



Am 23.

Leipzig, im November. 1897. No. 110. S. 96

Dr. Adolph Reinken, in Leipzig. Sanctioniert von
Thoma der Philosophen der Universität von J. G. Müller
Lab. Min. 1897. Nr. 8. 2. Teil a 2. 8. 8. 8.
Rev. J. G. Lib. J. G. Sept. 1898. No 174. S. 451.

Kurzgefasstes *F.F.*
Handwörterbuch

über *F.F.*
die schönen Künste.

Von
einer Gesellschaft von Gelehrten.

Jur. v. Grohmann.

*Es lodern hoch mit wunderbarem Glanze
Die Sonnen Wahr und Gut und Schön,
Um die sich in vereintem Tanze
Des Geistes Künste drehn.*

BÜRGER.

E r s t e r B a n d.

A — I.

Leipzig,
bei Voss und Compagnie.

1795.



4281



92.476

II

Seiner Excellenz

dem

Hochwohlgebohrnen Herrn,

Herrn

Friedrich Ludwig Wurmb,

Erb - Lehn - und Gerichtsherrn auf Grossen-Furra,

Sr. Churfürstl. Durchl. zu Sachsen hochbetrautem
Conferenz - Minister, wirklichem geheimen Rathe,
Director der Landes - Oekonomie - Manufactur - und
Commerciën - Deputation, des hohen Kaiserl. St.

Joseph - Ordens Commandeur und Burgmann
zu Friedberg etc.

Dem

Hochwohlgebohrnen Herrn,

Herrn

Heinrich Ferdinand
von Zedtwitz,

Erb- Lehn- und Gerichtsherrn auf Auerstädt,

Sr. Churfürstl. Durchl. zu Sachsen hochverordneten.

Präsidenten des Ober - Consistoriums

zu Dresden etc.

i n U n t e r t h ä n i g k e i t
g e w i d m e t

v o n
d e m H e r a u s g e b e r .

V o r b e r i c h t.

Die Verfasser dieses Wörterbuches hatten weder, noch konnten sie bei dem verhältnißmäßig engen Raume, den sie sich selbst bestimmten, die Absicht haben, ein Werk zu liefern, welches mit der Sulzerischen Theorie in Parallele gezogen werden könnte; noch weniger konnt' es ihre Absicht sein, durch Herausgabe ihrer Theorie die oben erwähnte überflüssig oder auch nur entbehrlich zu machen, ein Unternehmen, welches ihnen auch bei einem weitem Plane im höchsten Grade mißlungen wäre, da jenes viel umfassende Werk, bei allen seinen anerkannten Schwächen und Mängeln, schon ursprünglich unleugbare große Verdienste hatte, und nun noch durch die erstaunenswürdige Gelehrsamkeit, die feinen, tiefdurchdachten Zusätze und Erinnerungen des Herrn Hauptmann von Blankenburg einen unschätzbaren, unvergänglichen Werth erhalten hat, und dadurch für jeden Gelehrten ein unentbehrliches Buch geworden ist.

Ob sie nun gleich von jeder, die Sulzerische Theorie herabwürdigenden Idee auf der ei-

nen Seite sehr weit entfernt sind, so tragen sie doch auf der andern kein Bedenken, laut zu bekennen, dafs nach Maafsgabe der seitdem in der Philosophie der Künste gemachten Fortschritte vieles besser, bestimmter und tiefer eindringend zu sagen sei, oder dafs sich, da Schriften der Art denn doch nur für diejenigen bestimmt sind, die schon einige Bildung haben, doch wenigstens eine gröfsere Gedrungenheit und zweckmäfsigere Kürze beobachten lasse.

Es ist ferner nicht zu leugnen, dafs viele Artikel, die für den Liebhaber der Künste jetzt vielleicht mehr Interesse haben, als ehemals, in der Sulzerischen Theorie fehlen, dafs wiederum andere in ihr stehen, für welche sich vielleicht nur Wenige interessieren, unter deren Anzahl die Verfasser dieses Wörterbuches alle diejenigen zählten, welche die Beredsamkeit betreffen, noch abgerechnet, dafs die Beredsamkeit nicht in dem hohen Sinne schöne Kunst ist, in welchem z. B. der Dichtkunst und der Malerei dieser Name zukommt. Die schöne Gartenkunst, eine für das stille Glück der Menschheit so wohlthätige, und dem Anschein nach die Lieblings-Kunst unseres Zeitalters, welche dem Britten ihre Geburt,
und

und dem Franzosen und Deutschen ihre Erziehung verdankt, ist in der Sulzerischen Theorie nur wenig bearbeitet worden, und der Liebhaber dieser Kunst, oder der Künstler selbst findet daher in derselben wenig Befriedigung.

Die musikalischen Artikel sind in der Sulzerischen Theorie von einem Eingeweihten in der Musik, sind oft mathematisch-tief und für den gelehrten Theoretiker gearbeitet, aber der Liebhaber der Kunst weifs mit aller dieser Gelehrsamkeit und Gründlichkeit oft nichts zu machen, und findet dafür über eine unzählliche Menge von Kunstwörtern keine Aufklärung. Als Sulzer schrieb, war die Declamation, welche wenigstens so grofse Wirkungen hervor bringt, als die Musik, wenn sie von einem Meister ausgeübt wird, noch wenig oder gar nicht bearbeitet. Seitdem sind mehrere zum Theil gute Werke darüber erschienen, seitdem ist Herr Magister Schocher bemüht gewesen, zur sichern Ausübung dieser schweren Kunst, durch die Erfindung einer Tonleiter für die Sprechstimme, die er seinen Freunden mit grosser Bereitwilligkeit mündlich mittheilt, den Grund zu legen.

Diese Gründe waren es, vorzüglich aber der Grund des für Manchen, bei aller verhältnißmäßig großen Wohlfeilheit der Sulzerischen Theorie, sehr schweren Ankaufs, welche die Verfasser zur Herausgabe einer Theorie der schönen Künste bestimmten, die sowohl für den, der nicht viel an Werke der Art verwenden kann, leicht anzuschaffen, als auch zugleich bequem auf Reisen zu gebrauchen sei. Sie bitten daher bei Beurtheilung dieses Werkes den Umstand der Wohlfeilheit und — wird es anders in vier Theilen gebunden — des bequemen Gebrauches nicht aus der Acht zu lassen.

Nach dieser Angabe des Planes, den sich die Verfasser entwarfen, wird es nöthig sein, die Art und Weise anzugeben, nach welcher jeder von ihnen, hoffentlich unbeschadet des allgemeinen Planes, handelte.

Der Herr Professor Heydenreich, als Verfasser der die allgemeine philosophische Theorie betreffenden Artikel, hat sich über dieselben gegen mich folgendermassen erklärt:

„Die Hauptgrundsätze der allgemeinen Theorie des Schönen der Kunst in einzelnen, alphabetisch geordneten, und zwar möglichst kurzen

„Ar

„Artikeln darzustellen, ist eine Aufgabe, deren
„Schwerheit nur demjenigen ganz einleuchtet,
„der mit der Wissenschaft hinlänglich vertraut ist.
„Alle Theile jener Philosophie stehen in so inni-
„ger Verknüpfung, das in jedem einzelnen Ar-
„tikel, ihn für sich allein genommen, Dunkel-
„heit herrschen muss, und nur der Inbegrif aller,
„in Beziehung auf einander gefasst, vollkommen
„deutlich sein kann. Dann erfordert vielleicht
„kein Theil der Philosophie, um ganz verstanden
„zu werden, eine so umständliche detaillirte Be-
„handlung, als gerade dieser. Ich glaube also
„berechtigt zu sein, die von mir herrührenden
„Artikel nicht einzeln, sondern in ihrer Verbin-
„dung zu einem Ganzen, beurtheilt zu wünschen,
„und zugleich von jedem Kunstrichter zu erwar-
„ten, das er bei seiner Entscheidung über Werth
„und Unwerth die Grenzen eines Werkes nicht
„vergesse, welches für die Bedürfnisse derer vor-
„züglich bestimmt ist, welche sich grössere Wer-
„ke nicht anschaffen, oder unter gewissen Um-
„ständen nicht mit Bequemlichkeit gebrauchen
„können. Besonders in Beziehung auf diese erste
„Lieferung bin ich sehr interressirt dabei, das
„man diese Gesichtspuncte bei der Beurtheilung
„nicht verliere, indem dieselbe keinen einzigen
„mei-

„meiner Hauptartikel enthält, welche sämmtlich
 „erst unter den folgenden Buchstaben ihre Stelle fin-
 „den werden. Wenn sich also in den Artikeln Alle-
 „gorie, Anmuth, Begeisterung, Bered-
 „samkeit, Bildlich, Charakter, Charak-
 „ter eines Menschen, Dichten, Dicht-
 „kunst hie und da etwas dunkle Stellen finden,
 „so bitt' ich, mir vor der Hand auf das Wort zu
 „glauben, das die folgenden Artikel, die mir
 „dabei vorschwebten, sie hinlänglich aufklären
 „werden. Was die Dichtkunst anbetrißt, so
 „haben sich meine Begriffe vom dichterischen
 „Schönen seit der Erscheinung meiner Aesthe-
 „tik etwas geändert; allein meine Claffificati-
 „on der Dichtungsarten finde ich noch
 „eben so zweckmäfsig als sonst, und habe sie in
 „diesem Werke unverändert beibehalten.“

Ueber die Artikel, welche die Declama-
 tion und Schauspielkunst betreffen, ist
 nichts zu erinnern, als das ihr Verfasser, der
 Herr Doctor Löbel, dem Plane des Ganzen ge-
 mäfs, alle für diese Kunst wichtigen Punkte nach
 seiner eigenen Theorie und den besten hierüber
 erschienenen Schriften, auch in den folgenden
 Thei-

Theilen so vollständig, bestimmt und kurz als möglich darstellen wird.

Die Theorie der Musik, die sich bis in die Tiefen der Mathematik verliert, läßt sich in einem Werke der Art unmöglich ausführlich abhandeln; aber es kommen in derselben eine ungeheure Anzahl von Kunstwörtern vor, deren Erklärung man nur in Büchern findet, die vielleicht Künstler selbst nur selten besitzen; eine kurze und bestimmte Erläuterung der allermeisten von ihnen, muß daher dem Liebhaber dieser Kunst nicht unwillkommen sein. Herr Baumbach übernahm diese Arbeit, und suchte zugleich nicht nur die Resultate aus Forkel, Sulzer, Marburg, Rousseau, dem *Essai sur la Musique* u. a. m. in so fern sie auf die Geschichte und Theorie der Musik, auf die Wirkung und Verhältnisse der Instrumente, Beziehung haben, kurz und gedrängt darzustellen, sondern benutzte auch seine eigenen praktischen Kenntnisse, und die Erfahrung seiner Reisen zu philosophischen Winkele über die Kunst. Jedoch war, der Natur der Sache nach, sein Augenmerk mehr auf Vollständigkeit als auf Ausführlichkeit gerichtet, besonders was die theoretischen

tischen

tischen Artikel anlangt. Dafs er die Musik der Griechen, einer so interessanten Nation, mit aufnahm, wird ihm hofentlich Mancher Dank wissen.

Was die Baukunst anlangt, so sind nur diejenigen Artikel in diesem Wörterbuche aufgenommen worden, die entweder die philosophische Theorie der Kunst, solche Gegenstände, deren Zweck Verschönerung ihrer Werke ist, oder Kunstwörter betreffen, die im gemeinen Leben bisweilen vorkommen. Die beiden wichtigen, in dieser ersten Lieferung enthaltenen Artikel Bogenstellung und Capital sind von dem gelehrten und geschmackvollen Verfasser der Encyclopädie der bürgerlichen Baukunst, dem Herrn Doctor Stieglitz, der auch für die folgenden Theile die wichtigsten Aufsätze zu liefern die Gefälligkeit haben wird. Die übrigen Artikel sind nach Anleitung der erwähnten Encyclopädie und der Sulzerischen Aufsätze.

Die die Kritik der alten Claffiker betreffenden mit Bl. bezeichneten Artikel haben den durch seine Schrift über die Medea des Euripides vortheilhaft bekannten Herrn Doctor Blü-

ner zum Verfasser, der dieses Fach für die Folge größtentheils übernommen hat, zu welchem jedoch der Verfasser der mit Beifall aufgenommenen Abhandlung über das Satyrische Schauspiel der Griechen, der Herr M. Eichstädt, Beiträge liefern wird.

Nun sei es dem Herausgeber auch erlaubt, einige Worte über das zu sagen, was er an diesem Buche gethan hat. Obgleich alle mit G. bezeichneten, verschiedene Fächer angehenden Artikel von ihm sind, so hält er sich doch nur bei denjenigen auf, welche die bildenden Künste und die schöne Gartenkunst betreffen.

Er setzte sich bei der Verfassung der erstern nichts Geringeres vor, als so viel ihm nur immer möglich war, erstlich dem Künstler von den die Kunst betreffenden Dingen in der Kürze genau anzugeben, worauf es hauptsächlich bei diesem Gegenstand ankomme, ihm einige wenige Grundsätze vorzuliegen, welche ihm entweder den rechten Gesichtspunct zeigen, oder doch wenigstens Gelegenheit geben sollten, ihn zu finden — Grundsätze also, bei deren Befolgung er der Erreichung seines Zweckes sicher sein könnte:

zwei-

zweitens, dem Liebhaber der Künste von allem, was die Kunst betrifft, eine anschauliche Idee zu geben. Sollt' er so glücklich gewesen sein, seinen Zweck nicht ganz verfehlet zu haben, so ist er weit davon entfernt, sich dieses Verdienst allein zuzurechnen, sondern bekennet vielmehr, daß er Mengs, Hagedorn, de Piles, Laugier, Webb, Sulzer, Watelet, Levesque, Robin u. a. vorzüglich aber seinem nun verstorbenen, unglücklichen Lehrer in der Malerei, Herrn Schneider — einem Manne, der bei großen Talenten und Kunstkenntnissen unbekannt in Budiffin darbt — sehr vieles schuldig ist. Findet man eins und das andere Gute oder Neue in diesen Auffätzen, findet man bisweilen etwas dem Gegenstande angemessener als im Sulzer, so verdanket es der Leser den angeführten Schriftstellern, und dem Umstande, daß der Verfasser schon in seiner frühen Jugend über das Wesen der Kunst den Unterricht eines Künstlers genoß, der sich in Italien ausgebildet hatte, dem Umstande, daß er durch Ausübung der Kunst sein Auge und seinen Geschmack schon früh zu bilden sich bemühte, daß ihm also auch die Behandlung und die Werkzeuge der bildenden Künste nicht ganz unbekannt waren.

Die

Die Geschichte der Bildnerei unter den Völkern des Alterthums, die wie die Geschichte jeder Kunst mit in dem Plane dieses Werkes lag, deren wichtigste Momente sich auf einem kleinen Raume darstellen lassen, unter welche die der Dichtkunst durchaus nicht zu gehören scheint, ist ein treuer Auszug aus Winkelmann, mit Einwebung einiger Bemerkungen von Levesque; das chronologische Verzeichniß der vorzüglichsten Bildner der Griechen — die mühsamste, undankbarste Arbeit des Herausgebers — gründet sich auf eigene Prüfung des Pausanias und Plinius, da er bei Winkelmann und Levesque einige Unrichtigkeiten und Irrthümer noch zeitig genug entdeckte. Das Verzeichniß der Bildner der Neuern ist aus Watelets Wörterbuche ausgezogen.

Den Grundfätzen der schönen, oder der sogenannten Englischen Gartenkunst alles das Schwankende zu benehmen, worüber so oft geklaget wird, wäre für den Herausgeber ein zu stolzes Unternehmen gewesen: er wird sich daher glücklich schätzen, wenn seine Aufsätze, bei denen ihn Hirschfeld, De Lille, Watelet,

Marnezia, Cerutti leiteten, und in der Folge Ramdohr und Andere leiten werden, nur einen kleinen Beitrag zu diesem großen Vorhaben geben. Ueberhaupt bittet er jeden Beurtheiler dieses Buches, die Grenzen von drei, viertelhalb Alphabet und den vorzüglichsten Zweck dieses Buches auch in Rücksicht dieser letzterwähnten Aufsätze nicht aus der Acht zu lassen.

In der Michaelismesse 1794.

Johann Gottfried Grohmann,

Privatlehrer der schönen Künste
zu Leipzig.

Hand-

Handwörterbuch

über
die schönen Künfte.

Ersten Bandes erster Theil.

A — D

Kurzgefaßtes
Handwörterbuch
für die
gesamten schönen Künste.

A.

A.

(Musik.)

Siehe den Artikel Tongeschlecht.

Abacus.

(Baukunst.)

Die viereckige Platte, oder der Deckel auf dem Capitäl einer jeden Säule. Bei Toscanischen und Dorischen Säulen bildet diese Platte ein vollkommenes Viereck, bei Ionischen, Corinthischen und Römischen aber sind alle vier Seiten derselben eingebogen, und haben gewöhnlich abgestumpfte Ecken, die man Hörner nennt.

Als man sich anfänglich der Pfeiler und Säulen bloß zur Unterstützung eines Gebäudes bediente, hatten sie gar keine Capitäle, sondern wurden nur mit einer viereckigen Platte bedeckt. Als man aber anfang, diese Pfeiler und Säulen als der Verzierung und Schönheit fähige Gegenstände zu betrachten, gab man den verschiedenen Ordnungen dertelben ihre verschiedenen schönen Capitäle. Siehe Capitäl und Säule. G.

Abdruck.

(Zeichnende Kunst.)

Jedes Product der Kunst, das durch Aufdrucken eines weichen Körpers auf einen harten, die in oder auf demselben befindliche Form entweder im Relief, oder vermittelt
Handwörterb. 1. B. A in

in die Einschnitte des harten Körpers gebrachter Farbe angenommen hat. Man bedient sich dieses Wortes daher von Werken der Kupferstecher- Stein- und Holzschneide-Kunst.

Die Kunst, Formen und Bilder durch Abdrücke graviertter Platten zu vervielfältigen, ist nach der Buchdrucker-Kunst für die Fortschritte des Geschmacks, der Künste und Wissenschaften die nützlichste; denn ein Schriftsteller würde uns von unzähligen Gegenständen des Geschmacks, der Künste und Wissenschaften nur sehr dunkle Ideen geben können, wenn er die Schilderungen derselben nicht mit Abdrücken ihrer Form begleiten könnte. Die herrlichsten Werke der bildenden Künste würden nur für sehr wenige Menschen vorhanden sein, wenn nicht Abdrücke den Genuß derselben vervielfältigten.

Die Güte der Abdrücke hängt von der fleißigen und geschickten Behandlung des Druckers ab; sie können daher von einer und derselben Platte von verschiedenem Werthe sein. Aber auch ausserdem werden die spätern immer den frühern nachstehen. Denn sowohl durch das Aufreiben der Farbe, als auch durch die Presse verlieren sich die feinem Arbeiten, und die Harmonie, die Haltung des darauf gravierten Gemäldes vermindert sich.

Die Zahl der guten von einer Platte abzuziehenden Abdrücke läßt sich nicht bestimmen, weil diese von der Behandlung des Druckers, von der Güte des Kupfers, von der Art der Gravur, von der Natur des gravierten Gegenstandes, und der grössern oder geringern Feinheit des Originals abhängt. Eine gestochene Platte giebt im Allgemeinen mehr gute Abdrücke als eine radierte, und diese wiederum mehr, als eine in getuschter Manier. Was aber der Künstler an der Zahl der Abdrücke verliert, gewinnt er an der Zeit, die er auf diese verschiedenen Platten zu wenden hat.

Abdrücke von geschnittenen Steinen werden insgemein von feinem Siegelack oder Schwefel gemacht. Eben diese Abdrücke in Glas werden Pasten genannt. G.

Abenteuerlich.

(Dichtkunst und bildende Künste.)

Man bedient sich in Beurtheilung von Werken der schönen Kunst des Beiworts Abenteuerlich sowohl in Beziehung auf Stoff, als in Beziehung auf Anordnung und Bezeichnung.

Abenteuerliche Stoffe sind Personen, Handlungen, Begebenheiten, welche unmöglich in der wirklichen Welt,
nur

nur in der Phantafie des Menschen, welcher das Wunderbare bis zum Widerfinnigen begünstigt, ihren Ursprung und ihren Sitz haben. Wenn auch ein Werk über einen abenteuerlichen Stoff den Gefetzen der wirklichen Möglichkeit widerspricht, fo muß doch in demselben die Einbildungskraft des Urhebers eine gewisse Einheit und Consequenz beobachten; die Wunderwelt, in welche er uns führt, muß sich im Allgemeinen in Rückficht des ihr eignen Charakters des Wunderbaren gleich bleiben.

Abenteuerliche Stoffe müssen im Ganzen allezeit das Gefühl des Komischen erregen; allein die Ausführung derselben kann beinahe alle mannigfaltige Leidenschaften und Gefühle abwechseln lassen.

In Rückficht der Anordnung und Bezeichnung drückt das Beiwort Abenteuerlich einen Fehler aus: eine abenteuerliche Composition heißt in der bildenden Kunst eine so gefetz- und zwecklose Composition ohne Einheit, Harmonie und Proportion, daß man darüber zu demselben komischen Gefühle gestimmt wird, welches abenteuerliche Stoffe erregen. So kann ein historisches Stück, ohne alles Wunderbare, abenteuerlich angeordnet sein. In Rückficht dichterischer Bezeichnung drückt man durch das Beiwort des Abenteuerlichen gewisse unnatürliche Ueberspannungen, Disharmonieen und Widersprüche im figürlichen und besonders im vergleichenden Style aus. Shakespear ist uns oft in seinen Bildern und Gleichnissen wahrhaft abenteuerlich.

H.

Abgufs.

(Bildende Künfte.)

Vervielfältigung eines Kunstwerkes in Relief oder Bosse, durch Aufgiefung einer flüssigen und hernach sich verhärtenden Materie. Man macht diese Abgüsse in Gips, Blei, Schwefel und Wachs.

Das Original wird mit einer der angeführten Materien übergossen, wodurch man das erhält, was man die Forme nennt. Abgüsse aus dieser Forme stellen das Original vollkommen dar.

Vermittelt dieser Abgüsse kann der Künstler auf seiner Arbeitsstube die besten Werke von Griechenland und Rom studieren, und sich alle die Vortheile verschaffen, die man ohne dieselben nur in Italien genießen könnte. Nur die Lippert'sche Daktyliothek darf erwähnt werden, um von der Vortreflichkeit dieser Erfindung überzeugt zu sein.

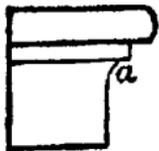
G.

A 2

Ablauf.

A b l a u f.

(Baukunst.)



Ein Cirkelstück (a), welches zwei gerade Glieder, deren oberes über das untere hervor ragt, mit einander verbindet. Stehet dasselbe Stück umgekehrt, so heist dieselbe Cirkelbiegung der Anlauf.

Durch diesen Ablauf oder Anlauf bewerkstelliget man die Vereinigung zweier Glieder, und macht aus ihnen ein Ganzes. Man darf sie daher nur bei solchen Gliedern oder Theilen eines Gebäudes anbringen, die in genauer Verbindung mit einander stehen, und es ist falsch, wenn man den Unterbalken gegen den Fries anlaufen, und den Kranz gegen den Fries ablaufen läßt.

G.

Abzug.

(Musik.)

Bezieht sich auf den Vortrag der Vorschläge vor Hauptnoten, da jene nämlich stärker als diese angeschlagen werden, hingegen die Hauptnote oder der Hauptton nur schwach oder gleichsam unvermerkt abgezogen wird. Bei der getheilten Meinung über die Anwendung dieses Abzugs auf jeden Fall, ist die von Bach und Marburg die überwiegendste, da sie der Natur und dem eigentlichen Zwecke der Vorschläge am meisten entspricht. (S. Vorschlag.)

B.

A c a d e m i e.

(Zeichnende Künste.)

Eine Academie ist in der Sprache der Künstler die Zeichnung oder Malerei nach einer lebendigen, gemahlten oder modellierten Figur, in der Absicht gemacht, die Formen des menschlichen Körpers zu studieren, sich in der Nachbildung desselben zu üben, oder sich auf ein noch auszuführendes Werk dadurch vorzubereiten. Man zeichnet, mahlt und modelliert Academieen.

Die Lehrer der Kunst setzen einen nackten Menschen in eine Stellung, in welcher sich die Glieder seines Körpers gut, frei und ungezwungen entwickeln können, bringen das Tages- oder Lampenlicht so an, daß es ihn am vortheilhaftesten beleuchtet, und die Schüler sitzen in einem Kreise um ihn herum, und zeichnen die Formen, Lichter und Schatten dieses lebendigen Modelles nach.

Die

Die Lehrer haben dabei zu beobachten, daß sie dem Modelle eine Stellung geben, die nicht allzu sehr dem Gleichgewicht entgegen ist, und die Schüler, daß sie sich bei der Nachbildung desselben der förderndsten Manier bedienen, welche die Kunst ihnen darbiethet, und alle Mittel ergreifen, welche sie am geschwindesten zu ihrem Zwecke führen. Graues oder blaues Papier wird folglich für diejenigen, die einst mahlen wollen, zum Gebrauche am besten sein, weil schon der Grund desselben die ersten Tuschen darbiethet, die auf weißem Papiere erst gesetzt werden müssen. Aus eben diesem Grunde ist die gerieselte oder schraffierte Manier auf weißes Papier nicht zu empfehlen. Die Vereinigung des Rothsteins mit schwarzer Kreide muß bei *Academieen* gleichfalls verworfen werden, weil die allzu schreiende Verschiedenheit der rothen und schwarzen Farbe auf weißen Grund vielen Fleiß und eine durchaus langsame Arbeit erfordert.

Da die *Academieen* eigentlich für künftige Mahlereien bestimmt sind, so wird man sich am besten des *Wischers* bedienen, welcher die Tuschen größer, markichter und besser vorbereitet macht, als der *Stift*. Man gewöhnet sich durch den Gebrauch desselben an den *Pinfel*, und lernet durch das *Weiß*, welches man mit ihm in ganzen, großen Massen aufträgt, auf die verschiedenen, von dem Lichte getroffenen Gegenstände einer Zusammenfassung die hellen Farben anzubringen, deren Plätze und größere oder mindere Stärke von den Gesetzen des *Hell-* und *Dunkels* bestimmt werden.

So viel von den Vorbereitungen zur Zeichnung einer *Academie*, und nun noch einige Worte über das Verfahren des Künstlers bei derselben.

Er zeichne seine Formen *correct*, vermeide alles *Trockene* und *Magere*, führe leicht aber ohne *Nachlässigkeit* aus, setze eine scharfe Tusche, entferne sich von jeder gezierten Manier, zeichne fleißig und pünctlich, ohne *Peinlichkeit* und *Frost*. Fehlet er in einem dieser Stücke, so werden seine Fehler noch weit auffallender werden, wenn er die Zeichnung mit dem *Pinfel* ausführt. War er in der Zeichnung *nachlässig* und *unbestimmt*, so wird er *nothwendiger* Weise in der *Mahlerei* noch *unbestimmter* sein. War er *schwerfällig*, *affectiert*, *maniriert*, so wird es seine Art zu mahlen noch mehr sein. Zeichnete er nicht fleißig und sauber, so wird er seine *Tinten* beschmuzen, und dem *Colorit* *Glanz* und *Frischheit* benehmen. Grenzt im Gegentheil sein Fleiß und seine Sauberkeit an *Frostigkeit*, so wird er eine geleckte Manier erhalten, welche zwar dem Auge *schmeichelt*, aber das Herz nicht rührt.

Je mehr der Zeichner bei einer *Academie* darauf bedacht sein wird, seinem Modell in seiner Seele eine Gemüthsbewegung unterzulegen, die mit der Stellung desselben übereinstimmt, je gewisser wird er sich die Fertigkeit erwerben, nie eine Figur vorzustellen, ohne mit der Idee beschäftigt zu sein, daß sie belebt sei. Jede Stellung steht mit einer Gemüthsbewegung oder einer Nüance derselben in Verhältniß, und kein Mensch, der durch den Umgang mit der so genannten feinen Welt nicht allzu sehr verdorben oder maniriert worden ist, nimmt je eine Stellung an, die nicht irgend einen Eindruck darstellte, oder ein Zeichen seines geistigen Zustandes wäre. Denket der Zeichner daran nicht, zeichnet er das Modell aus derselben Absicht, aus welcher es gestellet wurde, nämlich, bloß um die Glieder desselben zu entwickeln, zu gruppieren, ihnen einen mahlerischen Anblick zu geben, so läuft er Gefahr, seine Kunst in ein Handwerk zu verwandeln; denn es kann beinahe nicht fehlen, daß er ein feel- und geistloses Bild zeichnet, die Fehler seines Modells copiert, und die unvermeidliche Erschlaffung, den Charakter der langen Weile und der Gleichgültigkeit desselben ausdrückt.

Um sich vor diesem großen Fehler zu sichern, setze man das Modell oft in die Stellung einer von den Antiken, und vergleiche sodann seine Arbeit mit dem, was man seit so vielen Jahrhunderten einstimmig als Meisterstücke pries. Durch diese Vergleichung wird der Künstler bei seiner Arbeit in beständiger Aufmerksamkeit erhalten werden, wird seine Fehler, und die ihnen entgegen gesetzten Schönheiten kennen lernen, und seinen Blick schärfen. Er wird bei jedem Striche, bei jedem Zuge daran erinnert werden, daß die Kunst sehr wenig that, daß sie nicht einmahl diesen Namen verdient, wenn sie nichts als den Körper und seine Formen nachbildete, wenn sie diesem Körper nicht auch eine fühlende Seele gab. G.

Academie.

(*Musik.*)

Academie de musique. So nannte man ehemals in Frankreich, und so nennt man noch jetzt in Italien eine Gesellschaft Tonkünstler oder Musikfreunde, welcher die Franzosen nachher den Namen *Concert* beilegten. (Siehe *Concert* und *Musikalische Academieen.*) B.

Academieen.

(*Zeichnende Künste.*)

Oeffentliche Schulen der Zeichenkunst, die man gewöhnlich *Mahleracademieen* nennt, ohnerachtet das eigent-

eigentliche Mahlen nicht der Gegenstand des darin gegebenen Unterrichtes ist. Die Lehrer derselben, die den Titel der Professoren führen, unterrichten den künftigen Mahler, Bildner und Kupferstecher in den wesentlichsten Theilen der Kunst; vornehmlich aber in der Zeichnung der menschlichen Figur, welche der wichtigste Gegenstand aller dieser verschiedenen Künstler ist.

Ohne Kenntniß der Knochen und Muskeln, der Bewegungen, Spannungen, Anschwellungen derselben, kann die menschliche Figur nicht richtig gezeichnet, kein Ausdruck, keine Rührung der Seele dargestellt werden; ein Lehrer der Anatomie ist daher für diese Anstalten unentbehrlich. Aber nicht alle Theile eines und desselben Körpers werden in gerader Ansicht gesehen, nicht alle Figuren und Gegenstände eines Gemäldes stehen in Einer Entfernung; die linearische und Luft-Perspektive, vermöge welcher wir in Ansehung der Richtungen der einzelnen Theile eines Körpers und der verschiedenen Fernen mehrerer Gegenstände getäuscht werden, bedarf daher wiederum eines besondern Lehrers. Historische Stoffe erfordern oft nothwendig Tempel und Palläste, Landschaften müssen oft mit Gebäuden verschiedener Art verzieret werden, eine Mahleracademie muß also auch einen Lehrer der Baukunst haben.

Außer diesen Haupttheilen der Zeichenkunst, Malerei und Bildneri, die auf Academieen gewöhnlich ihre besondern Lehrer haben, giebt es noch mehrere Theile, die der Kunst zwar eben so wesentlich sind, aber theils mehr von dem Geiste des Künstlers, theils mehr von wissenschaftlichen Kenntnissen desselben abhängen, und daher entweder gar nicht gelehret, oder aus Schriften und Kupferstichen erlernt werden können. Unter diese Theile der Kunst gehören Anordnung, Gruppierung, Ausdruck der Leidenschaften, das Uebliche der verschiedenen Völker und Zeiten u. s. f. Diese Theile haben daher gewöhnlich keine besondern Lehrer, würden aber unstreitig besser und geschwinder ausgeübt werden können, wenn sich der academische Unterricht auch über sie erstreckte.

Außer diesen Lehrern der verschiedenen Theile der Kunst, muß eine Academie mit einem Vorrathe von Zeichenbüchern, Kupferstichen von und nach den besten Meistern, Abgüssen und Abdrücken von Antiken versehen sein, und es wäre sehr zu wünschen, daß jede auch eine Gemäldesammlung haben könnte.

Da wir nun von den nothwendigsten Erfordernissen einer Mahleracademie gesprochen haben, wollen wir noch

das Verzeichniß der bekanntesten derselben hinzufügen, mit welchen der Herr von Blankenburg die Sulzerische Theorie vermehrt hat.

Die Venezianischen Mahler errichteten schon im Jahre 1345 eine Academie, ohne daß sie jedoch, wie die im Jahre 1350 zu Florenz gestiftete Gesellschaft des heiligen Lucas, diesen Namen führte. Sie stand gleichfalls unter dem Schutze des heiligen Lucas. Zu Florenz wurde 1758 noch eine besondere Academie der Baukunst errichtet.

In Italien befinden sich noch dergleichen Academieen, zu Rom, 1593 gestiftet. Sie ging 1599 ein, und wurde zuletzt 1715 wieder erneuert; zu Mayland; das Stiftungsjahr derselben ist unbekannt, gewöhnlich wird Leonardo da Vinci, der im Jahre 1540 starb, für ihren Urheber ausgegeben, wahrscheinlich aber ist sie noch früher errichtet worden. Zu Bologna, 1712 gestiftet; zu Parma, 1716 gestiftet und 1760 erneuert; zu Padua, 1710 gestiftet; die sogenannte Theresianische Academie zu Mantua, 1769 gestiftet; zu Turin, 1777 gestiftet. Auch ist noch zu Rom die im Jahre 1666 daselbst gestiftete Französische Mahleracademie, und unstreitig giebt es in diesem an Academieen überhaupt so reichem Lande deren noch mehrere.

In Spanien wurde 1752 zu Madrid eine Mahleracademie gestiftet.

In Frankreich stiftete Ludewig der XIV. die Pariser Mahleracademie im Jahre 1648 und die Academie der Baukunst 1671. Außer dieser aber wurde von den Künstlern selbst bereits im Jahre 1391 eine Academie errichtet, so wie eine dergleichen bloß für die Manufactur der bekannten Gobelins daselbst befindlich ist. Zu Bordeaux wurde im Jahre 1781 eine gestiftet.

In England kam die königliche Mahleracademie erst 1768 zu Stande, die 1754 zu Edinburg in Schottland gestiftete, scheint eingegangen zu sein.

In den Niederlanden sind deren ehedessen zu Gent, Brügge und Antwerpen gewesen, auch giebt es nach Herrn von Blankenburg zu Amsterdam noch eine Zeichenschule; und zu Brüssel wurde ums Jahr 1770 wieder eine Mahleracademie errichtet.

Die Dänische wurde zu Copenhagen schon 1738 gegründet; erhielt aber erst 1754 ihre völlige Einrichtung.

In Rußland wurde 1757 zu Petersburg eine gestiftet, und 1764 erneuert.

In Deutschland ist die zu Nürnberg befindliche die älteste; sie nahm 1662 den Anfang. Zu Berlin wurde die

die Academie der Künste bereits 1694 gegründet, aber erst 1699 völlig eingerichtet, und 1786 wieder hergestellt. Die zu Dresden wurde 1697 gestiftet, und 1764 mit Vermehrung der beiden Academieen zu Leipzig und Meissen erneuert. Die zu Augsburg entstand bereits 1712 und wurde 1779 erneuert. Die zu Wien gründete Joseph der Erste, und Karl der Sechste gab ihr 1726 die Vollendung. Im Jahre 1757 wurde eine zu Mannheim gestiftet, und nachher nach Duffeldorf verlegt. Die zu Mainz wurde 1757, die zu Stuttgart 1761 errichtet, und 1776 mit der Karlschule vereint. Zu München wurde 1770 eine gestiftet, und die zu Cassel befindliche 1775 gegründet. Zeichenschulen sind zu Weimar, Frankfurt am Main, Lüttich, Hanau, u. a. O. m. G.

Accent.

(Musik.)

Ist in der allgemeinsten Bedeutung jede Modification der Stimme, oder jede Hebung und Senkung derselben, bei den Sylben oder Wörtern, aus welchen die Rede besteht. Gewöhnlich unterscheidet man den grammatischen, den logischen und den rednerischen oder pathetischen, und ihre Bedeutung auf Musik angewandt, ist folgende: Der grammatische Accent schränkt sich bloß darauf ein, daß gewisse Accorde, und beim Gesange die kurzen und langen Sylben auf die ihnen den Regeln nach zukommende Taktzeit gelegt werden. Der logische Accent bezieht sich auf Einschnitte, Cäsuren, überhaupt auf die Richtigkeit des Rhythmus. So wird ein Satz, in welchem der Rhythmus falsch und ungleich ist, ein mittelmäßig geübtes Ohr nicht allein unbefriedigt lassen, sondern den nemlichen widrigen Eindruck auf selbiges machen, wie ein logischer Satz ohne richtige Prämissen, oder mit einer falschen Schlussfolge auf die Vernunft. Der rednerische oder pathetische Accent bezieht sich auf den Vortrag, und hat bei weitem nicht solche bestimmte Regeln, wie jene. Die Kenntniß desselben setzt außer einer richtigen Beurtheilung des zu behandelnden Gegenstandes, Geschmack und aesthetische Begeisterung, und folglich ein Feld voraus, das noch außerhalb der Grenzen der Systeme und Regeln liegt. Doch lassen sich gewisse auf Erfahrung gegründete Winke geben, und schon wäre vieles bei der Vergleichung des musikalisch - pathetischen Accents mit der Scansion der Verse festzusetzen. Was hier widrig und schulmäßig klingt, ist es

dort nicht weniger. Vergreifung des Accents kann einen edeln Gesang trivial, einen charakteristischen unkenntlich machen.

B.

A c c e n t.

(*Declamation.*)

Die Auszeichnung einer Sylbe oder eines Worts, vor den übrigen Sylben oder Wörtern, vermittelt eines längern Verweilens der Stimme, wenn die Auszeichnung auf einen Vocal, und vermittelt eines stärkern Drucks, wenn sie auf einen Consonanten fällt. Vermöge dieser Auszeichnung ist der Accent das Band, welches Sylben zu Wörtern, und mehrere Worte zu einem Satze verbindet; in dem ersten Falle heißt er der Wortaccent, oder der grammatische, in dem zweiten der oratorische oder der Redeaccent. Jener wird mit Unrecht in die Theorie der Declamation gezogen, da er ganz zur Pronunciation gehört, wiefern er in den mehrsylbigen Wörtern (in welchen allein er Platz greift) durch das Gesetz unsrer Sprache, die bedeutendere Sylbe vor der unbedeutendern auszuzeichnen, unabänderlich bestimmt ist; während die mehrsylbigen Wörter, erst durch ihre Stellung nebeneinander, einen Redeaccent bekommen, welcher von der Declamation abhängt, und am besten Emphase (S. Emphase) genannt wird, um ihn sogleich von dem Wortaccent zu unterscheiden, und aller Verwirrung der Begriffe vorzubeugen.

Der Redeaccent hingegen, oder die Emphase, — welche, höchst seltne Ekstasen der Leidenschaft ausgenommen, den grammatischen Accent nie verändert, sondern ihn bloß verstärken hilft — ist einer der wichtigsten Punkte des mündlichen Vortrags, da der richtige Gebrauch derselben von dem größten Einflusse auf die Deutlichkeit desselben ist, weil sie in jeder Rede die Hauptideen heraushebt, und die andern in Schatten stellt, und so den Rang, den die Ideen jedesmal in der Seele behaupten, genau bezeichnet. Die Hauptideen einer Rede sind entweder für den Verstand oder für das Herz besonders wichtig; und in dieser Rücksicht kann man, wenn man will, den oratorischen Accent wieder in den logischen und pathetischen abtheilen; jedoch darf man alsdann nicht vergessen, daß diese beiden Gattungen bloß Unterabtheilungen der Emphasis sind.

Wie verschieden der Sinn einer und derselben Rede, durch die verschiedene Stellung der Emphasis werden könne,

könne, ist eine Sache, die keiner weitläufigen Ausführung bedarf. Daher muß man sich des Sinnes der Rede vollkommen bemeistert haben, und über die grössere oder kleinere Wichtigkeit der in derselben enthaltenen Ideen vollkommen einig sein, ehe man die Emphase - welche, wenn es der Sinn verlangt, auf jedem, auch dem sonst unbedeutendsten, Redetheile stehen kann — richtig zu setzen im Stande ist. Dieses ist aber auch alles, was dazu erfordert wird; und — die einzige Bemerkung ausgenommen: daß die verschiedenen Emphasen, welche in einer Periode vorkommen, in Rücksicht auf ihre grössere oder kleinere Wichtigkeit, auch in ein gewisses Verhältniß unter sich gesetzt werden müssen — würde es überflüssig sein, etwas weiter hinzuzusetzen, wenn nicht Selbstsucht, Affectation und Gewohnheit bei dem Gebrauch der Emphase vorzüglich zwei Fehler veranlaßt hätten, gegen welche man um so mehr auf seiner Huth zu sein hat, je häufiger sie angetroffen werden.

Man pflegt nemlich häufig in einem Gliede mit einer einzigen Hauptidee mehrere Emphasen herrschen zu lassen; ein Verfahren, welches, im Allgemeinen, ganz dem Genius unsrer Sprache entgegen ist, vermöge dessen in einem jedem Gliede nur die Hauptidee (welche gewöhnlich, obwohl nicht immer, nur eine einzige ist) ausgehoben wird, und nur dann richtig und natürlich ist, wenn die besondre Beschaffenheit einer Rede erfordert, dem Zuhörer jedes Wort, so zu sagen, zuzuzählen. Eben so häufig giebt man, mit dem einfachen Nachdrucke der Emphase nicht zufrieden, dem Nachdrucke derselben noch einen neuen Nachdruck, indem man die Emphase mit einem zu starken, gegen den Ton des Ganzen zu stark abstechenden Tone bezeichnet, welches besonders selbstfüchtigen Menschen eigen, und für ein zartes Ohr höchst beleidigend ist. Ja beide Fehler werden nicht selten zusammen gefunden.

Ueber die Rolle, welche die Emphase in der Declamation der Verse spielt, sehe man den Artikel: Verse nach.

L.

Acciacatura.

(Musik.)

Siehe den Artikel Zusammenschlag.

Accolade.

(Musik.)

Ist der senkrechte Strich oder die Klammer an dem Vorderrande einer Clavierstimme, oder Partitur u. s. w. durch

durch welchen man die Systeme aller Stimmen verbindet. Da alle diese Stimmen zugleich gehört werden sollen, so zählt man die Zeilen einer Partitur nicht nach den einzelnen Notensysteme, sondern nach den Accoladen und alles was unter einer Accolade begriffen, oder in den Bezirk derselben eingeschlossen ist, macht nur eine Zeile aus.

B.

Accord.

(*Mahlerei.*)

Der Accord ist die allgemeine Wirkung eines Gemäldes, welche hauptsächlich aus der Anordnung und der vom Künstler getroffenen Wahl der Farben, aus der Verschiebung derselben, und aus der Harmonie des Hell- und Dunkels mit der ganzen Farbengebung entspringt.

Hat der Mahler die Gegenstände seines Werkes geordnet, die Flächen derselben bestimmt, und Lichter und Schatten gehörig vertheilt, so ordnet er in seiner Phantasie die Farben, ehe er das Gemälde selbst noch anfängt. Bestimmte er die ganzen Farben, ihre Nüancen, Tinten und Töne vorher nicht sorgfältig, so läuft er beständig Gefahr, durch schreiende, feindschaftliche Farben dem Auge zu mißfallen, durch falsche Töne die Luftperspektive zu stören, und die Wirkung der Harmonie zu vernichten. Unmittelbare Beobachtung der Natur, Rückerinnerung an die Wirkungen der natürlichen Beleuchtung werden ihm in Ansehung des Accordes seines Gemäldes die besten Belehrungen geben. Aber so scharf auch sein Blick für die feinen Nüancen der Farben und Töne ist, so treu ihm auch sein Gedächtniß alle die verschiedenen Wirkungen der Natur wieder vormahlt, so schwer wird es ihm dennoch werden, einen vollkommenen Accord hervor zu bringen, weil er die Gegenstände seines Werkes fast nie in derselben Lage, in demselben Lichte, in derselben Entfernung in der Natur sahe, in welcher er sie in seiner Nachbildung darstellt. Und hätte er sie einzeln auch alle gerade so gesehen, wie er sie mahlen will, so sahe er doch nie das Ganze derselben; sahe sie also unter verschiedenen Modificationen des Lichtes und der Luft. Er wird daher allen Forderungen des Betrachters Genüge leisten, wenn er nur einen wahrscheinlichen Accord hervor bringt, da er aus den eben erwähnten Ursachen fast unmöglich einen wahren geben kann. Es ist daher auch eben so schwer, den Accord vollkommen richtig und gerecht zu beurtheilen, als ihn zu schaffen, wenn die Zusammensetzung des Gemäldes nicht außerordentlich einfach ist.

Bef

Bei allegorischen Luftscenen ist die Beurtheilung des *Accordes*, die sich auf Rückerinnerungen ehemahliger Wirkungen der Beleuchtung gründet, ganz unmöglich, weil es bei Scenen der Art für den Richter des Stücks keinen Maafsstab der Wahrheit giebt, und der Künstler hierbei nichts thun kann, als sich nach den bekannten Wirkungen des Lichtes richten, und der Wahrheit der Natur sich nähern. Er hat also alles mögliche gethan, wenn der Stellung seiner Gegenstände, dem Lichtherde, den Zwischenräumen, den Flächen zu Folge der *Accord* so wahrscheinlich richtig ist, daß man eingestehen muß, er könnte in der Natur so sein, wenn er es auch nicht ist.

Daß genaue Nachbildung der Farben der Natur und ihrer Nüancen zur Hervorbringung des *Accordes* nicht unumgänglich nothwendig ist, siehet man aus den Werken mehrerer Maler, z. B. Jordan, Rembrandt, Tintoret, Guido, Correggio u. a. m. welche sehr oft eine chimärische Farbengebung haben, und doch durch den *Accord* das Auge täuschen und reizen.

Bisweilen opferten große Meister die Harmonie des Gemäldes der Nothwendigkeit, die Aufmerksamkeit des Betrachters auf irgend einen Platz des Gemäldes zu ziehen, auf welchen sie ziemlich unglücklich eine Hauptperson gestellet hatten, indem sie dieser nicht gut gestellten Figur, den Gesetzen des *Accordes* zuwider, eine lebhaftere Farbe gaben; aber dieses Verfahren ist nicht nachzuahmen, weil man dadurch nichts thut, als einen Fehler in der Zusammensetzung durch einen Fehler in dem *Colorit* verbessern.

Uebrigens wird das Wort *Accord*, ausser der Bedeutung, die es mit Bezug auf die Farbengebung und Beleuchtung hat, noch auf andere und namentlich höhere Theile der Kunst angewendet. So sagt man *Accord der Composition*, *Accord des Ausdrucks*, *Accord des Totaleindrucks*, wovon unter diesen besondern Artikeln gehandelt werden soll. G.

Accord.

(Musik.)

Ist die Verbindung mehrerer Töne, welche zu gleicher Zeit gehört werden, und zusammen ein harmonisches Ganze ausmachen. In consonierenden *Accorden* ist die Zahl der Töne, die ihn ausmachen, drei, nemlich der Grundton, dessen Terz und Quinte. In Fällen aber, wo eine wesentliche Dissonanz hinzukommt, wird die Zahl der nothwendigen Intervalle vier. Verdoppelung, Hingelass-

weglassung unwesentlicher Intervallen, und dergleichen, ist die Sache des Componisten, die er aus einer Uebersicht des Ganzen zu folgern, und welche ebenfalls der Accompanist am Flügel, nur nach einem andern Maassstabe zu beobachten hat. Mit allem Rechte nennt man denjenigen Accord den vollkommensten, dessen Grundton von einer großen und einer kleinen Terz begleitet wird, und folglich in dem nähnlichen Verhältnisse steht, wie *C. e. g.* weil erstens vermöge seiner Temperatur das Ohr am vollkommensten befriedigt wird, und er sich bei dem einzelnen Anschlage jedes schallenden Körpers hören läßt. (S. Dreyklang.) Ein Problem auf welches die Anlage verschiedener Register an Orgeln gegründet, und von dem man sich auf mancherlei Art freilich immer nur a posteriori überzeugen kann. Der französische Tonsetzer Rameau hat in seinem *Traité de l'harmonie* eine Methode zu entdecken gesucht, nach welcher sich alle brauchbare Accorde entwickeln ließen, von welcher Rousseau in seinem *Dictionnaire de musique* eine ziemlich deutliche Vorstellung gegeben hat.

B.

Act.

(*Zeichnende Künste.*)

Ein Act ist in der Sprache der Künstler das zum Nachzeichnen aufgestellte lebendige Modell, und die nach demselben gefertigte Zeichnung, also in dem letztern Sinne eben das, was eine Academie ist. Man sehe diesen Artikel.

G.

Action.

(*Schauspielkunst.*)

Unter Action versteht man in der Schauspielkunst die sichtbaren Bewegungen des Körpers, vorzüglich der Hände. Man verlangt mit Recht von jedem Schauspieler, daß er Action habe; nur daß man mit dieser Forderung nicht immer die richtigsten Begriffe zu verbinden pflegt. Action haben, heißt bei vielen überhaupt nur: Bewegungen mit dem Körper, vorzüglich mit den Händen hervorbringen; und häufig genug mißt man das Verdienst des Schauspielers nach der Menge dieser Bewegungen. „Bald „mit der rechten, bald mit der linken Hand, sagt Lessing, „die Hälfte einer kriechlichen Achte, abwärts vom Körper, beschreiben, oder mit beiden Händen zugleich die „Luft von sich wegrudern, heißt bei einem großen Theile „der Schauspieler, vorzüglich der Frauenzimmer, Action „haben;

„haben; und wer es mit einer gewissen Tanzmeistergrazie zu thun geübt ist, o! der glaubt uns bezaubern zu können.“ Allein es kömmt bei der Action nicht auf Bewegungen überhaupt, sondern auf die Beschaffenheit dieser Bewegungen, auf die jedesmalige Schicklichkeit oder vielmehr Nothwendigkeit derselben, in Beziehung auf die Rede an, die sie begleiten sollen. Der Schauspieler darf keine Hand rühren, wenn er nichts damit bedeuten oder verstärken kann. Daher kann oft die Enthaltung von allen Bewegungen die wahrste, mithin die beste Action sein.

L.

Adagio.

(Musik.)

Als Beiwort bedeutet es unter den fünf Hauptgraden der musikalischen Bewegung den zweiten vom langsamsten zum geschwinden. (S. Bewegung.) Als Hauptwort braucht man es auch von musikalischen Stücken, deren Bewegung dadurch bestimmt wird. Man sagt daher: Ein Adagio von Haydn u. s. w. Er ist stark im Adagio, trägt sein Adagio gut vor, sagt man von demjenigen, welcher langsame Sätze, es sei auf einem Instrumente, oder durch den Gesang, in der Ausübung gehörig bearbeitet. Dafs hierzu sehr viel erforderlich sein müsse, wird niemand daher in Zweifel ziehn, weil die Anzahl der Eingeweihten für dieses Fach so gar gering, und derer, die an selbigem scheitern, so gar groß ist. Durch einfache Noten seinem Componisten und dem Zwecke der Sache eine Genüge leisten, wäre vielleicht im Allgemeinen ein Fingerzeig für den ausübenden Tonkünstler in Rücksicht auf das Adagio. Sollen einfache Noten aber wirken, so erfordert ihre Bildung langes und anhaltendes Studium, und ihre vorzüglichsten Eigenschaften sind Festigkeit, Haltung, (portamento di voce) Biegsamkeit, Gleichheit u. s. w. Nach dem Gesange könnte man dem Verdienste der blasenden Instrumente unbeschadet, der Violine, und einigen in der Behandlung ihr ähnlichen Instrumenten, die ersten Ansprüche auf den vollkommensten Grad des Vortrags im Adagio einräumen. Die Paralell zu den Beweisen hierzu würde nicht schwer zu ziehn sein, hier aber am unrechten Orte stehn, oder zu Weitläufigkeit verleiten. Feines und richtiges Gefühl, Einsicht in die Harmonie zu Vermeidung uneigentlicher Manieren, die hier wegen des langsamsten Ganges besonders auffallend sind, müssen durchaus beim Adagio in Anschlag gebracht werden, und sind das, was einzig und allein das Ganze des Werks krönen kann.

B.

Ado-

Adonisch.

(Dichtkunst.)

Die Adonischen Verse bestehen aus einem Dactylus und einem Spondaus, oder anstatt dessen aus einem Trochäus. Sie sind vermöge ihres lebhaften Ganges zu muntern, scherzhaften Liedern bestimmt, aber ihrer Kürze wegen, ohne mit andern Versarten verbunden zu sein, wenig üblich.

Heitre Gefilde
Lächeln uns wieder.

In Sapphischen Versen machen sie allezeit die letzte Zeile aus, wo sie ein feines Ohr für keine andere Versart missen möchte. Siehe den Artikel Sappho. G.

Aeneide.

Die Aeneide ist ein episches Gedicht von Virgil, dessen Hauptzweck die Schilderung der Mühseligkeiten und Gefährlichkeiten, welche Aeneas auf seinem Zuge nach Italien litt, und der Unternehmungen ist, welche auf seine Niederlassung daselbst abzielen. Virgil arbeitete nach einem weit weniger einfachen Plane, als der Plan der Iliade ist, zieht die Zerstörung der Stadt Troja, die erste Veranlassung zu dem Zuge seines Helden, die Abenteuer auf seinen weitläufigen Reisen, und die nach seiner Niederlassung erfolgten Kriege mit hinein. Aber nichts desto weniger ist der Plan überaus fein angelegt. Die Begebenheiten stehen in der schönsten Verbindung mit einander, und folgen alle aus einer Quelle, die der Dichter nie aus seinem Gesichte verliert.

Die Charaktere seiner Helden sind von den Homerischen sehr verschieden, und eben deshalb weit menschlicher. Sie gewinnen mehr unser Zutrauen und unsere Neigung, weil sie Menschen von demselben Stoffe, aus welchem wir gemacht sind, da uns die Homerischen sowohl durch ihre Größe, als durch ihre Rohheit oft erschrecken. Auch dieses ist ein Grund, warum die Aeneide von dem Liebhaber immer mehr geschätzt und fleißiger gelesen werden wird, als die Iliade. Die Aeußerungen, Entwicklungen und Nüancen der Leidenschaften der Helden Virgils, sind uns deswegen um so natürlicher, je mehr wir fühlen, daß sie sich in uns eben so äußern, entwickeln und nüancieren würden, da wir bei den Homerischen Helden oft nur staunen und bewundern können. Aber alle diese menschlichen Aeußerungen der Leidenschaften, die wir im Virgil geschildert finden, ohnerachtet seine Per-

nen

nen Abkömmlinge des Heldengeschlechtes sind, haben die Zeiten zum Grunde, in welchen der Dichter lebte, Zeiten, in welchen die alte Römische Tugend schon erloschen war, und aus denen er sogar oft Sitten und Gebräuche entlehnt.

Aus der Weitläufigkeit des Planes der Aeneide sollte man schliessen können, Virgil hätte sich selbst nicht Genie genug zugetraut, in einen einfachen Plan Mannigfaltigkeit und Abwechslung genug zu bringen, aber aus der Art und Weise, wie er dem Faden seines Gedichtes folgt, wie er einzelne Theile seines schönen, grossen Ganzen ausführt, siehet man sehr oft, das es ihm an Genie gar nicht fehlte, und das bloss Schüchternheit, die auch durch mehrere einzelne Gemähle ganz sichtbar hindurch blickt, die Ursache dieser Anlage war.

Die Malerei seiner Worte ist äusserst bestimmt und treffend, sein Ausdruck im Allgemeinen sehr glücklich, und die Musik seiner Sprache unübertrefflich. Sein Tod der Dido wird ewig ein Meisterstück der redenden Malerei, und die ganze Anlage der Geschichte dieser unglücklichen Prinzessin das Muster ähnlicher Anlagen bleiben.

Uebrigens verdient Sulzers sehr richtige Bemerkung Aufmerksamkeit, das der Dichter auch durch den Plan seines Werkes, in welchem Alles auf die Hoheit des Römischen Reiches, und auf den besondern Glanz des Hauses der Julier abzielt, dazu habe beitragen wollen, dem Römischen Volke die Herrschaft der Cäsarn nicht nur erträglich, sondern angenehm und verehrungswürdig zu machen. Ein Umstand, der zwar dem Menschen Virgil nicht sonderliche Ehre macht, dessen Ausführung aber dem Dichter Virgil unsere ganze Bewunderung erwirbt. G.

Aeolisch.

(Musik.)

Siehe den Artikel Tonart.

Aeschylus.

Aeschylus, der Vater des Trauerspiels, wurde im vierten Jahre der 63sten Olympiade, 525 Jahre vor Christi Geburt, in Attica geboren, als Thespis, der erste Trauerspiel-Dichter, von dem aber nichts bis auf uns gekommen ist, schon sein erstes Trauerspiel Alcestis gegeben hatte. Die sogenannten Trauerspiele, oder richtiger Tragödien des Thespis waren nichts, als Einmischungen eines einzigen Actörs in die feierlichen Hymnen des Chors bei den Festen des Bacchus, welcher Actör durch gesticu-

Handwörterb. I. B.

B

lierte



lierte Erzählung einer edlern Handlung, bisweilen auch durch kurze Dialogen mit den Personen des Chors, diesem Chorgefänge Mannigfaltigkeit, Abwechslung und erhöhteres Interesse zu geben suchte. Diese Reden des Actörs mußten natürlicher Weise gegen den hohen dithyrambischen Ton, in welchem alle Hymnen abgefafst waren, gewaltig abstechen; Phrynichus, der Schüler des Thespis, verwandelte daher die Gefänge des Chors in eine Sprache, die dem dramatischen Tone angemessener war. Aber das eigentliche Stück wurde immer noch nur von einem einzigen Actör erzählt.

Aeschylus fühlte, wie sehr eine an und für sich edele und interessante Handlung durch die selten gute, und oft possenhafte Erzählung eines Actörs verlohrt, und wie viel sie gewinnen könnte, wenn sie der Zuschauer nicht bloß erzählen hörte, sondern wirklich vor seinen Augen vorgehen sähe. Er gab also diesem Actör anfänglich noch einen Mitgenossen des Stücks, und nachher nach dem Beispiele des Sophokles, der die theatralische Laufbahn auch betreten hatte, noch zwei, auch drei, deren einer den Helden des Stücks machte. Er fühlte ferner, daß es zur Hervorbringung der Wirkung und des Eindrucks, den diese Vorstellungen auf die Zuschauer machen sollten, nicht gleichgültig sei, ob die Actörs auf einem Karren, oder irgend einer andern Erhöhung stünden, sondern daß auch die örtliche Täufchung sehr viel dazu beitrage; daher baute Agatharchus nach der Angabe desselben den ersten Schauplatz zu Athen, welchen er mit Maschinerieen und den nöthigen Decorationen versehe. Statt der elend gemahlten Gesichter der Schauspieler des Thespis und Phrynichus, gab er den feinigen Masken, die nach der Verschiedenheit des den Scenen angemessenen Ausdrucks eingerichtet waren. Und da er vermöge seiner Zeiten zu dem Gegenstande seiner Stücke fast nur Personen aus dem Heldenzeitalter wählen konnte, so gab er seinen Theaterhelden, damit sie eine große, ansehnliche Figur machen sollten, sehr hohe Schuhe, welche nachher ein ausschließliches Eigenthum der Tragödie wurden.

Dies sind die Verbesserungen, die er der Tragödie gab, und wodurch er im eigentlichen Verstande der Schöpfer der Griechischen Bühne ward.

Die Plane seiner Stücke sind von außerordentlicher Einfalt. Er vernachlässigte oder kannte die Kunst nicht genug, Unwahrscheinlichkeiten zu heben, eine Handlung zu verwickeln und zu entwickeln, die verschiedenen Theile derselben unter einander zu verbinden, sie durch unvorhergesehene Begegnisse zu beschleunigen oder aufzuhalten.

Oft

Oft interessirt er bloß durch die Erzählung der Thatfache und die Lebhaftigkeit des Dialogs, ein ander mahl durch die Stärke des Styls, oder das Schrecken des Anblicks. Die Einheit der Handlung und Zeit scheint er für wesentlich, die des Ortes für weniger nothwendig gehalten zu haben.

Der Chor singt bei ihm nicht bloß; er nimmt Theil an allem; ist die Stütze der Unglücklichen, der Rathgeber der Könige, der Schrecken der Tyrannen, der Vertraute von Allen; oft nimmt er die ganze Handlung hindurch an ihr Theil.

Die Personen seiner Stücke sind starke, über die Furcht erhabene Seelen, die sich ganz dem Vaterlande widmen, und unerfättlich nach Ruhm und Schlachten sind. Durch die Vorbildung derselben wollte er die Griechen zu unerfütterlichen Vertheidigern des Vaterlandes bilden, denn er schrieb seine Stücke zur Zeit des Persischen Krieges. Von Liebe und sanftern Empfindungen findet man bei ihm keine Spur: er wollte nur Schrecken und Bewunderung erregen.

Seine Diction ist neu, kühn, voll ungewöhnlicher Metaphern; und zu stark, um sich der Eleganz, Harmonie und Correctheit zu unterwerfen, ist im Allgemeinen edel und erhaben, bisweilen übertrieben groß, und nach dem Urtheile Quintilians bis zum Schwülftigen prächtig, unverständlich und durch unedele Gleichnisse und kindische Wortspiele beleidigend. Welches letztere wahrscheinlich seinen Grund darin hat, daß man noch der poffenhaften und witzelnden Darstellungen des Thespis und Phrynichus gewohnt war. Es ist also nicht ihm zuzuschreiben.

Sprechen aber seine Helden muthig, furchtlos, kühn und stark, so höret man, daß der Dichter aus seiner Seele spricht, denn er hatte in der Schlacht zu Marathon, Salamis und Platea die rühmlichsten Beweise von unerfütterlicher Tapferkeit gegeben.

Er wurde fälschlich angeklagt, in einem seiner Stücke die Eleufinischen Geheimnisse offenbahret zu haben, und entging deswegen kaum der Wuth eines fanatischen Volkes. Da aber hierbei nichts als sein Leben in Gefahr war, so verzieh er den Atheniensern; als er aber schlechtere Stücke krönen sahe, verließ er sein Vaterland, und begab sich nach Sicilien, wo ihn der König Hiero sehr rühmlich aufnahm, und wo er auch starb. In der Grabchrift, die er sich selbst setzte, denket er seines dichterischen Ruhmes nicht, sondern rühmt sich bloß des, daß er in der

Marathonischen Schlacht sein Vaterland muthig vertheidiget habe. G.

Aesthetik.

Unerachtet man nicht sagen kann, daß die Philosophen des Alterthums die Empfindungen des Schönen ganz vernachlässigt haben, unerachtet man vielmehr zugestehen muß, daß Plato, Aristoteles, Dionysius von Halikarnass, Longin, Cicero, Quintilian u. a. die feinsten und fruchtbarsten Bemerkungen über das Schöne der Natur und Kunst aufgestellt haben; so ist dennoch gewiß, daß es eines von den ausgezeichnetesten Verdiensten der neuern Philosophie ist, eine auf festen Grundsätzen beruhende allgemeine Theorie des Schönen versucht zu haben; eine Idee, von welcher man in der That in den Schriftstellern der ältern Weltweisen, höchstens kaum etwas mehr als flüchtige Abhandlungen antrifft.

Alexander Baumgarten, ein scharfsinniger Nachfolger des berühmten Wolf, unternahm es zu erst, eine Vernunftwissenschaft des Schönen zu entwerfen, welcher er den Namen Aesthetik gab. So wie er, nach Wolf den Grund aller angenehmen Empfindung in die undeutliche Erkenntniß der Vollkommenheit setzte, nahm er sinnlich vollkommene Erkenntniß als das Wesen aller Schönheit an, und behandelte in dem theoretischen Theile seines Werkes, welchen allein er geliefert, alle Arten der sinnlich vollkommenen Erkenntniß, als des Schönen. Den praktischen Theil blieb er schuldig, und würde auch vielleicht bei der Eingeschränktheit seiner Kunstkenntniß mit demselben nichts vorzügliches geliefert haben.

Nach Baumgarten machten sich vorzüglich Meyer, Riedel, Schlegel, Mendelssohn, Sulzer, Eberhard, Garve, Engel, Blankenburg u. A. um die Aesthetik verdient. So wie Kant in allen Theilen der Philosophie Revolutionen bewirkte, bereitete er auch durch seine Kritik der ästhetischen Urtheilskraft der Geschmacksphilosophie eine gänzliche Umbildung vor.

Nach den Begriffen, welche Kant von dem Schönen und dem Geschmacke giebt, (S. die Art. Schön, Geschmack, Urtheilskraft;) können Geschmacksurtheile durch Beweisgründe gar nicht bestimmbar sein, vielmehr hängt der Bestimmungsgrund eines jeden von der Reflexion des Subjects über seinen eignen Zustand, der Lust oder Unlust ab, mit Ausschlagung aller Vorschriften und Regeln. Keine Philosophie kann also nach diesem Weltweisen Prinzipien des Geschmacks in dem Sinne aufstellen,

stellen, daß darunter Grundsätze gemeint seien, unter die man den Begriff eines Gegenstandes ordnen könne, um schlussmäßig herauszubringen, daß er schön sei. Allein allerdings sollen die Aesthetiker nach ihm über die Erkenntnißvermögen und ihr Geschäfte in den Geschmacksurtheilen Nachforschung thun, und die wechselseitige subjective Zweckmäßigkeit, deren Form in einer gegebenen Vorstellung die Schönheit des Gegenstandes derselben ist, in Beispielen auseinander setzen.

Es giebt also nach Kant eine Kritik des Geschmacks, als die Kunst oder Wissenschaft des wechselseitigen Verhältnisses des Verstandes und der Einbildungskraft zu einander in der gegebenen Vorstellung, mithin die Einhelligkeit oder Mifshelligkeit derselben unter Regeln zu bringen, und sie in Ansehung ihrer Bedingungen zu bestimmen. Die Kritik des Geschmacks ist Wissenschaft, wenn sie die Möglichkeit einer solchen Beurtheilung von der Natur iener Vermögen als Erkenntnißvermögen ableitet, das subjective Prinzip entwickelt, welches unsre Urtheilskraft bei Urtheilen über das Schöne befolgt, und es als ein ihr ursprünglich eignes rechtfertigt. Als Kunst sucht die Kritik des Geschmacks bloß die psychologischen empirischen Regeln, nach denen der Geschmack wirklich verfährt, auf die Beurtheilung seiner Gegenstände anzuwenden, und kritisiert die Producte der Kunst, so wie sie, als Wissenschaft, das Vermögen des Geschmacks selbst kritisiert. Die Kritik des Geschmacks, als Kunst, setzt eine ausgebreitete Kenntniß der Psychologie, und ein tiefes Studium der Natur der Künste und ihrer klassischen Werke voraus.

Der Artikel: *Theorie der schönen Kunst* wird einen neuen Plan enthalten, die Philosophie über den Kunstgeschmack zu behandeln. H.

Aesthetisch.

Man nimmt das Wort Aesthetisch in einem weitern und einem engern Sinne; im weitern bezeichnet es im Allgemeinen die Fähigkeit einer Form, das Gefühl zu rühren, und zugleich zu interessieren; im engern bezeichnet es die Fähigkeit einer Form, durch sich selbst Vergnügen zu erregen, und ist synonymisch mit Schön. Das aesthetisch Interessante eines Gegenstandes oder Gedankens, ist unabhängig von der Beziehung auf moralische Güte, es wird aber unstreitig durch Beimischung des moralischen Interesses erhöht.

Werke des Styls sind aesthetisch, im weitern Sinne, wenn die Darstellung der Gedanken zugleich die höhern und niedern Erkenntnißkräfte harmonisch beschäftigt, im engern Sinne, wenn die Form der verfinnlichten Darstellung ihrer selbst wegen gefällt. S. die Art. Bildlich, Figur, sinnliche Rede. H.

Aetzen. Aetzkunst.

Die Kunst, vermittelt einer so genannten Radiernadel, und des Scheide- oder Aetz-Wassers eine Zeichnung auf eine Kupfertafel zu bringen, von welcher sie sodann vermittelt der Presse zu wiederholten Mahlen auf Papier übergetragen werden kann.

Man überzieht eine fein polierte kupferne Platte mit einem gewissen Firnis, oder dem sogenannten Radiergrunde, den man am besten mit Wachsrufs anlaufen läßt, und auf welchen man die Zeichnung durchzeichnet. Nach dieser Zeichnung wird der Radiergrund bis auf das Kupfer mit einer scharfen Radiernadel aufgerissen, auch wohl etwas in das Kupfer hineingeritzt. Da nicht alle Gegenstände der Zeichnung von einer und derselben Natur sind, und also auch schon in Rücksicht der Stärke oder Schwäche der Striche eine verhältnißmäßige Verschiedenheit erfordern, so muß man sich nothwendig verschiedener stärkerer und schwächerer Nadeln bedienen.

Sind die Schraffierungen nach aller Mannigfaltigkeit, welche die Natur der Gegenstände erfordert, und über die man unter dem Artikel Gravieren das nothwendigste finden wird, vollendet, so ziehet man rings um die Kupfertafel herum einen erhabenen Rand von Wachs, und gießet das Scheidewasser darauf, welches nach Beschaffenheit der größern oder mindern Stärke desselben, der Kälte oder Wärme der Luft, die in dem Zimmer des Künstlers ist, mehr oder weniger Zeit braucht, um sich gehörig tief einzufressen. Das Wasser muß auf schwachen Stellen nothwendiger Weise kürzere Zeit fressen, als auf starken; um dieses zu bewerkstelligen, überstreicht man die erstern, nachdem das Wasser eine kurze Zeit auf denselben operiert hat, mit Spickfirnis und Rufs vermischt, und gießet dann auf die ganze Tafel wieder Scheidewasser, welches seine Wirkung nun nur auf die Stellen ausübt, welche stärker werden sollen.

Da es nicht der Zweck dieses Wörterbuches ist, alle mechanischen Handgriffe der zeichnenden und bildenden Künste zu lehren, so können wir um desto mehr zu einer kurzen historischen Notiz von der Aetzkunst übergehen, da

da wir gelassen sind, das Aesthetische derselben unter dem gemeinschaftlichen Artikel Gravieren zu betrachten.

Dafs die Aetzkunst eine spätere Erfindung ist, als die Kunst mit dem Grabstichel zu gravieren, ist keinem Zweifel unterworfen, allein die Geschichte der Künstler giebt uns keine zuverlässige Nachricht von dem Erfinder derselben. Gewöhnlich giebt man Albrecht Dürer dafür aus; aber jedoch ohne diese Angabe zu verbürgen. Vielmehr scheint daraus zu erhellen, dafs diese Kunst schon da war, als er sich ihrer zu bedienen anfing. Ist dieses richtig, so würde für Andreas Mantegna, der 1451 zu Mantua gebohren wurde, die meiste Wahrscheinlichkeit vorhanden sein, denn man sehe, nach dem Urtheile verschiedener Kenner der Kunst, in seinen Werken doch wenigstens einen Anfang der Leichtigkeit in der Ausführung, welche man, da die Gravur zu seiner Zeit eine noch so neue Erfindung war, mit dem Grabstichel zu liefern kaum im Stande gewesen wäre. G.

Affect.

(Schauspielkunst.)

„Jede lebhaftere Wirkksamkeit der Seele, die eben „ihrer Lebhaftigkeit wegen mit einem merklichen Grade „von Vergnügen oder Mißvergüthen verbunden ist.“

Je wichtiger die Darstellung der Affecten durch den mündlichen Vortrag und die Gebärden für die Declamation und Mimik ist, desto nothwendiger ist es, durch eine gründliche Erörterung dieses Puncts, den Vorurtheilen und irrigen Meinungen zu begegnen, durch welche sich Künstler und Kenner noch immer hierüber täuschen lassen.

Die Lehre von den Affecten scheint bei dem ersten Anblick so vielmfassend und verwickelt, die Menge der einzelnen, leidenschaftlichen Seelenbewegungen so groß und unübersehbar, dafs diejenigen, welche bei dem ersten Gedanken stehen zu bleiben gewohnt sind, sich hier in einer endlosen Gegend zu befinden glauben, welche zu erfassen und zu bezeichnen die Kräfte, wo nicht der menschlichen Natur, doch gewifs die ibrigen, weit übersteige. Schon die erste vorläufige Idee, welche sich die meisten von dem Studium der Affecten machen, trägt also dazu bei, den allgemeinen Irrthum von der Unzulänglichkeit des Verstandes und der Untrüglichkeit des Gefühls, als der einzigen sicheren Führerin, in Rücksicht auf diesen Punct bilden zu helfen. Allein bei einem fortgesetzten Nachdenken wird man gar bald gewahr, dafs der großen Mannig-

faltigkeit der lebhaften Gemüthsbewegungen ungeachtet, sich dennoch eine kleine Anzahl einfacher Affecten bestimmen und beschreiben lasse, von denen die meisten vorkommenden Leidenschaften bloße Mischungen sind, und auf welche die Theorie der gesammten Leidenschaften, als auf einen sichern Grund gebaut werden kann.

Von diesen einfachen Affecten giebt Herr Engel folgende sehr faßliche Uebersicht. Die Wirkfamkeit der Seele bei dem Affect besteht entweder im Anschauen dessen, was ist, oder im Streben nach dem, was man möchte. Die letztere Art der Wirkfamkeit wird Begierde genannt.

Die Affecten, welche im Anschauen bestehen, sind: die Bewunderung und das Lachen, für den Verstand; die Freude, das ruhige Selbstgefallen, die moralische Sympathie, die Verehrung, die Liebe, alles angenehme — die Verachtung, die Schaam (deren Ursache bloß Herabwürdigung im Urtheil ist, statt daß die folgenden ein wirkliches Uebel zum Gegenstand haben) die Furcht, das Aergerniß oder der Unwille über eine empfangene Beleidigung, der Verdrufs, welcher, sobald man ein moralisches Wesen als Ursache seines unglücklichen Zustandes erkennt, Haß wird, ohne jedoch das Gebehrenden wesentlich zu verändern, (welche drei Affecten im Grunde stumme, vielleicht auch nur dunkel empfundene Begierden, entweder anzugreifen, oder sich loszureißen sind) die Schwermuth, das Leiden — insgesammt unangenehme Leidenschaften des Herzens.

Was die zweite Art der Affecten, die eigentlich sogenannte Begierde betrifft, so ist nach dem Vorigen, der Abscheu, welchen man jener gewöhnlich entgegensetzt, schon in derselben begriffen; auch er strebt aus der jetzigen Lage in eine bessere. Wir haben demnach eine zwiefache Art der Begierde zu unterscheiden: die eine sucht Vereinigung mit einem Gute; die andere Trennung von einem Uebel. Diese letztere ist wieder zwiefach: denn wir suchen entweder uns oder das Uebel zu entfernen. Diesem zu Folge ist es am bequemsten, sogleich dreierlei Arten von Begierde festzusetzen: die Genußbegierde, welcher man, nach ihren verschiedenen Gegenständen, verschiedene Namen geben kann, die Rettungsbegierde, welche sich bei der Furcht und dem Schrecken äußert, ohne jedoch als der einzige Bestandtheil dieser Leidenschaften angesehen werden zu können, und die Begierde nach Wegräumung, welche sich stets unter der Gestalt des Zorns zeigt.

Dem

Dem Sprachgebrauche zu Folge scheinen zwar noch viele andre Affecten unter die einfachen zu gehören, welche dieses jedoch im Grunde bloß dem Namen nach sind, da sie bloß aus Mischungen von jenen bestehen. Hieher gehören die Affecten der Hoffnung, des Mitleids, des Argwohns, des Neids, der Schadenfreude, der Gnade. Bei dem Ausdruck dieser und der übrigen zusammengesetzten Leidenschaften kömmt es bloß darauf an, daß man, nach dem man sich des wahren Ausdrucks der einfachen bemüht hat, nicht bloß die Zusammensetzung überhaupt, sondern die Art derselben in dem besondern Falle im Auge habe, um genau zu bestimmen, welcher Affect der herrschende, welcher der untergeordnete sei, und in welchem Grade dieses Verhältniß zwischen beiden statt finde.

Die Grenzen dieses Werks erlauben es nicht, die angeführten Affecten in Rücksicht auf ihren Ausdruck durch den mündlichen Vortrag und die Gebärden einzeln durchzugehen; ich muß mich daher begnügen, im Allgemeinen die Gesetze und die Art ihres declamatorischen und mimischen Ausdrucks anzuführen, und in Rücksicht auf das weitere, auf die bekannten Werke von Engel und von Götz und auf den unlängst in Hamburg erschienenen Grundriß der körperlichen Beredsamkeit zu verweisen.

Es lassen sich vorzüglich drei Gesetze bemerken, nach welchen sich die Affecten durch die Stimme und die Gesten äußern. 1) Einige Modificationen der Stimme und des Körpers sind unwillkührliche Erscheinungen, die wir zum Theil als physische Wirkungen der innern Gemüthsbewegungen erklären können, zum Theil aber nur als Zeichen begreifen, welche die Natur mit den innern Leidenschaften verknüpft hat. Zu den erstern gehört z. B. der kurze Athem nach heftiger Bewegung, zu den letztern die Erschütterung des Zwerchfells bei lächerlichen, das Fließen der Thränen bei traurigen Ideen. 2) Andre leidenschaftliche Töne und Gebärden mahlen die Fassung, die Veränderungen der Seele; wir wollen sie, nach Herrn Engel, die analogen nennen. Von dieser Art die unruhigen, ungleichen, zuckenden Bewegungen, der kurze, schnelle Athem, das Stammeln und Stottern, die hohen, schneidenden Töne (denn mit jemehr Schnelligkeit eine Leidenschaft ihre Gedanken entwickelt, desto mehr steigt auch ihre Stimme in die Höhe) des Zorns. Diese analogen Töne und Gebärden haben ihren Grund in dem Triebe der Seele, unsinnliche Ideen auf sinnliche zurückzuführen, und also auch ihre eignen lebhafteren unsinnlichen Wirkungen durch ähnliche sinnliche nachzubilden. Der zweite

Grund, welchen Herr Engel für dieselben anführt: die Communication zwischen den beiden Regionen der klaren und dunkeln Ideen, die einander wechselseitig zu lenken und zu modificieren pflegen, scheint mir nicht sowohl auf das Allgemeine der verschiedenen leidenschaftlichen Töne, als vielmehr auf die besondern Modificationen derselben, nach Maafsgabe der verschiedenen Situationen und Charaktere, Beziehung zu haben. 3) Noch andre Töne und Gesten der Affecten sind absichtlich; freiwillige Handlungen, aus welchen die Triebe der Seele, zu deren Befriedigung sie als Mittel dienen, ersichtlich sind; z. B. der feste, angreifende Stand des Zorns, das Dämpfen und Anhalten der Stimme, wenn man einen Zornigen befinstigen will. — Ueber diese Gesetze, nach welchen der äussere Ausdruck der Leidenschaften erfolgt, muß man jedoch noch zweierlei bemerken: erstlich, daß grösstentheils Modificationen der Stimme und der Gebärden aus diesen verschiedenen Gesetzen zu gleicher Zeit beisammen erscheinen; zweitens, daß man sich bei gewissen Ausdrücken nicht selten in Verlegenheit befindet, ob man sie lieber aus dem einen oder dem andern Gesetze herleiten solle. So läßt sich z. B. das Erblassen sowohl zu den physiologischen (wie Herr Engel die erste Klasse von Ausdrücken nennt) als zu den analogen, und auch eben sowohl zu den absichtlichen Ausdrücken rechnen: zu den ersten, als eine bloße Veränderung im Blute, zu den zweiten, wie fern das Zurücktreten des Bluts der Seelenfassung, wo der Mensch vor sich selbst, seiner Unvollkommenheit oder einer Gefahr zurückbebt, analog ist, und zu den dritten, weil die Seele, bei heftigen Anwandlungen der Furcht, wie äusserlich den ganzen Körper, eben auch so Blut und Säfte retten zu wollen scheint.

Den andern Punct, die Art des äusserlichen Ausdrucks der Affecten anlangend, so äuffert sich dieser Ausdruck in der Declamation, 1) durch den Ton, und 2) durch den Rhythmus. Die Stärke und Schwäche, welche man noch hinzuzusetzen pflegt, scheint als bleibender Zug des Affects, schon in dem dem Affect zukommenden Tone zu liegen. Jede Empfindung hat ihren eignen Ton, welcher ihr Wesen mahlt, und ihren eignen Gang, ihren Rhythmus, welcher den Grad ihrer Wirkung in Rücksicht auf Langsamkeit und Schnelligkeit bezeichnet. Aber der Affect bleibt sich nicht immer gleich, er läßt nicht selten nach, steigt aber auch oft zu einem höhern Grade empor. Dieses Steigen des Affects drückt die Declamation aus: 1) durch grössere Vollendung des
dem

dem Affect zukommenden Tons, welche zugleich den höhern Grad der demselben eignen Stärke oder Schwäche enthält, 2) durch die grössere Vollendung seines Rhythmus. Je höher die Freude anschwillt, desto mehr vollenden und verstärken sich ihre schönen Töne, desto munterer und rascher hüpfet sie hin. In der Mimik spricht der Affect durch den ganzen Körper, nicht bloß durch dieses oder jenes Glied, obgleich in einigen Gliedern, gegen andre gerechnet, der Ausdruck nicht selten zu schwach ist, als daß er leicht bemerkt werden könnte. Vorzüglich ist, als Spiegel der Affecten, das Gesicht merkwürdig, dessen sprechendste Theile Auge, Augenbraune, Stirne, Mund und Nase sind. Nur muß man bei dem Ausdrucke der Leidenschaften durch das Gesicht stets die Bemerkung im Auge haben, daß sich gewisse Leidenschaften ganz vorzüglich in dem einen Theile desselben zeichnen, während der andere für den Ausdruck andrer bestimmt ist. Diese Beschaffenheit des Gesichts macht es möglich, mehrere Verbindungen der Affecten durch dasselbe auf das kenntlichste darzustellen. Keine Verachtung oder Geringschätzung äußert sich vorzüglich in dem untern Theile des Gesichts; soll aber mitleidige Verachtung ausgedrückt werden, so kann man mit jenem Ausdruck sehr wohl den des Mitleidens verbinden, welcher mehr in dem obern Theile liegt.

Es ist aber nicht hinreichend, die Affecten einzeln durch die Stimme und die Gebärden darstellen zu können; sondern man muß sich auch bemühen, dieselben in ihren Uebergängen und Verbindungen zu zeichnen. Die Gebärdenkunst besitzt hierin vor der Declamation den Vorzug, daß sie alle Uebergänge der Empfindungen durch Bewegungen ausdrücken kann, dahingegen die Declamation, einige abgebrochene Töne und die Verschmelzung verschiedener in einen einzigen angenommen, sich zu diesem Zwecke öfters bloß der Pausen bedienen kann. Jemehr diese Darstellung der Uebergänge zur Wahrheit und Täuschung beiträgt, und je mehr sie gewöhnlich vernachlässigt zu werden pflegt, desto größer ist das Verdienst, das sich Herr Engel, durch die meisterhafte Auseinandersetzung dieses Puncts, im zweiten Theile seines klassischen Werks, um die Kunst des Vortrags erworben hat. Man wird nie finden, daß ein ganz entschiedener einfacher Affect plötzlich entstände, sondern das Herz muß nothwendig erst durch einen Zustand der Verwirrung hindurch, so wie es umgekehrt auch nur durch ein allmähliges Sinken der Empfindung, wieder aus dem Affect, wieder in Ruhe übergehen kann.

Was

Was die Verbindung mehrerer leidenschaftlichen Bewegungen betrifft, so sind diese entweder einartig, oder verschiedenartig. Sind sie das erstere, so liegt der ganze Unterschied zwischen ihnen blofs in Stärke und Schwäche; und die möglichen Arten ihrer Verbindung sind: Anschwellen und Abnehmen. Eben so, wie von niedern zu höhern Graden, geht man aus Affecten des Anschauens in die ihnen verwandten Begierden über: denn auch dieser Uebergang ist im Grunde nichts, als Wachstum durch Grade, als Stufenfolge. Bei dem Uebergange aus einem verschiedenartigen Seelenzustande in den andern kömmt es darauf an, ob diese Affecten verwandte oder entfernte sind, das heifst, ob sie in Rücksicht auf ihren Ideengang Aehnlichkeit haben oder nicht; eine Aehnlichkeit, die in mehr als einer Beziehung statt findet, da der Ideengang nicht blofs schnell oder langsam, sondern auch fest oder leise, gebunden oder abgesetzt, gleich oder ungleich ist. Die Folge der verwandten Affecten, wenn sie nicht völlig einerlei Ideengang haben, ist ebenfalls weiter nichts, als eine allmähliche unmerkliche Erhöhung oder Abnahme, sei es der Geschwindigkeit, oder der Fülle, oder der Festigkeit, oder der Gleichheit des Ideenganges, oder auch mehrerer dieser Eigenschaften zugleich. Entfernte Affecten hingegen können nie auf einander folgen, ohne dafs vorher ein Schwanken, ein Taumeln, ein Ringen der Seele zwischen den beiden unverträglichen Empfindungen, welches noch nach dem Grade der Entfernung dieser Affecten, bald gröfser bald kleiner ist, sichtbar werde.

Nach diesen Erörterungen würde es überflüssig sein, auch nur noch ein Wort über die Möglichkeit einer Theorie der Darstellung der Affecten durch die Declamation und Mimik hinzuzusetzen. Gleichwohl hört man ungeachtet der glücklichen Bemühungen, mit welchen man diesen Zweig der Kunst in den neuern Zeiten zu bearbeiten angefangen hat, noch immer allenthalben die Allmacht des Feuers und der Routine in einem Tone rühmen, welcher keinen Zweifel übrig läfst, dafs man die Theorie der Affecten blofs nützlich für den Philosophen, für den Künstler hingegen überflüssig, wo nicht gar schädlich glaube. Es ist in der That eine merkwürdige Erscheinung, dafs während die andern Künstler alle erst nach jahrelangen Vorbereitungen und Studien, und selbst dann noch mit Schüchternheit es wagen, Kunstwerke vor das Auge des Publicums zu führen, der Schauspieler allein, ohne auch nur vorher die geringste Schule gehabt zu haben, auf einmal, wie Minerva aus Jupiters Haupte, vollendet hervor-

hervorspringt. Und ist er ja noch so bescheiden, im Anfange seiner theatralischen Laufbahn, sich einiger Mängel schuldig zu finden, so hält er sich doch schon im Voraus versichert, daß nur noch einige Routine hinzukommen dürfe, „um ihn zu dem vollkommensten Schauspieler zu bilden.“ Ich möchte lieber sagen: „um ihn völlig zu verderben;“ denn nothwendig müssen durch die Routine die Fehler, welche er, als er auf gut Glück aufzutreten anfing, unvermeidlich an sich haben mußte, zu festen, eingewurzelten Gewohnheiten werden. Ob die Routine dem Schauspieler nützlich oder schädlich werde, dieses hängt ganz allein davon ab, ob sein Spiel gleich anfangs richtig oder fehlerhaft ist. Und da kein Unparteiischer diese Behauptung je in Zweifel ziehen wird, so ist es klar, daß der Schauspieler in seinen ersten Versuchen — mit denen er jedoch das Publicum zu verschonen, discret genug sein sollte — in Rücksicht auf jeden Ton, jede Bewegung, mit der nehmlichen Genauigkeit und Strenge gegen sich verfahren müsse, mit welcher ein junger Zeichner bei der Erlernung der ersten Linien verfährt. Man wird einwenden, daß es bei dem Zeichner ein ganz anderer Fall sei, da dieser gewisse Figuren außer sich abbilde, wozu nothwendig viel Genauigkeit und Fleiß erfordert wird, um es auf die richtige Art zu thun, während der Schauspieler alle Veränderungen bloß aus sich selbst hervorbringe, wozu weiter nichts nöthig sei, als daß er sich jedesmal in Feuer zu setzen wisse. Allein außer dem Studium und der Cultur seiner Organe und seines Körpers, welche den Einwirkungen der Seele nicht bei jedem gleich befriedigend gehorchen, so ist selbst dieses, daß man sich in das gehörige Feuer — in die Empfindungen Anderer — zu setzen wisse (welches allerdings zu Hervorbringung wahrer leidenschaftlicher Töne und Bewegungen nöthig ist) eine Sache, welche, so sehr sie auch den Schein der Leichtigkeit hat, dennoch die feinste Beobachtung, eine rastlose Aufmerksamkeit, und — um es darin zur Fertigkeit zu bringen — eine lange Uebung erfordert. Daß ich durch diese Behauptung nicht etwa einer an sich leichten Sache bloß den Anstrich von Schwierigkeit zu geben suche, kann man mit leichter Mühe daraus abnehmen, daß so viele Schauspieler, welche doch alle Kräfte der Natur aufzubieten scheinen, ganz Feuer zu werden, uns dennoch nur selten mehr als unbestimmte und zwecklose Ausbrüche der Leidenschaft zeigen, während ihnen die wahren darzustellenden Affecten mit ihren oft höchst interessanten Schattierungen ganz entwischen. Ueberhaupt pfllegt man sich von dem dem Schauspieler nöthigen Feuer und

und von dem Mitgefühl der darzustellenden Empfindungen die sonderbarsten Begriffe zu bilden, deren so nöthige Berichtigung wir in den Artikeln Ausdruck und Declamation absichtlich versucht haben.

Eigentlich kömmt es bei der Darstellung der Affecten auf dem Theater vorzüglich auf zweierlei an: 1) daß man die verschiedenen Töne und Gesten der Affecten richtig und wahr darzustellen vermögend sei; 2) daß man diese Töne jedesmal an ihrer eigentlichen Stelle zu gebrauchen wisse. Ueber den zweiten Punct werden wir in dem Artikel Ausdruck sprechen; und es ist nur der erste, in Beziehung auf welchen wir uns noch folgende Bemerkungen erlauben. Erstlich: Nicht alle Menschen scheinen für alle Leidenschaften empfänglich zu sein; der junge Künstler muß sich daher vor allen Dingen prüfen, in welche Leidenschaften er sich mit Lebhaftigkeit zu versetzen vermag. Zweitens: Nicht alle Menschen haben Organe und einen Körper, welche einen treuen Spiegel ihrer Seelenbewegungen abgeben, so daß sie diese oder jene Leidenschaft, so stark sie dieselbe auch selbst empfinden mögen, andern durch dieses Medium anschaulich zu machen unfähig sind. Der junge Künstler muß daher in dieser Rücksicht auch seinen Körper studieren. Drittens: Das sogenannte Mitgefühl einer Leidenschaft, oder richtiger, die lebhafte Vorstellung derselben versetzt die Seele mechanisch in eine analoge Stimmung, in welcher sie die Töne und Gesten dieser Leidenschaft nachbildet. Je lebhafter diese Vorstellung ist, desto lebhafter und täuschender ist also auch der äußere Ausdruck derselben. Und so wie man nur durch öftere Uebung die Fertigkeit erlangt, mit Leichtigkeit solche lebhafte Vorstellungen in sich zu erwecken, so erlangen diese Vorstellungen selbst, ebenfalls bloß durch Uebung, den gehörigen Grad der Lebhaftigkeit, vermöge dessen sie sich in alle Organe des Körpers ergießen, und die vollständige Darstellung der vorgestellten Affecten bewirken. Viertens: Da aber die meisten Menschen selbst bei den glücklichsten Organen, sich durch ihren Stand oder sonst durch Gewohnheit, gewisse Bewegungen eigen gemacht haben, welche, ohne daß sie es oft selbst wissen, überall zum Vorschein kommen, gleichwohl aber mit der darzustellenden Leidenschaft oft im Widerspruche stehen, so ist es nicht genug, daß sich der Künstler bloß auf die Lebhaftigkeit seiner Ideen verlasse, sondern er muß auch den wahren äußern Ausdruck der Affecten studieren, und mit dem feinen zusammenhalten. Fünftens: Eben so wenig darf die jedesmalige Rücksicht auf die Nation, das Alter, den Stand, den

den Charakter der darzustellenden Person vernachlässigt werden; denn der Schauspieler stellt nicht seine eignen Affecten, sondern die Leidenschaften anderer dar. Sechstens: Auf dem Theater selbst kann der Schauspieler durch die richtige Beurtheilung, in welcher Entfernung von den Zuschauern gewisse Töne und Bewegungen am besten wirken, in welcher Ansicht, ob in gerader oder im Durchschnitt, gewisse Gesten am besten erscheinen, oft unglaubliche Wirkung hervorbringen. L.

Affettuoso.

(*Musik.*)

Bezeichnet eine mittlere Bewegung zwischen Andante und Adagio, und beim Gesänge einen gefühlvollen und sanften Ausdruck. B.

Akustik.

(*Musik.*)

Ist die Lehre oder Theorie der Töne, und kömmt von einem griechischen Worte her, welches hören bedeutet. Die Akustik macht daher denjenigen Theil der theoretischen Musik aus, welcher die Gründe des Wohlgefallens an Harmonie und Gesang, und die Verhältnisse aller Intervallen sowohl, als die Eigenschaften der Schwingungen bestimmen und angeben soll. B.

Alcäus.

Blühte in der 44. Olympiade, sechs hundert Jahr vor unserer Zeitrechnung, und war ein Zeitgenosse und Landsmann der berühmten Lesbischen Dichterin Sappho.

Er war von unruhigem und stürmischem Temperamente, und schien sich ganz dem Kriegsdienste zu widmen. Als er aber unter dem Pittacus gegen die Athenienser mit zu Felde zog, und nach seinem eigenen Ausdrucke (Strabo B. 13. S. 412.) in einer Schlacht übel empfangen wurde, warf er seine Waffen weg, und suchte sich durch die Flucht zu retten. In Mitylene, seiner Vaterstadt, rissen zu seiner Zeit mehrere die Oberherrschaft an sich; Alcäus, der selbst von dem Verdachte nicht frei war, nach ihr zu streben, verfolgte mehrere, unter ihnen den Myrsilus, Mega-

Megalagyrus, Pittacus, mit den bittersten Gedichten. Pittacus verbannte ihn aus Mitylene; er kam an der Spitze der übrigen Verbannten zurück, und fiel seinem Nebenbuhler in die Hände, der ihm großmüthig verzieh. — Die Quelle seines Hasses gegen die Tyrannen, war also nicht so ganz rein, als es Sulzer aus einer Stelle des Quinctilian ahndet.

Als ihm nun alle Plane auf die Oberherrschaft misslungen waren, suchte er sich durch Liebe und Wein zu trösten, die er auch in seinen Liedern besang. Aber so feurig auch sein Charakter war, so sehr er auch die Sappho liebte, so mußte er sich doch, nach einer Stelle beim Athenäus, erst durch übermäßigen Genuß des Weines zu Liedern begeistern. Nun aber sang er mit einem Feuer, mit einem Enthusiasmus, der ihn Horazens wärmsten Lobes und der allgemeinen Bewunderung würdig machte: und auch in dieser Trunkenheit beleidigte er die Sitten nicht. Seine Sprache stand mit dem Stoffe immer im genauesten Verhältnisse; er verband Sanftheit mit Stärke, Reichthum mit Bestimmtheit und Deutlichkeit; und man sahe, nach Quinctilians Urtheile, selbst in seinen Trink- und Liebesliedern einen erhabenen Geist.

Er ist der Erfinder des Sylbenmaasses, welches nach seinem Namen das Alcäische genennet wird, ein Sylbenmaass, welches, ob es gleich nur aus zwei verschiedenen Füßen besteht, doch Mannigfaltigkeit genug und einen außerordentlichen Wohlklang hat, und welches Horaz unter allen seinen Sylbenmaassen am meisten liebte, denn er schrieb sieben und dreißig Oden in demselben. Es ist folgendes:

u — u — u | — u u — u u
 u — u — u | — u u — u u
 u — u — u — u — u
 — u u — u u — u — u

Ich sah den Bacchus! Aferwelt, sag es nach,
 Von fernem Feifen halte sein hohes Lied,
 Dryaden sah ich, und mit spitzen
 Ohren bockfüßige Faunen laufchen.

Von den Liedern des Alcäus ist uns bis auf einige wenige Bruchstücke nichts übrig geblieben. G.

Alexan-

Alexandriner.

(Dichtkunst.)

Sind Verse, die aus sechs jambischen Füßen bestehen, und deren man sich ehemals bei längern Gedichten anstatt des Hexameters bediente. Man schloß sie entweder immer mit der männlichen Endung, oder mit abwechselnden männlichen und weiblichen Endungen.

Die zauberische Kunst gebiethet den Entschlüßen.

Der männliche Vers kann auf zweierlei Art gebauet sein. Entweder so:

Verzweiflung oder Freude hemmt oder jagt das Blut,

oder so:

Umsonst hält die Vernunft das schwache Steuer an.

Die Aufnahme des ungleich schönern und mannigfaltigern Hexameters in die deutsche Sprache, hat diese Versart größtentheils verdrängt. G.

Alla breve.

(Musik.)

Dieses italiänische Wort, an dessen Stelle auch *alla Capella* gebraucht wird, bezeichnet, wenn es einem Tonstücke überschrieben ist, eine doppelt so geschwinde Bewegung, als sonst bei derselben Art von Noten statt findet, so daß zwei halbe Taktnoten mit der Geschwindigkeit von zwei Viertelnoten vorgetragen werden. Diese Art Tonstück kömmt bei Kammermusik jetzt äußerst selten vor. B.

Alla ottava.

(Musik.)

Man findet diesen Ausdruck in Concerten und Sonaten fürs Fortepiano, da er anzeigt, daß man die nämlichen Töne, über oder unter welchen er angemerkt ist, auch in der Octave, und also entweder eine Octave höher oder tiefer greiffen solle. Bei der Violine, wo er selten Verdoppelung anzeigt, erspart er bei hohen Noten die vielen Handwörterb. 1. B. C über

über das System aufzuthürmenden Striche. Außerdem kommt er häufig in Partituren vor, wenn z. B. die Flöten oder Bratschen, jene um eine Octave höher, diese hingegen um eine Octave tiefer mit den Violinen spielen sollen.

B.

Alla zoppa.

(Musik.)

Dieser italiänische Ausdruck bezeichnet eine gezwungene Bewegung, welche die Takttheile so trennt, daß die eine Hälfte zum vorhergehenden, die andre zum folgenden Takt, oder theils auf den Niederschlag, theils auf den Aufschlag fällt, wodurch der Accent verändert wird, und die Töne einen ungleichen und gewissermaassen hinkenden Gang bekommen. Wenn diese Worte einem Tonstücke vorgefetzt sind, so wird dadurch angedeutet, daß der nämliche Gang bis ans Ende beibehalten werden soll. Die Noten, welche auf diese Art zertheilt werden, heißen synkopierte, rückende, durchschnittenene Noten.

B.

Allee.

(Schöne Gartenkunst.)

Als man die Gärten noch als Werke der Baukunst betrachtete, und symmetrisch in Quartiere und Unterordnungen eintheilte, sahe man die Alleen als die Straßen einer Stadt an, und ordnete sie hauptsächlich nach den Gesetzen der Bequemlichkeit. Abwechslung, Mannigfaltigkeit, Freiheit, Natürlichkeit durfte man in diesen Anlagen der Kunst nicht suchen, welche für nichts als slavische Ordnung Gefühl hatte. Der Spatziergänger wurde durch das ewige Einerlei, durch die beständige Ansicht eines Gebäudes, das sich ihm immer unter einer und derselben Gestalt zeigte, durch die oft sehr lächerliche und immer unnatürliche Form der Bäume und Hecken, nur desto mehr gepeinigt, je länger die Allee war. Als aber die große Reform der Gärten in England begann, ging man in dem Widerwillen gegen die Alleen eben so weit, als man vorher in der ausschweifendsten Liebe zu ihnen gegangen war. Es ist zwar wahr, die Natur pflanzt keine schnurgeraden Alleen; aber die Kunst handelt thöricht, wenn sie freiere Alleen da verachtet, wo sie Vortheil von ihnen ziehen kann; da überdies ein Werk der schönen Gartenkunst von sehr großem Umfange sein muß,

wenn

wenn es Mannigfaltigkeit, und die Stoffe aller der verschiedenen Eindrücke landschaftlicher Scenen darbiethen, und doch zugleich bloße Natur zu sein scheinen soll. Nur selten bildete in unsern Gegenden die Natur so glücklich, daß sie einem kleinen Raume Ausdrücke mannigfaltiger Art gab, daß man also, um sie zu bewirken, die Kunst am Ende durchschimmern lassen muß. Ist man nun einmahl in dieser Nothwendigkeit, so kann man denn doch auch, um schöne An- und Ausichten zu gewähren, unbekümmert von Alleen Gebrauch machen. Nur werden die Gesetze der Natürlichkeit hierbei verlangen, daß die Bäume weder in schnurgeraden Linien, noch auch in abgezielten, gleichen Fernen gepflanzt werden.

Wer Gefühl für die Mannigfaltigkeit und den Reichthum der Natur in der Farbe, der Form und der Gruppierung der einzelnen Gegenstände hat, wird diese Mannigfaltigkeit, diesen Reichthum auch in der Anlage seiner Alleen nachzuahmen suchen, wird Bäume von verschiedenen Formen, von verschiedener Höhe und Farbe wählen, durch ihre verschiedene Stellung angenehme Gruppen hervorbringen, und auf diese Weise so schön und zauberisch wie die Natur zusammen setzen.

Weiß er von den verschiedenen Farben des Laubes den Gebrauch zu machen, den der Landschaftsmaler von den Farben seiner Palette macht, weiß er in der Abndung der künftigen Form der Bäume und des Gesträuchs sie nach den Gesetzen der Perspective zu stellen, hier grössere und zusammengesetztere, und dort kleinere und einfachere Gruppen zu pflanzen, so wird er sowohl durch das verschiedene Hell und Dunkel des Laubes, durch die grössere und kleinere Form der einzelnen Bäume, durch stärkern und schwächern Schatten, als auch durch die zufällige Beleuchtung des Tageslichtes, die angenehmsten, täuschendsten Gemälde hervor bringen.

Nach den Zufälligkeiten der natürlichen Beleuchtung glücklich angebrachte Unterbrechungen der Allee, besonders, wenn das Laub der folgenden Baumgruppe von hellerer oder dunklerer Farbe ist, wird die Täuschung des lebendigen Baumgemäldes erhöhen, und eine mälsige Krümmung am Ende der Allee dem Geiste des Betrachters die Idee von unermesslicher Länge zuführen. G.

Allegorie.

(*Aesthetik.*)

Die allgemeine Philosophie über die schöne Kunst beantwortet in Beziehung auf die Allegorie folgende Hauptfragen: 1) Was ist im Allgemeinen die Allegorie, als Werk der schönen Kunst? 2) Worin besteht im Allgemeinen das Genie für Allegorie der schönen Kunst, wie wirken die Seelenkräfte des Künstlers bei Erfindung und Ausbildung derselben? 3) Welches sind die tüchtigen Gegenstände für allegorische Darstellung der schönen Kunst? 4) Welche sind die Hauptvollkommenheiten eines allegorischen Werks der schönen Kunst im Allgemeinen.

I.

Die kritischen Werke über die Allegorie würden in der That minder lückenhaft, unbestimmt und zwecklos sein, wenn sie von einem richtigen und festen Begriffe der Allegorie ausgingen, wiewohl sie Werk schöner Kunst ist. Die Allegorie, als Werk schöner Kunst, a) ist von der Allegorie als Figur wesentlich verschieden, eine Bemerkung, welche vorzüglich die Dichtkunst betrifft. Die Allegorie als Figur ist kein Ganzes, sondern bloß Theil, nicht Zweck des Künstlers, sondern bloß Mittel zum Zwecke; die Allegorie, als Werk, ist ein für sich bestehendes Ganzes, ist Zweck des Künstlers. Die Allegorie als Figur besitzt nur Vollkommenheit in Beziehung auf das Ganze, zu welchem sie gehört; die Allegorie als Werk, muß ohne alle weitere Beziehung in sich selbst ihre Vollkommenheit haben; b) sie ist ferner wesentlich verschieden vom Sinnbilde. Das Sinnbild bezieht sich, seinem letzten Zwecke nach, auf das Erkenntnißvermögen, und arbeitet darauf hin, abgezogene Begriffe, allgemeine Wahrheiten anschaulich und dadurch dem Verstande evident zu machen. Die Allegorie, als Werk der schönen Kunst, hat einen ganz andern Zweck; die Ideen, welche sie darstellt, sollen freilich anerkannt werden; allein ihr letzter Zweck ist die Schönheit der Formen und Verfinnlichung an sich, und als Ausdruck der Liebe zu der Idee betrachtet. Daher kommt es, daß die Ausführung eines Sinnbildes von der Ausführung einer Allegorie wesentlich verschieden ist. Das Sinnbild muß sich mit größter Präcision auf die Angabe durchgängig ähnlicher Züge einschränken, ohne sich jenen Schmuck und jene reizenden Zufälligkeiten zu erlauben, welche der Allegorie frei stehen, ja zu ihrem Wesen gehören.

ren. Diese drückt einen schwärmerischen Zustand aus, wo die Phantasie alle ihre Schätze aufbiethet, um das Interesse für eine Idee durch eine ihm ganz entsprechende Verfinnlichung darzustellen; und sie ist um so vollkommener, je idealischer ihre Formen und Bilder sind, je ein reicheres Spiel von analogen Bildern sie mit der Hauptidee vergesellschaftet. c) Wenn der letzte Zweck der Allegorie, als Werkes schöner Kunst, kein anderer ist, als die Schönheit der Formen und Verfinnlichung an sich, und als Ausdruck der Liebe zu der Idee betrachtet, so kann man jene Werke gar nicht zur schönen Kunst rechnen, in denen sich Haß, Verachtung, Schrecken und ähnliche Leidenschaften durch entsprechende Verfinnlichung ausdrücken, und zwar so, daß dies Hauptzweck ist. Empfindung des Schönen muß jederzeit die Hauptwirkung der allegorischen Darstellung im Ganzen sein.

Attribute nennt man in Werken der Allegorie diejenigen Theile oder Nebentücke einer allegorischen Figur, welche entweder an und für sich die geistige, moralische Bedeutung derselben unmittelbar und vollkommen ausdrücken, oder doch zum vollkommenern und lebhaftern Ausdrucke derselben beitragen. Man kann in Rücksicht dieses Unterschiedes die Attribute in wesentliche und hinzukommende theilen.

Die wesentlichen Attribute bewirken die Anerkennung der allegorischen Figur nach ihrer wahren Bedeutung; einige davon gründen sich auf wirkliche Aehnlichkeit oder Analogie, diese nenne ich die symbolischen, andere bloß auf zufällige Verknüpfung gewisser Bilder mit gewissen Ideen, diese nenne ich die conventionellen. Die Wage der Gerechtigkeit, das Nektargeschirr der Jugend, das heilige Feuer der Keuschheit, als Vestalin, die Schlange und der Spiegel der Klugheit, die Brüste der Natur, der Mohn des Schlags, der Finger auf dem Munde des Harpocrates, alles dieses sind symbolische Attribute; die Mütze, der Huth der Freiheit, die Schlange der Arzneikunst, die Lilien Frankreichs u. a. sind conventionelle Attribute.

2.

Das Genie zur Allegorie der schönen Kunst ist eine Vereinigung von philosophischen und aesthetischen Talenten. Der allegorische Künstler besitzt ein tiefes Interesse für die Verhältnisse der Menschheit zur Natur, dem Moralgesetze, und der überirdischen Welt, zugleich eine herrschende Fähigkeit, große und interessante Gesichtspuncte in jeder dieser Hinsichten zu fassen.

Jeder seiner Stoffe drückt, wenn wir ihn nur recht durchdringen, einen solchen Gesichtspunct aus. Wenn er uns die Gesundheit, den Schlaf, die Stärke, die Jugend malerisch darstellt, interessierten ihn da nicht interessante Verhältnisse der Menschheit zu der Natur? Wenn er die Unschuld, die Gerechtigkeit, die Standhaftigkeit schildert, interessieren ihn da nicht große Verhältnisse der menschlichen Natur zum moralischen Gesetze? Und was anders, denn Interesse für die Beziehung der Menschheit auf die überirdische Welt, bestimmt ihn zu seinen Dichtungen von Göttern, Zeit und Unsterblichkeit? Allein was ihn zum Künstler macht, dies ist das Talent der Erfindung, der Dichtung von sinnlichen Gestalten zur Darstellung seiner Ideen, mit einem Ausdrucke, welcher seinem Interesse für dieselben vollkommen angemessen ist, und welcher ebendeshalb jederzeit idealisch sein muß.

Sind seine Ideen aus Sphären genommen, welche das Wesentliche der Menschheit angehen, und demnach allgemein interessieren müssen, sind seine Formen mit dem Zauber der Schönheit bezeichnet; so muß in ihm der Drang herrschen, seine geistig-sinnlichen Compositionen darzustellen, und die Entzückung über seine Mitmenschen zu verbreiten, von der er sich selbst gehoben fühlt.

3.

Der Stoff der Allegorie muß jederzeit Ehrfurcht, Bewunderung, Liebe und die damit verwandten Empfindungen als Hauptwirkung erregen. Schönheit muß das Resultat der Darstellung, als solcher, im Ganzen sein. Die Beziehung des Stoffes auf unsre Neigungen muß nahe sein, keiner langen Entwicklungen bedürfen, um anerkannt zu werden, und zu wirken. Es fallen also alle jene Stoffe weg, welche Gemüthsbewegungen des Abscheus zur Hauptwirkung haben; Figuren und Schilderungen dieser Art können nur untergeordnet in einem zusammengesetzten Werke erscheinen, wo die Hauptwirkung durch ihre besondere Wirkung gehoben wird. Die Armuth, mit ihren Attributen, der Geitz, die Betrügerei, mit den ihrigen, können für sich keine Werke schöner Kunst sein, aber sie können als Theile, als Episoden vorkommen. Eben so verweisen wir aus dem Gebiete der schönen Kunst jene Stoffe, welche ein angestregtes Nachdenken, oder wohl gar Speculation erfordern, um sich lebhaft für sie zu interessieren. Wie mochte sich wohl Sulzer es als möglich denken, daß je ein Künstler die Wiederherstellung der Wissenschaften, das Werk der Reformation, die Entdeckung

deckung der neuen Welt zu zweckmäßigen Gegenständen allegorischer Kunst machen würde!

4.

Die Hauptvollkommenheiten der Allegorie, als solcher, betreffen: 1) die Erfindung der Hauptidee; je interessanter das Verhältniß der Menschheit zur Natur, Moralität, Uebernatur ist, welches die Idee ausdrückt, und zwar je interessanter nach seiner Erhabenheit, seinem Umfange, seiner Liebenswürdigkeit, seiner Rührungskraft, seiner Ungemeinheit, seiner Feinheit, um so vollkommener ist die Idee, sie sei nun einfach oder zusammengesetzt. 2) Die Bezeichnung der Figuren durch Attribute; je mehr die wesentlichen Attribute durchgängig symbolisch, selten conventionell sind, je augenblicklicher durch sie die Anerkennung der Idee erfolgt, je mehr die hinzukommenden Attribute zur Verstärkung der Hauptwirkung beitragen, ohne zu sehr an sich zu fesseln, und von den wesentlichen abzuziehen, um so vollkommener ist die Bezeichnung. 3) Den Styl, welcher durchgängig idealisch sein muß. S. die Art. Idealisch. Styl. Die übrigen Vollkommenheiten ergeben sich aus diesen, oder sind der Allegorie mit andern Gattungen gemein.

H.

Allegorie.

(*Zeichnende Künste.*)

Durch die Erfindung der Allegorie scheint die Kunst die Grenzen der Möglichkeit ihrer Sprache zu überschreiten, indem sie dadurch nicht bloße Thatsachen und sichtbare Gegenstände, sondern abstracte Ideen, ja sogar eine ganze Folge solcher Ideen der Seele des Betrachters vorlegt.

Hieraus ist sehr deutlich, daß wir einzelne, bedeutende Gegenstände, z. B. die Biene, als ein Sinnbild der Arbeitsamkeit, von der Allegorie ausschließen, da uns Darstellungen der Art, so ausdrucksvoll sie auch immer sein mögen, den Namen der Allegorie nicht zu verdienen, und nur mit dem Namen Sinnbild bezeichnet werden zu müssen scheinen. Zwar müssen die Künstler von solchen bezeichnenden Gegenständen oft Gebrauch machen, wenn sie z. B. Länder, Flüsse, Tugenden, Laster, charakterisieren wollen, allein man kann nicht sagen, daß sie dabei allegorifizieren, sondern sie bezeichnen bloß durch ein willkürliches, aber allgemein angenommenes Attribut unter

C 4

einer

einer männlichen oder weiblichen Figur, einen Fluss, ein Land, eine Tugend oder ein Laster, welche Figur man ohne dieses Attribut nicht dafür erkennen würde. Es war also bloß die Noth, welche solche sinnbildliche Dinge in die bildenden Künste einführte, da es ihnen sonst an jeder andern Sprache fehlt, Figuren der Art bestimmt und unzweideutig zu benennen.

Jedoch, wir kehren zur Allegorie zurück.

Der Künstler macht allegorische Gemälde auf zweierlei Art: erstlich, daß er allegorische mit wirklichen Personen vermischt; dieß ist die mablerische Allegorie vom niedern Range; zweitens, daß er bloß allegorische Personen zusammensetzt, und durch die Stellung jeder einzelnen Figur, durch die Gruppierung mehrerer und die Zusammenfassung des Ganzen, der Seele des Betrachters irgend einen oder mehrere Gedanken zuführt, die er ihr durch die natürliche Sprache seiner Kunst nicht zuführen konnte. Und dieß ist ein allegorisches Gemälde im eigentlichen Sinne des Wortes.

Was die erstere Art anlangt, so kann sie, wenn der Künstler nicht unendlich viel Kunst anwendete, für sein Product äußerst gefährlich werden, im Fall nämlich seine wirklichen Personen nicht aus einem Zeitalter sind, in welchem der Einfluß seiner allegorischen Figuren noch ein Artikel des Volksglaubens war, im Fall also, da man sich hierzu fast ausschließlich nur Personen aus der Griechischen oder Römischen Mythologie bedienen kann, seine wirklichen Personen nicht aus der ältern Geschichte jener Völker genommen sind. Denn erstlich kann die Einheit der Handlung dadurch beleidiget werden, zweitens wird die Wahrscheinlichkeit verletzt, und drittens durch einen natürlichen Zug des Menschen, die Aufmerksamkeit von der wirklichen Person auf die allegorische, idealische abgezogen.

Die letztere, aus lauter allegorischen Figuren zusammengesetzte Art hat alle jene Gefahren nicht zu fürchten, erfordert aber unstreitig mehr Dichtungsvermögen, und größern Scharfsinn des Künstlers, als die erstere. Da er mehrere allegorische Figuren zusammen zu setzen hat, so muß er nicht nur einen größern Vorrath von charakteristischen, leicht zu erklärenden Attributen besitzen, sondern er wird sich auch oft in der Nothwendigkeit befinden, deren erfinden zu müssen. Und nur ein außerordentliches Glück, ein mehr als gemeiner Scharfsinn kann ihm, immer nur bei einem sehr kleinen Theile des Publicums, die Verständlichkeit seiner Allegorie versichern. Mißlingen ihm seine Erfindungen, so ist Un-

deut-

deutlichkeit oder Lächerlichkeit unvermeidlich, und alle seine Mühe umsonst.

Die Lectüre allegorischer Dichter kann ihm zwar hierin einen sichern Leitfaden geben, allein sie ist ihm nur mit der gröfsesten Vorsicht zu empfehlen. Die Mittel und Sprachen dieser beiden Künste sind so wesentlich von einander verschieden, daß, was in der einen sehr deutlich und schön ist, in der andern unverständlich und ungereimt sein kann. Die Dichtkunst hat den Vortheil, ihre allegorischen Personen zu benennen, ihre Charaktere ausführlich zu entwerfen, ihre Handlungen vorzubereiten, und sie in der Zeit wirklich handeln zu lassen. Alles dessen entbehret die Malerei. Sie stellt einen einzigen, von allen frühern und nachfolgenden abgerissenen Augenblick dar, kann ihre Personen durch nichts als sichtbare Gegenstände charakterisieren, und muß folglich diesen Augenblick, diese sichtbaren, charakteristischen Gegenstände so wählen, daß man sowohl die handelnde Person, als auch die Absicht der Handlung daraus deutlich erkennt. Schwierigkeiten, die in allegorischen, aus vielen Figuren zusammengesetzten Gemälden oft unüberwindlich sind.

Hat der Künstler dichterisches Genie genug, so kann er, wie es Lessing mit der Aesopischen Fabel machte, Eine Allegorie in mehrern neben einander gestellten Gemälden fortsetzen; er gewinnt dadurch den Vortheil, mehr als einen einzigen Augenblick der Handlung darzustellen, und ist eben darum der Unverständlichkeit weniger ausgesetzt. Glückliche erfundene Allegorien der Art müssen dem Künstler eben so viel Ehre bringen, als sie dem Betrachter wohlgefällige Unterhaltung gewähren, und seiner Seele den Sinn ihrer Zusammenfetzung tiefer einprägen.

Es sei uns erlaubt, die Beschreibung eines allegorischen Gemäldes der Art von Herrn Professor Oeser beizufügen, mit welchem dieser würdige Freund des großen Winkelmann den Concertsaal zu Leipzig schmückte. Wir bedienen uns der Worte des Herrn Kreuchauß *):

„Alles erscheint beim Eintritte in den Saal in ernster Einfalt, weislich veredelt durch eine Scene der Musen, welche die Kunst des Pinsels, durch das geöffnet zu sein scheinende Gewölbe, sichtbar werden liefs.

Die neun Göttinnen des Parnasses sammleten sich über dem Gebäude. Ihre kleinere Hälfte verweilet, höher sitzend, beim Gotte des Lichtes.

C 5

Die

*) Oesers neueste Allegoricgemälde, S. 36.

Die drei Vorsteherinnen der Musik ziehen, von ihnen gesondert, durch die mittlere Oeffnung der Decke, in ihren Tempel ein.

Völlig bekleidet und mit ihren Kronen festlich geschmückt lassen sie, die hier allein gefallen und nützen wollen, jene, gemächlich mit aufgelöstem Gewande und freien Locken, zurück.

Die Erfinderinnen der Flöten und der Saitenspiele, Euterpe und Klio, nahmen ihre Fürstin, die Muse des Gefanges, Polymnia, mitten unter sich, leiten sie in ihren Armen von der Höhe, aus der sie mit ihr in gerader Richtung niederschweben, und der Genius der ernstesten Freude, ein schöner Jüngling, der ihnen im Schwunge beide aufgehobene Hände voll frischer Blumen beut, führt sie an.

Ihre genauer mit ihnen verbündeten Schwestern, die einander zur Seite sitzende dramatische und lyrische Dichtkunst, Melpomene und Erato, begleiten sie, gleich ihnen feierlich gekleidet und gekrönt, in mässi ger Entfernung, auf einer schwellenden Wolke.

Im obern Lichte des glänzenden Gewölkes erzeugt sinkt sie näher herzu, und walt vor den vom Antlitze des Musengottes alles beleuchtenden Strahlen her. Gleich einer andern, die vom Sitze der übrigen Musen und ihres Lehrers losgewunden, ihr gegen über, das Gebäude ercilt, hat sie, beim Niederlegen auf die gewölbte Decke, einen Theil des Gesimses überzogen, und daran sich weiter zur Oeffnung herein gewälzt. Der lichte Schatten, der die gemilderte Klarheit ihres Saumes an der Fläche nachahmt, scheint zu schwinden, und die Annäherung der Herabkommenden sichtbarer zu werden.

Melpomene schlägt ein breites Buch in ihrem Schooße auf, worein sie ihre Blicke versenkt, als ob sie der melodischen Vereinigung des gesungenen und gesprochenen Ausdruckes ihrer Ideen nachdenke.

Ein Kind der Liebe, seiner Stelle zwischen beiden redenden Künsten getreu, erhebt sich hinter ihr, über ihre Linke herzu, und gieht bei dem, was sein Auge in den Blättern erschlich, mit gegen einander gekehrten Händen, ein stilles Zeichen ehrerbietigster Bewunderung.

Erato sandte Amor, ihren getreuen Begleiter, voraus: durch die zwote Oeffnung, gerade über dem Orchester, siehet man, wie er, die Hand an der Leier, jeder wilden Leidenschaft gebiethen will, und sie selbst im Löwen, auf dem er sitzt, durch die Gewalt der Musik bezähmt. Sonst grausam, nun erweicht, scheint dieser im Laufe gehemmt, mit Weite auf wallender Bahn mehr fürder

fürder zu schwimmen, als fort zu schreiten; und friedlich laufend sieht er sich um nach dem, der ihm mit dem Saitenspiele nie empfundenes Gefühl ins Ohr rauschte.

Die Mutter des kleinen Siegers wendet sich, stillen Beifalls voll, vom schwebenden Lager zu ihm; verbirgt in der Linken den goldenen Apfel, der ihrer Schönheit im Wettstreite mit Weisheit und Hoheit zufiel; verweilt aber mit theilnehmendem Vergnügen in einiger Entfernung, zur Annäherung bereit, und zum Entschlusse gereizt, den Liebling, bei Endigung des siegenden Spieles, mit Schenkung des selbst erlangten Preises zu überraschen.

Sie vertraute seine hier entbehrlichen Waffen den Händen ihrer beher spielenden Kinder, die sie anderwärts zu verwenden sich gelüsten lassen. Schon raubt eins dem andern die Pfeile zu ihrer Bestimmung aus dem Köcher.

Indessen wagte sich der Unverstand, in Marfyas Gestalt, an den Thron des Apollo, und wurde, auf einen vom Gotte mit gebiethender Freundlichkeit gegebenen Wink, der Willkühr des Musengefolges überlassen.

Durch die dritte Oeffnung sieht man das Urtheil an ihm vollstrecken.

Gewaltübende Götterknaben nöthigten ihn sich zu krümmen, und mit hinterwärts gebundenen Armen vom Lichtquell zu entfernen. Das Ende der Bande in der Linken, und mit Rückenstreichen von der aufgehobenen Rechten verfolgt ihn der eine; der andere faßt das ziegenfüßige Mißgeschöpf bei den Haarlocken, quetscht ihn mit beiden Händen die gespitzten Ohren an den Kopf, und zieht ihn dabei, von der Höhe nieder, nach der Thüre zu.

Unter ihren umher schwebenden Brüdern empfiehlt einer dem andern, der ihn himmelan begleitet, mit lohnenden Lorbern in der Hand, ein offnes Buch, das mit dem Namen einer Virtuosen-Familie, Bach, bezeichnet ist, deren Stamm, durch seine aus Leipzigs Schoofse verbreiteten vielen Zweige, in und auffer Deutschlands Grenzen Früchte trägt.

So leicht sich aus dem Sinne der Allegorie die Bestimmung des Gebäudes erklärt, welches dem Musikstudium, besonders der Uebung des Gesanges gewidmet ist, um dessen edelste Anwendung die redenden Künste schwefterlich sich mit ihm becifern; eben so deutlich wird dadurch zugleich erinnert, was Würde und Gewalt dieser vereinigten Künste vermag, und wie hier die Höhe ihres gemeinschaftlichen Zweckes erstrebt werden könne, wenn gute Genien sorgen, daß kein Unberufener oder Verworfener

ferner dieses Heiligthum der Mufen entweihe, und darin nur die Stimme folcher Lehrer laut werden darf, die mit einem Bach, Haffe, Hiller oder Nauman in geistiger Verwandtschaft stehen.“

Diese Schilderung ist freilich etwas lang, da sie aber für den jungen Künstler von großem Nutzen sein kann, trugen wir kein Bedenken, sie ganz auf zu nehmen, und erinnern nur noch schlußlich gegen eine Stelle des Sulzerischen Artikels *Allegorie*, daß die Baukunst, als Baukunst, von der *Allegorie* keinen Gebrauch machen kann, daß z. B. die Schilder und Waffen an dem Fries des Berlinischen Zeughauses keine *Allegorien*, sondern bloß zweckmäßige, emblematische Verzierungen sind, welche der Bestimmung des Gebäudes entsprechen. In dem Rebenkranze vor einem Weinhause fand gewiß noch kein Mensch eine *Allegorie*. G.

Allegretto.

(*Musik.*)

Bedeutet eine gemäßigtere Lebhaftigkeit als *Allegro*, oder eine mindere Geschwindigkeit im Takte. B.

Allegro.

(*Musik.*)

Ueber einem Tonstücke angemerkt, bedeutet den zweiten unter den fünf angenommenen Hauptgraden der Bewegung vom Geschwinden zum Langsamen, oder nach dem Presto die geschwindeste von allen Bewegungen. Bezeichnet nun der Inhalt eines solchen Tonstücks einen besondern Charakter, auf den man für die Ausführung wünscht aufmerksam zu machen, so heißt es *Allegro agitato*, *Allegro con brio* etc. Ausser einem gewissen natürlichen Feuer, Praecision u. d. g. ist Fertigkeit in der Kehle, den Fingern, dem Bogen, der Zunge, welches letztere nur auf blasende Instrumente geht, (S. Ansatz) die vornehmste Eigenschaft bei Ausübung dieser Art von Tonstücken, welchen, da sie bloß auf mechanischer Cultur beruhen, das *Adagio* in Rücksicht der Fortschritte jederzeit weit zurück stehn wird. B.

Alle-

Allemande.*(Musik.)*

Eine Gattung von Tonstück in Viervierteltakte, und in ernsthafter Bewegung. Die Benennung deutet an, daß er ursprünglich deutsch sei. Wenn Allemanden in Sonaten u. d. g. vorkommen, welches jetzt zwar selten geschieht, so giebt man ihnen eine etwas lebhaftere Bewegung. Eine Allemande bedeutet auch ein Tanzstück, und als solches steht sie in zwei viertel Takte, und hat eine muntre und etwas hüpfende Bewegung. **B.**

Allemande.*(Tanzkunst.)*

Ein ursprünglich deutscher Tanz, den man auch Strasburgisch nennt. Der Charakter seiner Bewegung ist Fröhlichkeit, und seiner Pantomime trauliche, scherzende Zärtlichkeit.

Das Zeitmaafs desselben besteht aus zwei Vierteln, deren letzteres der Tänzer wiederum in zwei Theile theilt. Seine Pas haben daher mit dem Gange des muntern Daktylus in der Dichtkunst eine auffallende Aehnlichkeit.

Die Allemande kann nur von einem einzigen Paare getanzt werden, es können aber auch mehrere an derselben Theil nehmen.

Der Tänzer schlingt seinen rechten Arm nachlässig um seine Dame, und sie legt ihre linke Hand traulich auf seine Schulter. In dieser Stellung tanzen sie in den vorher angegebenen Schritten, während die erste Klauful zum ersten mahl gespielt wird, den Saal hinab, und kehren bei der zweiten Wiederholung zurück. Die übrigen Paare sind ihnen gefolgt.

Die Bewegungen der folgenden Touren sind Ausdrücke einer steigenden Freude, und einer höhern vertrauten Zärtlichkeit. Die Mannigfaltigkeit derselben hängt von der Geschicklichkeit des Tänzers ab. **G.**

Al Segno.*(Musik.)*

Oder dal Segno. Diese Worte am Ende eines Tonstücks, bedeuten, daß man selbiges nicht ganz vom Anfang, sondern von der Stelle, wohin das Zeichen weist, wieder anfangen soll. **B.**

All'

All' unisono.*(Musik.)*

Hier findet das statt, was bei *alla ottava* gesagt ist, nur mit dem Unterschiede, daß die Stimme, auf die gedeutet wird, nicht in der Octave, sondern mit den nämlichen Intervallen überzutragen ist. Es giebt aber gleichwohl Fälle, wo selbige auf die bloße Anzeige *all' unisono* doch in einer andern Octave muß genommen werden, z. B. es stünde im Systeme des Basses *all' unisono colle Violini*. Dergleichen Fälle sind aber schon an sich einleuchtend, und der natürliche Umfang jedes Instruments führt den Spieler von selbst drauf. B.

Alt.*(Musik.)*

Haute contre bei den Italiänern *Contr' Alto*, oder *Alto Tenore*, ist unter den mehrern Classen, in welche die Stimmen nach der Verschiedenheit ihrer Höhe und Tiefe eingetheilt werden, die dritte nach dem Sopran und Diskant, wenn man nämlich anders auf die verschiedentlich angenommene Eintheilung des Diskants in der ersten und zweiten Rücksicht nehmen will. Der weiteste Umfang der Altstimme ist vom kleinen *F* bis ins zweigestrichene *C*. Wird dieser Umfang nun entweder von oben, oder von unten um eine Terz verringert, so heißt er entweder der tiefe oder der hohe Alt. Gewöhnlich wird er in Italien von einer weiblichen, oder Castratenstimme gesungen, denn außerdem ist er auch nicht natürlich, und überschreitet, wenn ihn eine Mannstimme vorträgt, auf eine widrige Art die übrigen Stimmen. B.

Ambitus.*(Musik.)*

Siehe den Artikel Umfang.

Amoroso.*(Musik.)*

Zärtlich, liebevoll, *tendrement*. Diese Worte über einem Tonstücke bezeichnen eine sanfte und langsame Bewegung, die von einem zarten und rührenden Ausdruck belebt

belebt wird. Der Charakter des italiänischen Amorofo hat mehr Accent und mehr Leidenschaftliches als das französische Tendrement. B.

Amphicord.

(*Musik.*)

Oder *Lyre barberine*. Ein Saiteninstrument, dessen Erfinder Jean Doni ist, in dessen Werken man eine nähere Beschreibung davon findet. B.

Amphitheater.

(*Baukunst.*)

War bei den Römern ein zu den Kampfspielen der Fechter oder wilden Thiere bestimmtes Gebäude. Seine Form war rund oder oval. In der Mitte desselben war ein großer mit Sand belegter Platz, *Arena* genannt, auf welchem die Kampfspiele vorgestellt wurden, rings um denselben waren Gewölbe, worin man die wilden Thiere aufbewahrte. Ueber diesen Gewölben erhob sich eine Galerie für die vornehmsten Zuschauer. Die vierzehnen, immer höher und höher steigenden Reihen von Sitzen waren für die reichern Bürger, die obersten für das gemeine Volk bestimmt. Da diese Gebäude so groß waren, daß sie dreißig bis achtzig tausend Zuschauer faßten, und da man bei Schauspielen der Art keine künstliche Beleuchtung anbringen konnte, so baute man sie ohne Dach.

Das größte und schönste Amphitheater wurde vom Kaiser *Vespasian* angefangen, und von seinem Sohne *Titus* vollendet. Es erhielt nachher seiner Größe wegen den Namen *il Coloseo*, und es stehen noch jetzt beträchtliche Stücke von demselben. Das Amphitheater zu *Verona* hat sich unter allen andern noch am besten erhalten, und wird auf Kosten der Stadt unterhalten.

In unsern Schauspielhäusern nennet man den Platz der Bühne gegen über, auf welchem allmählig höher steigende Bänke angebracht sind, gleichfalls das Amphitheater. G.

Anakreon.

Aus *Teos* in *Jonien*, blühte in der 62sten Olympiade, 532 Jahre vor unserer Zeitrechnung. Wegen der Gewaltthätigkeiten der *Perser* unter dem *Cyrus* oder *Cambyses* ver-

verließen die meisten Einwohner von Teos ihr Vaterland, und begaben sich nach Abdera, bei welcher Gelegenheit sich vielleicht auch Anakreon nach Samos begab, welche Insel damahls von Polykrates, einem Freunde der schönen Künste beherrscht wurde, der dem Dichter seine Freundschaft schenkte. Hipparchus, der Beherrscher von Athen, zog ihn von da an seinen Hof, und überhäufte ihn mit Ehre.

Er besang Wein und Liebe, mit einer Einfachheit, einem Witze, einer Laune, die in einigen Liedern unübertrefflich ist. Seine Phantasie mahlt ihm Alles in einem goldenen Lichte, die Sorgen des Lebens und der Zukunft fliehen vor seinen Bechern und Rosenkränzen; Amoretten wiegen ihn in Träume ein; und schöne Mädchen küssen ihm den Kummer weg. Heiterer, unbefangener Lebensgenuss war seine Moral, und Wein und Liebe und Rosen seine Sorge. Seine Lieder sind, wie sich Sulzer ausdrückt, ein Blumengarten, wo tausend liebliche Gerüche herumflattern; wenn er aber hinzusetzt: Wo keine einzige nahrhafte Frucht anzutreffen ist, mag er dem guten Anakreon wohl einiges Unrecht thun.

Das kurze, meist dreifüßig jambische Sylbenmaafs ist dem leichten Gange seiner Ideen sehr angemessen, und die Wendungen, die er in seinen Liedern nimmt, verdienen zu ähnlichen Producten ein fleißiges Studium, und verrathen eine Meisterhand. Wir besitzen noch ein und siebenzig Lieder, die ihm zugeschrieben werden, aber von so ungleichem Werthe sind, dafs man fast allgemein an der Aechtheit mehrerer von ihnen zweifelt. G.

A n a t o m i e.

(*Bildende Künste.*)

Die Anatomie der Künstler ist die Kenntniß der äuffern Theile des menschlichen Körpers, und der Veränderungen derselben nach den verschiedenen Stellungen, Rührungen und Bewegungen, eine Kenntniß, die dem bildenden Künstler um desto nothwendiger ist, je weniger wahre Schönheit ohne Wahrheit der Darstellung überhaupt Statt finden kann.

Der Künstler will in seinen Werken keine todten Figuren darstellen, will uns eine täuschende Nachbildung der Menschen, ihrer Stellungen, Handlungen und Rührungen geben; wie aber wird er diesen Zweck erlangen, wenn er nicht die Bewegungen und Gänge der Knochen und Muskeln kennt, wie will er uns den Seelenzustand des nach-

nachbildeten Menschen darstellen, wenn er nicht das Spiel der Muskeln, ihre Anschwellungen und Senkungen weiß? Wie will er uns überreden, die Bewegung seiner Figur sei wirklich lebendig, wenn die Bewegung ihrer Sehnen und Muskeln der Natur widerspricht? — Glückliche Anlagen, Genie, Geschmack, Leichtigkeit in der Nachbildung kann ein positives Studium nicht ersetzen, ohne welches der Künstler einer Figur weder Ponderation, noch Bewegung, noch Ausdruck, geben kann.

Es hat Mahler und Bildner gegeben, vorzüglich aber unter denen, die den Gothischen Geschmack aus den Künsten vertrieben, und giebt deren noch jetzt, welche das Studium der Anatomie allzu sehr liebten, und es in ihren Werken allzu sehr zeigten. Man mahlt und büdet noch keinen Hercules, wenn man einem Manne starke und robuste Muskeln giebt, so wie man noch keine Venus darstellt, wenn man einen weiblichen Körper mit ganz gerundeten und muskelleeren Gliedmaßen mahlt. Ueberladung der Muskeln ist ein eben so großer Fehler, als gänzlicher Mangel derselben, und die Wahrheit des Ausdrucks verlangt schlechterdings auch Wahrheit des nachgebildeten Gegenstandes.

G.

Andante.

(Musik.)

Bedeutet unter den fünf angenommenen Graden der Bewegung die dritte vom Langsamen zum Geschwinden. Es kommt von dem italiänischen Wort *andare*, gehen her, bezeichnet eine deutlich abgemessene ruhige Bewegung, und kommt fast mit dem überein, was die Franzosen *gracieusement* nennen. Der durch das Wort *Andantino* bezeichneten Bewegung, kann man füglich ihre Stelle zwischen *Andante* und *Allegretto* geben, so wird sie wenigstens jetzt fast allgemein genommen. Rousseau will durch *Andantino* einen mindern Grad von Munterkeit als durch *Andante* verstanden wissen.

B.

Angenehm.

(Aesthetik.)

Angenehm ist das Gattungswort für alle Arten des Vergnügens. Siehe den Artikel Empfindung. Kant hat sich willkürlich in seiner Kritik der aesthetischen Urtheilskraft dieses Wortes zur Bezeichnung dessen be-

Handwörterb. 1. B.

D

dient,

dient, was den Sinnen in der Empfindung gefällt, und das Angenehme in dieser Bedeutung vom Vergnügen am Guten und Schönen mit vieler Feinheit unterschieden. Das Angenehme ist ihm ein blosses Privatgefühl, welches in der besondern Art der sinnlichen Empfänglichkeit und den besondern Neigungen eines Individuums gegründet ist, also auf Nothwendigkeit und Allgemeinheit nicht Anspruch machen kann. Siehe die Artikel Gut und Schön. H.

A n g e n e h m .

(*Zeichnende Künste.*)

Die Darstellung solcher Gegenstände, Formen und Farben, die wir im Allgemeinen gern sehen, macht in der Malerei das aus, was wir angenehm nennen. Es giebt also keine besondere Gattung für dasselbe. Man kann historische Gemälde und Landschaften u. s. f. in der angenehmen Manier mahlen.

Der Charakter des Angenehmen besteht darin, daß unsere Sinne leicht beschäftigt, unserer Seele sanfte Rührungen und ruhig begehrende Gefühle zugeführt werden. Was stark bewegt, uns zu großen Leidenschaften begeistert, kann groß, kann erhaben, kann unendlich schön sein, aber es ist nicht angenehm.

Der Künstler bringt das Angenehme erstlich durch die Wahl solcher Stoffe, welche unserer Phantasie ein leichtes Spiel verursachen, sodann durch ungezwungene, höchst natürliche und leichte Stellungen und Bewegungen der Figuren, und zuletzt durch ein Colorit hervor, welches man in der Sprache des gemeinen Lebens gefällig nennt. Die Schatten müssen hier vorzüglich leicht und warm, die Lichter gemildert, die Tinten der Töne so verschmolzen sein, daß das Auge des Betrachters leicht und ohne Anstofs darüber hingleitet.

Die Stellungen und Bewegungen des menschlichen Körpers, welche die Mode angenehm nennt, sind gewöhnlich im höchsten Grade affectiert und maniriert. Der Künstler, der angenehm historische Gemälde liefern will, wird also die Stoffe derselben nicht aus großen Gesellschaften und glänzenden Cirkeln, sondern aus der durch Kunst und Affectation noch unverdorbenen Menschenklasse herhohlen müssen. Grimasierende Gesichtszüge, Tanzmeistergeschmeidigkeit, Theatergebehrden führen uns allemahl die Idee von Zwang unausbleiblich herbei, und erregen nothwendiger Weise ein unangenehmes Gefühl. G.

Angloi-

Angloise.

(Musik.)

Englischer Tanz, Country dance, ländlicher Tanz, den wir fälschlich Contertanz nennen, ist ein Tanz- oder Tonstück von sehr lebhaftem Charakter, welcher oft bis an das Mäsigkomische grenzt. Er wird in zweiviertel, oder auch in drei- und sechsachtel Takt gesetzt, und sehr munter, beinahe hüpfend vorgetragen. Die erste Note eines jeden Taktes wird meist mit gutem Erfolge etwas stark accentuirt. Die Bewegung ist zwar geschwinde, doch nicht immer in gleichem Grade. B.

Anlage.

(Schöne Künste.)

Die Darstellung der wesentlichsten Theile eines Werkes, nach deren Vollendung nichts Wichtiges mehr hinzugefügt werden darf. Einzelne Schönheiten vergüten die Fehler der Anlage nicht, und es ist hauptsächlich in der Anlage, wo sich das Genie am vortheilhaftesten zeigt. Schöne, fleißig ausgeführte Details können auch mittelmäßige Köpfe liefern, aber das Genie allein kann ein großes, schönes Ganze umfassen, wenn es auch oft zu feurig ist, der schönen Anlage eine eben so schöne Ausführung zu geben. Ein Werk der Kunst kann also, wenn es auch wenig, oder wohl gar schlecht ausgeführet ist, schon der Anlage wegen Werth haben. G.

Anlage.

(Schöne Gartenkunst.)

Dieses Wort wird in der schönen Gartenkunst in doppelter Bedeutung genommen; in der erstern bezeichnet es einen für sich ein Ganzes ausmachenden Theil des Gartens, und in der letztern, die Zusammenfassung, Anordnung, Vertheilung der gesammten einzelnen Theile, zu einem zweckmäßigen, wohlgefälligen und schönen Ganzen. Da von der erstern Bedeutung dieses Wortes in mehreren Artikeln dieses Wörterbuches gehandelt werden wird, so wollen wir uns hier bloß mit der letztern beschäftigen.

Die Gartenkunst hat mit allen andern schönen Künsten das gemein, daß sie Erregung des Gefühls beabichtigt, dieses Gefühl durch verschiedene Nüancen hindurchleitet, um es endlich zu einem harmonischen Ganzen zu

stimmen. Von diesem Grundsatze muß also auch der Gartenkünstler bei der Anlage seines Werkes ausgehen. Er muß fürs erste den allgemeinen Charakter der Gegend, die er zu einem Kunstwerke umwandeln will, lang und fleißig studiret, seine jedesmahligen Empfindungen bei dem Herumwandeln in derselben genau beobachtet, und die ausgezeichnet haben, welche ihm die herrschenden waren. Kennt er diese genau, so wird ihm auch sein Gedächtniß sagen, welcher einzelne Zug der Gegend ihn in der Reihe seiner Gefühle störte, welcher entweder nur im Mißverhältnisse mit ihnen stand, oder dem herrschenden Eindrücke ganz heterogen war. Er weiß nun, was seiner Gegend fehlt, um ein vollendetes Ganze zu werden. Die Uebergänge der verschiedenen Nüancen der Ausdrücke waren vielleicht zu plözlich, zu wenig geordnet, zu auffallend; er suche sie also durch Schönheiten, die er anderwärts sahe und fühlte, näher mit einander zu verbinden, zu ordnen, auszugleichen, der allzu einfachen Gegend Abwechselung und Mannigfaltigkeit zu geben, und vereinbare diese Mannigfaltigkeit mit lachender Anmuth. Ist der Charakter seiner Landschaft feierlich, wie oft wird sie ihm da Gelegenheit zu den rührendsten Scenen darbiethen, ist er ernst, ist er erhaben, wie sehr kann er da den Betrachter zu großen, edeln Gefühlen vorbereiten, wenn er den Gang der menschlichen Empfindungen, und die äußern Ursachen beobachtete, welche sie hervorbringen.

Er vermeide bei seinen Gartenanlagen hauptsächlich zwei Fehler, Einförmigkeit und Ueberladung. Die erstere führt gerade zu auf die alte Manier in den Gärten zurück, und die letztere ist eckelhaft und lächerlich.

G.

A n l a u f.

(*Baukunst.*)

Siehe den Artikel Ablauf.

A n m u t h.

(*Aesthetik.*)

Die meisten aesthetischen Schriftsteller bedienen sich des Wortes Anmuth zur Bezeichnung dessen, was die mehresten vorzüglich gebildeten Nationen durch Grazie ausdrücken. Allein wenn wir den ganzen Reichthum unserer Sprache für die Darstellung mannigfaltiger Nüancen des Vergnügens an Form gehörig benutzen, finden wir, daß

dafs Anmuth weit entfernt ist, mit Grazie identisch zu sein.

Unsere Sprache biethet uns die Wörter: Reitz, Anmuth, Lieblichkeit, Liebreitz, Holdseligkeit, als eine Stufenfolge von Ausdrücken verwandter Empfindungen dar, deren die eine sich über die andere erhebt. Reitz scheint das generische Wort zu sein, die übrigen Wörter drücken besondere Arten des Reitzes aus. Nur das Schöne kann reizend sein; das Schöne wird aber reizend, wenn es nicht blofs das Vergnügen der Contemplation erregt, sondern zugleich auch eine schwärmerische Begier, sich innig mit ihm zu vereinigen, es seiner Phantasie zu fortdauerndem Genuffe zu übergeben.

Anmuth und Lieblichkeit sind von Liebreitz und Holdseligkeit dadurch unterschieden, dafs jene auch von leblosen und thierischen Wesen, diese blofs von Menschen und höhern Wesen gebraucht werden können; jene ein durch die Auffassung einer Form erregtes angenehmes Lebensgefühl, diese ein höheres mit der Sittlichkeit nah verwandtes Gefühl ausdrücken; jene in Werken der Kunst in der Anordnung und Manier, diese im Ausdrücke ihren Grund haben. Ich kann einer Flur, der Gestalt eines Thieres, Anmuth, Lieblichkeit zu eignen, ich kann in einer Behandlung des Helldunkels, des Colorits Anmuth, Lieblichkeit finden; allezeit drücke ich damit aus, dafs eine gewisse Form mich unmittelbar in den Zustand eines lebhaften, harmonischen und sanften Spiels der Lebensgeister versetzt; die Anmuth hat mehr den Charakter der Lebhaftigkeit, denn die Lieblichkeit; die Lieblichkeit mehr den Charakter der Sanftheit, als die Anmuth.

Liebreitz ist das ächte deutsche Wort für Grazie. Es ist nur demjenigen Geschlechte eigen, welches unserer Leidenschaft den Beinamen des Schönen verdankt, und zwar ihm nur in der Blüthe des Lebens eigen. Liebreitz begleitet bei diesem Geschlechte den Ausdruck der Liebe, und athmet aus jenen zauberischen Mienen und Bewegungen, in welchen der Ausdruck der Liebe mit dem Ausdrücke einer unschuldvollen Begier, die Liebe zu verbergen, frei und natürlich verknüpft ist. Der Liebreitz steht auf einem so feinem Punct zwischen der Offenheit der Unschuld, und der schamhaften Zurückhaltung der Unschuld, dafs das geringste Uebergewicht auf einer von beiden Seiten sie sogleich vernichtet. Nur darin besteht der Zauber des Liebreitzes, dafs wir von dem schönen Momente überrascht werden, wo Unschuld Neigung

verrathen und auch verhüllen möchte. Dieses schöne Moment vermag kein Studium zu erkünsteln; die Natur hat sich den Ausdruck davon vorbehalten, und Jede, die ihr dieß Geheimniß ablernen will, findet sich bald gestraft, indem sie statt des Liebreitzes nur eine fade Ziererei annimmt, die in eben dem Grade zurückstößt, als der wahre Liebreitz anzieht. Der Liebreitz ist für die Künstler eine der schwersten Klippen; der bildende Künstler muß nur vom Genie und der Begeisterung erwarten, daß Werke von ihm Liebreitz athmen; der Dichter hat den großen Vortheil, daß er nur die Wirkungen der liebreitzenden Form ausdrücken darf, um auf unsere Phantasie zu wirken. Ein Gedicht beseelt von dem feinsten Ausdrucke der Grazie ist Klopstocks künftige Geliebte, und folgende Stellen verbreiten vielleicht über meine Theorie einiges Licht:

Aber du gehest denkend und langsam, das Auge voll
Thränen
Und jungfräulicher Ernst deckt dein verschönert
Gesicht.

Täuschte dich jemand? Und weinst du, weil deiner Ge-
spielinnen eine
Nicht, wie von ihr du geglaubt, redlich und tu-
gendhaft war?

Oder liebst du, wie ich? Erwacht mit unsterblicher
Sehnsucht,

Wie sie mein Herz mir empört, dir die starke
Natur?

Was sagt dieser erseufzende Mund? Was sagt mir
dieß Auge,

Das mit verlangendem Blick sich gen Himmel er-
hebt?

Was entdeckt mir dieß tiefere Denken, als sähest du
ihn vor dir,

Ach, als sinkst du ans Herz dieses Glücklichen hin.
Ach du liebest! So wahr die Natur kein edleres Herz
nicht

Ohne den heiligsten Trieb derer, die ewig sind, schuf!
Ja du liebest, du liebest! — — — —

Alles empfind ich von dir; kein halb beegnendes
Lächeln,

Kein unvollendetes Wort, welches in Seufzer verslog;
Keine stille mich fliehende Thräne, kein leises Ver-
langen,

Kein Gedanke, der sich mir in der Ferne nur zeigt;
Kein

Kein halbstammelnder Blick voll unaussprechlicher
 Reden,
 Wenn er den ewigen Bund süßer Umarmungen
 schwört;
 Auch der Tugenden keine, die du mir sittsam ver-
 birgest,
 Eilet mir unerforscht und unempfunden vorbei.

Holdseligkeit ist nur überirdischen, idealischen, weiblichen Gestalten eigen, sie ist der Ausdruck vollendeter Reinheit der Seele, erhabener allumfassender Liebe und Sympathie gegen niedere Wesen, bei welchem man sich zugleich gestimmt fühlt, sich zutrauensvoll anzunähern, und demüthig zurückzuziehen. H.

Anordnung.

(Schöne Künste.)

„Dafs ein ganzes Werk, spricht Sulzer, nach Beschaffenheit der Absicht sich der Einbildungskraft auf die vortheilhafteste Weise darstellt; dafs es als ein unzertrennliches Ganze erscheint, in dem weder Mangel noch Ueberflufs ist; dafs jeder Theil durch den Ort, wo er steht, die beste Wirkung thut; dafs man das Ganze mit Vergnügen übersieht, und in der Vorstellung desselben jeden Haupttheil wohl bemerket, oder bei Betrachtung jedes einzelnen Theiles auf eine natürliche Weise zu der Vorstellung des Ganzen geführt wird; dieses sind Wirkungen der guten Anordnung. Ohne sie kann kein Werk, im Ganzen betrachtet, vollkommen sein, was für einzelne Schönheiten es immer haben mag.“

Man sieht aus dieser genauen Bezeichnung dessen, worin die Anordnung eines jeden Werkes der Kunst besteht, dafs sie nächst der Erfindung den wichtigsten Theil der Kunst, dafs sie also nach der Erfindung des Künstlers erste Sorge sein muss. Hat er alle Gegenstände seines Werkes gut geordnet, sie in das gehörige Licht gestellt, die Nebenumstände und das Beiwerk richtig berechnet, so wird ihm die Ausführung leicht werden, so kann er alle gehoffte Wirkung erwarten. Uebereilte er sich in der Anordnung, durchdachte er das, was man mit einem andern Worte auch den Plan eines Werkes nennt, nicht fleissig genug, so wird er sich, je mühsamer er die einzelnen Theile desselben ausführt, desto mehr als einen kleinen Geist zeigen, und desto geringer wird der künstlerische Werth seines Werkes sein.

Da aber auch von Seiten des Betrachters eines Werkes der Kunst ein gewisser Grad von Genie und eine mehr als oberflächliche Kenntniß der Kunst erfordert wird, um den Werth einzusehen, den die weise Anordnung dem Werke giebt, da fast jeder Mensch die Fähigkeit besitzt, den auf einzelne Theile verwandten Fleiß und die Künstlichkeit der sorgfältigen Ausarbeitung zu beurtheilen, so erhalten auch diejenigen Werke, in welchen die Anordnung vernachlässiget, jeder einzelne Theil aber fleißig ausgeführt ist, oft im Allgemeinen mehr Beifall; und daher kommt es, daß selbst gute Künstler diesen höhern Theil der Kunst nicht selten vernachlässigen, und die genaue Verbindung aller Theile, die Abwechslung oder Mannigfaltigkeit der auf einander folgenden Theile, und die Ver- und Entwicklung der Darstellungen weniger achten, als die Ausführung der Details. Daher kommt es, daß sie oft ein Nebenwerk in blendendes Licht setzen, den Reichthum der Farbe an ihm verschwenden, und die Harmonie und Haltung des Ganzen zerstören.

Ein wichtiges Erforderniß oder doch wenigstens ein großer Vorzug einer guten Anordnung ist Einfachheit derselben. Da aber ein großer Geist dazu gehört, aus Wenigem etwas Großes zu machen, durch wenige Gegenstände Aufmerksamkeit und Bewunderung zu erregen, einen einfachen Plan interessant und angenehm auszuführen, so werden gemeinlich die Gegenstände eines Werkes vervielfacht; durch den dabei fast nothwendigen Mangel an genauer Verbindung aber wird der Betrachter des Kunstwerkes zerstreut und sein Interesse für dasselbe geschwächt, da es ohne strenge Berechnung der aufzuwendenden Kräfte und des richtigen Verhältnisses ganz unmöglich ist, die gehoffte Wirkung hervor zu bringen. G.

Anordnung.

(*Mahlerei.*)

Die Anordnung ist die Vertheilung der Figuren und Gegenstände eines Gemäldes und ihrer Beleuchtung. Nach dieser Definition wird also eine doppelte Anordnung Statt finden, und zwar erstlich die dichterische und sodann die mahlerische.

Die dichterische Anordnung beschäftigt sich mit der Stellung der einzelnen Figuren, mit der Versammlung derselben zu besondern Gruppen, und mit der Verbindung, in welcher diese einzelnen Gruppen mit der Haupthandlung des Stückes stehen. Der Künstler muß

vor allen Dingen die Hauptperson seines Gemäldes so stellen, daß sie dem Betrachter zuerst in die Augen falle, die Nebenpersonen, die zwar dem Stoffe unentbehrlich, aber mit dem Wesen desselben nicht so ganz innig verwebt sind, immer weniger und weniger Theil an der Haupthandlung nehmen lassen, je weiter sie von der ersten Figur des Gemäldes entfernt sind,

Die verschiedenen einzelnen Gruppen müssen Bezug auf die Haupthandlung haben, und so viel als möglich jede für sich ein Ganzes ausmachen.

Da besonders in einem aus vielen Figuren zusammengesetzten Gemälde die größste Deutlichkeit und Bestimmtheit der Stellungen, Ausdrücke, Zeichnungen nothwendig ist, wenn nicht einzelne Theile des Gemäldes zu Räthseln werden sollen, so müssen alle diese Figuren in der Seele des Künstlers vorher eine genau bestimmte und vor allen ausgezeichnete Form und den richtigsten Ausdruck erhalten haben, ehe er sie hinzeichnet. Er muß die verschiedenen Figuren in seiner Phantasie gleichsam wie die Glieder einer Kette an einander zu reihen vermögen, deren keins fehlen darf, wenn nicht eine Lücke entstehen soll. Hat er sie vorher richtig gefühlt und gedacht, das Interesse, welches jede derselben an der Haupthandlung nimmt, genau abgewogen, die Fläche auf welcher sie am zweckmäßigsten stehen wird, sorgfältig bestimmt und abgemessen, so wird er in Ansehung der dichterischen Anordnung leicht glücklich sein.

Aus dem allen ersiehet man, daß sich zwar im Allgemeinen über die Anordnung Regeln geben lassen, daß aber ein Künstler, wüßte er auch alle Regeln auswendig, welche je über die Anordnung gegeben worden sind, dennoch in Ansehung der dichterischen Anordnung nichts, als mittelmäßige Werke liefern wird, wenn es ihm an Genie, an einem lebhaften Gefühl des Zweckmäßigen und Schicklichen, und an der glücklichen Gabe fehlt, den Augenblick einer Handlung aufzufassen, welche sie am besten charakterisiert, und dem Betrachter über dieselbe in keinem Zweifel läßt.

Aber ist er in Ansehung der Stellungen, des Platzes und der Flächen der Figuren seines Werkes in Richtigkeit, so hat er das Geschäft der Anordnung erst zur Hälfte vollendet; es bleibt ihm noch das eigentlich Mahlerische desselben übrig, welches zu der Wirkung, die das Gemälde, als Gemälde betrachtet, hervor bringen soll, wesentlich und unumgänglich nothwendig ist.

Die mahlerische Anordnung ist es, welche den glücklich erfundenen und zweckmäßig gestellten Figuren

eines Gemählde's erst ihren Werth giebt, indem sie Licht und Schatten, Töne und Tinten nach den Gesetzen des Helldunkels zweckmäfsig bestimmt, die Hauptpersonen in das vortheilhafteste und stärkste, die übrigen in ein verhältnißmäfsiges Licht stellt, die Nähe und Ferne der Figuren und Flächen angeibt, und im Einverständnisse mit der dichterischen Anordnung dem Ganzen Einheit und einen Ausdruck verleiht, der dem Geist und Auge gleich wohlgefällig ist.

Da in mehrern Artikeln dieses Wörterbuches von Gegenständen gehandelt wird, welche sowohl die dichterische als auch die mahlerische Anordnung betreffen, so konnten wir uns hier um desto kürzer fassen, und wollen nun nur noch anführen, worin die Güte der doppelten Anordnung besteht.

Die Figuren müssen weder gedrängt noch verworren, sondern frei und ungezwungen gestellet, und ohne Affectation gruppiert sein. Jede muß einen der Rolle, welche sie bei der Handlung spielt, gemäfsen Platz einnehmen, und alle müssen den zu ihren Bewegungen nöthigen Raum haben. Hierzu aber ist erforderlich, daß das Gemählde Tiefe, und eine richtige Perspective habe. Die Verwirrung und das Gedränge von Figuren, deren eine die andere zu erdrücken scheint, der Tumult, den man, ohne daß es der Stoff erfordert, in mehreren Gemählde'n findet, beweiset zwar, daß der Künstler Reichthum besitzt, aber auch zugleich, daß er ihn nicht gehörig anzuwenden, und von einem jeden Theile desselben Nutzen zu ziehen weifs. Das grofse Verdienst der Anordnung bestehet nicht im Reichthum an Figuren, sondern in der Reinheit und weisen Verkettung derselben, darin, daß eine die andere geltend macht, eine den Charakter und den Ausdruck der andern verstärken hilft.

G.

Anordnung.

(Baukunst.)

Die Anordnung in der Baukunst weiset jedem Theile eines Gebäudes seinen gehörigen Platz an, und stellet sie so zusammen, daß sie ein schönes Ganze ausmachen. Sie ist, wie in der Malerei von doppelter Art, die erstere beschäftigt sich mit dem Aeußern, die letztere mit dem Innern des Gebäudes, und ist, da sie neben der Bequemlichkeit und Zweckmäfsigkeit, auch Schönheit der Form beabsichtigt, ein Werk des Geschmacks, und gewissermaßen des Genies.

Det

Der Gegenstand der Anordnung des Aeuffern ist vor allen Dingen Zweckmässigkeit, denn ohne sie findet keine wahre Schönheit Statt. Diefem ersten Gesetze zu Folge muſs die Anordnung oder Anlage eines Tempels von der eines Pallastes, die Anlage eines öffentlichen Prachtgebäudes, von der einer Privatwohnung, und die Anlage eines Theaters, von der eines Gartenhauses wesentlich verschieden sein. Die Verschiedenheit der Bestimmung, zugleich aber auch die Verschiedenheit des Platzes, ist der Maassstab, nach welchem die Grösse, die Höhe, die Abweichungen von der geraden Linie, die Verzierungen des Architekten, des Bildners und des Malers gemessen werden müssen, unter welchen letztern wir auch sogar den Anstrich des ganzen Gebäudes verstanden wissen wollen.

Im Allgemeinen ist die gerade Linie und das längliche Viereck für Werke der Baukunst die zweckmässige Form. Die runde Form ist nur für solche Gebäude gut, die keine Zimmer haben, für Kirchen, Schauspielhäuser u. s. f. Eine aus diesen beiden zusammengesetzte Form kann, weil sie mehr Mannigfaltigkeit hat, bei Pallästen sehr gut angebracht werden, da man in dem mittlern Theile derselben einen grossen Saal mit einem Cirkelvorsprunge anbringen kann. Jedoch verlangt der Geschmack, daß dieser Cirkel nicht allzu gebogen sei, weil man sonst außer Stande sein würde, das Ganze und alle einzelnen Theile desselben zu übersehen.

Ist das Gebäude lang, so würde eine ununterbrochen fortgehende gerade Linie durch ihre ewige Einförmigkeit dem Auge mißfallen; das Gebäude habe also verschiedene Vorsprünge und Vertiefungen, welche jedoch so angebracht werden müssen, daß das Auge selbst in einer beträchtlichen Ferne, selbst auf einem Platze, auf welchem das Gebäude in einer zurückweichenden Perspective erscheint, in Ansehung des Haupttheiles desselben nicht in Verwirrung gerathe. Um dieses zu vermeiden muſs man die hervorspringenden Theile durch zweckmässig angebrachte Verzierungen noch mehr hervor heben, und im Fall das Gebäude sehr lang ist, um desto mehr, je näher sie der Mitte, als dem Haupttheile des Gebäudes liegen, und die Mitte selbst, die am meisten hervorspringt, am meisten.

Ist das Gebäude für viele Bewohner bestimmt, die zusammen ein Ganzes ausmachen, so giebt man dem Gebäude am besten eine viereckige Form, welche einen geräumigen Hof umgiebt, oder schliesset an jede Ecke desselben einen Flügel an, die man vorn mit einer niedrigen Mauer, oder einem Gatterwerk verbindet. Dadurch ge-
währet

währet man dem Auge eine angenehme Form, und genießet des Vortheils, aus allen Theilen auf die Straßse fehen zu können.

Da die Baukunst weniger als andere Künfte durch Mannigfaltigkeit der Form gefallen kann, fo ist fie bloß durch die strengste Beobachtung der Gefetze der Zweckmäßigkeit und Regelmäßigkeit vermögend, Wohlgefallen zu erregen. Das geringste Verfehen gegen diese Gefetze wird daher zu einem unverzeiblichen Fehler, und der Architekt, der fich bei einem öffentlichen Gebäude dieses Fehlers fchuldig machte, foltte dafür mit der Unsterblichkeit feines Namen bestrafet werden.

Bei der Anordnung des Innern eines Gebäudes kommt es erstlich wiederum auf die Bestimmung desselben an. Eine Kirche erhält eine andere Eintheilung, als ein Schauspielhaus, ein Pallast eine andere, als eine Privatwohnung. Das zweite Gesetz der Anordnung des Innern ist Bequemlichkeit, wobei, im Fall es ein Wohnhaus ist, (und die Anordnung desselben macht die meiste Schwierigkeit, und erfordert das meiste Nachdenken) auf die Lebensart und die Geschäfte der Bewohner, auf den Umstand, ob es für Eine oder mehrere Familien bestimmt ist, und darauf gesehen werden muß, daß man leicht und bequem aus einem Zimmer in das andere, und zu allen nöthigen Behältnissen kommen, und überall das erforderliche Licht haben kann.

G.

Ansatz.

(Musik.)

Bezeichnet die Art, wie ein Flütenspieler sein Instrument ansetzt. Der Werth und die Güte des Tons hängen ganz hievou ab, und dieser wird nach dem Gebrauche der Luft des Athems, Andrückung der Flöte an die Lippen u. s. w. gut oder schlecht. Gehöriger Gebrauch und Fertigkeit der Zunge tragen sehr viel bei, einen Gesang so wie auch Passagen zu schattieren, nur hat man sich in Acht zu nehmen, daß bei der Anwendung derselben nicht hin und wieder die Feinheit des Tones leide. Ein Fall, der besonders beim sogenannten doppelten Zungenstosse leicht eintritt.

B.

Anschlag.

A n s c h l a g .

(*Musik.*)

Wenn zwei Vorschläge einer von unten, der andre von oben zusammengesetzt werden, so entsteht hieraus ein Doppelschlag, welcher auch der Anschlag genennt wird. Man braucht ihn kurz und lang. Im ersten Fall heißt er der unpunctierte, oder schlechtweg der Anschlag, im zweiten der lange oder punctierte Anschlag.

Unter anschlagenden Noten versteht man solche, die auf die gute Taktzeit fallen, oder doch so behandelt werden, als stünden sie im regelmäßigen Durchgang. Sie sind also im Gegensatz mit den Noten zu betrachten, die keine Bezifferung haben. B.

A n s t a n d .

(*Schauspielkunst.*)

Unter Anstand versteht man im Allgemeinen ein geälliges Aeufferes; welches den Mann von Bildung und Sitten verräth, und gleichweit von Anmaßung und Erniedrigung entfernt, zu gleicher Zeit Bescheidenheit und edle Zuversicht zeigt.

Man muß sich sorgfältig hüten, den Anstand des Redners mit dem Anstande des Schauspielers zu verwechseln. Der Redner tritt in seiner eignen Person auf, und muß daher schon um sein selbst willen mit Anstand auftreten, da sich jeder gern als einen Mann von Erziehung und Bildung zeigt, und dem Redner dieses überdies noch deswegen nicht nur nothwendig sondern auch leicht wird, weil er gewöhnlich nicht ohne Vorbereitung spricht. Das herrschende Gefühl, mit dem der Redner auftritt, und welches ganz von dem Stoffe seiner Rede abhängt, darf nicht, wie gewöhnlich geschieht, mit dem Anstande verwechselt werden, da sich dieser bei jeder Gattung der Empfindungen zeigen muß. Allein auch der bloße Anstand hat seine Modificationen; und diese sind von der Person, dem Alter, dem Stande des Redners und von den nämlichen Verhältnissen seiner Zuhörer abhängig.

Der Schauspieler hingegen, welcher nie sich, sondern immer nur andre darstellt, darf eigentlich gar keinen Anstand haben; oder deutlicher, er darf nur in so fern und in dem Grade Anstand zeigen, wiefern und in welchem Grade ihn der Character besitzt, in welchem er eben jetzt auftritt. Man begreift daher sehr leicht, daß es dem Schauspieler

spieler nicht immer zur Ehre gereiche, wenn man von ihm sagt: er habe viel Anstand, und dafs es oft weit verdienstvoller für ihn sei, Anstand zu verbergen, als zu zeigen.

Indessen giebt es doch etwas, welches man, wenn man will, den Anstand des Schauspielers nennen kann, und welches demselben nie nachgelassen werden darf; ich meine die Delicateffe, welche Hamlet in seiner Ermahnung an die Schauspieler, so schön beschreibt: „Mitten in dem „Strome, mitten in dem Sturme, mitten, so zu reden, „in dem Wirbelwinde der Leidenschaften, müfst ihr noch „einen Grad von Mäßigung beobachten, der ihnen das „Glatte und Geschmeidige giebt.“ Wenn ich nicht irre, so ist dieses das nämliche, was Herr Iffland in seinen vortrefflichen Fragmenten über Menschendarstellung auf den deutschen Bühnen, die Gefälligkeit des Schauspielers nennt. Diese darf jedoch nicht etwa für eine blofs willkührliche Mäßigung und Veredlung erklärt werden. Sie fließt vielmehr psychologisch nothwendig aus der Verfahrensart der Phantasie, welche, bei Hervorbringung ästhetischer Bilder, das Rauhe und Harte an denselben wegwischt, und das Schöne, wo möglich, noch schöner bildet. Der Dichter geht, wiefern er den Forderungen seiner Kunst Genüge leistet, dem Schauspieler hierin voran. L.

A n s t ä n d i g.

(Zeichnende Künste.)

Das Anständige in den bildenden Künsten hängt fürs erste von der Sittlichkeit der Sache oder Handlung, und sodann von der Uebereinstimmung der Handlung mit dem Charakter der handelnden Person, von der Uebereinstimmung der Verzierung mit dem Charakter und der Bestimmung des verzierten Gegenstandes u. s. f. ab.

Das Anständige kann also in das sittlich- und in das verhältnißmäfsig-Anständige eingetheilt werden.

Sittlich-anständig ist ein Gemälde, welches edle Gegenstände darstellt, und edle Gefühle erregt, in welchem alles vermieden worden ist, was Eckel, einen edlen Unwillen gegen Ungerechtigkeiten u. s. f. erwecken könnte, mit einem Worte, in welchem im Allgemeinen die guten Sitten nicht beleidiget werden.

Verhältnißmäfsig-anständig ist ein Gemälde, auf welchem die dargestellten Personen ihrem Charakter gemäfs

gemäß handeln. Ein Jüngling, der von seiner Geliebten Abschied nimmt, kann sich ihr mit dem vollen Ausdrücke der schwärmerischsten Zärtlichkeit, mit allen Zügen des heftigsten Grames, oder mit dem Ausbruche der schwärzesten Verzweiflung um den Hals werfen, und er handelt schlechterdings nicht unanständig. Nähme aber Hektor von der Andromache auf diese Weise Abschied, so würde er durchaus unanständig handeln.

Anakreon kann in ein jugendliches Gewand gekleidet sein, bei einem Gastmahle sein Haupt mit Rosen umkränzen, und zärtlich seinen Arm um eine junge Nymphe schlingen; und der Künstler, der ihn so vorstellte, hätte gegen das Anständige nicht gefehlt, denn diese Vorstellung von Anakreon kann keinem Menschen, der seine Lieder gelesen hat, auffallen; aber an dem Zeno würde uns ein Rosenkranz, und ein heiteres, lachendes Gewand beleidigen.

Ein Tempel des Vergnügens, ein Opernhaus, ein Ballfah, sei immerhin mit Blumenkränzen und Ghirlanden verziert, und er muß es beinahe sein, wenn er zweckmäßig verziert sein soll, sei immerhin mit lachenden, bunten Farben ausgemalt, wenn sie nur im Einverständnisse gegen einander stehen, und dem Auge schmeicheln; aber in einem Tempel, der Verehrung des höchsten Wesens gewidmet, würden sie unanständig sein.

Man machet den Künstlern nicht selten den Vorwurf, gegen das Anständige gefehlet zu haben, wenn sie in Stoffe, in welchen eine gewisse Ehrwürdigkeit herrscht, Gegenstände von niedrigerem Charakter bringen, als z. B. der Hund und die Katze, welche sich auf Raphaels Gemälde von dem Abendmahl unter der Tafel um einen Knochen zanken; allein dies ist, wie Hr. Pr. Eberhard sehr richtig bemerkt, eben so wenig, als eine Trophäe an einem Bürgerhause, ein Fehler gegen das Anständige, sondern gegen die Harmonie des Ganzen, gegen die Zweckmäßigkeit.

G.

A n t i k e .

(*Zeichnende Künste.*)

Man nennt Antike alles das, was uns an Statuen, Basreliefs, Münzen, geschnittenen Steinen, Gemälden, Gebäuden und Trümmern von denselben, aus den Zeiten der Griechischen und Römischen Kunst übrig geblieben ist.

Da die Künste immer stiegen und fielen, so müssen auch die Ueberreste jener Völker von sehr ungleichem Werthe sein, doch ist Schönheit der Form fast allgemein

an

an ihnen zu bewundern. Die höchste Schönheit der menschlichen Gestalt, und ganz besonders der Köpfe, wird an einigen von ihnen allein studiret werden können. Die Gröfse und Hoheit des Charakters der Antike, der richtige und zugleich edle Ausdruck der Leidenschaft, welcher die Schönheit der Formen nie beeinträchtigt, (denn das erste Gesetz der Griechischen Künstler war Schönheit) war bis jetzt noch allen neuern Künstlern unerreichbar.

Die schönsten Werke der Bildnerei, die bis auf uns gekommen sind, sind Apoll, die Mediceische Venus, der Torso, Laokoon und der Borghesische Fechter; Gegenstände einer ewigen, unsterblichen Bewunderung und des eifrigsten Studiums der Mahler und Bildner.

An ihnen lernt der Künstler das Schönste der Natur wählen, und durch glückliche Zusammensetzung das Idealisch-Schöne hervor bringen, bildet an ihnen seinen Geschmack in Ansehung des Zweckmäßigen, Anständigen, lernt einsehen, daß wir ihm wenig Dank schuldig sind, wenn er uns Ausdruck auf Kosten der Schönheit der Form gab.

So sehr auch das Studium der Antike jungen Künstlern im Allgemeinen anzuempfehlen ist, so leicht können sich doch diejenigen, welchen die Natur kein außerordentlich lebhaftes Gefühl des Schönen, keinen regen Enthusiasmus für das Uebermenschliche, für das Göttliche gab, durch allzu fleißiges Studium derselben schaden, wie sich Nicolas Pouffin schadete, weil sie das Studium der Natur versäumen, und das Hohe, das Göttliche der Antike nicht erreichen können. Es ist nicht genug, den Umriss des Griechischen Kopfes, die Zeichnung des Gliederbaues einer Griechischen Figur, den Körperbau und die Stellungen der Griechen nachzuahmen, um ein Meisterstück wie die Antike hervor zu bringen, es fehlt ihm Alles, wenn ihm der Griechische Geist fehlt, und das Gefühl des Betrachters desselben wird dabei nur um desto peinlicher sein, je deutlicher an ihm das Bestreben nach dem Idealischen der Griechen ausgedrückt ist. Hätte eben dieser Künstler, dem die Natur Gefühl für das Idealische versagte, aber vielleicht dafür einen desto schärferen Blick für die Reize der Natur verlieh, mehr die Natur als den Marmor und Gips studiert, so würde er achtungswerthere und wahrere Werke geliefert, und sich den Dank jedes Kenners erworben haben, da man hingegen bei seinen kalten und geistlosen Werken so kalt bleibt, als sie selbst sind. Wir haben in unserer Nähe einen
Künstler,

Künstler, der sich schon eine ziemliche Achtung erwarb, an dessen Figuren man ein fleißiges Studium der Antike sieht, dem aber nichts fehlt als Geist, und — wie gern würde man die Beweise dieses Studiums für bloße Darstellung der gewählten Natur, für Wahrheit der Formen und Farben, für Annehmlichkeit und Anmuth hingehen, die bloß richtige Nachahmung, Feinheit des Gefühls und praktische Kenntniß der Mittel der Kunst erfordern, und wobei man doch an Menschen, und an lebendige Menschen erinnert würde, anstatt daß man beim Anblick seiner Figuren nur an Statuen denkt. G.

Antiphonie.

(Musik.)

Gegengefang. So nannten die Griechen diejenigen Tonstücke, welche von mehreren Instrumenten oder Stimmen, eine oder mehrere Octaven höher oder tiefer vortragen und wiederholt wurden, im Gegensatz mit dem Vortrag im bloßen Einklang oder Unifono, welchen sie Homophonie nannten. In Kirchengesängen, besonders noch in katholischen, wird das, was man Antiphon oder Antienne nennet, vom ganzen Chor vorgesungen, und von den Chorknaben eine auch wohl zwei Octaven höher wiederholt. Daher heißen die Bücher, welche die Antienen und andre Kirchengesänge in Noten enthalten: Antiphonaria. B.

Applicatur. Appoggiato.

(Musik.)

Siehe die Artikel Fingerfetzung und Tragen.

Arabesken.

(Zeichnende Künste.)

So nennet man gewisse Verzierungen, die größtentheils aus Pflanzen, Strauchwerk, schwachen Zweigen und Blumen zusammengesetzt, auf einen willkürlichen Grund, entweder in der natürlichen oder auch in einer willkürlichen Farbe gemahlet, oder auch in erhabener Arbeit angebracht sind, und womit man die Abtheilungen der Wände eines Zimmers, Friesen oder Felder, oder auch die Einfassungen von verschiedenen Geräthschaften verziert.

Sie haben ihren Namen von den Arabern, die keine Thiere und Menschen abbilden durften, und daher nur Laub und Blumen zu ihren Verzierungen brauchten. Da die Mauren sich auch solcher Zierathen bedienten, so werden sie auch bisweilen Moresken genannt; und da man in den Zimmern der verschütteten Gebäude der alten Römer, und in Gewölben unter der Erde, die man Grotten nannte, ähnliche Verzierungen fand, so gab man ihnen auch den Namen Grottesken.

Da diese Verzierungen jetzt so sehr Mode geworden sind, muß man erstaunen, wie es den Arabesken-Mahlern möglich ist, nicht mehr auf angenehme Mannigfaltigkeit derselben zu denken, wie es ihnen möglich ist, da fast alle unsere Verzierungen Leichtigkeit, Biegsamkeit, Gefälligkeit und angenehme Eleganz athmen, durch unausföbliche Steifheit und Härte, Unnatürlichkeit, Gezwungenheit, Mangel an Abwechslung und Gefälligkeit, Aug' und Geschmack zu beleidigen. Steife Stäbe, an welchen hie und da ein dürftiges Blatt oder ein Blümchen klebt, in Cirkel- oder Schnecken-Linien gewundenes unnatürliches Laubwerk, steife, strotzende Gewinde von Laub, die an den Decken oft so angebracht und gezeichnet sind, daß man sie für eine Art von Windrosen halten möchte, aus einem dürren, abenteuerlich geformten Zweige hervorstachsende Vasen u. s. f. diefs ist so ohngefähr Alles, womit der gewöhnliche Arabesken-Mahler verziert.

Die ganze Gattung taugt nicht viel, da aber der Geschmack für die Arabesken so allgemein und herrschend ist, so lohnt es sich der Mühe, sie so viel als möglich zu verbessern, zu bereichern, um auch durch diese Spiele einer kranken Phantasie angenehme Unterhaltung zu bewirken. In dieser Rücksicht erlauben wir uns eine Stelle von Watelet über denselben Gegenstand, die für die Arabesken von großem Nutzen sein wird, wenn der Künstler durch dieselbe auf die angenehmen Zufälligkeiten der Natur seiner Gegenstände, und auf die unschuldigen Spiele der Kinder aufmerksam gemacht wird, welche mit diesen Gegenständen verbunden werden können.

„Das Gesträuche durchwindet und verflucht bisweilen seine Zweige, Blätter und Blumen auf die angenehmste Weise. Das Gewebe eines jungen Weinstocks, den man sich selbst überläßt, verbreitet sich in Windungen, welche Modelle der Biegsamkeit, Weichheit und Anmuth sind, auf mehrere benachbarte Bäume, schmiegelt sich an die Zweige derselben, und ziehet hängende Ghirlanden von einem zu dem andern. Ein kleiner Knabe kommt, faffet die

die Glirlanden, schaukelt sich an ihnen, und lächelt über sich selbst. Einige Schritte davon versteckt sich ein Mädchen hinter einen Rosenstrauch, wünschet daselbst überrascht zu werden, und erröthet über ihren Wunsch, den sie nicht genug zu verbergen glaubt; ein anderes nähert sich einer Quelle, und beschäftigt sich, da sie allein ist, damit, sich in ihr mit Wohlgefallen zu betrachten; tritt alsdann in das Wasser, und der Künstler, der diese Launen der lebenden oder unbelebten Natur überraschte, oder in seiner Einbildungskraft schuf, ordnet sie in erfinderischen Zusammensetzungen, und sondert jeden andern Gegenstand von ihnen ab.“

Auf diese Weise kann der Arabesken-Mahler auch den Verstand beschäftigen; er kann uns in seinen Arabesken in die Dichterwelt versetzen, uns Sirenen, Faunen, Sphynxe, Dryaden, Amoretten zeigen, deren bloße Idee schon den Betrachter angenehm unterhält, die witzigen Zusammensetzungen und Erfindungen des Künstlers noch ungerechnet.

„Der unterrichtete Künstler, fährt Watelet fort, hängt neben den Statuen der Diana, Venus, Flora oder Hebe Glirlanden, Kränze, musikalische Instrumente und Trophäen auf; setzt Rauchfässer auf Altäre und Dreifüße, von welchen sich ein Weihrauchsdunst erhebt. Die schönsten Vasen sind mit Blumen umkränzt; Basreliefs, Cameen, Gemälde, welche die Gelübde darstellen, die man in den Tempeln that, sind mit Laub umwunden; symbolische Verzierungen begleiten, schmücken oder charakterisieren die ernstern Gottheiten, oder die der Vergnügungen der Menschen.“

Erweitert der Künstler auf diese Weise das Feld der Arabesken, so hat er nur noch einen kleinen Schritt zu thun, um auch die Allegorie mit hinein zu ziehen. Wobei er jedoch nicht vergessen darf, daß die Allegorien in den Arabesken, da sie selbst nur als Spiele zu betrachten sind, keinen tiefen ernähaften Sinn haben dürfen. Entfallen den Kindern bei ihren Spielen, sagt Watelet in Bezug auf die Arabesken, einige witzige, muntere, naive oder treffende Worte, so lächelt man; fangen sie aber an zu rännern und zu moralisieren, so geht man unwillig fort.

Dies sind nur einige Winke für die Arabesken-Mahler, welche derselben allerdings bedürfen; auch wird es nicht überflüssig sein, sie auch hierbei an die Ponderation zu erinnern. Ein ellenhoher Zweig, der an der Spitze so dick als an der Wurzel ist, ist gegen die Gesetze der Natur, die nie einen Körper in die Höhe schießen

läßt, ohne ihn gehörig zu stützen. Die Verletzung dieses Gesetzes muß unfehlbar Auge und Verstand beleidigen. G.

Archicembalo.

(Musik.)

Ein Saiteninstrument aus der Mitte des 16ten Jahrhunderts. Der Erfinder desselben, Don Nicolas Vincentini aus Vincenz, schmeichelte sich durch dieses Instrument eine vollkommene Aufklärung über die ganze Musik zu geben, war aber damit nicht glücklich. B.

Archilochus.

Ein Griechischer Dichter von der Insel Paros, lebte ohngefähr um die Mitte des achten Jahrhunderts vor Christi Geburt. Griechenland wurde durch die Weissagung der Pythia auf seine Geburt und seinen zu erlangenden Ruhm aufmerksam gemacht. Er führte das jambische Sylbenmaafs, das zwar vor ihm schon erfunden war, in die lyrische Dichtkunst ein, vermännigfaltigte und vervollkommnete den lyrischen Rythmus und die Musik, und wurde in der lyrischen Dichtkunst, wie Homer in der epischen, als der erste Dichter verehrt, und die Stärke seines Ausdrucks, der Adel seiner Gedanken allgemein bewundert. Longin führt die Beschreibung eines Schiffbruches von ihm als ein Beispiel des Erhabenen an.

Aber nie waren vielleicht grössere Talente mit einem schwärzeren und verachtungswürdigern Charakter vereinigt. Freund und Feind litt unter der Geißel seiner Satyre, (bei welcher er sich hauptsächlich des jambischen Sylbenmaasses bediente) so daß Horaz keine fürchterlichere Drohung kennt, als eine Archilochische Satyre. Und er selbst ging in der Verdorbenheit seines Herzens so weit, daß er sich seiner Schandthaten sogar selbst rühmte (Aelian. var. hist. X. 13.). Lykambes, der Vater der Neobule, die er dem Dichter zur Ehe versagte, erhenkte sich nebst seiner Tochter aus Harm über die Satyren des Dichters.

Er begab sich aus Armuth mit einer Colonie Parier nach Thafos, zog mit in den Krieg, warf bei Erblickung des Feindes sein Schild weg, und rühmte sich desselben. Aus Verdruss über die Verachtung seiner Mitbürger ging er nach Lacedämon, wurde aber aus dieser Republik verbannt, und seine Schriften wurden verbothen. Er wurde endlich

endlich von Kallondas von Naxos, den er lange Zeit in seinen Gedichten verfolgt hatte, erschlagen. G.

Argonautika.

Diesen Namen führen drei bis auf uns gekommene epische Gedichte aus dem Alterthum, welche den Zug der Argonauten nach Kolchis, und die Eroberung des goldenen Vlieses besingen. Das erste und älteste derselben, welches dem Orpheus zugeschrieben wird, hat wenig dichterisches Verdienst, und ist mehr trockne Reisebeschreibung, als Gedicht. Das zweite ist von Appollonius von Rhodos, einem Alexandrinischen Dichter; das dritte von Valerius Flaccus hat wenig Aufmerksamkeit erregt.

Wir schildern das zweite derselben, als das bekannteste, indem wir die Hauptzüge ausheben, welche Sulzer davon angiebt.

Der Ton des Gedichtes ist größtentheils der trauliche Ton derjenigen Personen, welche in dem engen Raume eines Schiffes eingeschlossen sind. Jede Person erscheint in einem ihrem Charakter ziemlich angemessenen Lichte; aber diese Charaktere laufen in einigen allgemeinen Zügen zusammen. Ehrfurcht vor den Göttern, Eifer in ihrem Dienste, Freundschaft und Gefälligkeit gegen einander sind bei einigen Modificationen die Hauptzüge. Die Rollen der verschiedenen Helden sind gut vertheilt; der Leser wird dadurch beständig auf die allgemeine Angelegenheit derselben zurückgeführt, welche Juno ihnen unbemerkt leitet.

Wenn Sulzer behauptet, Virgil hätte die Liebe der Dido nach der Liebe der Medea gebildet, so verdiente dieses an einem andern Orte wohl eine genauere Untersuchung. Nachahmung ist einem Dichter leicht vorgeworfen, aber man kann ihm auch leicht unrecht thun*), besonders wenn der Nachahmer ein Virgil ist. Die Entwicklung der Liebe der Dido, gerade der schönste Theil dieses Gemählde, hat mit der der Medea so ganz und gar keine Aehnlichkeit, so viel deren auch vielleicht die Vorbereitungen zu derselben haben mögen, daß sich Virgil den Appollonius wohl schwerlich zum Muster genommen haben kann. G.

*) Es sei mir hier erlaubt, auf meine Dissertation *De imitatione poetica quid sit censendum*, Lips. 1791. zu verweisen.

Arie.

(Dichtkunst.)

Die Arie, als Werk der Dichtkunst, ist ein kurzes metrisches Ganzes, bestimmt, um in Musik gesetzt, von einem einzigen Sängler vorgetragen zu werden. Gemeinlich läßt man es aus zwei Abtheilungen bestehen. Inhalt der Arie ist der Ausdruck höchstgestiegener Leidenschaft und Empfindung, in dem dem Charakter derselben angemessenen dichterischen Style, und in verhältnißmäßiger Kürze. Die Arie findet vorzüglich in der Cantate und der Oper statt; in jener sowohl als in dieser muß sie durch die vorhergehenden Gedanken, Gesinnungen, Handlungen gehörig vorbereitet sein, und sich sowohl den Ideen als dem Ausdrücke von Leidenschaft und Empfindung nach natürlich anschließen. Es scheint unstatthaft, eine Cantate mit einer Arie anzufangen, in der Oper dürfte es unter der Bedingung angehn, daß die sichtbare Situation der Person, oder auch wohl die Decoration den Zuschauer gehörig vorbereitete. So würde Niemand etwas dagegen haben, wenn eine Oper damit anhöbe, daß eine Liebende in der Mitte einer schönen ländlichen Scene Gefühle einer unschuldvollen Liebe, oder Sehnsucht nach ihrem Geliebten in einer Arie ausdrückte. Daß in Opern Arien immer am Schlusse der Auftritte eintreten, ist in sofern natürlich, als sich gegen das Ende eines Auftritts gewöhnlich die Gefühle erhöhen und concentriren; allein nothwendig ist es nicht.

Diejenige Leidenschaft, dasjenige Gefühl, welches die Arie darstellt, muß bis auf den Grad interessiren, daß man gern lange dabei verweile. Es ist also geschmackswidrig, Leidenschaften und Gefühle, die für den Menschen etwas Zurückstoßendes haben, in Arien zu behandeln. Poetische und Musikalische Mißgeburten sind Arien, welche Empfindungen der Verachtung, des Hohnes, der Satyre, der Ironie ausdrücken, als welche die Musik, als schöne Kunst, wenigstens in weitläufigen Ausführungen, gar nicht darstellen darf. Je liebenswürdiger die Leidenschaft und das Gefühl, um so anziehender und rührender die Arie.

Man giebt gemeinlich die Regel, die beiden Theile der Arie müßten eine allgemeine Aeußerung der Leidenschaft und Empfindung und eine besondere Wendung derselben ausdrücken; wenn der erste das Allgemeine enthält, müsse der zweite das Besondere, wenn der erste das Besondere befaßt, müsse der zweite das Allgemeine darstellen.

stellen. Dies ist recht gut, und für den Tonkünstler bequem, aber kein bindendes Gesetz für das Genie.

Der Dichter thut sehr wohl, wenn er dem Componisten erst die Skizze seiner Arie übergibt, und sie dann, wenn sie gesetzt ist, nach der Composition umarbeitet. Denn es wird selten treffen, daß nicht der Componist habe den Worten des Dichters Zwang anthun müssen, und der Dichter kann sich eher zur Veränderung seiner Worte, als jener zur Aufopferung eines Ganges verstehen, von dem er Wirkung vorherzieht. H.

A r i e.

(Musik.)

Bedeutet den einstimmigen Gesang, welchen man den Worten eines Liedes, oder eines kleinen hierzu sich schickenden lyrischen Gedichtes anpaßt. In einer weitern Bedeutung nennt man das Lied selbst Arie. In Opern giebt man diese Benennung allen abgemessenen, und von einer einzelnen Stimme vorgetragenen Gesängen, um sie vom Recitative zu unterscheiden. Das Wort selbst kommt von dem lateinischen Aera her, welches zwar eigentlich nur so viel als Zahl, Maas, Takt des Gesanges bedeutet, mit welchem man aber in der Folge den Gesang selbst bezeichnete. In einer Arie folgen die Worte nicht immer so ununterbrochen auf einander, wie im Recitative. Sie werden abgesetzt, wiederhohlt, versetzt, wie es der Componist für gut findet, und sind keine vorübergehenden Erzählungen, sondern entwerfen ein Gemälde, das sie in verschiedenen und veränderten Gesichtspuncten aufstellen. Sie tragen Empfindungen vor, bei denen man gern verweilt, und die dem Herzen behagen. Hat der Text Einheit, desto mehr freies Feld für den Witz des Componisten, fehlt ihm aber diese auch hier so nothwendige Eigenschaft, und ist nicht Eine Empfindung die herrschende; so bleibt ihm kein anderes Mittel übrig, wenn Veränderung im Tempo, fremde Uebergänge u. d. g. noch nicht ein hinlänglich passendes Colorit gewähren, als ganz und gar aus den Schranken der Arie zu treten. Für welchen Fall eine andere Gattung des Gesanges entsteht. (S. Scene.)

Aria di bravura ist von dem eben Gesagten nur in so fern unterschieden, daß der Gesang hier mehr melodisch als syllabisch ist, und daß ihr Nebenzweck, die Stimme des Sängers in ihrer Stärke hören zu lassen, meist in Hauptzweck ausgeartet ist; denn lyrischer Schwung,

Begeisterung u. s. w. gelten leider öfters nur als Nebenveranlassungen zu einer Bravour-Arie. Ihre Bewegung ist übrigens Allegro, und folglich sind Coloraturen, Sprünge, Rouladen, Staccato u. s. w. hier am rechten Orte. Sollen diese aber einen wirklichen Werth haben, so müssen sie nicht oberflächlich hergegurgelt, oder ängstlich heraus gepresst, sondern mit Bruststimme gesungen werden. Einem Sänger, der sich gewöhnt hat, sei es aus Bedürfniss oder bei schlechtem Unterricht, seine Passagen mit gepresster Kehle vorzutragen, wird beinahe nur ein und dasselbe Tempo passen, und das geschwindeste ist ihm gewöhnlich das liebste. Er gleitet so oberflächlich über eine Reihe Noten hin, wie beim Violinspielen der Bogen, wenn ihn entweder ein kraftloser Arm führt, oder ein Unkundiger bei Stellen, wo Wiederhalt der Saiten alles ausmacht, dem Griffbrette näher bringt, als dem Stege. Ein Umstand, der sich bei einer Bruststimme ganz und gar nicht so verhält. Ueber die eigentliche Einrichtung der Arien ist sehr wenig Bestimmtes angenommen, und so lange Dichter für dieses Fach nicht nach einer allgemeinen Norm arbeiten, ist auch nicht ein Maassstab im Allgemeinen zu erwarten. Ein Componist beherzige den vor ihm liegenden Gegenstand gehörig, und folge übrigens den Eingebungen seines Genies.

Unter den gegenwärtigen Artikel gehören noch *Ariette*, *Arioso*. Sie setzen beide einen geminderten Grad des Affects voraus, sind ohne Schwulst und musikalischen Bombast, haben keine weitläufige Wiederholungen, Epifoden, Fermaten u. d. g. Eine *Ariette* wird daher in italienischen Opern immer das Loos des zweiten oder dritten Sängers. *Arioso* findet sich auch dann und wann über Instrumental-Musik zu Bezeichnung des Tempo's, und hat einerlei unbestimmten Begriff mit *Cantabile*.

B.

Aristophanes.

Der einzige Griechische komische Dichter, von welchem ganze Stücke auf unsre Zeiten gekommen sind. Von mehr als fünfzig Komödien, die er geschrieben hat, sind elf erhalten worden. — Sein Geburtsjahr kann so wenig, als sein Vaterland, genau angegeben werden. Genug, er lebte um das Jahr 450 vor Christo, und war ein Zeitgenosse des Perikles, Sokrates und Plato.

Die politischen Farcen des Aristophanes haben in Hinsicht auf dramatische Kunst nur sehr geringen Werth. Die Sujets derselben sind meistens undramatisch, unwahrscheinlich.

scheinlich und abenteuerlich, die Scenen sind übel verbunden; die Anordnung ist fehlerhaft, sein Witz, dem nichts heilig ist, oft platt und schmutzig, die Sprache ungleich, und nur zu oft spricht der Dichter statt seiner Personen. Aber man würde ihm sehr Unrecht thun, wenn man ihn bloß nach den dramatischen Regeln beurtheilte. Offenbar ist der Zweck seiner Komödien nicht Erreichung der Forderungen der Kunst, sondern politischer Absichten. Aus dem letzten Gesichtspuncte allein ist er zu betrachten; und dazu boten ihm unererschöpfliche Laune, nie versiegender Witz und grenzenlose Kühnheit unzählliche Mittel dar.

Um seine Werke zu verstehen, und gehörig zu würdigen, muß man von dem Zustande der Atheniensischen Bühne, und der politischen und moralischen Verfassung dieses Volks zu des Dichters Zeiten, so viel möglich, genaue Kenntniß haben. Damals hatte die Komödie ihre Vollkommenheit lange noch nicht erreicht; sie war kurz vorher erst aus den Dörfern, wohin sie verwiesen worden war, nach Athen gekommen, sie trug noch die ganze Form des Possenspiels, und Aristophanes war einer der ersten, der sie bearbeitete. Das Schauspiel überhaupt diente nicht dem feinem Theile der Nation, sondern dem Volke, an Festen, wo man sich der Fröhlichkeit und Ausgelassenheit überließ, zur Unterhaltung, einem Volke, das auf seine demokratische Verfassung stolz und eifersüchtig, und in jeder Hinsicht äußerst verderbt war. Ein Dichter, der einem solchen Publicum gefallen wollte, konnte keine andere als allgemein interessante Sujets behandeln, und dazu wählte dieser, in der damaligen kritischen Epoche des peloponnesischen Kriegs, vorzüglich politische, die er unter dem dünnen Gewande der Allegorie darstellte. Er machte darin das Volk mit unerhörter Frechheit lächerlich — die Vornehmern, die seine Geißel traf, suchten ihm Einhalt zu thun. Vergebens. Unter dem Schutze des Volks züchtigte er nicht bloß Laster und Thorheiten der höhern wie der geringern Stände, er griff auch Männer an, welche ihr Charakter und Talent ehrwürdig machte, einen Sokrates und Euripides. Er verspottete die Götter — das Volk schwieg, so lange nur die religiösen Ceremonieen unangetastet blieben; er lästerte die Lieblinge des Volks — es lachte, hielt dies für ein Vorrecht der Gleichheit, fühlte sich als Herrn, glaubte seine Freiheit durch diese ungestraften Beschimpfungen der Demagogen gesichert, von denen es sich sonst am Seile herumführen ließ. So brachte er den mächtigen Kleon in eine seiner Komödien, die Ritter. Kein Künstler wollte eine diesem ähn-

liche Maske verfertigen; Aristophanes half diesem Mangel durch Schminken ab, und übernahm die Rolle selbst. Aus Furcht, sagt er laut im Stücke, hat kein Künstler die Maske des Kleon verfertigen wollen; aber das gefehte Publicum wird ihn schon kennen. — Die Athenienser waren eitel, leichtsinnig, träge, veränderlich, sinnlich, fittlich verderbt; der Dichter copierte sie genau, und stellt unter der Person des Demos, (Volk) ein altes, grämliches, kindisches Männchen auf, an dem nichts weiter gut ist, als der Magen. Auch dies liefs das Volk seinem Lieblingso hingehen, es krönte ihn mit einem Kranze von Oelzweigen. — Seine Personen repräsentieren entweder ganze Stände und Klassen, oder es sind wirkliche Individuen, unter ihrem Namen und mit Caricatur, oder personifizierte Abstracta. — Aristophanes hätte unter den damaligen Umständen ein Wohlthäter seiner Mitbürger werden können, aber so verderbt war der Nationalcharakter, dafs seine Werke nur wenig mehr bewirkten, als Lachen. Seine Lästerungen schadeten dem Gefährtesten nicht, wie denn auch auf den Tod des Sokrates eine zwanzig Jahr vorher gespielte Komödie wenig oder nichts gewirkt haben dürfte.

Ein Epigramm, das dem Plato zugeschrieben wird, sagt: die Grazien hätten sich zum unerschütterlichen Tempel die Seele des Aristophanes erwählt. Wir, bei andern Begriffen von Urbanität, möchten sie eher für den Wohnsitz des muthwilligsten, bofshaftesten Satyrs halten, oder ihn wenigstens, mit Göthe, den ungezogenen Liebling der Grazien nennen. Doch wenn auch der gerechte Vorwurf nicht von ihm abgewendet werden möchte, dafs er zu sehr mit dem Strome seiner Zeit geschwommen, und mit Verschweigung des Guten und Lobenswerthen, an Allem nur die gehässige Seite aufzusuchen bemüht gewesen sei: so werden dennoch seine Werke wegen der darin glänzenden Erfindungskraft, des durchdringenden Blicks, der glücklichen Darstellungsgabe, der Welt- und Menschenkenntnifs, der Leichtigkeit, ungezwungen zum Ziele zu gelangen, wegen des unerschöpflichen, gedrängten Witzes, der bewundernswürdigen Gabe, an jedem Dinge das Lächerliche wahrzunehmen, ohne es ihm anzudichten, der Beredsamkeit, der Reinheit, Annehmlichkeit und Stärke des Ausdrucks, und des Reitzes der Versification, welche, wie Wieland sagt, auch jetzt noch jedes mit der Musik der Griechischen Sprache nicht ganz unbekanntes Ohr bezaubern — wegen der seltenen Vereinigung dieser Eigenschaften werden seine Komödien von jedem, der Werke des Genies zu schätzen weifs, unter die köstlichsten

ften Reliquien des Alterthums gestellt werden, wenn gleich so viele Anspielungen und Feinheiten für uns gänzlich verloren gehen. *Bl.*

A r k a d e.

(*Baukunst.*)

Siehe den Artikel Bogenstellung.

A r p e g g i o. A r f i s.

(*Musik.*)

Siehe die Artikel Harpeggio und Aufschlag.

A f f a i.

(*Musik.*)

Vor oder hinter dem Worte, welches die Bewegung eines Tonstücks anzeigt, bedeutet die Verstärkung desselben, z. B. Presto affai, Affai moderato bedeutet sehr geschwind, sehr mäfsig. Das französische Wort affes darf nicht als Synonym von affai betrachtet werden. Es gilt das in der Musik, was es in der Sprache sagt: mäfsig, ziemlich. *B.*

A t l a s.

(*Baukunst.*)

Mit diesem Namen benennet man starke männliche Bildsäulen, deren man sich bisweilen statt der Säulen und Pfeiler bedient, um auf ihren Schultern oder auf ihrem Kopfe das Gebälke zu tragen. Man nennet sie auch Telamonen oder Persische Bildsäulen, weil sie zum Andenken der in der Platäischen Schlacht überwundenen Perfer, von den Lacedämoniern in der Baukunst eingeföhret wurden, welche von der dabei gemachten Beute einen Portikus mit männlichen Bildsäulen in Gestalt der besiegten Perfer bauten. Weibliche Statuen der Art heissen Karyatiden. Man sehe diesen Artikel.

G.

Attika.

Attika. Attike.

(Baukunst.)

Ist ein niedriges Stockwerk über einem hohen, oder ein Halbgeschofs, das mit Pfeilern verziert ist, welche Attische, oder Halbpfeiler, oder Attike genannt werden. Wenn das untere Stockwerk mit Säulen versehen ist, so bekommt die Attike gemeinlich zehn bis zwölf Modell zur Höhe, bei andern Gebäuden aber, wo keine Säulen angebracht sind, nimmt man ohngefähr die Hälfte des Hauptgeschoffes dazu. Die Dicke der Schäfte der Attischen Pfeiler verhält sich zur Dicke der darunter stehenden Säulen wie 4 zu 3. oder er kann auch dem verjüngten Durchmesser dieser Säule gleich sein. Das Capitäl und das Schaftgefimse müssen einfach und aus wenig Gliedern zusammengesetzt sein, oder es kann auch aus zwei Kragsteinen bestehen, welche dem Sims oder Gebälke zur Unterstützung dienen. Dieses Gebälke der Attike ist das Kranzgefimse derjenigen Säulenart, über welcher sie steht.

Stieglitz Encykl.

Man setzet die Attiken entweder über das Hauptgefims, dafs sie mehr zu dem Dache, als zu dem Körper des Gebäudes gehören, oder auch unter das Hauptgefims. Von der erstern Anbringung dieser Halbgeschoffe kommt es her, dafs man eine über dem Hauptgefimse angebrachte Gallerie auch eine Attika nennt.

Der dritte Gebrauch, den man von der Attika macht, nach welchem man sie über dem Erdgeschofs oder zwischen dem zweiten und dritten anbringt, verunstaltet die ganze Form des Gebäudes; er sollte daher billig aufgegeben werden. G.

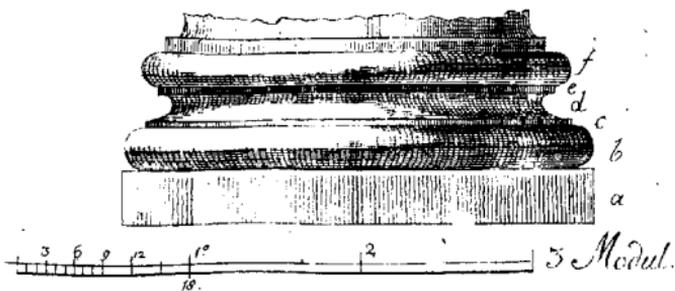
Attischer Säulenfuß.

(Baukunst.)

Eine besondere, schöne Art von Säulenfüßen, die von der Stadt Athen, in welcher sie zuerst aufkam, den Namen erhalten hat.

Vorzüglich ist er der Dorischen Säulenart eigen, kann aber auch bei allen andern, die Toscanische allein ausgenommen, weil ihr eigener Säulenfuß der Einfach derselben angemessener ist, angewendet werden. Die Zusammenetzung der Glieder des Jonischen und Korinthischen

ſchen Säulenfußes hat nicht ſo viel angenehme Mannigfaltigkeit, man bedient ſich daher auch bei dieſen Säulen lieber des Attiſchen Fußes.



Er beſteht aus einem viereckigen Unterſatz (a), einem Pfuhl (b), einem Riemlein (c), einer Einziehung (d), noch einem Riemlein (e), auf welches ein Pfuhl (f) folgt. Die Verhältniſſe der Höhen dieſer Theile ſind von unten auf nach Sulzer 6, $4\frac{1}{2}$, $\frac{1}{2}$, 3, $\frac{1}{2}$, $3\frac{1}{2}$, $1\frac{1}{2}$. Die Athenienſiſchen Baumeiſter ſcheinen ihn zuerſt für die Joniſche Säule beſtimmt zu haben. G.

Aubade.

(Muſik.)

Nächtliches Concert im Freien. Siehe den Artikel Serenade.

Aufführung.

(Schaufpielkunſt.)

Die Vorſtellung eines Schauſpiels auf der Bühne. Wir übergehen hier den Antheil, den die Kunſt des Dichters, und die äußere Einrichtung des Theaters an der guten Aufführung eines Schauſpiels haben, und ſchränken uns bloß auf dasjenige ein, was von Seiten der Schauſpieler — und zwar auſſer der Beobachtung der Kunſtregeln, von welchen an ändern Orten die Rede iſt — dabei geſchehen, oder vielmehr nicht geſchehen muß.

Im Allgemeinen iſt es ſehr wahr, was Leſſing ſagt: „Man muß mit der Vorſtellung eines Stückes zufrieden ſein, wenn unter vier, fünf Perſonen, einige vortrefflich und die ändern gut geſpielt haben. Wen in den Nebenrollen ein Anfänger oder ſonſt ein Nothnagel, ſo ſehr beleidigt, daß er über das Ganze die Naſe rümpft, „der

„der reife nach Utopien, und besuche da die vollkommenen Theater, wo auch der Lichtputzer ein Garrick ist.“ So sehr man aber auch, in Rücksicht auf dasjenige, was nicht zu ändern ist, in seinen Forderungen von dem Ideal einer vollkommenen Aufführung nachzulassen geneigt sein mag; so muß doch nothwendig so manches unsern Unwillen erregen, dem mit ein wenig mehr guten Willen und Discretion so leicht abgeholfen werden könnte.

Es ist ein wahres Verderbniß für die Kunst, daß unsere guten Schauspieler ihre Talente in keinen andern, als in sogenannten Hauptrollen auf eine würdige Art zeigen zu können glauben; eine Idee, welche nicht nur einen wahren Mangel an Kunstkenntniß verräth, da oft Nebenrollen weit mehr Kunst als Hauptrollen erfordern, sondern auch eine reiche Quelle von Vernachlässigung ist, wenn der Künstler, wie wohl zu geschehen pflegt, die Rolle statt seiner selbst spielen läßt. Allein dieses ist noch nicht genug: diese Hauptrollen wollen sogar die meisten ausschließend an sich reißen, weit entfernt, sie jemals mit irgend einem ihrer Mitschauspieler zu theilen. Von dieser Denkgangsart muß die Folge unausbleiblich diese sein: daß es auf den meisten Bühnen nur einzelne gute Schauspieler für die Hauptfächer giebt, während die andern, welche an ihrer Bildung arbeiten, das Theater verlassen, sobald sie sich zu den Nebenrollen, über welche ihre Mitschauspieler, die nun einmal in dem Besitz der Hauptrollen sind, ihnen hinauszugehen nicht verstatten, zu gut fühlen, so daß die untergeordneten Rollen fast immer entweder mit bloßen Anfängern, oder mit Menschen ohne alles Kunstgefühl und Studium besetzt sind. Ferner entsteht auch aus der gewöhnlichen Vertheilung der Rollen in bestimmte Fächer oft Einseitigkeit von Seiten der Schauspieler, welche sie verhindert, alle ihre Talente auszubilden. Ueberhaupt so wie jeder Unternehmung, zu welcher sich mehrere vereinigen, der Egoism einzelner Mitglieder äußerst nachtheilig wird, so ist dieses auch der Fall bei der Aufführung eines Schauspiels. Der Schauspieler darf durchaus seine Rolle nicht hervorstechender machen wollen, als der Dichter die Absicht hatte, darf sich nicht einfallen lassen, die andern Rollen, wider den Zweck des Ganzen verdunkeln zu wollen, um in der seinigen desto mehr hervorzuglänzen; eine Regel, welche vorzüglich komische Schauspieler zu beherzigen haben. Im Gegentheil muß ein jeder das Spiel des andern, statt, wie wohl zu geschehen pflegt, es zu verderben, zu unterstützen bemüht sein, denn nur dadurch können die Schauspieler das

das Stück heben, wenn sie sich einander selbst zu heben suchen.

L.

Aufhaltung.

(*Musik.*)

Bedeutet, wie überhaupt, so auch in der Tonkunst, eine geschickte Verzögerung der Entwicklung einer Begebenheit, oder eines Gedankens, welchem man ganz nahe zu sein glaubt. Der Componist benutzt diese Kunstgriffe entweder in der Mitte eines Stücks oder am Ende desselben, und bedient sich hierzu der Cadenzen und Fermaten.

B.

Auflösung.

(*Musik.*)

Siehe den Artikel *Dissonanz*.

Aufriß.

(*Baukunst.*)

Heißt in der Baukunst die Zeichnung der Außenseiten eines Gebäudes, oder eines Theiles desselben, in gerader Ansicht, und ohne perspectivische Verkürzungen, in welcher jeder einzelne Theil des Gebäudes geometrisch nach dem verjüngten Maasstabe angegeben worden ist. Er dienet den Bauleuten zur beständigen Regel.

G.

Aufschlag und Niederschlag.

(*Musik.*)

Bei den Griechen *Ar sis* und *The sis*, sind zwei musikalische Ausdrücke, welche auf den innern Werth der verschiedenen Takttheile Bezug haben. *Ar sis* bedeutete bei den Griechen die Erhebung der Stimme oder der Hand, und die auf diese Erhebung erfolgende Niederlassung ist das, was sie *The sis*, den Niederschlag nannten. Die heutige Art den Takt zu bezeichnen, ist also jener ganz entgegengesetzt. Der Accent, oder die gute Taktzeit, liegt der Regel nach im Anfange des Takts, und wird mit dem Niederschlage, die darauf folgende, die schlechte Taktzeit, mit dem Aufschlage bezeichnet, so daß nach dieser Art nunmehr die gute Taktzeit oder der Niederschlag *The sis*,
und

und der *Auffschlag* oder die schlechte Taktzeit *Arfis* heißt. Man sagt ein Stück fängt in *Arfis* an, wenn vor dem Eintritt des *Niederschlags* nur eine oder mehrere Noten vorkommen, deren Werth zusammen noch nicht einen vollen Takt des Stücks ausmachen. In *Thesis* fängt es an, wenn gleich ein voller Takt der erste ist. Bei Unterlegung der Worte beruhen *Declamation*, *grammatischer* und *pathetischer Accent* ganz auf der Rücksicht des *Componisten* auf *Thesis* und *Arfis*. Der laute *Niederschlag*, oder das laute Angeben des Taktes bei öffentlichen Gelegenheiten, ist eigentlich eine sehr große musikalische Unart, die, da sie die Täuschung stört, mehr verdirbt, als gut macht, und an deren Stelle es doch sicher so mancherlei aufständigere, und weniger sinnliche Mittel giebt. B.

Auftritt. Aufzug.

(*Dichtkunst.*)

Siehe den Artikel *Schauspiel*.

Augenblick.

(*Zeichnende Künste.*)

Da der Mahler nicht wie der Dichter, Schauspieler und Tanzkünstler eine Folge von Handlungen und Bewegungen, sondern nur eine einzige Handlung, nur einen einzigen Augenblick dieser Handlung darstellen kann, so ist die Wahl dieses untheilbaren Momentes für ihn von der größten Wichtigkeit; denn es hängen von derselben, bei einer einzelnen Figur, der Ausdruck und Charakter, bei zusammengesetzten Gemälden, außer den schon erwähnten Eigenschaften, alle Vorzüge der Erfindung, der dichterischen Anordnung, des *Accordes*, der Handlung, der Ausdruck und die Wirkung des ganzen Gemäldes ab.

Es ist nicht gleichgültig, ob der Mahler diesen oder jenen Augenblick der Handlung einer einzelnen Figur ergreift, denn nur Einer charakterisiert die Person und die Handlung am besten, und nicht jeder gewähret eine schöne Form, nicht jeder macht die gewünschte Wirkung, und erreicht die höhern Zwecke der Kunst. Wer die Menschen in der Natur beobachtete, wird bemerkt haben, daß der handelnde Mensch, während einer und derselben Handlung, die sich in unzählbare Momente theilte, die Darstellung ganz verschiedener Eindrücke und Rührungen gewähren würde, wenn man ihn in mehrern dieser auf einan-

einander folgenden Momenten zeichnen wollte. Die Wahl des Augenblickes ist also schon bei einer einzelnen Figur von der grössten Wichtigkeit, und diese Wichtigkeit wächst noch unendlich, wenn mehrere aufgefasste Momente der Handlungen verschiedener Personen zur Erregung einer harmonischen Totalempfindung beitragen sollen.

Es kommt bei der Wahl des Augenblickes in einem zusammengesetzten Werke bei weitem nicht allein auf die beste Charakterisierung einer Handlung, bei weitem nicht allein auf die unter den und den Umständen möglichst beste Form der handelnden Personen an, sondern es entsteht auch noch die Frage, wie viel Interesse darf diese Figur an der Handlung nehmen? welche Bewegung, welche Stellung ist für dieses abgewogene Interesse die zweckmässigste? welcher Augenblick der Handlung steht im Einverständnisse mit der allgemeinen Harmonie, und welcher stört den Einklang des Gemäldes? — Die Schwierigkeiten vermehren sich, je getheilter das Interesse der in einem Gemälde handelnden Personen ist; aber der Ruhm des Künstlers steigt in eben dem Grade, wenn er auch hierin allen Forderungen der Harmonie und der dichterischen Einheit Genüge leistete.

Von derselben Materie, als einer der wichtigsten für die dichterische Anordnung und Zusammensetzung, wird in mehreren Artikeln dieses Wörterbuches gehandelt werden.

G.

Ausarbeitung. Ausbildung. Ausführung.

(Schöne Künste, vorzüglich Malerei.)

Diese drei Wörter drücken in umgekehrter Ordnung die Grade der Vollendung jedes Kunstwerkes aus.

Der Plan oder die Anlage umfaßt die allgemeine Idee des Werkes; die Ausführung stellet das Werk selbst dar. Kein wesentlicher Theil desselben fehlt; alle stehen sie in dem gehörigen Lichte, in den gehörigen Verhältnissen, so, daß sie schon eine gute Wirkung machen.

Aber noch fehlen unendliche Kleinigkeiten; hier ist der Ausdruck um einen kaum merklichen Zug zu stark, dort hat eine Farbe nicht die natürliche Tinte; hier fehlt ein Lichtblick, dort ein zufälliger Schatten; hier hat der Umriss nicht Bestimmtheit, dort nicht Eleganz genug; alle diese Kleinigkeiten ersetzen die Ausbildung und Ausführung.

Handwörterb. 1. B.

F

Die

Die in diesem Artikel genannten Handlungen scheinen zwar bloß mechanisch zu sein, und kein Genie zu erfordern; aber sie haben unendlich vielen Einfluß auf die glückliche Wirkung eines Werkes schöner Kunst. Die Schönheiten derselben sind zwar nicht der Hauptgegenstand des Künstlers, aber er bedient sich derselben als Mittel, Schönheiten von höhern Range wirksam zu machen, die Augen des Betrachters auf diejenigen Gegenstände zu ziehen, welche ihn vorzüglich rühren sollen. Die Schönheiten der Ausbildung und Ausarbeitung sind daher Werke des Genies, indem der Künstler dadurch den Zweck vollkommen zu interessiren erreicht. Aber er wird ihn gänzlich, oder doch zum Theil verfehlen, wenn er in seinem Fleiße allzu weit geht, oder diejenigen Theile sorgfältig ausarbeitet, welche entweder ihrer Natur, oder dem Platze nach, auf welchem sie stehen, gleichsam nur in einen Nebel gehüllt erscheinen müssen. Das Genie läßt es selten an einiger zweckmäßigen Ausarbeitung fehlen, wer aber damit nicht begabt ist, glaubt diesen Mangel durch Fleiß in der Ausführung und durch peinliche Pünctlichkeit zu ersetzen. G.

A u s d r u c k .

(*Aesthetik.*)

Der Ausdruck findet, als eine besondere Partie der schönen Kunst, nur in den bildenden Künsten, der Schauspielkunst, Tanzkunst und Gartenkunst Statt. In der Dichtkunst und Tonkunst ist Alles Ausdruck, d. h. alles stellt innere geistige Kräfte und Zustände dar, oder führt Reihen analoger rührender Vorstellungen herbei. Von dem Ausdrucke, als besonderer Partie der schönen Kunst, muß man den Ausdruck unterscheiden, in wie fern er dem äußern Vortrage der Werke gewisser Künste eigen ist, z. B. dem Vortrage von Gedichten, und dem Vortrage von Tonstücken. H.

A u s d r u c k .

(*Bildende Künste.*)

Der Ausdruck in historischen Werken der Malerei ist die Wirkung der dargestellten Gegenstände auf die Seele des Betrachters, welche durch die Darstellung der innern Rührungen und Gemüthszustände auf dem Gesichte und in der Haltung des ganzen Körpers, also durch

durch die Darstellung alles dessen, was der Mensch in dem auf dem Gemälde vorgestellten Augenblicke der Handlung wirklich ist und empfindet, und durch den, nach dem in dem handelnden Menschen herrschenden Gefühle genau abgemessenen Charakter alles dessen, was ihn auf dem Gemälde umgiebt, hervorgebracht wird.

Der Mensch befindet sich nie in einer Lage, in welcher er nicht entweder die ihn umgebenden Gegenstände, oder Rührungen, die unabhängig von denselben in dem Innern seiner Seele vorgehen, empfindet. Diese Empfindungen äussern sich in jeder seiner Muskeln, und in dem Kreislaufe seines Blutes, verändern daher die Umrisse seines Körpers, und die Farbe seines Gesichtes.

Der Mensch betrachtet nie einen Gegenstand, dessen Form, Structur und Zusammensetzung nur irgend etwas Auszeichnendes, irgend einen Charakter hat, ohne einige, diesem Charakter analoge Rührungen zu empfinden. Die Wahl der zufälligen Dinge kann also, in Rücksicht der Form derselben, für den Maler mit nichten gleichgültig sein.

Jedermann fühlet die Eindrücke, welche die Farben einzelner und neben einander gestellter Gegenstände, welche die Art der natürlichen oder künstlichen Beleuchtung, die Modificationen der Jahres- und Tages-Zeiten, des Wetters und der Luft auf seine Seele machen. Der Künstler muss also auch bei Colorierung und Beleuchtung seines Gemäldes auf diese dem ersten Anblicke nach weniger wesentlichen Theile die genaueste Rücksicht nehmen.

Nach diesen wenigen aufgestellten Grundsätzen, die vielleicht bis ins Unendliche vermehret werden könnten, verbreitet sich der Ausdruck über Alles, was der Künstler darstellen kann. Nichts ist desselben unempfindlich, von den stärksten Zügen des menschlichen Gesichtes an, bis auf die Farbe des Erdbodens, auf welchem der handelnde oder empfindende Mensch steht. Jeder Faltenwurf an seinem Gewande, jede Partie seines Haupt- und Bart-Haares, jeder Zweig des Baumes, unter welchem er ruht, selbst die Farbe des Laubes desselben, muss, soll das Gemälde ganz vollkommen sein, zur Hervorbringung des bestimmten Ausdruckes beitragen, oder wenigstens demselben nicht entgegen wirken.

Es ist unmöglich, in einem Werke von dieser Eingefränktheit die so äusserst wichtige, und in Ansehung ihres Umfanges unerschöpfliche Materie über den Ausdruck in ihrem ganzen Umfange abzuhandeln. Wir konnten daher für den Ausdruck im Allgemeinen nichts thun, als den Liebhaber der Kunst, denn der wahre

Künstler bedarf dessen nicht, auf das Wesentlichste desselben aufmerksam machen, und behalten uns nun noch einen verhältnißmäßig kleinen Raum für die Betrachtung des Ausdrucks bevor, in so fern er Einfluß auf die Schönheit hat.

Da der Maler seine Figuren handelnd oder leidend vorstellt, so muß er in ihren Gesichtszügen, in den Bewegungen ihrer Gliedmaßen und Muskeln diejenigen Rührungen auszudrücken suchen, welche die Seele derselben wirklich empfindet. Da es aber bei diesen Rührungen immer auf das Mehr oder Weniger ankommt, indem einige derselben heftig, andere leicht, einige edel, andere gemein sind, so hängt die Wahl derjenigen, welche schöne Formen gewähren, ganz und allein von dem Geschmacke des Künstlers ab. Der Geschmack setzet also dem leidenschaftlichen Ausdrucke seine gehörigen Grenzen. Wollte der Maler eine gewaltsame Leidenschaft ausdrücken, und bei der Darstellung derselben ein ganz gemeines Modell treulich copieren, so würde er zwar diese Leidenschaft vollkommen und wahr darstellen, aber sein Product würde dem Kenner missfallen, weil sich die Kunst nur durch edle Leidenschaften und Bewegungen des Wohlgefallens versichern kann. Werke der Kunst müssen nie zurückstoßend erschüttern, müssen selbst bei schmerzhaften Darstellungen angenehme Rührungen, nie aber Verdruß und Widerwillen erregen; dürfen also nie durch convulsivische Bewegungen, durch verdrehte und verzuckte Augen, durch einen aufgerissenen Mund das Auge des Betrachters beleidigen.

Laokoon und seine Söhne sind ein berühmtes, und von neuern Künstlern noch nie erreichtes Beispiel eines edeln Ausdrucks der gewaltigsten Leidenschaft, welche die Menschheit erdulden kann. Und mit weicher, fast übermenschlichen Größe der Seele leidet er, und wie rühret er den Betrachter um desto mehr, je unverkenubarer er ihm eine über alle körperlichen Leiden erhabene Seele ansieht. Keine Verzuckungen, keine convulsivischen Bewegungen der Muskeln, welche die Schönheit der Formen vernichteten, und doch drückt jede Faser den heftigsten Schmerz aus. Die Söhne desselben, die von nicht so festem Körperbaue sind, müssen den Schmerz um desto heftiger empfinden. Allein wie so schön und rührend ist dieser Schmerz ausgedrückt: sie blicken ängstlich zu ihrem Vater empor, und drücken in ihrem Blicke Verlangen und Erwartung der Hülfe und Linderung der Schmerzen aus. Pouffin giebt auf seinem berühmten Gemälde: die Sündfluth, einem Weibe dadurch einen unaussprechlichen

lichen Ausdruck, daß er sie, schon in dem letzten Todeskampfe, noch ihr Kind über die Fluthen empor heben läßt; und Tischbein läßt seine unmachtmlich schöne Kleopatra den Schmerz, der in ihrem Busen wühlt, nur durch eine von dem linken Arm unterstützte vorwärts gebeugte Stellung und den empor gehobenen Blick ausdrücken. Das ganze Gesicht ist von Gram und Schmerz unentstellt, und vollkommen schön, und doch so unendlich viel starkleidenschaftlicher Ausdruck in demselben.

Schildert der Mahler Rührungen, die nicht so heftig sind, die denn aber doch, wenn sie ganz treu dargestellt würden, der Schönheit der Form schaden könnten, so muß er mit tiefem, philosophischem Blick' in die Geheimnisse und verborgenen Triebfedern des menschlichen Herzens einzudringen, und die bedeutendsten Züge, sowohl des Gesichtes, als auch — und wahrhaftig nicht weniger — der Hand aufzufassen suchen. Gelingt es ihm auf diesem Wege, so wird er mit Wenigem Viel leisten können, und oft mit einem einzigen Zuge, bei übrigens ganz ruhigem Körper seiner Figur, auf den Betrachter mehr wirken, als wenn er, um seines Ausdrucks recht gewiß zu sein, alle Gesichtszüge, Gliedmaßen und Muskeln des Körpers seiner Figur in Revolution gezeigt hätte.

Die Griechen besaßen diese Kunst, mit Wenigem Viel zu leisten, in einem erstaunenswürdig hohen Grade. Ihre Statuen stehen oft so ganz in Ruhe, daß sie, um mit dem Herrn von Azara zu reden, an den Ausdruck kaum gedacht zu haben scheinen, und dennoch sagt jede derselben, was sie sagen soll.

Ueberhaupt wird das Werk des bildenden Künstlers einen desto gewissern Erfolg haben, je mehr man seinen leidenschaftlichen Figuren eine edle, große Seele ansieht. Ungebehrdigkeit im Elend, Ausschweifungen in der Freude beleidigen, oder mindern doch wenigstens unsere Theilnahme schon in der Natur, wo die Ausdrücke desselben doch mittheilender und wahrer sind, und bald verschwinden; wie viel mehr muß dieses in der Kunst Statt finden, welche, da sie gewissermaßen für die Ewigkeit arbeitet, nur edle Züge der Natur auffassen darf.

Der Ausdruck in dem Portrait kann, wenn er Sinn haben soll, in nichts als in der Darstellung solcher Züge eines Menschen bestehen, die ihm von Natur eigen, also bleibend sind, und ihn in seiner Individualität darstellen. Augenblickliche, vorübergehende Erscheinungen in dem Gesichte eines Menschen stellen nicht die Seele desselben, sondern nur eine zufällige, momentane Modification derselben dar. Will oder muß der Mahler dem Port-

trät das geben, was man, oft ohne zu wissen warum, eine geistreiche Stellung nennt, so kann es unmöglich gleichgültig sein, welche unter den tausend möglichen er wählt. Fast jedes menschliche Gesicht macht einen allgemeinen Eindruck, zu dessen Hervorbringung die Haupttheile derselben gemeinschaftlich beitragen. Das Resultat derselben bildet das, woraus wir auf den Charakter des Menschen schliessen. Jeder Charakter äussert sich in eigenthümlichen Bewegungen, und unter gewissen Stellungen sind wir gewohnt, uns gewisse Charaktere vorzustellen. Die Auffassung dieser Bewegungen und Stellungen ist das, was man bei übrigens treuer Darstellung des Menschen, Glück in der Porträtmahlerei nennt.

Historisirte Porträts müssen nach den Grundsätzen des Porträts und der Geschichtsmahlerei dargestellt und beurtheilet werden.

Der Ausdruck in der Landschaftsmahlerei ist so mannigfaltig, als der Charakter der Landschaften in der Natur. (Siehe den Artikel *Landschaft*.) Der Künstler kann ihn durch Darstellung solcher Gegenstände sehr erhöhen, die Bezug auf die Menschheit und das Interesse derselben haben. Das Denkmahl eines Verstorbenen in einer melancholischen, ein Schäfer, der ein junges Mädchen küsst, in einer romantisch lachenden Landschaft, wird dem natürlichen Ausdrucke derselben grössere Bestimmtheit und höheres Interesse verleihen. G.

Ausdruck.

(*Schauspielkunst.*)

Ausdruck in der Schauspielkunst heisst im Allgemeinen, die Uebereinstimmung der Töne und Gebärden des Schauspielers, mit den Gefinnungen und Gefühlen, welche er darstellen soll. In dieser weitern Bedeutung ist Ausdruck die einzige und höchste Forderung, welche an den Schauspieler gemacht werden kann, und alle Regeln der Schauspielkunst lassen sich aus diesem einzigen Begriffe entwickeln. Da man aber durchgängig das Wort Ausdruck bloß auf die Darstellung der Empfindungen und Leidenschaften einzuschränken pflegt, so ist hier von dieser Eigenschaft, bloß in der letztern Bedeutung, die Rede.

Da der Schauspieler die Leidenschaften, welche er durch Gebärden und Töne ausdrückt, nicht selbst wählt, sondern von dem Dichter vorgezeichnet bekommt, so kommt es bei dem Ausdrucke, den ihm seine Kunst zur Pflicht macht, nicht bloß darauf an, daß er überhaupt Leiden-

schaf-

schaften richtig und wahr darzustellen vermögend sei — von welchem Punkte in dem Artikel Affect gesprochen worden ist — sondern vorzüglich darauf, daß er in jeder Stelle jedesmal die wahren Empfindungen auszudrücken wisse. Es kann eine Stelle mit vieler Empfindung gesagt, und diese Empfindung sehr wahr ausgedrückt werden; und doch kann der Vortrag derselben fehlerhaft sein, wenn die ausgedrückte Empfindung nicht die einzig wahre ist, welche in dieser Stelle verborgen liegt. Eine flüchtige Beobachtung reicht hin, sich zu überzeugen, daß die Schauspielkunst, in Rücksicht auf diesen Punct, bei uns noch in der Wiege ist, da selbst sogenannte große Schauspieler oft Alles gethan zu haben glauben, wenn sie uns überhaupt Ausdruck der Leidenschaft zeigen, unbekümmert, ob diese Leidenschaft auch die wahre, oder die einzige sei, und unbeforgt wegen der so nöthigen Modificationen der Leidenschaften nach Maassgabe des darzustellenden Charakters, (denn nur dessen und nicht seine eigenen Leidenschaften soll der Schauspieler zeichnen) und wegen der mannigfachen feinen Schattierungen und Uebergänge, welche bei der Darstellung jeder Leidenschaft so äusserst wichtig sind.

Um dieses wahren Ausdrucks fähig zu sein, muß der Schauspieler schon von der Natur mit einer reizbaren Phantasie, einem feinen Beobachtungsgeist, und einem regen Darstellungstrieb begabt sein. Diese Anlagen darf er jedoch nicht vernachlässigen, sondern muß sie, durch Lectüre der Dichter, durch ununterbrochenes Studium des Menschen, und durch wiederholte Vorübungen zu üben und zu erhöhen bemüht sein. Bei diesen Anlagen und der gehörigen Cultur derselben wird überdies, während der Ausübung, ein nicht gemeiner Scharfsinn, welcher dem Schauspieler jedesmal das wahre Verhältniß zwischen den darzustellenden Empfindungen und den Mitteln der Darstellung zeigt, und eine nicht minder große Aufmerksamkeit auf sich selbst und seine Stimme erfordert. Und — dieses alles vorausgesetzt — welche Uebung wird vorausgesetzt, ehe sich der Schauspieler so in die Gewalt bekümmert, daß er bei jedem neuen Gefühle auch einen neuen Ton und neue Gebärden annehme; in welcher Kunst das ganze Geheimniß des Ausdrucks verborgen liegt!

Wenn Sulzer sagt: „Das vorzüglichste Mittel zu einem vollkommenen Ausdruck scheint dieses zu sein, daß der Schauspieler sich selbst so stark, als möglich ist, in die Empfindung der Personen setze, welche er vorstellt,“ so ist dieses wohlverstanden sehr wahr. Da aber

dieses lebhaftes Versetzen seiner selbst in die fremden Empfindungen, welche jedesmal in der Rede enthalten sind, (wiefern es, wie ich nochmals wiederholen muß, richtig verstanden wird) bloß durch die eben angeführte Vereinigung feltner Naturgaben mit einem rastlosen Studium der Welt und seiner selbst bewirkt werden kann, so begreife ich in der That nicht, wie man die angezogene Behauptung in der Absicht für sich anführen könne, um die Regeln der Kunst für überflüssig, und die momentane Leitung der Natur und Empfindung für völlig hinreichend zu erklären. Allein, was das schlimmste ist, man nimmt diesen Satz, welchen, beiläufig gesagt, fast ein jeder im Munde führt, fast durchgängig in einem Sinne, in welchem er unleugbar eine vollkommene Unwahrheit enthält. Ohne zu bemerken, daß der Ausdruck: sich in eine fremde Leidenschaft versetzen ein figürlicher Ausdruck ist, erklärt man ihn ganz wörtlich, und behauptet in allem Ernste, der Schauspieler müsse die darzustellenden Empfindungen so ganz zu den seinigen machen, daß zwischen ihm und seinem Charakter die vollkommenste Identität Statt finde. Allein der jüngere Riccoboni, nennt dieses mit Recht einen glänzenden Irrthum, und sagt sehr wahr: „ich habe allezeit als was gewisses angenommen, daß man, wenn man das Unglück hat, das, was man ausdrückt, wirklich zu empfinden, außer Stand gesetzt wird, zu spielen.“ Daher erklärt Herr Engel das Verfahren eines alten Schauspielers, der in der Electra des Sophokles sich die Asche seines Sohnes bringen liefs, um den Schmerz der Griechischen Prinzessin, als man ihr die Gebeine des Orestes bringt, desto vollkommener auszudrücken, mit Recht für ein wahres Wagstück. Soviel ist völlig ausgemacht: wenn auch der auf eine ähnliche Art hingerissne Schauspieler dem Publicum von einer gewissen Seite interessant werden kann, so ist doch nicht der Fall von Seiten der Kunst, worauf es allein hier ankommt, da ein solcher immer nur sich selbst, aber nie seinen Charakter darzustellen im Stande ist. Es bleibt daher für den Ausdruck: sich in fremde Leidenschaften setzen, kein anderer vernünftiger Sinn übrig, als dieser: sich, mittelst der Phantasie, von einer fremden Leidenschaft eine sehr lebhaftes Vorstellung bilden. Auch läßt sich aus dieser Lebhaftigkeit der Vorstellung die Nachbildung der Affecten durch den Ton und die Gebärden hinlänglich erklären, ohne erst die selbst eigne Empfindung zu Hülfe zu rufen: denn jede volle anschauliche Vorstellung einer Empfindung, ja selbst einer bloßen Sache, führt schon an sich eine Anreizung mit sich, diese Empfindung, diesen Gegenstand

stand nachzuahmen. Um aber, zu Erreichung des richtigen Ausdrucks, sich jedesmal in die einzig wahren Gefühle zu versetzen, muß der Verstand über das Ganze die Aufsicht führen, nachdem er vorher in den Sinn und die Eigenheiten einer Composition, ihren feinsten Zügen nach, eingedrungen ist. Man vergleiche hiermit den Artikel *Declamation*.

Ich gehe zu der Frage über, ob es, um den Ausdruck desto vollkommener zu erreichen, nöthig sei, die Natur etwas zu übertreiben? Man hätte, dünkt mich, eine solche Frage niemals aufwerfen sollen. Denn da der Schauspieler, bei der Darstellung der Affecten, durchaus nicht seiner Willkühr, sondern der Vorschrift des Dichters folgen muß, so hängt es erstlich auch bloß von dem Dichter ab, in welchem Grade eine Leidenschaft auf dem Theater gezeigt werden solle. Allein der Dichter kann bisweilen selbst fehlen, indem er einen Affect entweder zu stark oder zu schwach zeichnet. Dann verbessere ihn der Schauspieler, wenn er kann; wobei er jedoch nicht sowohl als Schauspieler verfährt, sondern vielmehr selbst den Dichter macht; denn was er als Schauspieler dabei thut, betrifft auch bloß die Ausführung seiner Idee. Zweitens, Uebertreibung der Natur, im strengsten Sinne des Worts, darf durchaus weder von Seiten des Dichters noch des Schauspielers, geduldet werden, den einzigen Fall ausgenommen, wenn diese Uebertreibung selbst gemahlet werden soll; allein die Art der Uebertreibung, welche in der Erhöhung des leidenschaftlichen Ausdruckes, so wie er sich bei gewöhnlichen Menschen zu äußern pflegt, besteht, muß nothwendig, wenn der Dichter darauf hindeutet, große Wirkungen hervorbringen.

Endlich: So wie es auf der einen Seite fehlerhaft ist, aus Vernachlässigung irgend einen merkbaren Gemüthszustand unausgedrückt entweichen zu lassen; so hat man sich auf der andern eben so sehr vor dem Fehler zu hüten, in der guten Meinung, Alles auszudrücken, Gedanken oder Worten, in denen kein Ausdruck liegt, auf Kosten des wahren Ausdrucks Bedeutung zu geben. Ich rede hier von der oft übel angebrachten Malerei gewisser Gegenstände oder Empfindungen, welche entweder gar nicht, oder doch bloß ihren Hauptzügen nach gemahlet werden sollten. Da sich die Malerei durch den Ton und die Gebärden von dem Ausdruck darin unterscheidet, daß sie nicht, wie dieser, die Fassung, die Gemüthung, womit die Seele gewisse Gegenstände denkt, sondern diese Gegenstände an sich mahlet, die erwähnten Künste hingegen die Seelendarstellung zu ihrem höchsten

Zwecke haben, so kann man im Allgemeinen die Regel festsetzen, daß der Schauspieler nie mahlen, sondern immer nur ausdrücken solle, es sei denn, daß der Ausdruck selbst Mahlerei erfordere, und so mit derselben in Eins zusammenfließe. Dieses letztere geschieht aber nur dann: erstlich, wenn der Gegenstand seiner Beschaffenheit nach, eine lebhafte Vorstellung bei der Person erregt; zweitens, wenn man die Absicht hat, bei andern eine anschauende Idee von demselben zu erwecken. Bisweilen können auch Mahlerei und Ausdruck zusammen Statt finden, und einen zusammengesetzten Ausdruck bilden. Uebrigens muß man jedoch in denen Stellen, in welchen Mahlerei Statt findet, immer nur auf die Hauptzüge merken, oder vielmehr die andern bestimmenden Nebenzüge mit jenen in Eins zusammenfassen; denn, wenn die Sprache, unfähig Alles zugleich zu sagen, die Gedanken in ihre Theile zerlegt, so faßt hingegen die Imagination auf einmal das Ganze, und hält sich an die Hauptidee, in welcher sich alle übrigen sammeln. L.

Ausdruck.

(Musik.)

Der Ausdruck in der Musik ist die geschickte Anwendung derjenigen Mittel, durch welche mit Hülfe der Töne gewisse Empfindungen erweckt und belebt werden sollen. Composition und Ausführung verlangen beide ihren Ausdruck, und nur durch Verbindung der einen mit der andern entsteht angenehme, kraftvolle und große Wirkung. Melodie, Harmonie, Bewegung, Wahl der Instrumente, der Stimmen, der Tonarten u. s. w. sind die Elemente der musikalischen Sprache, und Melodie behauptet unter selbigen die erste Stelle, da sie das ist, was das Ganze beseelen muß. Aber mit einer guten und fangbaren Melodie ist noch bei weitem nicht Alles gethan. Es kommt nun darauf an, was schickt sich zu selbiger für Harmonie, welcher Bass hebt sie besser, oder welcher entspricht mehr dem Charakter der Worte? denn es braucht nur einer kleinen Veränderung in der Harmonie, um einen fließenden Gesang in einen wässrigen umzuschaffen, so wie im Gegentheil ein paar unbedeutende Noten durch eine frappante Harmonie, die man ihnen unterlegt, ein hervorstechendes Gewicht erlangen können. Ferner, welche Instrumente passen besser zur Begleitung für den gegenwärtigen Fall? Ist jene Tonart mehr diesem, diese mehr jenem Instrumente angemessen? thut hier eine Sopran-Stimme

Stimme mehr als der Alt? Ist für die Art des Affects jene Bewegung nicht zu schleppend, diese hingegen nicht zu rasch u. s. w. Diese und hundert ähnliche Fragen hat sich der denkende Künstler zu beantworten, oder muß deren Beantwortung durch richtige Resultate und lange Routine im Gefühl haben, ehe er verlangen kann, sein Stück soll so in Ausübung gebracht werden, wie es vielleicht als Ideal in seiner Seele stand. Warum Musikstücke im Ausdruck so oft vergriffen und gemißdeutet werden, ist sehr begreiflich. Locale Rücksicht des Componisten, Mangel an Zeichen, sich hinlänglich verständlich zu machen, abstechende Fähigkeiten eines Orchesters mit dem andern, Verschiedenheit der Begriffe vom Vortrag, vom Tempo u. s. w. stellen öfters hier ein Stück nur halb, dort kaum im Schatteuriffe vor. Was für den ausübenden Tonkünstler hierher paßt, ist zerstreut in den Artikeln *Adagio*, *Vortrag* u. a. m. zu finden. B.

Ausdruck.

(*Tanzkunst.*)

Diejenige Eigenschaft, vermöge welcher der Tänzer das, was er ausdrücken soll, lebhaft fühlt, und mit Energie darstellt. Es giebt einen Ausdruck der Zusammenfetzung und der Ausführung, aus deren Vereinigung die stärkste und angenehmste Wirkung des Tanzes entspringt. Um Ausdruck zu gewähren, müssen Tanzgemälde markierte Züge großer Parteen, kräftige Charaktere, kühne Massen, Gegensetzungen und Contraste enthalten, die eben so auffallend als mit Kunst gespart sind.

Die tragische Gattung ist ohne Widerrede zum Ausdruck des Tanzes die geschickteste; sie gewähret große Gemälde, edle Stellungen, und glückliche Theatrecoups; und da überdies die Leidenschaften der Helden stärker und entschiedener sind, als die Leidenschaften gewöhnlicher Menschen, so wird die Nachahmung derselben leichter, und die Handlung des Pantomimen wärmer, wahrer und verständlicher.

Aber unglücklicher Weise haben wir entweder aus Gewohnheit oder Unwissenheit wenig vernünftige Ballets; man tanzt um zu tanzen, glaubt jeder Vorstellung Genüge gethan zu haben, welche sich Menschen von Geschmack von einem Ballet machen, wenn man es mit Executanten besetzt, welche nichts executieren, die unter einander hinein springen, an einander anstoßen, und nichts als kalte und verworrene Gemälde liefern, die ohne Geschmack

schmack gezeichnet, ohne Gracie gruppiert, aller Harmonie, jener Tochter des Gefühles, beraubt sind, welche dadurch allein die Kunst verschönern kann, daß sie ihr Leben giebt.

Der Balletmeister muß es sich angelegen sein lassen, allen tanzenden Actören eine verschiedene Handlung, einen verschiedenen Ausdruck und Charakter zu geben. Sie müssen alle auf entgegen gesetzten Wegen dasselbe Ziel erreichen, und einmüthig und eifrig dazu beitragen, durch die Wahrheit ihrer Gesten und ihrer Nachahmung die Handlung zu mahlen, welche ihnen der Componist vorzeichnete. Herrschet in einem Ballet Einförmigkeit, findet man in demselben nicht jene Verschiedenheit des Ausdruckes, der Stärke, der Stellung und des Charakters, die man in der Natur findet, sind jene leichten, aber unmerklichen Nüancen, welche eine und dieselbe Leidenschaft in mehr oder weniger markierten Zügen, mit mehr oder weniger lebhaften Farben mahlen, nicht mit Kunst gespart, und mit Geschmack und Delicatesse vertheilt, so ist das Gemählde kaum eine mittelmäßige Copie eines vortrefflichen Originals, und hat, da es nicht die mindeste Wahrheit darstellt, weder Kraft noch Recht zu bewegen und zu rühren.

Der Haufe von Menschen, welche jetzt unsere Schauspiele besuchen, würden an das gar nicht glauben können, was sie nicht sahen. Zufrieden mit einem Tanze, er sei zärtlich, edel oder *leger*, welcher sie dahin reißt und alle ihre Wünsche hefriediget, werden sie unwiderrüßlich entscheiden, alles, was man von dem Tanze der Griechen und Römer erzählt, sei nichts als die ausschweifendste Uebertreibung, und immer zu glauben fortfahren, wir hätten alles, was wir haben können, weil sie gar nicht im Stande sind, der Gegenstand sei welcher er wolle, sich etwas Höheres vorzustellen, als was ihre Sinne trifft.

Man sage ihnen also, der Tanz der Eumeniden habe auf dem Theater zu Athen einen so ausdrucksvollen Charakter gehabt, daß er die Seele jedes Zuschauers mit Schauer und Entsetzen erfüllte. Der Areopagus zitterte vor Furcht und Schrecken. Unter den Waffen grau gewordene Greise bebten; die Menge flohe; schwangere Weiber kamen nieder; man glaubte zu sehen, und man sah wirklich jene graufamen Gottheiten, die Dienerinnen der Rache des Himmels, die Verfolgerinnen der Laster der Erde.

Diesen historischen Zug erzählen uns dieselben Schriftsteller, welche uns sagen, Sophokles sei ein Genie gewesen; nichts habe der Beredsamkeit des Demosthenes widerstanden;

standen; Themistokles sei ein Held, und Sokrates der Weiseste aller Menschen gewesen; und der Tanz brachte zu den Zeiten jener berühmten Griechen, auf jene privilegierten Seelen, im Angesichte jener untadelhaften Zeugen so große Wirkungen hervor.

Zu Rom hatten in den schönen Zeiten der Kunst alle Gefühle, welche die Tänzer ausdrückten, einen so wahren Charakter, eine so große Stärke, so viel Energie, daß man die Menge, dahingerissen durch die Täuschung, mehr als einmahl den verschiedenen Bewegungen des Gemüthdes maschinenmäßig folgen, ein Angstgeschrei erheben, Thränen vergießen, an den zärtlichen Schmerzen der Hekuba, oder an der Wuth des Ajax Theil nehmen sahe; die Zuschauer, wüthend wie der Actör, welcher den Helden vorstellte, rissen sich ihre Kleider vom Leibe, um rüthiger zum Kampfe zu sein, und geriethen oft auf das grausamste mit einander in Handgemenge.

Und welche Menschen waren es, auf welche jene starken und lebhaften Eindrücke gemacht wurden? Die Zeitgenossen des Mecän, Lucullus, Augustus, Horaz u. s. f. (Aus *Compan's Dictionn. de Danse.*) G.

Ausführung.

(*Mahlerei.*)

Siehe den Artikel Ausarbeitung.

Ausführung.

(*Musik.*)

Ist der vollständige und ungezwungene Vortrag eines Ton- oder Singstücks. Da die Musik für das Gehör ist, so läßt sie sich auch nur durch die Ausführung gehörig beurtheilen. Manche Partitur hat für das Auge ein ganz einfaches, und fast elendes Ansehen, und thut bei der Ausführung die herrlichste Wirkung. Eine andere erscheint auf dem Papier als ein Meisterstück und läßt sich gleichwohl nicht anders als mit Widerwillen anhören. So war die Figur des Regenbogens, den, ich glaube es war Mathefon, so künstlich in einer Partitur vorstellte, sicher nur fürs Auge geschrieben, denn schwerlich hat jemand bei der Aufführung des Stücks geahndet, daß jetzt ein Regenbogen gespielt wird. Eine ganz vollkommen gute Ausführung wird wohl ewig zu den frommen Wünschen gehören. Nehmen wir auch an, daß alle mechanische Punkte,

Puncte, daß Intonation, Präcision u. d. gl. aufs vollkommenste berichtigt wären, so sind das nur erst Grundlinien. Wie nun aber alle Subjecte, die an der Ausführung Theil haben, unter eine geistige Hut zu bringen, wie ihnen allen einerlei Gefühl, einerlei Begeisterung einzuflößen, ihr Vermögen diese von sich zu geben, und es dem Zuhörer mitzuthellen, in gleichen Maasse gegen einander abzuwiegen u. s. w.

Hier rathe Apoll!

B.

A u s s i c h t e n .

(Schöne Gartenkunst.)

Aussichten gewähren dem Betrachter den Genuß der verschiedenen Gegenstände der Landschaft. Bei diesen Gegenständen kommt es sowohl auf die Natur derselben an und für sich betrachtet, als auch auf die Verbindung derselben mit andern, und auf die Gesichtspunkte an, aus welchen man sie betrachtet.

Die Gegenstände einer Aussicht können durch ihre eigene Wichtigkeit, durch Reitze der Anmuth und Schönheit, durch Grösse, Neuheit, durch ein romantisches, lachendes, heiteres Ansehen, durch trübe, melancholische Schwermuth u. s. f. interessieren; sie können aber auch gemein und ohne allen Charakter sein.

Die erstern wird der Künstler für sein Kunstwerk zu benutzen, und durch dasselbe sie gehörig einzuleiten und vorzubereiten suchen; die letztern wird er aber entweder gar nicht aufnehmen, oder ihnen durch sorgfältig verborgene Kunst irgend einen Charakter, sei es auch nur der Charakter einer leichten Mannigfaltigkeit, zu geben sich bemühen.

Durch die Verbindung der einzelnen Gegenstände einer Aussicht erhalten sie fast noch größern Reitz, als durch die eigenthümliche Beschaffenheit eines jeden für sich. Der Gartenkünstler wird also die Aussichten und die daraus entspringenden Ansichten so zu ordnen wissen, wie sie die meiste und beste Wirkung thun; er wird uns daher aus dem Werke seiner Kunst heraus dieselben Gegenstände aus verschiedenen Gesichtspunkten zeigen, und also selbst in seiner Armuth wirklich reich sein.

Nichts giebt einer Aussicht größeren Reitz, als die Beweglichkeit der Gegenstände, wodurch sie einen ganz eigenthümlichen Charakter erhält. Alles was von Leben, Bewegung, Thätigkeit zeigt, wird also dem Gartenkünstler höchst willkommen sein.

Die

Die vorzüglichsten Veränderungen des Himmels, der Morgen und Abend, haben noch auſſer ihren groſſen Reitzen den Charakter der Beweglichkeit, und man kann in Rückſicht derſelben den Gartenkünſtlern mit *Marnesia* zurufen:

O dunkelt, dunkelt nicht durch einen dicken
 Schatten,
 Die Farben, die ſo lieblich glänzen,
 So friſch am Gemälde des Morgens.
 Ergreifet den Genuß! dieſs iſt der Augenblick,
 Wo mit Entzücken das Auge vom duftigen Hügel herab
 Durch lachende Thäler hinirret,
 Dem Tritte des werdenden Tages zu folgen,
 Und ſeine füſſe Majestät zu ſchaun.

Und in Rückſicht einer Ausſicht gegen den Abend:

Wenn nun die Sonne des Himmels
 Erhabnes Gewölbe durchlaufen,
 Wenn ſie an den Pforten des Abends
 Nun enden will ihre Bahn,
 Und ſchon ein bräunlicher Schatten
 Sich breitet über das Grün,
 Den ſchiefabſchiefsenden Strahlen
 Das müde Aug' entfliehn will,
 Das tilget, tilget ſie nimmer
 Durch ganze Maſſen von Schatten,
 Sondern laſſet ſie irren durch leichtes, webendes Gelaube,
 Das bald ſich dunkelt, und bald ſich erhellt,
 Und nach dem Fächeln des Zephyrs wogen läſſet den Tag.
 Eröffnet hie und da mir freie, groſſe Plätze;
 Entzieht mir nicht die leuchtenden Streifen,
 Den Azur und den Purpur nicht,
 Und nicht das Gold, den ſtrahlenden Glanz,
 Den noch bei ſeinem Scheiden
 Der Herrſcher des Himmels verbreitet.

Allzu häufig angebrachte Ausſichten, beſonders wenn ſie nicht ſehr charakteriſtiſch ſind, können für den Garten leicht nachtheilig werden, indem ſie allzu ſehr zerſtreuen oder ermüden. Das Auge verlangt, wie der Geiſt, Ruhepunkte. Verſchiedene Anlagen, als Einſiedeleien und Bäder verlangen durchaus geſperrte Gegenden.

Kann der Gartenkünſtler keine ändern, als traurige Ausſichten gewähren, ſo verſchließſe er ſie lieber, und ſuche bloß durch den Raum ſeines Gartens angenehm zu unterhalten und zu intereſſieren.

G.

Aus-

Ausweichung.

(Musik.)

Ist der Uebergang aus einem Ton in den andern, und zwar, wie sich von selbst versteht, nach den Regeln des reinen Satzes. Die ersten und nächsten Töne, in welche man vom Grundtone des Stückes übergehen kann, ohne das Gehör irre zu machen, oder ihm wehe zu thun, sind die, deren Terz und vollkommene Quinte in der Tonleiter des Grundtons liegt. Ist nun in diesen Tonarten gesagt, was zu sagen ist, oder was einer hat sagen können, dann gehts in entferntere, doch immer mit einer Rücksicht auf einen vernünftigen Rückzug. Auf Unkosten der Melodie geht sich gar sehr leicht in jeden Ton, aber es ist ein Unterschied, das Gehör überraschen, erschrecken oder betäuben. Ueber die Länge des Verweilens in jedem Tone, läßt sich kein Zuschnitt im Allgemeinen machen. Charakter des Stückes, Tonart, Tempo, alles verlangt eigne Wendungen. Die freie Phantasie schränkt sich zwar nicht auf die Regeln gewöhnlicher Tonstücke ein, allein wer deswegen die Sache hier zu weit treibt, in C moll anfängt und im vierten Takte vielleicht schon nicht weit mehr von Fis dur ist, der hat Aehnlichkeit mit einem, der eine Parenthation hält, und in selbiger der sämmtlichen Sippschaft mehr huldigt, als seinem Helden. B.

Authentisch und Plagalisch.

(Musik.)

Sind Ausdrücke, die bei den Alten üblich waren, die aber auf das heutige System der Musik nicht mehr anwendbar sind. Authentisch ging auf die Tonleiter der Tonica. Plagalisch auf die Quinte oder die Dominante derselben. Der Schluss im Grundton des Stückes hieß authentisch, der hingegen, wo der Gesang oder der Bass in dessen Dominante oben oder unten schritt, hieß plagalisch. Der Unterschied, und die Merkmale dieser Fälle in der authentischen und plagalen Tonart werden nur im einfachen Gesange fühlbar. Ist die Modulation sonst nur regelmäßig und nach dem heutigen System, so mag der Schlußton in der Tonica oder der Dominante liegen, er wird immer authentisch heißen. (S. Tonart.) B.

B.

B.

(*Musik.*)

Der Name eines Intervalls in der heutigen diatonischen Tonleiter. (S. den Art. Tonart) Dieser Buchstabe, wenn er in einem Tonstücke vor einer Note vorkommt, bedeutet auch, daß selbige um einen halben Ton tiefer zu nehmen ist, und der Benennung des Intervalls wird bei der nachherigen Bezeichnung ein *es* zugefetzt; so heißt *C*, wenn ihm ein *b* vorgezeichnet ist, *Ces*, *d* mit einem *b* *Des* u. s. w. nur bei der Tonstufe *h* findet eine Ausnahme statt, und das durch die Erniedrigung entstehende Intervall heißt *B*. Man giebt dem *B*, in so fern es als Erniedrigungs-Zeichen betrachtet wird, den Beinamen *b rotundum*, zum Unterschied derjenigen Zeichen, die ihm in ihrer Wirkung ähnlich sind; nämlich des Zeichens eines Kreutzes, welches das Intervall jedesmal um einen halben Ton erhöht, und des eines Quadrats, welches, wenn es vor einer Note steht, die Veränderung aufhebt, die sie durch ein Kreuz oder *b* erhielt, und ihr die Geltung, die ihr in Beziehung auf die Tonleiter der *Tonica* zukömmt, wieder giebt. Jenes Zeichen heißt ein *b cancellatum*, dieses ein *b quadratum*. *B.*

B a c h.

(*Schöne Gartenkunst.*)

Der eigenthümliche Charakter eines *Baches* ist angenehme, leichte Lebhaftigkeit, und in seinen Windungen gefällige Folgsamkeit. Zu schwach, große Hindernisse zu überwinden, weicht er ihnen aus, und bekommt dadurch in seinem Laufe den angenehmen, biegsamen Gang. Kleine Hindernisse vermehren seine Reitze, geben ihm eine Munterkeit und einen säuselnden Laut, dessen der Fluß und der Strom unempänglich ist.

Der *Bach* wird also eine angenehme und wesentliche Verschönerung munterer, heiterer und lachender Landschaften.

Handwörterb. 1. B.

G

schaften

schaften fein. Der Gartenkünstler kann ihn nach seinem Gefallen leiten, kann ihn sich verbreiten und engen, kleine Buchten, Badeplätze und Wasserfälle bilden lassen, und sein Ufer mannigfaltig bekleiden. In seiner Gewalt stehet der Ton des Gemurmels eines kleinen Wasserfalles: er kann ihn heller oder dumpfer, schärfer oder sanfter läufeln lassen, und durch seine lieblichen Töne in sanfte Schwärmerien, oder süsse Ruhe einwiegen. Hier wird sich der Bach durch kleine leichte Brücken, und dort durch überwogenes Gestrüch durchwinden, hier wird er seinen reinen Spiegel zeigen, und dort sich über Kiesel, abgebrochene Bäume u. s. f. kräufeln, und so den fühlenden Menschen durch Bewegung und Leben überall erfreuen.

In einer weiten, offenen Gegend verlieren sich die Reitze der Bäche; etwas verschlossene Gegenden lassen dieselben inniger empfinden; und es gehörte grosse Verdorbenheit des Geschmacks dazu, alle die angenehmen Zufälligkeiten, welche ein freier, ungezwungen dahin fließender Bach gewähren kann, gegen steile, einförmige, eckelhalte Canäle in Gärten zu vertauschen. Der Abt De Lille weifs in seinem Gedicht die Gärten keine Schönheiten, welche den Mangel an Bächen und kleinen Seen ersetzen könnten:

*Ah! qui peut remplacer votre aspect enchanteur?
De près il nous amuse, et de loin nous invite;
C'est le premier qu'on cherche, et le dernier qu'on
quitte,
Vous fécondes les champs, vous répétez les cieux,
Vous enchantez l'oreille et vous charmez les yeux.*
G.

Balancierern.

(Zeichnende Künste.)

Ein Gemälde, eine Zusammenfassung balancierern, heisst nicht, die Gegenstände eines Gemäldes in Symmetrie, in Gleichgewicht bringen, sondern kann und muss sogar oft gerade das Gegentheil heissen.

Das Balancement eines Gemäldes entspringt aus der dichterischen Anordnung, vermöge welcher der Mahler die Gegenstände, Figuren, Gruppen, Massen, so vertheilt, wie es erstlich seinem Stoffe am angemessensten ist, und zweitens dem Auge eine angenehme Unterhaltung gewährt. Allzu grosse Einförmigkeit, so wohl in Ansehung des Körpers des Gegenstandes, als auch in Rücksicht des Nebeneinanderseins mehrerer von ihnen, würde lange
Weile

Weile verursachen; allzu große Ungleichheit würde das Auge beleidigen und verwirren. Das gute Verhältniß der Einförmigkeit zur Verschiedenheit in der Zusammensetzung oder Anordnung eines Gemäldes, heißt das Balancement desselben, und Einförmigkeit und Verschiedenheit in der Zusammensetzung in ein gutes Verhältniß bringen, heißt dieselbe balancieren.

Die Wirkung eines richtigen Balancements in der Zusammensetzung ist die richtige Vertheilung des Interesses des Betrachters, nach Maaßgabe des jedem Gegenstande zugemessenen Werthes, ist die Befriedigung des Betrachters, in Rücksicht seiner Forderungen auf Natürlichkeit und Zweckmäßigkeit.

Eine Figur, einen Körper balancieren, heißt ihn so stellen, daß er, wenn er in der Natur stünde, nicht umfiele. G.

B a l l a d e.

(*Dichtkunst.*)

Siehe den Artikel Romanze.

B a l l a d e.

(*Musik.*)

Seit dem zwölften Jahrhundert findet man die Balladen oder Ballaten als eine Art von Gesang, welcher aus mehreren gleichen Strophen in anakreontischen Versen bestand, die man auf den Straßen von Florenz abzusingen pflegte. Gewöhnlich waren es Einladungen zur Liebe, oder Klagen über die Schmerzen der Liebe. Man nannte sie Balladen, entweder weil ihre Musik tanzend war, oder weil man beim Absingen derselben zu tanzen pflegte. Den letzten Fall scheint vorzüglich ihr Bau anzudeuten. B.

B a l l e t.

(*Musik.*)

Ist ein charakteristischer Tanz, welcher sich von dem gewöhnlichen Tanze eben dadurch unterscheidet, daß er gleich einem Drama Plan, Knoten und Entwicklung irgend einer bestimmten interessanten Handlung hat. Die Musik eines Ballets muß weit mehr Fall und Nachdruck haben, als die Singmusik, weil sie weit mehr zu bezeich-

bezeichnen hat, als diese; weil sie allein es ist, die dem Tänzer jene Wärme und jenen Ausdruck verschaffen muß, die der Sänger aus den Worten nehmen kann, und weil sie endlich in der Sprache der Seele und der Leidenschaften alles dasjenige ergänzen muß, was der Tanz dem Auge des Zuschauers nicht anschaulich machen kann. B.

Ballet.

(Tanzkunst.)

Man gebraucht das Wort Ballet in einem weitem und einem engerm Sinne. Man nennt Ballet jede Darstellung einer Reihe leidenschaftlicher Regungen und Gefühle durch mimische und tänzerische Bewegungen, wobei die höchste mögliche ästhetische Ausbildung und Schönheit dieser Bewegungen Zweck ist, und begreift nach dieser Bedeutung unter dem Ausdrucke Ballet auch Darstellungen von Gemüthsbewegungen und Gefühlen ohne Handlung. Im engerm Sinne nennet man nur diejenigen Werke der Tanzkunst Ballete, deren Zweck es ist, durch mimische und tänzerische Bewegungen eine Handlung, Charaktere, Gemüthsregungen, Leidenschaften und Gefühle der handelnden Personen mit der höchsten möglichen ästhetischen Ausbildung und Schönheit darzustellen. Und obgleich Noverre jeden Tanz für eine bloße Lustbarkeit hält, der nicht eine bestimmte Handlung, mit Verwickelungen und Auflösungen deutlich und ohne Verwirrung vorstellt; so finde ich doch gar keinen Grund, Werke, in denen eine Leidenschaft von Umfang und Mannigfaltigkeit mit der höchsten Ausbildung und Schönheit mimisch und tänzerisch dargestellt wird, nicht Ballete zu nennen. Ich nenne diese, nach der Analogie der lyrischen Dichtkunst, lyrische Ballete, jene, welche Handlung darstellen, dramatische Ballete.

Das Ballet, das lyrische und dramatische, macht die höhere Tanzkunst (*Danse theatrale*) aus. Die niedere Tanzkunst (*Danse de société*) hat bloß gefelliges Vergnügen zum Zwecke; die höhere arbeitet auf Erregung der Gefühle des höchsten Schönen, auf Entwicklung der ganzen Kraft aller Mittel der Kunst hin.

Man theilt die dramatischen Ballets in die historischen, (deren Stoff ein Factum der Geschichte, z. B. die Schlachten Alexanders) die fabelhaften, (deren Stoff eine Fabel, eine mythologische Sage, z. B. das Urtheil des Paris, die Geburt der Venus) die poetischen (wo

(wo ein Werk der Dichtkunst zum Grunde liegt) wozu auch die allegorischen gehören.

Gewöhnlich werden diese Compositionen in fünf Acte getheilt, und jeder Act hat drei, sechs, neun, zuweilen zwölf Entrées. Entrée nennt man im Ballet eine oder mehrere Quadrillen der Tänzer, die durch ihre Pas, Gesten und Attituden den Theil der allgemeinen Handlung darstellen, welcher ihnen zukommt. (Man muß die Entrée im Ballet nicht mit der Entrée in dem Opern-Ballet verwechseln, wo es einen ganzen für sich bestehenden Act bedeutet, z. B. *l'Entrée des Incas dans les Indes Galantes*, *l'Entrée de Vertumne et de Pomone dans les Elements*.)

Um ein Ballet zu kritisieren sieht man: 1) auf die Wahl des Sujets, in der Rücksicht vorzüglich, ob es durchgängig fähig sei, durch mimische und tänzerische Bewegungen, mit Evidenz dargestellt zu werden, ob sich in ihm Einheit der Handlung finde, ob, wenn Handlung in ihm gar nicht vorkommt, doch Einheit der Leidenschaft und des Gefühls da ist, ob in der Darstellung desselben Wahrheit und Schönheit beisammen sein können; 2) auf den Plan und die Ausführung der Theile der Erfindung, die dem Ganzen zum Grunde liegt, besonders in Hinsicht auf Einheit der Leidenschaft und des Gefühls, welche ausgeführt werden. Einheit der Zeit und des Ortes wird bei dem Ballet nicht erfordert; 3) die Figuren; 4) die Bewegungen; 5) die Musik, welche die Gesänge, Ritournells und Symphonieen befaßt; 6) die Decoration und Maschinen; 7) die Poesie, welche nur das Geschäft hat, die ersten Grundzüge der vorzustellenden Handlung auszudrücken.

Das Ballet ist den allgemeinen Gesetzen der Vernunft und des Geschmacks für das Schauspiel unterworfen. Die Hauptwirkung eines jeden muß das Gefühl des Schönen sein, und mit diesem können sich keine andern Gefühle vertragen als solche, die für das menschliche Herz interessant und anziehend sind. Man kann die Ballette nach diesen Gefühlen, wiefern sie Hauptwirkung sind, classificieren. Nämlich, um nur die vorzüglichsten Gattungen auszuzeichnen, ein Ballet kann sein: 1) von der erhabenerührenden Gattung, ein heroisch - tragisches Ballet; 2) von der sympathetisch - rührenden, der zärtlichen Gattung; 3) von der unschuldvollen, naiven Gattung; 4) von der komischen Gattung. Niedrige Poesien vertragen sich mit der Natur des höhern Tanzes gar nicht; indem sie jederzeit der Schönheit, welche doch oberstes Gesetz ist, widersprechen. Satyre muß mit äußerster Behutsamkeit an-

gewendet werden; denn, so bald sie der Schönheit Eintrag thut, würdigt sie das Werk herab.

Die unnatürlichsten dramatischen Ballette sind unstreitig die allegorischen, und Rousseau sagt mit Recht von ihnen in seinem *Diction. de Mus. Art. Ballet*. „*La pire sorte de ballets est celle, qui roule sur des sujets allégoriques et où par conséquent il n'y a qu'imitation d'imitation. Tout l'art de ces sortes de Drames consiste à présenter sous des images sensibles des rapports purement intellectuels et à faire penser au Spectateur tout autre chose que ce qu'il voit, comme si, loin de l'attacher à la scene, c'étoit un mérite de l'en éloigner.*“

Einzelne zerriffene Stücke, welche gar kein Ganzes, weder der Leidenschaft noch der Handlung, ausmachen, können nicht Ballets genannt werden, obwohl es nur zu sehr Gewohnheit ist, Reihen von Tänzen ohne Haupt-handlung, ohne Verbindung, so zu nennen. Man schaltet dergleichen zwischen den Vorstellungen der Opern ein, nennt sie auch wohl *Divertiffemens* oder *Fêtes*. Allein der gute Geschmack wird durch sie beleidigt, und findet in ihnen nur Kunststücke, durch welche die Tänzer allenfalls zeigen, daß sie tanzen können.

Das classische Werk über die Ballette ist immer noch: *Lettres sur la Danse et sur les Ballets par Mr. de Noverre, Lond. u. Stuttg. 1760. 8. deutsch. Hamb. 1769.* Eine brauchbare Compilation enthält *Compan Dictionnaire de Danse, contenant l'histoire, les règles et les principes de cet Art, avec des Reflexions critiques, et des Anecdotes curieuses concernant la Danse ancienne et moderne. a Paris 1787.* H.

B a l k o n .

(*Baukunst.*)

Ein kleiner Altar oder Gang vor einem Fenster, durch welches man auf denselben tritt, insgemein im ersten Stockwerke. Die Mitte, als der Haupttheil des Gebäudes, gewinnt dadurch ein prächtigeres Ansehen. Die Balkons werden durch Kragsteine, Pfeiler oder Säulen unterstützt. Anstatt der Säulen bedient man sich auch, wenn der Ton, der in dem Gebäude herrscht, diesen Schmuck verträgt, der *Termen* oder *Karyatiden*.

Balkonfenster heißt außer dem, durch welches man auf den Balkon tritt, jedes bis auf den Fußboden herab

herab gehende Fenster, welches aber anstatt der Brüstung von aussen ein eisernes Geländer erhalten muss. G.

Balustrade.

(*Baukunst.*)

Ein Geländer mit sogenannten Doggen oder kleinen Säulchen (*balustres*). Siehe den Artikel Geländer. G.

Bambochade.

(*Mahlerei.*)

So nennet man Gemälde, auf welchen mißgestaltete Menschen dargestellt sind. Sie haben diese Benennung von einem Spottnamen erhalten, welchen die Italiäner dem Peter von Laar, einem Künstler von vortreflichen Talenten für Jagden, Feste, Jahrmärkte, Landschaften, dem Freunde Pouffins, Lorrains und Sandrarts, wegen seiner übeln, sehr unregelmäßigen Figur gaben. Sie nannten ihn Bambozzo, den Krüppel. Man bezeichnet mit diesem Namen auch eine Art von Gemälden, auf welchen die Lebensart, und die Vergnügungen der Bauern, ihre Wohnungen, gemeinen Gebräuche und Sitten dargestellt sind; Gegenstände, die für die Kunst sehr edel sein können, wenn der Künstler die Bewohner des Landes in aller ihrer Einfach und Unverdorbenheit der Sitten, und im Genuße reiner unschuldiger Freude darstellt.

Eine Bambochade, spricht Watelet, mit der grössten Richtigkeit in den Formen und Farben gemahlt, ist ein vortreffliches Stück, und mehr werth, als das wichtigste, aber schlecht ausgeführte, historische Gemälde; wie ein ehrlicher Bauer, mit gesundem Menschenverstande, der die Pflichten seines Standes vollkommen erfüllt, dem grössten, vornehmsten Herrn vorzuziehen ist, der sich keiner Convenienz unterwirft. G.

Barbiton.

(*Musik.*)

Ein Saiteninstrument der Griechen, dessen Erfinder Alcäus gewesen sein soll, und dessen Horaz in der ersten und acht und zwanzigsten Ode seines ersten Buchs Erwähnung thut. Madame Dacier glaubte, Barbiton lasse sich

sich von Barkemiton, welches Leinsaiten bedeutet, herleiten. Bekanntlich bedienten sich die Griechen in den frühern Zeiten, da man noch nicht die Kunst verstand, aus den Därmen der Thiere Saiten zu verfertigen, der Saiten von Hanf oder Flachs. B.

Bariton.

(Musik.)

Ein mit sieben Darmsaiten bezogenes gambenartiges Instrument, unter dessen Halfe mehrere Dratsaiten angebracht sind, welche, während das jene der Bogen streicht, mit dem Daumen gerissen werden. B.

Barocco.

(Musik.)

Eine Musik heißt baroc, wenn ihre Harmonie verworren, mit Modulationen und Dissonanzen überladen ist, einen harten und unnatürlichen Gesang, eine schwere Intonation, und eine gezwungene Bewegung hat. B.

Basrelief.

(Bildnerei.)

Wir begreifen unter diesem Worte sowohl das Haut- als auch das Bas-Relief, weil man diesen Unterschied in der Sprache des gemeinen Lebens wenig beobachtet.

Das Basrelief stellt auf einem flachen Grunde mehr oder weniger erhabene Figuren dar. Die Alten bedienten sich in ihren Reliefs fast gemeinlich nur einer einzigen Fläche, und die, welche ihrem Beispiele folgten, schränkten diesen Theil der Bildnerei auf einen engern Raum ein, als er es nach den glücklichen Versuchen mehrerer neuern Künstler, z. B. Bernini, Algardi, Angelo Roffi, zu werden verdient: sie zerstörten dadurch gewissermaßen das nahe Verhältniß, in welchem die Bildnerei, wenn der Künstler Genie genug besitzt, mit der Malerei stehen kann, indem sie vermag, durch gute Anordnung der Figuren, durch Verschiebung der Lichter und Schatten, eine verhältnißmäßige Täuschung in Rücksicht der Flächen hervorzubringen. Zwar wird die

die Täufchung der Bildnerei in ihren Reliefs mit der Täufchung der Malnerei nie in Vergleichung gezogen werden können, foll man fich aber, weil man voraus fieht, man werde die höchfte Wirkung nie erreichen können, nicht bemühen, die höhere zu erstreben?

Stellet der Künstler im Relief mehrere Flächen dar, fo muß er nothwendig die Figuren der ersten Fläche weit hervorspringen lassen. Dadurch, spricht man, wird bewirkt, daß die Figuren der ersten Fläche mit denen der zweiten und dritten nicht in Accord stehen. Allein, der Künstler wird in die sanftesten und stärksten Hervorspringungen Harmonie zu bringen wissen, wenn er nur Platz, Geschmack und Genie besitzt. Beständige Sanftheit der Schatten und monotonische Lichter auf Reliefs von einer oder höchstens zwei Flächen, sind mit nichten Harmonie. Das Auge wird durch immerwährende Gleichheit der Töne ermüdet, siehet nichts als ausgeschnittene Figuren, und eine Platte, auf welche sie aufgeklebet sind.

Da den Gesetzen der Zusammensetzung zu Folge die Hauptpersonen den interessantesten Ort einnehmen müssen, so werden sie vermöge des Ortes, auf welchem sie stehen, eine Masse von Licht erhalten, die hinlänglich ist, die Blicke auf sich zu ziehen. Das höchste Licht und der höchste Schatten wird also diese Hauptfiguren vor den übrigen hervor heben. Aber dieser Hauptschatten wird durch keine kleine und magere Schattenpartieen unterbrochen werden, sondern vielmehr eine große Masse bilden, wodurch er gleichsam geschwächt und mit den übrigen in Accord gesetzt werden wird. Kleine Lichtfäden, durch jene große Schattenmasse gezogen, würden den Accord zerstören. Die Bekleidungen der Figuren der ersten Fläche seien also im großen Styl, und an den Figuren selbst nichts von Verkürzungen, weil sie, besonders wenn sie vorwärts gingen, eine äußerst üble Wirkung machen würden.

Die ganzen Figuren der zweiten und folgenden Flächen und jeder Theil derselben seien weniger hervorspringend, bilden keine so große Masse und feste Tinte, als die ersten. Die Formen derselben werden in der Natur nach Verhältniß ihrer Ferne, immer schwächer und unbestimmter, die Umriffe immer schwimmender und schwankender, und die Tinten der Lichter und Schatten immer vager. Da der Künstler im Relief nur wenig Vertiefung hat, diese Entfernung auszudrücken, so muß er das Vage und Unbestimmte der Tinte und die Gesetze der Perspective um desto genauer beobachten. Besonders vermeide er, daß um seine Figuren herum nicht ein kleiner,

gleich zugeschnittener Rand von Schatten herrsche. Da aber eine Figur immer auf die andere einen Schatten wirft, wodurch alle Kunst des Bildners in Rücksicht der verhältnismäßigen Täuschung fruchtlos gemacht wird, so stelle er seine Figuren so, daß der Schatten, den eine Figur auf die andere wirft, natürlich dahin geworfen zu sein scheine.

Will der Künstler bei Hervorbringung eines Gemäldes in Basrelief, (*un quadro di basso-rilievo*, sagen die Italiäner) allen Forderungen des Geschmacks und der Kritik Genüge leisten, so hat er freilich mit nicht geringen Schwierigkeiten zu kämpfen, allein die Grenzen einer Kunst zu erweitern, und zur Anerkennung dieser weitem Grenzen beizutragen, ist ein rühmliches Bemühen.

Man bedient sich der Bas-Reliefs zur Verzierung der Werke der Baukunst, wobei noch zu erinnern ist, daß Stoff, Zusammensetzung und Bekleidung dem Charakter des Gebäudes angemessen sein muß. Die männliche Würde der Toscanischen Ordnung wird nur einfache Stoffe und Zusammensetzungen gestatten, die Bekleidungen derselben werden weit und mit wenigen Falten sein; aber die Korinthische und zusammengesetzte erfordern Umfang in den Compositionen, Spiel und Leichtigkeit in den Stoffen der Bekleidung. G.

Bass.

(Musik.)

Bass ist von den vier angenommenen Stimmen in der Musik die unterste oder tiefste, wie das italiänische Wort *bassa voce* besagt. Der Bass ist eigentlich die wichtigste Stimme in der Musik, der Grund, auf welchen das ganze Gebäude der Harmonie ruht. Auf ihn fällt in der Partitur das Auge und bei einer Ausführung das Ohr des Kenners zuerst, und von ihm gehen seine ersten Richterprüche aus. Als *Generalbass*, *basse continue*, *basso continuo*, wird er zu einer eignen Wissenschaft, und die Kenntniß derselben ist nicht allein Componisten, sondern auch denen, die am Flügel begleiten oder die Accorde der Recitative mit dem Violoncell angeben, durchaus unentbehrlich. Er lehrt die Accorde kennen, die jeder im Basse liegenden Note zukommen, und von der sie der Grundton ist, lehrt oder giebt Winke, wie diese in Rücksicht auf Vertheilung unter die Instrumente oder Stimmen anzuwenden, zeigt ferner die richtige Lage, Auflösung, Verdoppelung aller Intervallen, und wie diese in zweifelhaften Fällen mit

mit der rechten Hand am Flügel zu nehmen sind. Für diesen Fall überschreibt man die Baßstimme mit Zahlen oder Ziffern, und dann heißt der Baß ein bezifferter Baß. (S. Bezifferung.) Stehen aber über einem Baß keine Ziffern, und er soll gleichwohl auf dem Flügel vortragen werden, so heißt er ein unbezifferter Baß. Wenn dieser gut soll ausgeführt werden, so verlangt er weit mehr praktische Uebung und Geistesgegenwart als jener. Hier soll man errathen, folgern, und nicht selten die Harmonie erlauschen, da hingegen dort jeder Schritt pünktlich vorgeschrieben ist. Unter den meisten Umständen aber bleibt diese Art der Begleitung eine unsichere Sache. Figurirt heißt ein Baß, wenn dessen Stimme die Grundnote verläßt, und die Töne des auf sie gebauten Accordes wechselseitig anschlägt. Gebunden, obligato, obligé, heißt er, wenn er nicht bloß zu Begleitung der Stimmen eingerichtet ist, sondern seine eigene Stimme, seine eigene Art von Gesang für sich hat. Grundbaß, Fundamentalbaß, basse fondamentale, heißt von jedem Accord derjenige Grundton, bei dessen Bezifferung die wesentlichen Con- oder Dissonanzen unter ihren eigentlichen und rechten Namen erscheinen. Wenn ein Baß, der ohne Würde, zu jugendlich, das heißt in Fortschritten und Intervallen geschrieben wäre, die sich mehr für singende Instrumente, als für ihn schickten, ein Stück ohnfehlbar verderben würde, so hätte man sich gewiß nichts Bessers von einem solchen zu versprechen, der nichts als bloße Grundnoten anschläge. Die kritischen Beleuchtungen des Grundbasses, wie ihn Kirnberger in einem besondern Tractate analysirt hat, sind in mancherlei Rücklichten ganz vorzüglich zu empfehlen. *B.*

Bassel-Horn.

(Musik.)

Wegen seiner krummen Biegung auch Krummhorn, ist das tonreichste unter den Blas-Instrumenten. Es hat vier volle Octaven, die sich vom kleinen C anfangen und so fort nach der Höhe zu liegen. Es hat also nach dem Basse zu zwei Töne mehr, als die Clarinette. *B.*

Battement.

(Musik.)

Siehe den Artikel Mordent.

Battu-

Battuta.*(Musik.)*

A *battuta*, a tempo, al rigore di tempo, bedeutet nach Takt, oder im Takt, und wird dahin gesetzt, wo man wieder taktmäfsig zu fingen, oder zu spielen anfangen soll, wenn vorher absichtlich die in dem Tonstück herrschende Bewegung des Takts durch ein *ad libitum*, a piacere, oder andere Fälle verändert oder aufgehälten worden ist. B.

Baryton.*(Musik.)*

Siehe den Artikel Tenor.

Bauart.

Ist die besondere Anordnung und Einrichtung der innern und äuffern Theile der Gebäude, und der eigene Geschmack in den Verzierungen und alles dessen, was zur Schönheit gehöret, wodurch die Gebäude verschiedener Völker von einander unterschieden werden. Die Ursachen dieser Verschiedenheit sind die natürliche Beschaffenheit eines jeden Landes, die eigenen Sitten und Gebräuche, vorzüglich aber der Grad der Cultur einer Nation. Und in diesem Verstande giebt es eine Aegyptische, Griechische, Römische, Gothische, Italiänische, Französische, Englische Bauart.

Die Aegyptische zeigt eine ausserordentliche Festigkeit und Gröfse. Die Aegyptischen Gebäude sind grofse Massen, aus ungeheuern Steinen zusammengesetzt, wodurch sie eine gewisse Gröfse und Einfach bekommen, die im Anfange mit Erstaunen erfüllt, welches aber bald verschwindet, wenn man diese Gebäude mit einem aufmerksamen Auge ansieht, indem sich alsdann entdeckt, dafs dieser Einfach das Edle fehlet, dafs diese Gröfse in Rohheit ausartet, und dafs überall Zierlichkeit, Schönheit und wohlgewählte Verhältnisse fehlen.

Die Griechische Bauart vereint Alles in sich, was zur Schönheit und zum guten Geschmacke gehört, und zeichnet sich besonders und vor allen übrigen durch eine ausserordentliche Genauigkeit und Regelmäfsigkeit aus. Edle Einfach und erhabene Gröfse ist allen Griechischen Gebäuden eigen, vorzüglich aber ist diese Einfach der

der Charakter der Dorischen Bauart. Die Ionische hat schon ein gefälligeres Ansehen, und die Korinthische ist mit allem Reichthum, mit aller Pracht, welche der gute Geschmack nur erlaubt, ausgeschmückt.

Die Römische Bauart ist eine Schülerin der Griechischen, die aber von ihrer Vollkommenheit abwich, und zu dem Nothwendigen vielen Ueberflus hinzuthat, so daß die Schönheit nicht mehr in edler Einfach und Gröfse, sondern in Pracht und vielen und bisweilen überhäuftten Verzierungen gesucht wurde.

Die Gothische Bauart zeigt Gröfse; aber Alles ist mit kleinlichen Zieraten überhäuft; sie ist prächtig und reich; aber es fehlen Ordaung, Symmetrie und gute Verhältnisse, und sie hat gemeiniglich etwas Abenteuerliches an sich.

Die Italiänische Bauart, die von Palladio, Scamozzi, Vignola, Serlio und andern gebildet wurde, verbindet Gröfse und Pracht mit Einfach; aber sie zeigt auch viel Nachlässigkeit, welche daher entstand, weil diese Bauart bei der Wiederauflebung der Künste nur nach den Römischen Mustern, und vorzüglich nach den aus den spätern Zeiten gebildet wurde, wodurch mit den Schönheiten der Römischen Gebäude zugleich auch alle Fehler derselben aufgenommen wurden.

Die Französische Bauart hat nicht so viel Gröfse und Einfach, und ist, wie der Geist der Nation, leicht, flüchtig und gefällig.

Die Englische Bauart ist nach der Italiänischen gebildet worden, nur daß sie nicht so viel Nachlässigkeiten hat, und der Griechischen Genauigkeit näher kommt.

Daß die Griechische Bauart die beste und vorzüglichste sei, ist augenscheinlich, da sie die vollkommenste ist, deren Genauigkeit man beständig und überall befolgen sollte. Sie scheint sich aber doch am besten zu großen und prächtigen Gebäuden zu schicken, so wie die Italiänische und Englische zu Pallästen und großen Wohnhäusern, die Französische aber zu kleinen Wohngebäuden, wobei sie besonders, in der innern Eintheilung Nachahmung verdient.

Stieglitz Encykl.

Baukunst.

Wenn in diesem Wörterbuche die Rede von der Baukunst ist, so geschieht es nur in so fern, als sie neben dem eigenthümlichen Zwecke derselben auch Schönheit der

der Formen beabsichtigt, eine Nebenbeabsichtigung, wodurch sie keinesweges zu dem Range einer schönen Kunst erhoben wird.

Die Theorie der Künste kennt, da sie von dem ersten und eigenthümlichen Zwecke derselben nothwendig ausgehen muß, schöne Künste, Künste des bloßen Sinnenreizes, und mechanische Künste. Unmittelbare Wohlgefälligkeit der Form, mit möglicher Beimischung des Mannigfaltigen, unmittelbar Vergnügenden, ist der eigenthümliche Zweck der schönen Kunst, und also auch der erste und höchste Bestimmungsgrund ihrer Form. Der erste Zweck der Baukunst aber war nie das unmittelbar Wohlgefällende in der Form, sondern möglichst sicher und bequemer Schutz des Menschen, und dessen, was ihm angehört, vor dem schädlichen und unangenehmen Einflusse gewisser Kräfte und Wirkungen der Natur; und dieser erste und höchste Zweck bestimmt die Form ihrer Werke. Betrachtet man die Baukunst also von dieser Seite, so gehört sie unter die Künste des physischen Bedürfnisses, oder unter die mechanischen Künste.

Aber nicht alle mechanischen Künste sind von einer und derselben Rangordnung; die grössere oder geringere Würde ihrer eigenthümlichen Wirkungen, das grössere oder geringere Talent, das zur Hervorbringung ihrer Werke erforderlich ist, die Verwandtschaft ihrer Werke mit den Werken der schönen Kunst selbst, zeichnet eine vor der andern im Besondern aus, da sie im Allgemeinen des Hauptzweckes alle zusammen treffen. Die Baukunst zeichnet sich durch folgende charakteristische Vorzüge vor allen übrigen aus: 1) obwohl der nächste Zweck ihrer Werke physisch ist, so stehen doch gewisse Werke derselben mit Handlungen der Menschen in genauer Verbindung, welche an sich edel und gewissermassen geheiligt sind. Wir bedürfen zur Ausübung der äussern Gottesverehrung, zu Berathschlagungen für das Beste des Staats, zur Handhabung bürgerlicher Gerechtigkeit, zur Verbreitung von Wissenschaft und Tugend, durch regelmässige Lehranstalt, zur Sicherung der Begräbnisse derer, die uns theuer waren, und zu vielen andern Handlungen von ähnlicher Würde Gebäude; und Gebäude von dieser Bestimmung erheben sich ganz natürlich weit über den Rang der gemeinen Wohnörter. 2) Auch schon jeder gemeine Wohnort eines Menschen und einer menschlichen Familie hat, als ein solcher, ein gewisses eigenes Interesse; Menschen von Empfindsamkeit und Phantasie verknüpfen auch mit der Vorstellung einer Hütte mannigfaltige Ideen von menschl.

menſchlichen Bedürfniſſen, menſchlichen Trieben, menſchlichem Werthe und menſchlicher Glückſeligkeit. 3) Jedes Werk der Baukunst iſt einer wohlgeſtalteten Form fähig; Nutzen, Bequemlichkeit und vernügende Form laſſen ſich bei jedem vereinigen. 4) Gewiſſe Werke der Baukunst ſind der ſchönen Form ſo fähig, daſs ſich in ihnen dieſe Kunst an äſthetiſcher Kraft der bildenden Kunst beträchtlich nähert. Die Empfindungen des Erhabenen, des Starken, des Einfachen, des Edeln, können durch gewiſſe Werke der Baukunst auf das intereſſantefte erregt werden.

Die Baukunst ſteht in dieſen Hinſichten unter den mechanischen Künſten, welche der ſchönen Form in hohem Grade empfindlich ſind, oben an. Man unterſcheidet in denſelben Hinſichten, die niedere und die höhere Baukunst.

Zur niedern Baukunst gehören alle diejenigen Werke, welche ihrer Beſtimmung nach keine ausdrückliche Beziehung auf an ſich edle, würdige, geheiligte Bedürfniſſe und Handlungen der Menſchen haben.

Zur höhern Baukunst gehören alle diejenigen Werke, welche ihrer Beſtimmung zu Folge ausdrückliche Beziehung auf ſolche Bedürfniſſe und Handlungen haben, als Kirchen, Schöſſer der Regenten, academiſche und Schulgebäude, Gebäude zu Verſammlungen für das Beſte des Staats und der Bürger in rechtlicher Hinſicht, Landhäuſer, gehörig zu ſchönen Gärten u. ſ. ſ. bei welchen Werken ſich die Würde ihrer Beſtimmung nothwendig in ihrer Form ausdrücken muß.

Zur Ausübung der höhern Baukunst wird ein eigenthümliches Genie erfordert. So innig man aber auch davon überzeugt ſein kann, ſo kann man doch zugleich behaupten, daſs alle Schönheit an Werken der Baukunst von der bildenden Kunst entlehnt iſt, und daſs die Baukunst keine eigenthümliche Schönheit hat: eine Behauptung, mit welcher eine andere unabtrennlich zuſammen hängt: daſs nämlich der höhere Baumeiſter mit denen für die eigentliche Baukunst nöthigen Kenntniſſen und Geſchicklichkeiten, auch ein großes Talent für bildende Kunst verbinden müſſe.

Dieſs iſt des Herrn Profeſſor Heydenreich Theorie über die Baukunst, deren wir größtentheils wörtlich gefolgt ſind; eine Theorie, deren Richtigkeit ohne Zweifel jedem ſogleich einleuchtet wird, und wodurch die Baukunst zwar nicht erniedriget, aber aus dem Range der ſchönen Künſte verdrängt wird, den ſie ſich fälfchlich angemaaſt hatte.

Es ist unleugbar, daß zu einem großen Baukünstler viel Talent, und wenn man will, viel Genie gehört, aber das genievollste Werk der Baukunst, wird, als ein solches, vermöge des ersten, nothwendigen Zweckes dieser Kunst, nie ein Werk der schönen Kunst sein; eine Wahrheit, welche nicht das Genie des Künstlers, sondern das Mittel seiner Kunst betrifft. Niemand wird leugnen, daß die Hervorbringung schöner Formen in der Baukunst, in gewisser Rücksicht mehr Erfindungsgabe und Geschmack erfordert, als die Hervorbringung schöner Formen in der bildenden Kunst, da die Baukunst in der ganzen Natur nichts vorfindet, welches sie nachahmen könnte, anstatt daß der bildende Künstler nur richtig zu sehen, geschmackvoll zu wählen, und fein und innig zu empfinden braucht, um in mehr als einer Rücksicht schöne Formen hervor zu bringen; aber alle diese Nothwendigkeit einer größern Erfindungsgabe kann denn doch die Natur der Kunst nicht umändern, kann nicht machen, daß eine Kunst, welche aus physischen Bedürfnissen entsprang, sich selbst verleugne, und bloße unmittelbare Wohlgefälligkeit der Form heabsichtige, als wodurch sie allein zum Range einer schönen Kunst erhoben werden könnte.

Nachdem nun das Wesen und der Rang der Baukunst unter den Künsten, wie uns dünkt, richtig bestimmt und gewürdigt worden ist, wäre uns noch übrig, über das Verfahren des Baukünstlers bei Anlegung und Ausführung eines Gebäudes zu sprechen; da wir aber unter dem Artikel Anordnung in der Baukunst theils schon davon gehandelt, theils in folgenden Artikeln noch davon handeln werden, so bleibt uns dem Zwecke dieses Werkes nach nur noch eine

kurze Uebersicht der Geschichte der Baukunst

übrig, bei welcher wir dem Herrn Doctor Stieglitz folgen werden, da es, indem die Baukunst nicht auf Einmahl zur Vollkommenheit steigen konnte, nicht uninteressant ist, zu wissen, wie sie stieg und fiel, und sich endlich wiederum aus dem Staub empor hob.

Die Baukunst entstand in den allerältesten Zeiten, ehe noch andere Künste ausgeübt wurden; denn die Menschen brauchten vor allen Dingen eine Wohnung, sich vor der übeln Witterung, der Kühle der Nacht und wilden Thieren zu schützen. Der Ursprung der Baukunst kann daher auch nicht bei Einem Volk allein gesucht werden. Vermöge der Verschiedenheit der natürlichen Beschaffenheit des Bodens, welcher den Bewohnern die Art ihrer

zu bauenden Wohnungen anzeigte, waren diese Wohnungen selbst auch verschieden. In Ländern, wo Ueberfluß an Hoize war, wie in den Gegenden, welche die Phöniciier in der Folge der Zeit bewohnten, suchten sich die Menschen unter den Bäumen des Waldes einen Aufenthalt, und lernten sich endlich nach und nach aus den Aesten derselben Hütten bauen. Völker, die an Gewässern lebten, bauten sich Hütten aus Rohr und Schilf. In gebirgigen Gegenden, wie Aethiopien und Aegypten, suchten sie sich Felsenklüfte zu ihren Wohnungen, und gruben sich endlich Höhlen. Die Nomadischen Nationen, die bald diese bald jene Gegend bewohnten, je nachdem sie hie oder da gute Weide für ihre Herde fanden, bauten sich aus Stangen und den Fellen der geschlachteten Thiere leichte Zelte oder Hütten, welche sie bequem mit sich fort bringen konnten.

Die Wohnungen der Menschen waren also in den ältesten Zeiten Hütten, Höhlen und Zelte.

Sobald aber ein Volk nur einigermaßen aus dem Zustande der ersten Rohheit heraustrat, sobald es anfang, sich weniger mit der Jagd und dem Hirtenleben zu beschäftigen, sich auf den Ackerbau legte, und gewissermaßen in eine gesellschaftliche Verbindung trat, dachte es gewiß auch darauf, sich dauerhaftere und bequemere Wohnungen zu bereiten. Aus dieser Beschäftigung mit dem Ackerbau, und aus diesem Eintritt in gesellschaftliche Verhältnisse entstanden Dörfer und Städte. Hütten, die vorher einzeln standen, wurden näher zusammen gerückt, bei jeder neu zu errichtenden Hütte lernte man neue Vortheile und Bequemlichkeiten kennen. Die Bewohner waldiger Gegenden lernten nach und nach Stämme zuhauen und mit einander verbinden. Man machte sich Ziegel aus Lehm oder Erde, trocknete sie anfangs nur an der Sonne, und lernte sie mit der Zeit am Feuer brennen. Die Höhlenbewohner verließen ihren finstern, ungesunden Aufenthalt, bauten sich Häuser aus rohen Steinen, welche sie endlich behauen lernten. Die Natur und ihre Betriebsamkeit lieferte ihnen große Steinmassen, sie bearbeiteten die Flächen derselben so glatt, daß sie genau auf einander passten, und sie zur Verbindung derselben keines Mörtels bedurften. Diese Bauart mit sehr großen Steinen findet man nicht nur bei allen alten Völkern, den Persern, Indiern, Aegyptern, Hebräern, Griechen, Römern, sondern auch bei Nationen der neuern Zeit, welches verschiedene Denkmähler der ersten Bewohner von England, Schottland und Peru beweisen. Als man auf diese Weise baute, entstanden auch die Säulen, denn die

Nothwendigkeit, die Decke eines großen Gebäudes zu unterbauen, und vor dem Einsturze zu sichern, verlangte Stützen, die das Dach tragen konnten.

Seinen größten Fleiß wandte man, als man in der Baukunst schon einige Fortschritte gemacht hatte, zuerst auf die Tempel: Anfänglich wählte man zur Verehrung des höchsten Wesens entweder freie Plätze auf Bergen oder Anhöhen, oder auch Haine, die man wegen der feierlichen Stille für heilig hielt. Nachher widmete jedes Volk seinen Göttern eine Wohnung von der Art, wie sie selbst hatten: die Höhlenbewohner die größte Höhle, die in Hütten wohnten, die größte Hütte, und die Nomaden das größte Zelt. Aus diesen größten Wohnungen entstanden nach und nach die Tempel, welche anfänglich so einfach und klein waren, daß die Bildsäule des Gottes den ganzen innern Raum einnahm. Als die Wohnungen der Menschen größer und zierlicher wurden, erhielten auch die Tempel einen größeren Umfang und mehr Pracht, Säulengänge, Hallen, Höfe und bisweilen Haine. Gewöhnlich hatten sie eine viereckige Gestalt, bis die Griechen anfangen, sie bisweilen rund zu bauen.

Die ältesten, uns bekannten Völker, bei welchen die Baukunst einige Bildung bekam, sind die Babylonier, deren berühmteste Gebäude der Tempel des Belus, der Palaß und die schwebenden Gärten der Semiramis waren; die Assyrier, deren Stadt Niive sich besonders auszeichnete; die Meder, welche die Stadt Ekbatana mit sieben Mauern auf einem Berge bauten; die Phönicier, denen die ältesten Zeiten die meiste Cultur verdanken, und deren berühmteste Städte Sidon, Tyrus, Aradus und Sarepta waren; die Hebräer oder Israeliten, deren Stadt Jerusalem vorzüglich wegen des großen Tempels bekannt war — sie ahmten aber die Bauart der Aegypter und Phönicier nach —; die Syrer; die Philister. Von allen diesen Völkern ist nichts bis auf uns gekommen. Von den Indiern finden wir noch auf der Insel Elephanta und Salfette unterirdische in Felsen gehauene Tempel; von den Persern die Ruinen des Pallastes zu Persepolis; von den Aegyptern Obeliskten, Pyramiden, Tempel, Palläste, Grabmäler; von den Etruskern einige Grabmäler und Ueberbleibsel von Stadtmauern.

Der Charakter der Bauart dieser Zeiten war unerschütterliche Festigkeit, riesenmäßige Größe und verschwundene Pracht. Die Massen der Gebäude gewährten einen großen, erstaunenswürdigen Anblick, aber sie hatten nichts Schönes, nichts Gefälliges, keine Symmetrie, viel Reichthum und Pracht.

Die

Die Griechen verwarfen das Rohe und Riesenmäßige, gaben ihren Gebäuden edle Einfachheit und Erhabenheit, beobachteten in ihnen die strengste Regelmäßigkeit, und machten sie dadurch zu vollkommenen Kunswerken. Besonders wetteiferten, nachdem sich die Griechen von außen und innen Ruhe erkämpft hatten, zu Athen die grössten Künstler, Phidias, Iktinus, Kallikrates u. a. von Perikles aufgemuntert und unterstützt. Jetzt wurde der schöne Tempel der Minerva auf der Burg zu Athen, die Propyleen, das Odeum und andere Gebäude errichtet. Im Peloponnes und in Kleinasien führte man eben solche Meisterstücke auf. Die hohe Einfachheit des frühern Zeitraums verband sich mit edler majestätischer Grösse und Schönheit der Formen. Ehedem hatte man die vervollkommnete Baukunst blofs auf Tempel angewendet, jetzt erstreckte sie sich auch auf Theater, Odeen, Säulengänge, Marktplätze, Gymnasien. Sonst bediente man sich nur einer einzigen Säulenart, der Dorischen; jetzt wurden noch zwei andere erfunden, die Ionische und Korinthische, die zusammen alles Schöne in sich fassen, was sich in dieser Kunst nur denken läfst.

Der Ausbruch des Peloponnesischen Krieges that den Fortschritten der Baukunst Einhalt. Nach Beendigung desselben wurden zwar viele Gebäude wieder erneuert, aber es fehlte an einem Manne, wie Perikles, und an Künstlern, wie sie zu seiner Zeit gelebt hatten. Die schönste Zeit der Baukunst, die Zeit des schönen und grossen Styls, war vorüber. Man entfernte sich von der edeln Einfachheit, und dachte mehr auf das Zierliche. In diesem Zustande blieb die Kunst bis auf die Zeiten Alexanders des Grossen. Dieser Regent liess in den meisten seiner eroberten Länder neue Städte anlegen, deren achtzehn seinen Namen führten. Wahrscheinlich fing man zu diesen Zeiten an, die Privatwohnungen und vorzüglich die Landhäuser grösser und schöner zu bauen, deren Charakter Zierlichkeit, aber immer noch strenge Regelmäßigkeit war. Es entstanden noch jetzt in Griechenland und vorzüglich in den Asiatischen Besitzungen der Griechen viele und wichtige Werke der Baukunst, an denen aber mehr Verzierungen angebracht waren, als ehedem.

Dieses Bestreben nach Schmuck und Putz mußte natürlich Weise die Kunst ihrem Falle näher bringen, die nach dem Tode Alexanders nun merklich sank. In Griechenland selbst wurde sie wenig mehr getrieben, und in Asien unter den Seleuciden, in Aegypten unter den Ptolemäern in einem unreinen und schlechten Geschmacke ausgeübt. Die Kriege der verschiedenen Griechischen

Nationen unter einander zerstörten viele Städte und Tempel; die Aetolier eroberten die Städte in Macedonien und Epirus, und verbrannten die Tempel; die Macedonier und Achäer zerstörten die öffentlichen Gebäude in den Städten der Aetolier; Philippus, König von Macedonien, plünderte Athen, und zertrümmerte die Tempel. Die Römer zerstörten Korinth, plünderten die Tempel der berühmtesten Städte, eroberten Athen, und verwüsteten viele prächtige Gebäude dieser Stadt. Griechenland wurde zu einer Römischen Provinz gemacht; die Römer lernten nun die schönen, edeln Werke der Baukunst kennen, fanden Wohlgefallen an ihr, und führten Statuen und Säulen nach Rom, wohin sich auch die wenigen Griechischen Baukünstler begaben, die nun in ihrer Vaterlande keine Beschäftigung mehr fanden.

Bisher hatten die Griechen in der Baukunst alles erfunden, was ihr zur wahren Schönheit gereichte, die folgenden Baukünstler hätten sich die Werke derselben nur zum Mufter nehmen dürfen, um vollkommen schöne Werke hervor zu bringen. Allein, sie wollten noch mehr verzieren, arteten in Pracht und Verschwendung aus, und die Kunst fing an zu sinken, und sank unter den Römern noch mehr.

Die alten Römer waren ursprünglich ein rohes Volk, welches nur die Künste des Krieges trieb. Sie mußten sich daher, wenn sie einen Gelehrten oder Künstler brauchten, an ihre Nachbarn die Etrusker wenden. Ihre Wohnungen bestanden aus geflochtenen Weiden, und waren mit Lehm ausgefüllt. Jedoch wandten sie schon früh ihren Fleiß an andere Fächer der Baukunst, an Wasserleitungen und Cloaken und an den Straßensbau. Unter den Tarquiniern bauten Etruskische Künstler das Capitol, den Tempel des Capitulinischen Jupiters und die Cloaken.

Die Galier verbrannten im 365. Jahre den größesten Theil des alten Rom; es wurde wieder eben so elend aufgebaut, nur bediente man sich dabei, anstatt des Lehms, an der Sonne getrockneter Ziegeln; bis endlich nach dem zweiten Punischen Kriege auch die Privatwohnungen größer und bequemer angelegt wurden. Nun wurden die Römer auch mit den Griechen bekannt. Sulla brachte die Griechische Baukunst zuerst nach Rom, er, Marius und Cäsar errichteten in Rom und andern Städten große Tempel. Aber erst unter dem August erhob sich die Kunst zu der Vollkommenheit, deren sie zu dieser Zeit fähig war. Er gab den Griechischen Künstlern Aufmunterung, und führte aus Politik viele prächtige Werke der Baukunst auf. Agrippa baute Tempel, Wasserleitungen und Theater.

Theater. Die Privatwohnungen wurden mit Säulen und Marmor verziert. Die Landhäuser wurden eben so prächtig angelegt, deren fast jeder wohlhabende Römer eins, auch wohl mehrere besaß. Das Innere wurde mit Kunstwerken, die in Griechenland erbeutet waren, anfangs zwar geschmacklos verziert, aber man lernte bald einen bessern Gebrauch davon machen. Die Wände wurden mit dünnen marmornen Tafeln überzogen, oder gemahlt, und in Felder abgetheilt, in deren Mitte Gegenstände aus der Mythologie oder Geschichte vorgestellt, und die ringsum mit zierlichen Einfassungen versehen waren. Diese Einfassungen waren das, was wir Grottesken nennen.

Die Nachfolger des Augustus verschönerten fast alle mehr oder weniger die Stadt, errichteten die prächtigsten Palläste und Tempel, und schmückten auch die eroberten Provinzen mit denselben; bis endlich Constantin der Große die Residenz von Rom nach Constantinopel verlegte, wo an die Verschönerung Roms nicht mehr gedacht wurde.

Als die Römer die Baukunst von den Griechen empfangen, hatte sie bei diesen letztern schon sehr viel von ihrer Vollkommenheit und Reinheit verloren. Zierlichkeit war an die Stelle der großen, edeln Schönheit getreten; sie erhob sich zwar einige Zeit in Rom wieder zu ihrer ersten Höhe, artete aber wegen der Prachtliebe der Kaiser und dem damahls allgemein herrschenden Charakter des überladenen Schmuckes, des Sanften und Spielenden gar bald wieder aus. Der Charakter der Baukunst wurde daher gar bald wieder Zierlichkeit, bei welcher man das Erhabene, Edle, Einfache und Männliche der Griechischen Bauart zu den Zeiten des Perikles gar sehr vermißte. Jetzt wurde auch die Korinthische Säule, deren man sich gemeinlich bei allen Tempeln und Prachtgebäuden bediente, ausgebildet, und erhielt ein eigenes Gebälke, das vorher aus dem Dorischen und Ionischen zusammen gesetzt war.

Schon vom Nero an nahm der Luxus sehr über Hand; das Aeuffere und Innere der Gebäude wurde übermächtig verziert. Hadrian gab den Künstlern alle mögliche Aufmunterung, allein der edle Geschmack in der Baukunst konnte nicht wieder hergestellt werden. Die Künstler wollten die Gebäude noch schöner als die schon vorhandenen machen, und entfernten sich dadurch nothwendig immer mehr von dem Großen. Jetzt entstanden die Verkröpfungen, die Postamente unter den Säulen, die vielen Basreliefs an den Außenseiten der Gebäude, die Cannelirungen der Säulen, die Verjüngung derselben nach einer krummen Linie, die gekuppelten Säulen, die verjüngten

Pilaster hinter den Säulen, kleine Säulen zwischen großen, runde und durchschnittenen Giebel, die ausgebauchten Frieße. So wurde die Kunst von den Zeiten Vespasians an, bis zur Regierung der Antoninen ausgeübt. Sie lieferte Werke, die zwar noch immer als Meisterstücke angesehen werden konnten, denen aber doch der große, edle Styl der Griechen fehlte. In den Provinzen war der Geschmack in den Gebäuden noch mehr gesunken.

Nach den Antoninen fiel die Kunst noch mehr; man bemühte sich noch häufigere Verzierungen anzubringen, als bisher, welches besonders der so genannte Bogen der Goldschmiede bezeugt. Alexander Severus half ihr als Kenner zwar wieder einigermaßen auf; allein sie sank unter seinen Nachfolgern nur um desto mehr, und nahete sich allmählich ihrem gänzlichen Falle. Man überlud die Gebäude entweder mit allzu vielen Verzierungen, wobei man auf Spitzfindigkeiten und Tändeleien verfiel, wie die Gebäude zu Palmyra bezeugen, oder die Gebäude bekamen eine Simplicität, die an das Rohe grenzte, wie die Gebäude unter Constantins Regierung zu Rom gebaut beweisen.

Unter den folgenden Kaisern konnte man wegen der beständigen Unruhen, welche die Araber, Alemannen, Gothen und andere Völker erregten, wenig oder gar nicht an die Verschönerung der Städte denken; man baute vorzüglich nur Festungen. Justinian baute wieder viel. Sein vorzüglichstes Gebäude war die Sophien-Kirche zu Constantinopel, welche beweist, daß man kein vollkommen gutes und schönes Gebäude mehr aufzuführen vermochte.

Die alten guten Gebäude lagen meistens in Trümmern, und was noch stand, wurde nicht gewürdigt, als Muster angesehen zu werden. Durch den Einfall der Gothen, Vandalen und anderer Barbaren in Italien, Spanien, Griechenland, Aegypten, in Asien und Africa wurden die schönsten Städte und Gebäude verwüstet, und die schönsten alten Gebäude Roms, zu deren Zerstörung die Kaiser kurz vor Constantins Zeiten selbst viel beigetragen hatten, weil sie aus Unwissenheit ihrer Baumeister die Säulen von denselben zur Verzierung der ihrigen nahmen, durch Feuer und andere Verwüstungen zerstört.

Theodoricus, der König der Ostgothen, ein großer Freund der Künste, widmete der Erhaltung und Wiederherstellung der alten Gebäude viele Aufmerksamkeit, und ließ in Rom und andern Städten Italiens nicht nur alte Gebäude wieder erneuern, sondern auch viele neue auführen. Zu dieser Zeit entstand unstreitig die Bauart, welche man die Alt-Gothische nennt. Die Römer hatten

ten schon vor dem Einfall der Gothen in einem schlechten Geschmacke gebaut; sie fuhren unter Theodoricus in demselben fort, ahmten ohne Gefühl fürs Schöne die altrömische Bauart nach, entfernten sich immer mehr von dem schönen Ebenmaasse, und verfielen immer in grössere Fehler, und in den plumpen und schwerfälligen Styl, welchen man wahrscheinlich deswegen den Gothischen nennt, weil unter der Regierung der Gothen in Italien sehr viele Gebäude in diesem Style gebauet wurden. Eine Meinung, die dadurch um desto wahrscheinlicher wird, weil die Nation der Gothen nur auf Eroberungen, nicht aber auf Erlernung der Künste und Wissenschaften bedacht gewesen war, und aus Ländern kam, in welchen man keinen Begriff von einer regelmässigen Bauart hatte.

Die Longobarden fielen in Italien ein, die keine Achtung für die Alterthümer hatten, und sie daher weder zu schonen, noch zu erhalten suchten. Es wurden zwar auch unter ihnen mehrere grosse und prächtige Gebäude, z. B. zu Pavia, zu Monza, aufgeführt, aber man kann sich leicht vorstellen, wie schlecht und fehlerhaft sie sein mussten, da man gar nicht mehr wufste, was schöne Formen waren, und da man die Verzierungen gemeinlich an unrechten Orte anbrachte. Die andern Europäischen Staaten, die durch die Römische Cultur verfeinert worden waren, Gallien, Spanien und das südliche Britannien litten durch die grossen Völkerwanderungen zwar auch, aber die Ueberwinder nahmen die Sitten der Ueberwundenen bald an, wodurch die Cultur sehr befördert wurde. In andern Ländern, wie Deutschland, wohin die Römer nicht gekommen, und deren Einwohner noch gänzlich ungebildet waren, musste die Cultur weit langsamere Fortschritte machen.

Die Normannen, die sich in Sicilien fest gesetzt hatten, bauten die Cathedral - Kirche von Messina, ein grosses, aber geschmackloses Gebäude, auf den Grund eines alten Tempels, an welchem man, nach den damit in verschiedenen Jahrhunderten vorgenommenen Veränderungen, die Verschlimmerung und Verbesserung des Geschmackes neben einander sieht. Wäre diese Succession mit Fleiss dargestellt, so würde sie für die Geschichte der Baukunst interessant sein; da sie aber mehr ein Werk des Zufalls und der Unordnung ist, so bringt sie ein unangenehmes Ganze hervor.

Die Vandalen, Alanen, Sueven und Westgothen waren in Spanien und Portugall eingedrungen; die Araber und Mauren vertrieben sie, und zerstörten das Gothische Reich. Diese Völker waren jetzt fast die einzigen, die

einige Politur des Geistes, einige Gelehrsamkeit und Kenntniß der Wissenschaften und Künste hatten. Die Christen kümmerten sich nur um die Kriegskunst. Daher wurden alle Gebäude in Griechenland, Italien, Sicilien und andern Ländern von Saracenischen Baumeistern ange- geben, und errichtet. Mit diesen Baumeistern verbanden sich nach einiger Zeit viele Christen, und vorzüglich Griechen, welche eine Bruderschaft und Zunft unter einander stifteten, ihre Kunst und Regeln sehr geheim hielten, und sich an gewissen Zeichen unter einander erkannten.

In dieser Periode herrschten drei verschiedene Bauarten: die Arabische, die Maurische, und die Neugothische. Die Araber hatten sich die Gebäude der Griechen zum Muster genommen, und sich daraus eine eigene Bauart gebildet; die Baukunst der Mauren entsprang unstreitig in Spanien aus den Ueberresten Römischer Gebäude; die Neugothische Bauart entstand aus der Altgothischen, die man auch die Sächsische nennt; sie verließ das Plumpe und Schwerfällige derselben, und gab allen Theilen einen Anschein von Leichtigkeit, und eine unendliche Menge von Verzierungen. Die beiden ersten Bauarten weichen nur wenig von einander ab; vorzüglich aber zeichnet sich die Maurische durch ihre Bogen, welche die Form des Hufeisens haben, von der Arabischen aus. Die Gothische ist von der Arabischen sehr verschieden. Swinburne giebt folgende Unterscheidungszeichen an: Die Gothischen Bogen sind spitzig, die Arabischen nach einem Cirkelbogen gebildet; die Gothischen Kirchen haben spitzige und gerade Thürme, die Moscheen endigen sich in Kugeln, und haben hin und wieder schlanke Minareen, die mit einem Balle oder mit einem Tannzapfen bedeckt sind; die Arabischen Mauern sind mit Mosaik und Stuck verziert, welches man in keiner alten Gothischen Kirche findet. Die Gothischen Säulen stehen oft in Gruppen beisammen, und sind in einander gewachsen, worüber entweder ein sehr niedriges Gebälke angebracht ist, auf welchem sich Bogen erheben, oder die Bogen stehen unmittelbar auf den Capitälen der Säulen auf. Die Arabischen und Maurischen Säulen stehen einzeln, und wenn ja etliche neben einander angebracht sind, um einen sehr schweren Theil des Gebäudes zu tragen, so berühren sie sich doch nie einander, die Bogen aber werden von einem starken und dicken Unterbogen unterstützt. Trifft es sich in einem Arabischen Gebäude, daß vier Säulen neben einander vereinigt sind, so geschieht dieses durch eine kleine viereckige Mauer unten zwischen den Säulen. Die Gothischen christlichen Kirchen sind
 außer-

ausserordentlich leicht gebaut, und haben grofse Fenster, deren Scheiben oft bunt gemahlt sind. In den Arabischen Moscheen ist meistens die Decke niedrig, ihre Fenster sind von geringer Höhe, und oft noch mit vieler Bildhauerarbeit bedeckt, so dafs nur wenig Licht hindurch kann, welches man durch die Kuppeln und geöffneten Thüren erhält. Die Thore der Gothischen Kirchen gehen tief hinein, und sind an dem Anschlag- oder Seitenmauern mit Statuen, Säulen, Nischen und andern Zieraten verziert, die Thore der Moscheen aber und anderer Arabischen, so wie auch der Maurischen Gebäude, sind flach, und auf die Art, wie man die Thore jetzt baut. Ueberdies bemerkt Swinburne, dafs er unter den verschiedenen Arabischen Capitälern, die er gesehen, keins gefunden habe, das in Absicht der Zeichnung und Anordnung denen gleiche, die man in den Gothischen Kirchen in England und Frankreich antrifft.

So grofs auch die Fehler sind, die der Kenner der Kunst an der Maurischen Bauart entdeckt, so kann er doch, nach Swinburne's Versicherung, die Ueberbleibsel dieser Gebäude zu Granada, Sevilla und Cordova nicht betrachten, ohne von dem Genius der Künstler eine hohe Idee zu bekommen. An dem alten Pallaste der mahomedanischen Monarchen zu Granada, welcher das rothe Haus heifst, zeigt sich die Maurische Kunst in ihrer ganzen Pracht. Man hält ihn für einen Zauberpallast, und glaubt sich in das Feenland versetzt, wenn man in das öffentliche Bad, in den Löwenhof tritt, zwei von hohen, auf freistehenden Säulen ruhenden Arcaden umgebene Plätze. Die ganze Architektur ist so sonderbar, die Verzierungen sind so eigen, dafs man das Ganze beim ersten Anblick kaum für das Werk von Menschenhänden hält. Diese Pracht wird noch durch die Kostbarkeit des Baustoffs erhöht, der meistens aus Marmor besteht.

Zu diesen Zeiten war die beste Schule der Künste zu Constantinopel, und die meisten andern Völker bedienten sich der Künstler dieser Schule. Die Päbste sollen ganze Gesellschaften dieser Künstler ausgeschiedt haben, die verfallenen Kirchen in Norden wieder herzustellen.

Die Arabische Bauart zeichnete sich vorzüglich durch die Galanterie und Pracht aus, welche der ganzen Nation eigen ist, durch Reichthum, Schmuck, tausendfältige Verzierungen, durch das Leichte und Gefällige jedes einzelnen Theiles, obgleich weder das Ganze, noch auch die einzelnen Theile selbst in einem guten Geschmacke ausgeführt sind. Diejenigen Gebäude, welche die Griechen in denselb Ländern sanden, wohin sie berufen wurden,

waren von der Altgothischen Manier, plumpe und schwerfällige Werke, im Charakter der Nationen erbaut, welche dieselben ausführten. Die Griechischen Künstler bemühten sich, ihnen das Plumpe und Schwerfällige zu benehmen, und den Anschein von Leichtigkeit zu geben. Sie behielten die hohen, kühnen Gewölbe, die festen und starken Mauern bei, verkleideten sie aber durch mancherlei Schnörkel, Blumen, Nischen, durchbrochene Thürmchen u. s. f. dafs sie leicht und schwach zu sein schienen. Diese Erfindungen trieb man in der Folge noch weiter, durchbrach die hohen ungeheuern Thürme, dafs die Treppen in der Luft zu schweben schienen, gab den Fenstern eine auferordentliche Gröfse, und den Gebäuden selbst noch Statuen von Heiligen, oder merkwürdigen Personen, und Figuren von Thieren. Auf diese Weise entstand eine neue Bauart, die durch das Abenteuerliche entzückt, aller Unregelmäßigkeiten ungeachtet noch jetzt dem Kenner gefällt, weil sie die Phantasie beschäftigt, und durch ihre reichgeschmückten Gewölbe, ihre gemahlten Fenster, ihre grossen Perspectiven und ihr heiliges Dunkel die Einbildungskraft mit Vergnügen, und die Seele mit Andacht und Ehrfurcht erfüllt. Man gab dieser Bauart den Namen der Neugothischen, vermuthlich deswegen, weil durch sie die so genannte Altgothische verschönert und veredelt wurde.

Dieser Styl in der Baukunst erhielt allgemeinen Beifall; alle Kirchen, Klöster und Abteien wurden in ihm errichtet. Unstreitig bildete er sich in Spanien zuerst, und breitete sich von da über Frankreich, England und Deutschland aus. In Spanien wurden in diesem Zeitraume viele Kirchen gebaut, unter welchen vorzüglich die Cathedralkirche zu Burgos, zu Barcelona, zu Segovia, zu Sevilla, die Domkirche zu Astorga und zu Toledo, in Frankreich die Cathedralkirche zu Bourges und Rouen, die Benedictiner Abtei St. Ouen zu Rouen, die Cathedralkirche zu Clermont, die Kirche unserer lieben Frauen zu Paris und zu Amiens, die Cathedralkirche zu Vienne, Reims und Troyes merkwürdig sind. In England zeichnen sich aus die Cathedralkirche zu Canterbury, die Westmünsterkirche zu London, das Schlofs zu Windsor, die Capelle des königlichen Collegiums zu Cambridge, eins der vollkommensten und schönsten Gebäude des Königsreichs, die Cathedralkirche zu Lichtfield, zu Lincoln, der Dom zu Salisbury, die Kirche zu Norwich, zu Ely, die Cathedralkirche zu Gloucester, und zu Hereford; allein alle werden von der Cathedralkirche zu York übertroffen, die nicht allein die gröfste Gotthische Kirche, sondern un-

streitig

streitig auch das Muster Gothischer Kirchen ist, nach der die Schönheiten und Fehler anderer beurtheilt werden können. Der erstaunliche Raum derselben, und die Höhe und Kühnheit des Gewölbes versetzt einen in ehrfurchtsvolle Bewunderung. Ein eben so merkwürdiges Denkmahl Gothischer Baukunst ist das Capitelhaus zu York.

Die Deutschen blieben bis zu Karl des Grossen Zeiten mit der Baukunst unbekannt. Die Städte, die nun errichtet wurden, waren nichts als ein Haufen nahe an einander gebauter Hütten von Holz und Lehm, den ein Graben und Wall von Erde umgab. Als die christliche Religion eingeführt wurde, baute man an solchen Orten auch Kirchen von Holz, nebst Wohnungen für den Bischof oder Pfarrer. Dies veranlafste mehrere Menschen, sich in die Nähe dieser Kirchen zu begeben, um dem Gottesdienste beizuwohnen, wodurch die Städte vergrößert wurden. In diesen Zeiten entstanden in Deutschland auch die ersten Castelle und Bergschlöffer.

Die Römer wurden vom Rhein vertrieben; die Anführer der Deutschen bewohnten die eroberten Schlöffer; sie gelieten andern Deutschen Nationen, welche — und zwar die Franken zuerst — den Römern die Kunst solche Bergschlöffer zu errichten ablernten. Allen diesen Schlöffern, deren Ueberreste sich noch bis jetzt erhalten haben, sieht man an den runden und viereckigen hohen Thürmen und den häufigen runden Bogen ihren Römischen Ursprung an.

Karl der Grosse beförderte auch in Ansehung der Baukunst die Cultur der Deutschen; er baute zu Aachen, Ingelheim und andern Orten grosse Gebäude und schöne Schlöffer, wozu er den in Deutschland noch ganz unbekanntem Marmor aus Italien bringen liess.

Die Baukunst konnte sich aber, trotz der Bemühungen Karls des Grossen, erst unter Heinrich dem Ersten in Deutschland heben, welcher verordnete, daß der neunte Mann in die Städte ziehen, und alle Zusammenkünfte der Stände in denselben gehalten werden mußten. Nun wurden die Städte grösser und reicher; man umgab sie mit Mauern, baute Kirchen und andere öffentliche Gebäude von Steinen, und schmückte die Kirchen mit Kunstwerken und kostbaren Geräthschaften. Die Bauart dieser Zeit war Gothisch, näherte sich aber der alten so sehr als der neuen, welches aus einem schönen und merkwürdigen Ueberreste einer Kirche zu Memleben an der Unstrut erhellt, die zu Heinrichs des Ersten Zeiten erbaut wurde, und weder ein schwerfälliges Werk, noch auch mit vielen Verzierungen besetzt ist. An diesem Gebäude

Gebäude herrschet die schönste Symmetrie, die beste Anordnung, das richtigste Verhältniß der Theile, und die genaueste Zusammenfügung der Werkstücke, aus welchen die Säulen, die gewölbten Bogen und Fenstergewände bestehen. Die Fensteröffnungen und einige Bogen über den Fenstern sind rund; aber die Bogen, welche das Schiff der Kirche von den Flügeln scheiden, spitzig und Gothisch. Dieses Gebäude beweiset, daß damals die Baukunst in Deutschland in keinem schlechten Style ausgeführt wurde.

Die Neugothische Bauart bekamen die Deutschen unstreitig aus Frankreich. Der Bischof Werner zu Strassburg ließ 1015 den Grund zu dem berühmten Münster daseibst legen, der 1275 bis an den Thurm vollendet wurde. Erwin von Steinbach begann nun 1276 den Bau desselben, und machte sich nicht nur um die Verzierung der ganzen Kirche verdient, sondern legte auch die Capelle unserer lieben Frauen darin an, und errichtete die zwei Portale gegen den Frohnhof, die mit vielen Basreliefs verzieret wurden, welche größtentheils von seiner Tochter Sabina sind. Nach Erwins Tode übernahm sein Sohn Johann den Bau, welchen endlich Johann Hölz 1438 vollendete. Die Hauptfaçade dieser Kirche ist mit Bogen, Nischen und Statuen außerordentlich reich verziert, sie hat drei Portale, unter welchen sich vorzüglich das mittlere durch Gröfse und Pracht auszeichnet. Der Thurm ist eben so reich verziert, ganz durchsichtig, und so künstlich gebaut, daß man von oben an durch das ganze Gebäude inwendig, bis neben die Orgel, gerade hinab in die Kirche sehen kann. An den Ecken des Thurmes laufen vier Wendeltreppen hinan, deren Mauern gleichfalls durchbrochen sind.

Außer diesem Strassburger Münster sind in Deutschland vorzüglich nur noch zwei Kirchen aus dieser Periode merkwürdig, zu Wien und zu Nürnberg, da es in den vorher erwähnten Ländern ihrer mehrere sind. Die Stephanskirche zu Wien wurde 1140 von Heinrich dem Ersten angefangen, und von Rudolph dem Vierten 1360 vollendet. Die Sebalduskirche zu Nürnberg, eins der schönsten Gothischen Gebäude in Deutschland, ist bis zu einer schwindelnden Höhe aus lauter Quadersteinen gebaut, und hat neben dem Haupteingange zwei gleiche Thürme. Zu dieser Zeit wurden aber auch viele alte Kirchen theils verschönert, wie der Dom zu Meissen, theils von neuem gebaut, wie die Kirche zu Magdeburg, vorzüglich aber erhielten die Reichs- und Handelsstädte jetzt große und schöne Kirchen.

Italien

Italien hatte den Neugothischen Geschmack in der Baukunst noch nicht aufgenommen. Die Gothischen Gebäude, die man in diesem Lande findet, wie der Dom zu Pisa und verschiedene Kirchen zu Venedig und anderwärts, haben zwar spitzige Bogen, aber Wände, die kahl und ohne Gothische Verzierungen sind. Uebrigens tragen diese Gebäude noch immer Spuren der alten Römischen Bauart an sich. Lange Zeit wurde daselbst in dem Style fortgebaut, der unter Theodorich der herrschende war; jedoch fing man hie und da an, diesen Styl zu verbessern. Die Marcuskirche zu Venedig, zu deren Aufführung man Baumeister aus Constantinopel hatte kommen lassen, wurde gegen das Ende des elften Jahrhunderts geendigt; die Cathedralkirche zu Pisa durch den damals berühmten Griechischen Baumeister Busgretto da Dalichio 1074 angefangen. Die Cathedralkirchen zu Bononien und Modena und die Domkirche zu Ferrara wurden zu gleicher Zeit errichtet, und zu Rom, Bologna und Florenz ansehnliche Werke angefangen. Unter den Baumeistern jener Zeit ist vorzüglich Jacob, den die Italiener Lapo nennen, berühmt. Er war ein Deutscher, und baute das große Franciscaner-Kloster zu Florenz, woselbst auch sein Sohn oder Schüler, Arnolfo, die Kirche des Heiligen Kreuzes baute, und den Riss zu der Kirche *Santa Maria de Fiori* machte.

In den mittlern Zeiten bediente man sich in den Ländern, in welchen man die Neugothische Baukunst aufgenommen hatte, derselben bloß zu Kirchen und Abteien; andere Gebäude, als Schösser, Palläste, wurden noch immer in einem plumpen Style gebaut. Allmählig aber fing man in Italien an, sie auch auf Palläste, Brücken, Stadthore zu verbreiten. In Mailand wurden sechzehn Stadthore von Marmor, und viele neue Palläste, in Padua sieben Brücken und drei neue Palläste, in Genua zwei verschlossene Häfen und eine prächtige Wasserleitung, und die Stadt Asti 1280 fast von Grund auf wieder gebaut.

Nun wurde die Baukunst in Italien immer mehr und mehr cultiviert und befördert, und im vierzehnten Jahrhundert sehr große Werke aufgeführt. Galazzo Visconti endigte die große Brücke zu Pavia, die in der Mitte des vorigen Jahrhunderts angefangen worden war, und führte in eben dieser Stadt einen Pallast auf, der seines gleichen noch nicht hatte. Die große Domkirche zu Mailand, eins der wunderbarsten Gebäude in der Welt, wurde zu eben dieser Zeit angefangen. Die Markgrafen von Este bauten zu Ferrara, und Albert den prächtigen Pallast Belfiore. In Bononien fing man die große Kirche

Kirche des Heiligen Petronius, und in Florenz den berühmten Thurm der Domkirche an, zwei der vortrefflichsten Gebäude dieser Zeit in Italien.

Das funfzehnte Jahrhundert zeichnete sich in der Geschichte der neuern Baukunst am vortheilhaftesten aus: in ihm fing sich der gute Geschmack wieder an zu erheben. Die Herzoge von Ferrara Borso und Hercules der Erste ermunterten und reizten durch die vielen öffentlichen und Privatgebäude, Schlösser, Klöster, Palläste, Säulenhallen, Kirchen, die Baumeister zum thätigsten Eifer. Der Herzog Franz verschönerte Mailand mit dem herzoglichen Pallaste, dem Castell Porta di Giova, dem Hospital und andern grossen Gebäuden. Ludewig Sforza errichtete das Universitätsgebäude zu Pavia, und das Lazareth zu Mailand. Mehrere kleine Fürsten und Herren bauten Schlösser, Kirchen und Klöster. Die Päbste verzierten Rom und Lorenzo de Medici Florenz mit den schönsten Gebäuden. Dieser Fürst unterstützte die Künste eifrig, und hatte selbst grosse Kenntnisse in der Griechischen und Römischen Baukunst.

Bei den vielen und mannigfaltigen Aufmunterungen, welche die Baukünstler dieses Jahrhunderts überall erhielten, erwachte endlich wieder das Gefühl des wahren Schönen in dieser Kunst: sie wurden auf die bescheidenen Schönheiten der aus dem Schutt ausgegrabenen Ueberreste der Werke des Alterthums, Schönheiten, die mehr in guten und richtigen Verhältnissen der Theile zu dem Ganzen, als in Anlickung aufferwesentlicher Dinge bestehen, aufmerksam, studierten und massen dieselben sorgfältig aus, um eine beständige und in gewisser Rücksicht nothwendige Norm dieser Verhältnisse zu entdecken.

Die berühmtesten Baumeister, die sich durch das Studium der Werke des Alterthums bildeten, waren Filippo Brunelleschi, Leon Baptista Alberti und vorzüglich Bramante und Giocondo.

Brunelleschi studierte die Kunst in Rom, und baute zu Florenz die Kuppel des Doms, die Kirche St. Spirito und den Pallast Pitti; errichtete verschiedene Gebäude zu Mailand, Pisa, Pesaro und Mantua. Besonders beweiset der Pallast Pitti das Wiederaufleben des guten Geschmacks im Allgemeinen, so wenig auch die ganze Bauart der Bestimmung des Gebäudes entspricht. Die an demselben herrschende Bauart ist rustik, und an den Seiten gegen die Strasse so übertrieben, das das Gebäude eher ein Gefängniß oder eine Festung zu sein scheint, als ein Pallast. Die Bogen über den Fenstern und Thoren sind

sind so dick, daß sie bei einem bombenfesten Zeughaufe nicht dicker sein könnten.

Baptista Alberti ist nicht nur als Baumeister, sondern auch als guter Schriftsteller über seine Kunst berühmt. Er baute unter dem Pabst Nicolas dem Fünften verschiedene Gebäude, und gab ein Werk über die Baukunst (Leo Baptista Alberti de re aedificatoria, Lib. X. Flor. 1485. Fol. Paris 1512. 4.) heraus.

Bramante wurde nach Mailand berufen, wo er viele wichtige Baue übernahm, ging hernach nach Rom, woselbst er unter Julius dem Zweiten die Risse zur Peterskirche machte, und den Bau selbst anfang.

Giocondo, oder jucundus, der zu Anfange des sechzehnten Jahrhunderts lebte, gab verschiedene Gebäude in Frankreich an, und stand nebst Raphael, nach Bramante's Tode, dem Bau der Peterskirche vor. Er gab auch den Vitruv 1511 zu Venedig zuerst correct und mit Figuren heraus.

Diese Männer hatten nun mit grossem Erfolg den künftigen Baukünstlern die Bahn eröffnet, und es folgten ihnen deren, welche bei dem, was jene gethan hatten, nicht stehen blieben, sondern die Regeln der Kunst an den Ueberresten der Alten noch fleißiger studierten, die Verhältnisse derselben mit noch grösserem Fleisse ausmessen, und Werke über diese Kunst schrieben, die für die Nachwelt ewig schätzbar bleiben werden. Vorzüglich zeichneten sich unter diesen Männern aus :

Palladio, der in seiner Vaterstadt Vicenz viel baute, und hernach Baumeister der Republik Venedig ward ;

Vincent Scamozzi, gleichfalls aus Vicenz gebürtig, und Palladio's Nachfolger in Venedig ;

Serlio, der wegen seiner Geschicklichkeit von Franz dem Ersten nach Frankreich berufen wurde, und bis an sein Ende daselbst blieb, und

Jacob Barozzio, bekannt unter dem Namen Vignola, der zuerst in Bologna baute, hernach sich nach Rom begab, um die Werke der Alten zu studieren, und sich daselbst großen Ruhm erwarb.

Diesen eben genannten Baumeistern verdanken wir den Geschmack, der noch bis jetzt in der Baukunst herrscht. Der Triumphbogen des Septimius Severus, des Constantinus, das Theater des Marcellus, das Colosseum und die Diocletianischen Bäder waren die Muster, an welchen sie sowohl die Verhältnisse der einzelnen Theile, als auch ihr Verhältniß zu dem Ganzen studierten. Aber alle diese Denkmähler der Römischen Kunst waren in Zeiten aufgeführt worden, wo sich die Kunst schon weit von ihrer
ersten

ersten Reinheit und erhabenen Grösse entfernt hatte, wo man sich schon um das Aufferwesentliche bemühte, und den wesentlichen Theilen oft affectierte Formen gab. Jene neuern Baumeister brachten daher in ihren Gebäuden viele Verkröpfungen, runde, ausgeschweifte und getheilte Giebel, gekuppelte Säulen, Postamenter und andere Dinge an, die sich mit dem guten Geschmacke nicht vertragen, und die man in den schönsten Zeiten der Kunst, in den Zeiten des Perikles, nicht gekannt hatte.

Während in Italien wieder in einem guten Geschmacke gebaut wurde, hing man in andern Ländern noch immer an der Gothischen Bauart. Allein bald verbreitete sich dieser gute Geschmack durch Italiänische, oder um die Werke der Alten zu studieren nach Italien geschickte junge Künstler, auch über andere Länder. Jetzt verlies man die Gothische Bauart, und nahm dafür die Römische auf. Zu Anfange des sechzehnten Jahrhunderts wurde unter Philipp dem Zweiten in Spanien das Escorial gebaut, und Serlio führte unter Franz dem Ersten in Frankreich beträchtliche Werke auf.

Die Kunst erfuhr in Italien, Spanien und Frankreich noch verschiedene Schicksale, sie stieg und fiel. In Italien hatte sie sich zu Anfange des genannten Jahrhunderts sehr gehoben, unter Peretini da Cortona, Boromini und Bernini aber sank sie wieder herab, und blieb lange Zeit in diesem niedrigeren Zustande. In Spanien nahte sie sich unter Philipp dem Dritten ihrem gänzlichen Verfall, erhob sich aber unter der Königin Elisabeth und Karl dem Dritten wieder, welche das Lustschloß Aranjuez bauten. In Frankreich näherte sie sich der Vollkommenheit immer mehr; Perrault und Desgodez studierten die Werke der Alten mit dem gröfsesten Fleisse, und ahmten sie unter Ludewig dem Vierzehnten nach, unter dessen Regierung sie in ihrer schönsten Blüthe stand.

England fing nun auch einigermaßen an, in dem Geschmacke der Alten zu bauen, und zwar zuerst unter dem Cardinal Wolfey und Karl dem Ersten und Zweiten, unter welchen sich vorzüglich Inigo, Jones und Christoph Waren bildeten und berühmt machten. Aber in einem Lande, wo man die Griechen überhaupt genommen mehr zu lieben scheint, als die Römer, ohnerachtet der Charakter der Nation sich mehr gegen die alten Römer neigt, war man mit der Römischen Bauart allein nicht lange zufrieden. Als sich der antike Styl in diesem Lande mehr ausbreitete, suchten Männer von Kenntnissen, Geschmack und Talent die Quelle auf, aus welcher die Römer geschöpft hatten, studierten in Griechenland die Ueberreste
jener

jener Nation, welche die Lehrerin der ganzen gefitteten Welt war, und führten dadurch einen noch bessern und reinern Geschmack in der Baukunst ein. Stuart und Revett machten uns mit dem Style der Griechen bekannt, der sich vor dem Römischen auf das vortheilhafteste auszeichnet.

In Deutschland, Schweden, Dänemark, Rußland, Pohlen und andern Ländern breitete sich nun der gute Geschmack auch aus. In dem ersten dieser Länder wurde die Kunst jedoch bald nach Italiänischen und bald nach Französischen Mustern ausgeführt, je nachdem die Großen, welche bauen ließen, eine Vorliebe zu der einen oder der andern dieser Nationen hatten; aber nach den rühmlichen Bemühungen und den erstaunenswürdigen Fortschritten, welche die Deutschen fast in allen Werken des Geschmacks und in allen Künsten und Wissenschaften seit kurzem machten, wird man wohl nicht zu viel hoffen, wenn man erwartet, daß auch die Deutschen Baukünstler, so viel an ihnen ist, ihre Kunst der höchsten Vollkommenheit immer näher bringen, und die Nachlässigkeiten der Italiäner und Franzosen verlassen werden. G.

B a u m.

(Schöne Gartenkunst.)

Ein einzelner, für sich und allein stehender Baum, kann schon an und für sich selbst betrachtet, für den Gartenkünstler sehr interessant sein, da Bäume die vorzüglichsten Mittel sind, deren er sich zu seinen Gemälden bedient. Niemand hat die Vortheile, welche der Gartenkünstler zur Verschönerung seines Werkes von den Bäumen zieht, kürzer und schöner dargestellt, als der Abt De Lille, zu Anfange des zweiten Gefanges; wir erlauben uns daher folgende Stelle:

Par ses fruits, par ses fleurs, par son beau vêtement,

L'arbre est de nos jardins le plus bel ornement.

Pour mieux plaire à nos yeux combien il prend de formes!

Là, s'étendent ses bras pompeusement informes;

Sa tige ailleurs s'élançe avec légèreté;

Ici, j'aime sa grace, et là, sa majesté;

Il tremble au moindre souffle, ou contre la tempête.

Roidit son tronc noueux et sa robuste tête.

Rude ou poli, baissant ou dressant ses rameaux,

Véritable Protée entre les végétaux,

Handwörterb. 1. B.

1

11

*Il change incessamment, pour orner la Nature,
Sa taille, sa couleur, ses fruits et sa verdure.
Ces effets variés sont les trésors de l'art,
Que le goût lui défend d'employer au hasard.*

Man sieht aus dieser Stelle, dass die Bäume sowohl ihres verschiedenen Charakters wegen, des Charakters der Grösse, Stärke, Anmuth, Biegsamkeit, als auch wegen des Charakters der Farbe, des Wuchses und der Bewegung ein eigenes Interesse haben. Der Charakter der Blüthe darf, da er sehr vorübergehend ist, wenig oder gar nicht in Betrachtung gezogen, und die Schönheit, die man durch sie gewinnt, bloß als ein zufälliger Reitz betrachtet werden.

Ausser dem eigenthümlichen Charakter jedes Baumes, gewinnt er noch vermöge des Ortes, an welchem er steht, ein besonderes Interesse, und theilet es dem Orte selbst wiederum mit. Eine hohe Linde über einer Hütte, eine alte Eiche über einer Einsiedelei u. s. f. erhöht den Eindruck des Gebäudes dadurch, dass sie den Betrachter mehr auf den Ort selbst, als auf die Gegenstände einschränkt, die ihn umgeben. Aber auch ausser dieser Verbindung kann sich der Gartenkünstler eines einzelnen Baumes oft mit Vortheil bedienen. Bald braucht er ihn zur Verbindung der getrennten Theile einer Landschaft, zur Schattierung derselben, und bald zur gänzlichen Verdeckung einer uninteressanten oder unharmonischen Aussicht. Bald zieht er durch ihn die zerstreuten Blicke zurück, bald giebt er durch ihn einem grossen Rasenplatze Abwechslung, und bald unterbricht und verbindet er zugleich mit ihm einzelne Baumgruppen.

Mehrere einzeln neben oder hintereinander gepflanzte Bäume, die aber zu entfernt von einander sind, um eine Gruppe zu bilden, gewähren nach Verschiedenheit des Standortes verschiedene Ansichten, und sind für grössere Rasenplätze eine angenehme Zierde; nur müssen sie weder in geraden und regelmässigen Linien, noch auch in gleichen Fernen gepflanzt sein. Schwankende Linien sind unter allen Umständen die besten, und gewähren die mannigfaltigsten Ansichten.

Ein einzelner, ehrwürdiger Baum, von jüngern seines Geschlechtes, oder von Sträuchern umgeben, die ihm, wie sich De Lille ausdrückt, den Hof machen, ist vermöge der verschiedenen Ideenverbindungen, die bei denselben fast unausbleiblich sind, ein sehr interessanter Anblick.

G.

Baum-

Baumgruppe.

(Schöne Gartenkunst.)

Eine Baumgruppe entsteht schon aus der Verbindung zweier Bäume, und kann aus weit mehreren zusammengesetzt werden. Wird aber die Anzahl derselben sehr vermehrt, so bilden sie zusammen einen Hain.

Die Verbindung mehrerer Bäume macht also das aus, was wir hier eine Gruppe nennen; und schon hieraus ist deutlich, daß sich diese Bäume wirklich mit einander verbinden lassen müssen. Eine Versammlung von Tannen oder Fichten, deren Gipfel alle steif und gerade in die Höhe stehen, wird zwar einen Klump von Bäumen, aber nie eine schöne Gruppe bilden, weil sich diese Bäume nicht zu einem Ganzen vereinigen lassen. Eben so wenig wird die Vereinigung heterogener, sich in ihrem Charakter entgegengesetzter Bäume eine gute Gruppe bilden; eine Tanne und eine babylonische Weide oder Hängebirke, ein Taxus und eine weiße Pappel, eine Platané und ein Sumach neben einander gestellt, werden immer einen äußerst unharmonischen und widrigen Eindruck machen.

Stehen die Gruppen unabhängig von andern, das heißt, stehen sie als ein für sich bestehendes Ganze da, so ist die einzige und wichtigste Absicht, die der Künstler zu erreichen suchen muß, Schönheit des Anblicks; er wähle also Bäume von solchem Wuchs, solchem Laube und solchen Laubmassen, welche an sich gefallende Formen gewähren; wähle z. B. in einer Gegend von sanftem Charakter zu der einfachsten Gruppe eine Eiche und eine Linde, so gepflanzt, daß die letztere ihre Zweige in die erstere verflucht; und der Betrachter von Kenntnissen wird, wie Marnezia von einer solchen Gruppe in Ermenonville sagen:

Diese Eiche, diese Linde,

Durch die Liebe gepaart,

Sind der alte Philemon

Und die zärtliche Baucis,

und wird sich im Anblick dieter Gruppe in liebliche Schwärmereien über das Glück der Zärtlichkeit verlieren.

Einzelne, für sich bestehende Gruppen können, wie einzelne Bäume, in mehreren Rücksichten gebraucht werden, und gewähren besonders auf einem mäßigen Hügel einen schönen Anblick. Ist aber der ganze übrige Hügel kahl, so bemerkt man es sogleich, daß er bloß dieter

Gruppe wegen aufgeworfen wurde; er verursacht daher Eckel. Man bekleide ihn also hie und da mit einem Strauche, einem Baume, und bedecke dadurch die Absicht, die man durch ihn zu erreichen sucht.

Sind die Baumgruppen aber von andern Theilen des Ganzen abhängig, das heisst, tragen sie nur als einzelne Theile zur Hervorbringung der allgemeinen Wirkung und zur Verstärkung des Haupteindruckes bei, so ist ihre Bildung ausser den Gesetzen der Schönheit noch andern Gesetzen unterworfen. Zweckmäßigkeit und richtig bestimmtes Verhältniß zum Ganzen, wird das Gesetz der Kunst, das Gesetz des Wohlgefallens durch Schönheit, modificieren, und die Zusammenfassung und Form der Gruppen bestimmen. Die an sich schönste Form einer Baumgruppe kann unter gewissen Umständen gerade die schlechteste sein; wenn z. B. der Charakter derselben Schlankheit, Geschmeidigkeit, Beweglichkeit, und der Charakter der sie umgebenden Gegenstände Höhe und Gröfse ist.

Die Zwischenräume der Bäume einer Gruppe müssen so bestimmt werden, dafs man an ihnen keine Kunst, keine Regel bemerke. Drei Bäume von ganz gleichem Wuchse und gleicher Höhe in gerader Linie werden keine gute Gruppe bilden; ist aber einer von ihnen niedriger, so wird ihr Eindruck schon beleidiget in Gegenständen der Natur, und die Kunst mufs sich, wenn sie unser Wohlgefallen erlangen will, vor unsern Augen verbergen. G.

B a u m s c h l a g .

(*Mahlerei.*)

Baumschlag nennt man in der Malerei die Darstellung der Zweige und Aeste mit ihren Blättern. Die verschiedene Art dieser Darstellungen, die Gröfse und Kleinheit der Massen, welche sie bilden, hängt von der Wahl der Bäume, von dem Eindrücke, den das ganze Gemälde machen soll, von dem in demselben herrschenden Style, und von der Nähe oder Ferne des Baumes ab.

Der Baumschlag in ganzen Massen ist gewifs um desto mehr zu empfehlen, je sicherer die Kunst im Allgemeinen durch den grofsen Styl ihren Zweck erreicht: Rücksicht auf den Charakter des Stoffs oder der Landschaft wird diese ganzen Massen modificieren, und sie nach den

den Gesetzen der Zweckmäßigkeit anordnen und beleuchten.

Der kleinliche Styl in dem Baumschläge, der so zu sagen jedes Blättchen zählt und berechnet, ermüdet durch seine oft wiederholten Lichtblicke und Schattendrucker das Auge des Betrachters, und macht einen unangenehmen Eindruck.

Die Vereinzelung der Massen in einzelne, unzusammenhängende Partien verwirrt das Auge, mindert oder vernichtet wohl gar den Eindruck des Ganzen, und stört die Harmonie desselben.

Die im Allgemeinen beste Art des Baum schlägs scheint zwischen beiden mitten inne zu stehen. Eine ganz oberflächliche Angabe des Gezweiges und der Belaubung giebt den Charakter des Baumes nur sehr undeutlich zu erkennen, und eine ganz fleißige Ausführung erweckt den Begriff einer peinlichen Mühe, und wird nur allzu leicht die richtige Haltung vernichten. Die Manier, die sich der einen so sehr als der andern nähert, mahlet sowohl in der Anordnung des ganzen Gezweiges, als auch in der Form einiger einzelnen, hervorragenden Blätter den Charakter des Baumes, ermüdet nicht durch Kleinlichkeit, und kann die Haltung leichter beobachten.

Die Nähe oder Ferne der Bäume bestimmt nach den Gesetzen der Perspective die Stärke oder Schwäche der Licht- und Schattenmassen, und die fleißigere oder oberflächlichere Ausführung der Zweige.

Die Natur scheint sich das Studium des Baum schlägs ganz und allein vorbehalten zu haben. Wir haben verschiedene Meister, die sich auch hierin einen großen Namen machten, aber schwerlich dürfte ein Künstler, der bloß seine Vorgänger studiert, im Baum schläge groß werden. Die beständige Form der verschiedenen Bäume, die Charaktere, welche sie in ihrer allgemeinen Form haben, können zwar durch wenige Regeln richtig und genau bestimmt werden, allein die Bildung und Gruppierung der Zweige und der Belaubung ist so unermesslich vielen Abwechslungen und Launen der Natur unterworfen, die Beleuchtung derselben ist in der Natur oft so kühl, ja vermöge der unsichtbaren Unterbrechungen der Laubmassen oft so undenkbar, daß sich darüber schlechterdings keine allgemeinen Vorschriften geben lassen, und der Künstler durchaus die Natur selbst studieren muß.

G.

B a u m w e r k .

(Schöne Gartenkunst.)

Die Gartenkunst theilt die Geschlechter und Arten des Baumwerks nicht nach den Grundsätzen der Botanik, sondern nach den äussern und mehr in die Sinne fallenden Kennzeichen, und nach dem verschiedenen Gebrauche, der sich in den Abtheilungen der Gärten davon machen lässt. Diese Baumarten sind theils einheimisch, theils aus andern Gegenden, und vorzüglich aus Nord-america, nach Deutschland verpflanzt.

Die Gartenkunst nimmt in Ansehung der Eintheilung der Baumarten Rücksicht 1) auf die Form der Stämme, 2) auf die Beschaffenheit der Zweige und des Laubwerks, 3) auf die Blüten und Früchte.

1.

Die Schönheit der Stämme beruhet auf dem geraden, hohen und schlanken Wuchse, und bei einigen derselben noch außerdem auf der glatten Rinde derselben. Schon bloß durch diesen schönen Wuchs erregen einzeln da stehende Bäume unsere Aufmerksamkeit und Bewunderung. Zu dieser Klasse gehören die Buche, die Linde, die Fichte oder Rothtanne, die Weifstanne, die Balsamtanne, die Ulme, die Esche, die Tanne, der gemeine weisse, der nordamericanische roth blühende, der virginische eschenblättrige Ahorn, die schwarze, die weisse, die italiänische Pappel, der Castanienbaum, die nordamericanische rothe, die castanienblättrige Eiche, die canadische weisse Fichte, die Weymouthskiefer, der americanische Platanus.

Diese Bäume sind für Plätze, wo Schönheit der Form, Regelmässigkeit und Würde Eindruck machen sollen, für Zugänge, Alleen, Lustwälder in der Nähe edler Wohngebäude und Tempel.

2.

In Ansehung der Beschaffenheit der Zweige lassen einige Bäume sie in die Höhe schiessen, als der Mandelbaum, die Lorber- Busch- Bach- Weide; andere spreiten sie von einander, als der Lebensbaum, die schöne Ceder vom Libanon; andere lassen sie herab hängen, als die babylonische Weide, die Birke, der Lerchenbaum. Die letztern dieser Klasse sind besonders für einsame, zum Nachdenken oder zur Schwermuth bestimmte Plätze. Das Herabhängen ihrer Zweige

Zweige scheint ein sympathetisches Gefühl auszudrücken, und thut bei Urnen, Grabmählern eine starke Wirkung. Will man andere Bäume mit ihnen vermischen, so muß ihr Laub von sehr dunkler Farbe sein.

In Rücksicht der Beschaffenheit des Laubes bemerken wir zuerst den Reichthum und die Gröfse desselben; hieher gehören die Buche, die Linde, einer unserer schönsten einheimischen Bäume, besonders aber die americanische schwarze Linde, die americanische rothe Eiche, mit überaus grossem, hellgrünem Laube, die Magnolia, der Tulpenbaum, der americanische Platannus, die Roscastanie, die Ulme, der virginische Ahorn. Alle diese Bäume geben einen sehr dichten Schatten, und sind also für Sommer-scenen, kühle Ruheplätze, einsame Sitze, Speisefäle u. s. f. bestimmt.

Durch Dünigkeit, Leichtigkeit und Luftigkeit des Laubes zeichnen sich aus die Birke, die Weifstanne, die Fichte oder Rothtanne, die Espe, der Lerchenbaum, die Balsamtanne, die weisse Pappel, der americanische Schotendorn, und der krauchartige Tamariskenbaum. Für offene, lustige Durchsichten, für Plätze, wo Heiterkeit und Freiheit herrschen sollen.

Durch Dunkelheit des Laubes zeichnen sich aus die gemeine Eller, der Taxus, die schwarze Eiche, die Balsampappel, die Blutbuche, der schwarze Maulbeerbaum und der Sumachbaum. Für sanft melancholische Scenen, Einsiedeleien u. s. f.

Durch Heiterkeit und Glanz des Laubes empfehlen sich unsere Sommerlinde, die junge Buche, die Hainbuche, die Birke, die Tanne oder Rüster, der gestreifte, der virginische eschenblättrige Ahorn, die schwarze Pappel, die Lorbeerweide, die virginische Cypresse mit Acacienblättern, die weisse, die burgundische, die rothe Eiche.

3.

In Rücksicht der Blüthe der Bäume kommt es theils auf die Schönheit der Farbe, theils auf die Süfsigkeit des Geruchs an. Die Zeit derselben entscheidet, ob ein Baum für eine Frühlings- oder Sommer-scene gehört. Die meisten Obstbäume reitzen durch die Schönheit und Süfsigkeit ihrer Blüthe mehr, als die wilden Stämme.

Von den letztern gewähren auffer der Linde und Roscastanie schöne Blüthen die grosse Magnolia, die rothe Plumeria, die Pavia oder carolinische rothblühende Roscastanie, der breitblättrige Bohnen-

baum, der spanische Genster, der Schufferbaum, der Löffelbaum, der röthlich blühende Schotendorn, der sibirische Erbſenbaum, der americanische Schotendorn, der Maulbeerbaum, der wilde Oeloder Paradiesbaum, der Elsbeerbaum, der Quitſchenbaum, die Vogelkirsche, der Schneeballenbaum.

Die äußerliche Schönheit der Früchte wird theils durch die Form, theils aber und vornehmlich durch die Farbe bestimmt. Grasgrüne, braune oder graue Früchte reitzen das Auge wenig, destomehr aber Früchte von reiner, heller und lebhafter Farbe, gelb, roth, fleischfarbig, bunt schattiert.

Auszug aus dem Hirschfeld.

B e b u n g .

(*Musik.*)

Balancement, Tremolo zeigt eine gewisse nunmehr so ziemlich verjährte Manier im Vortrag an. Man bebte ehemals auf einzelnen Tönen des Claviers, und trieb sie zuweilen ganz aus ihren Verhältnissen mit den übrigen. Eben das geschah auch auf der Violine, und galt für Schönheit, wiewohl immer nur unter einzelnen Autoritäten, gab auch Anlaß zu einigen Musik-Febden. Man verwechsele nicht mit Tremolo eine andere Manier, die jener höchst ähnlich, aber bei weitem nicht gleich ist, ich meine die langsamen Drucke bei Haltung langer einzelner Noten, die auch auf blasenden Instrumenten nur in einer andern Art statt finden, die nicht uneigentlich mit dem Worte **balancement** bezeichnet wären, und deren Gebrauch am rechten Orte gar nicht zu verwerfen ist. **B.**

Begeisterung.

(*Ästhetik.*)

Der Artikel **Genie** stellt die ursprünglichen Kräfte und Eigenschaften dar, welche das Genie für schöne Kunst ausmachen. Wenn diese Kräfte durch die Vorstellung eines bestimmten Gegenstandes in jenes lebendige Spiel versetzt werden, vermittelt dessen sie mit außerordentlicher Leichtigkeit, und ohne Bewußtsein von Abſicht und Regeln ein durch seine Form an und für sich unmittelbar gefälliges, zugleich aber auch interessantes Ganze hervor-

hervorbringen, dann ist der Künstler im Zustande der Begeisterung.

Der Zustand der Begeisterung des Künstlers besteht aus drei Hauptzeitpunten: Erstlich faßt derselbe den Gegenstand, durch dessen Vorstellung seine Kräfte zu außerordentlicher Thätigkeit angefeuert werden; dann erfolgt die Ausbildung der Vorstellung des Gegenstandes entweder durch Erhöhung, Erweiterung, Verschönerung seiner Form selbst, oder durch weitere Ausführung seiner einzelnen Theile, oder durch Anknüpfung vieler mannigfaltiger analoger Vorstellungen; ist diese Ausbildung vollendet, so entsteht jene Liebe des Künstlers zu dem schönen Ganzen, die ihn zur äußern Darstellung und Mittheilung bestimmt. Der Zustand des begeisterten Künstlers ist in der That in seiner Art einzig. Das ganze Bewußtsein desselben ist gerichtet auf den Gegenstand, der seine Kräfte in Bewegung setzt, die Verhältnisse des Orts und der Gegenwart verschwinden aus seiner Seele, er lebt und wirkt gleichsam in einer andern Welt, als die wirkliche, die ihn umringt. In dem Drange seiner schaffenden und bildenden Kräfte kennt er sich selbst kaum; er ist höchstselbstthätig und scheint sich nur leidend zu verhalten, scheint unter dem Einflusse einer Gottheit zu stehen. Vergebens würde man von ihm Rechenschaft fordern über die Möglichkeit und Art und Weise seines Zustandes; sie ist ihm eben so verborgen, als ihm die Naturgabe selbst räthselhaft ist, in deren Besitze er zu so großen Wirkungen fähig ist. Mit Recht giebt Kant die Unbegreiflichkeit seiner selbst als ein wesentliches Bestandtheil des Genies an; er hält für wesentlich: „dafs es, wie es sein Product zu Stande bringe, selbst nicht wissenschaftlich anzeigen könne, sondern dafs es als Natur die Regel gäbe, und daher der Urheber eines Productes, welches er seinem Genie verdankt, selbst nicht weifs, wie sich in ihm die Ideen dazu herbeifinden, auch es nicht in seiner Gewalt hat, dergleichen nach Belieben oder planmäfsig auszudenken und andern in Vorschriften mitzutheilen, die sie in den Stand setzen, gleichmäfsige Producte hervorzubringen.“ Der Gegenstand der Begeisterung muss natürlich dem Künstler in dieser Situation höchst lebhaft und gegenwärtig erscheinen, alle Vorstellungen müssen in dem Grade beleuchtet oder verdunkelt werden, in welchem sie sich näher oder entfernter auf ihn beziehen; die Ideenverbindungen werden ihre Richtung nach jenem Gegenstande nehmen, ohne Zuthun und Ab-

sicht des Künstlers; ungerufen werden sich ihm in dieser Richtung zusammenhängende und analoge Reihen von Vorstellungen darbieten, das Ganze wird sich von selbst in seine Grenzen schliessen, und dem Gesetze der Einheit angemessen sein.

Die Begeisterung ist sich zwar im Allgemeinen durchgängig gleich, allein sie ist dessen ungeachtet nach den besondern Eigenthümlichkeiten jeder schönen Kunst, und selbst in jeder besondern Klasse von Werken einer schönen Kunst verschieden. Wie ganz anders ist im Besondern die Begeisterung des Dichters, als jene des Tonkünstlers und des Malers. Wie verschieden die Begeisterung des lyrischen Dichters von der des dramatischen, des Allegorienmalers von der des Landschaftmalers. Die Begeisterung des Tonkünstlers ist sich bei allen besondern Arten von Werken am meisten selbst gleich; allein gewiss ist der Componist einer Oper in vielen Stücken auf eine andere Weise begeistert, denn der einer Sonate. Man kann sich von der Verschiedenheit der Begeisterung nach Maafgabe des Begriffs des Genies für jede Kunst, und jede Klasse ihrer Werke, hinlängliche Kenntniss erwerben. Siehe den Artikel Genie.

Ist die Begeisterung der Zustand der handelnden Kräfte des Genies, so entsteht kein wahres Werk schöner Kunst ohne Begeisterung, und in der Begeisterung sind die Grundgesetze enthalten, von denen die Schönheit eines Werkes abhängt. In dieser Hinsicht liegt Wahrheit in jenen Theorien, welche Begeisterung zum Princip für alle schöne Kunst machen. Inwiefern aber dieser Grundsatz mangelhaft sei, wird im Artikel Grundsatz der schönen Künste ausgeführt werden. H.

Begleitung.

(Musik.)

Accompagnement, der Gang eines oder mehrerer Instrumente, die einem Hauptgesange untergeordnet sind, und dessen Zweck zu befördern haben. Man sagt aber auch bei andern Gelegenheiten, wo das der Fall nicht ist, z. B. bei einer Ouverture, sie habe die und die Begleitung. In der Bearbeitung der begleitenden Instrumente liegt eben so viel zum Nachdenken für den Componisten, als für den ausübenden Tonkünstler. Zur Einrichtung desselben in Beziehung auf jenen, gehört Kenntniss der Temperatur und Wirkung aller dabei in Anschlag kommenden Instrumente. Es muss nicht zu leer, nicht zu über-

überladen sein. Die Verdienste eines guten Accompanisten fallen zwar nicht so auf, wie die des Concert-Spielers, allein sie verdienen besondere Achtung und Auszeichnung, und wenn er nicht die Noten als Noten, sondern als Bezeichnungen gewisser Charaktere betrachtet, außerdem freilich seine Sache nur Handlangerei wird, ist er mit einem Manne von Welt zu vergleichen, dessen geschmeidiger Charakter sich sogleich in den Ton jedes Circels, in die Stimmung aller Gemüther zu finden weifs. Die Begleitung am Flügel ist ein wesentlicher Beitrag zur Zusammenhaltung des Ganzen, und kann einem Sänger in der Intonation mächtig unterstützen, wenn das Auge des Accompanisten nicht zu sehr an den Ziffern hängt.

B.

B e h a n d l u n g .

(Bildende Künste.)

Die Behandlung ist im engerm Sinne des Wortes, die jedem Künstler eigene Art und Weise, sich seines Werkzeuges und der Mittel seiner Kunst zur Darstellung der Gegenstände zu bedienen; in welchem Sinn es blofs das Mechanische der Kunst bezeichnet, und in diesem Wörterbuche blofs eine Anzeige verdient.

Im weitern und edlern Sinne des Worts ist sie die Art des Vortrags oder der Darstellung selbst, in Bezug des Charakters derselben auf den Charakter und die Bestimmung des behandelten Gegenstandes. Und in diesem letztern Sinn ist sie für den Zweck und das Wesen der Künste, für die geschmack- und genievollte Ausführung der Werke derselben von der grössten Wichtigkeit, denn es hängt auch von ihr der physische und moralische Ausdruck des Kunstwerkes ab.

Die Auftragung, Verwischung und Verschmelzung der Farben ist der Theil der Malerei, in welchem sich die Behandlung zeigt, und es ist in die Augen springend, daß es nicht gleichgültig sei, ob man z. B. Bourguignons oder Wowermanns Manier der Auftragung und Ausführung ergreife.

Der Charakter der Behandlung wird mit dem Charakter des Gegenstandes immer in dem genauesten und feinsten Verhältnisse stehen müssen, wenn sich das Kunstwerk in Ansehung der Wirkung und des Eindrucks nicht auf das auffallendste widersprechen soll. Rauhe, harte, erhabene Gegenstände müssen diesen Charakteren auch in Rücksicht der Farbenauftragung, und sanfte, zärtliche, lieb-

liebliche auch in Ansehung der Verschmelzung analog behandelt werden; widrigenfalls der Charakter und Ausdruck, der in der Zeichnung ursprünglich lag, durch die Ausführung des Werkes den grössten Theil seiner Wirkung verliert. Die Behandlung ist also in Rücksicht auf den Ausdruck von grosser Bedeutung, und ein Werk des fortwirkenden Genies.

Die Behandlung des Kupferstechers besteht in der Wahl und Anordnung seiner Arbeiten; er kann sein Werk in Puncten, in kleinen unterbrochenen Strichen, in Schraffirungen, in gerade herunterlaufenden Parallellinien, wie Pitteri, oder in einer einzigen Cirkel- oder Ovallinie, wie Mellan, Turneiser, Sandrart u. e. a. bisweilen thaten, darstellen. Wir verweisen in Rücksicht der beiden gewöhnlichsten, der punctierten und schraffirten Manier, auf den Artikel Gravieren, denn die getuschte Manier muss wie ein Gemälde behandelt werden. Bei der schraffirten Manier kommt auf die Setzung der Striche sehr viel an; anders will ein weicher, anders ein harter Körper, anders ein Gemälde nach Oefer und anders eins nach Schenau behandelt werden. Die Uebertragung des eigenthümlichen Charakters des Malers auf eine Kupferplatte wird dem Kupferstecher zuverlässig misslingen, wenn ihm nicht das feinste Gefühl seine Taillen ordnet, und er nicht mehr als eine Art der Behandlung in seiner Gewalt hat.

Was von der Behandlung des Malers und Kupferstechers erinnert worden ist, gilt im Allgemeinen auch von der Behandlung des Bildners, wiewohl diese letztere, die fleischigen Theile ausgenommen, mehr von der Zeichnung abzuhängen scheint. Anders muss der Bildner feine und weiche, und anders grobe und harte Stoffe behandeln; anders wird er arbeiten müssen, wenn sein Werk aus der Nähe, und anders, wann es aus der Ferne (siehe den Artikel Colossalisch) betrachtet werden soll. G.

B e i w e r k .

(*Zeichnende Künste.*)

Sind diejenigen Gegenstände in einem Gemälde, welche, streng genommen, nicht unumgänglich nothwendig mit dem Hauptgegenstande desselben verbunden sind, und nicht wesentlich in das Gemälde gehören.

Der Künstler bedient sich solcher Gegenstände zur genauern Bezeichnung des Stoffes, der Zeiten, des Ortes der

der Scene, und zur Charakterisierung des Augenblickes der Handlung; und er hat es dann am schicklichsten angebracht, wenn er dadurch seine Absicht am besten erreicht. Außer diesem Zweck arbeitet der Künstler durch das Beiwerk auch noch auf Vervielfachung der Ideen und Verstärkung des Ausdruckes (siehe den Artikel Ausdruck) hin.

Eigentlich und streng genommen ist Alles an einer Figur, was nicht Nacktheit ist, Beiwerk; da aber auch sogar gewisse Verdeckungen des Körpers einen Ausdruck haben, da der Faltenwurf, die Dicke oder Feinheit des Stoffes, die Farbe des Gewandes zur Verstärkung des Ausdruckes beiträgt, so werden die Gewänder mit zu einer nothwendigen Erforderniß. Der Schleier z. B. mit welchem Agamemnon bei der Opferung seiner Tochter sein Haupt bedeckt, ist zwar kein unbedingt nothwendiges Mittel des Ausdruckes, aber es wurde doch durch die Wahl des Künstlers dazu erhöht. Beiwerk bei dieser Scene würden alle diejenigen Dinge sein, welche, außer den Hauptfiguren, zur nähern Bestimmung, Verschönerung und Bereicherung der Scene beitragen, z. B. eine Menge Zuschauer bei dem Opfer, Ceremonien und Gefäße, Bäume und Blumen des Clima's, u. s. f. Gegenstände, welche alle anders geordnet, und anders gewählt werden konnten, ohne daß das Interesse der Handlung dabei gelitten hätte.

Das Beiwerk in einem Gemälde muß durch fleißige Wahl derjenigen einzelnen Theile interessieren, vorzüglich zur Bezeichnung der Handlung und des gewählten Augenblickes beitragen; muß aber in Ansehung des Tones, des Lichtes und der Wirkung dem Hauptgegenstande so untergeordnet sein, daß es den Betrachter des Gemäldes nicht von der Handlung allzu sehr abziehe, sondern ihn immer auf dieselbe zurück leite; die Verzierungen der dazu gebrauchten Gegenstände müssen zwar im Charakter der Handlung und der handelnden Personen, aber so wenig als möglich reich und fremde Ideen erweckend sein.

G.

Beleuchtung.

(*Zeichnende Künste.*)

Die Beleuchtung ist die Art und Weise, in welcher sich das natürliche oder künstliche Licht über die Gegenstände eines Gemäldes verbreitet, eine Art und Weise, die von der angenommenen Scene, der Tages- oder Jahreszeit,

reszeit, der Witterung u. s. f. modificirt wird, und zum Theil eine Folge der mahlerischen Anordnung oder der Disposition ist.

Die Beleuchtung wird anders sein an einem reinen Sommermorgen, und anders an einem Winterabende, anders im Freien, anders in einem verschlossenen Orte; und dieselben Gegenstände werden ein ganz anderes Ansehen gewinnen, und einen verschiedenen Eindruck auf uns machen, wenn man sie auf eine andere Weise beleuchtet.

Die Beleuchtung ist daher ein wichtiges Mittel des Ausdrucks, ein Mittel, welches der Künstler bloß aus dem Studium der Natur hernehmen kann; denn sollte auch Sulzers Vorschlag realisiert werden, und jede Mahleracademie eine Art von Scene erhalten, auf welcher das Licht in allen möglichen Richtungen und in verschiedenen Graden der Stärke, auf die Gegenstände fallen könnte, so würde man dieser Scene denn doch die verschiedenen Beschaffenheiten der Luft nicht geben können, welche einen unbezweifelten großen Einfluss auf die Farbe der Körper, also auf die Wirkungen der Beleuchtung und des Helldunkels hat, so künstlich auch der Grund dieser Scene nur immer gefärbt wäre.

Unmittelbare Beobachtung der Natur, sowohl in Rücksicht der besondern Wirkungen der Localfarben, als auch in Rücksicht der Modificierung derselben, durch das größere oder kleinere Volumen des dazwischen liegenden Luftkörpers, wird den Mahler allein über den Grad der Stärke der jedem Gegenstände zu gebenden Licht- oder Schattenmasse belehren, und alle künstliche Mittel werden ihm immer nur einen unvollkommenen Unterricht geben können.

Einheit der Beleuchtung ist einem Gemälde eben so nothwendig, als Einheit der Zeit; sie wird den Künstler, im Einverständnisse mit den Gesetzen des Accordes und der Harmonie, besonders in historischen Stücken, oft zu einer relativen Wahl, oder doch wenigstens Milderung oder Verstärkung der Localfarben nöthigen; indem er dem besondern Orte der Gegenstände nach ihnen oft eine von Natur hellere oder dunklere eigenthümliche Farbe geben muß, als sie, um den Forderungen auf harmonische Beleuchtung Genüge zu leisten, in der Natur hatten. Raphael gab daher den Figuren seiner ersten Flächen gemeinlich eine Bekleidung von heller, lichter Farbe; that es aber so, daß er deshalb einen Tadel von Mengs verdiente.

Uebri-

Uebrigens sehe man in Rückficht der Beleuchtung noch die Artikel Licht, Helldunkel, Colorit nach.
G.

Beredsamkeit.

Jeder, welcher sich der Sprache als des Mittels Vorstellungen mitzutheilen bedient, hat die Absicht, vollkommen verstanden zu werden. Allein so wie derjenige, welcher die Umriffe sichtbarer Gegenstände mit Richtigkeit nachzeichnen kann, deshalb noch nicht ein bildender Künstler ist, so kommt auch demjenigen noch nicht Beredsamkeit zu, welcher die Fähigkeit besitzt, sich über jeden Gegenstand bestimmt, deutlich und richtig auszudrücken. Die Sprache würde für das Bedürfnis des Menschen zum Ausdruck seiner innern Gemüthszustände, und zur Erreichung der wichtigsten Zwecke nicht zureichen, wenn man durch den Gebrauch derselben nichts mehr bewirken könnte, als verstanden zu werden. Allein sie ist darauf nicht eingeschränkt, sie kann auf mannigfaltige Weise angewendet werden, um noch andere Zwecke durch sie zu erreichen.

Wir können durch die Art, wie wir uns der Sprache bedienen, Vorstellungen auf das tiefste einprägen, unsere Mitmenschen mit Leichtigkeit für unsere Ueberzeugungen einnehmen, für unsere Entschlüsse und Plane bestimmen, wir können ihnen durch die Form unsers Wortausdrucks dasjenige Interesse mittheilen, welches in unserer Seele gewisse Vorstellungen begleitet, wir können ein Wohlgefallen an der ganzen Form unserer Ideendarstellung bewirken, welches, weit entfernt unsere übrigen Zwecke zu hindern, dieselben vielmehr noch befördert. Diese Fähigkeiten, besondere Wirkungen auf den menschlichen Geist durch Sprache und Styl hervorzubringen, sind die Grundlagen der Beredsamkeit.

Beredsamkeit ist die Fertigkeit, ein Ganzes von Vorstellungen dem Erkenntnißvermögen so darzustellen, dafs man zu gleicher Zeit auf Begehrungsvermögen, Gefühlvermögen und Geschmack eine der Deutlichkeit und Bestimmtheit der Vorstellungen nicht nachtheilige, zweckmäßige und harmonische Wirkung hervorbringe. Die Beredsamkeit ist also von dem Style der bloßen gemeinen Prosa wesentlich verschieden, als bei welchem man nichts weiter beabsichtigt, als verstanden zu werden; verschieden von der Dichtkunst, in wiefern bei dieser die Beziehung auf Begeh-

Begehrungsvermögen, Gefühlvermögen und Geschmack der Hauptzweck ist, dem die Deutlichkeit der Erkenntnisse nachsteht, Wohlgefallen an schöner Form die vorzügliche, entscheidende Wirkung ausmacht; verschieden endlich von der Rednerkunst, als der Kunst, sich der Schwächen der Menschen zu feinen Absichten zu bedienen, und durch hinterlistig angebrachte Wendung und Form der Ideendarstellung durch Sprache, zu Urtheilen und Entschlüssen zu vermögen.

Sulzers Erklärung der Beredsamkeit: sie sei die Fertigkeit, jeden Gegenstand, der unter den Ausdruck der Rede fällt, sich so vorzustellen, daß er den stärksten Eindruck mache, und denselben dieser Vorstellung gemäß durch die gemeine Rede auszudrücken, scheint mir zu vage, so wie die Kantische Erklärung eben derselben: sie sei die Kunst, ein Geschäft des Verstandes als ein freies Spiel der Einbildungskraft zu betreiben, zu einseitig.

Zum Gebiete der Beredsamkeit gehören nicht bloß die eigentlich sogenannten Reden, sondern auch Erzählungen, Beschreibungen, philosophische Betrachtungen, Dialogen und Briefe, wenn nur die Form ihres Styles dem Begriffe der Beredsamkeit entspricht. Die Redekunst ist ein Zweig der Beredsamkeit, worin die allgemeinen Grundsätze von dieser auf die Verfassung von Reden angewendet werden. Siehe den Artikel Redekunst.

Die Beredsamkeit zeigt sich in folgenden Hauptpunkten: 1) in der Auffassung des Stoffes, welcher sich durch Bestimmtheit, Einheit, Reichthum, rührende Kraft und andere Eigenschaften auszeichnen muß; 2) in der Anordnung, welche so beschaffen sein muß, daß man auf das leichteste dem Erkenntnißvermögen die Idee des Ganzen, und die Theilvorstellungen darbiete, zu gleicher Zeit aber auch rühre, und ein reines Wohlgefallen an den Verhältnissen hervorbringe; 3) in den Wendungen, welche ungezwungen, treffend, neu, ungemeyn sein müssen; 4) in den Wörtern und Redensarten, welche so viel Versinnlichung zum Spiele der Phantasie enthalten müssen, als der schnellen und deutlichen Einsicht nicht hinderlich ist.

Das Genie zur Beredsamkeit beruht auf Anlagen zum zweckmäßigen Gebrauch der Sprache überhaupt, auf Talent zur Philosophie, und Talent zur Dichtkunst. 1) Der Beredsame muß, wie man zu sagen pflegt, die Sprache in seiner Gewalt haben, ihrer Gesetze, ihres Genius, ihres Reichthums mächtig sein; er muß eine Fertigkeit aller möglichen Wendungen, Farben und Töne besitzen; 2) Er muß mit dem Philosophen gemein haben, das Talent
vollstän-

vollständig, bestimmt und deutlich zu denken, die mannigfaltigen Verhältnisse der Ideen scharf zu fassen, richtig zu combinieren und zu folgern, große Ideengänge mit Leichtigkeit zu übersehen; 3) Er muß mit dem Dichter gemein haben das Talent einer lichtvollen Anschaulichkeit in den Plänen der Composition, eine tiefe Rührungskraft in den Wendungen, eine frische Lebendigkeit und Versinnlichung in Wörtern und Redensarten, endlich das Talent eines freien Sinnes für das Rührende und Wohlgefällige in der Bewegung und dem Klange der Worte. Diese Talente müssen ihm entweder überhaupt nur in dem Grade zukommen, in welchem es der von ihm zu erzielenden Wirkung nicht hinderlich ist, oder er muß sie doch, wenn er sie im vollem Maße besitzt, seinem Zwecke nach, zu mälsigen fähig sein. Selten wird ein großer Dichter zugleich ein großer Redner sein, allein es ist dessen ungeachtet doch nicht unmöglich.

Der Styl der Beredsamkeit liegt zwischen dem Style der gemeinen Prosa und dem dichterischen Style in der Mitte, und die Feinheit der Linie, auf welcher sich derselbe durch das Ganze eines jeden Werkes halten muß, bestimmt die ungemein großen damit verknüpften Schwierigkeiten. Dieser Styl soll nicht bloß bestimmt und deutlich sein, sondern zugleich auch auf Neigungen, Gefühl und Geschmack wirken, dies soll er aber wieder nur bis auf den Grad, über welchen hinaus die Bestimmtheit und Deutlichkeit der Ideen leiden würde, welches zu der Wirkung eines Gedichtes wesentlich gehört. Und in der Haltung dieses Mitteltones soll sich der Redner durchgängig gleich bleiben, nie zur gemeinen Prosa herabsinken, aber sich auch nie den höhern Schwung der Dichtkunst erlauben. Einheit des Tones soll in seinem Ganzen herrschen.

Eine philosophische Theorie der Beredsamkeit gehört, wenn wir die vorhandenen Werke unparteiisch beurtheilen, noch unter die frommen Wünsche für die Litteratur.

H.

Beschreibendes Gedicht.

(*Dichtkunst.*)

Siehe den Artikel Dichtungsarten.

Besetzung.

(Musik.)

Siehe den Artikel Orchester.

Bewegung.

(Bildende Künste.)

Die Bewegung giebt den Werken der bildenden Künste Leben und Schönheit; ohne Bewegung findet keine Schönheit, keine Gracie Statt; selbst Venus konnte aus ihrer körperlichen Schönheit nur geahndet werden, aber *vera incessu* (durch Tragung und Bewegung des Körpers) *patuit Dea*.

Die Bewegung in Werken der bildenden Künste ist von zweierlei Art; die erstere bezeichnet den Ausdruck von Wahrheit und Leben, so wohl in Gegenständen, die an und für sich ohne Leben, als auch in denen, welche in dem dargestellten Augenblicke ohne wirkliche Bewegung, ohne Handlung sind. Diese Bewegung erhält der Künstler durch die Wirkungen des Heildunkels, die Mannigfaltigkeit und Ausbreitung der Flächen, die Verschiedenheit der Farben, die unzähligen Hilfsquellen der Perspective u. s. f. Durch diese Mittel gab Lorrain, Salvator Rosa u. A. der heitersten Stille, wie dem Sturme Bewegung; dadurch wurde ein bloßes Bruststück von Titian, Van-Dyck oder Rembrandt voll von Leben.

Die Bewegung der andern Art begreift das in sich, was man mit andern Wörtern auch Handlung und Stellung nennt, wobei wir, um öftere Wiederholungen zu vermeiden, auf die Artikel Anatomie, Ausdruck, und die beiden eben genannten verweisen. G.

Bewegung.

(Musik.)

Die Bewegung bezeichnet in der Musik den Grad der Geschmeidigkeit, in welcher ein Tönstück zu spielen, und durch welche der in selbiger herrschende Charakter am besten auszudrücken ist. Einige unterscheiden drei Hauptgrade, den langsamen, den mäßigen und den geschwinden, Largo, Andante, Presto. Andere hingegen nehmen fünf dergleichen an, welche in der Ordnung vom Langsamen zum Geschwinden folgende sind:

Largo,

Largo, **Adagio**, **Andante**, **Allegro**, **Presto**, und diese Grade bezeichnen die Franzosen durch **Lent**, **Moderé**, **Gracieux**, **Gai**, **Vite**. Jeder dieser Grade hat wieder andere zwischen sich, welche den größern oder geringern Grad von jenen Bewegungen andeuten, als **Larghetto**, **Andantino**, **Allegretto**. Alle diese Angaben der Bewegung sagen nun freilich in Beziehung auf bestimmten Ausdruck sehr wenig, da der Begriff von Geschwindigkeit sehr relativ ist. So trägt z. B. ein Phlegmatikus bei vollem Magen gewiss ein **Allegro** anders vor, als der Kolericus, der es in einer Morgenstunde bei voller Begeisterung niederschrieb.

Durch Bewegung zeigt man auch die Art des Fortrückens der Stimmen an, und diese sind folgende: Die gleiche, ähnliche Bewegung, **motus rectus**, heist die, wenn zwei Stimmen, oder am Fortepiano beide Hände, entweder hinauf nach dem Diskant, oder herunterwärts nach dem Bass ihre Richtung nehmen. Die Seitenbewegung, **motus obliquus**, ist diejenige, wenn eine Stimme oder am Fortepiano eine Hand ruht, oder auf einer Stelle spielt, indessen die andere steigt oder fällt. Die Gegenbewegung, wenn beide Stimmen in entgegengesetzter Bewegung fallen oder steigen. Der Gebrauch dieser Bewegung ist sowohl beim Satze, als bei der Begleitung am Flügel vorzüglich anzurathen, weil man durch selbige mehreren harmonischen Fehlern vorbeugt. Einige nehmen noch eine vierte Art der Bewegung an, diese heist: **motus parallelus** oder die gleichseitige Bewegung. Sie findet Statt, wenn beide Stimmen oder beide Hände auf Einer Stelle verweilen. *B.*

Bezifferung.

(Musik.)

Bezifferung heist die Bezeichnung der Bassnoten mit Ziffern oder Charakteren, die den Gang der Harmonie, oder die in den Instrumenten zerstreut liegenden Töne eines Stücks anzeigen, und die derjenige, welcher am Flügel begleitet, mit der rechten Hand zu greiffen hat. Die Lehre des Generalbasses bestimmt ihre Kenntnisse und ihren bisherigen Gebrauch so lange genauer, bis vielleicht einmal verschiedene in Vorschlag gekommene Methoden der Sache eine andere Richtung geben. *B.*

Bildlich.

(*Aesthetik.*)

Der bildliche Ausdruck ist dem eigentlichen entgegengesetzt, und besteht darin, daß man sich der Vorstellung eines sinnlichen Gegenstandes, welcher wesentliche und gesetzmäßige Beziehungen auf einen andern hat, bedient, um entweder die Vorstellung von diesem mit desto größerer Lebhaftigkeit ihrer für den jedesmaligen Zweck wichtigen Merkmale und besonderer Rührungskraft zu erregen, oder doch den Eindruck der durch den eigentlichen Ausdruck schon erregten Vorstellung desselben, seinem Zwecke gemäß zu erhöhen. Der bildliche Ausdruck entsteht nicht in allen Fällen aus einem und demselben Interesse; bald ist er gegründet auf einem Interesse des Erkenntnißvermögens, bald auf einem Interesse des Begehrungsvermögens, bald auf einem Interesse des Geschmacks. Oft bedienen wir uns der bildlichen Einkleidung von Wahrheiten und Begriffen, um die Aufmerksamkeit desto sicherer zu erregen und zu fesseln, um die Seiten, die Merkmale der Gegenstände, die wir vorzüglich in Betrachtung gezogen wissen wollen, desto lebhafter hervorzuheben, über allgemeine, abgezogene Sätze Anschaulichkeit zu verbreiten, und Leichtigkeit der Einsicht mit dem Vergnügen an Aehnlichkeit und harmonischer Thätigkeit des Verstandes und der Einbildungskraft zu verknüpfen. Aus dieser Quelle entspringen sinnbildliche Darstellungen, Parabeln, Fabeln und mehrere rednerische Figuren. Oft wollen wir durch den bildlichen Ausdruck Leidenschaft ausdrücken, Liebe, Bewunderung, Haß, Verachtung gegen gewisse Gegenstände; oft Gemüthsbewegungen unter unsern Mitmenschen dadurch erregen, um sie für unsere Meinungen und Plane einzunehmen; dies beides ist vorzüglich der Fall bei den rednerischen, sinnbildlichen und allegorischen Einkleidungen, bei den meisten Figuren der Rede, ja sogar der Fabel, wenn sich der Redner ihrer (besonders in politischen Reden) bedient, um dadurch die Gemüther zu erhitzen, und für sich zu stimmen. Das Kunstgenie bedient sich der bildlichen Darstellung aus vereinigtem Interesse des Begehrungs- Gefühlvermögens und des Geschmacks; dies ist der Grund der Allegorie der schönen Kunst und der sinnlichen Rede der Dichter, besonders in ihren lyrischen Werken. Oft ist die bildliche Rede des Dichters bloß Schmuck, zufällig in Rücksicht der Natur der eingekleideten Sache, aber natürlich und
noth-

nothwendig wegen der innern Gemüthsstimmung, welche das Genie ausdrücken will.

Jedes Bild muß aus einem Kreise von Dingen hergenommen sein, welcher denen vollkommen bekannt ist, für welche man es braucht, es muß eine wirkliche Uebereinstimmung zwischen seinen Merkmalen und den Merkmalen der einzukleidenden Sache herrschen, eine Uebereinstimmung, welche nicht bloß zufällig ist, und etwa nur für ein Individuum gilt, welche vielmehr wesentlich Statt findet, und allgemein gilt. Diese Uebereinstimmung muß aber auch augenblicklich einleuchten, nicht erst eines längern Nachdenkens bedürfen, um gefaßt zu werden, das Bild muß keine Wirkung erregen, welche derjenigen widerstritte, welche man erzielt, muß Gefühle erregen, die mit dem Hauptgeföhle harmonieren, welches man beabsichtigt. Einige besondere Ausführungen dieser Regeln in Beziehung auf Rede- und Dichtkunst liefern die Artikel: Figuren, finnliche Rede. H.

Bildnerei.

Die Bildnerei, die treueste Aufbewahrerin menschlicher GröÙe, Schönheit und Tugenden, ist oft in Ansehung ihrer Wirkungen, einer Vergleichung mit der Malerei ausgesetzt worden, wodurch sie unverdienter Weise sehr viel verlohrt. Man bediente sich verschiedener Kunstgriffe, sie herabzusetzen, bei welchen man weiter keinen Fehler beging, als den, daß man des Zweckes und der Mittel dieser Kunst vergaß, welche nothwendig von weit geringerem Umfange sind, als die der Malerei.

Vermöge ihrer Natur kann die Bildnerei bei ihren Darstellungen nichts beabsichtigen, als Form und Charakter, und diese zu erreichen, hat sie kein anderes Mittel, als eine todte Masse, welcher sie, unbegünstigt von dem Zauber der Farben, Form und Charakter, und durch sie Geist und Leben, geben muß.

Da es aber in ihrer Gewalt steht, durch Darstellungen menschlicher Schönheit und Tugenden, so gut als die Malerei Geföhle einzulösen, und sie zur Erreichung dieses Zweckes kein anderes Mittel hat, als die bloÙe Darstellung der Form und des Charakters, so muß diese Form, dieser Charakter der edelste sein, welchen die Kunst nur irgend hervor bringen kann. (Siehe den Artikel Ausdruck.) In mehr als Einer Rücklicht unedele Formen, die mit dem Reitz der Farbengebung eines Rubens, Rembrandt dargestellt in der Malerei immer interessant bleiben werden, würden als Werke der Bild-

nerci Widerwillen und Eckel verurfachen. Der Bildner, dessen Mittel von der höchsten Einfalt sind, zeige sein Werk auch in der höchsten Einfalt, sowohl in Rückficht der Stellung, als auch in Betracht der Ausführung.

Aber Einfalt in der Ausführung schließet den Fleiß in derselben nicht aus. Der Mahler kann seine Nachlässigkeiten durch andere Schönheiten mannigfaltiger Art ersetzen, aber dem Bildner bleibt außer der an sich gefallenden Form kein Mittel des Ersatzes, und für Nachlässigkeiten keine Entschädigung übrig, weil die Zeit, die er auf sein Product wendete, mit derjenigen, welche der Mahler zur Ausführung des seinigen brauchte, in keinem Verhältnisse steht; und wie unerträglich ist, der Gedanke, mehrere Jahre auf die Hervorbringung einer gemeinen Sache verwendet zu sehen!

Richtige und durchaus fehlerfreie Zeichnung ist das erste Erforderniß eines Werkes der Bildnerci, und zwar um desto unnachlässlicher, je mehr diese Eigenschaft des Kunstwerkes das einzige ist, wodurch es die Zwecke erreichen kann, die dem Künstler bei der Darstellung vorschwebten. Und diese richtige Zeichnung muß in dem edeln Style sein. Die richtigsten Figuren von Rubens oder Rembrandt, in der Bildnerci ausgeführt, würden wenigstens nicht die Wirkung machen, die sie in dem Gemählde machen.

Aber diese richtige Zeichnung muß der Künstler zwar in der Natur studieren, jedoch ohne dieselbe zu copieren. Trockene Nachbildungen der Natur werden schon in der Malerei nicht die größeste Wirkung machen, welche sie doch mit allen Annehmlichkeiten der Farben, allen Zufällen der Beleuchtung und allen Spielen des Helldunkels darstellen kann, wie viel weniger in der Natur. Das durch die Natur verstreute Schöne fühlen, wählen und vereinigen, und durch diese Wahl und Vereinigung das Idealische Schöne sowohl in den einzelnen Theilen, als in der Form des Ganzen hervorbringen, ist, wenn irgend möglich, dem Bildner noch strengere Pflicht, als dem Mahler.

Schon das Mittel seiner Darstellung macht ihm jene gezwungenen, der Natur unbekanntem Stellungen schwer, oder wohl gar unmöglich, welche mehrere Mahler aus bloßer Eitelkeit, ihre Gelehrsamkeit in der Zeichnung zu zeigen, anbrachten; aber dieß ist noch nicht der wichtigste Grund gegen dieselben in der Bildnerci; denn die Schwierigkeiten würden vielleicht noch zu überwinden sein; sondern der Grund gegen gezwungene, affectierte Bewegungen fließt unmittelbarer aus der Natur der Kunst selbst

selbst her; sie kann sich unser Wohlgefallen nur durch die grösste Leichtigkeit und Natürlichkeit in den Bewegungen und Stellungen erwerben. Ueberflüssiger Putz in den Bekleidungen und abenteuerliche Anordnung der Falten können eben auch der Natur der Kunst wegen nicht Statt finden; denn erstlich würde es dem Künstler fast unmöglich sein, einer Masse von Erz oder Stein den Schein der Leichtigkeit von Stoffen zu geben, und sodann würde das Auge des Betrachters, da diese Massen des Gewandes nur durch einen zufälligen Schatten von einander unterschieden werden, in einiger Entfernung dieselben nicht für das erkennen können, was sie sind; Ungewissheit und Verwirrung wäre daher in Rücksicht des Betrachters eine nothwendige Folge. Ueberdies erreicht sichtbares Bestreben, Bewunderung und Beifall zu erhalten, in der Kunst nicht nur nie seine Absicht, sondern mißfällt selbst dem, um dessen willen es angewendet wurde.

Die Bildnerei stellet gewöhnlich nur eine einzige, oder doch nur selten sehr wenige Figuren neben einander dar, und hieraus folgt die desto grössere Verbindlichkeit, dieser einzigen, oder diesen sehr wenigen Figuren eine desto grössere Schönheit der einzelnen Theile, und eine desto vollkommnere Zusammensetzung des Ganzen zu geben. Die Malerei interessiert, ausser der Mannigfaltigkeit der Farben, und dem Zauber des Hell dunkels, durch den Reichthum der Zusammensetzung, durch die verschiedenen Formen der Gruppen, durch Beiwerke, Attribute, Verzierungen der Handlung und der Scene, durch die verschiedenen Ausdrücke, die mannigfaltigen Erscheinungen derselben u. s. f.; aber aller dieser Mittel des Reichthums und der Mannigfaltigkeit ist die Bildnerei beraubt; sie hat, wie sich Falconet ausdrückt, meistens nur ein einziges Wort zu sagen, und dieses einzige Wort muß (jedoch unbeschadet der vollkommensten Schönheit der Form) nachdrücklich sein.

Es hat in den ältern und neuern Zeiten Bildner gegeben, welche durch einigen Reichthum der Farben der Armuth der Kunst in dieser Rücksicht zu Statton kommen wollten. Sie setzten Materien von verschiedenen Farben in Einer Figur zusammen, und brachten dadurch einige mahlerische Wirkungen hervor. Vergoldungen und dergleichen sollten das Matte der Masse des Ganzen heben, und verschiedenfarbige Marmorarten ihm das Mannigfaltige der Malerei geben; aber wie schwach und elend ist es der Bildnerei nur möglich, die Gestalt der Malerei nachzuahmen, wie hart und schreiend müssen solche Producte einer Zwitterkunst sein! Die Wirkungen derselben

werden zwar nicht ermangeln, die Augen des Pöbels zu blenden, aber der Mann von Geschmack, der Zweck und Grenzen der Künste kennt, wird dadurch unausbleiblich beleidiget. Aber man trieb es hierin noch weiter, und mahlte lange Zeit kleinere Statüen und Figuren vollkommen so aus, wie sie der Mahler dargestellt hätte. Dieser Mißbrauch der Kunst konnte nothwendiger Weise von keiner langen Dauer sein, da er allzu barbarisch war. Die Wirkungen, die er auf den Betrachter hervor bringt, sind für das Kunstwerk selbst sehr nachtheilig, und man findet sie in Junkers Abhandlung über die Wachsbildnerei in dem ersten Stück des neuen Museums für Künstler, nebst ihren Ursachen, wie mich dünkt, am ausführlichsten entwickelt.

Die Vollkommenheit jeder Kunst besteht in der Erreichung des Zweckes, den sie ihrer Natur nach haben kann. Lasse daher der Bildner die Farben dem Mahler, und such' er die Schönheiten zu erreichen, die seiner Kunst eigen sind, und er wird eben so gewiß noch Schwierigkeiten genug zu überwinden haben, als er seiner Kunst selbst durch erborgte Schönheiten nichts als Schaden zufügt.

Nur einige der Schwierigkeiten des Bildners. Er arbeitet in Ansehung der Stellungen seiner Figuren nicht so frei, als der Mahler, weil der Stein, aus welchem er seine Figur schaffen will, ihm die Grenzen ihrer Bewegung vorschreibt. Hat er auch sein Modell richtig entworfen, und er geht nun mit Feuer an die Ausführung des Werkes selbst, glaubt in diesem künstlerischen Enthusiasmus irgend einen Fehler des Modells zu verbessern, oder ihm durch irgend einen andern Zug eine neue Schönheit zu geben; und er siehet nun, wenn sein Feuer abgekaltet ist, daß er einen Fehler hinein brachte; so ist es ihm nicht möglich, diesen Fehler auf irgend eine Art wieder gut zu machen, wie es dem Mahler möglich ist. Hat er aber auch in seiner Werkstätte die ganze Figur vollkommen richtig vollendet, so daß sie in derselben eine gute Wirkung thut, so macht sie bei einer kleinen Abänderung in der Beleuchtung auf dem Orte, für welchen sie bestimmt war, nicht dieselbe gute Wirkung, wenn er nicht mit großer Kunst verschiedene eigene Wirkungen für verschiedene Beleuchtungen aufsparte; und that er es, so opferte er oft wahre Schönheiten bloß deswegen, um einen mittelmäßigen Accord der Wirkung der Beleuchtung zu erlangen. Und hat er auch alle diese Schwierigkeiten, ohne daß die Schönheit darunter litt, glücklich überwunden,

so sind nur wahre Kenner vermögend, seine Kunst gehörig zu würdigen.

Wir kehren zu einem Theile der Bildnerel zurück, welcher für die Kunst von Wichtigkeit ist. Obgleich das Nackte der Hauptgegenstand des Bildners ist, so machen ihm doch verschiedene Ursachen die Bekleidung nothwendig, in deren Rücksicht in der Bildnerel zwei ganz verschiedene Systeme angenommen sind. Das eine befolgt die Einfachheit der antiken Bekleidung, und nimmt einzig und allein den Styl ihrer Falten an; das andere bildet alle Gattungen der Bekleidung, die in der Natur gefunden werden, und alle Stoffe nach, deren man sich dazu bedient. Beide Systeme können für die Bildnerel vielleicht von gleichem Nutzen sein, wenn man nämlich unter dem letztern nicht so wohl die Form, als die Stoffe der Bekleidung versteht.

Die berühmten Gewänder der Griechen, welche man *nafs* nennt, bestehen aus so feinen Stoffen, daß sie *nafs* zu sein, und oft an der Haut zu kleben scheinen. Sie lassen die kleinsten Bewegungen des Nackenden sehen, machen die Formen desselben bemerkbarer und interessanter, und thun die vortrefflichsten Wirkungen, wenn sie ohne Affectation, ohne Magerkeit, dem Stoffe und der Absicht desselben gemäß angebracht werden. Natürlich sind die Falten derselben eng und klein. Aber die Griechen befolgten auch in den Bekleidungen von gröbern Stoffen dasselbe Faltensystem, und Winkelmann versichert, es haben sich eben so viel weibliche Statuen mit wollenen, als mit feinen, leichten Bekleidungen erhalten.

Das letztere System bildet alle Gattungen von Bekleidung nach, und muß der Natur der Stoffe nach ihnen oft Falten im großen Styl geben. Franz Quenöi, Püget, Algardi, Rusconi, Le Gros, Angelo Roffi, Sarrazin und Bernini zeigen bisweilen, wie große Schönheiten die Bildnerel durch reiche, in der großen Manier ausgeführte Bekleidungen hervorbringen könne. Sollte aber dieses System auch auf die Form und den Zuschnitt der neuern Gewänder ausgedehnt, und jede flüchtige Mode derselben nachgebildet werden, so müßten Darstellungen nach demselben nothwendig die übelste Wirkung machen, und dann wäre die Art der Bekleidung der Griechen ausschließlic in der Bildnerel anzunehmen.

Aber man nehme auch an, welches System man wolle, so müssen die Falten immer so geordnet sein, daß sie keinen spitzigen Licht- oder Schattenwinkel hervorbringen, daß nicht eine der andern gleich, daß eine mehr hervorspringend, als die andere sei, daß sie nicht, wie an den Be-

kleidungen der Familie der Niobe, gleich neben einander gereihten Stricken herab hängen, sondern dafs die verschiedenen einzelnen Theile derselben ein harmonisches Ganze hervor bringen. In beiden Systemen müssen flatternde Bekleidungen verworfen werden, weil sie die Einheit unterbrechen, das Interesse theilen, das Auge ermüden, und den Hauptgegenstand weniger bemerken machen; jedoch giebt es Fälle, welche diese Gewänder nicht nur erlauben, sondern sogar nothwendig machen, z. B. Apoll, der die Daphne verfolgt; wie wohl es immer besser sein würde, Stoffe der Art in der Bildnerei zu vermeiden.

Vorzüglich zeichnete sich unter den Neuern Bernini durch fliegende Gewänder aus; seien sie aber auch noch so gut und fleißig ausgeführt, so wird eine in der Luft fliegende Steinmasse immer unnatürlich bleiben; und der Betrachter wird in einiger Entfernung dadurch leicht verführt, diese fliegende Masse für einen der Figur nothwendigen Theil selbst anzusehen. Und diese Verwirrung muß der Bildner in allen Theilen der Bekleidung zu vermeiden suchen, da er nicht die Mittel hat, in deren Besitz der Mahler ist, gewisse Theile zu dämpfen, und dadurch von der Figur zu trennen.

Das Beiwerk an Statuen, um auch hiervon noch einige Worte zu erwähnen, dient gemeinlich und vorzüglich zur Unterstützung und Festhaltung der Statue selbst, und besteht am öftersten aus einem Stück eines Baumes, einer Säule, einem herunter fallenden Gewande u. dergl. deren Wahl jedoch, den Gesetzen des Ausdrucks und der Zweckmäßigkeit zu Folge, nicht gleichgültig sein kann.

Wir haben nun, wie uns dünkt, alles berührt, was zur Beurtheilung der Werke der Bildnerei, als solcher, nothwendig ist, und geben nun noch eine

gedrängte Darstellung der Geschichte

der Bildnerei,

bei welcher wir im Ganzen dem Gange folgen werden, welchen uns Winkelmann vorzeichnete.

Der Ursprung der Kunst, Formen der Natur nachzubilden, kann keinem gewissen Lande, keinem gewissen Menschen zugeschrieben werden. Ueberall wollten sich die Menschen ein sichtbares Bild des Gottes machen, dem sie dachten, und dieser Wunsch, dieses Bedürfnis erzeugte die Bildnerei. Man wählte nothwendig hierzu anfänglich die weichste Materie, Erde und Holz, gab ihr eine rohe Form, die einige Aehnlichkeit mit dem menschlichen hatte; nahm einen Stamm von einem Baume, eine

Masse

Masse von Erde, auf welche man eine andere kugelförmige setzte, setzte zwei Stäbe für die Füße, und zwei andere für die Arme daran, und man hatte einen Menschen nachgebildet. Diese rohen Versuche der Kunst wurden mit der Zeit mehr ausgebildet, und die Geschichte nennt die Hebräer als das erste Volk, bei welchem dieses geschah. Die Götzenbilder, welche Rahel dem Laban entwendete (Genes. 31.) waren wahrscheinlich von einer sehr festen Masse und vielleicht von Erz, wenigstens kannten die Hebräer früher, als andere Völker die Kunst, das Metall zu schmelzen, und Statuen daraus zu gießen, welches das goldene Kalb in der Wüste (Exod. 3.), und die Opfergefäße und Leuchter beweisen, die Beseleel verfertigte, welcher Künstler übrigens als ein Schüler der Aegyptier betrachtet werden kann.

Die Aegyptier erfanden und trieben die Bildnerei schon in den frühesten Zeiten; allein es setzten sich ihren Fortschritten in derselben zwei unüberwindliche Hindernisse entgegen: Mangel an körperlicher Schönheit und Religionsgesetze. Ein häßliches Gesicht, ein dicker Leib und schwere Rundung ihrer Umriffe sind Fehler der Natur, die ihnen mit den Chinesern gemein sind; und die Gesetze der Religion verboten den Aegyptischen Künstlern die mindeste Aenderung in den ältesten Statuen der Gottheiten bei Lebensstrafe. Alle jene alten Statuen waren in Zeiten gebildet, in welchen man sich auf die Zeichnung und Bewegung des menschlichen Körpers noch sehr wenig verstand. Die Stellung derselben war äufferst steif, die Arme hingen an dem Körper gerade hinab, die Füße standen dicht an einander. Gesetzlich vorgeschriebene Unbeweglichkeit der Figur mußte alle Talente ersticken, und die Kunst selbst in beständiger Kindheit erhalten. Und wie hätten sie auch, den Einfluss dieser Gesetze abgerechnet, die ideale körperliche Schönheit kennen lernen können, da sie nie andere, als häßliche, plumpe Bildungen sahen. Hierzu kam noch ein dritter Umstand, der sie nothwendig in den Fortschritten der Kunst zurück halten mußte, die Unmöglichkeit, die Anatomie des menschlichen Körpers zu studieren, da selbst derjenige, welcher nach den Religionsgesetzen die Leichname der Verstorbenen öffnen mußte, nur durch die schnellste Flucht sein Leben retten konnte. Ohne Kenntniß der Anatomie aber ist es unmöglich, die verschiedenen Formen und Bildungen des Körpers wieder darzustellen, und den Bewegungen desselben Wahrheit, Ausdruck und Charakter zu geben,

Aber dem allen unerachtet bemerkt Winkelmann in den Werken der Aegyptier zwei verschiedene Style, welche zweien von einander sehr unterschiedenen Epochen eigen sind. Die erstere dieser Epochen geht bis auf die Eroberung Aegyptens durch Cambyfes; die letztere von dieser Eroberung an bis auf die Herrschaft der Griechen, das ist, bis auf die Zeiten nach Alexanders Tode.

In dem ersteren dieser Style sind die Linien, welche die Umriffe bilden, gerade, wenig ausgeschweift und lebhaft; die Stellung ist steif und gezwungen. Bei sitzenden Figuren sind die Füße nahe an einander gestellt, und die Beine parallel; bei stehenden Figuren steht ein Fuß nicht weiter vorwärts, als der andere. Die herabhängenden Arme sind ganz ohne Bewegung. An weiblichen Figuren hängt nur der rechte Arm an der Seite herab, der linke ist über den Busen gebogen. Nur die auffallendsten Knochen und Muskeln sind schwach angegeben.

Die Köpfe der Aegyptier haben platte, in schiefer Richtung liegende Augen, und die Knochen über den Augenbraunen sind flach, woraus Köpfe ohne Ausdruck und Charakter entstehen; die Ohren stehen gewöhnlich weit höher, und die Füße ihrer Figuren sind flacher und weit größer als in der Natur. Die männlichen Figuren sind bis auf ein kurzes Schürzchen mit kleinen Falten gewöhnlich nackt, und an den weiblichen bemerkt man die Bekleidung bloß an einem hervor stehenden Rande am Halfe und an den Füßen. Einige von Winkelmann angeführte, mehr bekleidete Figuren beweisen, daß die Aegyptier nicht die geringste Kenntniß von der Kunst zu bekleiden hatten.

Aber obgleich die menschlichen Figuren der Aegyptier ohne alle Kenntniß ausgeführt sind, so kennt man doch Aegyptische Sphinxen und Löwen, an welchen man eine gute Ausführung, Mannigfaltigkeit der Umriffe, Weichheit der Formen, Verbindung der Theile, und Gefühl der Muskeln und Adern bewundert. Es war also Aegyptischen Künstlern wahrscheinlich nur an Thieren erlaubt, Kunst zu zeigen.

Den letztern dieser Style glaubt Winkelmann an zwei Figuren von Basalt auf dem Capitol, und an einer andern auf der Villa Albani zu finden. In dem Gesichte der einen findet er noch sehr merkliche Züge des erstern Styls, aber die Hände sind schöner, und die Füße weiter von einander entfernt. Eine der zwei Figuren des Capitols ist nicht, wie sonst die Aegyptier gewöhnlich zu thun pflegen, an irgend etwas angelehnt, sondern steht frei, und zeigt alle Seiten derselben.

Levesque

Levesque aber ist, nach genauerer Untersuchung dieser drei Figuren, und des Charakters ihrer Bekleidung geneigt, sie auch zu dem ersten und folglich einzigen Style der Aegyptier zu rechnen. Uebrigens hatten die Künstler von Aegypten in Ansehung des Verhältnisses der Theile festgesetzte Regeln; und die höchste Einfachheit ihrer Figuren, der gänzliche Mangel an Feinheit und Bewegung, und die Stätigkeit der Stellung machten die Ausführung und Uebertragung dieser Verhältnisse nicht nur sehr leicht, sondern erlaubten auch, daß zwei Künstler an verschiedenen Orten an Einer Figur arbeiten konnten, wenn nur die Höhe derselben bestimmt war.

Die Aegyptier arbeiteten ihre Statuen nicht nur mit dem Meißel, sondern polierten selbst die sehr fleißig, welche auf Obeliskcn zu stehen kamen, und gaben ihnen oft Augen von kostbaren Steinen, welches auch die Griechen bisweilen thaten, und die Indianer noch bis jetzt thun.

Die Phönicier waren in dem Alterthum berühmte Künstler; Homer erhebt einen Becher von ihrer Kunst über alle Becher der Erde (Il. 23, 740—44.). Die Künstler, welche den Salomonischen Tempel bauten, waren Phönicier; ihre Tempel prangten mit Statuen und Säulen von Gold; und man kann vermuthen, daß ein reiches Volk, welches die Künste liebt und selbst schön ist, sich auch bemüht haben werde, schöne Werke der Kunst zu liefern.

Von ihren Werken ist uns nichts übrig geblieben, wenn man zehen Münzen der Karthaginer, einer Phönicischen Colonie, ausnimmt, welche in dem Cabinet des Großherzogs von Florenz aufbewahret werden, und mit den schönsten von Groß-Griechenland verglichen werden können. Aus diesen Münzen kann man nur sehr unsicher, und vielleicht gar nicht auf die Kunst der Phönicier schliessen.

Die Perfer liebten zwar die Schönheit, und fordereten sie selbst von denen, welchen sie einen Theil der Herrschaft über sie anvertrauten, aber es vereinigten sich mehrere Ursachen, welche die Fortschritte ihrer Künstler in der Darstellung des Schönen hinderten. Die Art, sich zu kleiden, und der strenge Wohlstand der Perfer entzogen den Künstlern den Anblick des Nackenden; sie konnten daher kaum eine andere Schönheit kennen lernen; als die Schönheit des Gesichts und eines majestätischen Wuchses. Die Mäntel der Perfer scheinen nicht weit genug gewesen zu sein, um große und mannigfaltige Falten werfen zu können. Die Bekleidung an ihnen bis auf uns gekommenen

nen Denkmählern gewähret nichts, als Reihen sehr kleiner, parallel herab laufender Falten.

Zu diesem großen Hindernisse kamen noch zwei andere, die vielleicht noch gröfser waren: Ihre Religion gab den Künstlern keine Aufforderung, da sie die Gottheit blofs unter der Gestalt des Feuers verehrten, und ihre Staatsverfassung gestattete großen Männern keine Statüen, da dieser Staatsverfassung zu Folge Niemand groß war, als der König. Zwei überaus wichtige Hindernisse gegen die Fortschritte in den Künften.

Einige Münzen von ihnen, die bis auf uns gekommen sind, und unter den Nachfolgern des Cyrus geprägt wurden, sind in keinem bessern Styl, als die in dem schlechtesten Gothischen. Weibliche Figuren siehet man auf keinem ihrer Denkmähle.

Bei den Etruriern scheint die Kunst eher geblühet zu haben, als bei den Griechen, ob sie gleich die ersten Anfangsgründe derselben sowohl durch die Auswanderung der Tyrrhenischen Pelasger und mehrerer Athenienser, ohngefähr kurz vor dem Zuge der Argonauten, und sechs Jahrhunderte später durch eine andere Griechische Colonie, als auch, und vorzüglich durch die Flucht des Dädalus, von Athen nach Kreta, und von da nach Italien, aus Griechenland erhalten zu haben scheinen. Ob also gleich wahrscheinlicher Weise Griechenland, und namentlich Athen, die Lehrerin der Etrurier in der Kunst war, so konnten diese Letztern doch der Ruhe wegen, deren sie damals genossen, und deren Griechenland entbehrte, schnellere Fortschritte thun und die Kunst mehr und früher ausbilden; dafs sie es aber hierin nicht so weit als die Griechen brachten, daran war vielleicht nicht sowohl Mangel an Fleifs und Liebe zur Kunst, sondern vielmehr ihre von Natur ernstere, härtere und mehr düstere Gemüthsstimmung Schuld. Eine solche Stimmung ist, wie sich Winkelmann ausdrückt, zu tiefen Untersuchungen geschickt, aber sie wirket zu heftige Empfindungen, und die Sinne werden nicht mit derjenigen sanften Regung gerührt, welche den Geist für das Schöne vollkommen empfindlich macht. Diese Härte des Charakters, die sich in den meisten ihrer Religionsgebäude äufserte, zeichnete auch ihre Werke der Kunst aus, die daher auch nie das Sanfte und Gefällige der spätern Griechischen annahmen, sondern immer einen starken und gewisser Maafsen übertriebenen Charakter behielten.

Wäre es aber auch den Etruriern mit der Zeit möglich gewesen, diese natürlichen Hindernisse, die sich zwischen sie und die Erreichung des Schönen stellten, zu überwinden,

winden, so genossen sie nicht lange genug der für die Künste so nöthigen Ruhe; sie wurden in unglückliche Kriege mit den Römern verwickelt, einige Jahre nach Alexanders Tode unterjocht, und einer ungeheuern Menge von Statuen beraubt.

In den bis auf uns gekommenen Etrurischen Kunstwerken, die mit den Griechischen eine so große Aehnlichkeit haben, daß Winkelmann selbst oft zweifelhaft ist, erkennet dieser große Mann drei verschiedene Style. Der erste Styl zeichnet sich durch gerade Linien, steife Stellungen, gezwungene Handlungen, und eine unvollkommene Idee von der Schönheit des Gesichtes aus. Vermöge der Steifheit der Zeichnung senkt und erhebt sich der Umriss der Figuren wenig, sind die Muskeln wenig angedeutet, und haben die Figuren selbst ein spindelmäßiges Ansehen; daher auch Mangel an Mannigfaltigkeit in Stellung und Handlung. Die unvollkommene Idee von der Schönheit des Gesichtes äußerte sich in einem länglich gezogenen Oval, welches durch ein spitziges Kinn kleinerer scheint, in platt geschnittenen und schräg aufwärts gezogen, und mit den Augenknochen gleich liegenden Augen, und einem ebenfalls aufwärts gezogenen Munde. Einige kleine Figuren von Bronze aus dieser Periode sind daher in mehreren Stücken den Aegyptischen ähnlich. Und dennoch findet Winkelmann Vasen von den schönsten Formen aus dieser Periode, welche er aus den darauf befindlichen Figuren erkennt. — Ob ein Künstler eine ideale Schönheit erfinden könne, ehe er die Geschicklichkeit besitzt, vorliegende Formen gut und schön nachzubilden, ist vielleicht ein schwer zu lösendes Problem, dem man aber in diesem Falle, wie mich dünkt, bequem ausweichen kann, wenn man nämlich annimmt, daß diese schönen Vasen nicht aus dieser ersten Periode, sondern aus spätern sind; daß die schlechten Figuren auf denselben ihren Grund nicht in dem Zustande der Kunst in Etrurien, sondern in der Bestimmung der Gefäße haben. Gefäße zum täglichen, gemeinen Gebrauche bestimmt, konnten natürlich nicht von den besten Künstlern gefertigt werden; mit welcher Richtigkeit könnte man aus der erhabenen Arbeit auf einer gemeinen Kaffeekanne auf den Zustand der Bildnerei, und aus den gemahlten Figuren auf einer Tasse auf den Zustand der Malerei unter uns schließen?

Stärke des Ausdrucks und sehr scharfe, etwas übertriebene Anzeige der Theile, reihenweis gelegte Haare, gezwungene und nicht selten gewaltsame Stellung und Handlung, machen den Charakter des zweiten Styles der Etrurier,

Hetrurier, und zugleich den unterscheidenden und beständigen Charakter der Künstler des neuern Hetrurien (Michael Angelo, Volterra, Peter von Cortona) aus. Die Vergliederungen sind stark angegeben, die Muskeln geschwollen, die Knochen zu sichtbar, die ganze Manier hart; vorzüglich sichtbar ist diese Uebertreibung in der Zeichnung des Schienbeins, und in dem Einschnitte der Fleischmuskeln. Jedoch haben die marmornen Darstellungen von Gottheiten eine flüssigere Zeichnung, obwohl die Stellungen derselben allgemein übernommen, die Bewegungen gezwungen, und die Handlungen schrecklich sind. Ihr ganzer Styl war so maniriert und stätig, daß sie den Apoll, Mars, Hercules, Vulcan in einem und demselben Charakter zeichneten.

Der dritte Styl der Hetrurier ist selbst nach Winkelmann nicht ihr eigener, sondern ein von den Griechen, die nun den schönsten Theil von Italien eingenommen hatten, erborgter, und folglich ein Styl der Nachahmung, welcher mit dem schönen Griechischen eine auffallende Aehnlichkeit hat.

Die Griechen sind in Vergleich gegen die Aegyptier, Chaldäer und Indische Nationen ein erst sehr spät cultiviertes Volk. Als sie aus dem ersten Zustande der rohesten Unwissenheit traten, hatten die Aegyptier schon Pyramiden und Obeliskten, und die Hebräer Götzenbilder. Diese Rohheit der Griechen ging so weit, daß sie die Gegenstände ihrer Verehrung, die Gottheiten, nicht anders als durch unförmliche Klötzer oder rohe, oder doch nur viereckig gearbeitete Steine zu bezeichnen wußten, und nicht einmahl die Geschicklichkeit der meisten ganz wilden Nationen besaßen. Solcher rohen Zeichen der Gottheiten fand Pausanias noch an mehreren Orten Griechenlands, namentlich zu Pherä in Arkadien dreißig.

Erst nach einer langen Zeitfolge erhoben sich die Griechen zu den ersten Versuchen der Kunst, indem sie runde, und nach Art der Köpfe grob zugehauene Steine auf Würfel oder längliche Säulen setzten, und z. B. den Jupiter zu Tegea in Arkadien so vorstellten. Diese Darstellungen nannten sie *Hermen*, weil man dem *Hermes* (*Mercur*) wahrscheinlich zuerst eine solche Säule errichtete, oder weil das Wort *Herm*a überhaupt jeden großen Stein bezeichnete. Diese *Hermen* wurden nach und nach mehr ausgebildet, und die Geschlechtscharaktere ohngefähr in der Mitte des Steins angedeutet, bis man endlich anfang, die Trennung der Schenkel durch einen Einschnitt anzuzeigen. Dieser neue Fortschritt in der Kunst wurde von *Dädalus* noch weiter fortgesetzt, und Griechenland er-
staunte

staunte über die Wunder einer Kunst, die Arme und Füße von dem Körper abgefondert darzustellen vermochte.

Aber so lange und so weit auch die Griechen hinter andern Völkern zurück geblieben waren, so trugen Sitten, Religions- und Staatsverfassung, Klima und Gemüthsstimmung zusammen alles bei, die schnellsten, ungeheuersten Fortschritte in den Künften zu machen. Körperliche Schönheit hatte von je her für einen sehr wesentlichen Vorzug und für einen Gegenstand des Ruhmes unter ihnen gegolten; sie zeigte sich daher gern und nackt den Künstlern; voller Genuß bürgerlicher Freiheit, selbst unter dem Scepter eines Herrschers, unterdrückte keine Aeufferung ihrer Seele, öffnete sie den leilesten Eindrücken der schönen Natur, gab ihnen alle Gelegenheit, die Formen und Kräfte ihres Körpers in den verschiedenen Wettstreiten zu entwickeln, foderte die Künstler zur Nachbildung dieser entwickelten schönen Formen auf, und versicherte ihrem Namen einen ausgebreiteten Ruhm und Unsterblichkeit. Die Griechen wurden von dem mildesten Himmel begünstiget, und die körperlichen und geistigen Stimmungen seines Einflusses durch nichts beeinträchtigt, vielmehr durch Alles unterstützt: ihre Religion, eine Folge dieses milden Klima's, zeigte ihnen die Gottheiten unter den schönsten Formen, und selbst die schrecklichsten unter ihnen hatten in ihren Formen nichts Schreckliches. Unter einem Volke von diesen Anlagen, diesen Sitten und Gebräuchen, und dieser bürgerlichen Verfassung mußten die Künste natürlicher Weise schnelle Fortschritte machen, als ihnen die Laufbahn nur erst geöffnet war.

Aber diese Fortschritte mußten dem Gange der Natur gemäß, allmählig geschehen; und so bemerkt man denn auch in dem Gange der Kunst mehrere Stufen, deren Winkelmann besonders vier aushebt, und die erste den ältern, die zweite den hohen, die dritte den schönen, und die vierte den Styl der Nachahmer nennt.

Die Werke des ältern Styles, der mit dem Dädalus anfang, und bis auf die Zeiten des Phidias geht, waren gewöhnlich von Holz, und selbst bisweilen dann noch, als man den Stein schon zu bearbeiten verstand, und den Aegyptischen vollkommen ähnlich, ob es gleich aus der Geschichte mehr als wahrscheinlich ist, daß die Griechen die Kunst nicht von den Aegyptiern lernten (Winkelmann S. 12. ff.) Die Formen dieser Statuen waren eckicht; der Kopf, dessen Geschlecht man nicht unterscheiden konnte, hatte alle die Merkmale des Anfanges der Kunst, welche man an Aegyptischen sahe; die Augen waren blinzelnd;

die Haare in kleine Ringel geordnet, und glichen dicht neben einander liegenden Beeren einer Weintraube.

Ueberhaupt charakterisiert Winkelmann diesen ältern Styl so: Die Zeichnung war nachdrücklich, aber hart; mächtig, aber ohne Gratie; und der starke Ausdruck verminderte die Schönheit. Die Kunst war streng und hart, wie die Gerechtigkeit dieser Zeiten, die auf das geringste Verbrechen den Tod setzte. Uebrigens arbeiteten die Künstler dieser Epoche, wie die Aegyptischen, ihre Werke sehr fleißig aus, welches die marmorne Pallas in Lebensgröße in der Villa Albani, die älteste Statue, die wir noch besitzen, beweist; wie überhaupt der Fleiß in der Ausführung leichter und früher erlangt wird, als die Kenntniß des Schönen.

Kann man aus den kleinen Figuren der bis auf uns gekommenen Münzen, aus dem spätern Theile dieser Epoche, deren Inschriften von der Rechten zur Linken gehen, auf die Zusammenfassung der Künstler schliessen, so suchten sie heftige Handlungen und gewaltsame Stellungen.

Ein besonderer Umstand, der zwar nicht die eigentliche Kunst, aber doch eine mit der Kunst verwandte Zufälligkeit dieser Epoche betrifft, und deren Grund Levesque, wie mich dünkt, glücklich erklärte, verdient noch angemerkt zu werden, der nämlich, daß man die alten Statuen von Thon, vorzüglich aber die des Jupiter und Pan, mit Roth anzustreichen pflegte. Diese Gewohnheit entstand wahrscheinlich aus dem Gebrauche roher abgöttischer Nationen, die Bilder ihrer Götter mit dem Blute der Opferthiere zu besprengen. Den schon etwas gebildeteren Griechen ekelte nachher vor diesem Gebrauche, aber sie behielten doch den Schein desselben bei.

Der zweite, oder der hohe Styl der Griechischen Kunst, welchen sie durch den Phidias erhielt, wurde nothwendig durch den ältern vorbereitet, denn durch die Härte desselben offenbarte sich der genau bezeichnete Umriss und die Gewisheit der Kenntniß; und die Zeichnung führet nicht durch schwebende, verlorne und leicht ange deutete Züge, sondern durch männliche, obgleich etwas harte, und genau begrenzte Umriffe zur Wahrheit und Schönheit der Form.

Die Künstler des ältern Styls hatten sich ein System von Regeln erbaut, welche zwar von der Natur abgenommen waren, von denen sie sich aber nach und nach entfernten und idealisch wurden. Aber die Verbesserer der Kunst erhoben sich über dieses System, und näherten sich der Wahrheit der Natur, welche ihnen von der Härte und den hervor springenden und jäh abge schnittenen Theilen der

der Figur in flüssige Umriffe übergehen, und die gewaltfamen Stellungen und Handlungen gefitteter und weiser machen, und weniger gelehrt, als schön, erhaben und groß zeigen lehrte. Phidias, Alkamenes, Polykletus, Skopas, und Andere machten sich durch diese Verbesserung der Kunst berühmt, und ihr Styl kann der große genennet werden, weil auſſer der Schönheit die Gröſſeheit dieser Künstler vornehmste Abſicht gewesen zu sein scheint.

Uebrigens wurde in der Zeichnung dieses großen Styles das Gerade des ältern beibehalten, wodurch die Umriffe, wie sich Plinius ausdrückt, viereckig oder eckig wurden; und dem Verlangen, überall große Formen zu zeigen, und die Hauptformen stark vorzutragen, wurde vieles von der fließenden Form der Schönheit aufgeopfert. Und dieses Streben nach Gröſſe und nach dem, was die Künstler Geist und Gefühl nennen, mußte ihren Figuren einen Schein der Härte geben, welche auch Quintilian dem Kallon, Hegias, Kanachus und Kalamis und Plinius selbst dem Myron vorwirft.

Allein schon in dem Urtheile dieser beiden Schriftsteller liegen Widersprüche, wenn man diesen Vorwurf der Härte auch nicht durch ein Beispiel aus der neuern Geschichte der Kunst wenigstens entkräften, wenn nicht gar widerlegen könnte. Raphaels kühn und stark gezeichnete Figuren sind gegen Correggio's Formen freilich hart, obne daß sie darum eine absolute Härte hätten.

Winkelmann führt als die vorzüglichsten Werke aus dieser Periode an, eine Pallas, neun Palmen hoch in der Villa Albani, welche ihm den großen Bildnern jenes Zeitalters würdig zu sein scheint; ihr Kopf hat bei hoher Schönheit eine gewisse Härte, welche aber durch mehr Rundung und Lindigkeit zu Gracie geworden wäre; die Niobe und ihre Töchter, in der Villa Medicis, welche man nicht an jenem Schein von Härte, sondern an dem gleichsam unerschaffenen Begriff der Schönheit, vornehmlich aber an der hohen Einfachheit, sowohl in der Bildung der Köpfe, als in der ganzen Zeichnung, an der Kleidung und Ausarbeitung, als Werke dieses Styles erkennt. Die Formen sind so einfach, daß sie nicht durch die Bemühungen der Kunst hervorgebracht, sondern wie ein Gedanke erwecket, und mit einem Hauche geblasen zu seyn scheinen.

Der dritte, oder der schöne Styl der Griechischen Kunst fängt mit dem Praxiteles an, und erlangte durch Lyſippus und Apelles seinen höchsten Glanz. Die vornehmste, auszeichnendste Eigenschaft desselben ist Gracie,

tie, und die eben genannten Künstler werden sich in Rücksicht derselben gegen ihre Vorgänger ohngefähr verhalten haben, wie unter den Neuern Guido gegen Raphael.

In der Zeichnung dieses Styles wurde alles Eckige vermieden, was bisher noch in den Statuen großer Künstler, als des Polykletus, geblieben war, und vorzüglich schreibt man dieses Verdienst dem Lysippus zu, welcher nur das in der Natur nachbildete, was sie Sanftes, Reines, Fließendes und Angenehmes hat. Er glaubte, wie Levesque vielleicht sehr richtig anmerkt, Erstaunen zu erwecken sei weniger der Zweck der Kunst, als zu gefallen, und das Interesse der Künstler bestehe darin, die Betrachter durch Wohlgefallen zur Bewunderung vorzubereiten, keinesweges aber darin, sie auf den Genuß des einzigen Vergnügens einzuschränken, welches die Bewunderung begleitet, und welches sie nicht immer hervor bringt. Dieser Theorie zu Folge mußten seine Formen und Umrisse weich, fließend und wellenförmig sein. Uebrigens aber wurden die Formen der Schönheit des vorigen Styles auch in diesem beibehalten, denn die schönste Natur hatte sie jenen Meistern gelehrt.

Gratie war die fast nothwendige Eigenschaft dieses schönen Styles: sie bildet sich und wohnt in den Gebärden, und offenbaret sich in der Handlung und Bewegung des ganzen Körpers, äussert sich in dem Wurf der Kleidung und dem ganzen Anzuge. In dem hohen Styl war keine Gratie enthalten, als nur in so fern sie die Schönheit begleitet, welche die Künstler jener Zeit in der Harmonie der Theile und in der Stärke des Ausdrucks fanden. Da aber die Gratie zart und fein ist, so mußte sie oft dadurch vernichtet werden, daß man allzu sehr auf den Ausdruck hinarbeitete. Der Olympische Jupiter des Phidias hatte, wie Winkelmann ahndet, wirklich eine Art von Gratie, aber sie war nicht gefällig, sondern streng, ernst und majestätisch. Die Künstler des schönen Styls gaben der Anmuth einen anziehendern Reitz, und setzten Gefälligkeit an die Stelle des Ernstes: die stolze, ernste Juno, sagt Winkelmann, borgte sich den Gürtel der Venus, um sicher zu gefallen.

Die gefälligere Gratie wurde, wie Winkelmann glaubt, in der Malerei erzeugt, und durch sie der Bildnerci mitgetheilt. Parrhasius, welcher mit Phidias zugleich lebte, wurde durch sie unsterblich; dem Apelles theilte sie sich in vollem Maasse mit; und ein halbes Jahrhundert nach dem Parrhasius athmete sie vorzüglich in allen Werken des Praxiteles.

Diese Gratie des schönen Styls milderte das Ungefüme und Laute der Leidenschaften und Gefühle; die Seele
äuf-

äußerte sich nur wie unter einer stillen Fläche des Wassers; die grösste Pein blieb im Laokoon verschlossen, und die Freude schwebte wie eine sanfte Luft auf dem Gesichte einer Leukothea im Capitolio; die Kunst philosophierte mit den Leidenschaften, wie Aristoteles von der Vernunft sagt.

Um ein deutliches Bild von der erhabenen Gratie des hohen Styls und der gefälligen des schönen zu geben, führt Winkelmann eine Muse über Lebensgrösse, mit einer grossen Leier Barbyton in der Hand, in dem Barberinischen Pallaste, und eine andere mit eben dieser Leier, in der Bekleidung der erstern ganz ähnlich, in dem päpstlichen Garten auf dem Quirinale an. In der erstern ist die erhabene, in der letztern die gefällige Gratie deutlich gezeichnet.

Aber diese erhabene und gefällige Gratie ist nur idealischen und hohen Schönheiten eigen; und dennoch theilet sich auch denjenigen Gestalten, welche keine vollkommene Idee der Schönheit haben, eine gewisse Gratie mit, welche das ersetzt, was ihnen an vollkommener Schönheit mangelt. Diefs ist die niedrigere Gratie, welche vornehmlich Kindern eigen ist, an denen die schönen Formen noch nicht völlig ausgebildet sind. Diese Gratie nennt Winkelmann die komische. Und diese Gratie findet sich in den Köpfen einiger Faunen und Bacchanten durch ein freudiges Lächeln ausgedrückt, wodurch die Winkel des Mundes in die Höhe gezogen werden. Wo aber diese Fröblichkeit durch solche Züge bezeichnet ist, hat die Bildung stets ein gemeines, gefenktes Profil, oder eine vertiefte Nase. Eben diese Gratie siehet man an den Köpfen des Correggio; man nennet sie daher Grazia Correggesca.

Ob die Künstler des hohen Styls sich bis auf die Darstellung der unausgebildeten Formen junger Kinder herab ließen, wissen wir aus Mangel an Denkmählern nicht; aber gewiss ist es, daß die Nachfolger derselben, die Künstler der schönen Epoche, auch die kindliche Natur zu einem Gegenstande ihrer Kunst machten. Als die schönsten Kinder von Marmor in Rom können angegeben werden, ein schlafender Cupido in der Villa Albani; ein Kind, welches mit einem Schwane spielt, auf dem Capitol; ein anderes, welches auf einem Tiger reitet, nebst zweien Amorini, davon einer den andern mit einer Larve schreckt, in der Villa Negroni. Und diese allein können darthun, wie glücklich die Alten in der Nachahmung der kindlichen Natur waren. Aber das schönste Kind, fährt Winkelmann fort, welches sich, wiewohl verstümmelt, aus dem Alterthum erhalten hat, ist ein kindlicher Satyr, ohngefähr von

einem Jahr, in Lebensgröſſe, welcher ſich in der Villa Albani befindet: es iſt eine erhobene Arbeit, aber ſo, daſs beinahe die ganze Figur frei liegt (*Ronde boſſe*.) Dieſes Kind muſs ein bekanntes Vorurtheil widerlegen, welches ſich gleichſam zur Wahrheit gemacht hat, daſs nämlich die alten Künſtler in der Bildung der Kinder weit unter den neuern ſind.

Dieſer ſchöne Styl der Griechiſchen Kunſt blüthete noch nach Alexanders Tode in verſchiedenen Künſtlern.

Die Meiſter des Styles der Gracie hatten die Formen der Schönheit ſo ausſtudiert, und die Umriffe der Figuren ſo beſtimmt, daſs man ohne zu fehlen, weder über dieſe Beſtimmungen hinausgehen, noch innerhalb derſelben zurück bleiben konnte; die Schönheit war alſo in der menſchlichen Bildung nicht höher zu treiben. Die Darſtellungen der Götter und Helden waren in allen nur möglichen Stellungen und Wendungen gebildet, daſs es den ſpättern Künſtlern ſchwer fallen muſste, deren neue zu erdenken; und dieſer Zuſtand der Kunſt nöthigte ſie gewiſſermaſſen zur Nachahmung, hielt die Fortſchritte der Kunſt nicht nur an, ſondern ſetzte ſie fogar nothwendiger Weiſe zurück; denn wenn es unmöglich ſchien, einen Praxiteles und Apelles zu übertreffen, ſo wurde es ſchwer, dieſelben zu erreichen, und der Nachahmer blieb ſtets unter dem Nachgeahmten zurück.

Es entſtand nun alſo der vierte Styl der Griechiſchen Kunſt, der Styl der Nachahmer, in welchem anfänglich die Werke der groſſen Meiſter, bald aber auch ſogar die Nachahmungen derſelben wieder nachgeahmet wurden. Setzet man ſich einmal ein ſchon vorhandenes Werk zum Modell, ſo bemühet man ſich nicht, ſich eigene Kenntniſſe in der Kunſt zu erwerben, und zeichnet mit einer ſclaviſchen Aengſtlichkeit die Umriffe und Formen deſſelben nach; die Zeichnung wird furchtſam, die Umriffe werden aus Mangel an Kenntniſs Abdrücke ängſtlicher Mühe, und das Ganze ein Mittelding zwiſchen dem Product eines freien Genies und einer peinlichen Slaverei ſein. Das Beſtreben, durch Fleiſs das zu erſetzen, was dem Werke an Kenntniſs und Wiſſenſchaft fehlt, wird nach und nach in vollkommenen Kleinigkeiten ſichtbar werden. Und genau ſo ging es der Kunſt dieſer Epoche: durch die Bemühung, alle vermeinte Härte zu vermeiden, und alles ſanft und weich zu machen, wurden die Theile, welche von den frühern Künſtlern ſtark angedeutet waren, runder, aber ſtumpf, lieblicher, aber unbedeutender, wodurch die Kunſt ſelbſt ſtumpf ward. Nun ſingen auch die Künſtler an, einzelne Theile in Marmor auszuführen, an welche man ſouſt der

der Zerbrechlichkeit der Materie wegen nicht gedacht hatte, und die man daher nur in Erzt ausführte: so bildeten sie unter andern nicht lange vor und unter den Kaisern freihängende Haarlocken an marmornen Stücken. Und Winkelmann vermuthet vielleicht nicht ohne Grund, daß es Künstler gab, welche die Fehler dieser Periode der Kunst einfahen, und ihnen durch die Nachahmung der Werke des hohen Styls abzuhelpfen suchten, die aber nichts von ihnen nachahmten, als die Fehler derselben, und vermöge der übertriebenen Gröfse und Geradheit der Formen dem ältern oder Aegyptischen Style nahe kommen.

Da die Kunst auf diese verschiedenen Weisen immer tiefer und tiefer sank, da man noch überdies eine Menge alter Statüen hatte, so beschäftigten sich die Künstler hauptsächlich mit porträtierten Köpfen und Brustbildern. Man darf sich daher nicht wundern, wenn man erträgliche, ja zum Theil schöne Köpfe des Macrinus, Septimius Severus und Caracalla findet. Aber der Werth derselben besteht allein im Fleisse. Vielleicht, spricht Winkelmann, hätte Lyfippus den Kopf des Caracalla nicht viel besser machen können, aber der Meister desselben konnte keine Figur wie Lyfippus machen.

Die Künstler der schönen Jahrhunderte hatten die kleinen Theile der Natur vernachlässiget; die Künstler dieser letztern Periode wendeten ihren Fleiß an diese kleinen Theile. In dem Jahrhunderte, in welchem der Bogen des Septimius Severus errichtet wurde, drückte man sogar an idealischen weiblichen Figuren, an den Trophäen tragenden Victorien, die Adern aus. Ein dreifacher Fehler, spricht Levesque: Erstlich, daß man sich bei kleinen Theilen aufhielt, welche an einem Denkmahle, dessen Arbeit dem Auge nicht sehr nahe sein soll, demselben leicht entgehen; zweitens, daß man Weibern eine Stärke gab, welche der Zartheit ihres Geschlechtes nicht angemessen ist; drittens, daß man Göttinnen einen von den Charakteren der binfälligen Menschheit gab, ein Fehler, den die Künstler des schönen Alterthums auf keinen Fall begangen hätten, weil er ihrer Mythologie zuwider war, welche den Göttern kein Blut zuschrieb.

Uebrigens bleibet dem Alterthume bis zum Falle der Kunst der Ruhm, daß es sich seiner Gröfse bewußt blieb, und selbst mittelmäßige Werke der letzten Zeit sind nach den Grundsätzen der großen Meister gearbeitet. Die Köpfe behielten ihre alte Schönheit, und in Stellung, Handlung und Bekleidung zeigt sich immer eine Spur einer reinen Wahrheit und Einfach. Gezierte Zierlichkeit, gezwungene und übel verstandene Gratie, deren auch die

besten Werke neuerer Bildner nicht ganz ermangeln, blendete die Sinne der Alten nie. Noch aus dem dritten Jahrhunderte findet man einige treffliche Statuen, z. B. zwei Statuen der Venus in dem Garten hinter dem Pallaste Farnese, einen funfzehnjährigen Apollo in der Villa Negroni.

Nachdem wir nun das Merkwürdigste aus der Geschichte der Kunst von Winkelmann berührt, wollen wir die Namen der verschiedenen berühmten Griechischen Künstler, ihr Zeitalter und ihre Werke anführen; da es dem Liebhaber der Künste nicht unangenehm sein kann, doch wenigstens einige Nachricht von Männern hier zu finden, deren Namen nicht selten genennet werden *).

1. DAEDALUS von Athen, lebte dreizehn und ein halbes Jahrhundert vor unserer Zeitrechnung. Seine Werke machten seinen Namen in Kreta, wohin er sich flüchtete; weil er seinen Neffen erschlagen hatte, in Sicilien und einem großen Theile von Italien berühmt. Er bildete die Arme und Füße der Figuren zuerst frei, und öffnete ihnen die Augen. So roh auch seine Werke waren, so sagt doch Pausanias, daß man an ihnen etwas Göttliches bemerke. Zu Athen zeigte man von ihm einen Sessel oder eine Art von Thron, zu Korinth einen nackten Hercules in Holz, zu Theben den Hercules, zu Lebadea den Trophonius, zu Olynt die Britomartis, zu Knossos die Minerva und ein Chor von Tänzerinnen, welches er der Ariadne gemacht hatte.

2. SMILIS, ein Zeitgenosse des Dädalus, aber nicht so berühmt wie er. Zu Samos sahe man von ihm eine Juno.

Nach diesen beiden Künstlern verging lange Zeit, zwar nicht ohne Hervorbringung von Werken, und zwar von berühmten Werken der Kunst, aber ohne daß wir die Namen der Künstler wissen, bis endlich

3. EPEUS genennet wird, der den Griechen nach Troja folgte, und das berühmte Trojanische Pferd machte. Zu Korinth gab man einen Mercur von Holz für das Werk desselben aus.

Nun

*) Wir folgen hierbei größtentheils der Ordnung, welche Levesque angiebt, den wir jedoch hie und da berichtigen, und selbst Winkelmann nicht unbedingt glauben werden.

Nun vergingen fünf Jahrhunderte, in welchen man den Namen keines einzigen Künstlers aufgezeichnet findet. Der erste, dessen Name sich seit der Belagerung von Troja erhielt, scheint

4. RHOEKUS zu sein, welcher wahrscheinlich weit vor dem liebenden Jahrhunderte vor unserer Zeitrechnung lebte. Er war von Samos, erfand nach Plinius die Kunst zu modellieren, und goß nach dem Pausanias zuerst Statuen in Erzt. Zu Ephesus schrieb man ihm eine weibliche Figur, welche man die Nacht nannte, zu. Er baute zu Samos den gröfsesten Tempel, den man zu Herodotus Zeiten in Griechenland kannte.

5. THEODORUS und TELEKLES, Söhne des Rhökus, reisten der Kunst wegen nach Aegypten. Der erstere machte in Ephes die Hälfte der Statue des Apoll für den Tempel des Pythischen Apoll zu Samos, und der letztere die andere Hälfte zu Samos. Eine Gewohnheit, welche die Aegyptischen Künstler sehr oft befolgten, die aber auch nur bei dem Zustande der Aegyptischen Kunst möglich war. Theodor war auch Architekt, (er soll das Labyrinth zu Samos gebaut haben) Goldarbeiter und Steinschneider: er grub jenen berühmten Sardonyx, welchen Polykrates in das Meer warf und in einem Fische wieder fand; eine große silberne Schaale, welche Krösus in den Tempel zu Delphi schenkte, soll auch von ihm gewesen sein.

6. DIBUTADES, dessen Zeitalter man nicht genau weiß, war ein Modellierer, und soll die Kunst erfunden haben, Porträts in gebrannter Erde zu machen. Seine Tochter Kallirrhoe zeichnete den Schatten ihres Geliebten mit einer Kohle an der Wand ab; diese Erfindung der Tochter brachte den Vater auf die feinige. Er war aus Sicyon, arbeitete aber zu Korinth.

7. EUCHIR von Korinth, begleitete 663 Jahr vor unserer Zeitrechnung den Demaratus, den Vetter des ältern Tarquin, nach Hetrurien. Er soll die Kunst zu modellieren nach Italien gebracht haben. Plinius verwechselte ihn wahrscheinlich mit einem andern dieses Namens, wenn er sagt, er sei in der Darstellung von Athleten, bewaffneten Männern und Jägern glücklich gewesen, da man in jenen frühen Zeiten wohl schwerlich in solchen Bewegungen glücklich sein konnte. Aristoteles schreibt dem ältern Euchir die Erfindung der Malerei in Griechenland zu.

8. MALAS von Chios ist wie sein Sohn Micciades blofs dem Namen nach bekannt; von seinem Enkel An-

thermus sahe man zu Delos und auf der Insel Lesbos Statüen.

9. DAEDALUS von Sicyon lebte ohngefähr 530 Jahr vor unserer Zeitrechnung, und ist berühmt wegen

10. DIPOENUS und SCYLLIS, seiner Söhne oder Schüler, welche zu Sicyon die Statüen des Apoll, der Diana, des Hercules und der Minerva machten. Die Städte Ambracia, Argos, Kleone besaßen viel von ihren Werken, meist aus Parischem Marmor. Für Argos bildeten sie mehrere Statüen von Ebenholz, in deren Haaren sie einige schwache Parteen von Elfenbein machten. Dieses Gemisch zeigt von einer Liebe zu dem Bunten, welche man den Griechen in den Künsten nur allzu oft vorwerfen kann, und die mit der Reinheit ihres Geschmacks im Allgemeinen nicht übereinstimmt. Diese Brüder waren die Meister einer großen Schule.

11. TEKTAEUS und ANGELION, ihre Schüler, machten die Statüen des Apoll und der Diana, für den berühmten Tempel zu Delos.

12. LEARCHUS von Rhegium, gleichfalls ein Schüler des Dipönus und Scyllis, hatte die älteste Statüe von Erz gemacht, welche man zu den Zeiten des Pausanias kannte, der übrigens in Ansehung dieses Punctes mit sich selbst nicht einig ist. Sie stellte den Jupiter vor, und war aus mehreren Stücken zusammen gesetzt.

13. DORYKLIDAS und MEDON, Spartaner, waren gleichfalls Schüler des Dip. und Scyl. Von dem erstern kannte man eine Themis, und von dem letztern eine Minerva mit einem Casket bewaffnet.

14. DONTAS, von Sparta, und Mitschüler jener, machte verschiedene Statüen in den Schatz zu Olympia.

15. THEOKLES, Mitbürger und Mitschüler jener, bildete fünf Hesperiden in dem Schatze der Epidamnier zu Olympia; den Atlas, wie er den Himmel trägt; den Hercules, wie er kommt, den Hesperiden die goldenen Aepfel zu rauben, und den Drachen von Cedernholz.

16. BUPALUS und ATHENIS von Chios, Söhne des Anthermus und Enkel des Malas, lebten 540 Jahr vor unserer Zeitrechnung. Sie waren Bildner und Baukünstler, und wahrscheinlich, nach Plinius, auch Mahler. Der Dichter Hipponax, ihr Zeitgenosse, der sehr häßlich war, wurde von ihnen übertrieben häßlich gebildet; er verbreitete so bittere Gedichte gegen sie, daß man glaubt, sie hätten sich aus Verzweiflung darüber erhenkt. Unter einem ihrer Werke für Delos standen die Worte: Chios ist durch die Talente der Söhne des Anthermus nicht weniger berühmt, als durch seine Macht. Zu Chios stand

von

von ihnen eine Diana, welche denen, die in den Tempel traten, traurig, und denen, welche hinaus gingen, fröhlich zu sein schien. Von diesen beiden Brüdern wurden Statuen nach Rom gebracht, wohin man doch nur gewählte Werke aus Griechenland zog. Fast in allen Tempeln, welche Augustus erbaute, waren Statuen von ihnen. Bupalus arbeitete für den Tempel der Furien zu Smyrna die Gratien in Gold.

17. PERILLUS, oder Perilaus, arbeitete für Phalaris, welcher sich 564 Jahr vor unserer Zeitrechnung der Oberherrschaft von Sicilien bemächtigte, den berühmten ehernen Stier, ein herrliches Kunstwerk, in welchem er auch umkam.

18. BATHYKLES, lebte ohngefähr 530 Jahr vor Christi Geburt, und wurde durch die Basreliefs berühmt, mit welchen er den berühmten Thron des Amykläus (Paus. L. III. c. 18.) verzierte.

19. KALLIMACHUS ist vorzüglich wegen der Erfindung des Capitäls der Korinthischen Säule berühmt, war zwar nicht der erste, aber der strengste Künstler gegen sich selbst: man nannte ihn daher den mit seiner Kunst stets Unzufriedenen (*Καλλιζήτης*). Vor der alten, von ganz Attika heilig verehrten Pallas auf der Burg zu Athen stand eine goldene Lampe von Kallimachus, und über ihr ein Palmbaum von Erzt, der den Rauch der Lampe aufging; seine tanzenden Lacedämonerinnen waren übertrieben fleißig ausgeführt, und vermöge dieses Fleißes aller Gratie beraubt. Er soll auch Mahler und Baukünstler gewesen sein.

20. LAPHAES, von Phliunt. Man weiß nichts von ihm, als daß er einen Hercules in Holz und einen Apollo bildete, welche dem Geschmack des Alterthums nahe kamen.

21. KALLON von Aegina, Schüler des Tektäus und Angelion, lebte ohngefähr 540 Jahr vor Ch. Geb. und hatte zu Amyklä eine Proserpina unter einem ehernen Dreifuß gemacht.

22. KANACHUS war nach dem Pausanias ein Zeitgenosse des Kallon, und Cicero und Quintilian bescheinigen diese Angabe durch die Trockenheit und Härte, welche sie seinen Werken zuschreiben, da er nach dem Plinius anderthalb Jahrhunderte später lebte. Er bildete eine Venus von Gold und Elfenbein, mit Mohn in der einen, und ei-

einem Apfel in der andern Hand, einen Iemenischen Apoll. Vermuthlich aber lebten ihrer zwei dieses Namens, denn an einer andern Stelle spricht Pausanias von einem Kanachus, einem Schüler des Polyklet von Argos, der die Statue des Knaben Bycellus machte, welcher in den Olympischen Spielen siegte. Sein Bruder Aristokles war nicht so berühmt als er.

23. MENAECHEMUS und SOJDAS von Naupaktus, lebten mit Kanachus und Kallon zugleich. Sie machten eine Diana Laphria von Elfenbein und Gold gemeinschaftlich in ihrem Tempel zu Kalydon, welche unter dem Augustus nach Paträ geföhret wurde. Dieser sonderbare Geschmack an Vermischung verschiedener Substanzen wurde von den Griechen noch beibehalten, als die Kunst ihre Vollkommenheit schon erreicht hatte.

24. KALAMIS lebte nach Kanachus und vor Myron. Die Venus hinter der ehernen Löwin, welche man der Leäna zu Athen errichtete, war wie die Pferde am Wagen des Königes Gelo von Syrakus von ihm.

25. DEMEAS, von Krotona, machte die Statue des durch seine außerordentliche Stärke berühmten Milon von Krotona, welcher in der 62. Olympiade, 532 Jahr vor unserer Zeitrechnung bei den Olympischen Spielen erschien.

26. IPHIKRATES bildete die ehernen Löwin der Leäna, welche um die Verschwörung des Harmodius und Aristogiton gegen Hipparchus (514 Jahr vor Ch. G.) wufste, und auf der Tortur, auf welcher sie starb, nichts davon verrieth. Um das heldenmüthige Schweigen dieses Mädchens auszudrücken, gab der Künstler der Löwin keine Zunge. Plinius, in dessen einigen Ausgaben er jedoch *Tisikrates* genannt wird, rühmt diese Löwin, sagt aber nicht, ob sie bald nach der Befreiung Athens gemacht worden sei.

27. AGELADAS bildete den Wagen des Kleofthenes, welcher in der 66ten Olympiade (516 Jahr vor unserer Zeitrechnung) im Wageurrennen siegte. Zu Tarent standen von ihm ehernen Rosse und gefangene Weiber. Er war Myrons und Polyklets von Sicyon Lehrer, und der erste, welcher Nerven und Adern ausdrückte, und die Haare besser ausarbeitete.

28. MYRON. Cicero giebt ihm Gefälligkeit in der Ausführung, und Plinius Mannigfaltigkeit und gute Verhältnisse, setzet aber hinzu, er habe Haar und Bart mit so weniger Kunst behandelt, als das rohe Alterthum. Er bildete die Köpfe gut. An dem Hippodamion zu Olympia stand

stand Achilles dem Memnon, Ulyffes dem Helenus, Menelaus dem Paris, Diomedes dem Aeneas, Ajax dem Deiphobus (alles Statuen von ihm) entgegen. Die schönsten Werke von ihm waren ein Bacchus zu Thespia, ein Erechtheus zu Athen, ein Apollo zu Ephes, und die berühmte Kuh desselben. Er arbeitete in Holz, Marmor, vorzüglich in Erz, und war Polyklets Mitschüler.

29. POLYKLETUS von Sicyon, ein Schüler des Ageladas, wird dem Urtheil zu Folge, welches Plinius über den Charakter seiner Werke fällt, ganz offenbar von diesem Schriftsteller mit dem erstern Polyklet von Argos verwechselt, siehe N. 47.

30. ONATAS von Aegina war nach dem Urtheil des Pausanias einer der besten Bildner des Alterthums. Die sogenannte schwarze Ceres, welche zu Phigalea gestanden hatte, und verbrannt war, wurde diesem Künstler um jeden Preis wieder zu bilden aufgetragen, und beweiset, nebst mehrern Inschriften an seinen Werken, welche uns Pausanias aufbehalten hat, das Ansehen, in welchem Onatas stand. Er lieferte sehr viele Werke; der Apollo zu Pergamus wurde sowohl der Gröfse als der Kunst wegen gerühmt.

31. HEGIAS von Athen lebte mit Onatas und Ageladas zugleich. Man lobte seine Statue der Minerva und des Pyrrhus.

32. KALLITELES, ein Sohn oder Schüler des Onatas, arbeitete mit seinem Meister an dem Merkur zu Elis, der einen Widder trug.

33. SIMON von Aegina und DIONYSIUS von Argos, machten zur Zeit des Hiero zusammen einen Wagen mit zwei Rossen und Männern, welche Phormis zu Olympia aufrichten liefs. Das Pferd des letztern gehörte sowohl in Ansehung der Gröfse als der Schönheit unter die schlechtesten, mußte aber außerordentlich natürlich gebildet sein, da es durch sonderbare Vorfälle berühmt wurde, welche Pausanias am Ende des fünften Buches von ihm erzählt. Eine Juno eben dieses Dionysius wurde nach Rom gebracht.

34. GLAUKUS von Argos machte für Smicythus, den Statthalter des Tyrannen von Rhegium, Anaxilas, ohngefähr 498 Jahr vor Ch. Geb. die Statuen der Amphitrite, des Neptun und der Vesta.

35. NIKODAMUS von Mänalus, war vielleicht ein Zeitgenosse der letztgenannten Künstler. Er bildete einen Hercules mit dem Nemeischen Löwen, eine Pallas mit Casket und Aegide, zwei Pankratiasten und einen Fechter.

36. ANA-

36. ANAXAGORAS von Aegina, machte die Statue Jupiters, welche die Griechen nach der Schlacht bei Platäa 479 Jahr vor Chr. Geb. zu Olympia aufrichteten. Er schrieb über die Perspective.

37. SOKRATES und ARISTOMENES von Theben, bildeten gemeinschaftlich eine Cybele in Marmor, welche von Pindar, der 435 Jahr vor Chr. Geb. starb, in dem von ihm zu Theben erbauten Tempel der Cybele aufgerichtet wurde.

38. ELADAS von Argos bildete für einen Tempel des Hercules in Attika die Statue desselben, und wurde durch

39. PHIDIAS von Athen, seinen Schüler, berühmt. Dieser große Künstler lebte in der glücklichen Periode Griechenlands, als Xerxes aus demselben vertrieben war, und sich die Griechen Ehre und Reichthum erworben hatten, und wurde von Perikles zum Director aller seiner großen Baue gemacht. Nach den sehr unbestimmten Urtheilen der Alten über diesen Künstler, zeichneten sich seine Werke durch einen Charakter der Größe vorzüglich aus. Er arbeitete in Erz, Marmor und Elfenbein. Seine berühmtesten Werke sind der Jupiter zu Olympia, und die Pallas zu Athen, beide von Elfenbein; die Beiwerke, als Gewand, Thron, Schild u. s. f. waren von Gold mit köstlichen Steinen geschmückt. (Pausan. V. p. 306. Plin. Nat. hist. XXXVI. c. 5.) Diese sonderbaren Vermischungen verschiedenartiger Materie unter einem so geschmackvollen Volke, lassen sich zwar durch die Religiosität erklären, vermöge welcher sie den Göttern einen ansehnlichen Theil der Beute von ihren Feinden darbrachten, lassen sich aber durchaus nicht vertheidigen. — Außer dieser elfenbeinernen Pallas im Parthenon machte er noch eine andere von Erz für die Athenienser. Den Schild dieser letztern verschönerte Mys mit dem Streit der Centauren und Lapithen und andern Gegenständen, nach den Zeichnungen des Parrhasius. Noch sind berühmt seine Venus Urania im Tempel des Vulcan, seine Nemesis in ihrem Tempel bei Marathon, welche er aus demjenigen Stück von Parischem Marmor bildete, welches die Perfer zu einem Denkmale ihres Sieges über die Griechen bestimmt hatten, seine Amazone, welche man die schönste nannte, die schönste nannte. Er arbeitete bloß einen einzigen Knaben nach dem Leben.

40. THEOKOSMUS von Megara, arbeitete mit Phidias zugleich an der Statue des Olympischen Jupiters zu Megara. Sie war von Gold und Elfenbein, wurde aber nicht beendigt,

41. APEL-

41. **APELLES** bildete die Statue der Cyniska, der Tochter des Spartanischen Königs Archidamus, welcher 430 Jahr vor unserer Zeitrechnung starb. Cyniska war das erste Weib, welches im Wagenrennen zu Olympia den Preis erhielt.

42. **STIPAX** von Cyprus, war zu den Zeiten des Plinius noch einer einzigen Statue wegen berühmt, welche einen jungen Menschen vorstellte, der ein Feuer anblies, auf welchem er etwas bratete.

43. **MYRMECIDES** von Milet, bildete einen Wagen mit vier Pferden, der so klein war, daß ihn eine Fliege mit ihrem Flügel, und ein Schiff, welches eine Biene mit dem ihrigen bedecken konnte — und diese kleinen und in Rücksicht der Kunst auch nothwendig kleinlichen Werke waren von Marmor. Einen eben so großen Wagen bildete auch **Kallikrates** von Lacedämon.

44. **ALKAMENES** aus Attika, der berühmteste Schüler des Phidias, arbeitete in Erz und Marmor. Sein Sieger in fünf Wettstreiten (*πενταθλος*), sein Vulkan, dessen hinkendes Bein mehr verhüllt als verborgen war, seine sogenannte Venus in den Gärten, die sich selbst unter den schönsten Statuen in Athen auf das allervortheilhafteste auszeichnete, und sein Amor in der Stadt Thespiä waren seine berühmtesten Werke. An der Venus soll Phidias selbst die letzte Hand angelegt haben. Merkwürdig ist seine Hekate zu Korinth, weil sie die erste war, welche aus drei zusammen gesetzten Figuren bestand, und doch nur eine einzige ausmachte. Die Basreliefs an dem einen Giebel des Tempels des Olympischen Jupiter, welche den Streit der Centauren und Lapithen bei der Hochzeit des Pirithous darstellten, waren gleichfalls von ihm.

45. **AGORAKRITUS** von Paros, der geliebteste Schüler des Phidias, welcher so gar oft seine eigenen Werke für Werke seines Schülers ausgegeben haben soll, wetteiferte bei Verfertigung einer Venus mit dem Alkamenes, und wurde von den Atheniensen diesem bloß aus Vorliebe für ihren Mitbürger nachgesetzt. Agorakritus machte seine wirklich schönere Venus zu einer Nemesis und verkaufte sie nach Rhamnus, einen Flecken in Attika, wo man diese Göttin der Helena wegen vorzüglich verehrte. Pausanias schreibt diese Statue dem Phidias selbst zu, und Varro hielt sie für die schönste, welche je geschaffen worden sei. Ausser dieser Nemesis sind nur noch eine andere Statue in Rhamnus, und in Delfi ein Jupiter und eine Minerva in Erz von ihm bekannt.

46. **KOLOTES** von Paros, half dem Phidias an der Statue des Olympischen Jupiter. Pausanias erwähnt eines

eines andern Künstlers dieses Namens, welcher ein Schüler des Pafiteles war, und den Tisch von Gold und Elfenbein machte, auf welchen die Sieger in den Olympischen Spielen ihre Kränze niederlegten.

47. POLYKLETUS von Argos. Auffer dem Polyklet von Sicyon waren noch zwei Bildner dieses Namens von Argos berühmt, deren ersterer in der 87sten Olympiade, 432 Jahr vor unserer Zeitrechnung, deren letzterer aber später lebte, und ein Schüler des Naucydes war. Schwerlich aber möchten bei den äusserst schwankenden Nachrichten von ihnen die Werke derselben ihren eigentlichen Schöpfern je mit Bestimmtheit zugeeignet werden können. Plinius verwechselt offenbar den Polyklet von Sicyon mit dem erstern von Argos, indem er ihm eine Weichheit, Geschmeidigkeit und Rundung in den Formen zuschreibt, welche die Künstler der Periode, in welcher Polykletus von Sicyon lebte, nicht hatten; so wie vielleicht Winkelmann wieder fehlt, wenn er dem erstern Polyklet von Argos die Statue zuschreibt, welche Kanon, die Regel, genannt wurde; da es fast unmöglich ist, daß die Verhältnisse des menschlichen Körpers erst nach dem Phidias entdeckt und genau bestimmt worden sein sollten, und es vielmehr erwiesen ist, daß die Aegyptier dieselben schon sehr früh angegeben hatten. Diesem Polyklet von Argos sind also wohl ohne Bedenken der Diadumenos und der Doryphoros wieder zuzueignen, in deren ersterem der Künstler Weichheit, und in deren letzterem er Stärke auszudrücken wußte, welche verschiedenen Eigenschaften nur dem gelingen konnten, der in Zeiten lebte, da die Kunst schon sehr bedeutende Fortschritte gemacht hatte. Aus eben diesem Grunde konnten auch die mit Würfeln spielenden Knaben (Astragalizontes) welche von Plinius, und die Korbtragenden Jungfrauen (Kanephorae), welche von Cicero ihrer außerordentlichen Schönheit wegen gerühmt werden, nicht Werke des Polykletus von Sicyon sein. Sein größtes Werk war die Juno Argiva zu Mycene, von Gold und Elfenbein, welche den großen Werken des Phidias nur darin nachgab, daß sie weniger reich und weniger kolossalisch war. Sein Hercules, der die Lerneische Schlange tödtete, wurde von Cicero bewundert. Sein Jupiter Milichius zu Argos, seine Latona, Diana und Apoll im Tempel der Diana Orthia an der Strafe von Argos nach Tegea, waren von weißem Marmor. Im Allgemeinen pries man an seinen Werken Größe und Würde, und die Schönheit der Hände.

Von dem zweiten Polyklet von Argos, der ein Schüler des Naucydes war, kennt man nur eine einzige Sta-

Statüe, die Statüe des Agenor von Theben, der in den Olympischen Spielen siegte.

48. SOKRATES der Philosoph, soll der gemeinen Meinung nach den Merkur und die bekleideten Gracien in den Propyläen zu Athen gebildet haben; Plinius nennt einen Sokrates als den Urheber derselben, jedoch mit dem Zusatze, man wisse nicht, ob dieser Sokrates der Philosoph, oder der Mahler, oder irgend ein dritter gewesen sei, Pausanias aber giebt den Sohn des Sophroniskus bestimmt als den Verfertiger derselben an.

49. MENESTRATUS wird bei Gelegenheit des Sokrates von Plinius erwähnt, indem er sagt, die Werke des Sokrates würden nicht weniger bewundert, als die des Menestratus. Er bildete einen Herkules und eine Hecate in dem Tempel der Diana zu Ephes.

50. PYTHAGORAS von Rhegium wird von Plinius in die 87ste Olympiade (432 Jahr vor unserer Zeitrechnung) versetzt, muß aber, wie Winkelmann aus der Griechischen Geschichte überhaupt und aus dem Pausanias beweist, früher gelebt haben, denn er soll ein Schüler des Klearchus, wie dieser des Euchir gewesen sein. Er bildete die Statüe des Knaben Protolaus, des Euthymus, welcher letztere in der 76sten Olympiade siegte, den ehernen Wagen des Kratisthenes, auf welchen eine Victoria stieg, und die Statüe des Pankratiasten Leontiskus. Wahrscheinlich werden auch hier verschiedene Künstler dieses Namens, welche zu verschiedenen Zeiten lebten, mit einander verwechselt, denn außer diesem Pythagoras spricht Plinius von einem andern aus Leontium, und von einem dritten aus Samos. Der Leontinische Pythagoras soll nach dem Plinius der erste gewesen sein, der die Haare mit Kunst ausdrückte, und dennoch zugleich die Statüe eines Lahmen gebildet haben, den man für den Philoktet hielt, und ihn nicht ohne ein Mitgefühl des Schmerzes ansehen konnte, den er zu empfinden schien.

51. THRASYMEDES von der Insel Paros machte die Statüe des Aeskulap zu Epidaurus von Elfenbein und Gold, halb so groß, als der Olympische Jupiter zu Athen. Am Throne des Gottes war Bellerophon und Perseus gebildet.

52. ARISTONOUS von Aegina bildete eine Statüe des Jupiter zu Olympia; der Gott hielt in der einen Hand einen Adler und in der andern einen Blitz, und war mit Frühlingsblumen bekränzt. Pausanias weiß weder seinen Lehrer noch sein Zeitalter anzugeben.

53. ATHENODORUS aus Klitor in Arkadien, lebte zu Ende des fünften, oder im Anfange des vierten Jahrhunderts vor unserer Zeitrechnung. Er bildete die Statüe-

en des Jupiter und Apoll, welche die Lacedämonier nach Delfi schickten, als sie unter der Anführung des Lysander im 3ten Jahr der 93ten Olympiade (406 Jahr vor unserer Zeitrechnung) bei Aegos Potamos die Athenienser überwunden hatten. Mit Athenodorus zugleich lebten

54. THEOKOSMUS von Megara, welcher die Statue des Steuermannes Hermon,

55. ANTIPHANES von Argos, welcher den Kastor und Pollux,

56. PISON von Kalaurea, welcher den Abas, den Weissager des Lysander,

57. DAMIAS von Klitor, welcher die Diana, den Neptun und den Feldherrn Lysander bildete, dem von Neptun eine Krone gereicht wurde,

58. PATOKLES von Krotona, welcher sich vorzüglich durch Statuen berühmter Ringer auszeichnete, und neun (Winkelmann sagt ein und dreißig) Statuen zu eben diesem Weihgeschenck bildete, an welchen jedoch Kanachus Theil gehabt haben soll. Er bildete auch einen Apoll von Buchsbaumholz, mit vergoldeten Haaren;

59. TISANDER, welcher elf Statuen zu diesem Behuf, und

60. ALYPUS von Sicyon, welcher sechs Statuen zu eben dieser Bestimmung bildete.

61. KTESILAS oder Ktesifilus soll mit dem ersten Polyklet von Argos und mit Phidias zugleich wegen der Amazonen, welche für den Tempel der Diana zu Ephesus bestimmt waren, den Preis erhalten haben. Er machte einen Doryphoros, einen Menschen, der an einer Verwundung sterben will, und eine Statue des Perikles. Plinius rühmt von ihm, daß das Edle vortrefflicher Menschen in seinen Werken noch erhöht worden sei, und aus diesem Grunde glaubt Winkelmann, die unter dem Namen des sterbenden Fechters bekannte Statue sei nicht das erwähnte Werk des Ktesilas, so wie diese Statue überhaupt keinen Fechter, sondern einen Herold vorstelle.

62. NAUCYDES, der Lehrer des zweiten Polyklet von Argos, blühte nach Plinius in der 95ten Olympiade, 400 Jahr vor unserer Zeitrechnung, bildete eine von den zwei ehernen Statuen der Hecate in ihrem Tempel zu Argos, eine Hebe von Elfenbein und Gold, welche neben der Juno des Polyklet zu Mycene stand, vorzüglich aber rühmt Pausanias seine zwei Statuen des Chimon zu Olympia, als die edelsten seiner Werke, deren eine in Olympia blieb, während die andere von Argos nach Rom in den Tempel des Friedens gebracht wurde.

63. DI-

63. DINOMENES ist nur wegen der Statue eines Ringers und des Protefilaus bekannt.

64. PRAXITELES, einer der berühmtesten und fruchtbarsten Künstler der Griechen, blühte nach Plinius in der 104ten Olympiade, 364 Jahr vor unserer Zeitrechnung, und Vitruv stimmt ohngefähr mit dieser Angabe überein, indem er sagt, er habe mit an dem Grabmale des Mausolus gearbeitet, welcher in der 106ten Olympiade starb. Er arbeitete in Erzt und Marmor, übertraf sich aber in dem letztern selbst. Die Werke, welche Pausanias und Plinius von ihm anführen, sind fast unzählbar, wir erwähnen also nur der berühmtesten. Die erste Statue nicht bloß von Praxiteles, sondern nach Plinius Urtheil, von der ganzen Welt, ist seine Gnidische Venus, von Marmor, wegen welcher Gnidos sehr fleißig von Fremden besucht wurde; nächst dieser Venus war sein Amor am meisten berühmt, welchen Phryne nach Thespiä schenkte, und welcher nachher zu Rom in den Porticus der Octavia gestellt, und durch eine Copie des Menedor den Thespiern eini-ger Maßen vergütet wurde. Diesen Amor und seinen Satyr, welcher sich zu Athen in einem Tempel des Bacchus befand, erklärte der Künstler selbst für seine schönsten Werke (Paus. 1. S. 34.). Der Satyr war von Erzt, und stellte den Halbgott in seiner Jugend, mit einem dargereichten Becher vor. Die Griechen nannten ihn *Periboëton*, den vielberühmten. Außer diesem Satyr befand sich noch einer von Parischem Marmor von ihm zu Megara. Er hatte außer der berühmten Gnidischen Venus noch eine aus Parischem Marmor gebildet, welcher die Koer bloß darum den Vorzug gaben, weil sie etwas verschleiert war, und eine andere aus Erzt, welche der Gnidischen ganz gleich war, und mit dem Tempel der Glückseligkeit durch das Feuer verwüstet wurde. Nächst dieser Venus und dem Satyr von Erzt war der Apoll Sautoktonos, der Eidexentö-der unter seinen ehernen Werken das berühmteste. Seine lächelnde Buhlerin (*gaudens meretrix*) von Erzt, muß ein bewundernswürdiges Werk gewesen sein, da man nach dem Ausdrücke des Plinius die Liebe des Künstlers zur Phryne, welche das Original dieser Statue gewesen sein soll, darin erkannte. Das Gegenstück dieser lächelnden Buhlerin war eine weinende Matrone, gleichfalls von Erzt. Außer den dreien schon angeführten Statuen der Venus machte er noch eine von Marmor, welche sich nebst einer Statue der Phryne und dem vorerwähnten Amor zu Thespiä befand. Zu Rom befanden sich Flora, Triptolemus und Ceres in den Gärten des Servilius; auf dem Capitol der Gute Ausgang und das Gute Glück, einige Mänaden, Thy-

aden und Karyatiden; und in der Sammlung des Pollio Asinius Silen, Apollo und Neptun; zu Megara in dem Tempel der Diana Sospita zwölf Statuen; die Diana selbst bildete Strongylion, welcher Ochsen und Pferde unter allen am besten darstellte — in dem Tempel der Fortuna in eben dieser Stadt, die Statue der Göttin, sämmtlich von Marmor. Von Erzt bildete er noch den Raub der Proserpina, den Bacchus, die Trunkenheit, den Harmodius und Aristogiton, u. a. m. Praxiteles gab seinen Werken mehr Weichheit, als alle seine Vorgänger.

65. CEPHISSODORUS war der Sohn und Erbe der Kunst des Praxiteles, welcher noch einen Sohn hatte, dessen Namen wir nicht wissen. Von diesen beiden Söhnen war die Statue der Enyo in dem Tempel des Mars zu Athen. Von Cephiffodor war das berühmte Symplegma, ein Paar Männer, welche mit einander rangen, zu Pergamus, von welchem sich Plinius also ausdrückt: *Signum nobili, digitis corpori verius, quam marmori, impressis.* Zu Rom sahe man von ihm eine Latona, eine Venus, Diana und einen Aeskulap.

Auffer diesem Cephiffodor, gab es noch zwei Bildner, welche Plinius Cephiffodotus nennt. Der eine bildete einen Merkur und Bacchus in Erzt, der andere Statuen von Philosophen. Pausanias erwähnt noch eines Künstlers, den er Cephifodotus nennt. Er war aus Athen, und bildete mit Xenophon zugleich eine Statue der Diana Sospita in dem Tempel des Jupiter Servator zu Megalopolis, und eine Statue des Friedens mit der des Reichthums auf dem Schoofse, für die Athenienser — sämmtlich von Peuteißchem Marmor.

66. PAMPHILUS, Schüler des Praxiteles, bildete einen Jupiter Hospitalis, welchen Pollio Asinius in seine Sammlung aufnahm.

67. EUPHRANOR, der vorzüglich als Mahler berühmt ist, lebte nach Plinius zu den Zeiten des Praxiteles, und erwarb sich in der Bildnerei durch eine Statue des Paris ein unbegreifliches Lob von diesem Schriftsteller. An dieser Statue, spricht er, erkennt man den Richter der Göttinnen, den Liebhaber der Helena, und den Mörder des Achilles. Unter seinen übrigen Statuen, die sich zu Rom befanden, war eine Latona mit ihren Gebohrnen, eine Tugend und eine Gräcia; die beiden letztern waren kolossalisch; und ein vierspänniger Wagen mit dem Alexander und Philippus.

68. SKOPAS von Paros, arbeitete die Statuen, welche am Grabmahle des Mausolus, der im 4ten Jahr der 106ten Olympiade, 353 Jahr vor unserer Zeitrechnung starb,

starb, gegen den Morgen standen; die gegen Mitternacht bildete Bryaxis, die gegen Mittag Timotheus, und die gegen Abend Leochares. Alle diese Künstler waren also Zeitgenossen des Praxiteles; und Skopas machte diesem großen Künstler und seinem Sohne Cephissodorus ihren Ruhm streitig; Plinius erhebt sogar die Venus des Skopas in dem Tempel des Brutus bei dem Flaminischen Circus über die gepriesene Venus des Praxiteles, und versichert, man sei schon zu seiner Zeit ungewiss gewesen, ob die sterbende Niobe mit ihren Kindern ein Werk des Praxiteles oder Skopas sei. Die berühmtesten seiner Werke befanden sich zu Rom in dem Tempel des Domitius an dem Flaminischen Circus, und waren Neptun, Thetis, Achill, Nereiden, auf Delphinen, Wallfischen und Seepferden sitzend, Tritonen, die Heerde des Phorkus, Seeungeheuer; welche große Gruppe, spricht Plinius, auch dann noch ein bewundernswürdiges Werk gewesen wäre, wenn sie ihn sein ganzes Leben hindurch beschäftigt hätte. Auffer diesen war zu Rom noch von ihm der Palatinische Apoll, eine sitzende Vesta, und ein Mars in kolossalischer Größe. Zu Gnidus befand sich von ihm eine Minerva und ein Bacchus; zu Megara in dem Tempel der Venus Praxis die Statuen der Liebe, des Verlangens und der Begierde, neben den Statuen der Ueberredung und Tröstung von Praxiteles; zu Elis die Venus Pandemos, auf einem Bocke sitzend, von Erzt; zu Gortys, einem Flecken in Arkadien, der junge Aeskulap und Hygiea, dieselben Statuen in dem Tempel der Pallas Alea in Tegea; welchen Tempel, einen der schönsten und größten im Peloponnes, Skopas erbaute, und wahrscheinlich auch mit den sehr zusammengesetzten Basreliefs an den beiden Giebeln schmückte. Auf dem vordern Giebel war die berühmte Jagd des Kalydonischen Ebers, auf dem hintern der Streit des Telephus und Achill auf den Feldern des Kaikus vorgestellt.

69. BRYAXIS bildete auffer seinen Werken am Mausoleum die Statuen des Aeskulap und der Hygiea, in dem Haine des Jupiter zu Megara, fünf kolossalische Figuren von Göttern zu Rhodos, einen Bacchus zu Gnidus und einen Seleukus von Erzt.

70. TIMOTHEUS bildete auffer seinen Werken am Mausoleum eine Statue der Diana, welche sich zu Rom in dem Tempel des Apoll auf dem Palatinischen Berge befand. Eine Statue in Trözene hielt man für einen Aeskulap, aber die Trözener selbst hielten sie für einen Hippolytus.

71. LEOCHARES von Athen, bildete auffer seinen Werken am Mausoleum einen Mars in kolossalischer Größe

se für die Burg von Halikarnas, einen Jupiter, eine Statue des Volks für den Porticus, und einen Apoll für den Tempel desselben zu Athen, die Statue des schönen Antolykus, welcher als Knabe einen Preis im Pankrazio erhielt, einen Adler, welcher den Ganymed entführte, und zu fühlen schien, was er in ihm, und für wen er ihn entführe. Am Ausgange des Altis zu Olympia befanden sich in dem Philippeon die Statuen des Philippus und Alexander, der Olympias und Eurydice, von Gold und Elfenbein.

72. PYTHIS hatte die Ehre, mit diesen vier Künstlern an einem Grabmale zu arbeiten, welches, wie Plinius sagt, deswegen zu einem Wunderwerke der Welt ward, weil es so viele vortreffliche Statuen umfasste, und muß daher ein sehr großer Künstler gewesen sein, obgleich sein Name ziemlich unbekannt ist. Das berühmte Grabmal endigte sich in einer Pyramide von vier und vierzig Stufen, auf deren höchstem Gipfel ein vierspänniger Wagen stand; diesen Wagen bildete Pythis, nachdem Artemisia schon längst verstorben war, so wie auch die übrigen Künstler die angefangene Arbeit nach dem Tode der Königin bloß aus edler Ruhmbegierde fortsetzten. Das ganze Grabmal und alle Statuen desselben waren von Marmor.

73. POLYKLES und DIONYSIUS aus Attika, wahrscheinlich Söhne des Bildners Timarchides, waren nach Plinius Zeitgenossen der letztgenannten Künstler, und arbeiteten in Erz und Marmor. Jeder von ihnen bildete eine Statue der Juno, im Portikus der Octavia, beide gemeinschaftlich einen Jupiter eben daselbst, und Polykles einen vortreflichen Hermaphrodit. Pausanias erwähnt noch eines andern Polykles, welcher gleichfalls aus Attika, aber ein Schüler des Stadieus von Athen war, und in spätern Zeiten lebte. Dieser Polykles hatte Söhne, welche für einen Tempel der Pallas unweit Elatea die Statue der Göttin so bildeten, als ob sie eben in die Schlacht gehen wollte.

74. TELEPHANES aus Phocis, war wenig berühmt, weil seine Werke in Thessalien, wo er sich aufhielt, dem übrigen Griechenland unbekannt blieben, ob er gleich ein guter Bildner gewesen sein mag, da Plinius sagt, die Thessalier hätten ihn dem Polyklet, Myron und Pythagoras an die Seite gesetzt. Man rühmte seine Larissa, seinen Kämpfer Spintharus und seinen Apoll, von Marmor.

75. LYSIPPUS von Sicyon war ein Zeitgenosse Alexanders des Großen, welcher im ersten Jahre der dritten Olympiade, 336 Jahr vor unserer Zeitrechnung, den Macedo-

cedonischen Thron bestieg. Lyfipp war erst ein gemeiner Arbeiter in Erzt, und fragte, als er sich auf die Kunst legte, den Mahler Eupompus, welchen Künstler er nachahmen sollte. Eupompus zeigte ihm eine Menge Menschen, und rieth ihm, diese sein Muster sein zu lassen. Er modellirte nun nach der Natur, und übertraf alle seine Vorgänger. Er gab dadurch seinen Figuren, die alle von Erzt waren, ein größeres Ansehen, daß er ihre Köpfe kleiner, und die Leiber schlanker und schwächiger machte. Er gab den Haaren Leichtigkeit und Nachlässigkeit. Die Symmetrie, welche die Künstler vor ihm schon längst auf das genaueste beobachtet hatten, erhielt unter seinen Händen eine neue Gestalt; er beobachtete sie, wie man aus dem Ersehen kann, was wir so eben aus dem Plinius angeführt haben, in Rücksicht auf Eleganz, Zartheit und Gracie, welche er dadurch erhielt, daß er die Verhältnisse der frühern Künstler in Ansehung der Dicke milderte, und alles, was an jenen noch viereckig war, abrundete. Er pflegte in Ansehung dessen zu sagen, die frühern Künstler hätten die Menschen so gemacht, wie sie sind, er aber mache sie, wie sie zu sein scheinen.

Lyfipp war der einzige Bildner, welcher die Erlaubniß hatte, die Statue Alexanders in Erzt darzustellen, wie nur Apelles ihn mahlen durfte. Er machte die Statue dieses Fürsten mehrmals, und stellte ihn nach Plinius vom Knaben an, bis zum Manne dar; eine dieser Darstellungen besitzt der Marquis Rondinini zu Rom. Er bildete auch die porträtierten Statuen des Hephästion und aller Freunde Alexanders, der ein und zwanzig Trabanten zu Pferde, welche bei dem Uebergange Alexanders über den Granikus umkamen. Vor allen seiner Werke rühmt Plinius einen vierspännigen Wagen mit dem Sol, wie ihn die Rhodier vorstellten, eine berauschte Flötenspielerin, einen Mann, welcher sich frottiert, und welchen Marcus Agrippa vor seine Bäder setzte, und die Jagd Alexanders zu Delfi. Zu Thespiä sahe man neben dem marmornen Amor des Praxiteles einen ehernen von Lyfipp, zu Korinth in dem Tempel des Apollo Lycäus einen Herkules, im Tempel des Jupiter Nemeus die Statue des Gottes, zu Megara in dem Tempel der Musen die neun Göttinnen und Jupiter, zu Olympia die Statue des Pyrrhus von Elis, der im Wagenrennen siegte, die Statue des Kallikrates, der im Laufe der Bewaffneten den Preis erhielt, die eines Pankratiasten, und des größesten und stärksten aller damals lebenden Menschen, Polydamas, zu Tarent einen kolossalischen Jupiter, 40 Cubitus hoch. Die vier Pferde auf dem Portal des H. Marcus zu Venedig werden ihm zugeschrieben, aber

wie Kenner verfichern, fälschlich, und find wahrscheinlich unter dem Nero erst gegoffen.

Plinius fagt, Lyfipp habe allein 1500 Statüen gemacht, von denen eine einzige hinreichend gewesen wäre, ihn berühmt zu machen; in mehrern Ausgaben wird diefe Zahl auf 610 zurück gebracht, welche er, ob es ihrer gleich immer fehr viel find, vielleicht fertigen konnte, da man weiß, daß fich auch fehr kleine darunter befanden, daß er bloß modellirte, und den Guß andern übertrug. Von feinen kleinen Figuren fei nur fein berühmter Herkules angeführt, deffen man fich als eines Auffatzes auf der Tafel bei feftlichen Gaftmählern bediente, und der nur einen Fuß hoch war, aber vermöge der Gröfse der Idee und der Erhabenheit des Ausdrucks mit dem Jupiter des Phidias in Vergleichung gezogen zu werden verdiente. Statius befchreibt ihn im vierten Buche der Wälder.

76. **LYSISTRATUS**, Bruder des Lyfipp, formte zuerft die Gefichter derjenigen, deren Porträts er bilden wollte, in Gyps ab, goß Wachs in diefe Forme, und verbeferte nun diefen Abguß, von welchem wiederum einer in Erz gemacht wurde. Vor ihm bemühte man fich mehr fchöne, als vollkommen ähnliche Gefichter zu machen.

77. **STHENIS** von Olynth, ein Zeitgenoffe des Lyfipp, hatte einen Jupiter, eine Minerva und Ceres, welche fich zu Rom in dem Tempel der Eintracht befanden, und weinende, anbetende und opfernde Matronen gebildet. Zu Olympia fahe man von ihm die Statüe des Pyttalus, welcher einen Grenzstreit der Arkadier und Eleer entfchieden, und die eines Knaben, welcher im Fechten gefiegt hatte.

78. **APOLLODORUS** und **SILANION** von Athen, Zeitgenoffen des Lyfipp. Der erftere wurde durch den Namen eines Unfinnigen berühmt, den man ihm defwegen gab, weil er alle feine, mit dem höchften Fleiß ausgearbeiteten Modelle zerbrach, da fie feiner Idee von Vollkommenheit nicht entsprachen. Der letztere goß das Porträt des erftern in Erz, in welchem er nicht einen Menschen, fondern den Jachzorn felbft ausgedrückt haben foll. Sein Achilles war edel, und fein Aufseher über die Spiele, der die Athleten übt, in demfelben Charakter. Zu Olympia war von ihm die Statüe des Fechters Satyrus, und des Demarectus, der unter den Knaben im Fechten fiegte. Die Athenienfer gaben ihm unter den Bildnern denfelben Rang, den fie dem Parrhafius unter den Maltern gaben.

79. EUTHYKATES, Sohn des Lyfipp, und einer seiner besten Schüler, ob er gleich mehr den Fleiß als die Eleganz seines Vaters nachahmte, und mehr durch einen wilden als angenehmen Styl gefallen wollte. Er führte daher Werke aus, welche einen solchen wilden Styl erforderten, und Plinius rühmt seinen Herkules zu Delfi, seinen Alexander, Thespis, sammt seinen Töchtern, den Thespiaden, seine kämpfenden Reuter, seine Statue des Trophonius, mehrere Wagen der Medea, seine Jagdhunde.

80. DAHIPPUS und BEDAS, Söhne des Lyfipp. Plinius führt von dem erstern die Statue eines Menschen an, der sich reibt, oder nach einem Bade abtrocknet; Pausanias erwähnt von ihm die Statue des Kallon von Elis, der im Ringen unter den Knaben siegte, und des Nikander, der im Laufen den Preis erhielt. — Von Bedas führt Plinius die Statue eines anbetenden Menschen an. Beiden Künstlern fehlte es, nach Vitruv, nicht an Talenten, sondern bloß an Glück.

81. EUTYCHIDES von Sicyon, Schüler des Lyfipp, bildete die Statue des Flusses Eurotas, von welcher man sagte, die Kunst sei an ihr flüssiger, als das Wasser des Flusses. Pausanias rühmt von einer Fortuna, welche er für die Syrier am Orontas machte, sie würde von jenem Volke sehr verehrt, und führt die Statue des Timosthenes, der unter den Knaben im Wettlauf siegte, von eben diesem Künstler zu Olympia an, und Plinius erwähnt eines marmornen Bacchus von ihm mit Lobe.

82. CHARES von Lindus, Schüler des Lyfipp, goß den berühmten Koloss des Sol zu Rhodus, der 70 Cubitus oder ohngefähr 105 Pariser Schuh hoch war. Man sagt, die Verfertigung desselben habe dem Künstler zwölf Jahre Zeit, und den Rhodiern dreihundert Talente gekostet. Er wurde nach sechs und dreißig Jahren durch ein Erdbeben zerstört; die Trümmer desselben lagen gegen 870 Jahr, und wurden im Jahr 651 nach Christi Geburt verkauft und auf 900 Kameelen fortgeschafft. Von demselben Künstler sah man zu Rom auf dem Capitolio eine Büste, welche der Consul P. Lentulus dahin setzte.

83. TISIKRATES, Schüler des Euthykates, bildete sich mehr nach dem Vater seines Lehrers, als nach seinem Lehrer selbst, und brachte es in der Kunst so weit, daß man mehrere seiner Werke von den Werken des Lyfipp kaum unterscheiden konnte: von der Art waren nach Plinius der Thebanische Greis, der König Demetrius, die Statue des Peucestes, welcher dem Alexander das Leben gerettet hatte. Er bildete auch einen zweispännigen Wagen.

84. PISTON, sein Schüler, setzte auf diesen Wagen eine weibliche Figur, und bildete einen Mars und einen Merkur, welche in dem Tempel der Eintracht zu Rom aufgestellt wurden.

85. XENOKRATES, Schüler des Tifikkrates oder Euthykates, verfertigte viele Statuen, die aber nicht von Bedeutung gewesen sein mögen, da Plinius keine einzige derselben anführt, und schrieb über seine Kunst.

86. KANTHARUS von Sicyon, Schüler des Eutychides, bildete die Statue des Alexinikus, welcher zu Olympia unter den Knaben in der Palästra siegte, und die Statue eines Lehrers auf der Palästra.

87. AGESANDER, ATHENODORUS und POLYDORUS, Vater und Söhne, aus Rhodus, bildeten die berühmte Gruppe Laokoon mit seinen Söhnen, und lebten, wie Winkelmann und andere aus dem Styl vermuthen, in welchem diese Gruppe gearbeitet ist, in dem schönen Jahrhundert Alexanders, obschon nichts vorhanden ist, diese Vermuthung zu beweisen, und Mengs sogar zweifelhaft ist, ob es dieselbe sei, von welcher Plinius spricht. Sie stand ehemals in dem Pallaste des Kaisers Titus, und wurde unter dem Pabst Julius dem Zweiten in einem Saale gefunden, welcher einen Theil der Bäder des Titus ausmachte. Der rechte Arm des Laokoon ist von Baccio Bandinelli, einem Zeitgenossen Michel Angelo's, nach Winkelmann aber von Bernini, aus gebrannter Erde angefertigt, nachdem Michel Angelo schon versucht hatte, einen von Marmor anzusetzen, dessen Bewegung dem Ganzen nicht angemessen war.

88. GLYKON von Athen, wird für den Meister des berühmten Farnesischen Herkules gehalten, und des Charakters der Statue wegen, wie die drei letzt erwähnten Künstler, in das vierte Jahrhundert vor unserer Zeitrechnung gesetzt.

89. XENOPHILUS und STRATON bildeten gemeinschaftlich die Statue des Aeskulap und der Hygiea von weissem Marmor in dem Tempel des Gottes zu Argos. Weder ihr Vaterland, noch das Zeitalter, in welchem sie lebten, ist uns bekannt.

90. APOLLONIUS und TAURISKUS, Brüder, aus Tralles in Cilicien, bildeten die große Gruppe aus einem Marmorblock, welche jetzt unter dem Namen des Farnesischen Stiers bekannt ist. Sie stellet den Amphion und Zethus vor, welche die Dirce, um derenwillen ihr Vater Lykus ihre Mutter Antiope verstiess, an einen Stier anbinden, und sie so schleifen wollen, um die Verstoßung ihrer Mutter zu rächen. Dieses Werk wurde von Rhodus nach

nach Rom in die Sammlung des Pollio Afnius gebracht, und von einem gewissen *Battista Bianchi* ohne Kenntniß der Griechischen Kunst aus dem Zustande der Verstümmelung wieder hergestellt. Was an dieser Gruppe noch alt ist, beweiset, daß die Meister derselben in dem schönen Zeiträume der Kunst lebten, und rechtsfertigt die rühmliche Erwähnung dieser Künstler beim Plinius.

91. DAMOPHON von Messene, muß eine ziemliche Zeit nach Phidias, also ungefähr gegen das Ende des vierten Jahrhunderts vor unserer Zeitrechnung gelebt haben, da zu seiner Zeit eine sehr starke Ausbesserung des Olympischen Jupiter notwendig war. Das angeleimte Elfenbein hatte sich durch die Feuchtigkeit, welcher diese Statue ausgesetzt war, abgelöst, und Damophon stellte diese berühmte Statue auf das genaueste wieder her, wodurch er sich unter den Elcern sehr berühmt machte. In seiner Vaterstadt war von ihm die Statue der Mutter der Götter, eine der Diana Laphria von Pentelischem Marmor, und mehrere marmorne Statuen im Tempel des Aeskulap; unweit Akakesium in Arkadien im Tempel der Proserpina Despöna die Statue der Göttin und der Ceres auf einem Throne sitzend, nebst einem Fußschemmel aus einem Marmorblock: neben denselben die Statue der Diana mit einem Hirschfell bekleidet, ein Jagdhund, und die Statue des Titanen Anytus; zu Aegium die Statue des Aeskulap und der Hygiea.

Die folgenden Statuen, welche wir aus dem Pausanias anführen, sind entweder nicht von diesem, sondern von einem weit früher lebenden Damophon, oder es waren wichtige Ursachen vorhanden, welche ihn nöthigten, sie auf diese Weise auszuführen. Die Statue der Juno Lucina zu Aegium, stand in einem sehr alten Tempel dieser Göttin, und wurde vielleicht anstatt einer eben so alten Statue, deren dieser Tempel auf irgend eine Weise beraubt worden sein konnte, (und man weiß, wie sehr die Griechen das Alterthum ehrten) von Damophon gebildet; sie war von Holz, mit einem dünnen Schleier bekleidet, Kopf, Hände und Füße waren von Pentelischem Marmor; aus eben der Ursache der besondern Heiligkeit eines hohen Alterthums scheint auch zu Megalopolis ein Mercurius ganz aus Holz, und eine Venus Machinatrix wie vorerwähnte Juno Lucina mit marmornen Extremitäten gebildet worden zu sein. Nähme man diese Ursache nicht an, so müßte man an zwei Bildner dieses Namens glauben, und den einen in eine Zeit versetzen, wo man erst anfang, den Marmor bearbeiten zu können, und aus Mangel an Geschmack die Statuen noch mit natürlichen Kleidern bebing.

92. HELIODORUS wird blofs von Plinius unter den Künstlern, welche in Marmor arbeiteten, genannt, und lebte vermuthlich auch in dem schönen Jahrhundert der Griechifchen Kunst. Plinius erwähnt von ihm eine Gruppe, welche den Pan und Olympus darstellte, die mit einander um den Preis der Flöte stritten, und sagt, diese Gruppe sei das zweite berühmte Symplegma (das erste hatte Cephiffodor gebildet) in der Welt gewesen.

Griechenland ward nun nach dem Siege über den Macedonifchen König Perseus, 164 Jahr vor unserer Zeitrechnung, eine Römische Provinz, wurde aller seiner vorzüglichern Kunstwerke beraubt, und den Griechen fiel der Muth, wieder neue Denkmahle der Kunst zu errichten.

Viele Griechifche Künstler wandten sich nach Rom, wo sehr viele und prächtige Denkmahle errichtet wurden. Plinius nennt eine zahllose Menge Griechifcher Künstler, von denen vielleicht viele um diese Zeit und unter den Kaisern lebten, da aber nichts vorhanden ist, die Chronologie derselben zu bestimmen, so müßten wir sie mit Stillschweigen übergehen, und wollen nur noch die wenigen Griechifchen Bildner nennen, deren Zeitalter und Werke anzugeben sind.

93. ARCESILAUS, ein Freund des Lucius Lucullus, war ein vortrefflicher Künstler, dessen Modelle in Thon die Künstler selbst theurer bezahlten, als die ausgeführten Werke anderer Künstler. Er bildete eine Venus Genetrix, welche in Rom aufgerichtet wurde, ehe sie noch ganz vollendet werden konnte; eine Löwin, mit welcher mehrere geflügelte Amoretten spielten, aus Einem Marmorblock; eine Statue der Glückseligkeit. Ein gypsenes Modell zu einer Trinkschaale wurde ihm von dem Ritter Octavius mit einem Talent bezahlt.

94. PASITELES aus Großgriechenland, der größte Modellierer seiner Zeit, lebte ohngefähr mit Pompejus zugleich, und bildete einen Jupiter von Elfenbein in dem Hause des Metellus. Plinius rühmt seinen Fleiß in der Ausarbeitung, und sagt, er habe nie etwas ausgeführt, ohne sich vorher ein Modell von Thon zu machen. Er schrieb fünf Bücher über die berühmtesten Werke der Welt, und beschäftigte sich viel mit dem Studium der Thiere.

95. ZENODORUS, ein berühmter Bildner, hatte in Gallien einen ungeheuer großen Mercur in Erz gebildet, und wurde von Nero nach Rom berufen, das Bildniß desselben in einem 110 Fufs hohen Kolofs darzustellen, welcher

cher hernach dem Sol gewidmet wurde. Der Gufs gelang nicht, woraus Plinius schliefst, dafs die Kunst in Erz zu giefsen damahls schon verlohren gegangen sei.

Nachdem wir nun die einzelnen Griechischen Bildner so kurz und vollständig als möglich durchgegangen sind, bleibt uns noch eine kurze Uebersicht der Geschichte der Kunst unter den Römern übrig.

Die Römer hatten nie einen eigenen Styl in der Kunst, und nie vorzügliche Künstler. Die Errichtung ihres Staats war zu sehr auf kriegerische Unternehmungen gegründet, als dafs ihnen die zu den Künsten nöthige Mufse übrig blieben wäre. Numa, ihr zweiter König, verboth den Göttern Statuen in ihren Tempeln zu setzen, welches Verboth jedoch Statuen der Götter überhaupt nicht ausschlofs, welches der ehernen Janus mit zwei Gesichtern beweiset, die Numa selbst geweiht haben soll. Zwar hatten schon alle ihre Könige Statuen gehabt, und sich dieselben selbst errichtet, aber Winkelmann vermuthet nicht ohne Grund, dafs sie von Hetrurischen Künstlern gebildet wurden, wie die Römer überhaupt sowohl in Ansehung der Sitten als der Religion viel von den Hetruriern annahmen.

Auffer den Königen wurden noch unter ihrer Regierung solchen Privatpersonen Statuen errichtet, welche sich um den Staat verdient gemacht hatten, aber man weifs auch bestimmt, dafs nicht Römer, sondern Hetrurier sie bildeten. Tarquinius Priscus, unter welchem die Statuen zweier Sibyllen und des Augurs Attius Navius errichtet wurden, berief Hetrurische Künstler nach Rom, die Statue des Olympischen Jupiter von gebrannter Erde zu machen. (Ohngefähr um diese Zeit blühten Dipönus und Scyllis zu Sicyon.) Nach dem Kriege mit dem Porfenna, ohngefähr 508 Jahr vor unserer Zeitrechnung, wurden grofse Verdienste um den Staat mit ehernen Statuen zu Pferde belohnt, aber die Gröfse derselben wurde auf drei Fufs eingeschränkt. Von dieser Gröfse war also auch die Statue des Horatius Cocles und der Clölia (Bupolus, Athenis, Perillus, Bathykes in Griechenland). In diesen ersten Zeiten der Römischen Republik wurden den Göttern mehrere Tempel und Statuen errichtet; kann man aber aus der Beendigung des Tempels des Glücks binnen Jahresfrist einen gegründeten Schlufs machen, so können wenigstens die Tempel nicht prächtig ge-
we-

wesen sein. Spurius Cassius, der 482 Jahr vor unserer Zeitrechnung von seinem Vater ermordet wurde, hatte sich selbst eine Statue errichtet; aus dem Einkommen von seinen confiscierten Gütern wurde die erste Statue der Ceres zu Rom von Erz gegossen. Einige Zeit darauf, ohngefähr 390 Jahr vor unserer Zeitrechnung, wurden den vier von den Fidenaten erschlagenen Römischen Gefandten ehrene Statuen gesetzt. (Phidias.) Zur Zeit des Samnitischen Krieges, der 337 Jahre vor unserer Zeitrechnung anfang, und gegen 50 Jahre dauerte, wurden die Statuen des Pythagoras und Alcibiades, und einige Jahre darauf, des Herkules zu Rom errichtet (Lyfippus.).

Zur Zeit des zweiten Punischen Krieges, der sich 200 Jahr vor unserer Zeitrechnung endigte, wurden die ersten Werke Griechischer Kunst nach Rom gebracht, demohnachtet aber immer noch neue Statuen der Götter, und wahrscheinlich von Hetrurischen Künstlern daselbst gebildet, weil man aus Observanz gewöhnlich nur hölzerne oder irdene Statuen in die Tempel setzte, bis endlich nach Eroberung der Stadt Korinth, 144 Jahr vor unserer Zeitrechnung, und nach Unterjochung Griechenlands Rom mit einer ungeheuern Menge Griechischer Kunstwerke angefüllt wurde. Von dieser Zeit an sind wir berechtigt zu glauben, daß die stolzen und in ihrem bürgerlichen Leben bequemen Römer die Kunstwerke von den durch sie überwundenen Griechen ausführen ließen. G.

Bildner der Neuern.

Die christliche Religion, welche in Griechenland eingeführt wurde, verbot die Verfertigung von Statuen, welche man Idole, Götzenbilder, nannte; die Griechen vergaßen auch sogar das Mechanische der Bildneri. Die Kunst zu mahlen, mehr begünstiget von der Religion, erhielt sich unter ihnen, nur war sie fast ausschließlich religiösen Darstellungen gewidmet.

In der Römischen Kirche machte man immer fort ausgehaune Bilder, die zwar ohne Weichheit, Geschmeidigkeit, Bewegung und Ausdruck und Leben waren; aber die Beschäftigung damit diente doch dazu, das Mechanische der Bildneri nicht zu vergessen. Nach Italien berufene Griechische Mahler brachten die Zeichnung daselbst wieder empor, und mit dieser erhob sich auch die Bildneri. Toscana hatte die ersten besseren Mahler unter den

den Neuern hervorgebracht; Maffolino hatte seinen Figuren eine Art von Gröfse und Bewegung, und Maffaccio Leichtigkeit und Gracie gegeben, als in eben diesem Lande der erste Bildner hervortrat, dessen Name unter den Künstlern genennet zu werden verdient.

1. DONATO oder Donatello, geboren zu Florenz 1383, studierte auſſer der Zeichnung und Bildnerei die Baukunst und Perspective. Sein erster Versuch war eine Verkündigung in Stein. Der Kopf der Jungfrau hatte den Ausdruck einer schüchternen Schamhaftigkeit; die Gewänder waren in der Manier der Griechen. Von seinem Crucifix von Holz sagte ein Mahler zu ihm, er habe einen Bauer und keinen Gott gebildet: worauf er seine Manier verbesserte. Den Greis am Glockenthurme der Kirche Santa Maria de Fiori hielt er für sein Meisterstück. Seine eiserne Statue des H. Markus an der Kirche desselben in orto wurde durch die Frage des Michel Angelo: *Marco, perchè non mi parli?* berühmt. Seine metallene Judith im Senat zu Florenz war sein erstes Werk, auf welches er seinen Namen setzte. Er starb 1466.

2. SIMON, Donatello's Bruder, machte eine von den metallenen Thüren der Peterskirche zu Rom. Eins seiner vorzüglichsten Stücke ist das Grabmahl Martins V. in der Kirche des H. Johannes.

3. ANDR. PISANO, oder Pisanello, war in der Malerei der Schüler des Andrea del Castagno, war als Bildner berühmt, und zeichnete sich als Stempelschneider aus. Von ihm ist die Medaille auf Mahomed II. der 1453 Constantinopel einnahm. Er arbeitete im Jahre 1478 noch zu Florenz.

4. ANDR. VERROCCHIO, der Lehrer des Peter Perugin und Leonard da Vinci in der Malerei, gab aus Neid über seinen letztgenannten Schüler diese Kunst auf, und beschäftigte sich einzig mit der Bildnerei. Von der Republik Venedig berufen golt er die Ritter-Statue ihres Generals Bartolomeo Colleone in Erz, bei deren Gufs er sich erhitzte, und an den Folgen davon starb. Er erfand unter den Neuern die Kunst, Verstorbene abzuformen.

5. J. F. RUSTICI, ohngefähr 1470 zu Florenz geboren, Schüler des Verocchio und nachher des Leonard da Vinci, von welchem letztern er die Kunst zu modellieren, den Marmor zu bearbeiten, in Bronze zu gieſsen und die Perspective lernte. Er bildete den metallenen Mercur auf dem Springbrunnen im Hofe des Pallastes zu Florenz, und Johannes den Täufer, schätzbar wegen Form und Ausdruck. Seine vorzüglichern Werke sind eine Leda,
eine

eine Europa, eine Gracie, ein Vulkan, ein Neptun, und ein nackender Mensch zu Pferde.

6. MICHAEL ANGELO BUONAROTTI, geb. zu Florenz 1474, gest. 1564, lieferte schon in seiner frühen Jugend Werke, worüber man erstaunte, den Kopf einer alten Frau, und die Statue eines Herkules. Sein Amor, den er in Florenz vergraben, und wieder ausgraben ließ, wurde für eine schöne Antike angesehen, bis der Künstler einen zurückbehaltenen Arm desselben zeigte. Zu Bologna sind von ihm die H. Petronia und ein Engel an der Arkade des H. Dominikus, zu Rom die kolossalische Statue Julius II. die Gruppe unserer Lieben Frauen in der Peterskirche, die Grabmähler des Laurentius und Julius von Medicis, und am Grabmale Julius II. sein berühmter Moses, eins der schönsten Werke der Neuern

7. JAC. TATTI, bekannt unter dem Namen seines Geburtsortes Sanfavino, bei Arezzo im Toscanischen 1477 geboren, war ein Schüler des Andr. Contucci, eines geschätzten Bildners, und des Andr. del Sarte, eines berühmten Mahlers. Noch als Jüngling machte er zu Rom ein Modell von der berühmten Gruppe Laokoon, welches vor zwei andern nach Raphaels Urtheil den Preis erhielt, und in Erz gegossen wurde. Auf einer Reise nach Frankreich, wohin er von Franz I. berufen war, wurde er von der Republik Venedig zu ihrem Architekten angenommen. Die Börse auf dem S. Marcus Platze, nebst den metallenen Statuen der Pallas, des Apoll, Mercur, und des Friedens, und dem allegorischen Basrelief ist sein Werk. Für seine Meisterstücke in der Bildnerei werden gehalten die marmorne Jungfrau in der St. Markus-Kirche, und Johannes der Täufer, gleichfalls von Marmor, in der Kirche Casa Grande; man lobt im Allgemeinen die Leichtigkeit seiner Draperie und die Richtigkeit seiner Handlung. Er starb 1570.

8. BACCIO BANDINELLI, 1487 zu Florenz geboren, empfing von seinem Vater, einem geschickten Goldarbeiter, und hernach von Rustici Unterricht. Als ein guter Zeichner wagte er es in der Malerei mit Michel Angelo um den Lorber zu ringen, aber es mißlang ihm. Er beschäftigte sich daher ausschließlich mit der Bildnerei. Sein erstes größeres Werk war ein Merkur von Marmor, den Franz I. erhielt; Leo X. bekam den Orpheus, der durch seine Leier den Cerberus besänftigt. Franz trug ihm auf, den Laokoon in Marmor zu copieren, aber Clemens VII. behielt diese vortreffliche Copie zurück, welche 1762 durch eine Feuersbrunst zu Florenz vernichtet wurde, und schickte jenem Könige Original-Antiken dafür.

Ban-

Bandinelli's Herkules ist zu Michel Angelo's David ein würdiges Gegenstück. Seine Manier ist gelehrt, aber wild; man siehet darin den Nachahmer Angelo's, vermisst aber die Grösse des Charakters jenes Meisters. Er starb 1559.

9. **PROPERZIA ROSSI** von Bologna, starb 1530 in der Blüthe des Alters. Sie stellte unter andern die Leidensgeschichte in Relief auf einem Kirschkern dar, und wurde berühmt durch die Büste des Grafen Guido, und zwei Engel von Marmor auf der Fassade der Kirche der H. Petronia. Die Darstellung der Geschichte Josephs mit der Frau des Potiphar in Relief soll das Erzeugniß einer unglücklichen Leidenschaft für einen andern, als ihren Gatten, gewesen sein. Sie mahlte auch und stach in Kupfer.

10. **J. GOUJON**, geboren zu Paris, ist der erste Französische Künstler, der seinem Vaterland Ehre machte. Ein Basrelief von ihm am Brunnen Notre-Dame, welches einen Flußgott und eine Najade darstellt, ist von grosser Eleganz, in Ansehung der Zeichnung. Mehrere Reliefs von ihm, im Louvre, vorzüglich aber die am Springbrunnen der Nymphen, welchen man die Fontäne der Unschuldigen nennt, werden in Ansehung der Zeichnung, der leichten Draperie und der geschickten, guten Ausführung von Dandré Bardon sehr gerühmt. Er war auch Baukünstler und Stempelschneider; seine Münze auf Catharina von Medicis wird sehr gesucht. Er kam 1572 bei dem Blutbade am Bartholomäustage um.

11. **W. DELLA PORTA** von Mayland, vervollkommnete sich in der Zeichnung, in welcher ihn anfänglich sein Oheim unterrichtet hatte, zu Genua bei Perino del Vago, in welcher Stadt er verschiedene Reliefs für die Capelle St. Johannes machte. Im Jahr 1573 ging er nach Rom, stellte daselbst mehrere Antiken wieder her, und setzte dem berühmten Herkules neue Beine an, welche Michel Angelo so schön fand, daß er die 27 Jahr nachher entdeckten Beine dieser Statue anzusetzen nicht für nöthig hielt. Die zwei am Grabmahle Pauls III. von Michel Angelo, neben der des Papstes liegenden Figuren, sind von Porta. Die Gerechtigkeit ist von idealischer Schönheit. Die vier Propheten in den Nischen zwischen den Pilastrern der ersten Arkade der St. Peterskirche sind seine vorzüglichsten Werke.

12. **GERMAIN PILON** von Paris, ist der Correggio in der Bildnerei; voll von Gracie, aber oft incorrect. Man hält ihn in Ansehung des Charakters der Zeuche für den ersten Bildner. Alle Werke, die man von ihm kennt,

befinden sich in mehrern Kirchen von Paris. Er starb 1605.

13. JOHANN VON BOLOGNA, 1524 zu Douai geboren, kam frühzeitig nach Rom, wo er die Meisterstücke der Alten und Neuern modellirte, und Unterricht von Michel Angelo genoß. Er mußte aus Armuth Rom verlassen, und wollte in sein Vaterland zurück; aber ein Freund der Künste gab ihm zu Florenz ein Stück Marmor, woraus er eine Venus bildete, wodurch er anfang, berühmt zu werden; die Gruppe Simson und ein Philister, für den Großherzog Franz von Medicis besetzte seinen Ruhm. Sein kolossalischer Neptun auf einem Ballen in dem Garten dieses Fürsten, verdient Bewunderung, noch mehr aber der Raub einer Sabinerin auf dem Markte zu Florenz. Sein fliegender Merkur in Erzt ist durch Gipsabgüsse bekannt und berühmt. Sein Jupiter Pluvius ist unstreitig der größte Koloss unter den neuern. Zu Genua, wohin er 1580 berufen wurde, machte er viele Modelie, welche in Erzt gegossen wurden; zu Florenz goß er selbst die Ritter-Statuen der Großherzoge Franz und Ferdinand. Er arbeitete den Marmor gut, gab seinen Figuren viel Weichheit und Bewegung, und ist einer der ersten Bildner unter den Neuern, obgleich ein wenig manierirt. Er zeigt gern, wie Michel Angelo, dessen erster Nachahmer er ist, tiefe Kenntniß der Anatomie; erreicht aber, ob er gleich bisweilen graciöser ist, sein Urbild nicht. Er starb 1608.

14. PETER TACCA, Schüler des Johann von Bologna, und Vollender einiger von demselben angefangener Werke, worunter man auch die Ritter-Statue Heinrichs IV. rechnet, welche, wie einige vorgeben, nach einer Zeichnung des Cigoli gemacht worden sein soll. Er endigte auch das Pferd der Statue Philipps III. und bildete die Statue Philipps IV. allein, deren Pferd bloß auf den Hinterfüßen steht, wobei ihm, in Ansehung des Gleichgewichtes, Galilei behülflich gewesen sein soll. Diese beiden Statuen stehen in Madrid, im Park Buen-Retiro. Tacca starb 1640.

15. SIMON GUILLAIN, 1581 zu Paris geboren, vervollkommnete sich in der Kunst, deren Anfangsgründe er von seinem Vater gelernt hatte, zu Rom, und stellte Ludwig XIV. in seinem roten Jahre zwischen seinem Vater und seiner Mutter, mit einer Fama, welche ihn mit Lorbern kränzt, in Erzt dar. Diese Gruppe stand am Pont-au-Change zu Paris, und machte den Künstler sehr berühmt. Seine besten Figuren sind die am Portal der Sorbonne und die Apostel in derselben. Die Pariser Academie

wur-

wurde zu seiner Zeit gestiftet, und er ward einer der zwölf Aeltesten derselben. Er starb 1658.

16. JAC. SARRASIN, 1590 zu Noyon geboren, empfing den ersten Unterricht von dem Vater des Simon Guillaïn, und ging darauf nach Rom, wo er sich frühzeitig unter den dafigen geschickten Künstlern auszeichnete. Der Cardinal Aldobrandin trug ihm einen Atlas und Polyphem auf, welche sich zu Frescati befinden, und neben so vielen antiken Figuren noch immer viel Aufmerksamkeit verdienen. Er arbeitete mehrere Werke mit Domenichino zugleich, unter denen man zwei Termen in Stuck auszeichnet. Sarrafin studierte den Michel Angelo fleissig; erwarb sich seine Kunst, verband groses Genie mit Eleganz und Gracie, und wurde in Frankreich, wohin er nach 18 Jahren zurück kehrte, in der Bildnerei das, was Vouet in der Malerei war, der Meister einer an berühmten Künstlern fruchtbaren Schule. Seine geschätztesten Werke in Frankreich sind die Karyatiden am grossen Pavillon des alten Louvre zu Paris, die Gruppe Romulus und Remus zu Versailles, und zu Marli die Gruppe zweier Kinder und einer Ziege, welche zwar etwas maniriert sind, aber wirklich Fleisch zu sein scheinen. Er starb 1660.

17. FRANZ DU QUESNOI, welchen die Italiäner *il Flamingo*, den Flamländer nennen, wurde 1594 zu Brüssel geboren, erhielt den ersten Unterricht von seinem Vater, und führte noch als Schüler einige öffentliche Werke zur Verschönerung seiner Vaterstadt aus, wodurch er sich eine Pension zu einer Reise nach Italien erwarb. Er modellirte zu Rom die besten Werke des Alterthums, wurde aber durch den Tod seines Beschützers, des Erzherzogs Albert, bald in die Nothwendigkeit versetzt, für seinen Unterhalt zu arbeiten; er machte also kleine Figuren von Elfenbein und Holz, Heiligen-Köpfe u. d. g. In dieser Periode schloß unser Künstler die innigste Freundschaft mit Pouffin, der sich in derselben Lage befand; Pouffin bemühte sich den Styl der antiken Statuen in seinen Gemälden nachzuahmen, während Quésnoi seiner Sculptur die Weichheit der Gemälde Titians zu geben suchte, und vermöge des Studiums dieses Mahlers in den Darstellungen der Kinder jeden Bildner übertraf. Man trug ihm daher die Modellirung der Gruppen von Kindern auf, welche sich neben den Säulen des Hochaltars der St. Peterskirche befinden. Sein 22 Palmen hoher Andreas in eben dieser Kirche ist eine der schönsten Statuen des neuern Rom, seine Susanne zu Loretto wird bewundert wegen des Adels der Stellung, der Schönheit des Kopfes, des

fanften Ausdruckes von Schamhaftigkeit und Frömmigkeit, und wegen der vortrefflichen Bekleidung. Er starb 1646, und wie man sagt durch Gift, das ihm sein Bruder beibrachte.

18. J. LAUR. BERNINI, 1598 zu Neapel geboren, machte schon in seinem achten Jahre den Kopf eines Faun, über welchen Kenner erstaunten. Sein Vater führte ihn im zehnten Jahre nach Rom, woselbst er den ganzen Tag im Vatican zubrachte, und durch seine Versuche die Hoffnung erweckte, ein zweiter Michel Angelo zu werden, welche er in der Folge jedoch nicht erfüllte. In seinem funfzehnten Jahre machte er die Statue des H. Laurentius und des Aeneas, welcher seinen Vater trägt, beide von natürlicher Gröfse; der Ruhm, den er sich dadurch erwarb, wurde durch seinen David, eines seiner besten Werke, an dem man jedoch den niedrigen Ausdruck eines gemeinen Soldaten tadelt, noch vermehrt. Als er vierzig Jahr darauf diese Statue sahe, soll er traurig ausgerufen haben: Wie wenig Fortschritte in der Kunst hab' ich seit so vielen Jahren gemacht. Im achtzehnten Jahr bildete er die berühmte Gruppe Apoll und Daphne, welche für das Meisterstück der neuern Bildnerei gehalten wurde, und wenigstens bis jetzt das angenehmste Stück ist. Sein Beschützer, der Cardinal Maffei, ward unter dem Namen Urban VIII. Papst, und trug ihm die Verzierung desjenigen Theiles der Peterskirche auf, welchen man la Confession nennt; nach dem Tode dieses Papstes bildete er das Denkmahl desselben in derselben Kirche, welches sich, wie die meisten seiner Werke, mehr durch Reichthum, als Weisheit in der Zusammenfetzung und Anordnung auszeichnet. — Ludewig XIV. rief ihn 1665 nach Paris, woselbst er eine Zeichnung zur Façade des Louvre machte, welche jedoch nicht ausgeführt wurde, weil sie mehr blendende als wirkliche Schönheiten darstellte; ebendasselbst machte er auch die Büste Ludewigs XIV. über deren Kühnheit in der Ausführung die Bildner erstaunten. Nach seiner Rückkunft nach Rom bildete er die Ritter-Statue eben dieses Fürsten, welche auſſer der kolossalischen Gröfse nichts Auszeichnendes hat. Am meisten rühmt man seine H. Bibiana und Theresen, in welcher letztern jedoch die Entzückung der göttlichen Liebe allzu sehr einer unheiligen Wollust gleicht. — Bernini war in der Architektur fast eben so berühmt, als in der Sculptur. Der Baldachin, die Confession und die Kanzel der Peterskirche sind seine vorzüglichsten Werke der Baukunst. In Stunden der Muße beschäftigte er sich auch mit der Malerei, und man kennt an 150 Gemälden von ihm. Er folgte in allen seinen

nen Werken mehr seinen sonderbaren Launen, als der Regel des Geschmacks, und den schönen Mustern des Alterthums, häufte in der Bildnerei eine Menge von Stoffen und Falten zusammen, über deren Anordnung und Ausführung man erstaunt, die aber fast immer phantastisch sind; suchte mehr Weichheit als Richtigkeit der Formen, mehr Glanz als Wahrheit, und ward seines grossen Ansehens wegen, dem guten Geschmack in den Künsten nachtheilig. Er starb 1680.

19. ALEX. ALGARDI, 1602 zu Bologna geboren, war in der Malerei ein Schüler Ludewig Carracci's; als er sich in der Folge der Bildnerei widmete, liess er noch oft den Mahler durch seine Werke hervor blicken. Zu Mantua studierte er die Malereien des Julius Romanus, zeichnete oder modellirte nach antiken Münzen und geschnittenen Steinen, und verfertigte für den Herzog kleine Modelle von Elfenbein, welche in Erzt oder Silber gegossen werden sollten, wodurch er eine kleine Manier erhielt. Er ging endlich nach Rom, ward Domenichino's Freund, welcher ihm zwei grosse Arbeiten verschaffte, eine Statue des H. Johannes und der Magdalene, in übernatürlicher Grösse in Stuck. Durch die letztere fing er an berühmt zu werden. Man trug ihm nun Ausbesserungen verstümmelter antiker Statuen auf, unter denen die Stücke, welche er dem Herkules des Pallastes Verospi ansetzte, die merkwürdigsten sind. Man fand nachher diese fehlenden Theile selbst, aber Algardi's Wiederherstellungen waren so schön, daß man die Originalstücke bloß beilegte. Seine Gruppe der Enthauptung des H. Paul, in der Kirche der Barnabiten von Bologna, ist vermöge der Kunst der Zusammenfassung, der Schönheit des Ausdrucks und des Charakters ein vortreffliches Werk; sein berühmtestes aber ist das Basrelief des Attila in der Peterskirche, wodurch er das leistete, wovon wir unter dem Artikel Basrelief sprachen. Seine eiserne Statue des Papstes Innocenz X. ist die schönste Statue der Päpste in Rom. Das Crucifix des Algardi ist berühmt, und durch unzählige Copieen bekannt. Man warf ihm gefuchten Fleiß in seinen Köpfen und Manier in seinen Draperieen vor. — Er zeichnete sich auch in der Baukunst aus, und radierte einige Blätter. Er starb 1654.

20. FRANZ ANGUIER, 1604 zu Eu in der Normandie geboren, übertraf seinen Lehrer Simon Guillaumin bald. Er arbeitete viel in England, ward in Rom Pouffins Freund, und an der königlichen Academie zu Paris unter der Klasse der Lehrer angestellt. Diese Stadt

erhielt viele Werke von ihm; aber sein schönstes war das Mausoleum des Herzogs von Montmorency in der St. Marienkirche zu Moulins. Man warf ihm eine etwas zu runde und schwere Manier vor. Er starb 1699.

21. J. THEODON, ein Franzose von Geburt, und in Rom Bernini's Nebenbuhler. Die schöne Statue des H. Johannes im Lateran erwarb ihm Bewunderung. Die Jesuiten setzten einen hohen Preis auf die Modelle zweier Gruppen, jede von fünf Figuren, mit welchen sie das Altar des H. Ignatius in der Kirche Jesu schmücken wollten; die berühmtesten Italiänischen Künstler erschienen im Wettstreit, und zwei Franzosen, Le Gros und Theodon erhielten die Preise. Die Gruppe des letztern stellt den auf den Götzendienst Blitze schleudernden Glauben dar. Im Leihhause zu Rom ist von ihm das Basrelief, die Söhne Jacobs eines Diebstahls wegen vor Joseph geführt, zu Versailles die Herme des Winters und des Sommers, und zu Paris in den Tuilleries die von Le Pautre vollends beendigte Gruppe Arria und Pätus. Er starb zu Paris 1680.

22. L. LÉRAMBERT, 1614 zu Paris geboren, war in der Malerei Vouets, und in der Bilderei Sarrasins Schüler. Seine ersten Arbeiten waren Büsten und Medaillons der vornehmsten Personen am Hofe Ludewigs XIII. Seine größeren Figuren waren ein Pan, ein Faun, eine tanzende Hamadryade, und eine Nymphe mit einem Tambourin; sie standen anfänglich am Bassin des Apollo zu Versailles, und wurden nachher in den Garten des Palais Royal gebracht; für denselben Garten machte er zwei Sphinxen von Marmor, und neben ihnen Knaben mit Blumenghirlanden in Erzt, und vier Gruppen, jede von drei Kindern von Marmor. Seine Werke zeigten viel Geschmack und Wahrheit, und eine gute Manier. Er starb zu Paris 1670.

23. P. P. PÜGET, 1622 zu Marseille geboren, war Maler, Baukünstler und Bildhauer. Er wurde in Rom mit Peter von Cortona bekannt, und studierte sich so sehr in die Manier desselben ein, daß man viele seiner Gemälde für Werke jenes Meisters hielt. Hätten ihm seine Vermögensumstände erlaubt, die Antiken zu studieren, so würde sich kein neuerer Bildner mit Püget haben messen können. Er ging nach 6 Jahren in sein Vaterland zurück, woselbst er von dem Admiral Brezé den Auftrag empfing, das schönste Modell zu einem Schiffe zu machen. Er ging wieder nach Rom, und studierte die besten Malereien und Zeichnungen dieser Stadt. Nach seiner Zurück-

rückkunft nach Frankreich, mußte er seiner Gesundheit wegen die Malerei aufgeben; er widmete sich daher ganz der Baukunst und Bildnerei, in deren letztern er sich einen unsterblichen Ruhm erwarb. Seine ersten Versuche waren die zwei vortrefflichen kolossalischen Termen am Hotel de Ville zu Toulon. Zu Genua machte er für die Kirche Unserer Lieben Frauen die 13 Fuß hohe marmorne Statue des H. Sebastian und Alexander Saoli, bald darauf für den Herzog von Mantua ein Basrelief, welches die Himmelfahrt darstellt. Der stolze Le Brün bewunderte dieses Werk, und empfahl den Künstler an Colbert, der ihn wieder nach Frankreich zog, und ihm die Verzierung der Schiffe auftrag. Als Erholung nach seinen Berufsarbeiten entwarf er zu Toulon das Basrelief Alexander und Diogenes, vollendete er seinen berühmten Milon (den sterbenden Fechter) in dem Park zu Versailles, sein Meisterstück, und eins der aller schönsten Werke der neuern Kunst, welches selbst dem Laokoon nicht nachstehen würde, wenn die Formen eben so rein wären. Seine Gruppe Perseus und Andromeda, in eben diesem Park, ist bei weitem weniger schön, aber die Zartheit und Weichheit des Fleisches ist zu bewundern. Durch Le Brüns Cabale verließ er seinen Posten, und starb 1634.

24. CASP. und BALTH. MARSY, 1624 und 1628 zu Cambrai geboren, machten gemeinschaftlich die ehernen Statuen Bacchus und Latona zu Versailles, wodurch sie berühmt wurden; aber sie übertrafen sich selbst in der zweiten Pferdegruppe der Bäder des Apoll. Ihre Composition ist voll Feuer, und ihre Ausführung elegant und fein. Der jüngere Bruder gab die Kunst auf, und der ältere machte nun Aurora, Africa, Mars und Enceladus zu Versailles, in welchen Figuren man den jüngern Bruder gar sehr vermisse. Der ältere starb 1681 und der jüngere 1684.

25. FRANZ GIRARDON, 1630 zu Troies in Champagne geboren, der berühmteste unter allen Bildnern, welche unter und für Ludewig XIV. arbeiteten. Er sollte ein Anwald werden, wurde aber auf vielfältiges Bitten zu einem Holzschnitzer (*mennisier sculpteur*) gethan. Die Kirchen von Troies gewährten ihm in einer Menge hölzerner Statuen aus dem sechzehnten Jahrhundert, von einem guten Style, Muster zur Nachahmung. Nach diesen Mustern bildete er eine Statue der Jungfrau, welche seine Familie noch aufbewahret, und an welcher die Draperie sehr leicht behandelt ist. Er wurde dem Kanzler Seguier bekannt, und reisete auf dessen Kosten nach Italien. Nach seiner Zurückkunft erwarb er sich Le Brüns Freundschaft und

arbeitete nach seinen Zeichnungen. Vier Statüen an den Bädern des Apollo erwarben ihm den Preis von 300 Louisdors. Die Ritter-Statüe Ludewigs XIV. auf dem Platz Vendome war das erste Werk der Neuern von dieser Größe (21 Fuß hoch), welche auf einen einzigen Guß gegossen wurde. Unter seinen Werken im Park zu Versailles zeichnet man aus die Bildereien am Bassin des Neptun, den Winter, die Pyramidenfontäne, vorzüglich aber die Gruppe, der Raub der Proserpina. Die Pyramidenfontäne ausgenommen, sämmtlich nach Le Brüns Zeichnungen. Man tadelt an seinen Werken, besonders an denen in Marmor, einige Schwere. Er starb 1715.

26. J. BAPT. TUBI, 1630 zu Rom gebohren, ward 1663 Mitglied der Pariser Academie. Seine schöne marmorne Copie von der Gruppe Laokoon befindet sich in den Gärten von Trianon. Zu Versailles in der Mitte des Bassins des Apoll ist von ihm der Gott auf seinem Wagen mit vier Pferden, von Tritonen geführt; ferner die Fontäne der Flora, die Lyrische Dichtkunst, Acis und Galatea, und Amor mit einem Zwirnsknäuel. Seine Religion und Unsterblichkeit in der St. Eustachius-Kirche werden als schöne Werke gerühmt. Er mußte, wie alle Bildner seiner Zeit, nach Le Brüns Zeichnungen arbeiten.

27. MARTIN VAN DEN BOGAERT, bekannt unter dem Namen DESJARDIN, wurde 1640 zu Breda in Holland gebohren, und 1671 in die Pariser Academie aufgenommen. Das erste seiner größern Werke war die Ritter-Statüe Ludewigs XIV., auf dem Bellecour zu Lyon. Die sechs steinernen Gruppen, welche die Evangelisten und die Kirchenväter vorstellen, am Portal der Kirche des Collegiums Mazarin, der Abend, unter der Gestalt der Diana mit einer Windhündin im kleinen Park zu Versailles sind gleichfalls von ihm. Am berühmtesten aber ward er durch das Denkmahl auf dem Platz *des Victoires*. Der König stand gerade, mit den Zeichen des Königthums, unter seinen Füßen ein Cerberus. Diese Gruppe von 13 Fuß Höhe, war der erste Koloss, mit einem einzigen Guß vollendet. Das Piedestal war mit sechs Basreliefs geschmückt, und an den Ecken desselben lagen vier metallene gefesselte Slaven. Bogaert starb 1694.

28. ANTON COYSEVOX, 1640 zu Lyon gebohren, machte sich schon vor seinem 17ten Jahre durch eine Statüe der Marie in dieser Stadt bekannt, arbeitete nachher zu Paris unter Lérambert und andern geschickten Künstlern, und machte sich frühzeitig berühmt. Die Statüe Ludewigs XIV. im Hofe des Hotel de Ville zu Paris war sein erstes öffentliches Werk; zu dem Pferde der Statüe desselben

ben

ben Königes, welche die Stände von Bretagne errichten ließen, wählte er 16 der schönsten Pferde, und von diesen wiederum die schönsten Theile aus, da sich Bernini bloß mit einem flüchtigen Studium begnügte. Die zwei geflügelten Pferde in den Tuilleries zu Paris, auf denen Mercur und Fama sitzt, sind vortreffliche Beweise der Geschicklichkeit, die er sich in diesem besondern Theile erwarb. Der Flötenspieler, die Flora und eine Hamadryade eben daselbst sind schöne Denkmahle der Kunst. Auffer mehreren schätzbaren Statuen, die in verschiedenen Städten Frankreichs zerstreut sind, machte er viele Porträts in Büste und Medaillon. Er starb zu Paris 1720.

29. SEB. SLODZ, 1655 zu Antwerpen gebohren, ward Girardons Schüler. An seinem Hannibal in den Tuilleries, welcher die Ringe der Römischen Ritter zählt, schätzet man die Bestimmtheit der Formen und die Schönheit der Arbeit, vermißt aber Adel und Ausdruck. Zu Versailles ist von ihm die Gruppe Proteus und Aristäus, zu Marly die Statue des Vertumnus. Er starb 1726.

30. PETER LE GROS, 1656 zu Paris gebohren, erhielt den ersten Preis, und reisete in seinem zwanzigsten Jahre mit einer Pension nach Rom. Die Jesuiten setzten auf zwei der schönsten Gruppen zur Verzierung des St. Ignatius Altars in der Kirche Jesu einen hohen Preis. Le Gros schickte auf Anrathen der Jesuiten selbst seine Modelle eingepackt, als kämen sie von Genua; Künstler und Liebhaber bewunderten sie einstimmig, und sprachen ihnen den Preis zu. Den Ruhm, den er sich dadurch erwarb, vermehrte sein berühmtes Basrelief des H. Ludewig von Gonzaga, welches aus zwei stark hervor springenden, durch Zwischenfiguren von verschiedenen Reliefs verbundenen Gruppen besteht. Unter die berühmten Werke desselben wird auch die Figur des H. Stanislaus gerechnet. Der Heilige liegt auf seinem Sterbebette; Kopf, Hände und Füße sind von weißem, sein Gewand ist von schwarzem, und sein Bette von vielfarbigem Marmor; eine geschmacklose Wahl. Sein H. Dominicus in der Peterskirche wird unter die Meisterstücke von Rom gerechnet. — Er ging in sein Vaterland zurück, und wurde nicht so aufgenommen, als er es verdiente; er verließ es daher nach zwei Jahren wieder, während welcher er wahrscheinlich die Römische Dame in den Tuilleries machte, die für ein herrliches Denkmahl der Wissenschaft und des Geschmacks des Künstlers gehalten wird. Nach seiner Rückkehr nach Rom bildete er verschiedene Werke, unter denen sich die H. Therese in der Carmeliter-Kirche zu Turin besonders auszeichnet. Sein Grundsatz war: Was weiter

nichts als angenehm ist, und keinen großen Charakter hat, ist nicht schön. Er konnte sich über die Gleichgültigkeit, welche ihm die Academiker zu Paris bewiesen hatten, nie beruhigen, und starb 1719, wie man vermuthet, aus Harm.

31. NICOLAS COUSTOU, 1658 zu Lyon geboren, ging im 18ten Jahr auf die Pariser Academie, erhielt im 21sten den ersten Preis, und reiste mit Pension nach Rom, wo er vorzüglich Michel Angelo und Algardi studierte, und das Rauhe des Einen durch das Angenehme des Andern mäßigte. Hier machte er von dem ruhenden Herkules eine Copie. Nach drei Jahren kehrte er in sein Vaterland zurück, und wurde sehr gesucht. Sein erstes und Hauptwerk war die Gruppe, die Vereinigung der Seine und Marne, neun Fuß hoch, in den Tuilleries. In der Tritonen-Gruppe zu Versailles, noch mehr aber in der Herabnehmung vom Kreuze, in der Kirche Notre-Dame zu Paris, zeigte der Künstler alle seine Talente. Sein letztes und geschätztestes, obgleich unvollendetes Werk ist das Basrelief *Le passage du Rhin*, zu Versailles. Die Formen seiner Werke sind rein, man vermisst aber in ihnen den Charakter des Alterthums, und findet zu viel Französischen Geschmäck, besonders in seinen Jägern zu Marly. Er starb 1733.

32. CAMILL RUSCONI, 1658 zu Mayland geboren, copierte zu Rom den Antinous, den Raub der Proserpina, den Belvederischen Apoll, den Farnesischen Herkules zwei Mal in Stuck. Seine ersten Arbeiten in Marmor waren das Grabmahl des Pallavicini und Fabretti, die Apostel Matthäus, Andreas, Johannes und Jacob im Lateran. Sein vorzüglichstes Werk ist das Grabmahl Gregors XIII. in der Peters-Kirche. Erfindung und Ausführung desselben sind gleich schön. Er starb 1728.

33. PETER LE PÂTRE, 1660 zu Paris geboren, machte die Gruppe Aeneas, Anchises und Ascanius, in den Tuilleries, welche unter die schönsten Werke Französischer Bildner gerechnet wird. Dem Aeneas fehlt jedoch mehr Größe, Schönheit, Adel und Heroismus. Seine H. Marcelline ist ein schätzbares Werk. Er starb 1744.

34. ROBERT LE LORRAIN, 1666 zu Paris geboren, ein Schüler Girardons, hatte als Künstler wenig Glück. Nach seiner Rückkehr aus Italien vollendete er zu Marseille einige von Püget angefangenen Werke; führte zu Paris die Modelle des Girardon in Marmor aus; und fertigte viele kleine Cabinetstücke, unter welchen der Kopf einer Bacchantin von Vancleve, einem ge-

geschickten Künstler, für eine Antike gehalten und bezahlt wurde. In den Tuilleries ist ein Bacchus von ihm. Er starb zu Paris 1743.

35. ANGELO ROSSI, 1671 zu Genua geboren, ging in seinem 18ten Jahre nach Rom, und machte sich durch drei Basreliefs in der Capelle des H. Ignatius in der Peters-Kirche rühmlich bekannt. Sein Basrelief am Grabmahl Alexanders VIII. wurde auf Befehl Ludewigs XIV. abgeformt, und in der Französischen Academie zu Rom als Muster aufgestellt. Seine Kunst im Relief ist es, welche ihm einen unsterblichen Namen machte, und in welcher er es mit weit einfachern Mitteln, mit geringerer Hervorspringung der Figuren des Vordergrundes weiter brachte, als sein großer Vorgänger Algardi. Unter seinen wenigen Statuen zeichnet man die kolossalische Figur des H. Jacob, und einen jungen Satyr aus, der eine Weintraube isst. Er starb 1715.

36. W. COUSTOU, 1678 zu Lyon geboren, der Bruder des Nicolas, übertraf noch denselben. Er arbeitete mit Le Gros am Basrelief des H. Ludewig von Gonzaga, vollendete das von seinem Bruder angefangene Basrelief *Le passage du Rhin*, und machte mehrere vortreffliche Darstellungen in derselben Gattung. In den Gärten zu Marly sind von ihm Daphne (oder vielleicht richtiger Atalante) und Hyppomenes, die Gruppe, der Ocean und das Mittelländische Meer, und die letzten und vielleicht schönsten seiner Werke, zwei Gruppen, deren jede ein Pferd und einen Menschen vorstellt. Seine eiserne, zehn Fuß hohe Figur des Rhone, ehemals neben der Statue Ludewigs XIV. zu Lyon, kann als ein Hauptwerk betrachtet werden. Er starb 1746.

37. FRANZ DUMONT, 1688 zu Paris geboren, erhielt noch sehr jung den ersten Preis, wurde aber von der Reise nach Italien abgehalten, und in seinem 23ten Jahre Mitglied der Academie. Sein erstes größeres Werk war ein vom Blitz getödteter Titane, in einem schönen Styl und fein gearbeitet. Seine Hauptwerke sind Johannes und Joseph in der Kirche der H. Sulpicia, Petrus und Paulus ebendasselbst. Er wurde erster Bildner des Herzogs von Lothringen. In Lille wollte er noch die letzte Hand an das Grabmahl des Herzogs von Melün legen, als das Gerüst unter ihm brach, wobei er Schaden nahm. Er starb 1746.

38. EDMUND BOUCHARDON, 1698 zu Chaumont in Champagne geboren, studierte anfänglich die Malerei leidenschaftlich; kam nachher in die Schule des Wilhelm

helm Coustou, erhielt nach einer Zeit den ersten Preis, und reisete nach Rom, wo er nächst den Alten Raphael und Domenichino studierte. Er machte von einem antiken schlafenden Faun eine schöne Copie; bildete Porträts in jenem schönen einfachen Geschmacke, welcher den Charakter seines Styles ausmacht. Nach seiner Zurückkunft nach Paris machte er für die Kirche der H. Suipicia acht Apostel, Christus und Maria; die beiden metallenen Engel ebendafelbst, welche das Pult halten, trugen viel zu seinem Ruhme bei. In der Fontäne, in der Strafe Gronelle, dem vorzüglichsten seiner Werke, zeigte er alle seine Talente als Bildner und Architekt; aber am berühmtesten ward er durch seinen Amor zu Choisy, der sich aus der Keule des Herkules einen Bogen macht. Sein letztes ihm ganz würdiges Werk war die Ritter-Statie Ludewigs XV. vielleicht das schönste Werk dieser Gattung, welches je hervor gebracht wurde. Er starb 1762.

39. LAMBERT SIGISBERT ADAM, 1700 zu Nancy geboren, studierte und copierte zu Rom zehn Jahr die Antike, und stellte die zwölf marmornen Statüen wieder her, welche die Geschichte des Achilles darstellen, wie er vom Ulysses erkannt wird. Die alten Theile dieser Statüen sollen von den neu angeetzten nicht zu unterscheiden sein. In Originalwerken aber unterscheidet sich Adam sehr von der Antike. Sein erstes bedeutendes Originalwerk war das Basrelief in der Capelle des H. Johannes, welches die Maria darstellt, wie sie dem H. Andreas Corcini erscheint. Die Römer loben es sehr. Nach seiner Rückkehr nach Frankreich zierte er die Cascade zu Saint-Cloud mit zwei 18 Fuß hohen schätzbaren Statüen, die Seine und Marne. Zwei Gruppen, die er für die Gärten zu Choisy machte, und welche die Jagd und Fischerei vorstellen, erlangten die Zufriedenheit der Kenner nicht, weil der Künstler seinen Fleiß und seine Kunst vorzüglich an das Beiwerk gewendet, und die Diana der einen, und die zwei Nymphen der andern Gruppe weniger schön gearbeitet hatte. Sie wurden vielleicht deswegen an den König von Preussen geschenkt, und befinden sich zu Sans-Souci. Die Gruppe Neptun und Amphirrite zu Versailles ist von ihm. Er gab eine Sammlung antiker Griechischer und Römischer Sculpturen nach seinen Zeichnungen gestochen heraus, und starb 1759.

40. J. BAPT. LEMOYNE, 1704 zu Paris geboren, suchte von seiner frühesten Jugend an das Schmeichelnde der Malerei mit der ernsten Würde der Sculptur zu vereinigen, wodurch er aber der Kunst mehr schadete als nutzte. Er hatte seinen Geschmack durch die großen Modelle

delle der Alten und durch die herrlichen Werke der Römischen Schule nicht gereinigt und veredelt, und zeigte daher allzu viel Französische Manier, war in seinen Werken zwar voll Geist und Feuer, aber incorrect. Im Hotel Soubise befindet sich von ihm die Politik, die Klugheit, die Geometrie, die Astronomie, die epische und dramatische Dichtkunst. Zu Bordeaux war von ihm eine kolossalische Ritter-Statue Ludewigs XV. und zu Paris in der militärischen Schule eine zu Fuß. Er starb 1778.

41. REN. MICHAEL SLODZ, bekannter unter dem sehr wenig verdienten Namen Michel Angelo, wurde 1705 zu Paris geboren, erhielt zu Rom, wo er sich beinahe 17 Jahre aufhielt, oft den Vorzug vor den Italiänischen Künstlern, und wurde zur Verfertigung der Gruppe des H. Bruno in der Peters-Kirche erwählt; sein Grabmahl des Marquis Caproni ist wegen des Ausdrucks und der Kunst der Draperie ein sehr schätzbares Werk, so wie das der beiden Erzbischöffe zu Vienne im Dauphiné Montmorin und Auvergne. Slodz zeichnete sich vorzüglich in der Behandlung der modernen Draperie aus, fehlte aber bisweilen gegen die Reinheit der Formen. Er starb 1764.

42. NIC. SEB. ADAM, Sigisberts Bruder, 1705 zu Nancy geboren, erhielt in seinem 23ten Jahre von der St. Lucas-Academie zu Rom den ersten Preis. Er studierte fleißig die Antike, stellte einige verstümmelte Statuen wieder her, und beschäftigte sich in Stunden der Muse mit der Malerei. In seinem 29ten Jahr stellte er den Märtyrertod der H. Victoria für die Capelle zu Versailles auf einem Basrelief dar, welches man für eins seiner besten Werke hält. In der Hauptgruppe des Neptunus-Bassins zu Versailles, welche sein Bruder bildete, sind die Nereide, das Kind, die Seekuh, die Seeungeheuer und der Delphin von ihm. Eins seiner letzten Werke war Prometheus. Er starb 1778.

43. J. BAPT. PIGALLE, 1714 zu Paris geboren, hatte von Natur wenig Anlage zur Kunst, ersetzte aber diesen Mangel durch unermüdeten Fleiß. Um nicht unnöthiger Weise viele Zeit zu verlieren, machte er seine Studien und Copieen nach antiken Statuen zu Rom, wo er sich 3 Jahre aufhielt, bloß in Demirelief. Nach seiner Zurückkunft fing er zu Lyon seinen Merkur an, welcher allein ihm einen großen Namen unter den Künstlern machen konnte, und ihm die Aufnahme in die Academie erwarb. Auf Befehl des Königes führte er diesen Merkur im Großen aus, und machte die Venus zum Gegenstück desselben. Sie ist vortrefflich gearbeitet, kommt aber dem Merkur nicht gleich. Beide Stücke erhielt der König von
Preuß-

Preussen. Das berühmte Grabmahl des Marschalls von Sachsen zu Straßburg, und die wegen der Statue eines Bürgers berühmte Statue Ludewigs XV. zu Reims war sein Werk. Sein Knabe mit einem Käficht, aus welchem der Vogel entflohen war, erwarb ihm wegen der Wahrheit der Formen und des Ausdrucks vielen Beifall. Er starb 1785.

44. W. COUSTOU, der Sohn des unter N. 36. genannten Künstlers, wurde 1716 zu Paris geboren, und half nach seiner Zurückkunft von Rom seinem Vater an der Pferdegruppe zu Marli. Sein erstes öffentliches Werk war die Apotheose des H. Franz Xavier in Marmor, für die Jesuiten zu Bordeaux. Er blieb lange ohne Beschäftigung, bis ihm der König von Preussen den Mars und die Venus auftrag. Die Heimsuchung Mariä auf einem metallenen Basrelief in der Capelle zu Versailles, ist das Werk dieses Künstlers, dem man im Allgemeinen die Erfindung in seinen Werken nicht abspricht, aber man weiß, daß er sie oft von andern geschickten Künstlern, und namentlich von einem ziemlich unbekanntem Düpré ausführen ließ. — Er starb 1777.

Wir setzen diejenigen Künstler, welche sich in unserm Vaterlande in der Bildnerei vorzüglich hervor thaten, um sie vor den Italiänischen und Französifchen auszuzeichnen, am Schlusse dieses Artikels.

45. ALBRECHT DÜRER, 1470 zu Nürnberg geboren und 1528 daseibst gestorben, war ein allgemeines Künstlergenie, zeichnete sich außer der Malerei, dem Holzschneiden und Kupferstechen, welche letztere Kunst kurz vor ihm erst erfunden worden war, auch in der Baukunst und Bildnerei aus.

46. LEONHARD KERN, zu Forchtenberg ums Jahr 1580 geboren, bildete seine in Deutschland erlangte Geschicklichkeit in Italien aus, und arbeitete in Holz, Stein und Elfenbein mit vieler Kunst. Sein Sohn Johann Jacob folgte dem Beispiel seines Vaters, und arbeitete zu Amsterdam und London.

47. GOTTFRIED LEYGEBE, 1630 zu Freystadt in Schlesien geboren, 1683 zu Berlin gestorben, besaß die bis auf ihn unbekannte Kunst, aus einer Masse von Eisen kleine Ritterstatuen zu schneiden; von ihm ist der Kaiser Leopold I. zu Kopenhagen, Karl II. von England als der H. Georg zu Dresden, und Kurfürst Friedrich Wilhelm als Bellerophon zu Berlin.

48. RAUCHMÜLLER, welcher an der 1693 vollendeten Dreifaltigkeits-Säule zu Wien arbeitete, wurde
in

in der Darstellung von Luft, Wasser und Wolken von Niemanden übertroffen.

49. ANDREAS VON SCHLÜTER, 1662 zu Hamburg geboren, studierte in Italien vorzüglich den Michel Angelo, und wurde nach Berlin berufen, wo er unter andern vielen Werken das Zeughaus verzierte, und das Modell zur vortrefflichen Ritterstatue des Kurfürsten Friedrich Wilhelm machte, welche 1700 von Johann Jacobi gegossen wurde.

50. BALTHASAR PERMOSER, 1650 im Salzburgerischen geboren und 1732 zu Dresden gestorben, hat zu Berlin und Dresden viele, und zu Leipzig einige vortreffliche Arbeiten hinterlassen.

Uebrigens sind noch Konrad Osner aus Nürnberg, Zwenkhof aus Wien, welche den Sommerhof und Garten zu St. Petersburg mit hölzernen und marmornen Statuen verzierten, und Dunker und Stahlmeier aus Wien, zwei sehr gute Modellierer, Wiedemann und Schwarz aus Dresden, C. B. Adam, Sigisbert Michel, und die Gebrüder Ränz rühmlich zu erwähnen. Auch ist Demoiselle Collot, nebst Properzia Rossi (s. N. 9.), das einzige Frauenzimmer, welche es in der Bildnerei weit brachte, nicht zu vergessen. Sie ist eine Schülerin des berühmten Falconet, und machte das Modell zu dem Kopfe der Ritterstatue Peters I. welche Falconet von 1768 bis 1770 in 18 Monaten vollendete. Und es ist bekannt, daß auch Oeser in mehrern Werken bewies, er könne den Meißel mit nicht geringerer Geschicklichkeit und Kunst führen, als den Pinsel. G.

B i n d u n g.

(Musik.)

Liaison, Ligatura. Harmonie und Gesang haben beide ihre Bindungen. Für den ersten Fall entstehen sie, wenn ein oder mehrere Intervalle in einem Accorde verweilen, und ohne Anschlag zu einer Signatur des folgenden werden, indess dieses bei den übrigen von jenem Accorde durch einen erneuerten Anschlag geschieht. So erwachsen Dissonanzen, und so ist die Art sie vorzubereiten. Gebundene Noten im Gesange und in Instrumental-Musik sind die, welche mit einem Bogen bezeichnet werden. In Beziehung auf Vortrag sind sie das Gegentheil von *staccato*. B.

Bi-

B i o n.

Ein Griechischer Idyllendichter, von welchem unter dem Artikel Theokrit gehandelt werden wird.

B l u m e n.

(Mahlerei.)

Blumen müssen in derMahlerei aus zwei verschiedenen Gesichtspuncten beurtheilt, und in zwei sehr verschiedenen Manieren behandelt werden. Der Mahler mahlet Blumen, entweder bloß und einzig aus der Absicht, die zärtlichsten, lieblichsten Kinder der Natur in seinem Kunstwerke darzustellen, oder ein anderes von ihm geschaffenes Werk damit zu verzieren. Im ersten Falle sind die Blumen Hauptwerk, im zweiten Beiwerk.

Blumen als Hauptwerk erfordern den pünctlichsten Fleiß, die eigenstimmigste Treue, das geübteste Auge für die Töne der Farben, und das feinste Gefühl. Ohngefähre Formen und Umrisse und ohngefähre Farbengebung leisten bei der Blumenmahlerei nicht Genüge; eine gemahlte Blume, die nicht vollkommen ist, ist schlecht. Die neuern Beobachter der Natur haben bemerkt, daß auch die Blumen einiger so zu sagen geistiger Ausdrücke nicht ermangeln, haben Rührungen in denselben entdeckt, welche ein gewisses sympathetisches oder antipathetisches Gefühl in ihnen nicht undeutlich ahnden lassen; einige von ihnen ziehen sich bei der leisesten Berührung zusammen, andere entfalten ihre Schönheiten am Tage, andere bei der Kühle der Nacht; verschiedene neigen sich gegen andere Gattungen, oder wenden sich von ihnen; ein feinfühler und geschmackvoller Mahler wird wie Verendael, Segher, Van Huisum diese Neigungen und Abneigungen der Blumen in seinem Kunstwerke seiner höchsten Aufmerksamkeit würdigen, aber vielleicht in der Zusammensetzung auf die Jahreszeit oder Gleichzeitigkeit der verschiedenen Blumen weniger Rücksicht nehmen, wenn er anders durch einen Verstoß dagegen höhere Schönheiten erreichen kann, wie Virgil kein Bedenken trug, die weit später lebende Dido mit dem Aeneas zu gruppieren.

Blumen als Gegenstand der Verzierung oder Charakterisierung historischer Stoffe müssen nach den Grundätzen des Beiwerks (S. diesen Artikel) behandelt und beurtheilt werden. Die Manier, in
 {wel-

welcher die Hauptgegenstände ausgeführt sind, wird jedoch die Manier dieser Nebenwerke bestimmen; und der Grundsatz der Einheit sowohl allzu willkürliche, unbestimmte, vage Nachahmung, als allzu fleißige, genaue, glänzende Ausführung verwerfen, weil in dem erstern Falle die Haltung des Charakters, in dem letztern aber das Interesse für die Hauptgegenstände nur allzu leicht leiden könnte. Blumen in historischen oder andern Werken der Malerei sind also untergeordnete Theile des Ganzen, und dürfen daher weder genaue und fleißige Ausführung, noch auch ihren natürlichen Farbenglanz bekommen, weil sie sonst das Auge einzig auf sich ziehen würden. G.

B o g e n .

(Musik.)

Ueber gewisse Noten eines Tonstücks gezogen, bedeutet, daß selbige unabgesetzt, gebunden, in einem Athem oder einem Bogenstrich zu nehmen sind. Beim Gesange wird er auch öfters gebraucht, um eine leichte Uebersicht der zu diesen oder jenen Noten bestimmten Sylben zu gewähren. Was der Bogen sei, mit dem gewöhnlich die Saiteninstrumente bestrichen werden, bedarf keiner Erläuterung; aber der rechte Gebrauch desselben in seinem ganzen Umfange gäbe hinreichenden Stoff zu einer desto ausführlicheren theoretischen Abhandlung. B.

B o g e n f l ü g e l .

(Musik.)

Ein in neuern Zeiten wieder bekannt gewordenes und durch Hohlfeld verbessertes Geigenwerk mit Tasten und Bogen von Pferdehaar, welches sich nach dem Tode dieses Mannes die Berliner Academie zueignete, um es allgemein bekannt zu machen. Der Zweck dieses Instruments, dem Claviere die ihm fehlende Vollkommenheit in Aushaltung der Töne wie bei der Violine zu geben, ist freilich sehr gut; hat aber ungeheure Schwierigkeiten zu übersteigen, wenn sanfter Anschlag, Feinheit und Schattierung des Tons, dabei Statt finden sollen. B.

B o g e n h a m m e r f l ü g e l .

(Musik.)

Ist eine neuere Erfindung des Herrn Greiner in Wezlar. Er besteht aus zwei Clavieren, von welchen
Handwörterb. v. B. O das

das obere mit Drahtsaiten, und das untere mit Darmsaiten bezogen ist. Beide Claviere können zugleich, aber auch einzeln gespielt werden. Das erstere ist mit Hämmerchen versehen, das letztere wird mit einem hierzu aptierten Bogen gespielt. B.

B o g e n s t e l l u n g .

(*Baukunst.*)

Arkade. Eine Reihe von Oeffnungen, die oben mit Bogen geschlossen sind, und wo sich allemal zwischen zwei Oeffnungen ein Pfeiler befindet. Die Bogenstellungen sind keine neuere Erfindung, sondern man trifft sie schon bei den alten Griechen und Römern an. Sie wurden bei den Theatern und Amphitheatern gebraucht, wie an dem Theater des Bacchus zu Athen, an dem Theater des Marcellus und dem Colosseum zu Rom, und an dem Amphitheater zu Verona. Die Römer bedienten sich ihrer ebenfalls bei den Wasserleitungen. Jetzt werden sie auch an Wohngebäuden angebracht und bisweilen bei den öffentlichen Plätzen angewandt, um einen Gang zu erhalten, unter dem man bei schlechtem Wetter, geschützt vor Regen und Wind, gehen kann, bisweilen aber auch in den Höfen der Gebäude rings herum geführt, wo sie sich entweder nur vor dem untern Stockwerke befinden, oder zwei, drei Stockwerke hoch über einander angelegt sind.

Man kann die Pfeiler bei den Bogenstellungen entweder ganz einfach und massiv machen, oder sie mit Säulen und Pilastern verziern.

Macht man die Pfeiler einfach, so sehen sie am besten aus, wenn sich ihre Breite zu der Breite der Oeffnung des Bogens im Lichten verhält, wie 2 zu 3, die Breite des Bogens aber muß zu seiner Höhe das Verhältniß, wie 1 zu 2 haben. Der Bogen kann zwar auch etwas höher gemacht werden, niemals aber niedriger, doch darf, wenn er mehr Höhe bekommt, dabei das Verhältniß der Breite zur Höhe, wie 2 zu 5, nicht überschritten werden. Die Pfeiler ganz glatt zu lassen, ist nicht gut, weil sie sonst ein gar zu einfaches Ansehn erhalten. Es ist daher besser, das man sie mit einem Kämpfer bekröne, und darauf den Bogen aufsetze, diesen aber mit einer aus etlichen Gliedern bestehenden Einfassung und mit einem Schlusssteine verziere. Man kann aber auch an den Pfeilern bäurisches Werk anbringen, und dieses ohne oder mit einem Kämpfer machen. Müßen bisweilen die Pfeiler breiter, als nach dem angegebe-

be-

benen Verhältnisse gemacht werden, so kann man ihnen das Ansehen der zu großen Breite dadurch benehmen, daß man sie mit einem Vorsprunge, mit Feldern, oder Nischen verziert.

Diese einfachen Pfeiler kommen bei Bogenstellungen seltener vor, als die mit Säulen oder Pilastern besetzten. Die Verzierung mit Säulen ist hier nicht passend, weil ganz frei stehende Säulen nicht gut dabei können angebracht werden, die Wandsäulen aber sich mit dem guten Geschmacke nicht wohl vertragen. Die Pilaster werden daher für solche Pfeiler die schönste Zierat abgeben. Die Pfeiler müssen niemals schmähler gemacht werden, als zwei Pilaster-Breiten austragen, so, daß wenn der Pilaster in der Mitte des Pfeilers steht, der übrige Raum, auf jeder Seite des Pilasters, die Hälfte der Breite des Pfeilers beträgt. Dieser Raum wird der Nebenpfeiler genannt, welcher allezeit mit einem Kämpfer gekrönt sein muß, worauf die Schenkel des Bogens aufstehen. Es ist hierbei noch zu bemerken, daß, wenn man sich Dorischer Pilaster bedient, die Pfeiler breiter zu machen sind, als wenn man Ionische oder Korinthische braucht. Es muß auch bei dem Kämpfer, der Bogen-Einfassung und dem Schlusssteine auf die verschiedenen Säulen-Arten Rücksicht genommen werden, damit bei der Dorischen weniger Verzierungen und Glieder, als bei der Ionischen, und bei dieser weniger Zieraten als bei der Korinthischen angebracht werden. Die Oeffnung des Bogens kann hier eben so hoch sein, als bei den einfachen Pfeilern. Die Pilaster werden entweder unmittelbar auf die Erde, oder auf Postamente gesetzt. Jede dieser Arten von Bogenstellung erfordert andere Einrichtungen und Verhältnisse, die man in den Anweisungen zu der Baukunst angeführt und beschrieben findet.

Man könnte zwar auch bei den Bogenstellungen die Pfeiler ganz weglassen, an ihrer Statt aber Säulen gebrauchen, und die Bogen entweder auf die Capitale der Säulen stellen, oder auf das Gebälke der Säulen, das in der Oeffnung des Bogens durchschnitten sein, und daselbst seine ordentlichen Ausladungen bekommen müßte. Allein dieses ist theils der Festigkeit, theils dem guten Geschmacke zuwider. Und obgleich schon bei den Römern Bogenstellungen auf Säulen gebräuchlich waren, so sind sie demungeachtet nicht nachzuzahlen. Sie kamen aber bei den Römern zu einer Zeit auf, da die Kunst schon ihrem Verfall entgegen ging, nämlich zu den Zeiten Diocletians und Constantins des Großen.

Die beste Form der Bogen zu den Bogenstellungen ist der halbe Zirkel, denn die elliptischen und gedrückten

Bogen fallen nicht so angenehm in das Auge. Die Rundung des Bogens muß aber ganz gesehen werden, weil sie sonst als ein gedrückter Bogen erscheinen würde. Daher muß sie über den Kämpfer sich zu erheben anfangen.

St.

B o s s e.

(*Bildnerei.*)

Bosse, oder Ronde-Bosse nennt man im Gegensatz der auf einem Relief vorgestellten Figuren, die völlige freie Ausführung derselben, Modelle von Statuen in Gips und gebrannter Erde, oder Statuen in Erz und Stein. Der Zeichner zeichnet darnach, wie er eine Academie zeichnet. Siehe die Artikel Academie und Antike.

G.

B o u r d o n.

(*Musik.*)

Hummelbass, Grundbass, welcher beständig den nämlichen Ton angiebt, wie es bei solchen Stücken gewöhnlich ist, welche Musetten genannt werden. Man sehe den Artikel Musette.

B.

B o u r r é e.

(*Musik und Tanzkunst.*)

Eine Art von Tonstück, welches sich zu dem Tanze gleiches Namens schickt. Den Ursprung desselben leitet man aus der Auvergne her, wo es noch jetzt gebräuchlich ist. Die Bourrée hat einen lebhaften Gang, und wie die meisten Tänze, zwei Theile, und vier Takte, oder zweimal, auch dreimal vier Takte.

B.

B o u t a d e.

(*Musik.*)

Bedeutete ehemals eine Art von kleinem Ballet, welches man auf den ersten Einfall als ein Impropru vortrug, oder vorzutragen schien. Man hat diesen Namen auch bisweilen solchen Tonstücken oder musikalischen Gedanken gegeben, welche unter *Cappriccio*,
Phan-

Phantasia verstanden werden. Man sehe diese beiden Artikel. B.

B r e c h u n g .

(Musik.)

Siehe den Artikel Harpeggio.

B r ü c k e n .

(Schöne Gartenkunst.)

Die Brücken, deren sich der Gartenkünstler bedient, gehen gewöhnlich nur über kleine Canäle oder Bäche, und sind bloß bestimmt, dem Spaziergänger einen bequemen Uebergang zu gewähren. Leichtigkeit, Bescheidenheit und Eleganz der Bauart werden daher nächst der Festigkeit die ersten Erfordernisse derselben sein. Hohe Bogen würden den Schein grosser angewandter Mühe haben, würden nicht nur ganz zwecklos, sondern auch gewisser Maassen zweckwidrig sein; künstliche Ausarbeitung des Geländers, Schwerfälligkeit der Bauart, würde mit dem freien Spiele der Gegenstände umher, mit den leichten, natürlichen Baum- und Strauchgruppen widerlich contrastieren.

Mannigfaltigkeit in Ansehung ihrer Form, schwankende Linien in Ansehung der Standorte der einzelnen Brücken ist in Gärten, wo keine Scene, kein Baum sich in dem andern wiederhohlen darf, nicht nur eine unnachlässliche Bedingnis, sondern der Gartenkünstler gewinnt noch, was den letztern Punct betrifft, dadurch ein neues Mittel zur Erreichung unendlich mannigfaltiger Ansichten, da er, wenn er mehrere Brücken in einer geraden Linie hinter einander setzte, auf jeder von ihnen dem Betrachter denselben Anblick vorlegen würde.

Uebrigens verbannet der Geschmack steinerne Brücken nicht ganz aus den Gärten; sehr gut wird eine etwas verfallene steinerne Brücke auf den Anblick von alten Ruinen vorbereiten, und eben so schön eine Kettenbrücke von einer Felspitze zu der andern leiten, wie an manchen Plätzen von saftem, lieblichem Charakter eine einfache Pfoste mit einer Lehne eine hinlänglich schöne Brücke bilden wird. G.

B ü f t e.*(Bildende Künste.)*

Die Darstellung der obern Theile des menschlichen Körpers, des Kopfes, der Schultern und eines Theiles der Brust, wird, vorzüglich wenn diese Darstellung ein Werk der freien Bildnerei (nicht auf einem Grunde in Relief) ist, Büste genannt, jedoch bedienet man sich dieses Ausdrucks auch von einer solchen gemahlten Darstellung. Man sehe den Artikel Porträt. G.

C.

C.

(Musik.)

Bezeichnet zunächst in der Musik einen Ton, und zwar denjenigen, welchen man in dem gegenwärtigen diatonischen Tongeschlecht als den ersten gelten läßt. Was C für eine Bedeutung habe, wenn es als Vorzeichnung gebraucht wird, und dem Worte Schlüssel vorgefetzt wird, findet man unter dem Artikel Schlüssel.

B.

C a b i n e t.

(Bildende Künste.)

Neben großen Sälen, in welchen Werke der Kunst oder der Natur aufgestellt sind, befinden sich oft kleinere Gemächer, in welchen die ausgesuchtesten Stücke ausgestellt sind; diese kleinern Gemächer werden Cabinette genennt, daher man diesen Namen auch den Sammlungen selbst giebt.

Ein Cabinetstück ist ein solches, welches seines Werthes wegen, in Sammlungen von Werken der grössten Meister aufgenommen zu werden verdient. Cabinetstücke der Bildnerei werden oft, ohne Rücksicht auf innern Werth, diejenigen genennt, welche ihrer kleinen Mensur wegen an öffentlichen Orten nicht aufgestellt werden können.

G.

C a d e n z.

(Musik.)

Cadenza, *Cadence*, ist derjenige Schritt in einem harmonischen Satze, mit welchem dieser entweder zu einer kurzen Ruhe, oder zum vollkommenen Schlusse gebracht wird. Man kann diesen Schritt auf eine doppelte Art betrachten. Erstens in Beziehung auf den Gang der einzelnen Stimmen, und zweitens auf den Gang der Harmonie. Im ersten Fall entsteht die melodische Cadenz und der Schritt beim Discant, welcher vom Subsemitonio

in die Tonica geschieht, heißt die Discant-Claufel; der Schritt der übrigen Stimmen, heißen Alt-Tenor- und Bass-Cadenz, und sie geschehen auf folgende Art. Der Bass fällt von der Dominante in den Grundton der Tonica, der Tenor von der Septime der Dominante in die Terz der Tonica; der Alt bleibt auf der Dominante liegen, und wird folglich beim Eintritt der Tonica zur Quinte desselben. Im zweiten Fall, oder in Beziehung auf den Gang der Harmonie, ergeben sich hier viererlei Arten von Cadenzen. Die erste ist die vollkommene oder Final-Cadenz. Hier tritt die Harmonie, oder welches einerlei ist, der Bass von der mit der Septime bezifferten Dominante in den Accord der Tonica, und gewährt dem Ohre eine vollkommene Ruhe. Setzt man aber bei diesem Falle zu dem Accord der Tonica eine neue Dissonanz, und macht folglich das Ohr auf eine zu erwartende neue Tonfolge aufmerksam, so heißt dieser Schluss eine vermiedene Final-Cadenz. Die unvollkommene, halbe, von einigen auch unregelmäßig genannte Cadenz ist die, wenn der Bass von dem Accord der Tonica in den der Dominante schreitet. Dieser Schluss, obschon die Dominante auch eine vollkommene Consonanz ist, gewährt dem Ohre nicht die Ruhe, wie die Final-Cadenz, thut aber am Ende gewisser Singstücke besonders in weichen Tonarten, bei unruhigem und aufgivillem Affect, wo Bezeichnung vollkommener Ruhe Fehler wäre, gar keine üble Wirkung. Die unterbrochene Cadenz, *Cadence rompue*, *Cadenza d'Inganno* auch Trugschluss, heißt diejenige, wo der Bass statt von der Dominante in die Tonica zu fallen, einen halben oder ganzen Ton aufwärts steigt. Man darf aber diesen Schritt des Basses nicht als den einzigen betrachten, durch welchen Trugschlüsse zu bilden wären, denn die Art des Uebergangs von der Dominante in Intervalle verwandter Tonarten anstatt in die der Tonica, giebt deren eine beträchtliche Anzahl. Die Mittel-Cadenz ist diejenige, welche durch den Schritt in den Accord der mit der Tonica verwandten Tonarten oder deren Dominanten bewirkt wird. Sie hat zwar die nämliche Bezifferung, kann auch ähnliche und gleiche Schritte haben, wie die vollkommene, und unvollkommene Cadenz, leitet aber dem Ohre in Beziehung auf Ruhe weniger Genüge, sie trennt Einschnitte, und schließt Perioden. Noch eine Art von Cadenz ist da, wo der Bass entweder auf der Tonica oder der Dominante ruht und anhält, indessen in den obern Stimmen mancherlei harmonische Gänge ausgeführt werden; und diese heißt Orgelpunct, *point d'orgue*, Man sehe diesen Artikel.

Ein

Ein Mehreres über diejenigen Cadenzen, welche im Allgemeinen bekannter sind, als alle die eben angeführten, welche vor dem Schlusse von Arien, Concerten u. s. w. vorkommen, bei deren Eintritt der Bass auf die Dominante mit dem Quart-Sexten-Accord schreitet, und die man gewöhnlich auch figurirte Cadenzen nennt, findet man unter dem Artikel Fermate. *B.*

C a e s u r.

(*Musik.*)

Siehe den Artikel Einschnitt.

C a l a n d r o n e.

(*Musik.*)

Ein Blas-Instrument, welches in Italien unter den Landleuten üblich ist. Es hat Löcher wie die Flöte, und zwei Klappen an der Mündung, welche nach erfolgtem Drucke den Ton durch zwei gerade einander gegenüber stehende Oeffnungen hindurch lassen. *B.*

C a l l i f f o n c i n i.

(*Musik.*)

Eine Art Mandoline, deren Griffbret vier bis fünf Fufs lang ist, und deren man sich im Königreich Neapel und in der Levante häufig bedient. Siehe den Artikel Mandoline. *B.*

C a m a y e u.

(*Zeichenkunst.*)

Die Darstellung eines Gegenstandes mit einer einzigen Farbe, wobei bloß Licht und Schatten beobachtet und in ihren gehörigen Verschattungen und Abstufungen nachgeahmet sind, wird im eigentlichen Sinne Camayeu genannt. Man giebt aber auch Darstellungen von zwei oder drei Farben, wobei keine genauere Nachbildung der Farben der Natur gedenkbar ist, diesen Namen, und könnte vielleicht auch jedes schlecht colorierte, und wie aus einem Topfe angestrichene Gemälde von Menschenfiguren so nennen. *G.*

C a n a r i e.

(Musik.)

Eine Art von Tonstück, welches auf den canarischen Inseln seinen Ursprung soll erhalten haben, und eigentlich eine Art von *Gigue* ist, nur dafs sie eine noch lebhaftere Bewegung als die gewöhnliche *Gigue* hat. Daher sie auch bisweilen durch $\frac{1}{12}$ angezeigt wird. Gewöhnlich sieht sie im Dreiachtel- oder Sechsahteltakt. B.

C a n n e l ü r e n.

(Baukunst.)

Scannalature. Nach einem viertel- drittel- oder haben Cirkelstück senkrecht gezogene Rinnen, deren der Säulenschaft gewöhnlich sechszehn bis vier und zwanzig hat. Bei Dorischen Säulen, an welchen man sie schon im hohen Alterthum anbrachte, stehen sie ganz nahe an einander; bei Ionischen und Korinthischen aber ist allemal zwischen zwei Rinnen ein verhältnißmäfsig breiter glatter Streifen. Die Cannelüren geben den Säulen ein gefälligeres und schlankeres Ansehen. G.

C a n o n.

(Musik.)

Ist eine auf einander folgende, und regelmäfsig abgemessene Wiederholung des nämlichen Satzes von zwei oder mehrern Stimmen. Die Mannigfaltigkeit aller möglichen Canons ist zu groß, um selbige nach ihren charakteristischen Kennzeichen auch in der gedrängtesten Kürze hier einzeln zu erörtern, so wie vollständige Uebersicht und Kenntniß der Regeln zu Verfertigung der mancherlei Canons verschiedene Lehrbücher gewähren. Was also hier in Betracht kommen kann, und was die Schranken dieses Werks zulassen, sind allgemeine und wesentliche Rückfichten beim Canon, und hieher gehören erstens, die Intervalle in welchen die Nachahmung oder Wiederholung des nämlichen Satzes geschieht; zweitens die Anzahl der Stimmen, die dieses thun; drittens die Art der Bewegung, in der es geschieht. In diesen drei Punkten verfährt der Tonsetzer nach Willkühr, und nach den nähern Unterscheidungszeichen erhält der Canon seine Benennung. So sagt man daher: ein Canon in

in der Quinte, in der Quarte, ein Canon zu zwei oder drei Stimmen, ein Canon *per augmentationem et diminutionem*. Es giebt aber auch Canons, die nicht an ein bestimmtes Intervall, nicht an einerlei Bewegung gebunden sind, bei denen man den Gesang vom Schlusse und vom Anfang, *per augmentationem* und *per diminutionem* u. s. w. wiederholen kann. Ein solcher Canon erhält den für ihn so passenden Griechischen Beinamen *polymorphus*. Das Merkmal, wenn die zweite oder dritte Stimme bei einem Canon eintreten soll, ist das Zeichen eines Paragraphs über dem System auf der Stelle, wo das geschehen soll. Man läßt selbiges aber auch zuweilen weg, damit sich der Witz irgend eines Tonkünstlers an der Auflösung üben könne; in diesem Falle könnte man einen solchen Canon als ein musikalisches Räthsel betrachten. Zu Verfertigung eines guten Canons, wenn er durchaus Reinheit der Harmonie behaupten soll, sind die Regeln des doppelten Contrapuncts unumgänglich nothwendig. Canon hieß bei den Griechen eine Regel oder Methode, die Verhältnisse der Tonarten zu bestimmen. Man gab auch den Namen Canon demjenigen Instrumente, vermittelt dessen man diese Verhältnisse fand, und welches auch *Monochord* genennet wurde. S. den Artikel Monochord. B.

C a n o n i k.

(Musik.)

So heist der wissenschaftliche Theil in der Musik, welcher die Berechnung der Tonweiten zum Gegenstand hat, um den Intervallen Reinheit und richtige Verhältnisse gegen einander zu geben.

Die Alten bedienten sich hierzu eines Instrumentes mit einer auch mehrern Saiten und beweglichen Stegen, welches sie *Canon*, *Helicon* auch *Chordotonon* nannten, und welches folglich mit demjenigen, von welchem wir noch gegenwärtig zu ähnlichem Zwecke Gebrauch machen, gleiche Beschaffenheit hatte. Man sehe den Artikel Monochord. B.

C a n t a b i l e.

(Musik.)

Bedeutet singbar, bequem zum Singen. Es wird Cantabile auch als Grad der Bewegung auf solche Instru-

strumental-Stücke angewandt, deren Ausführung auch wohl der Singstimme hätte übertragen werden können.

B.

C a n t a t e.

(*Dichtkunst.*)

Die Cantate, bloß als Werk der Dichtkunst betrachtet, hat keinen eigenthümlichen Charakter, und kann nicht als eine besondere Gattung angesehen werden. Sie ist jederzeit ein lyrisches Gedicht; ihr Auszeichnendes liegt in ihrer Zweckmäßigkeit für musikalische Darstellung der in ihr enthaltenen Leidenschaften und Gefühle. Die Cantate muß ein harmonisches Ganzes dichterisch ausgedrückter Vorstellungen sein, welche zu Hervorbringung einer musikalisch darstellbaren Haupt-Leidenschaft oder Haupt-Gefühls durch eine Mannigfaltigkeit von Arten und Graden musikalisch ausdrückbarer Rührung zusammen stimmen. Dieses Ganze von Vorstellungen kann bald den Charakter der Hymne und Ode, bald den der Elegie, bald den des Liedes, bald einen aus ihnen zusammengesetzten Charakter besitzen, in welchem jedoch Eine Stimmung die herrschende sein muß. In der Ausführung seiner Vorstellungen muß der Dichter seine Einbildungskraft durchgängig auf den Tonkünstler beziehen, und jeden Theil so anlegen, ordnen und einkleiden, daß dieser in ihm genugamen Stoff zu natürlichen und rührenden Wirkungen seiner Kunst finde. Der Dichter muß sich bei Abfassung eines solchen Werkes nicht vornehmen, den Tonkünstler zu beherrschen, und gewaltsam einzuschränken; hier muß er ihm dienen, und von den Reichthümern und der ganzen Kraft seines Genies nur einen solchen Gebrauch machen, daß der Tonkünstler dadurch die volle Freiheit behalte, sich der Ausführung und Ausbildung seiner Rührungen bald mit einer weisen Sparsamkeit, bald mit einer aus der Fülle des Herzens sich hervordringenden Ueppigkeit zu überlassen. Dieser Gesichtspunct allein muß den Dichter einer Cantate in der Entwerfung seines Planes leiten, dieser Gesichtspunct ihn leiten in der Abtheilung einzelner Parteen, in der Bildung der Uebergänge und der Verknüpfung aller Theile zu einem Ganzen. Ja selbst der Styl, dessen sich der Cantatendichter bedient, muß durchgängig auf musikalische Ausdrückbarkeit und Wirkung berechnet sein. Die Sprache der bloß versificierten Prose ist eben so gewiß unpassend für die Cantate, als der gedrängte, energische, bildervolle

le und kühne Styl der höhern lyrischen Dichtkunst. Der Styl der Cantate scheint zwischen beiden Extremen in der Mitte zu liegen. Einfachheit, Leichtigkeit, sanftere Farbengebung, und eine gewisse (jedoch nicht bis zur Fadedheit getriebene) Entwicklung (ich meine das Entgegengesetzte der Gedrängtheit) müssen ihn vorzüglich auszeichnen.

Recitativ und Arie sind der Cantate der Natur der Sache nach, wesentlich, so daß wenigstens ein Recitativ und eine Arie in jeder auch noch so kleinen Cantate nothwendig vorkommen muß. Allein es können auch nach dem Verhältnisse und der Art, in welchem der Dichter die Gegenstände ausführt, Cavaten, Ariofos, Arietten, mehrere oder wenigere, vorkommen. Auch Chöre können bei gewissen Sujets zweckmäßig Statt finden.

Man kann die Cantaten theilen: 1) in solche, welche Leidenschaften und Gefühle durch Gedanken und Wahrheiten erregen, an welchen jeder Mensch, bloß als solcher, Theil nehmen kann, ohne sich erst etwa in eine andere Person hinein zu denken, oder eine Dichtung vorauszusetzen; man könnte diese betrachtende Cantaten nennen; 2) solche, wo der Dichter in seiner eigenen Person individuelle Leidenschaft und Gefühl ausdrückt; (z. B. die Flucht der Lalage, von Kleist;) 3) historische, wo der Dichter historische Personen sprechen läßt; historische Cantaten; 4) solche, wo er Personen wirklich handelnd einführt, dramatische Cantaten; allegorischdramatische Cantaten, wenn die handelnd eingeführten Personen, allegorische sind.

Die historischen Cantaten erfordern eine besondere Freiheit der Behandlung, wenn über der Erzählung nicht der für die Cantate schlechterdings nothwendige Charakter des Lyrischen verlohren gehen, oder wenigstens dadurch verlieren soll. Es versteht sich von selbst, daß die höchste Vergegenwärtigung die Erzählung durchaus befeelen muß.

Die dramatische, besonders die allegorischdramatische Cantate wird immer etwas unnatürliches enthalten, wenn sie bloß musikalisch vorgetragen wird. Allein mit wirklichem Spiele dargestellt, begreife ich nicht, warum sie nicht eine Wirkung hervor bringen könne, die sich der großen Wirkung der Oper nähere.

Wer eine ausführlichere Belehrung über die Erfordernisse einer Cantate, als Dichterwerks, in Beziehung auf musikalische Setzung wünscht, findet sie in Kraufs: von der musikalischen Poesie. Unter den Deutschen

haben meisterhafte Cantaten geliefert, Ramler, Gerstenberg, Niemeyer, Jacobi, Bürde u. a.

Siehe auch die Artikel Chor, Dichtkunst, Oratorium und Recitativ. H.

C a n t a t e.

(Musik.)

Eine Gattung kurzen und lyrischen Gedichts, welches mit Begleitung abgesungen wird, aus mehreren abwechselnden Sätzen, als Arien, Recitativen u. d. gl. besteht, und nach seinem Inhalt sowohl für Kammer- als Kirchen-Musik eingerichtet werden kann. Im letzten Falle heißt die Cantate ein *Oratorium* oder auch eine geistliche Cantate, und muß alsdann in Rücksicht der Begleitung und des Charakters der vorkommenden Tonstücke der Würde des Gegenstandes angemessen sein. Aber sowohl in diesem als in jenem Fall, in welchem sie mehr umfaßt, ist sie sehr vom eigentlichen Drama zu unterscheiden; denn die Cantate ist keine Handlung, sondern eine Darstellung der Empfindungen, welche die Betrachtung großer und wichtiger Auftritte in der Natur und im menschlichen Leben in uns rege machten. Da die Erzählung der Veranlassung dieser Empfindungen ebenfalls in der Cantate Statt findet, so ist es für den Tonsetzer eine wichtige Beherzigung, in was für eine Form er diese und jene einkleide, ob in die Form des Recitativs oder der Arie u. s. w. Es können dem Charakter der Cantate unbeschadet, mehrere Personen eingeflochten werden, wofern nur Ergießung der Empfindung ihr gemeinschaftliches Ziel ist. Das Wort und die Sache sind übrigens Italiänischen Ursprungs, und wahrscheinlich entwickelte sich die Cantate aus dem, was die Italiäner *Madrigal* nannten. S. den Artikel *Madrigal*. B.

C a n t a t i l l e.

(Musik.)

Ist eine sehr kurze Cantate, deren Inhalt in zwei bis drei Arien, gewöhnlich nach Art der *Rondeaux*, oder ähnlicher Stücke mit Instrumental-Begleitung vorgelesen wird. Eine Cantatille ist eigentlich weder einer vollkommenen Entwicklung, noch eines vollendeten Gemähltes dieser oder jener Leidenschaft fähig, und folglich auch nicht das Ziel großer Künstler. B.

C a n-

C a n t o f e r m o .

(Musik.)

Heißt in allgemeinerer Bedeutung bei den Italiänern Kirchengesang, in einer engeru hingegen versteht man unter Canto fermo denjenigen Gesang, zu welchem eine Begleitung von einer oder mehreren Stimmen in Contrapunct gesetzt ist, welche Stimmen unter sich mancherlei harmonische Gänge bilden, so daß diese jedoch eine genaue und richtige Beziehung auf die Melodie des Canto fermo haben. Diese harmonischen Gänge können bestehen, sowohl in einer ganz einfachen bloß figurirten Tonfolge, als auch in kunstreichern Anlagen, z. B. in Canons, Fugen, Doppelfugen, nachdem der Componist Kunst und Scharffinn besitzt, und die Melodie des Canto fermo diese oder jene Einrichtung zuläßt, so wie es auch von der willkürlichen Wendung abhängt, die der Componist der Harmonie der Stimmen im Contrapunct giebt, wenn, oder in welcher Stimme der Canto fermo eintritt. Da die angegebene Behandlung des Canto fermo in ihrer Ausführung für kein Instrument besser paßt, als für die Orgel, so wählte man meist zu selbiger die Melodie eines Chorals, die daher in jener Manier vorgetragen, sehr füglich als Vorspiel und Einleitung in der Kirche ihren Platz behaupten kann. B.

C a p i t ä l .

(Baukunst.)

Knauf. So wird der oberste Theil einer Säule oder eines Pfeilers genennt, der ihnen zur Verzierung, vorzüglich aber zur Bedeckung dient. Einige leiten den Ursprung des Capitäls von den Baumstämmen her, die man im Anfange zu Säulen soll genommen haben, weil diese Stämme oben, wo die Aeste abgeschnitten werden, dicker und knotiger sind, als an dem übrigen Stamme. Andere glauben, daß das Capitäl aus Stücken Holz entstand, die man über die hölzernen Pfähle oder Säulen legte, und das obere immer breiter als das untere machte, damit es als ein Kopf, die Last des horizontal darauf ruhenden Balkens desto besser tragen möchte. Allein, da wir bei verschiedenen alten Völkern, besonders bei den Aegyptiern, Säulen mit Capitälen finden, die aus Stein gearbeitet sind, weil in diesem Lande, wegen Mangel des Bauholzes, alles mit Steinen gebaut werden mußte, so ist die

die Entstehung der Capitäle wohl nicht aus der Holzbaukunst herzuleiten, sondern einer andern Ursache zuzuschreiben. Diese ist unfreitig das Gefühl; die Säule zu einem Ganzen zu machen, und ihr einen Kopf, oder eine Bedeckung zu geben, ohne welche sie unvollendet zu sein scheinen, und ein schlechtes Ansehen erhalten würde. Diefes finden wir an den Chinesischen Säulen, welche, da sie kein Capitäl haben, ungeachtet ihres guten Verhältnisses der Höhe zur Breite, dennoch einen nicht ganz angenehmen Eindruck verursachen.

Wir finden, dafs schon die ältesten Völker der Erde, von denen sich bis auf unsere Zeit Denkmähler erhalten haben, die Indier, Perfer, Aegyptier, die Nothwendigkeit fühlten, den Säulen Capitäle zu geben. Von den alten Indiern und Perfern sind nur einige Capitäle übrig geblieben, deren Gestalt wir aus den Reisebeschreibungen des Niebulir, Le Brün und Chardin kennen lernen. Bei den Aegyptiern aber treffen wir eine so grofse Anzahl von Capitälen an, dafs wir die Geschichte dieses Theils der Säulen, von seinem ersten Ursprung an, bis zu der gröfsten Ausbildung, die er bei dieser Nation erhalten konnte, genau verfolgen können.

Die allerältesten ägyptischen Säulen hatten gar kein Capitäl, sondern wurden mit einer viereckigten Platte bedeckt, die einen bis drei Fufs in der Dicke hatte. Der erste Knauf, mit welchem man die Säulen zierte, war eine einfache Ausbäuchung, die sich unter der viereckigen Platte anfang, und etliche Fufs herunter ging, so dafs dieser Knauf der Gestalt eines Fasses ähnlich war. Diese Capitäle wurden im Anfange ganz glatt gemacht, und bisweilen mit Hieroglyphen besetzt, hernach aber fing man an, ihnen mancherlei Verzierungen zu geben. Eine spätere Erfindung scheint eine andere und zierlichere Gestalt der Capitäle zu sein, da man sie nach der Art eines auf die Säule gesetzten Gefässes, oder einer umgekehrten Glocke formte. Auch diese wurden erst glatt gemacht. Ihre nachmaligen Verzierungen bestanden in Laubwerk und verschiedenen Pflanzen, die bald flach, bald mehr erhoben herausgearbeitet wurden. Diese und noch mehrere Capitäle, welche die Aegyptier hatten, die aber hier anzuführen, zu weitläufig ausfallen würde, haben theils Norden, theils Poccock in ihren Reisebeschreibungen abgebildet. Die Anzahl und Mannigfaltigkeit dieser Zierde der Säulen war in Aegypten so grofs, dafs es das Ansehen erhält, als ob jeder Künstler, bei der Angabe eines Gebäudes, ein eigenes und neues Capitäl zu den Säulen, welche er bei diesem Gebäude anbringen wollte, erfand, oder wenigstens

ein solches, aus einigen schon vorhandenen Capitälern zusammen setzte. Pocock erwähnt unter den Aegyptischen Säulen einige, deren Capitäle mit dem Dorischen und Korinthischen Knaufe Aehnlichkeit haben sollen, und glaubt sogar, hier den Ursprung der Korinthischen Säulen zu entdecken. Allein man darf diese Säulen nur genau betrachten, und mit den Griechischen vergleichen, so wird man finden, daß eine solche Aehnlichkeit sehr entfernt ist, und bloß in der Einbildung besteht, so wie es auch wider alle Wahrscheinlichkeit streitet, daß die Griechen ihre Säulenarten von den Aegyptiern sollten entlehnt haben.

Wir kommen nun zu denjenigen Capitälern, die uns am meisten interessiren, und die, theils wegen ihrer schönen Formen, theils weil sie noch jetzt im Gebrauch sind, unsere Aufmerksamkeit vorzüglich verdienen. Daß dieses die Capitäle sind, welche die Griechen erfanden, wird man leicht errathen können.

Das älteste Griechische Capitäl ist unstreitig dasjenige, welches wir das Toscanische nennen, und dessen Erfindung, dieser Benennung wegen, gemeinlich den Etruskern zugeschrieben wird. Allein da dieses Volk, unter andern Künsten, auch die Baukunst von den Griechen lernte, welche schon in den frühesten Zeiten Colonieen nach Hetrurien schickten, so wird es sehr wahrscheinlich, daß das Toscanische Capitäl kein anderes ist, als das alte noch unausgebildete Dorische, welche Muthmaßung durch die Aehnlichkeit dieser beiden Capitäle noch bestärkt wird.

Die Einrichtung dieses Capitäls lernen wir aus dem Vitruv (lib. IV. c. 7.) kennen. Es erhält, Figur 1, die Hälfte des untern Durchmesser der Säule zu seiner Höhe, *a b*. Diese Höhe wird in drei Theile getheilt. Der oberste Theil, *b c*, wird zu dem Abacus genommen, der, nach Vitruv's Worten zu urtheilen, nicht viereckig, wie bei dem Dorischen Capitäl, sondern zirkelrund gemacht wurde. Der Abacus muß so weit vorspringen als der Säulenschaft unten stark ist. Von den beiden übrigen Theilen ist der mittlere, *c d*, zu dem Echinus, und der unterste, *d a*, zu dem Halse nebst dem Ablaufe bestimmt. Galiani, in seiner Italiänischen Uebersetzung des Vitruv, verlangt, daß unter dem Halse nothwendig noch ein Ring angebracht sein müsse, der den Hals von dem Säulenschaft absondere, und er beruft sich deswegen auf eine Lesart Philanders, welche dieser Gelehrte aber aus eigener Autorität annimmt. Da nun dieser Ring weder nöthig noch schön, überdies auch der Vorschrift Vitruv's zuwider ist, so habe ich ihn weggelassen. Wie die neueren Baukünstler das Toscanische Capitäl gewöhnlich bilden, zeigt

die Figur 2. Vorzüglich weichen sie von den Alten darin ab, daß sie den Abacus viereckig machen, und den Säulenschaft von dem Halße durch einen Ring absondern, auch den Abacus noch mit einem Riemchen bedecken, obgleich dieses letztere nicht immer geschieht.

Die Griechen, welche die Baukunst ausbildeten, und allen Theilen eines Gebäudes schöne Formen gaben, setzten auch eigene Formen und Verhältnisse der Capitäle fest. Diesen einmal entdeckten schönen Formen blieben sie treu, behielten sie im Ganzen genommen bei, und suchten sie nur in einzelnen Dingen noch zu verbessern und zu verfeinern. Daher in so verschiedenen Griechischen Besitzungen einerlei Säulenarten, worunter besonders die Dorische die allgemeinste war; daher aber auch die nicht ganz genaue Aehnlichkeit aller Capitäle einer Art, und die kleinen Abweichungen bei den Capitälen aus den neuern Zeiten von den ältern. Die Griechen gaben jeder Art von Säulen einen eigenen Knauf. Sie hatten aber drei Säulenarten, die Dorische, die Jonische, die Korinthische, deren vorzüglichstes Unterscheidungszeichen der Knauf war.

Das Capitäl der Dorischen Säule ist, so wie die übrigen Theile der Säule, sehr einfach, und zeichnet sich vor den andern durch eine edle Würde aus. In den ältesten Zeiten bekam der Knauf noch keinen ganzen Model zur Höhe, und selbst zu den schönsten Zeiten der Kunst, unter dem Perikles, wurde er zu Athen nicht höher gemacht. Dieser Knauf, Figur 3, besteht aus einem Abacus und einem Echinus, der gemeinlich unter sich drei bis fünf Riemchen hat, und eben so viel kleine glatte Streifen, die zwischen den Riemchen liegen, und durch einen Ablauf mit ihnen verbunden sind. Der Abacus *a*, der ungefähr zwei Fünftheile der Höhe des Knaufs zu seiner Höhe hat, ist eine viereckige Platte, und springt so weit vor, daß er allezeit breiter ist, als der untere Durchmesser der Säule. Durch diesen weiten Vorsprung des ganzen Capitäls über den Säulenschaft, erhält die Säule ein großes und ehrwürdiges Ansehen. Der Echinus, *b*, ist etwas niedriger als der Abacus, und ungefähr ein Drittel der Höhe des Capitäls hoch. Er hat ein länglich rundes Profil, das bei einigen Capitälen mehr, bei andern weniger gerundet ist, allemal aber ein sehr edles Ansehen hat. Die Riemchen, *c*, unter dem Echinus, sind so geordnet, daß die obern über die untern vorspringen. Der Hals, *d*, ist mit dem letzten Riemchen durch einen Ablauf verbunden, und wird von dem Säulenschaufte durch einen stark eingezogenen glatten Streif getrennt. Bei den Säulen zu Thorikus und des Apollotempels zu Delos hat der Hals

Cau-

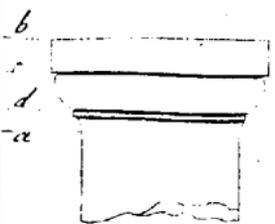


Fig. 1.

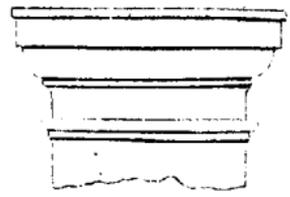


Fig. 2.

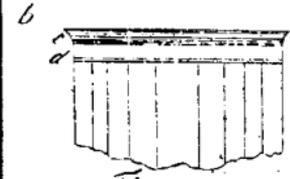


Fig. 3.

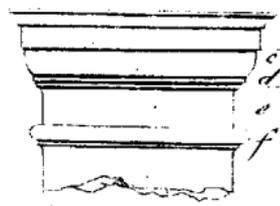


Fig. 4.

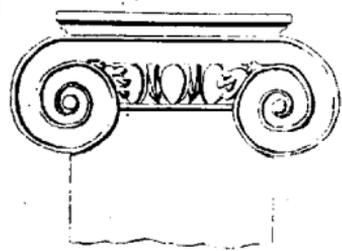


Fig. 5.

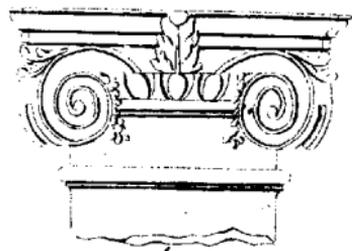


Fig. 6.

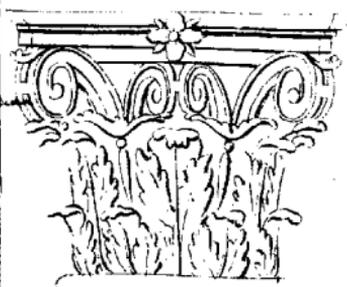


Fig. 7.



Fig. 8.



Cannelierungen, die das Capitäl von dem Schaft absondern. Der Hals bei den Säulen des Tempels zu Segestus in Sicilien, besteht aus einem glatten Streife, der etwas mehr eingezogen ist, als der obere Theil des Schaftes.

In den nachfolgenden spätern Zeiten wurden mit dem Dorischen Knaufe verschiedene Veränderungen vorgenommen. Er bekam, nach Vitruv's Vorschrift, (lib. IV. c. 3.) mehr Höhe, nämlich einen ganzen Model. Figur 4. Diese Höhe wurde in drei Theile getheilt. Der Abacus, *a*, bekam zwar immer noch einen weiten Vorsprung, und wurde zwei Model und den sechsten Theil des Models breit gemacht, allein er erhielt weniger Höhe, nur ein Drittheil der Höhe des Capitäls; und war nicht mehr die schöne einfache viereckige Platte, sondern wurde oben mit einer Kehlleiste, *b*, verziert. Der Echinus, *c*, wurde ebenfalls niedriger gemacht, denn man gab ihm, die Ringe oder Riemchen, *d*, die er unter sich hat, mit eingeschlossen, das zweite Drittheil des Capitäls zur Höhe, und er verlor überdies sein edles Profil, wofür er wie ein Viertelsstab gebildet wurde. Das letzte Drittel des Capitäls wurde zu dem Halse, *e*, genommen. Die neuern Baukünstler sind bei dem Dorischen Capitäl ganz den Vorschriften Vitruv's gefolgt, nur dafs sie den Hals der Säule von dem Säulenschaft durch einen Ring, *f*, trennen, von dem Vitruv nichts sagt. Vergleichen wir nun das alte Dorische Capitäl mit dem, wie wir es bei dem Vitruv finden, so ist es augenscheinlich, dafs es durch die Veränderungen, die es erhielt, viel von seiner Schöheit, dafs es ganz sein grosses, feierliches Ansehen verlor. Es ist daher den Künstlern unserer Zeit vorbehalten, ihm dieses Ansehen wieder zu geben, wenn sie hierbei von den durch Vitruv angegebenen Verhältnissen abgehen, und die schönern Verhältnisse der Griechen nachahmen und wieder einführen.

Das Jonische Capitäl unterscheidet sich von dem Dorischen vorzüglich durch die grossen Voluten, von denen auf jeder Seite eine herab hängt. Diese Voluten oder Schnecken stehen so, dafs man an der vordern und hintern Ansicht des Knaufes die Wendungen und den Gang der Schneckenlinie bemerkt, die sich in einem Punkte endet, welcher das Auge der Schnecke heifst, auf den Seiten des Knaufes aber die Rollen, oder zusammen gerollten Voluten sieht. Hierdurch erhielt dieses Capitäl ein doppeltes Ansehen; ein anderes von vorn, ein anderes von den Seiten. Bei den Säulen hingegen, die an den Ecken der Tempel standen, wurde die Eckschnecke so herum gedreht, dafs man, sowohl von vorn als auch an der einen Seite,

den Gang der Schneckenlinie sah, um diesem Capitäl auch an der Seite des Tempels die vordere Ansicht zu geben, und es daselbst den übrigen Capitälern, welche ebenfalls die vordere Ansicht hatten, gleich zu machen. Schon die Ionische Säule an dem kleinen Tempel am Ilissus bei Athen, das älteste Ionische Gebäude, das bis auf unsere Zeiten gekommen ist, hat ein solches Eckcapitäl. Erst spät unter den Römern, gegen oder unter der Regierung Constantins des Großen, fingen die Künstler an, alle Voluten heraus zu drehen, und dadurch dem Ionischen Capitäl von allen vier Seiten ein gleiches Ansehen zu geben. Sie bildeten auf diese Art das Ionische Capitäl, das noch jetzt gebräuchlich ist, und dessen Erfindung irrig dem Michael Angelo zugeschrieben wird. Wir finden dieses neue Ionische Capitäl an dem Tempel der Concordia, der unter Constantin dem Großen gebaut wurde.

Die Höhe des Ionischen Knaufes betrug mit den Voluten, bei den Griechen, bisweilen ungefähr zwei Drittheile der untern Säulenstärke, bisweilen etwas weniger über die Hälfte des untern Durchmessers der Säule. Vitruv (lib. III. c. 3.) bestimmt die Höhe dieses Capitäls so, daß es mit den Voluten der Hälfte der untern Säulenstärke gleich sein soll. Diese Höhe theilt er in neun und einen halben Theil, wovon er einen und einen halben der Stärke des Abacus, die übrigen acht Theile aber der Höhe der Voluten giebt. An einem andern Orte nimmt Vitruv (lib. IV. c. 1.) zur Höhe des Ionischen Knaufes zwar nur den dritten Theil der untern Säulenstärke an, er spricht aber hier nur von der Höhe des innern Theils des Capitäls, ohne die Voluten. In der folgenden Zeit bekam dieser Knauf dadurch noch mehr Höhe, daß der Hals von dem Säulenschaft durch einen Ring getrennt wurde, wie man dieses an dem Tempel des Erechtheus und der Minerva Polias zu Athen sieht.

Die Verzierungen, welche die Alten dem Ionischen Capitäl gaben, bestehen auffer den Voluten darin, daß sie den Echinus mit Eiern besetzen, zwischen welchen Schlangenzungen stehen und daß sie oben aus den Schnecken ausgeworfene Zweige hervor gehen lassen. Dieses findet sich schon an dem Tempel am Ilissus. Hernach wurde auch noch die Kehlleiste des Abacus, über den Voluten, und der Ring unter dem Echinus verziert, und an den Säulen des Tempels des Erechtheus zu Athen hat auch der Hals Verzierungen.

Einige Künstler der neuern Zeiten, wie Palladio, Serlio, Vignola, und mehrere, haben das antike Ionische Capitäl gebraucht, andere aber, wie Scamozzi und

und Michael Angelo, bedienten sich des neuen, das unter den Römern aufkam. Der Unterschied beider Capitäle besteht, wie schon bemerkt worden ist, darin, daß bei dem alten, Figur 5, die Wendungen der Schnecken nur an der vordern und hintern Ansicht zu sehen sind, bei dem neuen aber Figur 6, die Voluten so heraus gedreht sind, daß man den Gang der Schnecke von allen vier Seiten erblickt. Hieraus entsteht aber auch die Verschiedenheit des Abacus, der bei dem alten Capitäl ein Viereck ist, bei dem neuen aber an den Seiten eingebogen und gegen die vier Ecken zu ausgeschweift wird. Bisweilen wird jetzt der Hals von dem Säulenschaft durch einen Ring getrennt, wie in der Figur 6; bisweilen fällt dieser Ring aber auch weg.

Der alte Jonische Knauf hat etwas Großes und Edles, und daher unstreitig viele Vorzüge vor dem neuen. Man bedient sich aber des neuern Capitäls um deswegen häufiger, weil es auf allen vier Seiten ein gleiches Ansehen hat. Die schönsten Ueberbleibsel der alten Jonischen Capitäle, die unsere Künstler zum Muster wählen sollten, sind die an dem Tempel am Ilissus bei Athen, an dem Tempeln des Bacchus zu Teos, des Apollo Didymäus bei Milet, an dem Tempel der Minerva Polias zu Priene, und die an dem Tempel des Erechtheus zu Athen. Abbildungen und sehr genaue Ausmessungen dieser Capitäle findet man in den Atheniensischen Antiquitäten des Stuart und in Chandlers Jonischen Alterthümern.

Das prächtigste und reichste Capitäl ist das Korinthische. Dasjenige, was man in den Ruinen des Apollotempels bei Milet gefunden hat, ist unstreitig das älteste dieser Säulenart, das bis auf unsere Zeiten gekommen ist. Es hat den untern Durchmesser der Säule zu seiner Höhe, und besteht aus einer Reihe Acanthusblätter, über welche sich abwechselnd eben solche Blätter und Blumenstängel erheben, die sich in Schnecken endigen. Das Korinthische Capitäl bekam, außer seiner Höhe und Verzierungen, noch mehr Eigenes, wodurch es sich von den Capitälen der andern Säulenarten auszeichnete. Bei dem Dorischen und alten Jonischen Capitäl wurde der Abacus wie eine viereckige Tafel gemacht, und hatte auf allen vier Seiten eine gerade Linie; bei dem Korinthischen Capitäl aber erhielt er eine einwärts gebogene Linie. Bei den andern Säulenarten wurde in den alten Zeiten der Schaft der Säulen, oben wo der Hals des Capitäls sich mit ihm vereinigt, ohne Glieder gelassen, und bei der Jonischen Säule war er sogar unmittelbar mit dem Capitäl verbunden, hier aber wurde er oben mit einem Ringe, nebst einem

Riemchen bekränzt, wodurch man ihn und das Capitäl von einander trennte. In seiner ganzen Pracht erscheint dieser Knauf an dem choragischen Monumente des Lyfikrates zu Athen, das zu Alexanders des Großen Zeiten gebaut wurde. Hier ist er fast drei Model hoch, und hat zu unterst eine Reihe glatte Blätter, dann eine Reihe zackige Acanthusblätter, zwischen welchen Rosen hervor wachsen, und darüber erhebt sich ein großer Strauß von Blättern und Schnörkeln, der sich um die Vase des Capitäls herum ausbreitet. Da man so verschiedene Arten von diesem Capitäl antrifft, so scheint es, daß die Griechen bei der Verzierung desselben keinen gewissen und bestimmten Vorschriften gefolgt sind, und daß jeder Künstler, der ein solches Capitäl angab, sich bemühte, es so reich und schön als möglich zu machen. Eine ganz eigene Art des Korinthischen Knaufes sieht man an dem Thurme des Andronikus Cyrrhestes zu Athen. Hier hat der Knauf zwei Model zur Höhe, und weder Blumenstängel noch Schnörkel. Er besteht aus zwei Reihen Blättern über einander, wovon die untern Acanthusblätter, die obern aber lange glatte Blätter sind, die bis an den Abacus hinauf gehen. Dieser hat das Besondere, daß er nicht nach einer ausgebogenen, sondern nach einer geraden Linie gebildet ist.

In spätern Zeiten wurden noch mehr Veränderungen mit dem Korinthischen Capitäl vorgenommen. Erst unter den Römern erhielt dieses Capitäl die Verhältnisse und bestimmte Gestalt, die es noch jetzt hat. Vitruv (lib. IV. c. 1.) giebt ihm den untern Durchmesser der Säule zur Höhe. Der siebente Theil dieser Höhe war die Höhe des Abacus, das übrige des Capitäls aber wurde in drei Theile getheilt, wovon man die zwei untern mit zwei über einander stehenden Reihen Acanthusblättern besetzte, den obersten Theil aber mit Blumenstängeln verzierte, die sich in Schnörkel oder kleine Voluten endigten, von denen zwei auf jeder Seite des Capitäls bis unter die Ecken des Abacus reichten, zwei kleinere aber unter der Mitte des Abacus, der daselbst mit einer Blume geschmückt wurde, zusammen kamen. Zu eben dieser Zeit aber, unter der Regierung Augusts, erhielt in Rom das Korinthische Capitäl mehr Höhe, als Vitruv sie angiebt, und wurde etwas über den untern Durchmesser der Säule hoch gemacht, so daß es ohne den Abacus zwei Model enthielt. Diese Höhe wurde hernach beibehalten, und noch jetzt wird das Korinthische Capitäl, Figur 7, zwei und ein Drittel Model hoch gemacht.

Ganz ausgebildet und in seiner Vollkommenheit finden wir das Korinthische Capitäl an dem Porticus vor dem Pantheon und an dem Porticus der Octavia zu Rom. Nicht weniger schön und noch etwas mehr verziert sind die Capitäle an den sogenannten Tempeln des Jupiter Tonans und des Jupiter Stator zu Rom. Die besten und genauesten Abbildungen nebst den Ausmessungen dieser Capitäle findet man in *Desgodetz, Les edifices antiques de Rome.*

Die Römer, die im Anfange die Baukunst von den Etruskern entlehnten, hatten daher auch keine andern Säulen-Capitäle, als die Etruskischen, oder Toscanischen. Als sie in der Folge die Griechische Baukunst aufnahmen, bedienten sie sich auch der drei Griechischen Säulenarten. Aber es entstand auch unter ihnen ein neues Capitäl, Figur 8, welches das Römische genannt und aus dem Jonischen und Korinthischen zusammengesetzt wurde, indem es die Höhe des Korinthischen Capitäls und zwei Reihen Acanthusblätter, von dem Jonischen Knaufe aber die grossen Voluten über den Acanthusblättern erhielt. In den neuern Zeiten bekam es den Namen des zusammengesetzten Capitäls. Man findet dieses Capitäl zuerst an einem Tempel zu Mylasa in Karien, der dem Augustus und der Stadt Rom zu Ehren erbaut wurde. Vielleicht erhielt es daher seinen Namen, weil es zuerst an einem Tempel war gebraucht worden, welcher der Stadt Rom geheiligt war. Ein ähnliches Capitäl findet sich auch an dem Tempel der Vesta zu Tivoli, der unstreitig zu eben derselben Zeit mit dem jetzt erwähnten Tempel gebaut wurde. In seiner grössten Vollkommenheit und Schönheit erscheint dieses Capitäl an dem Triumphbogen des Titus zu Rom, das man in dem angeführten Werke des Desgodetz abgebildet findet.

In der Gothischen und Maurischen Baukunst finden sich eine Menge und sehr verschiedene Arten von Capitälen, die aber meistens in ihren Verhältnissen, wie in ihrer Ausführung, schlecht sind. In den neuern Zeiten, als die Römisch-Griechische Baukunst wieder erwachte, nahm man die Capitäle an, die man theils in den Ruinen der römischen Gebäude fand, theils aus Vitruv's Werk über die Baukunst kennen lernte. Wir bedienen uns daher noch jetzt fünf verschiedener Capitäle, des Toscanischen, des Dorischen, des Jonischen, des Korinthischen, des Römischen Knaufes, deren Abbildungen diesem Artikel beigelegt, deren Maasse aber nicht angegeben sind, da man sie in allen Anweisungen zur Baukunst findet.

Einige Baukünstler haben sich Mühe gegeben, neue Säulenarten und Capitäle zu erfinden, allein sie sind nicht glücklich darin gewesen, und ihre Capitäle sind nur Veränderungen des Jonischen und Korinthischen Knaufes. Unter Ludewig XIV. ward für den Erfinder einer Französischen Ordnung ein Preis ausgesetzt. Man brachte ein Capitäl heraus, das die Form des Korinthischen hatte, bei dem man anstatt der Acanthusblätter Straußfedern nahm, an diese die Ordensbänder des Königs aufhing, darunter ein Diadem von Lilien setzte, und, statt der Blume an dem Abacus eine strahlende Sonne befestigte. Man verwarf aber dieses Capitäl, weil es eine schlechte Wirkung that. Bei der sogenannten Spanischen Ordnung, deren Capitäl aber auch das Verhältniß des Korinthischen hatte, setzte man statt der Rosen am Abacus Löwenköpfe. Sturm gab sich Mühe, eine Deutsche Ordnung zu erfinden, deren Capitäl mit dem Jonischen Aehnlichkeit hatte, und mit einer einzigen Reihe Blätter und mit sechszehn Schnecken geziert war. Eine Erfindung, die zwar einfach ist, aber nicht schön ausfiel. St.

C a p r i c c i o .

(Musik.)

Ist eine Art von Tonstück, bei dessen Verfertigung man sich nicht genau an die bei gewöhnlichen Tonstücken eingeführte Ordnung oder Folge der Ausweichung bindet, und dessen Veranlassung man nicht immer im Gebiete der Empfindung zu suchen hat. Man giebt die Benennung Capriccio öfters denjenigen Stücken, die bloß zur Uebung für Instrumente geschrieben sind, und dann bestehen sie aus einer gewissen figurirten Notenfolge, die auf eine oder die andre Art modulirt ist. Als Uebung für den Tonsetzer befördern die Capriccio's die Geläufigkeit durch mancherlei Figuren in andere Tonarten zu modulieren, und dem ausübenden Tonkünstler lehren oder geben sie Anlaß, Passagen nicht nur in Einer, sondern in mehrern Tonarten, und folglich in mehrern Lagen auf den Instrumenten auszuführen. So kann in Rücksicht auf diese, die Ausführung und gehörige Bearbeitung einer einzelnen Triole mit dem oder jenem künstlichen Bogenstrich zu einem Capriccio für die Violine Stoff geben, welches mehr Geschmeidigkeit in den Bogen legt, als Seitenlange Passagen.

B.

C a-

C a r i c a t u r .

(Bildende Künfte.)

Diese Benennung einer gewissen Gattung von Darstellungen zeigt schon die Art und Weise ihrer Zusammenfassung an, indem eine Ueberladung (*carico*) zu derselben erforderlich ist. Diese Ueberladung aber bestehet nicht in Uebertreibung der Umrisse und Formen im Allgemeinen, sondern in Uebertreibung derjenigen Formen und Umrisse, welche an einem Individuum besonders charakteristisch sind, oder irgend ein Gefühl, einen Ausdruck, ein Geschäft oder einen Stand des Menschen besonders charakterisieren. Und da alles, was übertrieben ist, nothwendiger Weise lächerlich sein muss, weil darin ein grosses Missverhältniß zwischen Mittel und Zweck sichtbar wird, so bedarf es nicht erst, wie Eberhard in seiner Theorie der schönen Künfte und Wissenschaften lehrt, des Contrastes, eine Caricatur lächerlich zu machen. Man denke sich eine übertriebene Freundlichkeit, Dienstgeflissenheit in Miene, Stellung und Bewegung, denke sich ein übertriebenes Amtsgesicht im schönsten Einklange mit allen dieses Ausdrucks fähigen Theilen des Körpers, und es ist gewiss an und für sich schon so lächerlich, daß irgend ein dabei angebrachter Contrast dieses Gefühl des Lächerlichen nicht nur nicht erhöhen, sondern sogar theilen und also schwächen würde.

Dies die Caricatur der edleren Gattung, die man die geistige, oder die Caricatur des Ausdrucks nennen könnte. Es giebt aber auch eine niedrigere Gattung derselben, nämlich die, in welcher man nur Verunstaltung der Form beabsichtigt, und vermittelt einer Vergleichung mit regelmässigen Formen Lächerlichkeit verursachen will. Eine Caricatur, die weder künstlerischen noch moralischen Werth hat, da die erstere diesen doppelten Werth in hohem Grade besitzt, wie die Satyre, welche Gebrechen des Geistes schildert, derjenigen, die bloß über körperliche Fehler spottet, weit vorzuziehen ist.

In dieser doppelten Gattung der Malerei haben sich besonders hervorgethan Leonard da Vinci, Hannibal Carraccio, Salvator Rosa, Ghezzi und Hogarth, dessen Kupfer zu dem Hudibras Meisterstücke sind. G.

C a r i l l o n .

(Musik.)

Glockenspiel. Eine Gattung von Tonstück, welches in der Absicht gesetzt ist, daß es auf mehrern ge-

stimmten Glocken vorgetragen werden kann. Wegen des langen Nachschalles der Glocken, vermöge dessen so viele heterogene Töne und Mißklänge zugleich gehört werden, ist das Glockenspiel eine sehr erbärmliche und barbarische Musik, sie mag vom Thurme, oder von einer Wanduhr gespielt werden. Höchstens thut ein ganz langsam vorgezogener Choral noch eine Art von erträglicher Wirkung.

B.

C a r t o n.

(*Fresko - Malerei.*)

Der Fresko-Mahler muß in seinen Operationen so schnell zu Werke gehen, daß er, um sich nicht der Gefahr auszusetzen, seine Umriffe zu verzeichnen, sich dieselben erst in eben der Größe auf starkes Papier zeichnet, von welchem er alles, was nicht zur Figur gehört, weg-schneidet. Diese in starkes Papier zu diesem Behuf ausgeschnittenen Figuren nennet man Cartons. Bei dem Gebrauche selbst umgeht der Mahler den Rand derselben mit einem hölzernen oder eisernen Stift, und zeichnet dadurch den Umriss der Figur in einer leichten Vertiefung auf den frischen Kalk.

Wir führen diesen Artikel vorzüglich der berühmten Raphaelischen Cartons wegen an, welche er für Tapeten machte, und man jetzt in England in dem Pallaste von Hamptoncourt aufbewahrt. Sie stellen sieben Geschichten aus dem neuen Testamente dar, und sind die vollkommensten Werke dieses großen Künstlers. Der Ritter Dorigny hat sie nach den Originalen gezeichnet und in Kupfer gestochen.

G.

C a r t u s c h e.

(*Bildende Künste.*)

Eine gemahlte oder geschultzte, oft abenteuerliche und lächerliche Einfassung eines Wappens, einer Inschrift, eines Namenszuges u. s. w. bei deren Zusammenfetzung nicht selten sowohl die allgemeinen Gesetze des Geschmacks, als auch der besondern Zweckmäßigkeit verletzt wurden. Wahrscheinlich brachte man sie zuerst nur über den Eingängen in die Häuser an, aber sie gefielen bald so sehr, daß man Fenster, Camine, Alles mit ihnen verzieren zu können glaubte, und bei Landcharten und allen Arten von Grundrissen sich ihrer zur örtlichen Bezeichnung derselben bediente. Unter reinerer und einfacherer Geschmack hat die-

die-

diese sonderbaren und ausschweifenden Figuren jetzt so ziemlich allgemein verbannt. G.

Castagnetten.

(Musik.)

Die Alten bedienten sich bei ihren Tänzen und Bacchus-Festen kleiner Cimbale, die mit dem, was wir jetzt Castagnetten nennen, viel Aehnlichkeit hatten. Diese Gewohnheit hat sich bei den Mohren, Spaniern und Böhmen lange her erhalten. Aus Spanien kamen die Castagnetten nach Gascogne, wo man sich ihrer noch bedient, um den Takt bei lebhaftesten Tänzen zu bezeichnen. Dieß Instrument besteht aus zwei kleinen gebogenen Holzstückchen in Form einer Nusschaale. Beide Stücke sind mit einer Schnur verbunden, welche durch ein Loch gezogen ist, das durch eine kleine Erhöhung geht, und dem Instrumente gleichsam zum Griffe dient. Die Schnur wird um den Daumen oder um den Mittelfinger gewickelt, und dann läßt man die andern Finger an die Hohlungen anschlagen, indem man die eine an die andere geschwinder oder langsamer bringt. Die Bewegungen und Anschläge müssen in jedem Takte mehrmalen geschehen. Bei charakteristischen Chören in Balletten führen sie die Tänzer, und daselbst sind sie mit unter von keiner übeln Wirkung, nur muß die Musik genau dazu eingerichtet sein. B.

Catull.

Naivetät, Ungezwungenheit, innige Empfindung, und große Leichtigkeit im Ausdruck und in der Versification, sind die Vorzüge, welche den größten Theil von Catulls Werken, seine Sinngedichte, Episteln und poetischen Tändeleien bezeichnen. Erfindung und Inhalt ist meistens unbedeutend, und ohne alle Kunst die Behandlung. Sie sind fast alle auf besondere Veranlassungen geschrieben, und viele hatten gewiß für seine Zeitgenossen großen Werth, die uns jetzt unbedeutend scheinen. Der hohe Grad von Unfittlichkeit, der in seinen Gedichten beleidigt, kann zum Theil mit der Verderbtheit seines Zeitalters, und damit entschuldigt werden, daß die Dichter der damaligen Zeit ihre Werke nicht gerade dem gesammten Publicum, wie jetzt durch den Druck, sondern mehr dem engern Kreise ihrer Bekannten bestimmten. In einigen längern Gedichten, welche meistens aus dem Griechischen

schen entlehnt sind, trägt er den Charakter seines Originals. Vor kurzem hat uns Herr Ramler mit einer Uebersetzung der besten Stücke Catulls beschenkt. — Er war ein Zeitgenosse des Cicero, geboren zu Verona, im Jahre Roms 668, und starb 705. Bl.

C a v a t i n e.

(Musik.)

Eine Gattung von Tonstück, welches gewöhnlich sehr kurz, ohne Wiederholung, und ohne zweiten Theil ist. Man bedient sich der Cavatinen öfters in obligaten Recitativen. B.

C e m b a l o.

(Musik.)

Man sehe den Artikel Flügel.

C e s.

(Musik.)

So heist das, durch ein vorgezettes *b* um einen halben Ton erniedrigte Intervall *C*. Bloß in Beziehung auf das Clavier würde es gleichviel sein, dieses Intervall *Ces* oder *H* zu nennen, da es auf diesem Instrumente doch nur durch einerlei Ton, nämlich durch *H* anzuzeigen ist; allein da hier andere wesentliche Rücksichten in Anschlag zu bringen sind, so ist die Beibehaltung der Verschiedenheit der Benennung nothwendig. Man findet unter dem Artikel *Des* einige Gründe dafür angeführt. Den Ton *Ces* moll zur *Tonica* machen zu wollen, würde, so thunlich es an und für sich selbst auch wäre, einen großen Hang zur Seltenheit verrathen, denn sowohl in der harten als weichen Tonart dieses Tones würde man sich und den Spielenden eine eben so große als unnütze Menge Schwierigkeiten aufbürden. Dafür giebt man lieber dem Tone seine eigentliche Benennung *H*, und behandelt ihn nach seinen Verhältnissen, die er auf der diatonischen Tonleiter hat. Ja man sucht sogar in Tonstücken, wenn die Harmonie in *Ces* moll tritt, dieser Tonart auszuweichen, und die Vorzeichnung der *b* in die der *Kreuzte* zu verwandeln, da man hierdurch in *H* moll versetzt wird, und wieder auf ebenen Wegen geht. B.

C h a-

Ch a c o n n e.

(Musik.)

Ciaconne. Ein ursprünglich aus Italien stammender Tanz, wo er ehemahls so wie in Spanien sehr beliebt war. Dieser Tanz erfordert, daß die Taktzeiten besonders marquiirt werden, und das größte Verdienst bei dessen Verfertigung ist, eine Melodie zu finden, der dieses Eigenthümliche anzupassen, und die außerdem einer Menge Veränderungen fähig sei, weil die ganze Chaconne eigentlich nur aus Veränderungen besteht, die über jene Melodie, die vielleicht nur vier Takte lang ist, gemacht wird, und bei der der Bass immer einerlei Begleitung hat. Daß bei diesen Veränderungen, die mehrentheils aus dem Stegreif gemacht werden, manche *licentia poetica* mit unermag vorgekommen sein, ist sehr leicht zu schliessen, besonders, wenn man bedenkt, daß die Tonart öfters verändert wurde, und sich gleichwohl der Bass hierdurch nicht im Geringsten in seinem Gange stören ließ. Die Taktart der Chaconne ist $\frac{3}{4}$ und die Bewegung langsam und marquiirt. B.

C h a r a k t e r.

(Aesthetik.)

Charakter einer Sache nennt man die Eigenthümlichkeit, oder die Eigenthümlichkeiten, wodurch sie sich von andern ihrer Art unterscheidet. In dieser Bedeutung haben nicht bloß belebte, sondern auch unbelebte Wesen, nicht bloß sichtbare, sondern auch unsichtbare Wesen Charakter. Man sagt: Charakter eines Thiers, eines Baumes, einer Blume, einer Landschaft, eines Flusses, eines Baches, eines Waldes, eines Thalqs, eines Himmels, einer Jahres- einer Tages-Zeit, einer Leidenschaft u. s. w. Das Charakteristische einer Sache kann bestehen: 1) in ihrer äußern Form und Gestalt an und für sich; z. B. Charakter der Pappel, der Myrthe, der Cypresse; der Rose, des Marmors, des Chrystalls, des Diamantes; 2) in einer Kraft, die sich in Wirkungen für jeden andern als den Gesichtssinn empfindbar zeigt; Geruch des Veilchens, Wehen des Westwindes; Pfeifen der vom Winde bewegten Tanneu; 3) in dem Ausdrücke von Zwecken der Natur; Charakter des Mannes, des Weibes; 4) in dem Ausdrücke von Vollkommenheiten, Kräften, Richtungen des Begehrungsvermögens, Neigungen, Hängen, Instinkten, Fertigkeiten; Charakter des Löwen, des Tigers, des

des Hundes; 5) in Gefühlen, welche die Form erregt; Sanftheit einer Taube, Niedlichkeit; 6) in Ideenverbindungen, welche die Form herbei ruft; Charakter einer romantischen Landschaft.

Sinn und Einbildungskraft für das Sinnlich-Charakteristische der Gegenstände gehören wesentlich zum Kunstgenie. Dichter, Tonkünstler, bildende Künstler, Gartenkünstler, Alle bedürfen desselben. Der Dichter bedarf ihrer vorzüglich, da die Sphäre seiner Kunst den grössten Umfang hat, und gewissermaassen Gegenstände aller Art unter sich befaßt; am meisten bedarfer ihrer in beschreibenden und schildernden Werken. Nächst dem Dichter hat dieß Talent besonders der bildende Künstler nöthig, und kann ohne selbiges in keiner Gattung die höchste mögliche Wirkung hervorbringen. Wie wichtig sind für den Historienmaler die Charaktere der Gesinnungen, Leidenschaften, Gefühle; für den Landschaftler, die Charaktere des Himmels, der Landschaften, der Waldungen, Berge, Thäler, Flüsse, Bäume u. s. w.; für den Porträtmaler, alle Charakteristischen Züge, durch welche sich in einem Kopfe die innern Eigenthümlichkeiten eines Menschen ausdrücken können! Je charakteristischer in einem Werke bildender Kunst alle Gegenstände gefaßt und dargestellt sind, um so wahrer und täuschender ist es; sind die charakteristischen Züge Aeufferungen innerer Gemüthszustände, Gesinnungen, Leidenschaften, Gefühle, so kommt dem Werke in hohem Grade Ausdruck zu. Der Geschmack fordert aber auch, daß in einem zusammengesetzten Werke die charakteristischen Züge harmonieren, und zu Einer Hauptwirkung zusammen stimmen. So wie ein Schauspiel, in welchem alle Personen bestimmt charakterisirt sind, deßhalb noch kein schönes Schauspiel genannt werden kann, wenn nicht die mannigfaltigen Charaktere, so wie sie ästhetisch gezeichnet sind, eine harmonische Hauptwirkung hervorbringen, welche uns interessirt, und ein angenehmes Ganzes für das Gefühl bilden; so kann ein Werk bildender Kunst von durchaus bestimmt charakterisirten Gegenständen unsern Geschmack nur dann befriedigen, wenn die Vereinigung der Charaktere harmonisch ist, und unter ihren Wirkungen eine angenehme Einheit herrscht. Ein Landschaftler kann ein Werk voll der feinsten Charakteristik liefern, welches dennoch wegen der Disharmonie der ausgedrückten Eigenthümlichkeiten den Geschmack beleidigt. Ein Blumenmaler kann eine Blumengruppe bilden, in welcher eine vugemeine Mannigfaltigkeit von Blumen, nach ihren Charakteren auf das genaueste bezeichnet, begriffen ist, die aber dessen ungeachtet Mißfallen erregt, wenn die

Cha-

Charaktere nicht zur Bewirkung eines reinen Vergnügens durch die Anschauung zusammen stimmen.

Ueber den Charakter einer Landschaft habe ich in meiner Abhandlung über die schöne Gartenkunst gehandelt. (Anhang zu Marnezia's Ländlicher Natur, nach der Grohmannischen Uebersetzung, und Originalideen über die krit. Philos. I. Th. V. Abb.) H.

Charakter eines Menschen.

(*Dichtkunst.*)

Die Vollkommenheit und Schönheit einer dichterischen Charakterzeichnung kann nicht mit hinlänglicher Bestimmtheit angegeben werden, wenn man nicht von dem Begriff eines Charakters ausgeht. Der Charakter eines Menschen ist dasjenige Verhältniß des Willens desselben zu den übrigen Kräften seiner Natur, in welchem die Handlungsweise gegründet ist, in welcher er sich gleich bleibt.

Jeder Mensch hat einen Charakter, und wenn man von einem Menschen, welchem feste praktische Grundsätze mangeln, sagen wollte, er sei ohne Charakter, so ist dies ganz falsch ausgedrückt, indem eben sein Charakter darin besteht, keine festen praktischen Grundsätze zu haben, und er sich darin gleich bleibt.

Dafs in Werken der Dichtkunst, welche Begebenheiten und Handlungen der Menschen darstellen, alle an solchen wesentlich Theilnehmende Personen charakterisirt sein müssen, erhellet in mehr als Einer Rücksicht. Bei vielen ist die Charakterdarstellung Hauptzweck, bei andern kann die Begebenheit oder Handlung, ganz oder zum großen Theil nur durch die Charaktere der Theilnehmenden Personen begriffen werden; bei allen überhaupt erfordert das Gesetz der Wahrheit und Uebereinstimmung mit der wirklichen Welt Charakteristik.

Allein nicht jede Charakterzeichnung verträgt sich mit der Natur eines Werkes der Dichtkunst, als schöner Kunst, der Geschmack fordert, dafs sie ästhetisch sei und das Gefühl der Schönheit erzeuge.

Ein Charakter wird ästhetisch dargestellt: 1) durch Beschreibung, a) wenn die Eigenthümlichkeiten desselben in einer solchen Form des Ausdrucks entwickelt werden, dafs die Phantasie unabfichtlich übergehen muß zur Dichtung einer reichen Mannigfaltigkeit von äußern Handlungen und Situationen, die durch den

den Charakter möglich sind; *b*) wenn die Eigenthümlichkeiten desselben in einer solchen Form des Ausdrucks entwickelt werden, daß dadurch Neigung oder Abneigung in Beziehung auf denselben bewirkt wird; 2) durch Erzählung, wenn solche Aeufferungen von Gesinnungen, und solche Handlungen derselben mitgetheilt werden, durch welche man auf die Vorstellung desjenigen Verhältnisses des Willens zu den übrigen Kräften geführt wird, worin sie ihren Grund haben, und dies in einer Form des Ausdrucks geschieht, wodurch man gestimmt wird, sich mit freiem Spiele der Phantasie eine reiche Mannigfaltigkeit von Handlungen und Situationen vorzustellen, die durch denselben entstehen können, und zugleich mit Neigung oder Abneigung erfüllt wird; 3) durch dramatische Darstellung, wenn die Person in der gegenwärtigen Aeufferung solcher Gesinnungen, in der Motivierung und Vollendung solcher Handlungen dargestellt wird, durch welche wir auf die Vorstellung desjenigen Verhältnisses des Willens zu den übrigen Kräften geführt werden, worin sie ihren Grund haben, und zwar dergestalt, daß wir uns jene aus diesem befriedigend erklären, und uns die Handlungsweise denken können, in welcher die Person sich gleich bleibt. Zugleich kann auch die Form des Styls, können und müssen die vom Dichter vorausgesetzten mimischen Ausdrücke der Person mitwirken, um unsere Phantasie unabsichtlich zu stimmen, sich das durch den Charakter Mögliche in einem freien Spiele zu dichten, und das Begehrungsvermögen zur Neigung oder Abneigung zu stimmen.

Die Darstellung eines Charakters ist schön, wenn sie durch Harmonie der Vernunft, welche die Begriffe herbei führt, und der Phantasie, welche ihnen entsprechende Bilder dichtet, durch überraschende Vereinigung von Gesetzmäßigkeit und Freiheit, ein Vergnügen an ihrer Form hervorbringt, welches wesentliche Aehnlichkeit mit dem Vergnügen an der schönen Natur hat.

Wie abstract auch diese Erläuterungen scheinen, so läßt sich dennoch ihre Richtigkeit an jedem Beispiele eines in einem Dichterwerk ästhetisch und schön dargestellten Charakters zeigen, und, wenn die Grenzen dieses Werkes es erlaubten, so würde ich es ohne Schwierigkeiten mit Agathon, Werther, oder irgend einem andern von Meisterhand gezeichneten Charakter versuchen.

Die Grundsätze für die dichterische Charakteristik sind: 1) allgemeine psychologische; 2) allgemeine ästhetische; 3) besondere ästhetische,
in

in Hinsicht der Gattung, zu welcher das Werk gehört, und die eigenen Zwecke und Verhältnisse des Werkes.

I.

Grundbedingung für alle dichterische Charakterzeichnung ist psychologische Wahrheit des Charakters, Uebereinstimmung desselben mit den Gesetzen der menschlichen Natur; der Charakter muß möglich sein. Man versteht in einem Charakter psychologische Wahrheit; a) wenn sich Widersprüche in ihm finden, die nach den Gesetzen der menschlichen Natur nicht möglich sind; ich sage mit gutem Grunde, nach den Gesetzen der menschlichen Natur, denn es giebt viele Widersprüche in menschlichen Charakteren, die mit den Gesetzen der menschlichen Natur sehr wohl übereinstimmen. Dafs ein Mensch ein feines Gewissen, und kein Gefühl für wahre Ehre habe, von phlegmatischem Temperamente, und der feurigsten Liebe fähig sei, ist psychologisch unwahr, nach den Gesetzen der menschlichen Natur unmöglich; dafs aber ein Mensch durchgängig gewissenhaft handle, nur nicht, wenn seine Rachgier gereizt ist, dafs ein Mensch zugleich höchst eilgeritzig, und, wenn es auf gewisse Zwecke ankommt, jeder Erniedrigung fähig ist, dafs ein Mensch zugleich der äuffersten Enthaltbarkeit und der äuffersten Ausschweifung fähig, zugleich fähig ist, sich alles zu erlauben, und alles zu versagen, ist nach den Gesetzen der menschlichen Natur sehr wohl möglich. Wenn ein Charakter psychologisch wahr ist, so ist er auch zugleich in allen seinen Theilen consequent und consistent.

Allein die psychologische Wahrheit eines Charakters muß auch evident sein, und um eingesehen zu werden, keines langen Nachdenkens bedürfen. Ich nenne die Eigenschaft einer Charakterzeichnung, nach welcher das Ganze des Charakters sogleich begriffen wird, den pragmatischen Geist derselben. Die Evidenz der psychologischen Wahrheit eines Charakters ist gleich nothwendig für jedes dichterische Werk, von welcher Gattung es auch sei, für beschreibende sowohl als für erzählende und dramatisch darstellende. Selbst wenn der Charakter eine seltenerere, zweideutigere Vereinigung der Seelenkräfte darböthe, ja wenn er durchgängig aus Widersprüchen bestünde, so müßte dennoch der Dichter die Darstellung so anlegen, dafs augenblickliche Evidenz bewirkt würde, wenn anders der Zweck des Werkes nicht erfordert, den Leser oder Zuschauer über gewisse Züge eine

Zeitlang unentschieden zu lassen. Charaktere, welche jener Evidenz gar nicht fähig sind, können auch nicht Gegenstände der Kunst sein.

Vollkommen gute Charaktere, als Ideale aufzustellen, ist der psychologischen Wahrheit nicht zuwider, wenn dieselben nur den Prinzipien der Vernunft gemäß gebildet werden. Eben so wenig ist es der psychologischen Wahrheit zuwider, in einer Geschichte, oder einem Schauspiel Personen aufzuführen, welche sich durchgängig tugendhaft zeigen, ohne eine menschliche Schwäche zu verathen. Es giebt deren in der wirklichen Welt, obwohl selten. Und wenn sie sich in der Handlung, an welcher sie Theil nehmen, durchgängig als tugendhaft zeigen, so folgt daraus nicht, daß sie überhaupt von allen moralischen Gebrechen und Schwächen frei seien. Uebrigens läugne ich nicht, daß der Dichter mit solchen Charakteren höchst sparsam sein müsse, und daß er gewiß in den meisten Fällen mehr wirke, wenn er seinen Helden Züge von Menschlichkeiten beifügt.

Vollkommen böse Charaktere sind entweder solche, in denen der gute Wille ganz ruht, und die im Zustande ihrer sittlichen Verderbtheit überhaupt nur nach bösen Maximen handeln, oder solche, die sich in der Handlung, an welcher sie Theil nehmen, durchgängig als böse zeigen. Die erstern sind so wenig als die letztern der psychologischen Wahrheit zuwider.

Charaktere sind in dreifacher Rücksicht interessant: 1) in moralischer Rücksicht; 2) in intellectueller Rücksicht; 3) in ästhetischer Rücksicht.

Ein Charakter ist in moralischer Rücksicht interessant: *a*) wiefern in ihm viel Grund zu guten oder bösen Handlungen liegt. Moralisch interessant ist Amaliens Charakter in Allwills Briefsammlung, Amaliens, „die nur ihren Mann liebt, und ihre Kinder; allen übrigen Wesen „nur gut ist, und in Wohlthun gegen sie aus voller Genüge, „nur — überfließt, wie die Sonne von sich scheint Licht „und Wärme, nur — weil sie Licht ist und warm, und „die Fülle hat“; moralisch interessant ist ein Jago (im Othello) ein Franz Moor (in den Räufern) ein Marinelli; *b*) wenn in ihm viel Grund zu höhern und feinem guten Handlungen, oder zu stärkern, oder feinem bösen Handlungen liegt. (Posa im Carlos, Cato, Catilina, Marinelli.)

Ein Charakter ist intellectuell interessant; 1) wenn er aus ungemeynen Verhältnissen der Seelenkräfte besteht, in deren Betrachtung viel Stoff zum Nachdenken liegt; (Werther, Karl Moor in den Räufern, Allwill, alle zweideutige Charaktere, Mitteldinge zwischen Tugend und

Laster); 2) wenn er seine guten oder bösen Zwecke nach seinen Plänen mit Anstand und Einbildungskraft zu verfolgen weiß; (Fiesko, Marinelli, Figaro); 3) wenn er sich auf eine ihm eigenthümliche, originale Weise in Handlungen und Gesprächen äußert (Odoardo, alle Humoristen u. s. w.).

Ein Charakter ist ästhetisch interessant, 1) wenn die Verhältnisse von Seelenkräften, aus denen er besteht, ohne lebhaftes Vergnügen oder Mißvergnügen, Neigung oder Abneigung nicht betrachtet werden können; 2) wenn die Betrachtung desselben viel Stoff zu Bildungen und Dichtungen für die Phantasie darbiethet, seien es nun angenehme oder unangenehme; 3) wenn seine Aeufferungen in That und Rede eine Form haben, welche den Geschmack befriedigt oder beleidigt, die Phantasie und das Gefühl auf eine angenehme oder unangenehme Weise reizt. Im ersten Sinne ist ästhetisch interessant ein Charakter, welcher bei der feinsten Gewissenhaftigkeit, die zarteste Sympathie, und eine schwärmerische Einbildungskraft besitzt, oder ein Charakter, welcher bei der zartesten Sympathie, die Leidenschaft des Hasses und der Rachgier im höchsten Grade besitzt; im zweiten Sinne ein Charakter eines schwärmerisch liebenden Menschen, ein Charakter, in welchem sich Einbildungskraft, Kühnheit und Festigkeit vereinigen; im dritten Sinne der Charakter eines Menschen, welcher auf eine Weise wohlthut, die der Delicatesse dessen schmeichelt, dem er wohlthut, der Charakter eines Menschen von rauher Wohlthätigkeit.

Ein Charakter ist schön, wenn die Verhältnisse von Seelenkräften, aus welchen er besteht, eine Harmonie bilden, deren Betrachtung ein Gefühl der Liebe zu ihm bewirkt, und die Phantasie zu einem freien Spiele unter reizenden Bildern, des Guten und Edlen bestimmt. Nur ein tugendhafter Charakter kann schön sein.

Jeder Charakter in der wirklichen Welt hat, ausser seinen allgemeinen Beschaffenheiten, Nebenbestimmungen, welche ihm seine Individualität geben, und diese Individualität muß sich auch in jeder dichterischen Darstellung eines Charakters finden.

Ein Charakter bleibt, als solcher, sich gleich, und diese Consequenz muß der Dichter in jedem Werke beobachten, wo er Charaktere aufstellt.

II.

Die ästhetische Darstellung eines Charakters in einem Werke der Dichtkunst muß schön sein, und da denen

von mir festgesetzten Begriffen zu Folge hierbei alles auf Harmonie der Vernunft und der Phantasie hinaus kommt, so beziehen sich auch darauf alle Grundsätze, welche für schöne Darstellung von Charakteren gegeben werden können. Hauptgrundsatz ist: Die dichterische Darstellung eines Charakters ist um so schöner, je vollkommener, leichter und angenehmer die harmonische Wirkksamkeit von Vernunft und Phantasie ist, durch welche derselbe gefasst wird. Sind die Eigenthümlichkeiten des Charakters, die ihn ausmachenden Verhältnisse von Gemüthskräften, beschreibend entwickelt, so zeigt sich ein progressives Spiel der Phantasie, welche in mannigfaltigen Bildern das durch den Charakter Mögliche dichtet. Sind Aeufferungen, Handlungen des Charakters dargestellt, so erhebt sich die Vernunft regressiv zu den Gründen; die Phantasie folgt ihr, und entwickelt nach diesen eine reiche Menge von möglichen Wirkungen und Situationen der Person, welcher der Charakter zukommt. Sehr natürlich ist es, daß eine schöne Darstellung eines Charakters es uns leicht macht, uns in denselben hinein zu denken und gleichsam zu versetzen, daß also diejenige Täuschung, welche man vom Schauspieldichter mit Recht erwartet, vorzüglich auch durch eine in dem von mir bestimmten Sinne schöne Charakterzeichnung bewirkt wird.

Ein Charakterzug ist eine ausgedrückte Eigenthümlichkeit eines Charakters, und die Schönheit einer Charakterzeichnung beruht auf der Anzahl, der Mannigfaltigkeit, der Art der Schilderung und Vereinigung der Züge. Man setzt in dieser Hinsicht in Beziehung auf eine Charakterzeichnung einander entgegen: den Reichthum und die Dürftigkeit, die Mannigfaltigkeit und Einförmigkeit, Stärke und Schwäche, Ausgezeichnetheit und Allgemeinheit, Gründlichkeit und Oberflächlichkeit, Bestimmtheit und Unbestimmtheit, Ueberladung und Präcision, Uebertreibung und Proportion, Verwirrung und Ordnung, Harmonie und Disharmonie.

III.

Einige Grundsätze über das Eigenthümliche der Charakterzeichnung in epischen Gedichten, Romanen, Schauspielen, werden sich unter diesen Artikeln finden.

H.

C h a-

C h a r a k t e r.

(*Bildende Künste..*)

Angewandt auf den Theil der Zeichnung, welcher sich mit dem Ausdruck in Miene, Stellung und Bewegung beschäftigt, bezeichnet das Wort Charakter die Darstellung des geistigen Zustandes, und der aus demselben entspringenden Bewegung und Handlung eines Menschen, wobei der Künstler auf das Alter, das Geschlecht, den Stand und die natürliche Gemüthsstimmung desselben Rücksicht nehmen muß. Ein junges Mädchen fühlet und äußert ihr Gefühl anders, als ein Greis, ein König anders, als ein Slav, Achill anders, als Ulys. Die Zeichnung wird also in dieser Rücksicht Charakter haben, wenn das jedem Geschlecht, jedem Alter, jedem Stande, jedem Temperamente in jeder angenommenen Gemüthslage besonders Eigenthümliche beobachtet, und richtig und gut dargestellt ist.

Die Zusammenfetzung und Anordnung hat Charakter, wenn sie in Rücksicht des Geistes, der in der Handlung herrscht, des Zerstreuteren oder Gefammelteren, der Lustigkeit oder Gedrungenheit, der Ruhe oder des Tumultes, des Ernstes oder der heitern Ungebundenheit der Gruppen, dem Stoffe angemessen ist. Einen andern Charakter der Zusammenfetzung hat eine feierliche Ceremonie, einen andern ein ländliches Fest; anders muß eine Schlacht und anders ein Jahrmarkt, anders eine Scene häuslicher Glückseligkeit und anders eine Trinkgesellschaft in einer Schenke zusammenfetzt werden.

Unter dem Charakter in der Farbengebung sollte man eigentlich den geistigen Theil dieser Kunst verstehen, vermittelt welches es dem Künstler gelingt, nicht nur genau die Farbe des Gegenstandes, sondern auch die Feinheit oder Stärke, Härte oder Weichheit, Rauheit oder Glätte u. s. f. auszudrücken; man versteht aber unter diesem Worte gewöhnlich nur einen mechanischeren Theil dieser Kunst, das, was man mit einem andern Ausdrücke die Manier der Farbengebung oder die Behandlung nennt. Venus und Adon muß, sowohl in Ansehung der Behandlung, als auch des Tones, einen andern Charakter der Farbengebung haben, als Iphigeniens Opferung.

Ein Kupferstich hat Charakter, wenn vermög der Anordnung der Schraffierungen der eigenthümliche Charakter des dargestellten Gegenstandes ausgedrückt ist. Anders gehen die Schraffierungen bei einem metallenen Gefäß, bei einem rauhen, bei einem behauenen Stein, und anders bei einem weichen Gewande.

So lange sich die Künste noch in dem Zustande der Kindheit befinden, begnügen sich die Künstler mit der Darstellung des Allgemeinen, zeichnen z. B. die allgemeinen Formen des Menschen, ohne Rücksicht auf einen besondern Zustand, irgend einen besondern Charakter desselben; die Formen des Mannes, des Weibes, der Stärke, der Zartheit, der Schönheit, des Reitzes u. s. f., verlieren sich in ihren Werken in die allgemeinen Formen der Menschheit; ein Gewand ist ein Gewand, ohne dass man an den Gängen und Brüchen der Falten den Stoff desselben ahnden kann, ein Baum ist im Allgemeinen ein Baum, ohne die besondern Charaktere der verschiedenen Geschlechter, welche sich an der Bezweigung und Belaubung und an der Farbe desselben äußern.

Aber das Auge erhielt mehr Bildung für die Kunst, die Hand gewann mehr Fertigkeit zur Darstellung der Gegenstände, und das Besondere fängt an, sich aus dem Allgemeinen zu entwickeln; die Formen der Stärke zeichnen sich von den Formen der Zartheit aus, das Eckige des Hasses und das Runde der Liebe, die Stärke der Eiche und die Schlankheit der Ulme, das Rauche der Wolle und die glänzende Glätte der Seide stellet sich dar. Form und Farbegebung erhält Charakter, das heißt, bezeichnet das Eigenthümliche jedes Gegenstandes, stellet ihn in aller seiner, nach dem Ausdrücke des Ganzen berechneten und demselben untergeordneten Besonderheit dar. G.

C h a r a k t e r .

(Musik.)

In Beziehung auf Tonstücke werden unter dieser Benennung diejenigen eigenthümlichen Merkmale verstanden, wodurch sich selbige im Styl und Vortrag von einander unterscheiden. Hieher gehören gewisse Verhältnisse der Tonarten, die mancherlei Arten der Bewegung, der Instrumente, Verschiedenheit der Figuren u. s. w. Man vergleiche z. B. nach der gegenwärtigen angenommenen Temperatur, in Rücksicht des erstern Falls, nämlich der Tonarten, die weiche Tonart F und C, so wie die harte F und A gegen einander, und man wird sicher einen auffallenden Unterschied zwischen ihnen bemerken. F moll scheint vorzüglich zu Charakterisierung eines tiefen und innigen Schmerzens fähig, da E moll besser eine leichte melancholische Stimmung bezeichnen würde. F dur hat einen zärtlichen und sanften Cha-

Charakter, hingegen A dur mehr den der Fröhlichkeit u. f. w. Man kann sich von der Wirklichkeit des Unterschiedes der Tonarten in charakteristischen Bezeichnungen nicht besser überführen, als wenn man gewisse Tonstücke in andern Tönen vorträgt, als in die sie ein denkender Componist verlegte. Nicht selten verlieren selbige einen grossen Theil ihrer Eigenthümlichkeit, oder werden fast ganz unkenntlich, so wie auf der andern Seite manchen Tonstücken, die ohne alle Rücksicht auf Charakter der Tonarten geschrieben sind, durch Versetzung in andere Töne etwas aufzuhelfen wäre. Geschickte Wahl der Bewegung und der Instrumente, befördert ebenfalls das Charakteristische in Tonstücken; so bezeichnen z. B. obligate Passagen in Bratschen und Bassons etwas ganz anders, als wenn diese nämlichen Passagen von Oboen oder Violinen vorgetragen würden, und so entspricht sechs- oder drei Achtel Takt weit mehr diesem oder jenem Charakter, als zwei Viertel oder ganzer Takt. Worauf es aber bei der Anordnung eines Tonstücks in Rücksicht des Charakteristischen vorzüglich ankommt, ist, daß das Thema in der Empfindung oder der Einbildung des Zuhörers sogleich ein bestimmtes Gefühl veranlaßt, welches nicht durch Einwebung fremder Charakterzüge gestört, sondern bis zum Schluß des Tonstücks sorgfältig zu unterhalten ist. Der allgemeine Charakter, dessen Gepräge alle Sing- und Tonstücke, dem Zwecke der Tonkunst gemäß, führen müssen, ist der einer gewissen Empfindung und Gemüthsbewegung. Jede andere Darstellung liegt ausser dem Gebiete derselben, und macht den Componisten, der aus Hang zum Sonderbaren, aus Mißbrauch der Schwäche seiner Zuhörer, oder auch vielleicht aus einer Ueberzeugung, die von einer gewissen schiefen Richtung herkommen kann, die Kunst durch Ueberschreitung ihrer Grenzen so herabwürdigt, zum Charlatan. So kann z. B. das Kartätschenfeuer in einer Bataille, das Traben der Cavallerie, das Quacken der Frösche u. f. w. besonders für diejenigen, die durch die Ankündigung der Farce schon vorbereitet sind, bis zum Entzücken schön charakterisirt sein, aber die Tonkunst wird sich dieses Beifalls eben so sehr schämen, und ihre vermeinten Verehrer bedauern, wie vielleicht Apollo diejenigen, die ihn mit dem schmutzigen Nachtwächterhorn liebenswürdiger finden, als mit der goldnen Leier.

Charaktere heissen in Rücksicht der grammatikalischen Schreibart in der Musik auch solche Zeichen, deren man sich bedient, um alle Töne der Melodie, ihre Dauer u. f. w. vorzustellen, so daß man vermittelst dieser Charaktere im Stande ist, ein Tonstück genau zu lesen,

und es nach der Meinung und dem Sinne des Tonsetzers vorzutragen; dahin gehören also auſſer den Zeichen für die Töne, die wir Noten nennen, alle übrige Zeichen in der Muſik, als Linien, Kreutze, Pauſen, Schlüſſel u. ſ. w. B.

C h a r a k t e r .

(*Declamation.*)

Wer die Declamation für eine Kunst hält, deren Lehrmeister allein ein gutes Organ und ein dunkles Gefühl ſei, die alſo nie auf feſte Regeln und Grundſätze zurückgebracht, und alſo eigentlich nie methodiſch erlernt werden könne, dem mag es etwas Ueberflüſſiges und Unmögliches ſcheinen, den Charakter der Declamation zu beſtimmen. Und für diejenigen, welche richtig und ſchön zu declamieren glauben, wenn ſie durch willkührliches Steigen und Fallen, durch muſikaliſche Schwungbeugungen, und durch vielerlei bunte Töne ihre Rede ausſtaffieren — die in ihre willkührliche Art der Modulation ſo verliebt ſind, daß ſie dieſelbe der Reihe nach in jeder Rede anbringen, es mag paſſen wie es will — für dieſe kann man in der That ſagen, giebt es keinen eigentlichen Charakter der Declamation. Da es aber wahrſcheinlich und zu wünſchen iſt, daß dieſe ſchwere und wichtige Kunst bald allgemeiner als Wiſſenſchaft getrieben und gelehrt werden, und eine eigene und vollſtändige Theorie derſelben hervortreten möge; ſo halten wir es für einen weſentlichen Mangel dieſes Werkes, wenn die nähere Beſtimmung des Charakters der Declamation, in ſo weit er bis dahin gegeben werden kann, fehlte. Bei den Kennern dieſer Kunst iſt über das, was in der Declamation richtig und ſchön iſt, nur Eine Stimme. Es muß daher auch einen Charakter der Declamation geben. Man kann erſtlich das, „was der Declamation zum Unterschiede von der Sprache „des Umgangs, und dem Gefange eigen iſt, zum Charakter „der Declamation rechnen; zweitens aber und vornämlich „verſtehet man darunter, die in der Rede zu beobachtenden „Charaktere.“

In Beziehung auf das Erſte kömmt es auf folgende zwei Punkte an:

a) Die Declamation muß ſich durch eine gewiſſe Feierlichkeit von der Sprache des Umgangs unterſcheiden, ohne auf der andern Seite in den Fehler der Affectation, oder eines ſingenden oder heulenden Tones zu fallen. Wie
we-

wesentlich das zum Charakteristischen gehöre, weiß jeder Mensch, der ein richtiges Gefühl, und ein unverwöhntes Ohr hat. Man hört daher oft von Personen, die nicht Sachverständige sind, „ich weiß nicht, er heult so“ oder „er hat so einen singenden Vortrag und Ton“ oder „er spricht so gleichgültig und hat nicht ein Bißchen Feuer.“ Daher pflegt man auch von dem, der im gemeinen Leben eine gewisse Feierlichkeit annimmt, zu sagen: „er declamiert, spricht immer, als wenn er auf der Kanzel stünde.“ Eine nicht unwichtige Bestätigung dessen, daß Feierlichkeit im Tone und in der Sprache zum Charakteristischen der Declamation gehöre.

Man siehet hieraus, was man von der Regel halten könne: man müsse so declamieren, wie man gewöhnlich spreche, und man werde einen Gedanken nicht richtiger vortragen, als wenn man sich vorstelle, wie man solchen im gemeinen Leben vortragen würde.

Wenn diese Regel auch nicht zu vernachlässigen ist, weil man durch sie oft in den Stand gesetzt wird, einen Gedanken durch Stimme und Mimik *naiv* auszudrücken, und man sich dabei überhaupt nicht so leicht von dem Natürlichen entfernt; so muß man sich dadurch doch nicht zu der nachlässigen, von aller Feierlichkeit entblößten Sprache des gemeinen Lebens verleiten lassen.

Fragt man aber, was das Wesen dieser Feierlichkeit sei, und wie man sich solche gebe; so suche man sie in folgenden Stücken: α) äußerlicher Anstand (siehe Anstand); β) Geist und Leben der Stimme, so daß man alles Träge und Schläfrige im Tone vermeidet; γ) Bestimmtheit und Präcision im Articulieren der Wörter und Sylben. Man siehet hieraus, daß der Schauspieler sowohl (wenn er nicht etwa den Trägen und schläfrigen vorstellt) als der Redner, (obgleich dieser im höhern Grade) diese Feierlichkeit in der Declamation beobachten müssen. Beide haben eine Versammlung vor sich, und schon die Ehrfurcht, mit welcher sie vor derselben erscheinen müssen, fodert sie dazu auf. Dem Redner aber insbesondere wird diese Feierlichkeit noch durch das Gewicht der Sache, die er vorträgt, geboten, und durch das höhere Interesse, das er selbst an seiner Rede nimmt, erleichtert.

b) Zu dem Charakteristischen der Declamation gehöret das Eigene ihrer Tonleiter, welche von der musikalischen, oder von der Tonleiter des Gesangs sehr verschieden ist. Sie hat weder einen so weiten Umfang, noch erlaubt sie auch ein so plötzliches Ueberspringen aus einem musikalischen Tone in den andern, wie z. B. das Singen. Ihre Töne grenzen ungemein nahe und unmerklich an einander, und

und unterscheiden sich mehr durch die Gegend des Mundes und der Zunge, durch den Punct der Kehle, wo man anschlägt, als durch den höhern oder niedrigeren Ton, worauf es im Gefange ankommt. Unstreitig liegt hierin die Ursache, warum so wenige Sinn für die feinem Nüancen in der Declamation haben, warum es so übel klingt, wenn man bei dem Halten einer Rede die ganze musikalische Tonleiter durchhüpft, und recht merklich und schneidend aus einem Tone in den andern übergeht. Man erinnere sich hier an den Bombast der Ascendencien von Staffel zu Staffel, und wenn man sich nun auf der kreisenden Höhe befindet, sich durch Cadenzen eben so springend wieder herab läßt. Man siehet hieraus, wie vergeblich die Bemühungen derer sind, welche bei der Declamation die Scala des Gefangs nicht wohlen fahren lassen, und immer noch daran arbeiten, die Declamation nach der Theorie der Musik zu lehren. Eine nähere und befriedigende Erläuterung dieser charakteristischen Eigenheit ist hier unmöglich. Vielleicht daß hierüber bald etwas Vollständigeres erscheint. Das Verdienst der ersten Entdeckung ist dem Herrn Magister Schocher, dessen Principien ohne Zweifel künftig die Grundlage zu einer Theorie der Declamation werden müssen, wenn darin etwas mehr, als bisher, geleitet werden soll.

Das Zweite, welches man unter Charakter der Declamation versteht, sind die in der Declamation zu beobachtenden Charaktere, als wornach sich nicht bloß Mimik und Gesticulation, sondern auch der Ton und die Modulation der Stimme richten müssen. Hier zerfällt die Declamation wieder in zwei Gattungen: *a)* in die rednerische, *b)* in die nachahmende.

1) Die rednerische Declamation, wir mögen sie in Rücksicht des geistlichen oder auch des politischen Redners nehmen, erfordert durchaus Würde, die sich durch Ruhe, durch Zuverlässigkeit, durch edele Einfach und hohe Feierlichkeit, sowohl in dem Tone der Stimme, als auch in Mienen und Gebärden ankündigt. Sie erlaubt daher bei Schilderungen der Menschen keine Nachahmung der Töne und Gebärden u. s. w.; theils, weil es ihr Zweck nicht sein darf, jemand lächerlich und verächtlich zu machen; theils, um während der Rede alles Lächerliche und Anstößige schlechterdings zu vermeiden. Der Redner darf sich auch keiner Empfindung zu sehr überlassen, und sein Affect muß nie brausend werden. Er muß von allem mit Würde sprechen; mit Würde sich freuen; mit Würde traurig sein u. s. w. Alle gehäßige, hohnlächelnde, Falschheit ausdrückende Töne und Mienen; al-

les Poltern, Schreien, Rasen u. s. w. muß vermieden werden. Häufige Verfündigungen gegen diesen Charakter der rednerischen Declamation, trifft man nicht bloß auf den Kanzeln sondern auch bei manchem Redner des Englischen Parlaments, und besonders in den stürmischen Sitzungen des Pariser Convents. Der Redner bekommt diese Würde in der Declamation, so bald er nicht als Egoist, nicht mit Privathafs, und sonst niedrigen Leidenschaften auftritt, sondern so bald er als Lehrer der Religion, oder als Repräsentant einer Nation aus reinem Interesse für die Sache der Wahrheit, der Tugend und der Menschheit spricht. Dieser Charakter fällt bei dem Schauspieler weg, weil er sich nach der Person richtet, die er vorstellt: denn

2) die nachahmende Declamation richtet sich im Tone und in der Modulation jederzeit nach dem besondern Charakter, den sie darzustellen sucht. Sie drückt die Freude, die Traurigkeit, die Hoffnung oder Furcht anders aus, wenn sie den Jüngling; anders, wenn sie den Mann; anders, wenn sie den Greis; anders, wenn sie den Gleichgültigen; anders, wenn sie den Empfindsamen u. s. w. nachahmt. Wenn in einer Fabel der Affe, der Fuchs und der Bär ein Gespräch mit einander führen; so muß man eine solche Fabel nicht halten, ohne auf das Charakteristische dieser Thiere Rücksicht zu nehmen. In dem Tone und in der Modulation des Affen wird etwas Possierliches; des Fuchses, etwas Schlaues; des Bären, etwas Derbes liegen müssen, und letzterer insbesondere wird weniger modulieren, als die beiden erstern. Dafs es demnach nothwendig sei, bei der Declamation auf die besondern Charaktere Rücksicht zu nehmen, und dafs hiervon größtentheils die Wirkung abhänge, bedarf keines weitern Beweises. Das Uebrige suche man im Artikel Declamation.

W.

C h a r a k t e r .

(*Baukunst.*)

Der Baukünstler muß mittelst einer klugen Wahl sogleich durch den Anblick eines Gebäudes die Bestimmung desselben ankündigen; er muß also das Nothwendig- oder Conventiell-Eigenthümliche in der Baukunst richtig auffassen, und, wenn es ihm möglich ist, schon bei der Wahl des Platzes anfangen, mit der Anordnung und Eintheilung des Ganzen fortfahren, und mit der Verzierung des Außern und Innern schließen.

So mannigfaltig die Bestimmung der Gebäude ist, so mannigfaltig muß auch die Art und Weise ihrer Zusammen-

men-

mensetzung und Anordnung, ihrer Ausführung und Verzierung sein, so mannigfaltig in Rücksicht des der Bestimmung desselben analogen Charakters, die Mannigfaltigkeit ungerechnet, die in Einem und demselben Charakter denkbar ist.

Mangel dieses Nothwendig - und Conventionell-Eigenthümlichen bringt charakterlose, theilweise Verfehlung desselben widerliche Gebäude, und gänzliche Verwechslung architektonische Ungeheuer hervor.

Reifliche Ueberlegung der Bestimmung des Gebäudes, genaue Rücksicht auf das Spiel der Ideenverbindungen bei der Anschauung von Gegenständen der Natur oder der Kunst, beständige Hinsicht auf die Forderungen der Zweckmäßigkeit und Schicklichkeit, selbst in den kleinsten Theilen des Gebäudes; werden dem Künstler das Nothwendig-Eigenthümliche, und das Studium guter Werke der Baukunst außer diesem Nothwendigen auch das Conventionell-Eigenthümliche, oder den nothwendigen und conventiionellen Charakter jeder Gattung von Werken der Baukunst lehren.

Die Baukunst vermag Rührungen des Erhabenen, Edeln, Feierlichen, Schauerlichen, Heitern, Lachenden u. a. hervorzubringen, und Ehrfurcht oder Zutrauen für den Bewohner derselben in uns zu erwecken; ein im edeln Styl auf einer Anhöhe erbauter Pallast flößt Ehrfurcht und Hochachtung, ein öffentliches Gebäude, ein Rathhaus, mit weiten Thoren, oder einer breiten, frei liegenden Treppe, Zutrauen ein, wie ein Gebäude mit schmalen Eingängen uns fühlen macht, das es nur für einen engen Kreis von Menschen, für wenige vertraute Freunde bestimmt sei. Ein Prachtgebäude und ein Zeughaus, ein Schauspielhaus und ein Tempel, ein Gefängniß und ein Lustgebäude, ein Porticus in einem Garten und ein Stadthor, werden ganz verschiedene Eindrücke machen, und also auch in ganz verschiedenem Charakter ausgeführt sein müssen.

Aber nicht genug, daß diese Charaktere gut gefast sind, sie müssen sich auch von dem Gemeinen entfernen, und edel gedacht, und edel ausgeführt sein. Edel gedacht und ausgeführt ist ein Gebäude, wenn der Baumeister den Charakter desselben stark zeichnete, von der Bestimmung desselben stark gerührt wurde, wenn das Gebäude mehr auf die Einbildungskraft, als auf das Auge wirkt; wenn es uns also stark an sich zieht, und unser Gedankenspiel lange beschäftigt.

Die vorzüglichsten Quellen des Edeln sind Symmetrie, wodurch selbst ein gemeines Bauernhaus sich von dem Niedrigen entfernt, Eurythmie, welche jedem
Thei-

Theile die für das Ganze schickliche Gröſſe giebt, und jede Uebertreibung verbietet, Einfach und ſtille Gröſſe, welche ſich in der Anordnung der Haupttheile und den Verzierungen äuffert, Abwechſelung in den Formen und Umriffen zwar nicht aufhebt, aber die Vervielfältigung derſelben einſchränkt, indem ein Gebäude mehr Einförmigkeit, als irgend ein anderes Werk verträgt, und man ſich dieſer Einförmigkeit ſelbſt zur Vermehrung der ſcheinbaren Gröſſe bedienen kann. G.

C h o r.

(*Dichtkunſt.*)

Die Beſtimmung des Chors iſt, durch die volle Kraft einer mit prachtvoller Harmonie begleiteten Melodie, einen ſolchen Theil eines für die Muſik beſtimmten Dichtwerks auszudrücken, welcher zugleich von der allgemeiſten und ſtärkſten Wirkung iſt. Chöre finden in Cantaten, Oratorien und Opern Statt. Der Dichter muß es ſich anlegen ſein laſſen, ſie an gehörigen Orte anzubringen, zweckmäßig vorzubereiten, die Gedanken ſo zu wählen, daß ſie zu der feierlichen Majeſtät der muſikalischen Setzung paſſen, und einen Ausdruck zu treffen, welcher Erhabenheit und Stärke, ohne alle Schwulſt und Schwerheit beſitze. H.

C h o r.

(*Muſik.*)

Unter dieſem Griechiſchen Worte, welches ehemals jede Verſammlung von Sängern oder Tänzern bei feierlichen Gelegenheiten bezeichnete, verſteht man gegenwärtig entweder eine Geſellſchaft Sänger, den Ort in der Kirche, wo ſie ſtehen, oder auch den von ihnen vorzutragenden Geſang. In dieſem letztern Fall, welcher vorzüglich hieher gehört, bedeutet Chor ein Tonſtück, in welchem vollſtändige Harmonie von vier oder mehrern Stimmen, ſowohl mit als ohne Inſtrumental-Begleitung, vorgetragen wird. Daß hier unter vier oder mehrern Stimmen ſolche verſtanden werden, deren jede ihren eigenen Gang hat, und die aus Diſcant, Alt, Tenor und Baß beſtehen, ergibt ſich aus dem Begriffe von vollſtändiger Harmonie. Doch darf man nicht alle Tonſtücke, die anſcheinende Gleichheit oder Aehnlichkeit

keit mit diesen den Chören zugeeigneten Eigenschaften haben, als solche gelten lassen, denn ein allgemeiner Vereinigungs-Punct der Empfindung von Seiten der Worte ist das Eigenthümliche des Chores, und unterscheidet es von Quartetten und Quintetten in Opern und Oratorien. Wenn man das weite Gebiet betrachtet, welches einem Tonsetzer bei Fertigstellung eines Chores offen steht, wenn man bedenkt, wie er hier die Tonkunst in ihrem vollen Zauber, mit der ganzen Fülle ihrer Reichthümer kann auftreten lassen, wie er einfache edle Melodie mit kraftvoller Harmonie und gut gewählter Begleitung vereint kann wirken lassen, wie er alle Arten der Nachahmung der Fuge und des doppelten Contrapuncts im kunstreichsten Gewebe darstellen kann; so wird man gewiß nicht in Abrede sein, daß ein Chor, wenn es die hier angeführten und übrigen Vollkommenheiten; deren es fähig ist, erreichen soll, keine alltäglichen Fähigkeiten erfordere, sondern daß ein gebildetes Genie, eine feurige Einbildung, gründliche Kenntniss aller Fächer der Setzkunst, Wissenschaft der gegenseitigen Wirkung jeder Stimme, jedes Instruments bei einem Tonsetzer durchaus müsse vorausgesetzt werden können, wenn er sein Heil mit gutem Erfolg an dieser Gattung von Tonstücken versuchen will. Von der Ausführung eines Chors scheint man gewöhnlich nicht die Nothwendigkeit eines behutamen Vortrags, wie bei andern Tonstücken, voraussetzen, und gleichwohl, da von einem richtigen Verhältnisse der Instrumente und Stimmen gegen einander die gute Wirkung des Ganzen so sehr abhängt, sollte das doch hier vorzüglich der Fall sein, denn es kann ein Sänger in Beziehung auf sich, seine Partie untadelhaft, und doch in ein und anderer Rücksicht zum Nachtheil des Ganzen ausführen, daher die Aufmerksamkeit, sowohl der Sänger als Instrumentalisten, jederzeit halb auf die Noten, halb auf das Ganze müßte gerichtet sein, und so hätte z. B. ein Bassist, wenn in seiner Partie *forte* vorkäme, wohl zu überlegen, wie die Kehlen der obren Stimmen beschaffen wären, damit er die Art des *Forte* darnach einrichtete, denn der Fall, der eben nicht so gar selten vorkömmt, ist wirklich empörend, in einem Chor eine Schwadron ausgeschrieener Bassgurgeln, gegen eine Hand voll ohnmächtiger und unreifer Discant-Stimmen aus vollem Halse brüllen zu hören.

In wie weit Rousseau Recht habe, wenn er seinen Landsleuten über die Vollkommenheit ihrer Chöre folgendes Compliment macht: *Les François passent, en France, pour rennir mieux dans cette partie, qu' aucune autre nation de l' Europe* — mögen die entscheiden, die viel der-

dergleichen gehört haben. Hat Rousseau nicht gleich Anfangs eine kleine Periffilage im Sinne gehabt, wie fast zu vermuthen, so kann es leicht sein, daß das *en France*, vielleicht erst nach Anhörung eines Händelschen Chores in sein Manuscript gekommen ist. B.

C h o r.

(*Drama der Alten.*)

Wie das Drama der Griechen aus dem Chor emporspross, davon wird in der Geschichte des Drama ausführlicher gesprochen werden. Hier nur so viel, als dazu gehört, die Entstehung und das Wesen des Chors zu entwickeln.

An den Festtagen zu Ehren des Bacchus, versammelte sich das Landvolk, und ergetzte sich durch gemeinschaftliche Lieder und Tänze. Anfangs wurden die Gesänge extemporirt, bald aber fanden sich Männer, welche zu diesem Behufe Lieder verschiedenen Inhalts verfertigten, die theils Schmähungen Anderer und Possen, theils aber Lobsprüche auf die Götter enthielten. Um dem Feste mehr Mannigfaltigkeit zu geben, fiel man darauf, den Tänzen und Gesängen gewisse Erzählungen einzuschalten, deren Inhalt mit den Liedern weiter nichts gemein hatte. Durch die Vervollkommnung, welche Thespis diesen Erzählungen gab, wurden sie eben so interessant, als die Gesänge. Hierauf machte Aeschylus (man sehe diesen Artikel) eine sehr merkwürdige Veränderung mit diesen Volksspielen, indem er die Erzählung in Darstellung verwandelte, und so Schöpfer des Drama ward. Er vermehrte die Anzahl der Schauspieler von einem auf zwei, wodurch der Dialog entstand, veränderte die Chorgesänge, und die handelnden Personen wurden zur Hauptsache. Dennoch behauptet der Chor in seinen Tragödien immer noch eine starke Rolle. Er steht mit den Personen in genauem Zusammenhange, je zuweilen machen die Hauptpersonen den Chor aus. Die Chorgesänge sind lang, und schweifen oft von der vorliegenden Fabel in benachbarte Gegenstände, in das Lob der Götter und Heroen aus, und es herrscht darin die höchste lyrische Erhabenheit. Sophokles führte den dritten Unterredner ein, machte dadurch die Handlung lebhafter, und den Antheil des Chors, den er nicht mehr Hauptperson sein ließ, geringer. Der Chor ist bei ihm mehr eine Art Zuschauer der Handlung. Seine Gesänge sind kürzer, die Empfindungen darin gemä-

mäßigter. Euripides wußte sich in die Fesseln, welche ihm der Gebrauch des Chors auflegte, nicht so leicht zu fügen, als Sophokles. Bei ihm ist der Chor mit den Personen des Stücks oft nur entfernt verbunden. Die Gefänge enthalten viele Ausschweifungen, die mit der Handlung in gar keinem Zusammenhange stehen, finden sich auch in den Episodien seltner, als beim Sophokles.

Verrichtung des Chors. Die Scene der alten Schauspiele war immer auf einem öffentlichen Platze. Neugier oder Interesse zog einen Theil des Volks dahin, welcher als Zeuge und Theilnehmer an der Handlung bis ans Ende derselben blieb. Dieser macht den Chor aus. Er mischte sich theils in das Gespräch, theils sang er nach den Episodien (Akten) Gefänge. Er war aber nicht bloß Zuschauer, sondern leitete und beurtheilte, von keiner Leidenschaft und Parteilichkeit geführt, was die Hauptpersonen thaten, gab Rath und That, maßigte heftige Leidenschaften, und war stets auf der Seite der Tugendhaften. So war er die feststehende moralische Person im Stück, eine Person, die natürlichen Verstand, ein nie verdorbenes Herz und Erfahrung besaß, und als solche gab er den richtigen Maasstab an, nach welchem die Zuschauer die Reden und Handlungen der Personen beurtheilen sollten. — Unstreitig that der Chor bei den Alten durch die Vereinigung der musikalischen und mimischen Künste große Wirkung; ihn aber in unsern Trauerspielen wieder einzuführen, würde theils meistens unnatürlich, theils überflüssig sein, weil das Wesen der Tragödie vollkommen ohne ihn besteht.

Anlangend die Anzahl der Personen des Chors, so soll Aeschylus sie auf obrigkeitlichen Befehl von 50 auf 15 verringert haben. In der Komödie bestand er aus 24 Personen. Im Dialog sprach der Coryphäus oder Anführer des Chors allein, in den Gefängen sangen sie alle. Die Gefänge sind in Strophen, Gegenstrophen und Epoden getheilt. Während der Strophe gingen sie von der rechten Seite des Theaters nach der linken, unter der Gegenstrophe wieder zurück, und bei der Epode blieben sie gegen die Zuschauer gekehrt stehen. Die Gefänge waren übrigens mit Instrumental-Musik und Tanz begleitet.

Auch die alte Griechische Komödie hatte, wie bereits erinnert worden ist, Chöre. Aristophanes brauchte sie willkürlich, um die *vis comica* zu verstärken, und stellte Frösche, Wespen, Vögel, sogar Wolken als Chöre auf. In der mittlern Komödie kamen sie ausser Gebrauch. — Von den Chören der Römischen Tragiker ist nichts zu sagen. Sie folgten in ihrem Gebrauche dem Muster ihrer Grie-

Griechischen Vorbilder. Seneca verletzte darin fast alle Regeln, deren Anwendung Beispiel und Kritik erforderte.

Bl.

C h o r a l.

(Musik.)

Canto fermo, plaint chant, ist einfacher langsamer Kirchengesang, und wird vierstimmig gesetzt, so, daß jede der vier Stimmen eine Hauptstimme ausmacht, oder ihren eigenen Gang für sich hat. Bei dieser Gattung von Gesang ist in Rücksicht auf Composition jeder Schritt mit Vorsicht zu thun, weil bei dem langsamen und feierlichen Gange desselben, harmonische Schönheiten und Fehler hier mehr als anderwärts hervorstechen. Schwülstige und zu schnell auf einander gehäufte Modulationen sind hier im Allgemeinen so wenig ein Verdienst, als Sprünge auf zu entlegenen Intervallen. Das Ordnen der Mittelstimmen in der Art, daß bei Umkehrung derselben gleichwohl noch ein fließender melodischer Gesang Statt fände, könnte als einer der bündigsten Beweise von der Güte eines zweckmäßig und gut gesetzten Chorales gelten. Was über den richtigen Vortrag der Choräle könnte angemerkt werden, ist aus den beim guten Gesange überhaupt zum Grunde liegenden Regeln zu entlehnen. Aber wie bei der Ausführung den äußerst nonsensikalischen Verhältnissen der Töne der Orgel gegen die, welche sich die Stimmen der Gemeinden erlauben, abzuhelpen wäre; dieses würde sicher ein etwas schwereres Problem ausmachen. Man vergleiche die Signaturen eines vierstimmig-gutgesetzten Chorales mit den Mittelstimmen und den Bässen, die sich jeder aus der Gemeinde *pro lubitu* zur Melodie macht, und man wird erstaunen, in was für einem wilden Chaos von unauflösbaren Dissonanzen und Mißklängen die christlichen Choräle größtentheils in ihrer Ausführung erscheinen. Ob nun der äußerst schwierige Fall anzunehmen, daß es noch einst so weit kommen könne, daß jeder Kirchengänger durch Musik-Unterricht auf der Schule vorbereitet würde, eine der Mittelstimmen, oder den Bass, so wie diese wirklich in der Partitur des Chorales vorkommen, in der Kirche aus seinem Gesangbuch mitzulingen, wie man dieses, als schon zur Wirklichkeit gebracht, von einzelnen Gemeinden in der Schweiz und Holland behauptet, ob die Harmonie derselben mehr simplifiziert werden, oder ob es beim Alten bleiben wird? mag die Folge der Zeit entscheiden. Man nennt den Choralgesang auch den Gregorianischen, weil sich der Pabst Gregorius der Grose um die Verbesserung

desselben in so fern verdient gemacht hat, weil er die engen Schranken, die der Mayländische Bischof Ambrosius dem Choralgesang setzte, für die damalige Art sehr erweiterte. Nachher gab ihn Glarean durch Festsetzung der sechs plagalen, und sechs authentischen Octavengattungen einen ausgedehntern Wirkungskreis. (Man sehe die Artikel Octavengattung und Tonart). Ueber das Verhältniß der Würde, deren die Choräle, entweder in dieser Manier, nämlich Dorisch, Phrygisch, Lydisch u. s. w. oder in der gegenwärtig - üblichen dur und moll geschrieben, fähig wären, ist sehr viel gestritten worden. Viele lassen sich es durchaus nicht nehmen, daß ein Choral in der Dorischen Tonart nicht erbaulicher sei, als einer in D.moll. Sogar der berühmte Tartini ist ganz entzückt über die Würde der alten Kirchengefänge, und giebt ganz auf, daß je ein Sterblicher so eine *Cantilena piena di gravità maestà e dolcezza congiunta a somma semplicità musicale* ans Licht der Welt bringen könne. Hier ist nicht der Ort zu untersuchen, ob die ersten Eindrücke im frühern Alter bei Tartini, und denen, die mit ihm gleicher Meinung sind, die Veranlassung zu ähnlichen Aeufferungen sein können. Gewiß bleibt es nach unparteiischer Gegeneinanderstellung jener beiden Arten die Choräle zu componieren, daß der Tonsetzer, welcher aufer den erforderlichen Einsichten in die Harmonie, erhabener Gefühle fähig ist, und eine gewisse Würde des Geistes besitzt, bei der Behandlung der Choräle nach dem heutigen System, weit mehr freies und offenes Feld für sein Genie findet, als bei jenen eingeschränkten Octavengattungen, die für die damalige Zeit allerdings ein großer Fund waren. Wer aber jene Eigenschaften nicht besitzt, der wird nichts ausrichten, er mag Dorisch, Mixolidisch in dur oder moll setzen. Ueber die Art der gewöhnlichen kunstmäßigen Behandlung des Choralen sehe man den Artikel Canto fermo. B.

Choregraphie.

(Tanzkunst.)

Die Kunst, vermittelt gewisser Zeichen die Stellungen und Bewegungen des Tänzers und die Gänge oder Bahnen des Tanzes zu bezeichnen, wie der Gesang durch Noten angegeben wird. Die Alten kannten wahrscheinlich diese Kunst gar nicht. Der Canonicus Thoinet Arbeau gab in seinem Werke Orchesographie (1588) die erste Idee zu dieser Kunst; aber seine Erfindung bestand bloß dar-

darin, daß er die Bewegungen und Schritte des Tanzes unter jede Note der Melodie schrieb. Beauchamps bereicherte diese Erfindung dadurch, daß er für die verschiedenen Arten von Schritten und Sprüngen gewisse und bestimmte Zeichen erfand, und wurde durch einen Beschluß des Parlaments für den Erfinder dieser Kunst erklärt. Endlich brachte Feuillet in seinem Werke *Chorégraphie ou l'art d'écrire la danse par caractères etc.* 1701 durch Erfindung von Zeichen für die Beugungen, Erhebungen, Senkungen, Bewegungen der Füße und Arme, für die Sprünge, Cabriolen und die bestimmten nach den verschiedenen Zeitmaassen abgemessenen Schritte und Gänge des Tanzes u. s. w. diese Kunst zur Vollkommenheit. Das von Herrn von Blankenburg angeführte Werk: *Kurze und leichte Anweisung die Compagnietänze in Choregraphie zu bringen*, von A. W. Winter Schmid 1758, ist vermuthlich noch das Neueste hierüber. G.

Choriambus. Choriambisch.

(*Dichtkunst.*)

Dieser prosodische Fuß besteht aus einer langen, zwei kurzen und noch einer langen Sylbe, oder aus einem Trochäus und Jambus, oder aus einem Dactylus und einer angehängten langen Sylbe.

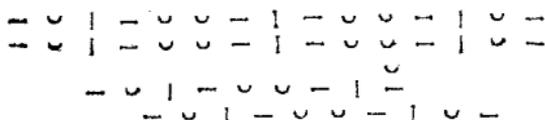
— ◡ ◡ — | — ◡ | ◡ — | — ◡ ◡ | —

Das choriambische Sylbenmaass besteht aus einem oder zwei solchen Füßen mit Trochäen, Spondeen oder Jamben, und giebt dem Gedicht eine feurige Bewegung. Es leidet in Ansehung der Zeilen verschiedene Abwechslungen, deren wir zwei aus dem Horaz anführen wollen,

— — | — ◡ ◡ — | — ◡ ◡ — | ◡ —
 — — | — ◡ ◡ — | — ◡ ◡ — | ◡ —
 — — | — ◡ ◡ — | — ◡ ◡ — | ◡ —
 ◡
 — — | — ◡ ◡ — | ◡ —

Du vom Himmel gesandt, du, des Romulischen
 Volkes Genius! ach! lange schon fern von uns!
 Komm, verzögere forthin deine den Vätern längst
 Angelobete Rückkehr nicht.

IV. B. 1. Ode. Ramler.



O Blandusiens Quell, glänzender als Krystall,
 Werth mit Weine vermählt, mit ihm gekrönt zu fein!
 Dein ist morgen ein Böckchen,
 Dessen Stirne schon Hörner keimt.

III. B. 13. Ode. Raml.

Klopstock nahm dieses Sylbenmaafs zuerst mit Glück
 in die Deutsche Dichtkunst auf. G.

C h o r t o n .

(*Musik.*)

Siehe den Artikel Temperatur.

C h r o m a t i s c h .

(*Musik.*)

So nannten die Griechen das mittlere der bei ihnen eingeführten Klanggeschlechter. Bei der Nachforschung der Ursachen des für dieses Klanggeschlecht angenommenen Wortes *Chroma*, welches Farbe bedeutet, ist man auf zweierlei Vermuthungen gefallen. Die erste ist, das vielleicht die Griechen die Charaktere dieses Klanggeschlechts mit einer andern Farbe oder Tinte geschrieben hätten, wie die beiden andern. Die zweite, welches die von *Capella* ist, besteht darin, das dieses Klanggeschlecht in Rücksicht seines Eigenthümlichen gleichsam zwischen den beiden andern stehe, wie eine Farbe zwischen schwarz und weifs, und daher seine Benennung erhalten habe. Da der Unterschied der drei Klanggeschlechter nichts bestimmte, als die verschiedene Eintheilung des Tetrachordes, so galt bei dem Chromatischen folgende: Man stieg von unten nach oben zu in zwei halben Tönen, und dann in eine kleine Terz, so das das Verhältnifs der Intervallen gegen einander stand wie *h, c, cis, e*. Das ein Gesang in diesem Klanggeschlechte so wie im Enharmonischen, ohne Zuziehung der übrigen nicht eben sehr erbaulich kann gewesen sein, ist sehr zu vermuthen, und dieses hat wahrscheinlich nach und nach die Vermischung sämmtlicher Klanggeschlechter befördert, so wie in der heutigen Musik ein beständiges Verweilen in einerlei Tonart,

art, wo doch bei weitem der Umfang, oder die mögliche Erweiterung nicht mit dem Eingeschränkten jener Klanggeschlechter im Einzelnen zu vergleichen, endlich ermüden würde, und man deshalb in entfernte Tonarten schreitet, oder andre Tonleitern annimmt. Das chromatische Klanggeschlecht kömmt in der heutigen Musik meist nur als uneigentliche Benennung vor, und man versteht unter chromatischen Tönen solche, die nicht mit der Tonica eines Tonstückes in einer Art von Verwandtschaft stehen, oder die ausserhalb der diatonischen Tonleiter derselben liegen. Aber eigentlich ist eine chromatische Tonfolge nichts anders, als die Fortrückung einer Stimme durch halbe Töne, daher im Grunde hier eben so eine Art von conventioneller Täuschung wie beim enharmonischen Klanggeschlecht obwaltet, und der Schritt von C nach Des würde, obgleich das Intervall nur ein halber Ton ist, gleichwohl diatonisch heißen, da hingegen der Schritt von C nach Cis die Benennung eines chromatischen erhalten müßte. Man wird den Ausdruck *chromatisch* sehr oft in dem Munde der Musikliebhaber, oder derer, die sich gern mit Kritik befassen, hören, wenn es darauf ankömmt, über ein Tonstück von nicht alltäglichem Gehalt, ein Urtheil zu fällen, dann heisst es: Dieses Stück ist sehr chromatisch gesetzt, oder es enthält viel Chromatik. Ob nun dieser Ausdruck nicht dann und wann seines gelehrten Klanges wegen gebraucht wird, mag an seinen Ort gestellt bleiben. Natürlicher und richtiger würde es wenigstens klingen, wenn man bei Beurtheilung der Tonstücke, deren harmonische Gänge man für keine gewöhnlichen hielt, und in welchen man fremde Tonarten und kühne Ausweichungen zu entdecken glaubte, und über die man mit einem Worte etwas sagen wollte, anstatt sich des Ausdrucks *chromatisch* zu bedienen, der im Grunde weder den Gehalt des Tonstücks, noch die Gelehrsamkeit des Componisten bestimmt, lieber sagte: Das Stück ist reich an Harmonie, hat kunstreiche Ausweichungen u. s. w. B.

C i s.

(Musik.)

Dieser Ton, welcher auf der heutigen diatonisch-chromatischen Tonleiter zwischen C und D liegt, erhält im Notensystem seine Stelle auf der Klangstufe von C, wo er durch ein vorher gegangenes Kreuz muß angekündigt worden sein. Da man diesen Ton so gut wie jeden andern zu einer Tonart machen kann, so wird man ihn auch das

Beiwort moll oder dur zugefallet finden. Die Schwierigkeiten aber, die er als Tonart durch die bei der geringsten entfernten Ausweichung entstehende doppelte Kreuzte und been mit sich führt, sind Ursache, daß er seltner als Tonart vorkömmt. Doch wird man, wenn man nicht b statt Kreuzte, oder Kreuzte statt b vorzeichnet, welches in mehrern Fällen willkührlich ist, die Behandlung dieser Tonart nicht so gar schwer finden. Als harte Tonart, wird Cis besser mit been bezeichnet, da es denn freilich nicht mehr Cis sondern Des heißt, und mit b moll einerlei Vorzeichnung hat. Als weiche Tonart zeichnet man Kreuzte vor, die dieselben als bei E dur sind. Der Ton Cis heißt im Auslande, wo die Guidonische Solmifation noch beibehalten ist: *Ut dies is.* B.

C i t h a r a.

(Musik.)

Cithar. Ein aus den ganz ältesten Zeiten Griechenlands herstammendes musikalisches Instrument. Der Erfinder desselben war Apollo, welcher an dem Hofe des Königs Admet in Thessalien lebte. Er bezog dieses Instrument Anfangs mit 4 Saiten, deren Anzahl in der Folge, wie die der Lyre willkührlich vermehret wurden, und endlich bis zu 30 und 40 anwuchs, die nach Art unserer zweichörigen Flügel, theils in Einklang, theils in die Octave gestimmt wurden. Es entstanden allmählig aus der Cythara mehrere Instrumente, als z. B. Magadis oder Magas, Simicon u. s. w. Ihr Unterschied beruhete aber im Wesentlichen nur auf der Verschiedenheit der Anzahl ihrer Saiten.

Von demjenigen Instrumente, welches wir noch heutiges Tages unter dem Namen Cyther kennen, sind drei Gattungen gebräuchlich, nämlich die Deutsche, die Italiänische und die Spanische. Sie haben aber alle das Unglück, daß sie in dem größten Theile Deutschlands aus feinern Cirkeln verbannt sind, und nur noch Hand in Hand mit dem Hackbret gehen. B.

C l a r i n e t t e.

(Musik.)

Ein bekanntes Blasinstrument, welches in jetzigen Zeiten mehr als vormals in Orchestern eingeführt ist, und anfängt in selbigen fast unentbehrlich zu werden. Auch be-

berechtigten selbiges so manche entschiedene Vorzüge vor den mehresten Blasinstrumenten hierzu vollkommen. Es ist nach dem Bassethorne das tonreichste aller Blasinstrumente, nähert sich in der Aehnlichkeit dem Tone der Menschenstimme am meisten, und thut sowohl concertierend als auch bei obligaten Arien, und zum Ausfüllen in Orchesterstücken eine ganz vorzüglich gute Wirkung.

Der Umfang der Töne der Clarinette geht vom E der kleinen Octave bis in das viergestrichene C, wobei man natürlich Veränderung der Mittelstücke, und daß die oberen Töne nur Sache des Concertisten seien, voraussetzen muß. Da man durch höhere oder tiefere Clarinetten, wie auch durch Mittelstücke in alle Töne gut einstimmen kann, so hat man die Vorzeichnung für dieses Instrument der bei den Waldhörnern angenommenen gewissermaßen ähnlich gemacht, und die Tonart sei welche sie wolle, wird immer in C und F des Violinschlüssels geschrieben, aber die Stimmung der Clarinette jedesmal mit angegeben. *B.*

C l a u f e l .

(*Musik.*)

Claufula. Ist die Benennung für die den vier Stimmen ihrer Natur nach zukommenden, und bei selbigen, vorzüglich in Final-Cadenzen festgesetzten Art der Fortschreitung. Man findet hierüber ein Mehreres unter dem Artikel Cadenz. Außerdem braucht man den Ausdruck Claufel dann und wann so wie den von Coda, um den letzten Satz einer Fuge u. s. w. anzuzeigen, und nennt ihn eine Final-Claufel. *B.*

C l a v i e r .

(*Musik.*)

Clavichord. Ein genugsam bekanntes Instrument mit Tastatur, Tangenten und Drath-Saiten u. s. w. welches erst in neuern Zeiten sehr wesentliche Vervollkommnungen erhalten hat, da man es Bundfrei gemacht, den Umfang desselben bis auf fünf Octaven erweitert, und richtigere Mensuren dabei festgesetzt hat. Außerhalb der Grenzen Deutschlands kann es sich zwar keiner großen Auszeichnung rühmen, und so gar in vielen einheimischen Cirkeln hat es dem Fortepiano so ziemlich das Feld räumen müssen, allein dieses verringert darum seinen innern Werth nicht

nicht im Geringsten, und so lange die Fortepiano's keine Zufätze wesentlicherer Vervollkommnung als die bisherigen, denen man jedoch in ihrer Art immer Gerechtigkeit wird müssen wiederfahren lassen, erhalten, so lange wird auch ein gutes Clavier, bei dessen Anschlag man eine gehörig-beobachtete Elasticität der Saiten fühlen, den Ton in der Angabe bestimmen, und dessen Haltung einigermaßen dirigieren kann, gewiss auch das Lieblingsinstrument derjenigen Künstler und Liebhaber bleiben, welche den Unterschied zwischen einem sanften Tone, der zu modificieren ist, und einem brillanten, der diese Eigenschaft nicht hat, fühlen und benutzen können. Dafs Guido Aretinus, wie man annimmt, der Erfinder des Clavieres soll gewesen sein, ist wohl ein wenig weit hergeholt. Sein Beitrag, er mag indessen in einer nahen oder fernen Veranlassung bestanden haben, verdient immer Dank, so wie des Guidos Verdienste um andere Zweige der Musik Achtung. B.

C l a v i s.

(Musik.)

Mit diesem Worte bezeichnet man jeden einzelnen Tasten auf dem Fortepiano oder Clavier, durch welchen der Anschlag eines Tones bewirkt wird, und alle diese Tasten zusammen nennt man Claviatur. Ferner wendet man es auch auf die Vorzeichnung an, die den Noten ihre Gattung in Absicht auf Höhe und Tiefe giebt; da aber dieses jetzt mehr durch das Deutsche Wort Schlüssel geschieht, und man lieber saget, der Bass-Schlüssel, der Discant-Schlüssel, als der Bass-Clavis, der Discant-Clavis, so findet man das hierher Gehörige unter dem Artikel Schlüssel. B.

C o d a.

(Musik.)

Zusatz, Anhang, Schluss. Eine Benennung, welche in einem Tonstücke öfters dem Satze gegeben wird, der selbiges zum völligen Schlusse bringt. Bestünde z. B. das Finale eines Tonstücks aus mehrern kleinen Sätzen, die zum Theil wiederholt werden müßten, so würde der letzte Anhang, nach welchem keine Wiederholung jener Sätze mehr Statt fände, Coda genannt werden. Man giebt auch diese Benennung der kurzen Tonfolge, die man nach einem unendlichen Canon (*Canone infinito*) eintreten läßt, um selbigen förmlich zu schließen. B.

C o e-

C o e l e s t i n .

(Musik.)

Ein Zug, welcher ehemahls sehr häufig an Clavieren angebracht war, und durch welchen man, so wie noch gegenwärtig der Fall beim Pianoforte ist, eine gewisse Veränderung des Tons hervorbringen konnte. Jetzt weiß man von diesem Zuge sehr wenig mehr, wenigstens kommt er äußerst selten vor. B.

C o l o r a t u r e n .

(Musik.)

Man versteht mehrentheils unter dieser Benennung zusammen, was man unter Passagen, Rouladen u. s. w. (man sehe diese Artikel) im Einzelnen versteht, aber selten oder fast gar nicht gebraucht man diesen Ausdruck anderwärts als bei Bravour-Arien, in welchen die Coloraturen gewöhnlich mit Aushaltung irgend eines Vocals aus einem Worte vorgetragen werden. Die am besten hiezu sich schickenden Vocale sind a, e, und o. B.

C o l o r i t .

(Mahlerei.)

Siehe den Artikel Farbengebung.

C o m m a .

(Musik.)

Ist die Benennung des neunten Theiles vom Zwischenraum zweier neben einander liegender ganzen Töne. Um nämlich den allmählichen Uebergang von einem Tone zum andern so bestimmt als möglich anzugeben, hat man neun Abtheilungen oder Commata angenommen, die man sich am besten unter so viel verschiedentlich gestimmten Saiten denken, oder auf dem Monochord durch Verrückung der Stege versinnlichen kann. Den vornehmsten Bezug haben diese Abtheilungen auf Temperatur der Instrumente und die sogenannten Hülf-Intervallen. In jenem Fall berichtigt man, durch Abnahme und Zugabe eines Commas von Höhe oder Tiefe, die Stimmung auf Clavieren oder andern ihnen ähnlichen Instrumenten, und in diesem wird die

Vorstellung vom enharmonischen Klanggeschlecht und der *Diesis* der Griechen in etwas anschaulich gemacht, so daß man in Rücksicht der Verhältnisse, welche die Intervallen durch die oder jene Vorzeichnung erhalten, eine eigene Art von kritischer Uebersicht erlangt, und sich nach selbigem Begriffe, nicht allein von halben und ganzen, sondern auch von kleinen halben und kleinen ganzen Tönen absondern kann. So sind z. B. Cis und Des, oder Dis und Es in Rücksicht auf Tiefe und Höhe um ein Comma verschieden, und man nennt ihren Abstand den kleinsten halben Ton. Der von C und Cis oder F und Fis hält vier Comma, und ist der kleine halbe Ton. C und Des oder F und Ges haben fünf Comma zwischen sich, und ihr Abstand wird angesehen als der große halbe Ton u. s. w. welches alles bei dem Gesange, der Violinen und den Blasinstrumenten zur richtigern Intonation mit Nutzen anzuwenden wäre. Man hat außer der Gattung des angeführten Comma's, welches man das syntonische oder das Comma des Dydimus nennt, verschiedene andere angenommen. Allein da selbige meist abzielen, durch verschiedene Arten von Stimmung das Mangelhafte der gleichschwebenden Temperatur zu beweisen, so werden sie hier als zweckwidrig übergangen. B.

C o m p a r f e n .

(*Schauspielkunst.*)

Die stummen Personen in einem Schauspiele. Da die zweckmäßige Befetzung der Rollen redender Personen von unsern Schauspiel-Directoren oft genug so äußerst vernachlässigt wird, was kann man wohl von ihrer Sorgfalt für die *Comparfen* erwarten? In der That nimmt man auf diesen Punct, selbst bei sonst guten Theatern, so wenig Rücksicht, daß nicht selten die Wirkung eines vorhergegangenen guten Spiels durch die plumpe Dazwischenkunft solcher Figuren gestöhrt, und der Zuschauer bei aller Nachsicht, die er seines eigenen Vorthells wegen diesen Menschen wiederfahren zu lassen geneigt sein mag, auf die unbarmherzigste Art aus der Illusion geriffen wird. Um nur ein Beispiel anzuführen: wie abgeschmackt sehen und gebehren sich nicht oft die *Comparfen*, welche Soldaten vorstellen, besonders wenn sie ins Handgemenge kommen? Billig sollte man daher diesen Punct mehr beherzigen, da er so sehr zur Vollkommenheit des Ganzen beiträgt. Vorzüglich sollten es diejenigen guten Schauspieler, welche gerade nichts zu thun haben, ihrer nicht unwerth achten,

fol-

folche Rollen zu übernehmen, und ihre Gehülfen anzuleiten. Wo aber auch diese Rollen durchgängig mit Nicht-Schauspielern besetzt werden müssen, da lassen sich doch immer an jedem Orte einige taugliche Subjecte finden, welche man, mit nicht allzugroßer Mühe, jedesmahl vorher abrichten kann. Herr von Götz schlägt sehr ingenüös und zweckmäßig vor, sich hierzu einer Anzahl gezeichneter Stellungen zu bedienen, welche sich, wie die Figuren des Schachspiels oder Krippenmännchen auf ein Bret, das in kleine Quadrate eines Schachbrets getheilt sein müßte, ordnen und versetzen ließen. „Mittelt solcher Männchen, sagt er, könnte man vor Hauptproben der Stücke besondere Gruppen-Effecte im Zimmer versuchen, und sodann auf dem Theater bei Ordinierung der Mitläufer von dergleichen Zusammensetzungen ordentlichen Gebrauch machen. Obgleich die menschliche Form unendlicher Veränderungen fähig ist, so lassen sich doch für jede Leidenschaft einige charakteristische Bewegungen angeben, welche entweder an und für sich schon sprechend sind, oder wenigstens durch geschickte Anwendung bei einiger significativen Gelegenheit die erforderliche Wirkung hervorbringen können. — Nach den Quadraten des Figurbretes könnte allenfalls auch einige Proportion mit dem Fußboden der Bühne veranstaltet werden, mittelst welcher die Comparfen binnen wenigen Minuten zu den sprechendsten Gruppen anzuleiten wären.“

L.

C o m p o s i t i o n .

(*Mahlerei.*)

Siehe den Artikel Zusammenfassung.

C o m p o s i t i o n .

(*Musik.*)

Ist die Kunst, vermittelt der Regeln des reinen Satzes, oder der Wissenschaft alles dessen, was auf Melodie und Harmonie genauere Beziehung hat, neue Tonstücke hervorzu- bringen, und will man das Wesentlichste nicht übergehen, so setze man hinzu: Das Vermögen, selbige mit Gefühl und Charakter zu beleben. Es heißen daher nur diejenigen, welche der Tonkunst auf diese Art obliegen, und sie nach diesem Maasstabe behandeln, im eigentlichen Verstande Componisten oder Tonsetzer. Denn es kann jeder, wie in allen Künsten, so auch hier, mit gesundem Menschenverstand

stand und anhaltendem Fleiß, einen gewissen Grad von Vollkommenheit erlangen, er kann sich gründliche Einsichten in die Harmonie erwerben, über Wirkungen in der Musik und deren Ursachen die richtigsten Urtheile fällen, und in jeder Partitur die kleinsten Abweichungen von der Reinheit im Satze entdecken, und zur Noth musikalische Aufsätze machen lernen, denen von Seiten des Rhythmus, und der Regeln des reinen Satzes auch die strengste Kritik nichts anhaben kann; allein alle diese erlangten Fähigkeiten gewähren nur Ansprüche auf den Titel eines einsichtsvollen Harmonisten. Mit dem eines geschmackvollen Componisten hat es eine eigene Bewandniß. Ein Unterschied, der aber zuweilen gar nicht beherzigt wird, weilt man bei jenem, diesen stillschweigend voraussetzt, und hierdurch auf nicht geringe Verirrungen stößt. Wenn man in der Composition nicht Mittel mit Zweck verwechselt, so hat das Gebiet derselben einen sehr weiten Umfang. Als die ersten und unentbehrlichsten Mittel, dieses Gebiet mit festem Fuß betreten zu können, kann man eine genaue Kenntniß alles dessen ansehen, was sich unter die Rubrik des reinen Satzes classificieren läßt: die Lehre von Melodie, Harmonie, Rhythmus, Generalbass der Fuge, des Canons und doppelten Contrapuncts. Mit diesen wissenschaftlichen, und zur Composition notwendigen theoretischen Fächern, welche die Kunst sich harmonisch-richtig und mit Mannigfaltigkeit auszudrücken, lehren, aber über die eigentlichen Mittel zu Erreichung des Zwecks der Composition sehr wenig enthalten, ist zwar sehr viel, aber bei weitem noch nicht alles gethan. Die hieher noch einschlagenden wissenschaftlichen Theile müssen aus sehr entlegenen Gebieten zusammen getragen werden. So ist z. B. für die Composition des Gesanges nothwendig: Vollkommene Kenntniß der Sprache überhaupt, Richtigkeit der Begriffe von Accent, Declamation u. s. w. In Beziehung auf Instrumental-Musik: Kenntniß der Natur und Wirkung jedes Instrumentes, von dem man Gebrauch machen will, dessen Temperatur, Umfang von Tönen, Verhältniß seiner Tonarten gegen die übrigen u. s. w. So kräftig nun zwar diese Kenntniß und Hülfsmittel in Vereinigung mit jenen wirken können, so ertheilen sie doch aber einem Tonstück immer noch nicht Seele und Charakter. Die Beförderung dieses Umstandes wird nur durch die unmittelbare Beihülfe der gütigen Natur bewirkt, und diese Beihülfe bestehet hauptsächlich in einem feinen und richtigen Gefühle, einer feurigen Einbildungskraft, und in Geschmeidigkeit des Charakters, sich in den und jenen Affect mit Leichtigkeit versetzen zu können.

Um

Um dieses letztere aber in Beziehung auf glückliche Uebertragung derselben vermögend zu sein, müssen diese Affecten schon zuvor in der Seele des Componisten gelegen haben, und nur durch den gegenwärtigen Fall angefaßt worden sein; und will man dieses wiederum annehmen, so setzt es eine, schon im frühern Alter gehabte Bildung, praktischen Umgang und Vertraulichkeit mit mannigfaltigen Situationen aus der sittlichen Welt voraus. Dafs eine genaue Erörterung und Auseinandersetzung aller der hier vorausgesetzten seltenen Fälle und günstiger Concurrenzen zu weit führen würde, ist leicht einzusehen. Es sei genug, wenn aus diesen angeführten, und nur willkürlich ausgehobenen Erfordernissen zur Composition, im Fall der Noth, die Evidenz der Wahrheit bestätigt wird, dafs das Hohepriester-Amt im Tempel der Tonkunst doch wohl seine ganz eigenen Schwierigkeiten voraussetzen mag, wenn es auch schon mit den Tempeldienern im Vorhof dieser geheiligten Stätte so viel Aufhebens nicht bedarf.

Ueber die verschiedenen Arten von Composition findet man das hieher Gehörige unter dem Artikel Styl.

B.

C o n c e n t u s .

(Musik.)

Ist ein Ausdruck, welcher in der ältern Musik vorkömmt, und durch welchen die Begleitung eines Gesanges in der Octave oder im Einklange angezeigt wurde, so wie ohngefähr der Fall in den Antiphonien der Griechen war. Die Musik *Concentu, Discantu, et Organis* treiben, hiefs damals so viel als Tonstücke mit Vocal- und Instrumental-Begleitung ausführen. Wie die Art der Begleitung des Discantes hiebei beschaffen war, findet man unter dem Artikel Discant.

B.

C o n c e r t .

(Musik.)

Bedeutet zunächst eine Gesellschaft von mehrern Tonkünstlern, welche zusammen eine viestimmige Vocal- und Instrumental-Musik ausführen. In einem andern Sinne zeigt es eine besondere Gattung von Tonstücken an, deren eine Art so beschaffen ist, dafs zwar alle Instrumentalpartien so eingerichtet sind, dafs sie in gleicher Art auf ein allgemeines Ganze mitwirken, in welchem aber doch zu-

ei-

weilen in eine auch wohl mehrere Stimmen kleine Solo-Stellen verlegt sind, in denen sie gleichsam zu kämpfen scheinen (*concertare*), die andere Art aber sich von dieser darinn unterscheidet, daß nur ein einziges Instrument, zuweilen doch aber auch mehrere, den Hauptgesang mit abwechselnden Tutti's durch alle Sätze durchführen. Ein Tonstück jener Art heißt *Concerto grosso*, von dieser *Concerto di camera* oder ein Kammer-Concert.

Gegen die Behauptung des Herrn Sulzers, daß diese letztere Art von Concerten nur als eine Uebung für den Tonsetzer und Spieler anzusehen seien, daß sie keinen Charakter hätten, auf nichts als auf Ergötzung des Ohres abzweckten, und, was ganz natürlich folgt, nicht in die Classe reeller Tonstücke gehörten, ließe sich wohl mancher begründete Einwurf machen. Wahr ist es allerdings, daß ein großer Theil von Concerten mehr mit dem Gepräge einer musikalischen Gaukelei, als mit dem einer geäußerten Empfindung bezeichnet ist; denn so setzt sich zuweilen ein Virtuose, der noch kaum mit den Anfangsgründen der Harmonie bekannt ist, ein Concert auf, und der Zweck, den er bei der Ausführung desselben zu erreichen strebt, ist, und kann auch unter so bewandten Umständen kein anderer sein, als seine Zuhörer für sein Spiel, seine Fertigkeit auf seinem Instrumente einzunehmen. Hierauf beruhet Composition und Ausführung. Was Wunder also, wenn jede Gelegenheit zu einem *Salto mortale* mit Begierde ergriffen wird, wenn sich zu ganzen Seiten Passagen einander jagen, von denen die eine immer halsbrechender ist, als die andere. Solche, und mehrere diesem ähnliche Fälle können freilich unter die Mißbräuche gezählt werden, die den Werth eines Concerts sehr verächtlich machen müssen. Allein üble Anwendungen und Mißbräuche, wenn sie auch gleich eine Sache entstellen können, heben doch darum noch nicht ihr Gutes auf. Warum könnte man sich nicht in einem Concerte einen bestimmten Charakter, oder einen Affect denken, der von einem Tonkünstler von richtigem Gefühl, der seines Instrumentes ganz mächtig, und dabei auch Componist wäre, durch alle Nüancen modificirter würde, und in welchem Begleitung, Bewegung, Tonarten, Passagen, einfache melodische Stellen u. s. w. sorgfältig eingerichtet wären, diesen Zweck zu erreichen. Was würde aus dem größten Theil der Tonstücke werden, wenn man sie aus dem Gesichtspuncte richten wollte, nach welchem Herr Sulzer den Stab über die Concerte bricht. Man trenne z. B. Situation und Worte von einer Arie oder einem Finale aus einer Oper, und sehe, ob man aus der Musik die Empfindung erräth, die sie be-

bezeichnen soll. Wer wollte diese Musik defswegen verwerfen, weil sie allein so ohnmächtig wirkt, so dunkel und schwankend charakterisirt, und gleich gewissen Silouetten nur erst dann getroffen ist, wenn der Name dabei steht. Was würde aus den Bravour-Arien werden, die doch so viel auffallende Analogie mit den Concerten haben? oder in was für einen Rang würde Herr Sulzer verschiedene neuere Concerte setzen, bei denen man sich nicht auf Schilderung leidenschaftlicher Fälle glaubt einschränken zu dürfen, sondern ganze Auftritte aus der körperlichen Natur zu Gegenständen musikalischer Schilderungen macht? Vielleicht käme die Sache auf ihren rechten Standpunkt, wenn hier ein Schritt zurück und dort einer vorwärts gethan würde.

Was die Ausführung eines Concerts — das Wort hier nicht auf einzelne Tonstücke gedeutet, sondern nach dem, zu Anfange dieses Artikels festgesetzten Begriff im Allgemeinen betrachtet — betrifft, so hat die Einrichtung desselben, wenn wesentliche Erfordernisse nicht sollen übergangen werden, recht sehr viel Rücksichten und Schwierigkeiten, und unter diejenigen, die am meisten über Wirkung entscheiden, sind folgende als die vorzüglichsten in Betracht zu ziehen. Die Bauart des Saales, in welchem das Concert soll gehalten werden, die Anlage des Orchesters, die rechte Stelle für den Directeur, die Sänger und Instrumentalisten, die gehörigen Verhältnisse, und die rechte Anzahl dieser beiden letztern gegen einander u. s. w. In Rücksicht des ersten Punctes der Bauart des Saales, ist, wenn selbiger nach Verhältnissen, die sich auf die Regeln der Fortpflanzung des Schalles genau gründen, angeordnet ist, eine hervorstechende und interessante Wirkung bei der Ausführung eben so entschieden, als ein erleichterter Vortrag der Sänger und Instrumentalisten; da hingegen ein aufs Gerathewohl entworfener, oder nur auf Nebenzwecke zielender Saal mit willkührlichen Verzierungen, einer Menge Fenster, Winkel, Gardienen, Pfeilern, Nischen, Schnörkeln an Platfonds und Wänden u. s. w. der Ausführung ungemein schadet. Bei der Anlage des Orchesters ist die gehörige Erhöhung, und ein dem Auge gefälliges Ansehen in Obacht zu nehmen, und die Schranken zwischen den Zuhörern und spielenden Personen auf dem Orchester sind in der Art anzulegen, daß jene von diesen in einer gewissen Entfernung gehalten werden. Denn erstens ist es für einen, der zu einer Arie oder einem Concert auftritt, bei welcher Gelegenheit er doch seinen Platz meist vor den übrigen Instrumenten zu nehmen hat, ein äußerst genierender Umstand, sich gewissermaßen von seinen Zuhörern wie belagert

gert zu sehen, und außerdem verlieren auch Stimmen und Instrumente die Kraft sich in der Ferne gehörig mitzutheilen. Bei den Instrumenten kommt es, nächst einer gut ins Auge fallenden, und dem Locale angemessenen Stellung, vorzüglich darauf an, daß die bloß zum Ausfüllen dienenden Instrumente nicht eine Stelle erhalten, in welcher sie den ihnen an Stärke nicht gleich kommenden Stimmen in ihrer Wirkung schaden, oder die Hauptmelodie des Stücks betäuben können. Ferner, daß der Directeur seinen gehörigen Standort gegen den Vorspieler, und dieser den seinigen gegen die übrigen Mitglieder des Orchesters erhält, so daß unter ihnen eine wechselseitige Uebersicht Statt findet. Für diesen letztern Fallgaben theils verschiedene zufällig zusammentreffende Umstände, theils vorsätzliche Veranstaltungen dem Orchester zu der Händel'schen Gedächtnis-Feier in der Westminster-Abtei zu London eine eben so vortheilhafte als meisterhafte Einrichtung. Der Umstand, ein gleiches und gehöriges Verhältniß aller Stimmen gegen einander zu finden, ist ohnstreitig einer der schwersten und wesentlichsten. Der schwerste daher, weil er von so vielen Zufälligkeiten abhängt, von der Stärke dieses oder jenes Sängers, vom Tone der Instrumente u. s. w; der wesentlichste, weil von einem richtigen Verhältniß aller Stimmen gegen einander, einzig und allein die gute Ausführung eines Tonstücks abhängt, denn wären z. B. die zum Ausfüllen bestimmten Instrumente oder Bässe zu stark besetzt, so würde sich die Hauptmelodie dagegen matt und ohnmächtig ausnehmen, wäre das der Fall mit dieser, so würde dagegen die Begleitung leer ausfallen, die Melodie nicht hinlänglich unterstützt, und ihr hierdurch einer ihrer wesentlichsten Reitze benommen werden. Die besondere Uebersicht eines erfahrenen Directeurs giebt hier der Sache einen sicherern und bessern Ausschlag, als alle Vorschriften im Allgemeinen. Bei der Ausführung des Concerts selbst kommt noch in Betracht: Eine vernünftig geordnete Folge der Tonstücke, bei welcher die Aufmerksamkeit des Zuhörers nicht erschläft, sondern immer neue Spannung erhält, und der ausübende Tonkünstler sich nicht vergebens ermüdet. Denn so kann manches an sich sehr gut gesetzte einfache Tonstück durchfallen, oder fesselt doch nicht so wie es sein sollte die Aufmerksamkeit des Zuhörers, wenn es am unrechten Orte stehet, und z. B. nach einem großen Chor oder einer Bravour-Arie eintritt. Daher der Contrast, den man Tonstücke in ihrer Folge giebt, oder geben sollte, nicht uneigentlich in seiner Wirkung müßte zu vergleichen sein mit gewissen Ausweichungen oder schnellen und unerwarteten Ueber-

bergängen in Phantasieren oder andern Tonstücken. Denn in einem Concert die Aufmerksamkeit der Zuhörer allein durch Zuwachs einseitiger Vollkommenheiten in der Ausführung oder Wahl der Tonstücke erhalten wollen, würde, besonders wenn diese schon wissen oder halb errathen können, was sie für dieses oder jenes Fach zu erwarten haben, ein Werk der Unmöglichkeit sein. *B.*

Concert spirituel.

(*Musik.*)

Diese Benennung gab man in Frankreich im Jahr 1725 zuerst solchen Concerten, die an den Tagen gehalten wurden, an welchen die Schauspielhäuser geschlossen waren, und deren Stifter ein gewisser Philidor soll gewesen sein, wahrscheinlich der Vater des, wenigstens noch vor einigen Jahren lebenden Componisten und berühmten Schachspielers gleiches Namens. Jetzt treten diese Concerte nur zu gewissen, der Religion geheiligten Epochen ein, und ihr Gegenstand ist geistliche Musik. Die Gewohnheit, die Texte zu diesen Musiken in die Form eines Drama einzukleiden, verliert sich im grauen Alter der Vorwelt. Dafs man aber neuerlich an einigen Orten anfängt, diese Dramen in Opern aufzuführen, und dadurch gewissermaassen in die verwilderten Zeiten der Mönche zurückgeht, die dasselbe vor mehrern Jahrhunderten in ihren Kirchen mit Hinzufetzung einer Menge Afsanzereien auch thaten, ist gewifs eine ganz eigene Erscheinung, deren allgemeinere Einführung der Religion wenigstens keinen großen Zuwachs vernünftiger Verehrer verspräche. Sicher gehört von Seiten des Auditoriums zu diesen geistlichen Opern ein hoher Grad von Einbildung, z. B. sich in dem nämlichen Castraten, welcher vielleicht im letztern Carneval die Rolle der Königin Dido spielte, welches im Kirchenstaat nichts Ungewöhnliches ist, in der nächsten Fasten einen Simson, oder Erz-Engel Gabriel zu denken, so wie von der andern Seite gewifs ein ganzer Acteur erfordert wird, wenn er nicht wenigstens in einer dieser pompösen Rollen scheitern will. Ein Mehreres das Concert spirituel betreffend, findet man unter dem Artikel Oratorium.

B.

Concertierend.

(*Musik.*)

Nennet man diejenigen Stimmen, welche nach der Beschaffenheit des Instrumentes, für welches sie gesetzt sind,

Handwörterb. 1. B.

§

die

die in einem Tonstücke herrschende Melodie theils abwechselnd führen, theils durch eigene Gänge und Passagen begleiten. Es können in einem Tonstücke mehrere dergleichen Stimmen vorkommen, und dann wird ihre Benennung durch die in ihnen liegende charakteristische Bezeichnung bestimmt, und sie heißen z. B. Symphonieen mit einer oder zwei concertierenden Stimmen, concertierende Trios u. s. w. Unter concertierenden Stimmen versteht man auch diejenigen, die einem Gesange zugesellet sind, in welchem Falle sie zwar auch einen vor den übrigen Stimmen sich auszeichnenden Gang haben, wo sie aber doch größtentheils dem Gesange untergeordnet sind (man sehe den Artikel *Obligat*). Im Französischen hat das Wort *Concertierend* oder *Concertant* zwar einen mit dem eben angeführten ähnlichen Begriff, wenn die Rede von Tonstücken ist. Es wird aber außerdem der Name *Concertant* allen an der Ausführung eines Tonstückes Theilhabenden Personen beigelegt, und spielen daher z. B. zwanzig Personen eine Symphonie, so würden in diesem Sinn diese zwanzig Personen als so viel *Concertants* angesehen werden.

B.

C o n s o n a n z.

(*Musik.*)

Heißt im allgemeinen Sinn, oder nach der Etymologie des Wortes: der gleichzeitige Anschlag von zweien oder mehrern Tönen. In einer engeren Bedeutung bezeichnet man mit diesem Ausdruck eine Zusammenstimmung solcher Töne, die dem Gehör angenehm und beruhigend sind. Unter der Menge Intervallen, die sich durch verschiedene Temperaturen denken lassen, giebt es eigentlich sehr wenige, die eine solche Zusammenstimmung, und einen Wohlklang verursachen, alle übrigen sind dem Gehör anstößig, und heißen *Dissonanzen*. Man theilt die *Consonanzen* ein: in *vollkommene*, deren Intervallen als *consonierend* unveränderlich sind, und in *unvollkommene*, welche als solche größer und kleiner sein können. Die *vollkommenen Consonanzen* sind: die *Octave*, die *Quinte* und die *Quarte*. Die *unvollkommenen* sind die *Terz* und die *Sexte*. Auch theilt man sie ein, in *einfache* und *zusammengesetzte*. Zu jenen gehört die *Terz* und *Quarte*, zu diesen die *Quinte*, weil sie aus zwei *Terzen*, und die *Sexte*, weil sie aus der *Terz* und der *Quarte* besteht. Die eigentlichen Ursachen, die man als *physische Gründe* anführt, warum das Gehör beim Anschlagen der *Consonanzen* ein natürliches Behagen, und so

das

das Gegentheil beim Anschlag der Dissonanzen fühle, sind theils sehr unbefriedigend, theils würde die Erörterung derselben hier zu weit führen. Sie sind aber meist in den Verhältnissen der Schwingungen, und in denen beim Anschlag eines schallenden Körpers sich hören lassenden Nebentönen zu suchen.

Der richtige Gebrauch der Consonanzen macht, wie leicht zu erachten, dem Tonsetzer ein sehr wesentliches Augenmerk aus, und worauf es nächst anderweitigen Rücksichten hier vorzüglich ankömmt, ist die geschickte Wahl der Consonanzen zu Grundnoten, das nämlich vollkommene mit unvollkommenen gehörig abwechseln. Diese allein geben dem Ohre nicht hinlängliche Befriedigung, der Harmonie nicht das erforderliche Gewicht. Jene verursachen in vielen Fällen Monotonie. Ferner kommt die Art der Fortschreitung in Betracht, das durch vollkommene Consonanzen in gerader Bewegung nicht fehlerhafte Verbindungen der Harmonie z. B. Quinten, Octaven entstehen; das eine richtige Verdoppelung der Intervallen der consonierenden Accorde beobachtet werde, so geht z. B. die Verdoppelung der Octave der Verdoppelung der Terz und der Quinte vor, und so werden natürliche Intervalle eher verdoppelt, als die durch zufällige Zeichen erhöhte oder erniedrigte. Ingleichen kommt in Anschlag die Anwendung der schicklichen Consonanzen bei Einschnitten, Schlüssen der Perioden u. s. w. Denn es hat zwar jeder consonierende Accord für sich betrachtet, die Eigenschaft des Beruhigenden, aber der Fall wird ganz verschieden, wenn er in Verhältniß mit andern gesetzt, wenn er z. B. von diesem die Dominante oder von jenem die Medianten wird. Ganz genau läßt sich indessen die zu beobachtende Folge consonierender Accorde durchaus nicht bestimmen. Der Charakter des Tonstückes muß hier entscheiden. Ohne eine besondere Rücksicht auf selbigen wird, was an einem Orte Schönheit sein kann, sehr leicht am andern Monotonie.

C o n t o u r .

(Bildende Künste.)

Siehe den Artikel Umriss.

C o n t o u r n i e r t .

(Bildende Künste.)

Mit diesem Ausdrücke bezeichnet man einen Fehler in der Stellung einer Figur, welchen der Künstler dann

276 *Contourniert. Contra. Contrabafs. Contrapunct.*

begeht, wenn er der Figur eine angeftrengtere Handlung giebt, als ihren Zweck zu erreichen nothwendig ift, wenn er von der Einfalt und Schlichtheit der Natur in allen ihren Stellungen und Bewegungen abweicht, um einer Figur eine vermeintliche Gracie zu geben, oder Trockenheit und Kälte zu vermeiden.

Ein Fürft z. B. darf nur winken, um zu befehlen, eine reizende Schöne nur in der einfachften, naivften Stellung erfcheinen, um alle Gracie zu zeigen, die ihr eigen ift. Befiehet der Fürft mit gewaltsamer Bewegung, fo wird feine Macht verdächtig, und eine Schöne vernichtet ihre natürlichen Reitze, wenn fie durch Kunst und Zierelei gefallen will.

Die Bewegungen der Natur find ftäts und überall leicht und frei, haben nichts Gezwungenes, nichts *Contourniertes*; die Griechen ftellten fie eben fo leicht und frei dar, und erwarben fich eben dadurch eine unfterbliche Bewunderung. G.

C o n t r a.

(*Mufik.*)

Diefe Benennung gab man ehemahls der Stimme, welche jetzt Alt genannt wird; auch heifst die Octave, welche unter der grofsen ift, die *Contra-Octave*, und ihre Töne *Contra G*, *Contra F*, u. f. w. B.

C o n t r a b a f s.

(*Mufik.*)

Violono. So heifst die grofse Bafsgeige, die bei vollen Mufiken gebraucht wird. Sie heifst auch *Contra-Violon*, vermuthlich wegen ihrer umgekehrten Stimmung gegen die Violine. Doch ift diefe Stimmung nicht allgemein angenommen, man hat *Contrabaffe* mit 5 Saiten, und andern Stimmungen. Das Beiwort *Contra* kann man auch füglich darauf deuten, weil fich die Töne diefes Instrumentes gegen die der übrigen Baffe, vorzüglich derer des *Violoncells*, ausnehmen, als würden fie um eine Octave tiefer, und folglich in der *Contra-Octave* gefpielt. B.

C o n t r a p u n c t.

(*Mufik.*)

Ift im eigentlichen Verftande *Mufik in Stimmen*. Ehemahls nannte man *Composition*, die Erfindung des Gefangs.

sanges, oder der Melodie, und Contrapunct die Composition der Harmonie. Die Benennung Contrapunct kömmt daher, weil die Noten in ältern Zeiten durch blossе Punkte angezeigt wurden. Sollte damahls die in Punkte gesetzte Melodie von einer oder mehrern Stimmen begleitet werden, so mußten die Punkte der begleitenden Stimme gegen die Punkte der Melodie gesetzt werden. In dieser Bedeutung heisst der Contrapunct der einfache, und ist eigentlich nichts anders, als die Kunst der Composition selbst, oder die Kunst des reinen Satzes, in so fern er bloss die Harmonie angeht, und sonach stehet jede einen Gesang begleitende Stimme mit selbiger im einfachen Contrapunct, so wie folglich auch jeder, der zwei Stimmen, sei es auf dem Pianoforte oder auf eine andere Art ausführt, auch einfachen Contrapunct vorträgt. Derjenige also, dem, welches sehr oft der Fall ist, unter dem Wort Contrapunct, der möglichste Grad harmonischen Tiefsinnes ist vorgespiegelt worden, oder der bei Ausführung einer Sonate an nichts weniger als an Contrapunct dachte, dürfte bei dieser Betrachtung vielleicht mit Monsieur Jourdain im Molière in Rücksicht seines Erstaunens über die Entdeckung: er spreche in Prosa, in einen ähnlichen Fall kommen, und hätte Ursache auszurufen: *Par ma foi, il y a plus de quarante ans, que je joue du contrepoint, sans que j'en fusse rien.*

Man kann aber auch das Wort Contrapunct in engerer Bedeutung nehmen, da freilich eben so vielerlei Abstufungen Statt finden, wie in der Prosa, und in derjenigen Bedeutung, in welcher heut zu Tage das Wort Contrapunct noch mehrentheils gilt, bezeichnet es diejenige Art von Composition, bei welcher die Stimmen so verwechselt werden, das sie sich wechselseitig gegen einander sowohl als Hauptwie auch als begleitende Stimmen verhalten, und das z. B. der Gang des Basses, der einer Discant-Stimme zur Begleitung diene, selbst Discant wird, und die zuvor gewesene Discant-Stimme in die des Basses verlegt wird, ohne das hierdurch die Richtigkeit der Harmonie nur im Geringsten gestört wird. Diese Art von Contrapunct hat den Beinamen des doppelten oder vielfachen Contrapuncts. Es giebt sowohl in diesem als im einfachen Contrapunct mehrerlei Gattungen, und sie sind kürzlich auf folgende Art zu betrachten. Erstens in Rücksicht auf den Vergleich der Noten der Gegenstimme mit denen der Hauptstimme. Hier erwachsen drei Arten des Contrapuncts, a) der gleiche Contrapunct. Bei diesem ist die Tonfolge so geordnet, das in dem Hauptgesange, und der hinzugesetzten Stimme, Note auf Note paßt;

b) der figurirte bunte oder ungleiche Contrapunct. Hier kommen willkürliche Figuren in der zugesetzten Stimme vor. So stünden z. B. in dem Hauptgefange da Viertel oder Achtel, wo in die Begleitung Achtel und Sechzehnthelle verlegt wären; c) der zusammengesetzte Contrapunct. In diesem kann das Wesentliche der beiden vorhergegangenen Contrapuncte zugleich vorkommen, nämlich Note gegen Note, Achtel gegen Sechzehnthelle u. s. w. Zweitens kann der Contrapunct betrachtet werden, in Rücksicht auf die Art der Fortschreitung der Intervallen. Diese geschieht entweder bloß durch solche, die an einander unmittelbar grenzen, wie z. B. c, d, e, f, oder durch solche, die unter einander entferntere Lagen haben, wie c, e, f, a. Im ersten Fall nennen die Italiäner einen solchen Contrapunct: *Contrapunto alla diritta*. Im zweiten, *Contrapunto di salto*. Was die, verschiedenen Contrapuncten hinzugefügten Beiwörter, *syncopiert*, *punctiert*, *alla zoppa* sagen, zeigt theils ihre Wortbedeutung an, theils finden sich in den Artikeln für diese Ausdrücke nähere Erklärungen. Man kann bei der Anlage eines Contrapuncts auf zwei verschiedene Arten verfahren, und entweder ohne alle Rücksicht auf die Figur der Noten bloß eine zum Hauptgefange passende Harmonie zum Gegenstand haben, oder sich einen fixen Plan entwerfen. Im ersten Fall heißt der Contrapunct, *Contrapunto sciolto*; im zweiten, *Contrapunto obbligato*. Bei dieser letztern Art finden wiederum zwei Abtheilungen Statt. Man bearbeitet nämlich die dem Hauptgefange entgegengesetzten Stimmen fugenartig, oder man wählt durchaus zu der Tonfolge derselben nur eine und dieselbe Figur. In jenem Fall entsteht: *Contrapunto fugato*; in diesem: *Contrapunto ostinato* oder *d' un sol passo*. Beim doppelten Contrapunct muß das Hauptaugenmerk des Tonsetzers auf die durch die Versetzung oder Umkehrung erwachsenden neuen Intervallen gerichtet sein, denn nicht jeder Satz, nicht jede harmonische Tonfolge ist wegen der in Absicht auf Harmonie sich verändernden Verhältnisse der Intervallen einer Umkehrung fähig. Da nun die Versetzung eines Contrapunctes in mehrere Intervalle Statt finden, oder da bei gehöriger Einrichtung die Begleitung einer Stimme, zu einem Gesang sowohl in der Terz, Quinte und Octave geschehen kann, so hat dieser Umstand mehrere Gattungen des Contrapuncts veranlaßt, z. B. der Contrapunct der Octave, der Decime, der Duodecime u. a. m., welche aber sämmtlich bloß zum doppelten Contrapunct gehören.

Da

Da wir schon angemerket, daß bei contrapunctifchen Arbeiten dieser Art der Sinn des Tonsetzers hauptsächlich auf die durch die Umkehrung entstehenden neuen Intervalle muß gerichtet sein, damit nicht fehlerhafte Fortschreitungen entstehen, so ist es nöthig, sich von selbigen eine möglichst schnelle Uebersicht zu verschaffen, und um diese wenigstens beim Eintritt in dieses Fach etwas zu befördern, dienen gewisse Hülfsmittel, mit denen es folgende Beschaffenheit hat. Man setzt nämlich gewisse Zahlen fest, von diesen ziehet man die in Contrapunct zu versetzenden Intervallen ab, und die übrig bleibenden Zahlen sind die Signaturen, die die neuen Intervallen durch die Versetzung erhalten. Beim Contrapunct der Octave nimmt man die Zahl 9, beim Contrapunct der Decime die Zahl 11, beim Contrapunct der Duodecime die Zahl 13. Wollte man nun z. B. wissen, was F für ein Intervall werden würde, wenn es im Contrapunct der Octave gegen C zu stehen käme; so zöge man die Zahl 4, weil F die Quarte von C ist, von der Zahl 9 ab, da denn 5 übrig bliebe, und also würde F als die Quarte von C im Contrapunct der Octave zur Quinte werden, woraus man sich gleich die Regeln abstrahieren könnte, daß in dem Contrapunct der Octave zwei Quartan nicht füglich auf einander folgen dürfen, da ihre Versetzung zwei Quinten giebt, deren unmittelbare Folge den Regeln des reinen Satzes zuwider ist. Ausführliche Anweisung zum Contrapunct, diesen so wichtigen Theil der Setzkunst, findet man in Marburg, Kirnberger u. a. m. Was in Rücksicht der Umkehrung, als hieher einschlagend kann betrachtet werden, findet man unter dem Artikel Umkehrung. B.

C o n t r a s t.

(Aesthetik.)

In allen Künsten kann von der sinnlichen Darstellung des Entgegengesetzten ein für Phantasie, Gefühl und Geschmack wirksamer Gebrauch gemacht werden. In jeder aber erfordert der Contrast eine so ganz eigene Behandlung, daß sich nur wenige allgemeine Grundsätze für die Anwendung desselben geben lassen, die gleich passend für Dichtkunst, Tonkunst, bildende Kunst, Gartenkunst, Tanzkunst wären.

1. Der Contrast ist für den Künstler nie Zweck, sondern jederzeit nur Mittel. Sobald er ihn zum Zwecke macht, oder auch nur den Schein erregt, es zu thun, so

entfernt er sich von der Schönheit, und schadet der Wirkung seines Werkes selbst.

2. Ist der Contrast jederzeit für den Künstler nur Mittel, so muß er so beschaffen sein, daß er die Hauptwirkung befördere, auf welche das Werk hinzielt. Er ist verwerflich, sobald er nichts dazu beiträgt, oder wohl gar sie führt.

3. Der Contrast muß nicht bloß in Begriffen bestehen, sondern auch in denen ihnen beigegebenen Bildern der Einbildungskraft.

4. Je eine reichere Menge von Bildern die contrastierenden Vorstellungen herbei führen, um so interessanter ist der Contrast, um so stärker seine Wirkung.

5. Aller Contrast muß sich in angenehme, oder so gemischte Empfindung auflösen, daß in ihr das Angenehme vorwalte.

6. Die Darstellung des Contrastes muß Präcision haben, weder überladen noch dürftig sein. Vorzüglich gilt dieß von den Contrasten der Charaktere in Schauspielen.

7. Der schöne Contrast muß ein Spiel des Zufalls scheinen, ohne einigen Einfluß von Absicht zu verrathen.

8. Eben deshalb darf in einem und demselben Werke kein öfterer Gebrauch des Contrastes gemacht werden.

9. Nie darf der Contrast das feinere Gefühl beleidigen, nie sich der Künstler, um ihn auszuführen, niedrige, gräßliche, ekelhafte Züge erlauben. Der Geschmack setzt hier der Wahrheit der Nachahmung Grenzen. H.

C o n t r a s t .

(*Bildende Künste.*)

Der Begriff, den die Sprache der Liebhaber der bildenden Künste, und nicht selten der Künstler selbst, mit dem Worte Contrast verbindet, entfernt sich in der gewöhnlichen Bedeutung desselben ganz von dem, was man in andern Künsten und im gemeinen Leben Contrast nennt. Der Contrast derselben ist nichts, als Abwechslung oder Mannigfaltigkeit in der Richtung der einzelnen Theile oder Glieder eines Körpers, in den Stellungen und Bewegungen mehrerer neben einander dargestellten Figuren, in den Proportionen, dem Geschlecht, dem Alter, den Charakteren und Ausdrücken, in der Beleuchtung und Beschattung, und endlich in der Färbung derselben. Man siehet aus dieser Bestimmung des Contrastes, daß diese Benennung nicht geschickt ist, eine richtige Idee von dem

zu

zu geben, was man darunter versteht, und es fehlet nicht an Beispielen und Beweisen, daß selbst Künstler durch diese Benennung irre geführt wurden.

Eine einzelne Figur in diesem Sinne hat Contrast, wenn keins ihrer Glieder nach Einer und derselben Richtung hingeht, wenn sich z. B. das rechte Bein vorwärts, und der linke Arm hinterwärts bewegt, wenn sich die Brust und der Unterleib auf die linke, und der Kopf auf die rechte Seite neigt.

Mehrere neben einander gestellte Figuren haben Contrast, wenn keine ihrer Stellungen in einer andern Figur wiederholt, und jede von ihnen in einer andern Bewegung und Handlung dargestellt wird, der Mannigfaltigkeit und dem Reichthum der Natur nachgeahmt, nach Maafsgabe der verschiedenen persönlichen Charaktere und der Aeufferungen derselben, der verschiedenen in Einer und derselben Handlung enthaltenen Momente, ja sogar nur nach Maafsgabe der verschiedenen Standörter, und der daraus entspringenden Ansichten der einzelnen Figuren. Erfordern auch mehrere Figuren durchaus Eine und dieselbe Stellung und Handlung, so wird es doch dem Künstler gelingen, ihnen einen guten Contrast zu geben, wenn er diese Figuren nur in verschiedenen Ansichten darstellt.

Jede Gruppe Eines und desselben Gemählde muß der Mannigfaltigkeit wegen, die man durchaus von dem Künstler verlangt, mit den übrigen Gruppen contrastieren, das heißt, sie muß weder auf dieselbe Weise, aus derselben Anzahl von Figuren, noch aus Figuren von demselben Geschlecht, demselben Alter, denselben Proportionen und persönlichen Charakteren, denselben Ansichten, Stellungen und Handlungen zusammen gesetzt sein.

Eine große, ununterbrochene, lichte oder dunkle Masse würde dem Betrachter unangenehm sein, weil sie ein Feld darstellte, welches ihm keinen Gegenstand zur Beschäftigung darbiethet, und jede Einförmigkeit leicht ermüdet; der Künstler suche daher auch hierin Contrast zu zeigen, oder mit andern Worten, er bringe in Ansehung der Beleuchtung und Beschattung Mannigfaltigkeit und Abwechslung in sein Gemählde, unterbreche jede allzu große Licht- oder Schattenmasse durch Schlagschatten oder Streiflichter. Dieses Verfahren macht ihm außer den abstrahierten Forderungen des Geschmacks schon die getreue Nachbildung der Natur in ihren glücklichsten Wirkungen nothwendig.

Eben diese sehr uneigentliche Bedeutung des Contrastes tragen sie auch auf die Färbung der Gegenstände über. Fodert die Nachbildung der Natur in der Zusammen-

mensetzung einzelner und neben einander gestellter Formen und Figuren Mannigfaltigkeit und Abwechslung, so ist diese Forderung in Rücksicht der Färbung desselben nicht minder streng; aber zugleich beschränken die Gesetze der mahlerischen, und — wenn, um die Erfindung der Farben der Gewänder, der willkürlichen Gründe u. s. f. auszudrücken, dieses Wort erlaubt ist — dichterischen Haltung in Rücksicht der Localfarben und ihrer Töne, den Contrast in der Färbung eben so sehr, als die Gesetze des zweckmäßigen Ausdrucks und der Einheit des Ganzen in der Stellung einzelner und in der Zusammenfassung mehrerer Figuren denselben beschränken.

Dies über die gewöhnliche und zum Theil selbst von Mengs angegebene Bedeutung des Wortes Contrast, über welche wir nur deswegen so ausführlich waren, um vielleicht zur Abschaffung dieses Wortes in diesem Sinne etwas beizutragen. Im wahren Sinne des Wortes findet in einer einzelnen Figur durchaus kein, und in den einzelnen Gruppen gegen einander nur dann Contrast Statt, wenn jede von diesen einzelnen Gruppen ein eigenes, dem der andern Gruppen ganz entgegen gesetztes Interesse hat, wie z. B. bei der Darstellung des Todes eines Generals im Angesicht der feindlichen Partei.

Ein in Form, Färbung und Beleuchtung gut angebrachter Contrast thut fast immer die glücklichste Wirkung; schön contrastirt die jugendlich blühende Danze gegen die alte, braune, runzelichte Amme, der bärtige Pan gegen eine junge Nymphe, das auf Daniel von oben herein fallende Licht gegen die Finsterniß der Löwengrube. Seltener aber thut der Contrast im leidenschaftlichen Ausdruck dieselbe glückliche Wirkung, und auf der einen oder andern Seite ein wenig zu viel kann die ganze Wirkung zerstören, diejenigen Fälle jedoch ausgenommen, wo leidenschaftlicher Contrast zur Hervorbringung der beabsichtigten Wirkung des Ganzen unumgänglich notwendig ist, und er seinen alleinigen Grund nicht in der Laune des Künstlers hat, seine Geschicklichkeit in dem Ausdruck entgegen gesetzter Leidenschaften zu zeigen.

Wahrer Contrast findet sowohl in Ansehung der Gruppierung und des Ausdrucks, als auch in Rücksicht der Beleuchtung und Beschattung nur bei verhältnißmäßig wenigen Gelegenheiten Statt; man sollte auch daher zu jungen Künstlern seltener vom Contrast, aber desto öfter von Abwechslung, Mannigfaltigkeit und Reichthum in der Zusammenfassung und Wirkung der Figuren sprechen.

G.

C o n-

C o n t r a s t .

(Musik.)

Ist Entgegenstellung der eigenthümlichen Merkmale, wodurch sich Tonstücke von einander unterscheiden, und kann von drei verschiedenen Seiten betrachtet werden. Erstens: In Beziehung auf Ausführung. Hier entsteht Contrast, wenn ein sanfter Gesang mit einer starken, oder ein starker plötzlich mit einem sanften abwechselet u. s. w. Zweitens: In Beziehung auf Instrumente. So stehen Flöten mit Pauken und Trompeten im Contrast, wenn jene ein Pastorale, diese einen feierlichen oder kriegerischen Auftritt bezeichnen. Drittens: In Beziehung auf Composition. Hier sind dreierlei Rücksichten Statt. a) Bewegung, wenn plötzlich ein Tonstück vom Geschwinden ins Langsame, oder vom Langsamen ins Geschwuide fällt. b) Begleitung, wenn aus einer figurirten Begleitung eine einfache wird, oder die Harmonie in Einklang fällt. c) Fortschreitung der Harmonie, wenn schnelle Uebergänge in entfernte Tonarten, ungewöhnliche Verbindungen derselben vorkommen, z. B. nach der Tonart F dur träte gleich Ges dur ein, oder man änderte plötzlich das Klanggeschlecht, und verwandelte z. B. die übermäßige Sexte in die kleine Septime, wie der Fall bei Ais und B gegen den Grundton C sein würde, so daß hierdurch die Harmonie eine ganz unerwartete Wendung nähme, und in entlegene Accorde träte u. s. w. Diese und noch verschiedene andere Mittel zum Contrastieren thun zwar in der Musik das Ihrige, um Uebergänge in entgegengesetzte Empfindungen auffallend zu vermittelten, allein ungleich feinere Zusätze und Wendungen verlangen analoge Gefühle, und die praktische Anlage derselben ist eben so schwer, und außer dem Gebiete der Regeln, als sie zu fühlen, nicht gemeinen Kunstsinne voraussetzt. B.

C o n t r a s t .

(Schöne Gartenkunst.)

In allen Kunstwerken ist der Contrast nur mit grosser, vielleicht aber in keinem mit grösserer Behutsamkeit anzubringen, als in den Werken des Gartenkünstlers. Die Empfindungen, welche landschaftliche Gegenstände erregen, müssen, wenn man aus einer Empfindung in die andere übergehen soll, mit grossem Fleisse vorbereitet werden,

den, oder die Anlage predigt laut die Anstrengung der Kunst. Aus diesen Vorbereitungen entspringet nothwendiger Weise ein allmähliges Verbinden zum Theil heterogener Gegenstände und der durch sie erzeugten, analogen Rührungen; wir gehen aus der Empfindung des Angenehmen in die des Edeln, aus dieser in die Empfindung des Großen, des Erhabenen, und endlich aus der Empfindung des Erhabenen, in die des Schauerhaften über. Die Empfindung des Angenehmen steht mit der des Schauerhaften im vollkommensten Contrast, aber in dem Kunstwerke, welches diese entgegen gesetzten Empfindungen in uns erregte, ist vermittelst des allmählichen Ueberganges aller Contrast verschwunden.

Soll die schöne Gartenkunst Nachahmung der landschaftlichen Natur, mit Entfernung alles Fremdartigen, Zwecklosen und Zweckwidrigen sein, so muß sie diesen Weg einschlagen, und so findet sie nur selten zur Anbringung eines merklichen Contrastes Gelegenheit. Ueberdies sind die Eindrücke, welche die Gartenkunst auf unsere Seele macht, von sanfterer Natur, und können bei geschmackvoller Anordnung unmöglich auf Erschütterungen hinzielen, welche durch einen starken Contrast, den nach Chambers Bericht (siehe unter andern die Vorrede zu Marnezas ländlicher Natur S. 54 der Uebersetzung) die Chineser in ihre Gärten bringen, erregt werden. Von starken, merklichen Contrasten kann also in der Gartenkunst nicht die Rede sein.

Da aber die Werke aller Künste durch den Contrast neue Schönheiten gewinnen, und die landschaftliche Natur durch sanftere Contrast oft die glücklichsten Wirkungen hervor bringt, so wird auch der Gartenkünstler dieser Wirkungen nicht ermangeln, wenn er bei Anbringung des Contrastes unter andern auf folgende Punkte Rücksicht nimmt:

1. Der Garten muß von einem so großen Umfange sein, daß der Contrast nicht ein Werk der Kunst, sondern von der Natur selbst hinein gelegt zu sein scheine. Eine einzige kleine lachende Scene mit einer schrecklichen Felsenmaße, oder einer unterirdischen Felsengrotte in Contrast gesetzt, erregt die widerliche Idee von großer Anstrengung und von slavischem Zwange;

2. Der Contrast muß nicht gesucht, sondern gleichsam nur nachlässig hingeworfen zu sein scheinen. Die Natur selbst lehrt uns dieses Gesetz, welche oft ganz gleiche Scenen ausbreitet, und nur gleichsam im Vorübergehen einen contrastierenden Gegenstand fallen läßt. Gesuchtheit des Contrast erzeugt Widerwillen und Eckel;

3) Ein

3. Ein angenehmer Contrast muß ſich entweder auf Harmonie oder Schicklichkeit gründen. Ein Felſen mit einem künstlich angeordneten Blumenbeet contrastirt ſehr ſtark, aber beleidiget; wild auf demſelben hervor wachſende Blumen contrastieren auch, ſie machen aber einen Contrast, der mit den Launen der Natur im genauesten Verhältniſſe ſteht. Ein wilder mit Blumen beſetzter Weg in einer Oede contrastirt ſtark, aber die Hand der Kunst wird widerlich, wenn ſie ſich an Orten zeigt, wo wir nichts als Spuren einer ſich ſelbſt überlaſſenen Natur finden. Derſelbe wilde mit Blumen beſetzte Pfad um eine menſchliche Wohnung contrastirt auch, und gefällt, weil er ſich, da hier Spuren von Kunst zu finden ſind, auf Schicklichkeit gründet. G.

C o n t r a ſ u b j e c t .

(*Muſik.*)

Siehe den Artikel Gegenſatz.

C o r n e t .

(*Muſik.*)

Ein Blas-Inſtrument von hartem Holz nach Art der Hautbois verfertigt. Der Discant-Cornet hat ſieben Seitenlöcher, der ſogenannte Alt-Cornet oder Taille hat eines mehr, welches vermittelſt einer Klappe oder eines Ventils geöffnet und geſchloſſen werden kann. Die Form dieſes Inſtrumentes iſt die der Hautbois, nur mit dem Unterſchied, daß deſſen Weite gleich von der Mündung an bis an die Schallöffnung, deren Durchmeſſer gewöhnlich etwas über einen Zoll groß iſt, allmählich zunimmt. Als begleitende Baßſtimme zum Cornet würde ſich ohnſtreitig kein Inſtrument beſſer ſchicken, als der Serpent. Man ſehe dieſen Artikel. B.

C o r n i ſ c h e .

(*Baukunſt.*)

Siehe den Artikel Kranz.

C o r n o .

(*Muſik.*)

Siehe den Artikel Waldhorn.

C o r -

C o r r i d o r.*(Baukunst.)*

Ein zur Bequemlichkeit in einem Gebäude angebrachter langer schmaler Gang, vermittelt dessen jedes Zimmer einen besondern Ausgang erhält. In Gebäuden, welche von vielen Menschen bewohnt werden, als Hospitäler, Klöster und dergleichen, sind solche Gänge nothwendig, aber in gemeinen Wohnhäusern für eine Familie entbehrlich, wiewohl kleine, kurze Corridors unter gewissen Umständen eine Familienwohnung angenehmer machen können.

G.

C o p i e.*(Bildende Künste.)*

Die Wiederdarstellung eines schon vorhandenen Kunstwerks. Sie hat, wenn ihr anders alle Vollkommenheiten des Originals eigen sind, die jedoch in der Malerei weit schwerer zu erlangen sind, als in der Bildnerei und Kupferstecherkunst, nur einen eingebildeten geringern Werth als das Original, da, um dieses schon oft angeführte Beispiel aus der Künstlergeschichte nochmal anzuführen, Julius Romanus eine nach einem Porträt Leo's X. von Andrea del Sarte gemachte Copie selbst für sein eigenes Werk ansah.

So ungerecht und lächerlich auch bisweilen die Verachtung der Liebhaber gegen Copieen im Allgemeinen ist, so kann man doch nicht leugnen, daß sich sehr viele Umstände vereinigen, aus welchen eine Copie sehr oft dem Original nicht gleich kommt, worunter vorzüglich die Behandlung, und die vermöge derselben auf die oder jene Weise aufgetragene Farbe gehört, die der Copist um desto weniger getreu übertragen wird, je mehr er sich deswegen Mühe giebt; denn Geist und Genie haben nothwendiger Weise in ihren Werken Eigenthümlichkeiten, welche derjenige, der sich dieselben erst durch Anstrengung zu eigen machen muß, fast unfehlbar mit seiner Anstrengung charakterisirt, und selbst durch die nachgeahmte Freiheit des Originals seine Sklaverei durchblicken macht.

Gehen nun aber auch Eigenthümlichkeiten des Originals, und zwar nur für sehr gebildete Augen verlohren, welchen absoluten Zusammenhang haben diese mit der Güte oder Vollkommenheit eines Werkes? ist die Behandlung z. B. des Julius Romanus die einzig gute, die einzig vollkommene? kann nicht bei einem gewissen Stück, z. B. die des Domenichino gerade die bessere sein?

Die

Die Künstler selbst sprechen guten Copieen ihren Werth, und oft so gar ihren großen Werth nicht ab, nur die Liebhaber, die voll von schwärmerischen Begriffen über die Originalität sind, von der sie doch bisweilen selbst nicht wissen, worin sie besteht, bedürfen nichts weiter, um ein lange Zeit bewundertes Werk der Kunst zu verachten, als erfahren, es sei eine Copie. G.

C o s t u m .

(*Bildende Künste.*)

Siehe den Artikel das Uebliche.

C o u p i e r e n .

(*Musik.*)

Abkürzen, abbreviiren bedeutet, wenn in einer Fuge das Thema nicht ganz, und in derjenigen Folge eintritt, wie es am Anfange oder in der Hauptstimme vorkam, sondern wenn man die Tonfolge trennt, einen einzelnen Gang heraus nimmt, diesen z. B. syncopiert, wechselseitig in andere Stimmen verlegt u. s. w. Dieses heisst das Thema coupiereu. Was *couppé* in Beziehung auf Ausführung anzeigt, findet man unter dem Artikel *Staccato*. B.

C o u p l e t .

(*Musik.*)

Was in einem Gedichte die Strophe heisst, ist auf eine gewisse Art bei Vaudevills und andern ähnlichen Gefängen das Couplet. So wird z. B. jeder Zwischenatz in einem Rondeau ein Couplet genannt. Man siehe den Artikel Rondeau. B.

C o u r a n t e .

(*Musik.*)

Ist ein Tonstück, welches wegen der vielen hin und her laufenden Figuren den Namen Courante oder Läufer erhalten hat. Gewöhnlich steht es in Zweidrittel- auch Dreiviertel-Takt und hat zwei Reprisen. Es hat einen ernsthaften Vortrag, muss aber mehr gestossen als geschleift werden. Bei der heutigen Musik kann man die Couranten unter die veralteten Tänze und Tonstücke zählen, da sie an vielen Oertern kaum mehr dem Namen nach gekannt werden. B.

C r e s -

C r e s c e n d o.*(Musik.)*

Bezeichnet ein allmähliges Zunehmen in der Stärke der Stimmen beim Vortrag, und tritt in Tonstücken gewöhnlich da ein, wo ein Piano vorher gegangen ist. Es ist eben so schwer für den Tonsetzer sich für diesen Fall recht verständlich zu machen, als es, wie natürlich folgen muß, bei der Ausführung schwer ist, den eigentlichen Sinn desselben zu treffen. Für diesen Fall verdient die Erfindung der Franzosen, nach welcher sie das *Crescendo* und *Diminuendo* (man sehe diesen Artikel) durch etliche einen scharfen Winkel bildende Linien ausdrücken, sehr vielen Beifall. Steht der scharfe Winkel auf der linken Seite \langle so zeigt er *crescendo* an, steht er aber umgekehrt \rangle so bedeutet er *diminuendo*. Man wird diese beiden Figuren dann und wann in eine zusammengezogen finden, \diamond da sie als dann jene Bedeutungen beide in sich fassen. Es ist leicht zu begreifen, daß bei dieser Art von Bezeichnung, der äußerste Grad von Genauigkeit beim Zu- und Abnehmen zu beobachten möglich sei, woran bei dem Gebrauch der Wörter hievon gar nicht zu denken ist. B.

C u p e l.*(Baukunst.)*

Cupola. Coupole. Ein sphärisches, oder halbkugelförmiges Gewölbe, welches runden Gebäuden zur Decke dient, und oben gemeinlich eine runde Oeffnung behält, durch welche das zur Beleuchtung nöthige Licht hinein fällt, welche Oeffnung entweder ganz frei bleibt, oder mit einem kleinen, an den Seiten offenen Thürmchen überbaut wird, welches man eine *Laterna* nennt. Die Alten, welche oft runde Tempel bauten, sind die Erfinder dieses schönen Daches, von welchen uns noch das ehemalige Pantheon, die jetzige *Santa Maria Rotonda*, zu Rom übrig ist.

Diese *Cupeln* werden innwendig mit Eintheilungen in Felder, mit vergoldeten Stäben, und dergleichen, oder auch mit Gemälden verziert (man sehe den Artikel *Deckengemälde*), und geben den Gebäuden von aussen ein großes und prächtiges Ansehen, welches ihnen schwerlich hohe Thürme geben können. G.

D.

D.

D.

(Musik.)

Mit diesem Buchstaben bezeichnet man den zweiten Ton auf der heutigen diatonischen Tonleiter, der so wie jeder andere zu einer Tonica zu machen ist, und als Tonart kann behandelt werden. Nach der Solmisation des Guido heißt dieser Ton Re. Zuweilen kommt der Buchstabe D entweder allein, oder mit einem ihm zugesetzten M in Clavierstücken vor, da er dann *dextra* oder *manu dextra* bedeutet, und anzeigt, daß man die Passage, unter welcher er steht, mit der rechten Hand zu spielen habe, wenn gleich selbige in das System des Basses geschrieben wäre. B.

D a C a p o.

(Musik.)

Vom Anfang. Die Worte Da Capo kommen gewöhnlich am Ende gewisser Tonstücke ausgeschrieben oder abgekürzt (D. C.) vor, und bedeuten eine gewisse Wiederholung des ersten Satzes. Diese Wiederholung geschieht entweder bis auf die Stelle, wo das Da Capo steht, oder bis auf eine andere, welche durch ein Ruhezeichen, zu dem gewöhnlich Fine geschrieben ist, ausgezeichnet wird. Wo Da Capo am häufigsten vorkommt, ist in großen Opern, Bravour-Arien und dergleichen. Oft ist die Wiederholung des ersten Satzes nothwendige Folge des in den Worten der Arie liegenden Sinnes; aber auch oft kann ein Da Capo demjenigen, welchem mehr der Gang der Handlung und der Sinn der Worte als die Musik interessiert, mit Recht sehr widrig sein, auch im Grunde Unförmigkeit erzeugen. Beispiele der Art giebt es zur Genüge. B.

Daktylus. Daktylisch.

(Dichtkunst.)

Der Daktylus ist ein dreisylbiger, prosodischer Fuß, dessen erste Sylbe lang, und die beiden letzten kurz sind:

— ◡ ◡
herrschende,
lieb li che.

Das daktylische Sylbenmaaß ist zum Ausdruck munterer, lebhafter Gefühle sehr geschickt, muß aber, wenn es nicht des allzu Expressiven wegen ermüden, oder Eckel verursachen soll, mit einer andern Versart unterbrochen werden, da die beständige, so zu sagen, klappernde Bewegung desselben, dem Ohr nur kurze Zeit erträglich ist.

Wollte man hohe, lyrische Empfindungen in reinen Daktylen vortragen, so würde der immerfort hüpfende Ton der Würde der lyrischen Dichtkunst zu großem Nachtheile gereichen, aber daktylische Füße oder ganze Zeilen, mit Füßen oder ganzen Zeilen eines andern Maaßes vermischt, bringen vortreffliche Wirkungen hervor.

G.

Dämpfer.

(Musik.)

Sordini werden gebraucht, um Instrumenten das Rauschende zu benehmen, von welchem man glaubt, daß es in der Ausführung dem Ausdruck gewisser schwerwichtiger Empfindungen hinderlich sein werde. Die Instrumente, bei denen sie am öftersten vorkommen, sind die Violinen. Sie aufzusetzen, wird meist neben die, die Bewegung des Tonstücks anzeigende Worte, dann und wann auch in der Mitte desselben durch die Worte, *Con Sordini*, sie wieder wegzunehmen, durch *Senza i Sordini*, oder *Si levano i Sordini* angekündigt. Da es sicher nicht hinreichend sein kann, daß ein Ton nur gedämpft sei, gleichviel auf welche Art, besonders da z. B. unter den Ripien-Violinen manche schon ohne Dämpfer lamentabel genug klingen, so kann die Wahl des Materiale zu einem Dämpfer, welcher doch eigentlich die Güte des Tons entscheiden muß, allerdings nicht ein so ganz unwichtiger Gegenstand sein. Das beste hierzu ist ohnfreitig ein, in der Härte dem Buxbaum ähnliches Holz. Doch vertragen gewisse schreiende Violinen auch wohl Dämpfer

von

von Elfenbein oder Metall. Dafs übrigens in Rückficht auf Composition die Anordnung der Begleitung der übrigen Instrumente einen eigenthümlichen Bezug auf die gedämpften Violinen haben müffe, und dafs feibige nicht zu sehr überladen feyn dürfe, ift eben fo begreiflich, als es nothwendig ift, dafs Sänger und Blas-Instrumente fich in Hin- ficht auf Stärke und Schwäche im Vortrage nach felbi- gen zu richten haben. B.

D e c i m e .

(Musik.)

Das Intervall, welches neun auf einander folgende Stufen, und folglich zehn Töne auf der diatonifchen Stufenleiter begreift, wenn man die beiden äußerften Töne, welche das Intervall anfangen und fchließen, dazu rechnet. Die Decime ift also die Octave der Terz, oder die Terz der Octave. Nicht fowohl beim doppelten Contra- punct, als in verschiedenen andern Fällen, kann der Un- terschied zwischen einer Terz und Decime, ob diese gleich einerlei Verhältnifs mit dem Grundton haben, sehr wesent- lich werden. Denn es giebt gewisse Uebergänge, wo man in einem Accorde wegen der Lage des darauf folgenden, gern die Quinte wegläfst, und statt dieser den dritten Ton, vom Grundton an gerechnet, verdoppelt; da diefs nun eine Terz feyn würde, und diese ihrer Natur nach keine Ver- doppelung gern verträgt, auch als ein zu verdoppelndes Intervall in der Bezifferung nicht gut vorzustellen wäre, fo bezeichnet man, oder denkt fich diese beiden Töne vom Grundton an, einmal als Terz und einmal als Decime. Wenn man z. B. nach dem Accord G dur gleich den von Fis dur wollte eintreten lassen, so würde, im Fall man von den Grundton G die Quinte in den Accord brächte, die Fortschreitung immer fehlerhaft klingen, wenn man auch gleich die Quinte von Fis dur nicht hören ließe. Dieses zu vermeiden, verdoppelt man H, als die Terz von G, und läßt dieses H einmal als Terz und einmal als De- cime gelten, wornach der Accord Fis dur ohne alles Be- denken eintreten kann. B.

D e c i m o l e .

(Musik.)

So heifst die Figur von zehn Noten, welche in glei- cher Gefchwindigkeit mit einer andern Anzahl dem Takte des

des Stückes mehr angemessener Noten gespielt werden; auch wird sie, wie die Triole mit einer 3, so zu leichterem Ueberlicht mit der Zahl 10 bezeichnet. Man hat mehrere der Decimole ähnliche Figuren, die Quintolen, Septolen u. s. w. heißen. Ob aber der Dienst, den alle diese Figuren zusammen dem guten Gesange leisten, so groß sei, daß sich darüber das Vershobene, was sie in die Bewegung legen, überhören liesse, ist eine große Frage. Nicht selten liegt bei ihrem Gebrauch, von Seiten des Componisten, Nachlässigkeit, Bedürfnis, Grille, oder Draug mehr aufzufallen zum Grunde. Sie erschweren ein Stück ohne Noth, und verwirren, kommen sie in mehrstimmigen concertierenden Stücken vor, die Begleitung. Nähme man aber auch an, ein Componist habe sich die Noten in einer Septole oder Decimole in Rücksicht auf Ausführung so gedacht, wie sie wirklich dem Gange des Stückes nicht schaden könnten, als eine ausfüllende Manier, so risquiert er immer eine schulmäßige Nachahmung und einen steifen Vortrag, so wie man das bei denen vor nicht gar langer Zeit noch gewöhnlichen mit kleinen Verzierungs-Noten ausgeschriebenen Adagios als unausbleiblich annehmen konnte.

B.

Deckengemälde.

Die Baukunst bedient sich der Deckengemälde zur Bereicherung und Verschönerung, zugleich aber auch zur genauern Charakterisierung ihrer Werke. Der Stoff, den die Malerei in denselben darstellt, muß also mit der Bestimmung des Gebäudes oder des Zimmers in Verhältnis stehen, muß die Ceremonien, die Erheiterungen, Erholungen, Belustigungen, oder die Geschäfte, denen das ganze Gebäude, oder dieses oder jenes Zimmer desselben gewidmet ist, durch die Wahl der in dem Gemälde dargestellten Gegenstände bezeichnen, wenn anders der Zweck, auf den Deckenstücke hinzielen, ganz erreicht, und durch sie nicht bloß das eintönige Weiß einer Decke durch abwechselnde, mannigfaltige Farben und Formen hinweggeschafft werden soll.

Aus dieser Bestimmung des Zweckes der Deckengemälde folgt unmittelbar, daß die Stoffe derselben fast ohne Ausnahme entweder aus der Allegorie und Mythologie, oder aus der Geschichte unserer Religion (diesen letztern Fall jedoch mit großer Einschränkung, wie wir sehen werden) entlehnet werden müssen.

Die

Die Deckengemälde heben gleichsam die Decke des Gebäudes oder des Zimmers weg, und lassen uns den offenen heitern Himmel sehen; hieraus folgt eben so unmittelbar, daß, wenn nicht alle Schicklichkeit und Wahrscheinlichkeit auf das ärgste beleidiget werden soll, die in denselben dargestellten Scenen sich wirklich in der Luft zutragen. Durch die Allegorie und Mythologie wird dem Künstler ein reiches und uner-schöpfliches Feld für Deckenstücke eröffnet; er wird durch sie in den Stand gesetzt, die Bestimmung, den Zweck jeglichen Gebäudes zu charakterisieren; Griechische Gottheiten, Tugenden, allegorische Wesen aller Art biethen sich ihm dar; aber er schöpft aus einer dürftigeren Quelle, wenn das Gebäude, das er verschönern und charakterisieren soll, ein christlicher, und noch beschränkter ist er, wenn es ein protestantischer Tempel ist. Die Römische Kirche giebt ihm, außer den Stoffen, welche allen christlichen Religionsparteien gemein sind, Erscheinungen, Himmelfahrten von Heiligen u. s. w.; die protestantische hingegen fast nichts als Anbetungen, und einige wenige Scenen aus der Geschichte der Stiftung der christlichen Religion.

Da die in Deckenstücken dargestellten Scenen sich wirklich in der Luft zutragen müssen, und da der Platz, auf welchem sie dargestellt sind, von dem Auge des Betrachters weit entfernt ist, so müssen sie in einem luftigen und hellen Colorit ausgeführt sein, erstlich um dem Begriffe, den wir uns von einem allegorischen, geistigen Wesen machen, zu entsprechen, und sodann, damit wir in der großen Entfernung, in welcher wir uns von dem Gemälde befinden, die Gegenstände deutlich erkennen und unterscheiden können.

Die Figuren in den Deckenstücken erscheinen in der Luft, sie müssen also in allen ihren Stellungen so dargestellt werden, daß sie uns von unten hinauf wirklich die Ansicht über uns schwebender Figuren darbiethen. Diese Forderung macht dem Künstler ungemene Schwierigkeiten, und nöthiget ihn oft zu den größesten Verkürzungen. Wir finden daher bei den alten und ältern Maltern diesen letzten Grundfatz nicht befolgt. Die in den Ruinen gefundenen Deckenstücke der Römer sind so gezeichnet, als ob sie an die Wände hätten gehängt werden sollen, und nur statt dessen an die Decke befestiget worden wären. Raphaels Deckenstücken im Vatican sind von eben der Art, und Mengs, der überhaupt kein Freund von Verkürzungen gewesen zu sein scheint,

scheint, ahmte sie in seinen Deckenstücken der Villa Albani nach.

So richtig und nothwendig auch diese Theorie der Deckenstücke zu sein scheint und wirklich ist, daß nämlich nur Luftscenen schickliche Stoffe zu denselben sein können, so vernünftig und kräftig auch die Worte des Dürer's sind:

Nec mare depressum laquearia summa vel orcum,

so haben doch mehrere Mahler, unter ihnen Petrus von Cortona und Le Brün, Flotten, Seeschlachten und Gebäude in Deckenstücken dargestellt, gegen welche letztere, die Gebäude, ausser der Unwahrscheinlichkeit und Unschicklichkeit, noch ein mit der Zeichnung auf das genaueste verwandter Grund vorhanden ist. Diese Gebäude thun nämlich nur aus einem einzigen Gesichtspuncte, den der Mahler für seine perspectivische Zeichnung derselben annahm, einige Wirkung, und sind aus jedem andern Gesichtspuncte betrachtet, ausser allen richtigen Verhältnissen und aller Perspective gebracht.

Uebrigens ist noch der Französische Kunstausdruck *plafonieren* anzuführen, mit welchem man die Eigenschaft der Zeichnung in Deckenstücken bezeichnet, vermittelt welcher es dem Künstler gelang, die Figuren so darzustellen, daß man sie wirklich als in der Luft über sich schwebend erblickt. So sagt man die *Cupel* zu Parma von Correggio, das Deckenstück des *Pellegrino Tibaldi* zu Bologna *plafoniert* vortrefflich. G.

Declamation.

Die Alten sprechen nie von Declamation oder Pronunciation, ohne zugleich die Action, die Gebärden Sprache dabei zu denken. Die Neuern hingegen, gewohnt mehrere Dinge zu trennen, welche die Alten vereinigten, schränken die Declamation einzig auf den mündlichen Vortrag ein, und verstehen unter Action bloß die Gebärdenkunst. Es ist auch ausser Zweifel, daß diese Absonderungen der Begriffe, wenn sie auch in der Ausübung geschadet haben, oder noch schaden, dennoch in der Theorie unleugbaren Vortheil gewähren. Es wird daher in gegenwärtigem Artikel nur von dem mündlichen Vortrage die Rede sein *).

Aber

*) Um, wie die Alten, beide Begriffe in einem Ausdrücke zu vereinigen, muß man sich des Wortes Vortrag bedienen.

Aber auch hier müssen wir vor allen Dingen zwei Begriffe trennen, und die Declamation von der Pronunciation unterscheiden.

Die Pronunciation beschäftigt sich mit der richtigen Aussprache der Elemente der Rede, an und für sich betrachtet, (ohne Rücksicht auf den Sinn, den sie ausdrücken) und mit der Verbesserung gewisser Fehler der Sprachorgane, welche sich verbessern lassen. Sie wird zwar zur Declamation als Vorkenntnifs erfordert, ist aber kein Theil derselben. Das Beste darüber findet man in von Kempelens vortrefflichem Werke: Mechanismus der menschlichen Sprache, und im 1. Theil des Sheridan über die Declamation.

Die Declamation hingegen, — bei welcher der Sinn der Rede, den die Pronunciation vernachlässigt, die Hauptfache ist — besteht in der Darstellung vorgezeichneter Ideen und Empfindungen durch Redetöne.

Der Mensch fühlt keine Bewegung, keine Leidenschaft, welche die menschliche Sprache nicht durch Redetöne, ihrer Veranlassung, ihrem Wesen, ihrem Grade nach, auf das deutlichste und bestimmteste auszudrücken vermöchte. Dieser Ausdruck durch die Sprache ist es, welcher den Worten jedesmahl erst ihre wahre Bedeutung, ihr volles Gewicht giebt, und ohne welchen sie nichts sind, als todte Buchstaben, die erst belebt werden müssen. In dieser Belebung besteht nun das Geschäft der Declamation, einer Kunst, deren Wirkungen auf Kopf und Herz eben so groß und wichtig, als mannigfaltig und weit umfassend sind.

Da aber die Declamation die Ideen und Empfindungen nicht selbst schafft, sondern diejenigen, welche ihr gegeben sind, bloß wahr und lebendig darzustellen bemüht ist, so ist es nicht genug, daß sie überhaupt Seelenbewegungen und Gefühle ausdrücke, sondern es müssen dieses jedesmahl die vorgezeichneten, sowohl der Beschaffenheit als dem Grade nach, sein. Bei der unmittelbaren Darstellung eigener Seelenbewegungen, so wie sie eben aus der Seele hervorgehen, würde dieses am leichtesten, und ganz mechanisch geschehen — wenn nicht bereits frühe Vernachlässigung, Nachahmung und Gewohnheit, fast bei jedem Menschen, der Stimme eine gewisse Form oder Manier gegeben hätten, welche ohne Studium nie verwischt oder verleugnet werden kann. Ist es also schon hier nicht leicht, richtig vorzutragen, so ist die Schwierigkeit noch weit größer, wenn niedergeschriebene Gedanken, gleichviel ob eigne oder fremde, declamiert werden sollen.

Denn hier kömmt es nicht blofs darauf an, dafs man angenommene Manieren unterdrücke, sondern die Hauptfache ist diese: dafs man sich selbst, sein eignes Gefühl verleugne, um in der Darstellung der vorgeschriebenen Seelenrührungen wahr zu sein.

Dem Auffallenden, welches diese Behauptung bei dem ersten Anblick hat, habe ich schon in einigen vorhergehenden Artikeln (Siehe Affect und Ausdruck) zu begegnen gesucht. Hier ist der Ort, dieselbe aus der Natur der Sache zu entwickeln.

Um irgend einen Vorfall, eine Handlung, auf welche Art es auch sei, wahr und treu darzustellen, ist es durchaus nothwendig, dafs der erste Eindruck, den dieselbe auf uns gemacht, vorüber sei. So lange der Mensch in Empfindung versenkt ist, wirkt er in sich, und fühlt keinen Reitz, auffer sich zu wirken; erst mufs sich der Sturm in seiner Seele gelegt haben, erst mufs die Ruhe in derselben wieder hergestellt sein, ehe er die Gegenstände, oder die Gefühle, welche sie in Bewegung setzten, mahlen kann, wozu jedoch ein eigener Trieb, ein eigener Reitz in ihm rege sein mufs, den man am bestimmtesten den Darstellungstrieb nennt.

Dieses ist Gesetz für alle darstellenden Künste, folglich auch für die Declamation. Auch hier ist keine wahre Darstellung möglich, als bis die eigne Empfindung, welche die vorzutragende Stelle erregte, dem Darstellungstriebe, der Begierde, die Empfindungen, welche dieselbe schildert, Platz gemacht hat. Sollten sich dann aber immer noch eigne Gefühle mit einmischen, so müssen diese mit Sorgfalt unterdrückt werden. Die Empfindungen, welche ein Werk der redenden Künste schildert, und die, welche es erregt, sind nichts weniger als immer homogen; am wenigsten ist dieses der Fall in dramatischen Werken. Hier erregt Freude nicht selten Traurigkeit, Zuversicht Furcht, Einfachheit Bewunderung, Ernsthaftigkeit Lachen. Wo aber auch diese beiden Empfindungen homogen sind, da würde dennoch die Wahrheit der Darstellung verlieren, wenn sich der Künstler blofs seiner Empfindung überlassen wollte, indem er zwar alsdann die Hauptempfindung, welche das Werk durch unzählige kleine Nüancen und Modificationen dieser Leidenschaft in ihm erregt, getreu darstellen, aber zu gleicher Zeit durch das Einerlei seines Ausdrucks diese Schattierungen, um welche es dem Zuhörer doch so sehr zu thun ist, vernichten würde. — Der Ausspruch eines unrer ersten Genies: Was der Künstler nicht selbst empfunden hat, soll und kann er nicht mahlen,
lei-

leidet im Geringsten nicht durch diese Behauptung. Der Künstler kann nicht zu stark, zu lebhaft empfinden; aber wenn er wahre Darstellungen liefern will, kann er seine individuellen Empfindungen nicht sorgfältig genug verbergen.

Nach diesen allgemeinen Bemerkungen über das Wesen der Declamation, wollen wir die Art, auf welche diese Kunst ihre Darstellungen vollendet, oder das Geschäft des Declamierens betrachten. Da dieses nicht anders, als durch eine kleine Skizze der ganzen Kunst möglich ist, so finden die Leser hier zu gleicher Zeit den Standpunct, aus welchem sie die in den verschiedenen Artikeln dieses Werks enthaltenen Bemerkungen über dieselbe, mit einem Blicke übersehen können.

Die Hauptelemente jeder Rede, die so sehr sie auch in einander laufen, doch immer verschieden und kennbar sind, sind Gedanke und Empfindung. Diese sind also auch die zwei Hauptgegenstände des mündlichen Vortrags, und so zerfällt die Theorie dieser Kunst in die Ideen- und Empfindungsdeclamation.

Von der Empfindungsdeclamation haben wir bereits in den Artikeln Affect und Ausdruck gesprochen; daher ist uns hier nur noch die Ideen declamation übrig, bei welcher es auf folgende vier Stücke ankommt:

1. Auf die Angabe der verschiedenen Sätze und Glieder, aus denen eine Rede besteht, durch welche der hervorströmende Haufe von Ideen, so zu reden, in Reih und Glieder gestellt wird. — Diese geschieht: *a*) durch verhältnismäßige Pausen nach mehreren Wörtern oder Gliedern, welche zusammen gehören; *b*) durch das Steigen und Fallen der Stimme, bei der Abbrechung, Aufnehmung und Vollendung einer Ideenreihe. Siehe den Artikel Pause.

2. Auf die Andeutung des Interesse, das der denkende Mensch an jeder Idee nimmt, oder der Wichtigkeit jeder Idee. Diese wird hervorgebracht: *a*) durch den Redaccent, oder die Emphasis. Siehe Accent und Emphasis; *b*) durch das Forte und Piano der Stimme während ganzer Redeglieder, welches dasjenige, was der Accent für einen einzelnen Gedanken wirkt, für eine ganze Ideenreihe leistet; *c*) durch die Beobachtung einer verhältnismäßigen Zeit in der Folge der verschiedenen Glieder der Periode, indem man die unwichtigere Idee mit größerer Geschwindigkeit fortrollt, als die wichtigere.

3. Auf die Entwicklung der Ideen aus der Seele des Redenden, oder die Darstellung derselben nach ihrem geistigen Charakter: *a*) durch Beobachtung der gehörigen

Zeit in der Folge der Perioden; *b*) durch die dem Wirken der Seele entsprechende Bewegung der Sprachorgane. Der Mensch denkt. Welches innere Leben und Streben! Zweifeln, Verwerfen, Ergreifen, Fragen wechselt in seiner Seele ab. Alle diese verschiedenen Modificationen der denkenden Seele modificieren auch die Sprache.

4! Durch die Audeutung der Beschaffenheit einzelner Ideen, durch eine Art von Malerei, sinnlicher Darstellung conventioneller Worte durch Töne. Siehe Ausdruck S. 89 — 90.

Wenn man diese Bemerkungen über die Ideendeclama- tion mit dem, was an den angeführten Orten über die Empfindungsdeclamation gesagt worden ist, vergleicht; so kennt man sowohl die Gegenstände, deren Darstel- lung die Declamation beabsichtigt, als auch die Mittel, welche sie dazu anwendet. Um jedesmahl die Gegenstän- de, auf welche es ankömmt, genau zu fassen, dazu scheint, da dieselben vor den Augen liegen, eine sorgfältige Auf- merksamkeit hinreichend zu sein. Um aber die Mittel, durch welche diese Gegenstände dargestellt werden, je- desmahl mit Gewisheit und Richtigkeit zu finden, scheint es allerdings nothwendig, daß man mit dem ganzen Um- fange der menschlichen Sprechstimme so bekannt und ver- traut sei, als man von einem Musiker verlangt, daß er sich mit der musikalischen Tonleiter bekannt gemacht habe. Die Mittel, deren sich die Declamation bedient, sind 1) die verschiedenen Sprachtöne selbst, wiewern dieselben durch ihre Höhe und Tiefe unterschieden sind; 2) die verschiede- nen Modificationen dieser Töne, wiewern dieselben bald stärker bald schwächer, bald langsamer bald schneller, bald sanfter bald rauher u. s. w. gebraucht werden. In Rücksicht auf den letzten Punct würde man sich viel- leicht sicher genug seinem Gefühle anvertrauen können, und anvertrauen müssen, da diese Modificationen so man- nigfaltig und zugleich so zart und fein sind, daß sie sich von dem Systematiker nicht greifen lassen, wenn man nur in Rücksicht auf den ersten, die Grundtöne der Sprach- stimme selbst, eine richtige und bestimmte Tonleiter be- fäße.

Wenn ich mich an einem ändern Orte scheinbar wider eine solche Idee erklärt habe*), so habe ich hauptsächlich die Absicht gehabt, durch Vergleichung des Zwecks der Declamation mit dem Zwecke der Musik, zu zeigen, daß man

*) Siehe: Einige Bemerkungen über die Declamation, hinter dem Sheridan'schen Werke über diesen Gegenstand.

man in der erstern Kunst keine so ängstlich genaue Proportion unter den Tönen beobachten dürfe, als in der letztern, besonders aber dem Irrthum vorzubeugen, als ob diese Proportion in der Declamation Zweck sei, und man in gewissen Perioden, bloß dieser schönen Proportion wegen, gewisse Biegungen, Erhebungen und Senkungen der Stimme anbringen müsse.

Allein es ist gewiß ein sehr verdienstvolles Unternehmen, durch genaue Untersuchung der Natur und des Umfangs der menschlichen Sprechstimme, mit Rücksicht auf den Unterschied derselben von der musikalischen, eine bestimmte und vollständige Tonleiter für die Declamation festzusetzen. Es würde alsdann nichts übrig sein, als für den Gebrauch dieser Tonleiter eine philosophische Theorie zu geben, in welcher die Gründe für die Anwendung jedes Tons — welche sehr verschieden sind — genau bestimmt, und die verschiedenen Modificationen jedes Tons, ebenfalls in Rücksicht auf ihre verschiedenen Ursachen, von einander abge sondert würden.

Wenn man sich auf die notierte Declamation der Alten beruft, um zu beweisen, daß bei den Alten eine solche Tonleiter im Gebrauch gewesen sei, so hat man ohne Zweifel zu voreilig über eine Sache geurtheilt, welche, bei den wenigen und der Natur der Sache nach unvollständigen Nachrichten, die wir hierüber besitzen, vielleicht nie völlig ausgemacht werden wird. Vielmehr ist es wahrscheinlich, daß diese notierte Declamation nichts anders, als eine Art von musikalischem Recitativ gewesen sei. Auch scheint, nach einigen Stellen alter Theoretiker zu urtheilen, jene vollständige Tonleiter für die Sprechstimme von den Alten für eine unmögliche Sache gehalten worden zu sein; so wenig auch, den Nachrichten des Cicero und Quintilian zu Folge, gelehnet werden kann, daß einzelne große Redner über gewisse Grundtöne nachgedacht, und sich in dem Gebrauche derselben Gewißheit und Festigkeit zu erwerben gesucht haben.

Seit einigen Jahren hat uns Herr Schocher *) zu einer solchen Tonleiter Hoffnung gemacht, (siehe den Artikel Charakter in der Declamation von dem vortrefflichen Herrn Pastor Wedag) und es fehlt nichts, als daß er seine Gedanken über eine Sache, welche allerdings einer genauern und vollständign Erklärung bedarf, weitläufiger eröffne. Herr Schocher behauptet, daß in den

*) Soll die Rede auf immer ein dunkler Gesang bleiben u. s. w. von Christian Gotthold Schocher, Leipzig 1791.

den fünf Vocalen, und zwar in folgender Ordnung derselben:

u, o, e*), a, i,

die Tonleiter der menschlichen Sprachstimme verborgen liege. Es ist hier der Ort nicht, diese Idee zu prüfen, wenn wir uns auch einer solchen Prüfung gewachsen fühlten; allein wir sind es dem Publico, wir sind es unserm Freunde schuldig, auf diesen Gedanken eines Mannes, welcher so viele Jahre ununterbrochen über die Declamation nachgedacht hat, aufmerksam zu machen, und denselben denkenden Köpfen zur nähern Untersuchung vorzulegen.

So seltsam auch der eben angeführte Gedanke bei dem ersten Anblick scheinen mag, so hat doch, unabhängig von Herrn Schocher, auch Herr von Kempelen bemerkt, daß wirklich eine Melodie in diesen Vocalen liege. Nur weicht dieser tiefdenkende Mann von Herrn Schocher in der Ordnung der Selbstlauter ab, welche er folgendermaßen angiebt:

u, o, a, e, i;

in welcher Ordnung diese Vocale in Rücksicht auf die größere oder kleinere Oeffnung des Zungencanals auf einander folgen, welcher bei dem u am meisten oder im ersten Grade, bei dem i hingegen am wenigsten, oder im fünften Grade offen ist. „Wenn ich eine Reihe dieser Vocale,“ sagt Herr von Kempelen, in dem Verhältnisse, in welchen sich der Zungencanal bei demselben öffnet, auf die nämliche Linie des Notenpapiers setze, und sie alle in einer und der nämlichen Tiefe auspreche, so scheinen sie mir doch immer eine Art von Gesang auszumachen, oder wenigstens werde ich wider Willen verleitet, diejenigen Buchstaben, die eine grössere Oeffnung des Zungencanals haben, höher anzustimmen.“ Es sei mir erlaubt, einen Gedanken zu wiederholen, den ich an einem andern Orte**), bei Gelegenheit der angeführten Stelle hierüber geäußert habe. „Diese Erscheinung bringt mich auf einen Gedanken, welcher, wenn er nicht ungegründet ist, zugleich die Erklärung derselben in sich schließt. Ich glaube nämlich, daß zwischen der Oeffnung des Zungencanals

*) Das e in geben, nehmen u. f. w.

**) Anleitung zur Bildung des mündlichen Vortrags u. f. w. Leipzig 1793. S. 68. Eine Schrift, deren Herausgeber sich bemüht hat, das Beste und Brauchbarste, was zur Zeit über die Declamation vorhanden ist, in einer zweckmäßigen Ordnung zusammenzustellen.

„nals und der Oeffnung der Stimmritze eine gegenseitige
 „Beziehung Statt finde, so das die Erweiterung des Zun-
 „gencanals zugleich eine Erweiterung der Stimmritze ver-
 „anlasse, und umgekehrt. Den Einfluss der Oeffnung des
 „Zugencanals auf die Oeffnung der Stimmritze kann die
 „angeführte Melodie der Selbstlauter beweisen; und den
 „entgegengesetzten Einfluss der Erweiterung und Verenge-
 „rung der Stimmritze auf die weitere oder engere Oeffnung
 „des Zungencanals können die Laute bestätigen, welche
 „bei den verschiedenen Tönen der Empfindungen
 „zum Vorschein kommen. Der Ton der Bewunderung,
 „bei welchem sich die Stimmritze erweitert, gefällt sich,
 „wenn er ohne Worte ausbricht, gewöhnlich zu dem o
 „(o!) einem Vocal, welcher durch eine weite Oeffnung
 „des Zungencanals hervor gebracht wird; der Ton der hüp-
 „fenden Freude bricht gern in i (ih! ih!) aus, welcher
 „Vocal durch eine kleine Oeffnung des Zungencanals ent-
 „steht, so wie sich bei dem Tone der erwähnten Empfin-
 „dung die Stimmritze verengt; u. s. f. — — Nicht
 „immer werden jedoch in einer Rede die Selbstlauter in
 „ihrer Vollkommenheit ausgesprochen; daher ist auch die
 „Melodie derselben nicht immer gleich bemerkbar.“

Wenn das bisher Gesagte das Auffallende der Schoche-
 rischen Idee zu mindern fähig ist, so kann ich aus der nä-
 heren Erläuterung, die ich meinem schätzbaren Freunde
 hierüber verdanke, so wenig ich mir auch schmeicheln
 darf, seine Tonleiter zur Zeit noch vollkommen gefasst zu
 haben, doch so viel versichern: das sich, vermittelt die-
 ser Scala, 1) für das Gebiet, oder die Regionen der
 menschlichen Sprechstimme, innerhalb welcher sich diesel-
 be während der Rede halten muss; 2) für die Natur der
 verschiedenen Glieder einer Periode, welche bald einen un-
 vollkommenen, bald einen halbvollkommenen, bald einen
 vollkommenen Sinn enthalten; 3) für die Gradationen, der
 wahre Ausdruck mit Sicherheit und Gewissheit finden lasse.

Ehe wir diesen Artikel schliessen, müssen wir noch be-
 merken, das die in demselben und einigen andern Arti-
 keln enthaltenen allgemeinen Bemerkungen über den
 mündlichen Vortrag, durch die besondere Beschaffenheit
 gewisser Werke der redenden Künste sowohl als des Zwecks
 des Vortrags, noch einige Zusätze und Modificationen er-
 leiden. Die besondere Beschaffenheit gewisser Werke der
 redenden Künste, welche die Declamation auf eine eigne
 Art modificiert, ist das Sylbenmaass, welches vielen Com-
 positionen eigen ist. (Siehe hierüber den Artikel Verse
 für die Declamation.) In Rücksicht auf den Zweck des
 Vortrags ist es eben so nothwendig, jedesmahl auf die in-
 divi-

dividuellen Verhältnisse und Bestimmungen Rücksicht zu nehmen, um zu wissen, wie weit man in dem Ausdrucke gehen dürfe, und um dem Allgemeinen des Ausdrucks das Besondere mitzutheilen, welches aus diesen Verhältnissen herfließt.

Jeder, welcher declamiert, tritt entweder in seiner eignen, oder in einer fremden Person auf. In dem letzten Falle ist er Schauspieler, er stehe auf der Bühne oder nicht, und er muss den fremden Charakter mit der größten Wahrheit, Stärke und Lebhaftigkeit zeichnen, sich, so zu reden, ganz in denselben verwandeln. In dem ersten Falle, wenn der Sprecher in seiner eignen Person auftritt, sind es entweder auch seine eignen Gedanken, welche er einer Versammlung mittheilt, — er ist Redner —; oder es sind fremde, welche er derselben gleichsam erzählt, um sie damit zu unterhalten, — er ist Vorleser. — So sehr der Schauspieler bemüht sein muss, seine Persönlichkeit zu verleugnen, so sehr muss sich hingegen der Redner bestreben, sie überall rein und von allem fremdartigen abge sondert zu erhalten; das Uebrige hängt ganz 1) von der Beschaffenheit seiner Zuhörer, und 2) von der Beschaffenheit und dem Zwecke der Rede ab. Da aber jeder Redner als Mann von Erziehung und Bildung, und mit einem gewissen Gefühl von Achtung gegen seine Zuhörer auftritt, so darf er sich selbst den Ausbrüchen seiner eignen Leidenschaft nur in so fern überlassen, wiewfern sich dieselben mit diesem seinem Charakter vertragen. Der Vorleser endlich muss sich schon des wegen, weil er sich nicht der vollen Gebhehrdensprache bedienen kann, mehr auf Skizzierung der Empfindungen einschränken, als vollkommene Darstellungen derselben liefern, obwohl der Grad der Lebhaftigkeit seines Ausdrucks im Allgemeinen nicht bestimmt werden kann, da er ganz von individuellen Verhältnissen abhängt. Ueberhaupt gleicht der Vorleser zu sehr einem Erzähler, als dass es ihm gestattet werden sollte, seine Persönlichkeit so ganz zu unterdrücken. L.

Decoration. Decorationen.

(Bildende Künste, Malerei und Schauspielkunst.)

Eine Decoration bezeichnet alles dasjenige, was irgend einem Gegenstande, außer seinen wesentlichen und nothwendigen Bestandtheilen, hinzugefüget wird, um denselben dadurch eine schönere Form, oder ein gefälligeres, ange-

angenehmeres Ansehen zu geben. Oft besteht eine solche Decoration in nichts, als in einer schöneru Anordnung der nothwendigen Theile eines Gegenstandes.

Die Quellen der Decoration oder der Zierraten sind, Mißfallen an dem Gleichförmigen, und der hieraus entspringende Trieb, die Mannigfaltigkeit der Natur nachzuahmen, das Verlangen, die Gegenstände, die einem lieb oder ehrwürdig sind, durch verschönernde Theile auszuzeichnen; der Grundsatz aller Decoration ist Zweckmäßigkeit oder Uebereinstimmung der Verzierung mit dem Zweck und dem Charakter des verzierten Gegenstandes.

Decorationen sind im gemeinsten Sinne dasjenige, was den Ort der auf der Bühne vorzustellenden Scene ausmacht; sie bestehen aus den sogenannten Coulissen und dem Grunde, oder dem Vorhange, der am Ende der Bühne die Aussicht schließt, zu welchem, wenn die Bühne ein Zimmer, einen Tempel u. s. f. darstellt, noch queer über das Theater laufende, breite, aber perpendicular hängende Streifen kommen, welche die Decke bilden.

Der Grund der Kunst des Decorationen-Mahlers sind die linearische und die Luft-Perspective; ohne vollkommene Kenntniß derselben wird er die beabsichtigte örtliche Täuschung durchaus nicht bewirken können.

Ohnerachtet auch die Coulissen ein Gegenstand des sorgfältigsten Fleißes und der richtigsten und genauesten Anwendung vorzüglich der linearischen Perspective sind, so muß er doch, besonders bei weitem oder ganz offenen Ausichten der Bühne die meiste Kunst, und den größesten Fleiß auf den Grund, oder den hintern Vorhang der Bühne wenden. Was perspectivische Zeichnung, die auf mathematischen Gründen beruht, und ein nach den beobachteten Wirkungen der Luftperspective berechnetes Colorit noch nicht vermag, das wird der Künstler durch verborgen angebrachte stärkere oder schwächere Beleuchtung bewirken können. Und hier sei mir erlaubt, der Kunst eines jungen Mannes zu huldigen, welcher unlängst das Leipziger Publicum zu einem ungewohnten Erstaunen hinriß. Herr Preisig, in Diensten des Fürsten von Bernburg, fertigte zur Aufführung der Zaubercyther einen Feenpallast, der sich in aller Pracht der Feen bis ins Unendliche zu erstrecken schien, desgleichen für die Zauberslöthe einen Tempel, in welchem der Held und die Heldin des Stückes eingeweiht werden, der in Ansehung der vollkommensten Täuschung dem erstern nur wenig nachstand. Und wodurch erlangte dieser vortreffliche Künstler in der Perspective, abgerechnet die durchaus richtige Zeichnung, die

die — fast möchte man sagen, unbegreifliche Wirkung? — Durch eine Anzahl Lampen, die er in der Mitte der Bühne dicht vor dem Vorhange hinter einen niedrigen und bis auf den Fußboden herabgehenden, nur dem aufmerksamsten Zuschauer bemerkbaren Schirm verbarg, welche Lampen queer über den hintern Theil der Bühne ein Licht verbreiteten, welches durch einen an der hintersten Coullisse dargestellten Eingang in den Tempel oder den Pallast zu fallen schien, und diesen Platz der Bühne, der, was den Tempel anlangt, vermöge des schmalen Lichtstreifens zugleich die erste Stufe des Chores bildete, ungemein weit zurück trieb, da die Coullissen, die unmittelbar vor diesem Platze gegen das Parterre zu hingen, sehr schwach, und die vordersten verhältnißmäßig stark erleuchtet waren. Am Vorhange selbst, welcher den Chor des Tempels, und einen langen Theil des Feenpallastes vorstellte, waren verschiedene Abtheilungen der Architektur transparent, welche den hinter denselben immer kleiner und kleiner werdenden Abtheilungen eine unermessliche Ferne gaben.

Es ist mir unbekannt, ob schon andere Künstler von diesem Vortheil Gebrauch machten; aber ich fühle mich gedrungen zu bekennen, daß ich bei dem ersten Anblick des Feentempels sehr geneigt war, zu glauben, eine Fee habe ihn wirklich hergezaubert; so wie ich zwar die Möglichkeit einer bessern *Decoracion* nicht leugnen, aber mir eben so wenig danken kann!

Aber gesetzt auch, der Künstler hätte alle Mittel in seiner Gewalt, solche fernende *Decoracionen* zu liefern, sollten es auch nur sehr tiefe Zimmer sein, so wird er doch für seinen eigenen Künstlervortheil arbeiten, wenn er dann, wenn es der Dichter dem Schauspieler zur Nothwendigkeit machte, auf dem hintern Theile der Bühne zu agieren, der *Decoracion* keine große Ferne giebt, weil in diesem Fall die natürliche Größe des Schauspielers, gegen die verjüngten Dimensionen der auf dem Vorhange dargestellten *Decoracion* gehalten, die Täuschung der Ferne durchaus vernichten, und eine sehr üble Wirkung machen muß; wie überhaupt fernende *Decoracionen* nur dann ihren Zweck erreichen können, wenn die Schauspieler den vordersten Theil der Bühne einnehmen. Es ist daher für den Künstler wichtig, daß er auf diesen Umstand die genaueste Rücksicht nehme, und, da bei dem Schauspiel mehrere Künste vereinigt wirken, den übrigen Künsten ein Opfer bringe.

G.

Denk-

D e n k m a h l.

(Bildnerei. Baukunst. Schöne Gartenkunst.)

Ein Werk der Bildnerei oder Baukunst, aus der Absicht errichtet, das Andenken grosser, um das Vaterland verdienster Männer, oder wichtiger Begebenheiten zu erhalten; und auf die Nachwelt zu bringen; Grabmahl wenn es auf dem Grabe eines Verstorbenen steht, Monument, wenn es bloß zur Verzierung irgend eines Platzes dient.

Die Denkmahle nahmen nach dem Zustande der Künste verschiedene Gestalten an; sie waren in den ältesten Zeiten rohe, unbearbeitete, grosse, über einander gehäufte kleinere, späterhin, bearbeitete kegelförmige oder säulenförmige Steine mit einer kurzen Inschrift, zwei kleine neben einander aufgerichtete Säulen, mit einem kleinen Giebel und dem Bildniß dessen, dem zu Ehren man es errichtete, Urnen, Pyramiden, grosse hohe Säulen, wie die Trajanische, Antoninische, und endlich so gar ganze, grosse Gebäude, wie z. B. das berühmte Mausoleum, und die Aegyptischen Pyramiden, mit vielen, jetzt verschütteten Gewölbem. Am häufigsten fand man deren in Griechenland, wo jedes Verdienst um das Vaterland, jede erhabene, oder sanftere, liebenswürdige Tugend mit einem Denkmahl an öffentlichen Plätzen, gewöhnlich an den Landstrassen, belohnet wurde. Die Römer ahmten die Griechen hierin nach; es haben sich auch verschiedene ihrer Denkmahle an grossen, öffentlichen Plätzen und Landstrassen erhalten.

Die Form, die der Künstler zu den Denkmahlen wählt, ist zwar in so fern gänzlich seiner Willkühr überlassen, als sich einförmige Säulen, Pyramiden, Vasen u. f. f. auf die Verewigung ganz verschiedener Talente und Verdienste anwenden lassen; aber die Schicklichkeit wird ihm doch verbiethen, einem grossen Feldherrn eine einförmige Vase, und einem Privatmann einen hohen Obelisk oder einen Triumphbogen zum Denkmahl zu errichten.

Ausser dem Unterschiede, welchen die Natur der Sache zwischen diesen Arten von Denkmahlen gezogen hat, muß die vorzüglichste Aufmerksamkeit des Künstlers bei Verfertigung eines Denkmahls auf das sogenannte Beiwerk, oder die Verzierung derselben gerichtet sein; und es braucht wohl nicht erst erinnert zu werden, daß diese Verzierungen so gewählt werden müssen, daß man aus ihnen auf die Eigenschaften oder Verdienste desjenigen schliessen könne, dem und um derentwillen das Denk-

mahl errichtet wurde. Die erste Eigenschaft dieser Gegenstände muß also das Bedeutende oder Symbolische derselben sein.

Der gewöhnlichste Gebrauch, den wir heut zu Tage von den Denkmahlen machen, ist Verschönerung der Gärten. Wobei jedoch nicht aus der Acht zu lassen ist, daß sie dann den besten Eindruck machen werden, wenn diejenigen Personen, denen sie errichtet worden sind, in irgend einem Verhältniß zu den Gartenscenen und den Eindrücken stehen, welche sie auf uns machen. Ein Denkmahl irgend eines ländlichen Dichters in heitern, lachenden, ein Denkmahl eines ernstern Philosophen in einer düstern Gartenscene wird um so glücklicher wirken, je mehr der Charakter des Dichters oder des Philosophen mit dem Charakter der Scene übereinstimmt. G.

D e s.

(*Musik.*)

Dies ist der Name des Intervalls, welches durch das dem Tone D vorgesetzte, und um einen halben Ton erniedrigende b entsteht. Dieses Intervall ist zwar auf dem Clavier kein anderes, als was C mit einem Kreutze ist, nämlich Cis; allein der Unterschied in der Benennung ist eben so nothwendig als wesentlich. Erstens, weil man ihn auf andern Instrumenten wegen der Verschiedenheit der Temperatur kann fühlbar machen, und zweitens, weil in Rücksicht der ihn begleitenden Nebentöne, des enharmonischen Klanggeschlechts, und der Bezifferung beim Generalbass, ohne die Beibehaltung desselben, außerordentliche Verwirrung entstehen würde. Dieses kann auf die in gleichem Fall sich befindenden, und durch vorgesetzte B entstandenen Intervalle Ces, Fes, Ges, As, gedeutet und angewandt werden. B.

D e t a i l s.

(*Bildende Künste.*)

Details nennt man in der Sprache der Kunst die einzelnen kleinen Theile großer Massen, gegen deren Darstellung in den Werken der Kunst zwei wichtige Gründe vorhanden sind.

Der Künstler siehet erstlich seinen Gegenstand in einer Entfernung, welche groß genug ist, um ihn ganz übersehen

sehen zu können; er bemerkt also die kleinern Abweichungen von der herrschenden Form einer ganzen Partie nicht, und kann sie folglich auch nicht darstellen, da noch überdies sein Werk nicht bestimmt ist, in der grössten Nähe betrachtet zu werden.

Zweitens, die Ausführung einzelner kleiner Theile schwächt die Wirkung der ganzen Masse, mindert die Schönheit der Hauptform, und zerstreut die Aufmerksamkeit des Betrachters.

Ein Greis z. B. kann nur von einem geist- und für das wahre Schöne gefühllosen Mahler mit seinen tausend Runzeln und Falten der Haut dargestellt werden; der Künstler wird in seine Darstellung nur diejenigen wenigen Falten bringen, welche zu Hauptformen geworden sind. — Jedoch, wir schliessen diesen Artikel, um in demselben nicht selbst in einen Fehler zu fallen, vor welchem wir den Künstler warnten. G.

Diagramma.

(Musik.)

Unter dieser Benennung begriff man in der Musik der Griechen das, was wir gegenwärtig die Scala oder Tonleiter nennen. Außerdem galt später hin Diagramma für eine Partitur, auch wurden die fünf Linien, auf und zwischen welche die Noten geschrieben werden, und welche wir, wie allgemein angenommen, System oder Notensystem nennen, mit dem Namen Diagramma belegt. B.

Diapason.

(Musik.)

So nannten die Griechen in ihrer Musik das Intervall, welches wir gegenwärtig unter dem Namen Octave kennen. Sie gebrauchten dieses Wort auch alsdann, wenn sie ein ausserhalb des Bezirkes der Octave gelegenes Intervall bezeichnen wollten. So nannten sie die Undecime *diapason cum diatefferon*, die Duodecime *diapason cum diapente* und die Doppeloctave *Disdiapason*. Der Gebrauch des Wortes *Diapason* kommt wohl noch zuweilen vor, aber in einem ganz andern Sinn. Man giebt nämlich durch selbiges den Umfang einer Stimme oder eines Instrumentes zu verstehen, und sagt, wenn diese durch übertriebene Höhe oder Tiefe ihre natürlichen Schranken überschreiten, sie treten aus ihrem Diapason, wel-

welches nach dem Sinne des Wortes und den Begriffen, welche die Griechen mit einer Octave oder Diapason verbunden, eine eben nicht ganz unrechte Anwendung ist. B.

D i a p e n t e .

(Musik.)

Unter Diapente verstanden die Griechen das Intervall, welches wir gegenwärtig unter dem Namen Quinte kennen. Man sehe diesen Artikel. Zuweilen gaben sie auch der Quinte den Namen *Dioxie*. B.

D i a p h o n i e .

(Musik.)

Bezeichnete in der Musik der Griechen die dissonierenden Intervalle im Gegensatz von denjenigen, welche damals unter die consonierenden gezählt wurden, und für welche das Wort Symphonie galt. Dafs die Begriffe, welche wir gegenwärtig mit consonierend und dissonierend verbinden, von denen in der damaligen Zeit festgesetzten, nicht anders als sehr verschieden sein können, ergibt sich aus dem Vergleich der gegenwärtigen Musik mit der damaligen. In der Folge der Zeit, da sich die Harmonie zu entwickeln anfang, verstand man unter Diaphonie eine *vocum disjunctionem organicam*, oder eine Art zweistimmiger Composition. So galt auch das Wort Diaphonie zur Bezeichnung der Stimme, oder vielmehr des Gauges der Stimme, welche nachher zum Discant wurde. Man sehe den Artikel *Discant*. B.

D i a f e m e .

(Musik.)

Dieser Ausdruck bezeichnete bei den Griechen dasselbe, was gegenwärtig das Wort Intervall thut. Doch fand bei jenem die Einschränkung Statt, dafs es nur von einfachen Tonstufen galt. Die zusammengesetzten oder die von weitem Umfange hatten die Benennung Systeme, welches Wort aber auch andere und mehrere Bedeutungen hatte, wie unter dem Artikel *Systeme* zu ersehen ist. B.

Dia-

D i a t o n i s c h.

(Musik.)

So nannten die Griechen eines ihrer drei Klanggeschlechter, welches aller Wahrscheinlichkeit nach früher existierte, als die beiden andern, nämlich das chromatische und enharmonische. Die Folge der Töne war auf dem Tetrachord für dieses Klanggeschlecht so geordnet, daß man von unten nach oben zu erst in einem halben, von da aus in zwei ganzen Tönen fortschritt, und welches man sich in dem Verhältniß der Tonfolge *h c d e* vorstellen kann. Dieses Klanggeschlecht ist, nach der Lage seiner Intervallen betrachtet, das einzige, dessen Gebrauch sich ohne Vermischung mit dem chromatischen und enharmonischen für die damaligen Zeiten denken läßt, und auch dasjenige, welches in das System der heutigen Musik am wenigsten verändert übergegangen ist. Man giebt daher der Folge, der in jeder der jetzt eingeführten Tonarten vorkommenden natürlichen Intervalle die Benennung der diatonischen Tonleiter; und diese Benennung bleibt unverändert, gleichviel aus welchem Ton das Tonstück geht, oder welches einerlei ist, wie dessen *Tonica* heißt; und ein Gesang, welcher nach den anerkannten, und festgesetzten Regeln der Harmonie geordnet ist, heißt ein diatonischer Gesang. Da aber bei den gegenwärtigen Tonstücken fast keine Modulation in der reinen, unvermischten diatonischen Tonleiter geschieht, sondern bei jeder Ausweichung, in entfernte sowohl, als in nahegelegene Töne, chromatische Fortschreitungen vorkommen müssen, so kann auch im eigentlichen Verstande das heutige diatonische Klanggeschlecht, nach seiner Verbindung mit dem chromatischen, nicht anders heißen als das chromatisch-diatonische, so wie Zarlino den Choral einen *diatono-diatonischen* Gesang nannte. Ueber die Anwendung jener beiden Klanggeschlechter, wie auch deren Vermischung mit dem diatonischen, findet man unter den Artikeln *Chromatisch* und *Enharmonisch* mehrere Erläuterung, und was sonst die Griechen unter den Tönen verstanden, welche sie *Diatoni* nannten, findet man unter dem Artikel *Unbeweglich*.

B.

D i c h t e n.

Dichten heißt im Allgemeinen: Vorstellungen des Möglichen hervorbringen, ohne durch objektive Gründe

dazu bestimmt worden zu sein. In diesem Sinne dichtet der Mensch nicht bloß mittelst seiner Phantasie, sondern auch mittelst seiner reinen Vernunft; in diesem Sinne dichtet nicht bloß der Aberglaube, sondern auch die speculative Philosophie in ihren dogmatischen Verirrungen; in diesem Sinne hat Jakob Böhme nicht minder gedichtet, als Benedict Spinoza.

Der Dichtende erkennt entweder bei seinem Dichten bloß die Denkgesetze, oder die allgemeinen Naturgesetze, oder auch die besondern, durch Erfahrung zu erkennenden Gesetze und Formen der Natur an.

Dichten im engern Sinne heißt: Vorstellungen des Möglichen hervorbringen, bloß wegen des Wohlgefallens an der Freiheit des Erkenntnißvermögens in der Bildung des Möglichen. So dichtet im Grunde jeder, der sich im Zustande der Schwärmerei befindet, so jeder Künstler, wenn er erfindet.

Dichten im engsten Sinne heißt: In sich vollendete Verknüpfungen von Gedanken und Erkenntnissen in schöner Form hervorbringen.

In diesem Sinne wird das Wort genommen, wenn man von einem Dichter, einer Dichtkunst, einem Gedichte redet. Die schöne Form, von welcher hier geredet wird, besteht nicht in dem Gebrauche der Sprache und des Styles, sondern in der Art und Weise der Verknüpfung und Vergesellschaftung der Gedanken und Erkenntnisse selbst, wovon Sprache und Styl eigentlich nur das Wenigste und Größte ausdrücken können. Die Gedanken und Erkenntnisse, welche der Gegenstand des Dichtens sind, drücken entweder eigene wirkliche Zustände des Dichtenden aus, oder sie stellen mögliche Gegenstände dar, die von ihm ganz unabhängig sind. In Hinsicht der erstern besteht die schöne Form in der Erweiterung der Einbildungskraft durch die Begriffe zu freiem und doch harmonischem Spiele unter Bildern in der Sphäre des Sinnlich-Möglichen. In Hinsicht der letztern besteht die schöne Form in einer solchen Vorstellung des Möglichen, als des Wirklichen, in der höchsten Vergewärtigung, wo sich Gesetzmäßigkeit und Freiheit, Einheit und Mannigfaltigkeit zur Hervorbringung des Vergnügens an dem als Wirklich vorgestellten Möglichen vereinigen. Die schöne Form der erstern Art findet bei lyrischen, die schöne Form der letztern vorzüglich bei dramatischen Werken Statt.

Das Dichten im engsten Sinne kann sich nur darstellen durch die Sprache, angewendet mit allen in ihr liegenden Mitteln eines treffenden,
frucht-

fruchtbar andeutenden, und gefallenden Ausdrucks. Die Sprache also, in ihrer vollendetesten und zur Bewirkung von Rührung und Schönheitsgefühl zweckmässigsten Behandlung, ist für den Dichtenden, im engsten Sinne, nothwendiges Zeichen. H.

D i c h t e r .

Der Charakter des Dichters besteht im allgemeinen darin, daß er in sich vollendete und in schöner Form erscheinende Verknüpfungen von Gedanken und Erkenntnissen durch die Sprache, angewendet mit allen in ihr liegenden Mitteln eines treffenden, fruchtbar andeutenden, und gefallenden Ausdrucks, darstellt. So gewiß als nach diesem Begriffe der Rang des Dichters in dem Gebiete der schönen Kunst bestimmt ist; so genau läßt sich nach demselben der Unterschied des Dichters von den übrigen Künstlern angeben. Der Tonkünstler hat es mit Gedanken und Erkenntnissen nicht zu thun, um sie darzustellen, nur mit Regungen der Leidenschaft und des Gefühls, wieweil sie durch Töne gemahlt werden können; Gedanken und Erkenntnisse sind hier jederzeit Nebensache. Der bildende Künstler hat es bloß mit anschaulichen Formen für den Gesichtssinn zu thun, deren Darstellung nie Zweck des Dichters sein kann. Der Gartenkünstler hat es ebenfalls, dem Wesentlichen nach, bloß mit solchen zu thun, nur daß er seine Composition aus Theilen der Natur selbst bildet. U. f. w.

Ueber das Genie des Dichters siehe den Artikel Genie. H.

Dichtkunst. Dichtungsarten.

Von keiner Kunst hat man wohl in den mannigfaltigen Theorien so verschiedene Begriffe aufgestellt, als von der Dichtkunst, und auch jetzt noch sind die Weltweisen bei weitem nicht darüber einig, was eigentlich das Wesen derselben sei. Die Ursache davon liegt theils in der Natur und den Wirkungen der Dichtkunst selbst; theils in der Unkunde des wahren Sinnes der Aufgabe; theils endlich in der Unzweckmäßigkeit der Methoden, welche man einschlägt, um sie zu lösen.

Je mehrere Aehnlichkeit die verschiedenen Arten von Werken einer Kunst besitzen, um desto leichter ist es dem Beobachter, dieselben auf einen Grundbegriff zurückzuführen, da es im Gegentheil in dem Maafse schwerer ist, als die mancherlei Klassen durch wesentliche Verschiedenheiten von einander abstechen. Wie mannigfaltig sind nun die Gegenstände, welche die Dichtkunst in den verschiedenen Arten ihrer Werke bearbeitet! So mannigfaltig, dafs man in der That verführt werden könnte zu glauben, das ganze unendliche Reich der Möglichkeit stehe ihr zur Behandlung offen! Jetzt schildert sie Ausbrüche der stärksten leidenschaftlichen Empfindung, jetzt die leisen Wallungen eines sanften Gefühls; jetzt beschreibt sie Gegenstände der sichtbaren Natur, und mahlet sie, ohne Farben und Pinsel, vor das Auge der Phantasie; jetzt trägt sie im angenehmen Gewande Reihen wissenschaftlicher Ideen, wohl ganze Systeme vor, jetzt erzählt sie Handlungen und Schicksale interessanter Personen aus vergangenen Zeiträumen; jetzt läfst sie sich solche mit lebendiger Vergewärtigung, durch alle Momente ihres Geschehens vor unsern Augen entwickeln; jetzt stellt sie erhabene Lehren der Moral in Erzählungen, jetzt Lehren der Klugheit in gedichteten Scenen der Thierwelt, jetzt allgemeine Begriffe unter der reizenden Hülle interessanter Gestalten dar; kurz, sie unternimmt so viel und mancherlei, dafs es gerade keinen Stumpfsinn verräth, ihr alles zuzutrauen, und der Theorist, zerstreut durch die grofse Verschiedenheit der Dichtungsarten, das Gemeinsame aller überfieht.

Doch, man würde gewifs durch die abstechende Verschiedenheit der mannigfaltigen dichterischen Werke weniger irre geführt worden sein, hätte man den Sinn der Aufgabe, das Wesen der Dichtkunst zu bestimmen, vor jedem Versuche sie zu lösen, richtig gefafst.

Einen Begriff vom Wesen der Dichtkunst geben, heifst nichts anders, als, ausfragen: welches der höchste wesentliche Zweck des Dichters bei seinen Compositionen sei, und welche Mittel, demselben zu Folge, um ihn zu erreichen, ergreifen müsse. Es muß also aus einem richtigen Begriffe vom Wesen der Dichtkunst nicht allein erhellen, was im allgemeinen die wirkende Ursache davon ist, dafs er darstellt, sondern es muß auch aus der Beschaffenheit dieser wirkenden Ursache selbst einleuchten, warum er gerade durch das Zeichen des Wortausdrucks, und nicht durch irgend ein anderes darstellt. Allein, da man diesen Sinn der Frage, von welcher die Rede ist, nicht gehörig entwickelte, so konnte es nicht fehlen, dafs

man

man nicht die zwecklofefen Methoden eingefchlagen wäre, um fie zu löfen. Einige bildeten ihren Begriff nach der Dichtungsart, welche ihnen die vorzüglichfte schien; Andere nach der, welche den größten Umfang hat; Diefes richtete zwar feine Beobachtung auf den Zweck der Dichtkunft, allein er verfehlte den höchften wefentlichen Zweck, ftellte einen zu allgemeinen, oder zu befondern auf; Jener sah vorzüglich auf den Seelenzuftand, in welchem der Dichter zur Darftellung übergeht, überfah aber dabei das Eigenthümliche, wodurch fich der Seelenzuftand des darftellenden Dichters von dem Seelenzuftande der übrigen Künftler im Zeitpuncte des Darftellens unterfcheidet; jener endlich heftete feinen Blick blofs auf das Mittel, deffen fich der Dichter bedient, und ftellte entweder das ganze Mittel, oder nur einen Beftandtheil des Mittels, als Wefen der Kunst auf. So entftanden mannigfaltige Begriffe vom Wefen der Kunst, deren jeder etwas Wahrheit enthält, keiner aber feiner Beftimmung Genüge thut; fo der Begriff der Dichtung, der Nachahmung der fchönen Natur, der Kunst, den Vorftellungen, die unter den Ausdruck der Rede fallen, nach Befchaffenheit der Abficht den höchften Grad der finnlichen Kraft zu geben, der Begriff der Begeifterung, der finnlich-vollkommenen Rede, des Sylbenmaaßes und Reims und andre.

Der Dichter ftellt im Allgemeinen aus eben der Urfache dar, die jeden andern Künftler zur Bildung feiner Werke beftimmt. Lebendiges Intereffe für die Schönheit des Ganzen von Vorftellungen, welches er oder die Natur im Innern feines Geiftes gebildet, dadurch erzeugter Trieb, es außer feinem Geifte in einem Werke darzuftellen, deffen Form der geiftigen Form jenes Ganzen entfpreche, und durch diefes Denkmahl feiner Begeifterung feine durch gleiche Principien des Gefchmacks und Gefühls mit ihm verbrüdereten Mitwefen, zur Theilnahme aufzufodern, diefs find die allgemeinen Bedingungen, wegen deren er dichtet — Worin liegt aber das Eigenthümliche, wodurch er fich von den übrigen unterfcheidet? — Darin, daß es wirkliche Gedanken und Erkenntniffe find, die ihm im Zuftande feiner Begeifterung als ein in fich vollendetes und in fchöner Form gebildetes Ganzes erfeinen, und daß dasjenige Ideal einer fchönen Darftellung deffelben, welches ihm in feiner Begeifterung vorfchwebt, die Vorftellung einer Composition durch Sprache ift, in ihrer vollendeteften und zur Bewirkung von Rührung und Schönheitsgefühl kräftigften möglicher Behandlung. Wie verfchieden ift hierin der Dichter von allen

len andern Künstlern! Das Hauptinteresse des Tonkünstlers ruht auf der Leidenschaft und dem Gefühle selbst, dessen Copie durch Töne ihm im Zustande seiner Begeisterung vorschwebt; je mehr er sich in das Bewußtsein derselben versenkt, desto weniger wird er sich mit den Vorstellungen beschäftigen, die dasselbe erregten, diese werden vielleicht gar im Zeitpunkte seiner Begeisterung ganz verdunkelt. Ja, es ist nicht einmal nöthig, daß sein Gefühl sich auf bestimmte Vorstellungen gründe, es kann bloß eine Laune sein, die sich aus unbewußten Ursachen in seiner Seele zu einem hohen Grade von Lebhaftigkeit erhöhte. Dasjenige Ideal einer schönen Darstellung seines Gemüthszustandes, welches ihm im Zustande seiner Begeisterung vorschwebt, ist die Vorstellung einer Composition durch Töne, nach der für Geschmack und Gefühl kräftigsten Art sie zu verbinden. Der dramatische Tänzer und Schauspieler werden durch Vorstellungen von Handlungen, Schicksalen, Charakteren, Gesinnungen und Empfindungen interessanter Personen begeistert; allein das Hauptinteresse ihrer Phantasie geht auf die äußere Erscheinung davon in Bewegungen, Stellungen, Gesten und Mienen. Die Begeisterung des bildenden Künstlers bezieht sich allezeit auf eine Anschauung sichtbarer Gestalt, und in dieser Anschauung allein liegt der Grund der Einheit seines Werkes, und der Zusammenstimmung seiner Theile. Das Ideal, welches ihm in seiner Begeisterung vorschwebt, ist die schöne Form eines anschaulichen Gegenstandes. Der Gartenkünstler wird durch ein entweder bloß von außen empfangenes, oder durch eigene Kraft gebildetes Phantasiegemälde mannigfaltiger in einem Ganzen der wirklichen sichtbaren Natur vereinigter landschaftlicher Schönheiten zur Darstellung bestimmt. Das Ideal, welches ihm in seiner Begeisterung vorschwebt, ist die Vorstellung einer Realisirung dieses Ganzen durch selbstbewirkte Verknüpfung der Parteen der landschaftlichen Natur.

Folgende Uebersicht der *Dichtungsarten* scheint mir die natürlichste und einfachste. Die Theorie einer jeden erfordert einen eigenen Artikel.

Eine *Dichtungsart* ist eine Klasse von Werken der Dichtkunst, in welcher der Dichter eine gewisse Gattung von Gegenständen, welche ihn begeistern, in der ihr angemessenen schönen Form einer Sprachcomposition darstellt. So viel Gattungen von Gegenständen es giebt, welche die dichterische Begeisterung auf eine eigenthümliche Weise verursachen, und eben deshalb eine eigenthümliche Art der schönen Form der Darstellung fordern, so viel verschiedene *Dichtungsarten* dürfen und müssen wir an-

anehmen. Eine philosophische Klassifikation der Dichtungsarten ist von allen historischen Rücksichten unabhängig.

Ich theile die Werke der Dichtkunst im Allgemeinen nach dem Princip desjenigen, was der Dichter von dem ganzen Zustande seiner Begeisterung in seinem Werke ausdrückt.

I. In solche Werke, wo der Dichter den Gegenstand seiner Begeisterung darstellt, und zugleich die Beziehung desselben auf sein Begehrungsvermögen und Gefühl ausdrückt. Dieser Ausdruck ist entweder: *a) direct*, so daß er in bestimmten Urtheilen jene Beziehung ausagt; oder *b) indirect*, so daß er dem Gegenstande eine Darstellung giebt, woraus seine Beziehung auf das Begehrungsvermögen und das dadurch entstandene Gefühl hervorleuchtet. Werke dieser Art sind:

a) solche Compositionen, bei denen das Bewußtsein des Dichters vorzüglich auf die Leidenschaft, das Gefühl gerichtet ist, welche das vorgestellte Ideenganze erregt, und in welcher sich also diese Richtung auch vorzüglich ausdrückt. Ich nenne die Gattung solcher Compositionen lyrische Dichtkunst. Bei jedem Werke derselben ist das Bewußtsein des Dichters mehr auf die Richtung seines Begehrungsvermögens und sein Gefühl, als auf die Betrachtung des Gegenstandes geheftet. Ich finde hier nicht bloß eine mit Leidenschaft und Gefühl gebildete Darstellung, sondern ich sehe das Treiben und Drängen der Leidenschaft, das lebendige Wirken des gegenwärtigen Gefühls in der Seele des Dichters selbst, wie es sich in einem Ganzen wörtlich bezeichneter Ideen ausdrücken kann. Wesentliche Arten der lyrischen Dichtkunst sind:

α) Ode, Hymne,

β) Lied,

γ) Elegie.

Siehe die Artikel: lyrisches Gedicht, Elegie, Hymne, Ode.

b) Solche Compositionen, bei welchen das Bewußtsein des Dichters vorzüglich auf die Betrachtung des Gegenstandes gerichtet ist, in welchen also Entwicklung, Darstellung des Ideenganzes Hauptfache ist. Hierher gehört:

α) das beschreibende Gedicht. Dies ist entweder 1) Beschreibung sinnlicher Gegenstände, oder 2) Beschreibung geistiger Gegenstände.

Zu

Zu der ersten gehört vorzüglich das landschaftliche Gedicht *).

β) das sogenannte Lehrgedicht,
 γ) diejenigen erzählenden Gedichte, welche in dem Vortrage der Begebenheiten auch leidenschaftlichen, empfindsamen Ausdruck enthalten.

Nicht alle historische Stoffe können Stoffe für erzählende Werke dieser Classe sein; denn nicht alle sind innerlich so beschaffen, daß sie dem Dichtergenie mit der erzählenden Darstellung zugleich auch Ausdruck eigener Leidenschaft, eigenen Gefühls abdrängen. Sollen historische Stoffe dieses auf eine natürliche Weise vermögen, so müssen sie entweder den Dichter der gegenwärtigen Welt, und der engen beschränkenden Sphäre seines eigenen Zeitalters entrücken, ihn in einem schwärmerischen Traum in einen entfernten Raum zurückversetzen, und mit freiem Spiele seine Phantasie die Gegenstände, welche sie enthalten, idealischer bilden und ausmalen lassen; oder sie müssen in einer so nahen, so gerad und stark treffenden Beziehung auf die grössten Zwecke des Begehungsvermögens, das höchste Interesse des Menschen und Bürgers stehen, und, in dieser Beziehung betrachtet, in Ereignissen, Charakteren, Handlungen und Leiden, so viel der Bewunderung und Liebe Werthes, so viel Kraftvolles enthalten, daß sie nicht Glieder der alltäglich fortlaufenden Kette von Begebenheiten zu sein, sondern in eine höhere Sphäre zu gehören, und wegen ihres Charakters von Erhabenheit und Heiligkeit keine andre, als eine idealische Darstellung zuzulassen scheinen. Solche Stoffe sind vorzüglich

*) Gemeiniglich denkt man bei den beschreibenden Gedichten nur Darstellung sichtbarer Schönheiten. Bloße Darstellung des Sichtbaren, so wie überhaupt des sinnlichen Schönen, in Wortreihen, widerspricht dem Begriffe des Gedichtes, und kann nie Zweck des Dichters sein, wenn er seine eigenthümliche Sphäre kennt. Vorstand und Vernunft müssen das sinnliche Ganze zu einem Ganzen anderer Art verarbeiten, und dann die einzelnen passenden Theile mit geistigen Banden zu einer neuen Organisation verknüpfen. Nur in diesem Sinne erkenne ich ein Dichterwerk sinnlicher Beschreibung an. Jedes Gedicht hingegen, worin ein Ganzes für die Sinnen, als ein solches, dargestellt werden soll, halte ich für einen Eingriff in das Gebieth der bildenden Kunst.

lich: 1) Begebenheiten, Handlungen und Leiden wichtiger Personen, von unübersehlich großem Einflusse auf das Ganze der Menschheit oder eines Staates; 2) Begebenheiten aus entfernten Thatenreihen und durch große Tugenden und Kräfte ausgezeichneten Zeitaltern; 3) Begebenheiten aus einem gedichteten, oder doch idealisch ausgebildeten Zeitalter der Unschuld, Einfachheit und Lauterkeit der Sitten. Diesem zu Folge ergeben sich als Hauptarten:

- κ) das epische Gedicht, oder Hel-
dengedicht,
- ς) das romantische Gedicht,
- γ) das idyllische Gedicht.

Siehe alle diese Artikel im folgenden.

II. Solche Werke, wo der Dichter bloß das Ideenganze, welches ihn begeisterte, dies aber in schöner Form, darstellt, ohne irgend eine Art bestimmten Ausdruckes von eigener Leidenschaft, eigenem Gefühle: Hieher gehören

- a) Compositionen, welche Schilderungen geistiger Gegenstände enthalten;
- b) erzählende Werke, z. B.
 - α) Fabeln,
 - β) Romane;
- c) dramatische Werke;
 - κ) Trauerspiele,
 - ς) rührende Schauspiele,
 - γ) Lustspiele.

Siehe die Artikel: Fabel, Roman, Schauspiel. Unerachtet alle diese Werke keinen Ausdruck der eigenen Leidenschaft und des Gefühls des Dichters enthalten, so gehören sie dennoch in das Gebieth der Dichtkunst wegen der schönen Form, deren sie in der Darstellung fähig sind. Siehe den Artikel Dichten.

Wenn es aus der Natur der dichterischen Begeisterung folgt, daß der Dichter sich der Sprache in ihrer vollendetsten und zur Bewirkung von Rührung und Schönheitsgefühl kräftigsten Behandlung bediene; so ist das Sylbenmaafs für alle jene Dichterwerke wesentlich und nothwendig, in welche er den Ausdruck der Beziehung des Gegenstandes seiner Begeisterung auf sein Begehrungs- und Gefühlsvermögen legt, so gewiß für jene Werke nothwendig und wesentlich, als das Sylbenmaafs ein natürliches Mittel ist, Leidenschaft und Gefühl durch Form der Bewegung der Wortreihen zu mahlen. Siehe den Artikel Sylbenmaafs.

Unter denjenigen Verbindungen, welche zwischen Dichtkunst und andern Künsten Statt finden können, ist die wichtigste, die mit der Tonkunst. Die Dichtkunst, als die einzige Kunst, welche bestimmte Gedanken und Erkenntnisse in schöner Form darstellt, und sich dazu der Sprache, eines successivwirkenden Zeichens bedient, wird sich auf das wirksamste mit derjenigen Kunst verbinden, welche durch Töne — ebenfalls successivwirkende Zeichen — Leidenschaften und Gefühle copiert. Es geschieht dieses: *a)* in lyrischen Gedichten, vorzüglich Hymnen, Liedern und Elegieen; *b)* in Schauspielen, musikalischen Trauerspielen, heroischen Opern, rührenden Singspielen, komischen Singspielen. Siehe die Artikel *Musikalische Poesie, Oper.* H.

Dichtfäulig.

(*Baukunst.*)

Dichtfäulig wird eine Säulenstellung genennet, wenn bei derselben von den fünf Arten der Stellung der Alten diejenige gewählt worden ist, nach welcher die Säulen am dichtesten oder engsten neben einander zu stehen kommen. Die Axen der Säulen kommen hier nach dem Vitruv fünf Model weit aus einander, oder die Säulen haben einen Raum von drei Modeln oder anderthalb Säulendicken zwischen einander,

Vermuthlich beabsichtigten die Alten bei dieser Art der Säulenstellung noch etwas anders, als die Festigkeit, und man irret vielleicht nicht, wenn sie es einer gewissen Feierlichkeit wegen thaten, sollte sie auch bloß durch das Dunkel hervor gebracht werden, welches diese Säulenstellung verursacht; überdieß ist auch nicht zu leugnen, daß eine Säulenstellung der Art einem Gebäude ein großes und prächtiges Ansehen giebt; nur ist dabei zu bemerken, wie Perrault sehr richtig anmerkt, daß man sich derselben lieber bei der Korinthischen, als bei irgend einer niedrigeren und stärkern Säulenordnung bediene. G.

Dielenkopf.

(*Baukunst.*)

Eine gleich unter der Kranzleiste angebrachte Verzierung des Dorischen Gebäudes, welche bei den Griechen die vornehmste Zierde des Dorischen Kranzes war, und über

über jeder Triglyphe und Metope, aber nie in dem Kranze des Giebels angebracht wurde. Man findet sie schon an den alten Tempeln in Sicilien, so wie man sich zu den Zeiten des Perikles (am Parthenon z. B.) ihrer noch bediente. Die Sparrenköpfe des Korinthischen Gebäudes zu den Zeiten der Römer verdanken ihnen ihren Ursprung. G.

D i e f i s .

(Musik.)

Bedeutete in der Musik der Griechen eine der Abtheilungen, die sie für einzelne Tonstufen angenommen hatten. Wurde der Ton in vier Theile getheilt, so hieß jeder dieser Theile die kleine enharmonische Diesis, oder ein Viertelton, wurde er aber in drei Theile getheilt, so hieß jeder der Theile die chromatische Diesis, oder ein Drittelton, wurde er aber endlich nur in zwei gleiche Theile getheilt, so entstand die große Diesis, welche genau einen halben Ton ausmachte.

Auf eine ähnliche Art, besonders in Rücksicht auf den letzten Fall, ist das Wort Diesis bei der heutigen Musik naturalisirt worden, und in Frankreich, Italien, und da wo die Tonstufen der diatonischen Tonleiter nach der Guidonischen Solmisation mit *Ut, re, mi*, u. s. w. ausgedrückt werden, bezeichnet es ein nur einen halben Ton erhöhtes Intervall. Daher so wie in Deutschland *c, d, u. f. w.* mit einem vorgeetzten * *cis*, dis heißen, so wird dort aus *ut, re*, wenn diese ebenfalls ein solches zufälliges Zeichen haben, *ut-diesis, re-diesis*. G.

D i m e n s i o n e n .

(Zeichnende Künste.)

Die Größen, die man den nachgebildeten Gegenständen in dem Kunstwerke giebt.

Es ist dem Künstler bei unzähligen Gegenständen unmöglich, die Dimensionen der Natur in sein Werk über zu tragen; aber es gewinnt um desto mehr an Gründen der Täuschung, des Aus- und Eindrucks, je mehr es sich den Dimensionen der Natur nähert; nichts ist täuschender, als selbst die elendeste, in den natürlichen Dimensionen gezeichnete, in verhältnißmäßiger Ferne gestellte, und ausgechnittene Figur eines Menschen; und ein Porträt gewinnt an Aehnlichkeit, je übereinstimmender

der die Dimensionen desselben mit denen der Natur find. Aber ein Porträt z. B. kann sehr schlecht sein, wenn es weiter keine Verdienste hat.

Da es dem Künstler nicht möglich ist, die Dimensionen der Natur beizubehalten, so wird er für seinen eigenen Vortheil arbeiten, wenn er die Gegenstände so ordnet, daß die, welche die größten Dimensionen haben, in die entferntesten Flächen zu stehen kommen. Bäume, Werke der Baukunst u. s. f. werden in historischen und Landschaftsstücken auf den Hintergründen am besten gestellt sein. G.

D i m i n u e n d o.

(Musik.)

Bedeutet eine Verringerung, eine allmähliche Abnahme der Stärke beim Vortrage der Stimmen, und wird gewöhnlich in Tonstücken abbreviirt durch *dim.* ausgedrückt. Unter dem Artikel *crescendo* findet man eine bequemere und mehr verständliche Art von Bezeichnung für diesen Ausdruck. B.

D i m i n u t i o.

(Musik.)

Kommt meist in Fugen vor, und entsteht, wenn man den Noten eines Satzes in einer einzelnen Stimme eine geringere Geltung in Rücksicht auf das Zeitmaaß giebt, als sie eigentlich am Anfange hatten, z. B. man verwandelt in einem Satze die Viertel in Achtel, die Achtel in Sechzehnteile u. s. w. Dieses trifft meist die Noten des Führers, oder das Hauptthema, und heißt das *Thema per diminutionem* wiederholen. Der Begriff des Wortes *Augmentatio*, welches den entgegengesetzten Fall anzeigt, ergiebt sich von selbst, und was z. B. im Thema Achtel waren, werden hier Viertel. Die Art der *Augmentatio* und *Diminutio* ist nicht immer von einerlei Beschaffenheit. Sie kann zwei- auch dreifach sein. Es können *per augmentationem* Sechzehnteile zu Vierteln, auch halben Schlägen, und *per diminutionem* Viertel zu Sechzehn- und Zweihund- dreißigtheilen werden. Man zählt diese beiden Arten der Nachahmung mit unter die vorzüglichsten Eigenschaften einer guten Fuge. Nur müssen sie in Absicht auf Höhe, Tiefe, Begleitung u. s. w. so geordnet sein, daß sie nicht allein fürs Auge geschrieben zu sein scheinen, sondern

dern bei der Ausführung ins Gehör fallen. Unter Diminutio versteht man auch in einem andern Sinne, die Auflösung der Haupt-Takttheile in geringere, wie bei Pafagen, Manieren, Coloraturen im melismatischen Gesänge der Fall ist. **B.**

D i s.

(Musik.)

So heist das Intervall, welches durch ein dem D vorgesetztes \sharp entsteht, auf der heutigen Tonleiter zwischen d und e liegt, und von C die vierte Saite ist. Was von andern auf eine ähnliche Art entstandenen Intervallen im Allgemeinen gesagt worden, gilt auch hier. Als Tonart wird der Ton Dis selten in der genommen, da man hier leichter und kürzer durch Versetzung desselben in Es wegekommmt. In Moll hingegen ist der Unterschied weniger beträchtlich, da die Vorzeichnung von Es und Dis moll, in Beziehung auf die Anzahl der \flat und \sharp sich gleich ist, und es hier bloß bei der Ausführung darauf ankömmt, zu welchen man sich mehr gewöhnt hat. Das Intervall Dis heist in der Guidonischen Solmifation Re die fis. **B.**

D i s c a n t.

(Musik.)

Dechant, war in der alten Musik diejenige Art von Contrapunct, welche zum Tenor oder Bass von höhern Stimmen aus dem Stegreiff gesungen wurde, wie folgende von Rousseau angeführte Stelle im Johann von Muris deutlich beweist: *Discantat, qui simul cum uno vel pluribus dulciter cantat, ut ex distinctis sonis sonus unus fiat, non unitate simplicitatis, sed dulcis concordisque mixtionis unione.* In einem frühern Zeitraume gebrauchte Guido das Wort Diaphonie für die Stimme des Discantes. Gegenwärtig versteht man unter Discant die höchste unter den vier Gattungen der menschlichen Stimme, welche von Kindern, Castraten, oder weiblichen Kehlen vorgetragen wird. Sie wird in den ersten und zweiten Discant eingetheilet, und heist die Oberstimme, Italiänisch *Soprano*, Französich *le dessus*. Ihr Umfang in Chören

erstreckt sich von C bis G. Bei Bravourarien u. d. gl. bestimmt selbigen das Organ des Sängers oder der Sängerin, und

≡ ≡ ≡

und zuweilen geht er bis F. G. A. Das Bestreben, diese hohen Töne zu erlangen und anzubringen, worin öfters ein so ganz falscher Ehrgeitz gesetzt wird, ist auf keinen Fall zu billigen. Erstens sind diese hohen Töne, weil sie meist Falset sind, äusserst schwer zu modificieren, und schränken sich daher blofs auf Allegro, auf Läufer, statkierte Noten u. f. w. ein. Zweitens bringt die zu grosse Anstrengung und Bearbeitung der obern Töne den Nachtheil, daß der Reitz der mittleren Töne verlohren geht; und die überwiegenden Vorzüge dieser gegen jene sind doch gewifs zu entschieden, um die Aufopferung derselben für einen so unzureichenden Ersatz, nicht gleich zu verwerfen. Da die Discant-Stimme in vollstimmigen Singstücken die oberste von allen ist, und ihr folglich die Melodie zukömmt, so erfordert die Composition für diese Stimme, wie auch der Vortrag, mannigfaltigere Rücksichten, als Mittelftimmen und Bass.

Der Discant-Schlüssel, oder die Bezeichnung der Stimme des Discantes hat in Rücksicht der Figur mehrere kleine Abweichungen, die aber im Wesentlichen nicht so gar außerordentlich verschieden, und meist der Zahl Drei ähnlich sind, (man sehe den Artikel Schlüssel). Diese Drei steht im Notensystem auf der untersten Linie, und bezeichnet selbige als \bar{C} .

Nicht allein in England, sondern auch in mehreren Ländern kommt dieser Schlüssel, sowohl in wirklichen Discantpartien, als auch in Instrumental-Musik, fürs Pianoforte fast ganz ab. Man bedient sich an dessen Stelle des Violinschlüssels, welcher auch sicher entschiedene Vorzüge hat, und zwar bei Noten, die über die fünf gewöhnlichen Linien hinaus gehen, und erst durch mehrere über jene gezogene Linien oder Striche bezeichnet werden müssen. In welchem Fall beim Violinschlüssel, der bekannter Maassen zwei Töne tiefer steht, als der des Discantes, jederzeit eine Linie erspart, und die Ueberlicht dieser Art Noten ungemein erleichtert wird. B.

D i s d i a p a s o n .

(Musik.)

So nannten die Griechen das Intervall, welches wir unter dem Namen der Doppeloctave verstehen. Dafs ihnen aber dieses Wort, und der Sinn desselben weit wichtiger muss

mufs gewesen sein, als es in der heutigen Musik sein kann, ist sehr begreiflich. Der ganze Umfang ihrer Tonleiter schränkte sich auf zwei Octaven ein, und folglich bezeichneten sie mit dem Worte Disdiapason die Schranken ihres Systems, oder die Tonweite vom *Prostambanomenos*, bis zur *Nete hyperbolaeon*. Daher auch Disdiapason distare im gemeinen Redegebrauch anzeigte, man sei in seiner Meinung, gegen die eines andern himmelweit verschieden.

B.

D i s p o s i t i o n .

(*Mahlerei.*)

Der Begriff, den die Disposition in der Malerei befaßt, schmilzt mit dem Begriffe der Anordnung so ziemlich zusammen; und wenn sie von einander unterschieden sind, so glaub ich diesen Unterschied mehr in der Willkühr derer, die sich dieser Wörter bedienen, als in der ursprünglichen Bedeutung derselben zu finden.

Die Anordnung, sagt man, bestimmt den Plan des Gemäldes, die Disposition führt ihn in allen einzelnen, und bis auf die kleinsten Theile desselben aus, wie die Erfindung den Stoff faßt, und die Zusammensetzung ihn ausführt, und wenn, sagt Watelet, die Zusammensetzung die allgemeine Ordnung ist, so ist die Disposition die besondere.

Die Disposition umfaßt die Vertheilung der Gegenstände im Allgemeinen, die Stellungen einzelner Figuren, die Zusammenstellung mehrerer, oder die Gruppen, den Contrast, den Wurf der Falten, oder die Draperie, die Wirkung des Ganzen, oder den Totalindruck.

Man sehe den Artikel Anordnung, und die in den letzten Zeilen ausgezeichneten Wörter.

G.

D i f f o n a n z .

(*Musik.*)

Ist dem Begriffe von Consonanz entgegen gesetzt, und also der Zusammenschlag zweier oder mehrerer Töne, welche dem Ohr widrig sind, etwas widersprechendes empfinden lassen, bei denen es ungern verweilt, und die den nämlichen Drang nach Auflösung in ihm erzeugen, als die Verwicklung des Knotens im Schauspiel. Man theilt die Diffonanzen ein, in wesentliche und zufällige.

Diese letztern kann man unter die Rubrik von Vorhalten und durchgehenden Noten setzen, da ihre Behandlung mit selbiger ganz einerlei ist. Unter den wesentlichen Dissonanzen versteht man die durch die Verwechslung des Septimen - Accordes entstehenden Neben - Accordes, als den Quin - Sexten - den Terz - Quartan - und den Secunden - Accord (man sehe den Artikel Verwechslung). Wenn man Dissonanzen im Allgemeinen nicht in Beziehung auf akustische Resultate, sondern bloß so betrachtet, wie wir sie nach ihrer praktischen Anwendung in ihren Wirkungen kennen, als nothwendige Theile der musikalischen Sprache, so führt dieser Gesichtspunct auf zwei verschiedene ihm untergeordnete Begriffe, nämlich den von der grammatischen und den von der ästhetischen Seite. Bei dem ersten Fall, welchen Lehrbücher umständlicher aus einander setzen, kömmt bei den wesentlichen Dissonanzen vorzüglich in Betracht: ihre Vorbereitung, richtige Auflösung, und zu vermeidende Verdoppelung.

Unter Vorbereitung wird verstanden, daßs das in einem Accord liegende dissonierende Intervall schon in dem vorher gegangenen Accord muß gelegen haben. Träte z. B. nach dem Accord *d moll* der *vong dur* mit der Septime ein, so würde man *f*, die Septime von *G*, als eine vorbereitete Septime betrachten können, weil sie schon in *D moll* als die kleine Terz lag. Unter Auflösung versteht man den Schritt, den jedes dissonierende Intervall bei seinem Abtritt zu thun hat, und dieser geschieht in die ihm zunächst unterwärts gelegene Tonstufe. Das dissonierende Intervall mag durch Verwechslung des Accordes zu liegen kommen in die mittlere, die obere Stimme, oder in den Bass, so löset es immer auf der Stelle auf, die es in den durch die Verwechslung entstehenden neuen Accord erhält. In Mittelstimmen von Chören kann es zu Vermeidung fehlerhafter Fortschreitungen zuweilen geschehen, daßs man z. B. den Tenor die Auflösung giebt, die dem Alt zukäme, oder auch umgekehrt, aber in äußern Stimmen kann dieses durchaus nicht Statt finden.

Das Fehlerhafte in der Verdoppelung der dissonierenden Intervallen und die Nothwendigkeit, selbige zu vermeiden, wird aus der Art ihrer Auflösung einleuchtend. Denn da, wie eben erinnert worden, jeder dissonierende Ton bei seiner Auflösung in das ihm zunächst unterwärts liegende Intervall zu treten hat; so würde, wenn man selbigen verdoppeln wollte, auch die Auflösung doppelt geschehen müssen, da denn, wo nicht ein verbotener Octavengang, doch wenigstens kein sanfter Uebergang entstehen würde,
weil

weil der dissonierende Ton seiner Natur nach an und für sich selbst vor den übrigen Intervallen schon genugsam hervorsticht. Außerordentlich stark besetzte Tonstücke erfordern hier nothwendig eine Ausnahme, bei der man die Verhältnisse und Anzahl der Stimmen zu den übrigen Intervallen vorzüglich in Erwägung zu ziehen hat, um die hie und da nothwendige Verstärkung der Dissonanzen darnach einzurichten.

Wenn man dissonierende Accorde von der ästhetischen Seite betrachtet, so liegt ihr Gebrauch in der Beurtheilung, und dem Geschmack des Componisten, und dem Gesichtspunct, aus dem er leidenschaftliche Gemüthe betrachtet; und da man Dissonanzen in der Musik größtentheils für das kann gelten lassen, was Anknüpfung neuer Knoten in einem Schauspiel oder einem Romane ist, so folgt, daß, wie ohne selbige die Handlung schläfrig und einförmig ausfallen würde, man sich auch die Wirkung eines Tonstücks so denken könnte, welches in einer Folge von lauter consonierenden Accorden bestünde. Dieses bestimmt zwar einen Gesichtspunct in Rücksicht der Anwendung der Dissonanzen, aber einen sehr unzulänglichen. Nach dem Ideal — um bei jenem Vergleiche stehen zu bleiben — das man sich von seinem Helden entworfen, müssen die mancherlei Hindernisse, die man seiner Carriere in den Weg stümmt, und die man ihn übersteigen läßt, genau geordnet sein. Will man nun Dissonanzen mit jenen Hindernissen in Parallele setzen, und zwar so, daß hier allein Gradation der Leidenschaften in Anschlag kömmt; so ist, was von dem einen paßt, auch auf das andere anwendbar, und so folgt z. B. daß, so wie ein Dichter, der sich zu Skizzierung eines Helden ein, Friedrich dem Einzigen ähnliches Ideal gewählt, jenen Helden nicht mit Bravaden aus dem Donquixotte wird auftreten lassen, oder — da doch einmal jede schöne Kunst mit der andern verschwifert ist — so wie ein Mahler, der ein rosiges Mädchen auf einer Frühlings-Flur vorstellen will, ein ganz anderes Colorit, andern Schatten wählt, als wenn er die bei einem mitternächtlichen Sturme aufgethürmte See darzustellen hat, in eben der Art ein Tonsetzer mit der Wahl und der Anwendung dissonirender Accorde anders zu verfahren habe, im ruhigen gelassenen Affecte, anders in Aeusslerung tobender und brausender Leidenschaften.

B.

D i s t i c h o n .

(Dichtkunst.)

Zwei für sich bestehende, oder aus einem größern Gedicht genomene Verse, sie seien von welchem Sylbenmaasse, von welchem Inhalte sie wollen. Dafs sie, wie Sulzer sagt, einen merkwürdigen Sinn enthalten, ist kein wesentliches Erforderniß; wird aber eine zufällige Eigenschaft derselben, da man aus einem größeren Gedicht nur ihres auffallenden Inhalts wegen zwei Zeilen ausheben kann, als z. B. folgende sind:

*Happy is he, and he alone, who knows
His heart's uneasy discord to compose.*

Lyttleton.

*Une indifférence paisible
Est la plus sage des vertus.*

Parny.

Einzelne, für sich fertigte Disticha können Inschriften, Sittensprüche oder Sinngedichte sein; und da die Alten hierzu sehr oft, oder vielmehr meistens He- xameter und Pentameter wählten, welches bei Elegieen allemahl und ohne Ausnahme geschah, so giebt man den Namen Disticha gemeinlich nur zweien Zeilen von den erwähnten Versarten.

G.

D i t h y r a m b u s .

(Dichtkunst.)

Die Gefänge, welche die Griechen an den Festen des Bacchus ihm zu Ehren sangen, (man sehe die Artikel Aeschylus und Drama), hießen Dithyramben. Da von allen diesen Gefängen nichts bis auf uns gekommen ist, so müssen wir blofs aus den zerstreuten Nachrichten und einigen wenigen Zügen, die wir bei den alten Schriftstellern finden, auf die Art und Weise ihrer Zusammensetzung schliessen.

Sie wurden dann gesungen, wenn die, welche das Fest des Bacchus begingen, schon ziemlich trunken waren; eine trunkene, überall ausschweifende Phantasia, üppige Bilder, ungewöhnliche, viele Begriffe umfassende, oft verworrene Zusammensetzungen der Wörter, wilde Ausrufungen, welche auf die Erhebung des Gottes abzweckten, kühne, ungewöhnliche Metaphern, *fatti mortali* in Aufhebung des Zusammenhanges und der Folge der Gedanken, und daraus nothwendig entspringende Dunkelheit

heit

heit, waren also charakteristische Züge dieser Dichtungsart. Und die vorzüglichsten dieser Züge brachte Horaz in die Schilderung, die er von den Dithyramben des Pindar entwarf, er spricht;

— *per audaces nova Dithyrambos*
Verba devolvit, numerisque fertur
Lege solutis.

Lib. IV. Ode 2, 10.

Die Dithyramben wurden während eines wilden, gesetzlosen, tollen Tanzes gefungen; die bei den Griechen sonst gewöhnlichen Abtheilungen der Ode in Strophen, Antistrophen und Epoden, können also in denselben nicht Statt gefunden haben, denn wäre dies, so hätte der Tanz dabei regelmässig sein müssen.

Die vorzüglichsten Dithyrambendichter der Griechen waren Archilochus, Arion, Lasus, Pindar, Melanippides, Philoxenus, Timotheus, Polyides und Jon, und Willamow beschenkte 1763 unser Vaterland mit lyrischen Gedichten, die er der hohen Begeisterung wegen, welche darin herrscht, Dithyramben nannte.

G.

D i t o n u s .

(Musik.)

So nannten die Griechen ein Intervall, welches aus zwei ganzen Tönen bestand, oder verstanden, welches gleichviel ist, unter diesem Ausdruck den Ton, den wir nach unserm gegenwärtigen System als die große Terz kennen.

B.

D i v e r t i m e n t o .

(Musik.)

Divertissement heisst in der Französischen Musik ein Tanz oder *Chanson*, welcher der Regel nach zwischen jedem Akt einer Oper eingeschaltet werden muss, und nach Rousseau mit Recht ein *divertissement inipartuu* kann genannt werden, weil dadurch die Handlung vielleicht gerade in einem interessanten Augenblicke gehemmt wird. Sonst versteht man aber auch unter *Divertimento* ein für das Clavier oder mehrere Instrumente gesetztes Tonstück, welches aus etlichen Sätzen besteht, und gewöhnlich keinen bestimmten Charakter hat, sondern bloß die Zeit verkürzen soll.

B.

D i z e u g m e n o n .

(Musik.)

Der Name eines in der Griechischen Musik eingeführten fünf Tetrachorde, und zwar desjenigen, welches in dem damaligen sogenannten großen und unveränderlichen System das zweite von oben war, und zwischen dem Tetrachord Hyperbolaeon und Synemmenon lag. Man findet über die Ursachen der Benennung Dizeugmenon, welches getrennt, abgefordert anzeigt, unter dem Artikel Tetrachord ein Mehreres. Die auf dem Tetrachord dizeugmenon von der Tiefe nach der Höhe zu vorkommenden Töne heißen: 1) *Paramese*; 2) *Trite dizeugmenon*; 3) *Paranete dizeugmenon* oder *dizeugmenon diatonos* und 4) *Nete dizeugmenon*, und sind auf unserer heutigen Tonleiter der Lage,

oder der Höhe und Tiefe nach h , \bar{c} , \bar{d} , \bar{e} . B.

D o c k e n .

(Baukunst.)

Kleine auf einer Plinthe stehende, und einen Sims oder Kranz tragende Säulchen, welche zusammen ein Geländer ausmachen, das man daher ein Dockengeländer, oder eine Balustrade nennt. Die Docken, die selten höher als 20 oder 24 Zoll sind, bestehen aus dem Fuß, gemeiniglich mit etlichen Gliedern, dem Stamm, der unten entweder ausgebaucht ist, oder die Gestalt einer Terne hat, und dem Kopfe, wieder mit einigen Gliedern verziert. Der Fuß erhält ein Fünftel der ganzen Höhe; die 4 übrigen Theile werden wieder in fünf Theile getheilt, von denen der Kopf einen, und vier der Stamm erhält.

Daviler gab verschiedene Muster zu Docken, welchen jedoch der geschmackvolle Verfasser der Encyclopädie der bürgerlichen Baukunst den Geschmack abspricht, und erfand für jede Säulenart eine verschiedene Docke. G.

D o l c e .

(Musik.)

Man wird dieses Wort ganz ausgeschrieben, oder durch *dol.* abgekürzt, einzelnen Stellen in Tonstücken beigelegt

gesetzt finden, da es einen sanften, lieblichen Vortrag anzeigt. *Con dolcezza, dolcemente; con tenerezza, espressivo* bezeichnen fast dasselbe. B.

D o m.

(*Baukunst.*)

Ein rundes gewölbtes Dach, das man auch eine Cupel nennt. Diesen Namen giebt man auch einer Kirche mit einem solchen Dach, oft auch andern großen, vorzüglich Stiftskirchen, auch wenn sie kein solches Dach haben.

G.

D o m i n a n t e.

(*Musik.*)

Ist ein Ausdruck, der gegenwärtig fast allgemein für den fünften Ton einer Tonica gilt. Zum Unterschied der Dominanten der verwandten Tonarten heißt sie die tonische Dominante. In gewöhnlichen Tonstücken, die in die harte Tonart gesetzt sind, wird wegen der Analogie der Tonleitern die Harmonie von dem Grundton zuerst nach diesem Intervall geleitet, und es geschehen in selbiges die ersten förmlichen Schlüsse, die meist den ersten Theil eines Satzes ausmachen. Ehemahls nannte man die tonische Dominante *Quintam toni*. B.

D o p p e l o c t a v e.

(*Musik.*)

Ist dasjenige Intervall, welches eine Tonweite von zwei Octaven anzeigt. Man nennet es auch sonst *Quinzième, Quintadena* oder *Quintadecima*, und bei den Griechen, wo es ein wichtigeres Intervall war als gegenwärtig, hieß es *Disdiapason*. Man sehe diesen Artikel. B.

D o p p e l s c h l a g.

(*Musik.*)

Le double ist eine der vorzüglichsten Manieren oder Verzierungen, welche zu Ausführung einer Note gebraucht werden, um den Gesang lebhafter und reizender zu machen.

chen. Auch scheint es fast, daß ihr dieses Verdienst von der ganzen praktischen Tonkünstlerwelt einmüthig zugefanden werde, wenn man nach ihrem häufigen Gebrauch den Schluß machen darf. Nach Beschaffenheit der Umstände erhält diese Manier, die durch das Zeichen \curvearrowright ausgedrückt wird, verschiedene Beiwörter, und diese werden durch folgende Merkmale bestimmt. Der einfache Doppelschlag hat drei kleine Noten vor der Hauptnote, von welchen diese in Absicht auf Höhe und Tiefe die mittlere ist, und der auf diese Art geschehende doppelte Anschlag der Hauptnote gab die Veranlassung zu der Benennung dieser Manier im Allgemeinen. Oft wird auf die Stufe des Haupttones noch ein kleines Nötchen vor den Doppelschlag gesetzt, und dann heißt er der geschneelte Doppelschlag, oder die Rolle. Bisweilen gehen zwei kleine Nötchen vorher, und dann ist seine Benennung der geschleifte Doppelschlag. Endlich wird er zuweilen mit dem Pralltriller verbunden, und dann heißt er der prallende Doppelschlag. Die Anwendung der hier angeführten verschiedenen Arten von Doppelschlägen auf jeden Fall hat weit mehr Schwierigkeit als die Ausführung selbst, wiewohl sie von Singstimmen selten gehörig gebracht werden, und ihre Noten immer der Hauptnote zu nahe kommen, und folglich zu euge genommen werden, das heißt, die oberhalb der Hauptnote sind zu tief, und die unterhalb derselben zu hoch. Ein Fehler, der sich durch Nachlässigkeit im Solveggieren leicht einschleicht, aber sehr schwer auszurotten ist. B.

D o r i s c h.

(Musik.)

Die Benennung einer der fünf bei den Griechen eingeführten Haupt-Tonarten. Sie wird nach dem Plinius nächst der Phrygischen und Lydischen für die älteste gehalten. Wegen ihrer vermeinten Würde und ihres besondern Einflusses auf sittliche Bildung erzeigte ihr Plato die Ehre, und räumte ihr eine Stelle in seiner Republik ein. Die Erfindung dieser Tonart wird dem Thamyras aus Thracien zugeeignet. Was man unter Hypodorisch und Hyperdorisch zu verstehen habe, erklärt der Artikel Hypo. Die Verhältnisse dieser Tonart mit den übrigen, so wie auch die Bedeutung des Wortes Dorisch nach dem Glarean bestimmen die Artikel Tonart und Octaven-gattung. B.

D r a-

D r a m a.

(Aesthetik.)

Die philosophische Theorie des Schauspiels überhaupt wird man unter dem Artikel Schauspiel finden.

Drama in der Bedeutung eines rührenden Schauspiels, siehe den Artikel Rührendes Schauspiel.

D r a m a.

(Geschichte desselben.)

Die Geschichte des Drama unter allen Europäischen Nationen zu erzählen, würde eine Ausführlichkeit erfordern, welche den Zweck und die Grenzen dieses Buches überschritte. Ich beschränke mich daher auf die Griechen, Römer und Deutschen ein.

Die erste Veranlassung zur dramatischen Dichtkunst ist unstreitig in dem allen, und besonders rohen, Menschen natürlichen Triebe der Nachahmung zu suchen. Aus ihm entwickelte sich zufälliger Weise bei den Griechen die Kunst eines Menander und Sophokles. Das Volk kam an gewissen religiösen Festen, besonders zu Ehren des Bacchus, der sich um die Weinpflege vorzüglich verdient gemacht hatte, und darum als ein übermenschliches Wesen verehrt wurde, zusammen, und ergetzte sich durch Gesänge und Tänze. In diesen Liedern erhob man entweder das Andenken des Bacchus und anderer verdienster Männer, oder man spottete über Leute, denen man nicht wohlwollte. Sie wurden anfangs aus dem Stegreife gesungen, dann aber zu diesem Behufe verfertigt, und je nachdem der Charakter dieser Dichter war, machten sie Lobgesänge oder Spottlieder. Sie wetteiferten mit einander, und der Sieger erhielt einen Bock zum Preise, denn dieser wurde als ein Feind des Bacchus, weil er die Weinstöcke beschädigt, an dessen Feste geopfert. Daher der Ursprung der Benennung Tragödie (eigentlich Bocksgefang), die anfangs allen dergleichen rohen Darstellungen gemein war. So waren diese Volksspiele mit den gottesdienstlichen Uebungen verbunden.

In der 54ten Olympiade traten zwei Ikarier auf, Sufarion und Thespis. Anfangs waren von dem ganzen Haufen zusammen Lieder im Chore gesungen worden, nun wurden sie durch Erzählungen der Thaten und Schicksale berühmter Männer unterbrochen. Diese Erzählungen vervollkommnete Thespis, stellte edlere Gegenstände aus
der

der Geschichte auf, und machte förmlich von dieser Volksunterhaltung Profession, indem er eine Gesellschaft Schauspieler hielt, mit der er auf einem Wagen herum fuhr und spielte. Auch Sufarion trat mit seinen Leuten auf ein Gerüst, und vermöge seines Hanges, das Lächerliche seiner Zeitgenossen zu copieren, stellte er ein Gemisch drolliger, oft schmutziger Handlungen und Gefänge vor, durfte auch darum nicht in die Stadt, sondern zog auf den Dörfern umher; daher auch einige die Benennung Komödie von *Komais*, Dörfern, andere von *komazein*, herumschwärmen, herleiten. Das Volk wurde nun immer mehr für diese Darstellung eingenommen; die Dichter, welche vorher zu den Volksfesten Dithyramben verfertigt hatten, legten sich auf die neue Gattung des Thespis, die Sänger schmutziger Lieder und Personalsatyren gaben ihren Arbeiten die Form der Darstellungen des Sufarion. Von nun an schied sich das Drama, und es entstanden die Formen, aus welchen hernach Komödie und Tragödie ward.

Von der Erzählung gewisser Begebenheiten und von der Schilderung der Menschen, bis zur Darstellung derselben, daß man im Namen dieser Menschen sprach und handelte, und die Begebenheiten wirklich geschehen liefs, war nur ein kleiner Schritt. Diese Verfinnlichung erhöhte das Interesse und die Belustigung. Gewifs hatte man dies aus Nachahmungstrieb schon in den ältesten Volksspielen gethan. Aeschylus aber war es eigentlich, der die dramatische Form permanent machte, indem er die Personen, von welchen vorher nur erzählt worden war, handeln liefs, und darum statt Einer Person, nun zwei, und mithin den Dialog einführte. Die Gefänge des Chors, welcher bisher, dem Ursprunge dieser Darstellung zu Folge, die Hauptfläche gewesen war, wurden verringert; auch machte er in den Decorationen beträchtliche Verbesserungen. Sophokles machte Handlung und Dialog durch Einführung einer dritten Person lebhafter. Von den Fortschritten der Kunst unter ihm und dem Euripides sehe man diese beiden Artikel. — Mit dem Sophokles hatte die tragische Kunst ihr Ziel erreicht. Die alten Schriftsteller nennen uns noch eine große Anzahl gleichzeitiger, zum Theil vortrefflicher, Tragiker, von deren Werken sich nichts als unbedeutende Fragmente erhalten haben. Nach dem Sophokles, von welchem sieben, und dem Euripides, von dem noch siebzehn Trauerspiele und ein satyrisches Drama übrig sind, erschien weiter kein Dichter, der ihnen hätte an die Seite gesetzt werden können. Zwar gab es noch unter dem König Ptolemäus Philadelphus

phus Tragiker, unter denen Lykophon besonders bekannt ist, aber sie entfernten sich sehr von der Natur und Wahrheit, und die tragische Dichtkunst gerieth nach und nach mit Veränderung der politischen Lage in gänzlichen Verfall.

Anlangend die Komödie, so hatten, nachdem die erste rohe Idee von Sufarion war angegeben worden, Epicharmus und Phormis in Syracus zuerst Handlungen in dieselbe gebracht, und Krates in Athen war ihnen gefolgt. Die Veränderungen in der Materie und in der Form, die sie vorher erlitt, waren selbst dem Aristoteles unbekannt. Es entstand die sogenannte alte Komödie, deren Fabeln nicht wirkliche Begebenheiten, aber Anspielungen darauf, schilderten, welche mit Namen lebender Individuen bezeichnete Personen, weniger aber diese Individuen selbst, als das Geschlecht, zu dem sie gehörten, darstellte, und sich durch große Ausgelassenheit und Angriffe auf Männer vom grössten Einflusse, ja auf das ganze Volk auszeichnete. (Siehe den Artikel Aristophanes.) Unter den dreißig Tyrannen zu Athen wurde sie sehr eingeschränkt, es wurde untersagt, Namen wirklicher Personen aufzuführen; die Dichter stellten also theils wirkliche Menschen unter erdichteten Namen, und wahre Begebenheiten unter einem dichten Schleier vor; theils wählten sie ihre Stoffe aus den Mythen, und parodierten dieselben. Der Chor, der in der ältern Komödie am meisten ausgelassen war, blieb in dieser, die man nachher die mittlere nannte, weg. In der neuern Komödie (zu Alexanders Zeiten) mußte der Stoff durchaus erfunden sein, und durfte nicht einmal eine Anspielung auf Facta enthalten: doch kamen allerdings zuweilen noch wirkliche Namen darin vor. Dennoch waren darin die Pläne besser, die Charaktere allgemeiner, Kunst und Sittlichkeit grösser, und aus dieser Periode wird Menander als das Muster eines Lustspieldichters gerühmt, welches er auch, nach den Nachahmungen des Tereuz zu schliessen, (denn vom Originale haben sich nur Bruchstücke erhalten) in der That gewesen zu sein scheint. — Ueber eine dritte Gattung des Griechischen Drama, das Satyrische Schauspiel, sehe man einen eignen Artikel.

In der Geschichte der Römer findet man sehr frühzeitig Volksspiele. Als nähere Veranlassung zu ihrem Drama werden pantomimische, mit Musik begleitete Spiele, welche von Hetrurischen, zur Versöhnung der Götter nach Rom berufenen Gauklern, im Jahr Roms 391. aufgeführt worden, genannt. Diese Spiele ahmten die jungen Römer, mit Hinzusetzung extemprierter Verse nach, worin sie einander

ander verspotteten; man hieß sie Satyren. Ueber hundert Jahre nachher verfertigte ein Grieche, Livius Andronikus, zuerst regelmässigerer Schauspiele nach Griechischen Mustern. Sie behielten stets diese fremde Form. Die Komiker stellten meistens Griechische Sitten und Fabeln auf. Terenz und Plautus, von welchen wir noch ganze Stücke besitzen; arbeiteten stets nach Griechischen Urbildern. Im zweiten Jahrhundert nach Christo wurde die Römische Komödie durch Mimen und Pantomimen verdrängt. Nationales auf Römischen Boden entstandenes Schauspiel waren die Atellanen (dem Griechischen Satyrspiele ähnlich) und die Exodien, (Nach- und Zwischenstücke.) — Ihre frühern Tragödien waren gleichfalls treue Nachahmungen der Griechischen. Es scheint ihren Tragikern nicht an Kraft und Stärke, wohl aber an Geschmack gefehlt zu haben. Unter den spätern wird besonders Varius gelobt. Von allen ihren tragischen Werken sind nichts als Fragmente und zehn Tragödien übrig, welche den oder die Seneca zu Verfassern haben.

Auch unter den neuern Völkern waren die ältesten Schauspiele mit Religionübungen verbunden. Man nannte sie Mysterien, das ist Processionen, in welchen man biblische Geschichten vorstellte. Nachher kamen die Moralitäten auf, Darstellungen moralischen Inhalts unter allegorischem Gewande, worin mehr Plan war als in den ersten. In beide waren Lustigmacher gemischt. In Deutschland findet man frühe, doch ungewisse Spuren von Schauspielen. So schrieb eine Nonne Rhoswitha im zehnten Jahrhundert sechs Nachahmungen des Terenz in Lateinischer Sprache. Im vierzehnten Jahrhundert kamen die Fastnachtspiele auf, worin man mit vielen Uebertreibungen und Unsittlichkeit die niedrigsten Sitten nachahmte. Besonders unterzogen sich die Meisterfänger diesem Geschäfte, und die Fastnachtspieler machten ein wirkliches Handwerk aus, hatten Gilden und Herbergen. Nach und nach fing man an, diese Schauspiele, welche vorher bloß extemporiert wurden, aufzuschreiben, und der Meisterfänger, Hans Schuepperer, genannt Rosenblüt, der in Nürnberg spielte, und treue Nachahmungen der rohesten Natur aufstellte, machte sich besonders bekannt. Hans Sachs, ein Meisterfänger im 16ten Jahrhundert, verfertigte an zweihundert Fastnachtspiele. Die Stücke aus dieser Periode sind meistens biblisch, und doch mit Unflätereien und Spöttereien häufig untermischt. Später fing man an, Schauspiele aus der Lateinischen und aus neuern Sprachen zu übersetzen, man verfasste regelmässigerer Stücke, die Schauspielergesellschaften wurden et-

was gebildeter. Martin Opitz bildete die tragische Sprache durch seine Uebersetzung der Trojanerinnen, er und andere verfertigten Schäferdramen. In der Mitte des 17ten Jahrhunderts trat Andreas Gryphius auf, der Stoffe aus der Geschichte, freilich in sehr unvollkommener Manier, und voller Schwulst, bearbeitete. In diesen Fehler fiel sein Nachfolger Lohenstein noch mehr; er ahmte die Alten am meisten in glänzenden Tiraden nach. Unterdessen hatte man auch Stücke des Corneille und Moliere überfetzt, man führte sie auf, noch mehr aber dramatische Ungheuer aus dem Spanischen, die man Haupt- und Staats- Actionen hiefs. — Im Anfange dieses Jahrhunderts entstanden mehr Gesellschaften, unter welchen die erste bessere die Neuberische war, in der sich Koch, der Vater der deutschen komischen Schauspielkunst, bildete. Um diese Zeit stand auch Gottsched auf, der mit seinen Genossen eine Menge Uebersetzungen aus dem Französischen lieferte, welches, allerdings die frühere Ausbildung originaldeutscher Dichter verhinderte. Die Schauspielergesellschaften, deren immer mehr wurden, die mit einander wetteiferten, und zum Theil vortreffliche Schauspieler hatten, und mehrere sehr gute dramatische Genies, vereinigten sich, die Deutsche Bühne mehr zu vervollkommen. Unter jenen zeichneten sich außer Koch, noch Bruck, Leppert, Brückner, und vor allen Eckhof, unter diesen J. E. Schlegel, Krüger, Gelert, Romanus, Weise aus. Wie sich der wahre, natürliche Ton von Eckhof herfschreibt, so brachte Lessing theils durch eigne Muster, theils durch Uebersetzung des Diderotschen Theaters, theils durch kritische Schriften, die Bühne dem Ziele der Vollkommenheit näher. Die Theorie der dramatischen Dichtkunst wurde durch einige vortreffliche Journale ausgebildet, gute Uebersetzungen der bisher so vernachlässigten Englischen Dramatiker verfertigt, worunter hauptsächlich Wielands deutscher Shakspeare gehört; die Schauspieler bemühten sich, des Namens Künstler würdig zu sein. Epoche machte Lessing durch Beispiele und Regeln, und Göthe durch seinen Götz. Unter den jetzt lebenden Dichtern, deren Werke unsre dramatische Litteratur vorzüglich auszeichnen, nenne ich nur Göthe, Klinger, Schiller, Iffland, Schröder, Engel, Gotter, Jünger; unter den Schauspielern, Schröder und Iffland, und unter den dramatischen Kritikern, Engel, Sonnenfels und Schink.

Bl.

Draperie.

(Bildende Künste.)

Im engern Sinne die Bekleidung einer Figur, im weitern, jegliche Darstellung von Gewändern, Stoffen oder Zeuchen, sie mögen zur Bekleidung, zum Putz oder zur Verzierung eines Gegenstandes oder einer Scene dienen.

Die menschliche Figur ist der interessanteste und wichtigste Gegenstand aller bildenden Künste; die Nacktheit derselben würde zwar dem Künstler die meiste Gelegenheit, seine Kunst und Kenntniß zu zeigen, und die besten Mittel zur Darstellung der physischen Handlungen und moralischen Bewegungen des Menschen gewähren; da aber Klima und Sitten es nothwendig machten, sich zu bekleiden, so muß der Künstler aus diesen Bekleidungen selbst Mittel zu Beweisen seiner Kunst und seines Genies, und Stoffe des Ausdrucks zu machen suchen.

Alles, was der Künstler in Ansehung der Draperieen zu beobachten hat, theilet sich in folgende drei Punkte:

1) Anordnung der Falten, wovon unter dem Artikel Faltenwurf gehandelt werden wird;

2) die verschiedene Natur der Stoffe oder Zeuche, worüber wir unter dem Artikel Gewand sprechen werden; und

3) die verschiedenen Farben dieser Stoffe, worüber die Artikel Accord, Harmonie und Färbung nachzusehen sind.

Wir wollen zum Voraus in Ansehung der Anordnung der Draperieen und ihrer Falten im Allgemeinen erinnern, daß sie den Körper bekleiden, aber nicht einwickeln müssen, daß Ueberhäufung und Einförmigkeit, Härte und Steifheit der Falten vermieden werden müsse. Weichheit und zarte Biegungen derselben müssen die sanften Uebergänge der Glieder und Muskeln und ihr freies Spiel durchschimmern lassen. Reichthum und Mannigfaltigkeit der Falten und Stoffe bringt sehr glückliche Wirkungen hervor, und Ueberfluß verwirrt das Auge und scheint die Figur zu erdrücken, wie er fast unausbleiblich die Schönheit der menschlichen Form vernichtet.

Oft tragen einige gut angebrachte Falten zur Bestimmtheit einer Handlung bei, und einzelne fliegende Theile eines Gewandes drücken die größere oder mindere Schnelligkeit einer Handlung oder die Bewegung der Luft aus.

Wir würden nun diesen Artikel schließen, wenn wir nicht die Mittheilung der Bemerkungen, welche Mengs über

über die Draperie des Raphael machte, unsern Lesern hier schuldig zu sein glaubten.

„Dieser große Künstler, spricht Mengs*), besorgte in der Art die Falten des Gewandes zu werfen zuerst seinen Meister (Perugino), verbesserte sich aber durch das Studium der Werke des Massacci, noch mehr aber durch Bartolomeo de San Marco. Als er aber die Antiken sah, verliess er den Geschmack der Schule seines Meisters ganz und gar; er bediente sich der Regeln des Basreliefs, und erwarb sich dadurch einen grossen Geschmack in der Faltenwerfung. Er entdeckte, dass die Alten die Draperie nicht als eine Hauptsache, sondern bloss als ein Nebenwerk angesehen hatten, das Nackende damit zu bedecken, aber nicht zu verbergen. Sie bekleideten ihre Figuren nicht bloss mit irgend einem Stück Zeug, sondern ihre Bekleidungen waren nothwendig und von wirklichem Nutzen, so, dass ein Gewand nicht so klein als ein Halstuch, oder so gross als eine Betdecke, sondern der Grösse, dem Stande und den Geschäften einer jeden Figur angemessen war. Er sah, dass die Alten die grossen Falten auf grosse Theile des Körpers gelegt hatten, und nicht mit Kleinigkeiten die grossen Theile unterbrachen; und wenn sie sich ja, vermöge der Natur der Kleidung, dazu genöthiget sahen, so machten sie diese Falten so klein und so wenig erhaben, dass sie keine Hauptsache bedeuten konnten**). Daher machte Raphael seine Gewänder auch gross, nämlich ohne überflüssige Falten, mit Brüchen an den Orten der Gelenke, ohne die Figur damit zu durchschneiden. Die Form seiner Falten richtete er nach dem Nackenden, das darunter war, und wenn der Theil oder die Muskel gross war, so machte er auch grosse Massen. Wenn der Theil sich in der Verkürzung zeigte, so bedeckte er ihn mit eben so viel Falten, die aber alle ebenfalls verkürzt waren. In seinen besten Zeiten beobachtete er, dass in einem freien Gewande nur eine Seite von dem Theile des Körpers sichtbar sein muss. Jedoch hat er auch bisweilen die ganze Rundung der Theile unter freien Fal-

*) Im zweiten Bande seiner hinterlassenen Werke, S. 82 der Prange'schen Uebersetzung.

***) Wir haben unter dem Artikel Basrelief die Gründe angegeben, welche den Künstler bei diesem Kunstwerke zu einem Verfahren der Art nöthigen, welches aber bei der Malerei ohne Nachtheil für das Kunstwerk manche Ausnahme leiden kann.

ten merkbar gemacht. Wenn das Gewand fliegend war, wenn es nichts bedeckte, so beobachtete er dabei keinesweges die Form und Gröfse des Gliedes, sondern bezeichnete es durch grofse Höhlungen und tiefe Brüche, oder durch eine Form, die mit irgend einem Gliede gar nichts Gleichförmiges hatte. Er war in seinen Draperieen nicht auf schöne und zierliche Falten bedacht, sondern blofs auf diejenigen, die zur Bezeichnung des darunter sich befindenden Nackenden nöthig waren. Er machte ihre Formen auch eben so verschieden, als die Muskeln des Körpers, doch keine niemahls viereckig oder rund, denn die viereckige Form in den Falten ist höchst unangenehm, es sei denn, dafs sie zertheilt sei, und zwei Triangel bilde. Auf gleiche Art machte Raphael die Falten auf den hervor springenden Theilen des Körpers viel gröfser, als auf den Theilen, die sich entfernen, und auf einem verkürzten Theile legte er keine langen Falten, noch kurze Triangel auf einem langen Theile. Die grofsen Aushöhlungen und tiefen Einschnitte waren nur auf den Einbiegungen angebracht, er legte auch nicht zwei Falten von einerlei Gröfse, einerlei Form und einerlei Erhöhung neben einander. Seine fliegenden Gewänder sind bewundernswürdig schön; man sieht, dafs sie alle in ihrer Bewegung eine allgemeine Grundursache haben, nämlich die Luft. Sie sind nicht, wie seine übrigen Gewänder, gezogen und gleichsam wie durch eine Last gedrückt, sondern jede Falte ist neben der andern natürlich vertheilt und schicklich angebracht. Hier und da liefs er auch die Ränder seiner Kleidung sehen, und kleidete seine Figuren nicht in einen blofsen Sack. Alle Falten haben ihren Grund, es sei nun in der specifischen Schwere ihres Stoffes, oder in der Rundierung der Theile des Körpers. Bisweilen siehet man auch an ihnen, wie sie vorher gewesen, und eine andere Lage gehabt, denn er bemühet sich auch diesen einen gewissen Ausdruck zu geben. Man entdeckt an den Falten seines Gewandes, ob vor der gegenwärtig vorgestellten Handlung ein Arm oder Bein eingezogen oder verlängert gewesen, ob das eingezogene Glied ist ausgefreckt gewesen, ob es sich noch wirklich ausstreckt, oder ob es ausgefreckt gewesen und sich wieder zurück zieht und falten will. Er nahm sehr wohl in Acht, dafs, wenn die Gewänder seiner Hauptfiguren die Glieder nur halb bedeckten, sie dieselben blofs schräg durchschneiden. Ueberhaupt mußten die Gewänder eine dreieckige Form haben, und alle Falten, so wie das Ganze triangelmäfsig vertheilt sein. Die Ursache der dreieckigen Gestalt der Falten kommt daher, dafs jedes Gewand geneigt ist, sich locker und los zu machen.

Wenn

Wenn es also auf einer Seite gezwungen wird, sich zusammen zu ziehen, so faltet es sich vermöge seiner eigenen Schwere auf der andern Seite wieder aus einander, und bildet dadurch Triangel.“

Ueberzeugt, daß diese Bemerkungen eines Künstlers über die Draperieen des grössten, den es vielleicht je geben wird, den Künstlern, deren vielleicht nicht viele die menschlichen Werke besitzen mögen, von grossem Nutzen sein werden, trugen wir kein Bedenken, dieselben hier einzurücken, und erwähnen nun nur noch des Zeitwortes, Drapieren, welches eine Figur mit Draperieen bedecken heisst.

G.

Dreiklang.

(Musik.)

Trias harmonica, harmonischer Dreiklang. So nennet man in engerer Bedeutung den Accord, welcher aus einem angenommenen Grundton und dessen Terz und Quinte besteht. Aus dem Verhältniß dieser beiden letztern Intervallen zu jenem, entstehen drei verschiedene Arten des Dreiklanges, nämlich der grobe oder harte, der kleine oder weiche, und der verminderte. In den beiden erstern Fällen sind nächst der vollkommenen Quinte die grobe und kleine Terz, im letztern Falle aber nächst der kleinen Terz, die kleine Quinte die Merkmale der wesentlichen Unterscheidungszeichen dieser Accorde. Nach dem gegenwärtigen System in der Musik qualificieren sich nur der harte und weiche Dreiklang zu einer Tonica, in dem verminderten findet keine Modulation Statt.

Da es bei jedem Tonstück nothwendig ist, das Gehör sogleich für die Tonart, in welcher es gesetzt ist, einzunehmen, und da selbige einzig und allein von der Terz des zur Tonica angenommenen Dreiklanges entweder als hart oder weich bestimmt wird, so ist es unumgänglich nothwendig, daß in den ersten Accorden sowohl als am Schlusse des Stücks die Terz der Tonica gehört werde.

Füglicher, und der Sache unbeschadet kann bei schwacher Begleitung die Quinte wegbleiben. Mit der Verwechslung des harmonischen Dreiklanges verhält es sich wie mit der des Accordes der wesentlichen Septime, doch mit dem Unterschiede, daß bei der Septime drei Verwechslungen, beim Dreiklange aber nur zwei Statt finden. In diesem Fall entstehet bei der ersten Verwechslung

lung, wenn nämlich der Bass in die Terz tritt, der Accord der Sexte, in zweiten, wenn dieses in die Quinte geschieht, der Quart-Sexten-Accord. Es liegt in jeder natürlichen Tonleiter, sowohl in der harten als weichen, ein verminderter Dreiklang. In der harten liegt er auf der siebenten, und in der weichen auf der zweiten Stufe. Ein Umstand, welcher die Töne dieser Stufen gegen den Grundton in ein so entferntes Verhältniß setzt, daß ohne eine vorher gegangene und absichtlich geordnete Modulation, nach welcher jedoch die kleine Quinte zur vollkommenen gemacht werden muß, in gewöhnlichen Tonstücken selten in selbige übergegangen wird, da sie doch ihrer natürlichen Lage nach dem Grundton eben so nahe zu liegen scheinen, als die übrigen fünf in dem ersten Grade der Verwandtschaft mit ihm stehenden Töne seiner Tonleiter.

Die Dreiklänge haben außer den oben angeführten Benennungen noch folgende: Der harte heißt *Trias perfecta*, der weiche *imperfecta*, der verminderte *dissonans*. Auch sind für die Intervallen der Dreiklänge folgende Benennungen angenommen, *Sonus infimus* zeigt den Grundton, *Sonus medius* dessen Terz, und *Sonus summus* oder *exclusus* die Quinte an. Die so genannten anomalen Dreiklänge, die daher entstehen, wenn z. B. der Terz des verminderten oder der Quinte des harten Dreiklanges ein ♯ vorgesetzt wird, sind billig zu übergehen, da sie eine Menge von Abtheilungen veranlassen, die im geringsten nicht anwendbar sind, das Wesentliche des Dreiklanges aufheben, und die veränderten Intervallen derselben am Ende immer nur als Leitöne oder Vorhalter zu betrachten sind. **B.**

D r e i f c h l i t z e .

(*Baukunst.*)

Triglyphe — ist eine Verzierung des Frieses der Dorischen Gebälke, und wird wegen der drei prismatischen Schlitze mit diesem Namen belegt, deren zwei ganze in der Mitte, und an jeder Ecke ein halber sich befinden. Nach Vitruvius Bericht haben sie ihren Ursprung den Köpfen der Balken zu danken, die auf den Unterbalken lagen, und bekamen deswegen die Schlitze, damit das Wasser leichter an den Balkenköpfen herablaufen könne, welche Absicht die unter den Dreifchlitzen befindlichen Tropfen deutlich genug beweisen.

Die

Die **Dreischlitz**e, die ein längliches auf der kleinen Seite stehendes Viereck bilden, werden in gleichen Entfernungen von einander über den Säulen und in der Mitte derselben angebracht; die zwischen den Dreischlitz-en befindlichen viereckigen Felder werden **Metopen** genannt. Man sehe die Artikel **Fries** und **Gebälke**.
G.

Dreistimmig.

(*Musik.*)

Heißt ein Tonstück oder ein einzelner Satz, wenn dessen harmonische Tonfolge in drei Stimmen verlegt ist, und dessen Partitur folglich aus drei Systemen besteht. Wären daher diese drei Stimmen schon doppelt und vielfach besetzt, das heißt, brächten selbige eine grössere Anzahl Sänger und Instrumentalisten in Ausführung, so würde das Tonstück demohungeachtet sein Beiwort **Dreistimmig** behalten. Der dreistimmige Satz erfordert in so fern einige eigenthümliche Rücksichten, weil er ohne die strengste Uebersicht der Intervallen, welche sowohl in consonierenden als dissonierenden Accorden wesentlich und unwesentlich sind, leicht unrein und fehlerhaft werden kann. Denn da in einem Accorde von Einer oder mehrern Dissonanzen hier jederzeit Intervalle wegbleiben müssen, so fragt sich, welche in dem und jenem Falle in Rücksicht auf die nächste Tonfolge, beibehalten oder weggelassen werden können? Ein Fall der nebst ähnlichen andern in mehrstimmigen Tonstücken weit leichter zu berichtigen ist. Nicht immer erhält ein dreistimmiges Tonstück, wenn es auch gleich alle die am Anfange dieses Artikels angeführten Kennzeichen hat, wie man doch mit Recht vermuthen könnte, die Benennung eines Trio. Es verhält sich zuweilen hier wie mit einem Solo, welches ohngeachtet einer begleitenden Bassstimme, die es doch eigentlich zum Duett machen müßte, gleichwohl ein Solo heißt. Man sehe die Artikel **Trio** und **Terzett**. B.

Drucker.

(*Mahlerei.*)

Das Licht beleuchtet diejenigen Theile eines Gegenstandes am meisten, welche am meisten hervorragen; die Natur mahlet uns durch diese Erscheinung das Hervorragende solcher einzelnen Theile, durch einen mehr oder weniger

niger hellen Punct, durch welchen die desselben ermaugelnden Theile gleichsam zurück gedrückt werden. Die Kunst ahmt diese Erscheinung dadurch nach, daß sie denjenigen Theilen eines Gegenstandes, welche sie vor den übrigen hervor heben will, mit einem vollen Pinsel einen scharfen, lichten Fleck aufsetzet, welchen man in der Sprache derselben einen Drucker nennt.

Ein entfernter Gegenstand zeigt sich dem Auge des Betrachters einfärbig und eintönig, ohne Lichter und ohne Schatten, und folglich in flacher Form; je näher er zu ihm hinan tritt, je mehr siehet er vorzüglich helle und dunkle Theile, welche ein Bild von der wahren Form derselben erwecken, und die Erhabenheiten und Vertiefungen derselben mahlen.

In Werken der Malerei, deren Gegenstände auf verschiedene Flächen gestellt sind, gelingt dem Künstler, selbst bei der genauesten Beobachtung der Perspective und der Verschiefung der Farben, oft die Haltung nicht, bis er endlich durch einen glücklich angebrachten, kühnen Drucker das Einverständniß herstellt, und durch denselben die Wirkung der Localfarben bestimmt. G.

D u c t u s,

(Musik.)

Agoge. Hierdurch wurde in der Melopoeie der Griechen eine stufenweise aufeinander folgende Reihe von Tönen angezeigt, und diese war aufsteigend (*ductus revertens*) wie c d e f; absteigend (*ductus revertens*) wie f e d c, und beides zugleich (*ductus circumcurrentis*) wie c d e f e d c. Man sehe den Artikel Melopoeie.

B.

D u e t t.

(Musik.)

Duo heißt ein Tonstück, welches auffer zwei verschiedenen Hauptstimmen, entweder gar keine, oder Eine, auch mehrere begleitende Bass- und Mittel-Stimmen hat. Im erstern Fall heißen solche Duetten auch Bicinien. Diese Benennung kömmt aber selten vor, wenigstens nicht bei Duetten von einigem Belang, sondern wird nur noch kleinen Tonstücken von einfachem Gehalt mit Terz- und Sextengängen beigelegt, obgleich eigentlich der zweistimmige Satz in der Musik der Bicinien-Satz (*Bicinium*) genannt

annt wird. Die zweite Art von Duetten ist diejenige, welche aus Opern und Kirchenstücken, Cantaten u. s. w. genugsam bekannt ist. Die Bearbeitung derselben, sollen beide Stimmen concertierend, und die Begleitung ihnen angemessen sein, setzt eben so viel Geschmack als harmonische Kenntnisse voraus. Denn da der Reitz eines Duetts dadurch besonders erhöht wird, daß der Hauptgesang, oder gewisse Sätze nicht immer Einer und derselben Stimme zugetheilt sind, sondern daß die Melodie bald in die tiefere bald in die höhere Stimme mit Begleitung anderer Intervallen verlegt wird; so ist gründliche Kenntniß der Harmonie und der Regeln des doppelten Contrapuncts hier um so unentbehrlicher, da bei zwei Stimmen jede un-eigentliche Gegeneinanderstellung der Intervalle weit merklicher ist, als wenn selbige durch den Zutritt mehrerer Stimmen gedeckt werden kann. In Beziehung auf die Sänger ist es bei der Ausführung eines Duetts durchaus nothwendig, daß sich beide in ihrem Vortrag und in ihren Manieren kennen, und sich wechselseitig genau nach einander richten, wenn sie dem Componisten oder einem geübten Zuhörer ein Duett zu Danke singen wollen. Denn jeder Sänger hat, wo nicht seine eigenen Manieren, doch gewiß sein Eigenthümliches, selbige vorzutragen, welcher Unterschied durch zufällige Umstände, durch Organ, Temperament, Vermögen sich auszudrücken u. s. w. bestimmt wird. Wie es daher beim Schauspiel, wenn zwei Actörs aus verschiedenen Ländern, und von verschiedenen Bühnen, eine ernsthafte Scene vortragen, und sich jeder in der Mundart seines Landes ausdrückt, einen äußerst seltsamen und widrigen Contrast verursacht, eben so würde sich verhalten, wenn zwei Sänger ein Duett mit einander sängen, deren einer z. B. aus der Italiänischen, der andere aus der Französischen Schule käme. B.

D u o d e c i m e .

(Musik.)

Heißt dasjenige Intervall, welches aus elf auf einander folgenden Tonstufen besteht, das heißt, aus zwölf diatonischen Tönen, die beiden äußersten mitgerechnet. Die Duodecime ist also vom Grundton aus gezählt, die Octave der Quinte, oder die Quinte der Octave. Jede schwingende Saite läßt nächst dem Hauptton die Duodecime mehr als die Quinte hören, denn die Decime entsteht durch den Aliquoten-Theil der ganzen Saite, welcher ein Drittel ist, da hingegen die zwei Drittel, welche die Quinte ge-

ben, kein aliquoter Theil der nämlichen Saite sind, das heißt, kein solcher Theil, welcher eigentlich ganz in ihr enthalten wäre. Da die Duodecime im doppelten Contrapunct nicht anders, denn als eine um eine Octave erhöhte Quinte zu betrachten ist, so hat man sie auch in selbigem im eigentlichen Verstande nur als eine solche zu betrachten, und ihre Behandlung darnach einzurichten.

B.

D u r.

(Musik.)

Ist die Benennung für denjenigen Accord, dessen Grundton mit einer großen Terz, und einer vollkommenen Quinte begleitet ist, und welcher auch sonst der harte oder der vollkommene Dreiklang genannt wird. Bekanntlich giebt es in der heutigen Musik nur zwei Tonarten, in welchen Tonstücke können gesetzt werden. Beide gründen sich auf die Tonleitern des zum Grundton angenommenen Dreiklanges. Da dieses nun entweder der harte oder der weiche Dreiklang sein kann, so hat man ebenfalls in dieser Rücksicht zu Bezeichnung der beiden Tonarten für jenen erstern Fall den Ausdruck Dur, für den zweiten den von Moll fast durchgängig angenommen. Dafs ein Tonstück in diese oder jene Tonart gesetzt sei, bedarf, wie doch gleichwohl manchmal durch *minore* und *maggiore* angedeutet wird, keiner besondern Anzeige, weil sich dieses von zwei Seiten von selbst ergibt. Erstens durch die Vorzeichnung, die jeder Tonart eigen ist, und zweitens, durch den ersten Accord bei der Ausführung des Tonstückes selbst, durch welchen nämlich den Regeln nach, die in selbigem herrschende Haupttonart oder die Tonica bestimmt muß angegeben werden, da folglich die Terz, als das wesentlichste Intervall, entweder als klein oder als groß mit vorkommt, und hierin sogleich entscheidet. Man kann freilich in jenem Falle, nämlich in Rücksicht der Vorzeichnung, mit unter etwas fehl greifen, da jede Vorzeichnung auf zwei Tonarten paßt, die um eine kleine Terz von einander liegen, und deren untere Moll, und deren obere Dur ist, allein beim ersten Blick auf die Harmonie des Schlusses oder des Anfanges, lösen sich alle Zweifel von selbst.

Bei Bezifferung im Generalbass wird der Accord von Dur, oder der harte Dreiklang, auf verschiedene Art angekündigt, entweder durch ein \sharp allein, welches die große Terz vorstellen soll, oder durch eine 3 hinter einem \sharp ,
oder

oder durch ein \sharp hinter einer 8, oder auch endlich durch eine 3 allein. In welchem letztern Fall aber muß vorausgesetzt werden können, daß die Terz in der Tonleiter der Tonica als groß sich befinde. In Tonarten, die zur Vorzeichnung ein oder mehrere \flat haben, thut für den gegenwärtigen Fall ein \sharp eben die Wirkung als ein \sharp , angenommen, jenes deutet auf eines der durch die Vorzeichnung um einen halben Ton erniedrigten Intervalle. Die Anwendung von Dur und Moll auf alle Töne haben wir, nach Marburg, einem Französischen Tonsetzer aus der Mitte des vorigen Jahrhunderts zu verdanken; denn bekanntlich konnte man vor Einführung derselben, vermöge des Eigenthümlichen der von Glarean in gewisser Aehnlichkeit mit den Griechischen Octavengattungen angenommenen Tonarten, nur die Ionische oder c als dur, so wie die Aeolische a als moll betrachten, und eine Ausdehnung dieses Falles auf alle übrigen Töne, war allerdings eine wichtige Erscheinung in der Musik. B.

Durchgang.

(Musik.)

Transitus heist in der Musik die Verbindung zweier von einander entfernter Haupttöne durch mittlere, um den Uebergang von dem einen zu dem andern bei der Ausführung annehmlicher zu machen. Diese mittleren Töne heißen durchgehende Töne, so wie die Noten, welche sie bezeichnen, durchgehende Noten heißen. Sie sind meist als ausgeschriebene Manieren zu betrachten, und stehen im Gegensatz mit denen, welche in einem bezifferten Bass angegeben werden, und als Hauptnoten, oder wesentliche Accorde bekannt sind. In Beziehung auf die Taktzeit, auf welche durchgehende Noten fallen, findet Folgendes Statt. Fallen die durchgehenden Noten auf die gute Taktzeit oder in Thesis, so sagt man, sie stehen im unregelmäßigen Durchgang (*transitu irregulari*), fallen sie auf die schlechte Taktzeit oder in Arsis, so stehen sie im regelmäßigen Durchgang (*transitu regulari*). Fallen aber die durchgehenden Noten bald auf den Niederschlag, bald auf den Aufschlag, oder bald auf die gute und schlechte Taktzeit, so entstehet der vermischte Durchgang (*transitus mixtus*). Der rechte Gebrauch durchgehender Noten kann sicher sehr viel beitragen, einem Gesange Reitz und Charakter zu geben, daher die Anwendung derselben eigene Vorsicht und Beherzigung verdient.

So würde man z. B. bei derjenigen Gattung von Tonstücken, deren Gegenstand eine sanfte, zärtliche Leidenschaft ist, vorzüglich Rücksicht zu nehmen haben, daß die Art der durchgehenden Noten nicht zu schnell abwechselte, oder daß selbige, welches in *transitu mixto* der Fall ist, nicht bald im Niederschlag, bald im Aufschlag vorkommen. Hierdurch würde der Gesang das Fließende verlieren, und dagegen rauh und stolpernd werden, welches hier offenbar Fehler, bei Schilderung wilder Charakterzüge vielleicht aber Verdienst wäre. Man kann der Harmonie ein sehr widriges Colorit geben, wenn man in Rücksicht der Anwendung durchgehender Noten gewisse Schranken überschreitet, die aus der vorgesetzten Bewegung und andern Umständen zu berichtigten sind. Dem Sänger oder ausübenden Tonkünstler, dem überhaupt in mehr als Einer Rücksicht, Kenntniß der Harmonie nothwendig ist, wird sie fast nirgends so unentbehrlich als hier, denn wenn er ohne die Fähigkeit, einen Maassstab nach den Signaturen der Bassnoten oder dem Zusammenhange der Harmonie nehmen zu können, eine Tonfolge mit durchgehenden Noten ausziehen will, so ist er bei jedem etwas fremden Gange des Componisten in Gefahr, durch unregelmäßige Schritte und Mißklänge dem Gesang in Beziehung auf Harmonie zu schaden, das Ganze zu verderben, und eine sehr auffallende Blöfse bei Kennern zu verrathen. B.

D u r c h s c h n i t t .

(*Baukunst.*)

Die Zeichnung eines Gebäudes, auf welcher dasselbe so dargestellt ist, als ob es von oben bis unten in der Mitte durchschnitten, und die vordere Hälfte ganz weggenommen wäre.

Man macht solche Zeichnungen aus der Absicht, um diejenigen Theile eines Gebäudes darzustellen, welche weder auf dem Grundrisse noch auf dem Aufrisse deutlich angegeben werden können, damit der Baumeister das Gebäude in allen seinen einzelnen Theilen nach dem Willen des Bauherrn ausführen könne. Diese Durchschnitte haben für den Zeichner die meiste Schwierigkeit. G.

D u r c h s i c h t .

(*Schöne Gartenkunst.*)

Eine Durchsicht ist von einer Aussicht darin unterschieden, daß diese oft ganze Gegenden und Landschaften

schaften, jene hingegen nur einen einzigen fixierten Punkt dem Betrachter darbiethet. Bei der Ausficht ist des Künstlers Zweck, die außerhalb seines Kunstwerkes gelegenen Gegenstände, bei der Durchsicht hingegen nicht sowohl den Gegenstand, auf welchen die Oeffnung führt, als vielmehr die in der Oeffnung selbst enthaltenen Gegenstände zu zeigen. Und da der Gartenkünstler seine Durchsichten dadurch hervor bringt, daß er in unregelmäßigen oder vielmehr unsichtbar-regelmäßigen Gängen seine Baumpflanzungen unterbricht, so verweisen wir, in Rücksicht der hervor zu bringenden Wirkungen dieser Durchsichten, auf das, was wir unter dem Artikel Allee erinnert haben. G.

D u r c h z e i c h n e n .

Die Umriffe einer Zeichnung-mechanisch auf einen andern Grund übertragen.

Am besten bedienet man sich dazu des in England gefertigten durchsichtigen Oelpapieres, welches man mit Wachs auf die Zeichnung befestiget, und so mit einem feinen Bleistift die durchschimmernden Umriffe nachzeichnet. Vorzüglich gewinnt der Kupferstecher durch diese Methode; denn zeichnet er seine Umriffe nach der ehemaligen Art durch — man befrich sonst die Rückseite der Zeichnung mit Rothstein oder Bleistift, befestigte sie auf die Kupfertafel, und zeichnete unmittelbar auf sie mit einem stumpfen Stifte durch — so erscheinen die Gegenstände auf den Abdrücken seiner Platte verkehrt, so schreiben z. B. seine Figuren mit der linken Hand.

Zeichnet er aber seine Originale vermittelst des Oelpapieres durch, legt diese Durchzeichnung umgekehrt auf ein anderes, mit Rothstein oder Bleistift befrichenes Papier, und befestiget beide so auf die Platte, daß die gefärbte Seite auf das gegründete Kupfer zu liegen kommt, so zeigen sich die Figuren auf den Abdrücken von derselben Seite, wie auf der Originalzeichnung.

Um gut durchzuzeichnen, muß man so viel Kenntniß der Kunst und so viel Fertigkeit besitzen, daß man auch ohne diese Operation die Zeichnung überzutragen vermögend ist. Wer selbst nicht zeichnet, und zwar nicht in einem gewissen Grade gut zeichnet, der wird selbst nach dem besten Original keine andere, als eine schlechte Copie zu liefern im Stande sein, welches bei Personen, die Kennt-

Kenntniß von der Kunst haben, keinem Zweifel unterworfen ist. G.

D ü r f t i g.

(*Bildende Künste.*)

Das Wort dürftig wird auf mehrere Theile der Kunst angewendet: die Zeichnung ist dürftig, wenn die kleinen und kleinlichen Formen der Natur, das was der Franzose *Pauvreté's* nennt, nachgebildet sind, anstatt daß der Künstler bloß die großen, edeln Formen auffassen muß. Die Zusammensetzung ist dürftig, wenn sie dem Reichthum nicht entspricht, den der Stoff darboth. Die Ausführung ist dürftig, wenn der Künstler mit einem trocknen und schüchternen Pinsel arbeitete. Die Manier oder Behandlung ist dürftig, wenn sie klein, kalt und gelect ist. G.

Alphabetisches Verzeichnifs der Bildner der Griechen.

Von der 168sten bis zur 188sten Seite.

Die dem Namen beigesezte Zahl bezeichnet den Platz, den der Künstler in dem chronologischen Verzeichnisse der Griechischen Bildner einnimmt.

Die mit einem * bezeichneten Künstler werden unter der angeführten Numer blofs erwähnt.

A.	D.	
Ageladas	27.	Daedalus von Athen 1.
Agefander	87.	Daedalus von Sicyon 9.
Agorakritus	45.	Dahippus 80.
Alkamenes	44.	Damias 57.
Alypus.	60.	Damophon 91.
Anaxagoras	36.	Demeas 25.
Angelion	11.	Dibutades 6.
Anthermus *	8.	Dinomenes 63.
Antiphanes	55.	Dionysius von Argos 33.
Apelles	41.	Dionysius aus Attika 73.
Apollodorus	78.	Dipoenus 10.
Apollonius	90.	Dontas 14.
Arcefilans	93.	Doryklidas 13.
Aristokles *	22.	
Aristomenes	37.	E.
Aristonous	52.	Eladas 38.
Athenis	16.	Epeus 3.
Athenodorus von Klitor	53.	Euchir 7.
Athenodorus aus Rhodos	87.	Euphranor 67.
		Euthykrates 79.
B.		Eutychides 81.
Bathykles	18.	
Bedas	80.	G.
Bryaxis	69.	Glaukus 34.
Bupalus	16.	Glykon 88.
C.		H.
Cephißodorus, Cephißodo-		Hegias 31.
tus, Cephißodotus	65.	Heliodorus 92.
Chares	82.	Iphi-

	I.	Piston	84.
		Polydorus	87.
		Polykles	73.
Iphikrates, auch Tifikra-	26.	Polykletus von Argos	47.
tes genannt		Polykletus von Sicyon	29.
	K.	Praxiteles	64.
Kalamis	24.	Pythagoras	50.
Kallikrates *	43.	Pythis	72.
Kallimachus	19.		
Kalliteles	32.		
Kallon	21.	R.	
Kanachus	22.	Rhoekus	4.
Kantharus	86.		
Kolotes	46.	S.	
Ktefilas oder Ktefilaus	61.	Scyllis	10.
		Silanion	78.
	L.	Simon	33.
Laphaës	20.	Skopas	68.
Learchus	12.	Smilis	2.
Leochares	71.	Soidas	23.
Lyfippus	75.	Sokrates von Theben	37.
Lyfistratus	76.	Sokrates der Philosoph	48.
	M.	Sthenis	77.
Malas	8.	Stipax	42.
Medon	13.	Straton	89.
Menaechmus	23.	Strongylion *	64.
Menedorus *	64.		
Menestratus	49.	T.	
Micciades *	8.	Tauriskus	90.
Myrmecides	43.	Tektaeus	11.
Myron	28.	Telekles	5.
Mys *	39.	Telephanes	74.
	N.	Theodorus	5.
Naucydes	62.	Theokles	15.
Nikodamus	35.	Theokosmus	40. 54.
	O.	Thrafymedes	51.
Onatas	30.	Timarchides	73.
	P.	Timotheus	70.
Pamphilus	66.	Tifander	59.
Pafiletes	94.	Tifikrates	26. 83.
Patokles	58.		
Perillus oder Perilaus	17.	X.	
Phidias	39.	Xenokrates	85.
Pifon	56.	Xenophilus	89.
		Z.	
		Zenodorus	95.

Alphabetisches Verzeichnifs der Bildner der Neuern.

Von der 191sten bis zur 207ten Seite.

Diejenigen Künstler, bei deren Namen keine Zahl steht, befinden sich ganz am Schluffe des Artikels.

A.	Gros, <i>Peter le</i>	30.
Adam, <i>C. B.</i>	Guillain, <i>Simon</i>	15.
Adam, <i>Lamb. Sigisb.</i>	I.	
Adam, <i>Nicol. Seb.</i>	Johann von <i>Bologna</i>	13.
Algardi, <i>Alex.</i>	K.	
Anguier, <i>Franz</i>	Kern, <i>Leonhard</i>	46.
B.	L.	
Bandinelli, <i>Baccio</i>	8.	
Bernini, <i>J. Laur.</i>	18.	
Bogaert, <i>Mart. van den</i>	Lemoyne, <i>J. Bapt.</i>	40.
Bouchardon, <i>Edmund</i>	Lérambert, <i>L.</i>	22.
	Leygehe, <i>Gottfr.</i>	47.
C.	Lorrain, <i>Robert le</i>	34.
Collot, <i>Demoif.</i>	M.	
Couftou, <i>Nicol.</i>	31.	
Couftou, <i>W.</i>	36.	
Couftou, <i>W.</i>	44.	
Coysevox, <i>Anton</i>	28.	
D.	Oefer.	
Donato oder Donatello	1.	
Dunker.	Osner.	
Dümont, <i>Franz</i>	P.	
Dürer, <i>Albrecht</i>	37.	
	45.	
F.	Pautre, <i>Peter le</i>	33.
Falconet.	Permoser, <i>Balth.</i>	50.
Il Fiamingo	Pigalle, <i>J. Bapt.</i>	43.
	Pilon, <i>Germain</i>	12.
	Pisano oder Pisanello,	
	<i>Andr.</i>	3.
G.	Porta, <i>W. della</i>	11.
Girardon, <i>Franz</i>	Püget, <i>Pet. Paul</i>	23.
Goujon, <i>J.</i>	10.	
	Q.	

	Q.			
Quésnoy, <i>Franz du</i>		17.	Slodz, <i>Sebast.</i>	29.
	R.		Stahlmeier.	
			T.	
Rauchmüller		48.	Tacca, <i>Peter</i>	14.
Roffi, <i>Angelo</i>		35.	Tatti, <i>Jacob</i>	7.
Roffi, <i>Properzia</i>		9.	Theodon, <i>J.</i>	21.
Rusconi, <i>Camill</i>		32.	Tubi, <i>J. Bapt.</i>	26.
Rustici, <i>J. F.</i>		5.	V.	
	S.		Verrocchio, <i>Andr.</i>	4.
Sarrafin, <i>Simon</i>		16.	Z.	
Schlüter, <i>Andr. von</i>		49.	Zwenkhof.	
Simon		2.		
Slodz, <i>Ren. Mich.</i>		41.		

Handwörterbuch

über

die schönen Künfte.

Ersten Bandes zweiter Theil.

E — I.

Kurzgefaßtes
Handwörterbuch
über die
gesammten schönen Künste.

E.

E.

(Musik.)

Dieser Buchstabe ist die Benennung für die dritte Tonstufe der heutigen diatonischen Tonleiter, und macht von C, welches Intervall als die erste gilt, die große Terz aus. Nach der guidonischen Salmisation heißt dieser Ton Mi. Als Tonart betrachtet, hat der Ton E, in dur seine Vorzeichnung, die in vier # besteht, mit Cis moll, aber in moll, da sie nur in einem einzigen # besteht, mit G dur gemein. B.

E b e n e.

(Schöne Gartenkunst.)

So langweilig und ermüdend eine Ebene, als ein Ganzes an und für sich selbst, ist, so angenehm und unterhaltend kann sie werden, wenn der Gartenkünstler sich derselben als eines Theiles eines Ganzen gut zu bedienen weiß.

Sie selbst ist keiner andern Vermannigfaltigung empfänglich; als derjenigen, welche aus einzelnen und gut gruppierten Bäumen und niedrigem Gesträuch entspringt; diejenigen, welche es versuchten, der Ebene durch aufgeworfene kleine Hügel Mannigfaltigkeit und Abwechslung zu geben, bewiesen immer die Wahrheit der de Lillieschen Verse:

— dans un sol égal un humble monticule
Veut être pittoresque, et n'est que ridicule.

Das Angenehme, welches eine Ebene einer Gartenscene geben kann, muß sie von den umgebenden Theilen entlehnen. Dichte Baumgruppen, kleine Haine, in Buschwerk sich verlierende Gebäude, sanft anschwellende, oder steile, bekleidete Anhöhen werden um desto reizender erscheinen, je mehr uns die Einförmigkeit der Ebene mannigfaltige Formen und Gegenstände wünschen liefs; und vermöge einer Zusammenfetzung der Art wird die an und für sich langweilige Ebene zu einem Mittel höherer Schönheit.

Die Idee der Bequemlichkeit, der Freiheit und des Ungezwungenen, die nach Hirschfelds Ausdruck eine Ebene in uns erweckt, kann durch einen frei irrenden Bach, durch einen kleinen unregelmäßigen Weiher noch erhöht werden. G.

E b e n m a a f s .

(*Baukunst.*)

Siehe den Artikel Symmetrie.

E c h i n u s .

(*Baukunst.*)

Die aus dem Griechischen entlehnte Benennung eines architektonischen Gliedes, welches in unserer Sprache der Wulst genennt wird. (Siehe den Artikel Glieder.) Bisweilen bezeichnet man damit auch eine Verzierung des Wulstes, die aus auf die Spitze gestellten Eiformen besteht. G.

E c h o .

(*Musik.*)

Ecco, Eco. Dieses griechische Wort bezeichnet jeden Ton oder Schall, der von einem festen Körper zurück geworfen, und hierdurch verdoppelt wird. Geschieht dieses einmal, so nennt man es ein einfaches, geschieht es aber zwei- oder mehr Male, so heisst es ein doppeltes oder vielfaches Echo. In der Musik wird unter einem Echo (*echo interveniente*) ein solches Tonstück verstanden, in welchem von Zeit zu Zeit, und sehr leise, eine gewisse Anzahl von Noten am Ende von Einschnitten oder Perioden wiederholt wird, welches Nachahmung jenes Falles vorstellen soll, und auf verschiedene Art geschehen kann, auf

auf einzelnen Instrumenten, Orgeln u. d. gl. oder bei Orchester-Stücken durch zweckmässig gewählte Instrumente, denen man einen etwas entferntern Platz giebt, wenn sie die Täuschung, als käme der Ton gleich dem eines Echos, aus der Ferne, durch einen leisern Vortrag zu bewirken nicht fähig sind. Gegenwärtig stehen Tonstücke der Art nicht mehr in einem so hohen Werth als ehemals, und kommen daher auch seltener vor. Ein Verlust, der wegen ihres geringen Gehalts in Beziehung auf Kunstsin, so gar schwer nicht zu verschmerzen ist. *B.*

E d e l.

(*Aesthetik.*)

Unerachtet das Sittlich - Edle von dem Edlen für den Geschmack (das Moralisch - Edle von dem Aesthetisch-Edlen) wesentlich verschieden ist, so hängt dennoch der letztere Begriff mit dem ersten so genau zusammen, daß er ohne jenen nicht bestimmt und entwickelt werden kann. In sittlicher Hinsicht nennen wir einen Menschen edel, wenn er eine Fertigkeit edler Handlungen besitzt; edle Handlungen aber beziehen sich, so scheint es, jederzeit auf unsre Mitmenschen, und zwar sind es Handlungen von vorzüglichem sittlichen Werthe, Handlungen, zu deren Hervorbringung eine ganz vorzügliche Stärke der Seele, eine ausgezeichnete Kraft der Vernunft, die Neigungen und Gefühle der Sinnlichkeit zu überwinden, oder auch eine musterhafte Feinheit der Urtheilskraft gehört, mit welcher man seinem Mitmenschen auf eine Weise wohlthut, wodurch seine Verhältnisse, und die daraus entspringenden Gefühle am meisten geschont werden, und der Zuwachs von Glückseligkeit, den man ihm ertheilt, ihm auf das Reinste und Vollendeteste zukommt. Gesinnungen, welche den Grund solcher Handlungen ausdrücken, nennt man ebenfalls edle Gesinnungen.

Das Edle für den Geschmack, das Aesthetisch - Edle hängt mit dem Edeln für die sittliche Vernunft zusammen, aber sein Zusammenhang mit demselben ist nicht ganz leicht zu fassen

Die meisten Geschmackslehrer haben das Edle für den Geschmack entweder dem Edlen für die moralische Vernunft zu sehr angenähert, oder es zu weit davon entfernt, manche haben beide, möchte man sagen, identificirt. Das Aesthetisch - Edle in einem Kunstwerke gehört entweder den Gegenständen an, welche

den Stoff ausmachen, oder der Form, der Art der Darstellung, Anordnung und Bezeichnung. Im ersten Falle können die Gegenstände nur Menschen sein. Im zweiten kann man das Edle einem jeden Werke der bildenden Kunst zueignen, zu welcher Gattung es auch gehöre. Das Edle der Gegenstände selbst findet demnach vorzüglich in historischen Stücken Statt. Der Begriff dieses Edlen hat keine Schwierigkeit, er drückt moralisch edle Handlung, Gesinnung, Charakter aus, welche sich in sinnlicher Gestalt mit augenblicklicher Evidenz ankündigen.

Wenn wir das Edle der Gegenstände anerkennen, so eignen wir es den Personen, welche im Werke dargestellt erscheinen, selbst zu. Wenn wir hingegen das Edle in die Form setzen, so betrifft dieses Urtheil den Künstler selbst, und ihm theilen wir eigentlich mit demselben das Prädicat des Edlen zu, wenn er durch die Art seiner Darstellung seine moralische Stärke, den Umfang, die Lauterkeit und Feinheit seines sittlichen Gefühls ausdrückt. Wenn wir einer Landschaft das Edle zueignen, so müßten wir gar keinen oder einen sehr schwankenden Begriff damit verknüpfen, wenn wir es in die Gegenstände selbst setzten; welche weder selbst edel sein, noch auch an sich eigentlich edle Gefinnung erregen können. In der wirklichen Natur nennen wir gewiß keine Landschaft edel, sondern nur in der nachahmenden Darstellung des bildenden Künstlers, oder der verschönernden Anordnung und Ausbildung des Gartenkünstlers *).

Das Edle der Form zeigt sich am Einleuchtendesten und auf das Liebenswürdigste in dem Ausdrücke der Leidenschaften, der sich an den Personen, die in einem Werke der schönen Kunst vorkommen, zeigt. Wir verzeihen den Mangel desselben in dieser Hinsicht eben so wenig dem epischen und dramatischen Dichter, als dem Historienmaler.

*) Eben so wenig nennen wir eine Landschaft der rohen Natur unedel, wohl aber die Darstellung und Nachahmung davon durch Kunst. — Ein Garten im französischen Geschmack ist eben so wenig edel, als ein Garten im wildesten englischen Geschmacke. Nur ein Garten, welcher die landschaftliche Natur, mit Einheit und Harmonie nachahmt, kann auf das Prädicat des Edlen Anspruch machen. — Sehr irrig glauben Einige neuere Theoristen die Veredlung der Gärten könne durch Vereinigung des Französischen und Englischen Geschmacks bewirkt werden, eine Vereinigung, welche mir nicht viel anders zu sein scheint, als Hexameter mit Reimen.

ler. Der Ausdruck der Leidenschaft ist dann edel, wenn die Leidenschaft, obwohl sie im Spiele ist, doch als der Vernunft untergeordneter scheint, und der Grad, in welchem sie erregt, die Art, wie sie geäußert wird, die Würde der menschlichen Natur auf keine Weise beleidigt. Von dem edlen Ausdrücke der Leidenschaft also ist alles entfernt, was das Gefühl des Betrachters empören, und von der Anschauung abschrecken könnte, alles, wodurch der Mensch sich als bloßes Thier zeigen würde, alles, was die sittliche Empfindung und den Anstand beleidigen könnte. Der Ausdruck der Rachbegier würde nicht edel sein, wenn er gräßlich wäre*), nicht edel der Ausdruck von Geschlechtslust, wenn er grobe Lascivität enthielte, nicht edel der Ausdruck von satyrischer Laune, wenn er sich dem Sarkasmus näherte.

Das Edle in der eben bestimmten Bedeutung muß, wie ich bereits angedeutet, vorzüglich in historischen Stücken der bildenden Kunst Statt finden, welche Handlungen darstellen, bei welchen starke und wilde Leidenschaften im Spiel sind. Und kein Künstler hat vielleicht eine so große Aufforderung und eine so glänzende Gelegenheit, jenes Edle erscheinen zu lassen, als der Schlachtenmaler, in dessen größten und kühnsten Compositionen doch durchgängig das Edle herrschen muß.

Man bemerkt sehr wohl, daß das Edle im Ausdrücke der Leidenschaft dem Werke, an welchem es sich findet, den Charakter des Erhabenen ertheilet. Selbst der Elegie, einer Dichtungsart, welche psychologisch betrachtet, mit dem Erhabenen nur in sehr entferntem Zusammenhange zu stehen scheint, kann Erhabenheit durch das Edle im Ausdrücke der gemischten Empfindungen, welche sie enthält, zukommen.

Der Ausdruck von Seelengröße, verbunden mit Anmuth, erzeugt eine Art des Edlen, welche vorzüglich reizend ist, und eben sowohl bei dem männlichen, als

Z 3

dem

*) Man vergleiche, um den Unterschied einer gräßlichen, und einer durchgängig edlen Darstellung der Rachgier in einem glänzenden Beispiele zu finden, die erste Bearbeitung des Clavigo von Göthe mit der neuen in seinen Schriften 3. B. In einer ähnlichen Hinsicht kann man den Julius von Tarent von Leisewitz vergleichen mit den Zwillingen von Klingern, welches letztere Stück bey unleugbaren Vorzügen doch dem erstern vorzüglich deshalb nachsteht, weil die edle Darstellung der Leidenschaft, welche diesem, ich möchte sagen, eine gewisse Sublimität giebt, in jenem ganz vernachlässigt ist.

dem weiblichen Geschlechte Statt findet. So nennt man eine Gesichtsbildung, in welcher Hoheit der Seele mit Liebreiz verbunden ist, eine edle Gesichtsbildung, und in ähnlichem Sinne nimmt man es, wenn man von einem edlen Wuchse der Männer oder der Frauen redet. Die bloße Erhabenheit macht nie allein das Edle einer Gesichtsbildung oder eines Wuchses aus, es muß sich Anmuth damit vereignen.

Nicht ohne Beziehung auf diese Bedeutungen des Begriffes Edel bezeichnet man auch durch ihn eine GröÙe der Formen, welche durchgängig in schönen Verhältnissen erscheint. So eignet man einer Säulenordnung das Edle zu, nicht bloß wegen der Erhabenheit, die in ihr liegt, sondern zugleich wegen der Annehmlichkeit, die damit verknüpft ist. Das Edle in Formen dieser Art spiegelt uns den Charakter des Künstlers ab; wir fühlen uns gedrungen, demjenigen Geiste, welcher solche Formen hervorbringt, einen hohen Grad des Moralisch - Edlen zuzueignen.

Es giebt aber auch außer diesen Arten des Edlen, wodurch der Künstler allezeit GröÙe der Gesinnung ausdrückt, noch ein andres, wodurch er die Lauterkeit und Feinheit seines Gefühls für Sittlichkeit und wahren Anstand ankündigt. Von diesem Gefühle geleitet, giebt er seiner Composition, bis auf die kleinsten Theile, Zweckmäßigkeit, vermeidet alles Triviale, entfernt jeden Zug, welcher die Harmonie des Ganzen unangenehm stören, und Gefühle hervorbringen würde, die der Hauptwirkung widerprechen. Ein in diesem Geiste gearbeitetes Werk muß man bewundern, denn in dem ganz Vollendeten ist wahre Hoheit; zugleich aber kann man ihm auch ein Gefühl der Liebe nicht versagen. Und dieser Charakter ist es, was ihm Anspruch auf das Prädicat des Edlen erteilt.

Wenn man vom Style in Werken der poetischen und prosaischen Litteratur das Edle fordert, denkt man es ganz in dem oben entwickelten Sinne. Das Edle des Styles betrifft eben sowohl die Darstellung der Gegenstände, als den Ausdruck von Leidenschaften und Gefühlen, als endlich auch den Gebrauch der Worte und Redensarten selbst. Darstellung von Gegenständen bekommt durch den Styl Adel, wenn das Große und Erhabene derselben nicht etwa durch müßige Züge und leere Ausdehnung geschwächt, durch gemeine oder wohl gar niedrige Züge herabgewürdigt wird, wenn vielmehr Präcision, Harmonie und Einfachheit in der Darstellung herrschen; wenn das Schöne und Rührende derselben ohne alle Beimischung fremder, dem beabachtigten Gefühle widerstrebender, oder gleich-

gleichgültiger Züge mit Homogenität und Reinheit geschildert wird; wenn das wesentlich Widrige derselben durch Delicateffe gemildert, nicht bis auf den Grad ausgemahlt wird, wo es Abscheu und Eckel erwecken müßte; wenn das Lächerliche derselben nicht übertrieben geschildert, nicht mit groben Egoismus hervorstechend gemacht wird, überhaupt, wenn der Geschmack des Redenden oder Schreibenden jede Verführung überwindet, bei seinen Beschreibungen sich ins Zwecklose zu verlieren, oder zur Begünstigung eines individuellen zufälligen Interesse, Saiten des Gegenstandes zu berühren, deren Beschaffenheiten eine mit der Hauptempfindung nicht zusammenstimmende Wirkung verursachen. Der Ausdruck von Leidenschaften und Gefühlen durch Styl ist edel, wenn sich in ihm kein Zug von Egoism findet, oder dieser sich doch so fein als möglich verbirgt, wenn der Enthusiasm nicht über die Grenzen einer des Menschen würdigen Schwärmerei in Fanatism übergeht, bloß sinnliche Neigungen nicht in thierische Wildheit ausarten, wenn der Leidenschaftliche oder Fühlende bei aller Bewegung seiner Seele doch noch eine gewisse Stärke und Selbstbeherrschung verräth, die Empfindungen nicht durch unmännliche Weichheit verächtlich erscheinen. Auch im Gebrauche der Worte und Redensarten liegt ein gewisses eigenthümliches Edles, welches sich vorzüglich durch Vermeidung alles Gemeinen, Trivialen und niedriger Nebenideen ankündigt, welche mit gewissen Worten, Redensarten und Wendungen verknüpft sind. Das Edle im Style ist unstreitig ein wesentliches Erforderniß, um einen Schriftsteller für classisch zu halten.

Die Dichtkunst hat keine Gattung, für welche das Unedle wesentlich wäre, vielmehr gesteht jeder zu, daß alles Unedle schlechterdings aus ihren Werken verbannt sein muß. Wie kommt es, daß die schöne bildende Kunst Gattungen hat, deren Zweck es ist, das Unedle in seiner ganzen Niedrigkeit darzustellen? — Wir wollen es nur frei behaupten, sie hat an sich keine Gattung dieser Art, obwohl ihr solche von Nichtkennern und geschmacklosen Liebhabern zugeeignet werden. Carikaturen im Hogarthischen Geschmacke, Darstellungen von Schenkscenen, Bauergelagen, im Geiste mancher Niederländer, Werke dieser Art mögen sein, was sie wollen, Werke der schönen bildenden Kunst sind sie nicht.

H.

Eigenthümliche Farbe.*(Mahlerei.)*

Die Farbe, die einem Körper bei gewöhnlicher Beleuchtung eigen ist, wenn man ihn in der Nähe betrachtet. Ganz verschieden von diesem Begriff ist das, was die Sprache der Kunst Localfarbe nennt (man siehe diesen Artikel). Sulzer hat diese beiden Begriffe, vielleicht durch einen Ausdruck Hagedorns (S. 644.) verführt, als Synonymen genommen. G.

Einbildungskraft,*(Aesthetik.)*

Die Einbildungskraft muß von der sinnlichen Dichtungskraft wohl unterschieden werden. Jene ist bloß das Vermögen, sich Gegenstände der Sinne, der äußern und des innern Sinnes, klar vorzustellen, wenn sie gleich nicht gegenwärtig auf die Seele wirken, oder in der Seele durch Bestimmungsgründe, die außer der Einbildungskraft liegen, vorhanden sind; diese das Vermögen, neue Vorstellungen von möglichen Gegenständen für die äußern oder den innern Sinn selbst zu bilden (S. auch d. Art. Dichten).

Die Einbildungskraft, im eben angegebenen Sinne genommen, und zwar in einem sehr hohen Grade von Vollkommenheit, gehört wesentlich zum Genie für alle schöne Kunst; 1) in wiefern Einbildungen an und für sich in einem jeden Werke schöner Kunst vorkommen; 2) wiefern die Vollkommenheit des Dichtens großen Theils von der Vollkommenheit des Einbildens abhängt. Allein nach dem besondern eigenthümlichen Wesen jeder schönen Kunst gehört zum Genie für eine jede auch eine gewisse eigne Art von Vollkommenheit der Einbildungskraft.

Die Vollkommenheit der Einbildungskraft besteht: 1) in der Lebhaftigkeit derselben, welche darin besteht, daß die Bilder derselben sich der mit der Wirklichkeit der Gegenstände verknüpften sinnlichen Evidenz im höchstmöglichen Grade nähern; 2) in der Vollständigkeit, Klarheit und Bestimmtheit der Bilder; 3) in der Ausbreitung der Einbildungskraft, nach welcher sie gleiche Vollkommenheit für jede Art von Gegenständen besitzt; 4) in dem Reichtume derselben; 5) in der Schnelligkeit derselben; 6) in der

der Fixierkraft*) derselben; 7) in einer Lenksamkeit derselben nach Gesetzen, durch welche ihren übrigen Vorzügen kein Abbruch geschieht.

Kein Künftler bedarf so sehr einer mit allen diesen Vorzügen ausgestatteten Einbildungskraft, als der Dichter, unerachtet er keines seiner Werke der bloßen Einbildungskraft verdankt. Besonders zeichnet sich die Einbildungskraft des Dichters durch ihre Ausbreitung auf alle Gegenstände der Sinne, ihren Reichthum, ihre vorzügliche Lebhaftigkeit, Vollständigkeit, Klarheit, Bestimmtheit und Fixierkraft, für Gegenstände des innern Sinnes, endlich durch ihre ausnehmende Lenksamkeit nach Gesetzen aus.

Die Einbildungskraft des Tonkünstlers ist beinahe ganz eingeschränkt auf das mit innerer durch Leidenschaften und Neigungen erregten Empfindung verknüpfte physische Gefühl**), und Verhältnisse und Verbindungen von Tönen; nächst diesem ist sie besonders gerichtet auf Gegenstände der übrigen Sinne, wiefern zwischen ihnen und den Eigenschaften hörbarer Dinge Analogie Statt findet.

Die Einbildungskraft des bildenden Künstlers, als solches, hat vorzügliche und herrschende Vollkommenheit für sichtbare Formen. Allein auch diese Vollkommenheit hat bei den Genieen für besondere Gattungen bildender Kunst ihre Eigenthümlichkeit, und der Landschaftler hat unftreitig eine Richtung und Vollkommenheit der Einbildungskraft, welche der Historienmaler nicht besitzt. Mehreres darüber in dem Art. Genie. H.

E i n c h ö r i g .

(Musik.)

Nach den von einem Chor, wenn es ein Singstück bedeutet, im Wesentlichen unter dem Artikel Chor angenommen.

Z 5

*) Es sei mir erlaubt, mich dieses Wortes zu bedienen, um die Fähigkeit einer Einbildungskraft zu bezeichnen, ein Bild zu einem gewissen Zwecke, oder auch ohne allen Zweck festzuhalten. Es bedarf keines Beweises, wie sehr besonders der bildende Künstler dieser Vollkommenheit der Einbildungskraft bedürfe.

**) Der Tonkünstler ahmt in seinen Werken nichts anders durch Töne nach, denn das mit gewissen Leidenschaften, Neigungen und Affecten natürlich und wesentlich verknüpfte Spiel der Lebensgeister.

genommenen charakteristischen Kennzeichen, läßt sich der Begriff von einhörig mit dem von doppel- oder zweihörig in so fern näher bestimmen, wenn man zwischen jenem ein- und zweihörigen Stücke gewisse Verhältnisse wie zwischen einem ein- und zweistimmigen Gesänge annimmt. Das Verhältniß jeder Stimme für sich allein sowohl als ihr Bezug auf die andere, ist daher auch anwendbar auf Chöre, wenn diese entweder für sich allein, oder verbunden mit andern vorkommen, nur mit dem Unterschied, daß beim einfachen Gesänge eine, beim Chore vier Stimmen ein Ganzes ausmachen, daß hier Melodie mit voller Harmonie, und den in selbiger Statt findenden kunstmäßigen Behandlungen, dort aber in jeder Stimme nur einfache Melodie herrscht. Einhörig ist in einem andern Sinne ein Ausdruck, dessen man sich bei Flügeln, Guitarren und andern Instrumenten ähnlicher Art bedient, da er anzeigt, daß jeder Ton nur durch eine einzige Saite hervor gebracht wird. Was daher zweihörig, dreihörig u. s. w. in diesem Sinne heißen könne, ergibt sich von selbst. B.

E i n d r u c k .

(*Schöne Künste.*)

Die Wirkung, welche ein Werk der Natur oder der Kunst auf unsere Seele macht. Die Schweitzergebirge machen einen erhabenen, Miltons, Klopstocks Teufel einen starken, erschütternden Eindruck; Cignani's Venus macht einen sanften, die Peterskirche in Rom einen großen, Mozards: Alles fühlt der Liebe Freuden u. s. w. einen wollüstigen Eindruck.

Die einzelnen Theile eines Kunstwerkes dürfen den Eindruck, welchen das ganze Werk hervor bringen soll, nicht nur nicht schwächen, sondern müssen alle zur Erhöhung desselben beitragen. Man sehe den Artikel *Einfalt*. G.

E i n f a l t .

(*Aesthetik.*)

Einfalt im Allgemeinen ist keinesweges Abwesenheit der Theile, Unzertrennlichkeit eines Dinges (wie Sulzer sagt); sondern diejenige Stellung, Ordnung, Verbindung eines Mannigfaltigen, nach welcher es am leichtesten gefaßt und übersehen werden kann. Diese Ein-

Einfalt kann herrschen in Gefinnungen, Thaten, Reden, Erscheinungen der Natur u. s. w.

Von dieser allgemeinen Bedeutung des Wortes Einfalt hängen mehrere besondere Anwendungen desselben ab, welche hier um so mehr auseinander gesetzt werden müssen, als sie sich vorzüglich in der Spähre der schönen Kunst finden.

Man nennt eine gewisse Einfalt die edle, spricht von der edlen Einfalt eines Charakters, einer Gefinnung, einer sichtbaren Form, einer mahlerischen Composition, eines Gebäudes, eines musikalischen Werkes, eines Tanzes, des Inhalts und Styls eines Gedichtes, einer Rede, u. s. w. Einige von diesen Redensarten kündigen gerade zu eine moralische Eigenschaft an, andere eine ästhetische, bei welcher aber eine gewisse Hinsicht auf das Sittliche augenblicklich bemerkbar wird.

Edle Einfalt eines Charakters, Edle Einfalt in den praktischen Gefinnungen, Sitten und Betragen eines Menschen besteht darin, daß derselbe eine Fertigkeit besitzt, unter allen Umständen, durch einfache Principien, oder auch wohl durch das bloße Gefühl geleitet, ohne einiger Anstrengung und mühsamen Ueberlegung zu bedürfen, auf die geradeste und unerschweifelteste Weise gesetz- und zweckmäßig zu handeln. Wir nennen diese Fertigkeit Einfalt, weil die Gründe der Handlungen eines solchen Charakters auf das leichteste übersehen werden, edel, weil sie Hoheit der Seele und angestammte sittliche Stärke ankündigt. Ein Charakter, welchem diese Eigenschaft zukommt, bedarf keiner künstlichen Mittel, um sich zur Hervorbringung guter und zweckmäßiger Handlungen fähig zu machen, keiner, um die Treulichkeit seiner Handlungsweise in volles Licht zu setzen, vor jedem Schatzen von Zweideutigkeit zu sichern, und die Achtung zu erwerben, welche der unausbleibliche Tribut für alle moralische Güte ist. Er erlangt alles, ohne etwas beabsichtigt zu haben.

In ästhetischer Hinsicht bekommt eine Mannigfaltigkeit edle Einfalt durch die Form ihrer Verbindung, wenn sie ihre Wirkung auf das Gefühlvermögen hervorbringt, durch die natürlichsten, leichtesten und kürzesten Mittel. Ein Werk von diesem Charakter kann man nicht betrachten, ohne ein Gefühl der Achtung und Ehrfurcht für den Urheber desselben zu empfinden; ist es ein Werk der Natur, so wird man durchdrungen von Bewunderung ihrer Gröfse und ihrer Kraft, die schönsten Gefühle, durch die einfachsten, leichtesten Mittel zu bewirken; ist es ein Werk des Menschen, so schließt man von der

der Form desselben auf den Geist des Urhebers, fühlt sich berechtigt, ihm moralische edle Einfalt zuzueignen, weil er seinen Werken die ästhetische edle Einfalt zu ertheilen weiß. Man erkennt in ihm eine erhabene Selbstgenügsamkeit an, bei welcher er, seiner Wirkung sicher, den Prunk zufälliger Zieraten, und die Hülfe eines studierten Schmuckes verschmäht.

Es leuchtet von selbst ein, daß Präcision eine wesentliche Bedingung aller ästhetischen edlen Einfalt ist.

Alle Künste sind edler Einfalt fähig, nur nicht in jeder Gattung ihrer Werke*), und unter denen, die derselben empfänglich sind, nicht in jeder in gleichem Grade. Unstreitig erscheint die edle Einfalt am würdigsten in Werken, welche feierlich erhabene Gegenstände darstellen, und solchen, welche Stoffe der Unschuld und Naivetät behandeln.

Das

*) Sulzer behauptet: „in der edlen Einfalt bestehe die wahre Vollkommenheit eines jeden Werkes der Kunst“, und er konnte dies behaupten, da ihm edle Einfalt nicht vielmehr war als Präcision. Mir scheint, daß in gewissen Gattungen schöner Kunst edle Einfalt gar nicht erstrebt werden könne. z. B. in der Dichtkunst, wohl schwerlich in der Ode, im philosophischen Gedichte, in der Satyre; in der Tonkunst, wohl schwerlich in der Symphonie, oder dem Chore von wildem, kühnem, stürmischem Charakter; in der bildenden Kunst, wohl schwerlich in landschaftlichen Stücken von demselben Charakter, einem Schlachtgemälde, einer Darstellung von Ruinen. — Nämlich edle Einfalt ist nicht bloß Präcision, welche freilich in jedem Werke der Kunst herrschen muß, sondern Präcision in der Anwendung der Mittel zu rühren und Schönheitsgefühl zu erregen, welche (Präcision) an und für sich gefällt, sie ist nicht bloß Leichtigkeit und Geradheit schlechthin, sondern eine Leichtigkeit und Geradheit, in welcher gleichsam die Natur selbst spricht, und welche eben deswegen liebenswürdig ist. — Daß und wie edle Einfalt im Trauerspiel Statt finden könne, haben uns die Griechen gezeigt; Euripides und Sophokles wetteifern hierin mit einander. Göthe hat in seiner Iphigenia auf Tauris eine glänzende Probe gegeben, daß die Griechen hierin auf eine bezaubernde Weise nachgeahmt werden können. Allein edle Einfalt ist kein nothwendiges Erforderniß des Trauerspiels; Lessings Emilia, Göthens Clavigo haben diesen Charakter nicht, und sind darum nicht minder schöne Werke.

Das Entgegengesetzte der edlen Einfalt in Werken der Kunst ist das Ueberspannte, Ueberladene, Gezierte, Gefuchte, Kindische.

In historischen Stücken der bildenden Kunst fordert man edle Einfalt, vorzüglich in der Composition und Gruppierung der Figuren, dann auch in den Stellungen und Ausdrücken derselben. Selbst auf die Bekleidung der Figuren hat man den Begriff angewendet; sie hat dann edle Einfalt, wenn sie ihren nächsten Zweck, das Nackte zu decken, auf die einfachste, natürlichste und die Wohlgestalt des Körpers am wenigsten verhüllende Weise erreicht.

H.

E i n f a l t.

(*Bildende Künste.*)

Um den Ausdruck des Großen zu erhalten, muß der Künstler Schönheit mit Einfalt zu vereinigen wissen.

Diese Einfalt aber, die in der Darstellung der ungezwungen, frei wirkenden Natur besteht, muß in allen Theilen des Werkes sichtbar sein, in dem Stoffe selbst, in den Formen, den Stellungen, in dem Faltenwurfe der Bekleidung sowohl, als in der Zusammensetzung, Anordnung, den Beiwerken, Wirkungen und der Farbe; wozu weit mehr Genie erforderlich ist, als durch kraus in einander verflochtene Figuren, durch vage, streifende Lichter und ein buntes Farbengewühl zu bestriicken.

Einfalt in allen Theilen ist der unterscheidende Charakter der Römischen Schule, weil man daselbst den antiken Geschmack mehr beibehielt als anderwärts.

G.

E i n g e l e g t e A r b e i t.

(*Mahlerei.*)

Man sehe die Artikel *Marquetterie* und *Mosaik*.

E i n h e i t e n.

(*Aesthetik.*)

Das Einheit ein wesentliches Erforderniß alles Schönen sei, konnte man schon aus den Theorien jener Weltweisen abnehmen, welche die Natur des Schönen ganz in Einheit suchten, und unter denen sich schon in frü-

frü-

frühern Zeiten Augustin durch die ausdrückliche Behauptung auszeichnet: *Omnis pulchritudinis forma unitas est.* (August epist. 18. Edit. O. P. B. B.) Der Stifter der Aesthetik als einer wissenschaftlichen Geschmackslehre, Baumgarten; führt alles Schöne auf sinnlich erkannte Einheit im Mannigfaltigen zurück; mehrere scharfsinnige Männer, ein Mendelssohn, Sulzer, Eberhard, haben seinen Grundsatz weiter ausgebildet.

Wenn alles Schöne, nach Kant, durch die Form unmittelbar Vergnügen verursacht, indem Verstand und Einbildungskraft unabsichtlich in Harmonie gesetzt werden, so ist nach ihm ebenfalls Einheit für alles Schöne wesentlich, nur daß in seiner Theorie bloß eine subjective Einheit gemeint sein kann. Wir werden dieses in dem Artikel Schön ausführlich zu entwickeln suchen.

Durch Werke schöner Kunst wird eine Totalwirkung beabsichtigt, in welcher Einheit herrsche; sie ist aber unmöglich, wenn nicht zugleich im Stoffe, in der Anordnung und in der Bezeichnung Einheit herrscht. Auch dies wird in dem Artikel Schön weiter auseinander gesetzt werden müssen, so wie auch der Artikel Geschmack darauf zurück führen wird.

Von dem Schauspiele fordert man gewöhnlich in der Theorie drei Einheiten, die der Handlung, des Orts und der Zeit. Man könnte, dünkt mich, noch die des Interesse und die der Hauptwirkung aufs Gefühl hinzufügen. So nothwendig Einheit der Handlung, Einheit des Interesse und Einheit der Hauptwirkung aufs Gefühl für jedes Schauspiel sind, so zufällig sind die Einheiten des Orts und der Zeit. Der Artikel Schauspiel wird Grundsätze darbiethen, nach welchen über diese so berühmten Einheiten entschieden werden muß. H.

E i n k l a n g .

(Musik.)

Unifono. Unison; ist die Vereinigung zweier oder mehrerer Töne, welche auf einerlei Tonstufe stehen, von denen keiner weder höher noch tiefer ist, als der andere, und zwischen welchen bloß ein Verhältniß der Gleichheit Statt findet, da ihr Intervall Null ist. Durch die gleiche Anzahl der Schwingungen mehrerer Töne entsteht der Einklang, und durch die ungleiche Anzahl derselben entstehen Intervalle. Man hat viel darüber gestrit-

stritten, ob der Einklang zu den Consonanzen zu rechnen sei, oder nicht. Aristoteles leugnet dieses, Musis und andere behaupten es. Der Streit betrifft indessen mehr das Wort, als die Sache. Wenn man unter Consonanz weiter nichts versteht, als die Vereinigung zweier Töne, welche dem Gehör angenehm sind, so wird der Einklang allerdings zu den Consonanzen gehören müssen; verlangt man aber zur Consonanz noch eine Verschiedenheit des Tones, in Rücksicht auf Höhe und Tiefe, so kann freilich der Einklang keine Consonanz sein. Die Frage, ob der Einklang für das Gehör angenehmer sei als consonierende oder aus andern Intervallen zusammengesetzte, und eine Harmonie bildende Accorde? findet Rousseau wichtiger als jene Debatten, und drückt sich hierüber auf folgende Art aus: „Wer sein Ohr an Harmonie gewöhnt hat, wird den Zusammenschlag der Consonanzen dem Einerlei des Einklanges vorziehen; jeder hingegen, dessen Gehör frei, und gleichsam ohne Vorurtheil ist, wird das Gegentheil behaupten, ein jedes andere Intervall wird ihm mißstönend vorkommen, nur der Einklang oder höchstens die Octave wird ihm gefallen u. s. w.“

Hieraus schiene nun freilich zu folgen, daß Gefallen an Harmonie aus einer unechten Quelle, aus einem verderbten Geschmack herzuleiten sei, und daß hingegen eine melodische Fortschreitung in bloßen Einklängen ohne Harmonie die beste Musik sei. Da aber der rechte Gesichtspunct für diese Behauptung zu bestimmt ist, um noch einige Zweifel übrig zu lassen, so würde es überflüssig sein, die nur allzusehr einleuchtenden Gegengründe hier anzuführen, um so mehr, da die Aeußerungen Rousseaus in dem gegenwärtigen Fall durch eine gewisse Vorliebe zur Griechischen Musik und einer Erbitterung gegen seine Zeitgenossen, und die enthusiastischen Verfechter des Rameau'schen Systems etwas verdächtig werden muß. Denn schon daraus, daß beim Anschlag jedes schallenden Körpers nicht Einklang allein Statt findet, sondern daß durch die mitklingenden Töne eine Art von Harmonie entsteht, daß es ganz rohen Menschen so natürlich ist, eine Melodie, ohne die geringste Kenntniß von Harmonie mit Quinten, Sexten und Terzen zu begleiten, wäre zu folgern, daß die Harmonie allerdings in der Natur müsse gegründet sein, und daß diese Wissenschaft nichts von ihrem Werthe verlieren würde, wenn sie auch gleich wie Rousseau in einer andern Stelle sagt: „die Erfindung der Völker des Nordens wäre, deren grobe und harte Sinnenwerkzeuge mehr vom Lärm und Geräusch der Stimmen, als von sanften Accenten in geschmeidiger Melodie gerührt wurden.“ So

wenig indeffen die großen Wirkungen des Einklanges neben denen der Harmonie zu verkennen sind; so wäre nach der gegenwärtigen Organisation des Gehöres sehr zu zweifeln, daß ein Tonstück, auch nur von mittelmäßiger Länge durchaus im Einklange oder in Octaven vorgetragen, großes Glück machen, und nach unsern gegenwärtigen Empfindungen hinlänglichen Stoff für ein feines leidenschaftliches Gewebe enthalten würde. Daß dies Letztere gleichwohl der Fall in der Griechischen Musik könnte gewesen sein, kann man, ohne eben durchaus Rousseaus Meinung beizustimmen, zugeben, wenn man wie billig, einige damals obwaltende Nebenumstände nicht unerwogen läßt. Unter diese gehören: das jugendliche Alter der Musikjener Zeit, die feierliche Art der Ausführung, die jedoch bei aller Vorliebe für die damalige Zeit und ohne Partheilichkeit, nicht als die geübteste zu betrachten ist, und dann der allgemeine Vereinigungspunct der besungenen und gefeierten Gegenstände, welche die Nation und jedes einzelne Individuum so mächtig angezogen. Daß diese und mehrere Umstände den Einklang in seinen vermeinten Wirkungen nicht wenig zu unterstützen fähig sein mußten, ist wohl sehr leicht einzusehen, so wie sich von einer andern Seite die Einwendung, daß die Griechen bei ihrer Empfänglichkeit für das Schöne in andern Fächern der Kunst, die allerdings ohne eine verfeinerte Organisation nicht denkbar ist, unmöglich die Lücken übersehen konnten, die uns in ihrer Musik so auffallen, leicht zu heben ist, wenn man bedenkt, daß sich Extreme im Einzelnen sowohl als im Allgemeinen jederzeit getroffen haben, und daß es z. B. in unserm sogenannten aufgeklärten Zeitalter sicher eine Menge Vorurtheile, Mängel und Verirrungen giebt, die den kommenden Generationen Stoff genug zu den seltsamsten Betrachtungen geben werden, da sie mit so manchen Fortschritten der Vernunft auffällender contrastieren, als die Dunkelheit des Grabes mit dem hellen Lichte der Mittagssonne.

Man findet den Ausdruck: *All unisono* oder: Im Einklang zuweilen in das leere Notensystem einiger Stimmen in Partituren oder in Stücken fürs Pianoforte oder die Harfe u. a. m. geschrieben, da es die Bedeutung hat, man solle diesen Stimmen die nämliche Tonfolge geben, als die, welche in der begleitenden Stimme liegt. Da nun der Umfang der Töne, oder die Lage der Tonleiter, auf die gedeutet wird, zuweilen sehr verschieden in Absicht auf Höhe und Tiefe ist, so geschieht es der Vorschrift: *All unisono* unbeschadet, daß die Tonfolge um eine Octave höher oder tiefer vorgetragen wird, welches sich aus dem

natür-

natürlichen Umfange jedes Instrumentes und jeder Stimme von selbst ergiebt. B.

E i n s c h n i t t .

(Musik.)

Man verbindet in der Tonkunst den nämlichen Begriff mit Einschnitt, wie in der Rede, und versteht unter diesem Worte einen Theil eines musikalischen Perioden, welcher zuweilen auch Rhythmus genannt wird. Die Länge der Einschnitte kann verschiedentlich sein, und richtet sich am besten nach der Bewegung des Tonstücks. Füglich überschreitet aber selbige nicht gern die Zahl von sechs Takten in einer mittelmäßig geschwinden Bewegung, und zwar vorzüglich mit aus dem Grunde, weil bei dem folgenden Einschnitt, der jederzeit genaue Beziehung auf den Gang der Harmonie, und die Zahl der Takte des vorher gegangenen Einschnittes haben muss, der Eindruck dieses letztern bei einer zu großen Länge leicht schwinden, oder geschwächt werden könnte, wodurch einer der vorzüglichsten Reitze würde verloren gehn, nämlich der Reitz der Vergleichung. Da ein Einschnitt nicht Schluss einer Rede, oder eines musikalischen Satzes ist, so muss auch die Harmonie bei selbigem so geleitet werden, dass das Ohr durch keinen andern Einschnitt, als durch den, welcher den Perioden zum völligen Schlusse bringt, das Gefühl einer vollkommenen Ruhe erhalte. In diesem Fall kann in Rücksicht des Gefanges am auffallendsten gefehlt werden, und zwar nicht selten auf Veranlassung des Dichters. Denn da der Componist in Beziehung gewisser Grade von Affect, oder Ruhe, die durch die Art, Lage und Verhältnisse der Accorde bestimmt werden, und für die man in der Rede den Sinn in Absicht seiner Vollendung nehmen kann, sich, wie billig, ganz nach dem Dichter richten muss, so kann durch lange Tiraden, Fragezeichen am unrechten Orte u. d. g. die Berichtigung der halben und Final-Cadenzen, sowohl an und für sich als in Beziehung auf Rhythmus, und daher auch die Bearbeitung des unbedeutendsten Liedes ungemein erschweret werden, so wie überhaupt eine Auseinandersetzung aller der hieher einschlagenden möglichen Fälle in ihren feinen Abweichungen auf Spitzfindigkeiten mancher Art führen würde.

Man nennt die kleinern Abtheilungen, aus welchen Einschnitte bestehen Caesuren. Diese müssen sich, in Absicht auf beruhigende Harmonie, so gegen die Ein-

schnitte verhalten, wie sich diese gegen musikalische Perioden. B.

E i n f i e d e l e i .

(Schöne Gartenkunst.)

Einfiedeleien bauten ursprünglich diejenigen, die aus Ueberdruß der menschlichen Gesellschaft, oder aus übertriebenem Religionseifer sich den Verbindungen der Welt entzogen, und ihr Leben einsamen Andachtsübungen widmeten.

Die Einfiedeleien in unsern Gartenpartieen sind nicht zum Bewohnen, sondern zum kurzen Genusse einer abgezogenen Ruhe und zu einsamen Betrachtungen bestimmt. Hieraus und aus der Entstehungsgeschichte dieser Gebäude lassen sich sowohl in Ansehung der Bauart, als auch des Platzes, auf welchen sie zu stellen sind, wichtige Folgerungen ziehen.

Die Bauart einer Einfiedelei wird dann allem dem entsprechen, was man von ihr zu fordern berechtigt ist, wenn sie höchst einfach, kunstlos ist, ja sogar den Schein einer großen Dürftigkeit und des Mangels guter Materialien sowohl, als bequemer Werkzeuge diese Materialien zu bearbeiten, hat. Der Stoff, aus welchem diese kleinen Gebäude aufgeführt werden, er sei Holz oder Stein, wird in seiner natürlichen, rohen Gestalt über einander geschichtet, auch wohl mit Fleiß derjenige Holzstamm, derjenige Stein ausgewählt, welcher den vorbenannten Mangel am besten beweiset. Findet man in einer dazu schicklichen Gegend einige alte, dunkle Bäume in mäßiger Entfernung von einander stehen, so kann man sich ihrer selbst mit Vortheil als der Eckpfosten zu der Einfiedelei bedienen.

Vernachlässigung der Regelmäßigkeit und Symmetrie, die an jedem andern Gebäude unverzeihlich und unausstehlich ist, wird hier sogar, wenn sie nicht allzu studiert ist, und dadurch selbst zur Regel wird, zur vortheilhaften Wirkung beitragen. Eine Thür ohne alle Verzierung, ja sogar ohne die schlichteste Einfassung, kleine unregelmäßig geformte und gestellte Fenster mit blinden Glasscheiben, werden um desto mehr Eindruck machen, wenn man dem Ganzen Spuren von den Verwüstungen der Zeit und des Wetters ausdrücken kann.

Alles, wodurch wir an den Ursprung dieser stillen Gebäude, an jene finstern, aber an Stoff zu unterhaltenden und interessanten Betrachtungen sehr reichen, dichterischen Jahrhunderte des Mönchthums erinnert werden, ein kunstloses

lofes Kreuz etwann auf der Spitze des Daches, und über dem Eingang' in den kleinen Kohlgarten, ein kleines Capelchen mit einem Altar von Rasen oder einem Steine, ein thönernes oder hölzernes Bild eines Heiligen, eine kleine Glocke an einem nahen Baumstamme angebracht u. f. f. wird in Vereinigung mit etlichen kurzen Inschriften der Phantasia und dem Verstande einen weiten Wirkungskreis eröffnen.

Das Innere der Einsiedelei muß ihrem Charakter gemäß eingerichtet sein, und darf nichts, als das Unentbehrlichste enthalten. Zweckwidrig würde es sein, wenn man von aussen aufgefordert worden wäre, den Aufenthalt eines frommen Eremiten zu erwarten, und nun inwendig ein schön verziertes und ausgemahntes Gesellschaftszimmer fände. Der erste Anblick würde zwar angenehm überraschen, aber eine solche Ueberraschung ist von sehr kurzer Dauer, und kann keine andern als unangenehme Wirkungen hervorbringen, wenn man sich von ihr wieder erhohlet hat.

Was den Platz anlangt, der sich zu einer Einsiedelei schickt, so ist es in die Augen fallend, daß man dazu keine helle, lachende Scene wählen wird, wenn man sich anders den Genuß bereiten will, den eine gut angelegte Einsiedelei gewährt.

Eine düstere, melancholische, durch Gebüsch und einen Hügel oder Felsen verhöllene Scene, wird der Absicht des Gebäudes am meisten entsprechen, und eine sauft rieselnde Quelle den Eindruck des Ganzen, das Gefühl der Abgezogenheit, Ruhe und Stille nicht nur nicht stören, sondern vielmehr auf das Angenehmste erhöhen. G.

E i n t h e i l u n g .

(Baukunst.)

Die Eintheilung oder Einrichtung beschäftigt sich mit der Anordnung des Innern eines Gebäudes, so wie man sich des Wortes Anordnung mehr von der Eintheilung des Aeuffern zu bedienen scheint.

Das vornehmste Augenmerk des Baukünstlers bei der Eintheilung ist die Bestimmung und der Charakter des Gebäudes; ein grosses, prächtiges Werk darf keine kleintliche Eintheilung haben, und an einem kleinen Gebäude würde eine grosse Eintheilung lächerlich sein.

Ohnerachtet die Bequemlichkeit ein wichtiges Erforderniß der Eintheilung eines Gebäudes ist, so darf sie doch nie auf Kosten der Schönheit und der wirklichen oder

auch nur scheinbaren Festigkeit erlangt werden. Das Gesetz der Bequemlichkeit macht es nothwendig, daß man zu denjenigen Zimmern und Behältnissen, die am meisten gebraucht werden, leicht kommen kann, und die minder wichtigen auf Plätze gespart werden, die entweder ihrer Lage wegen zu den beständig nothwendigen, oder vermöge ihrer unregelmäßigen Form zu besseren nicht tauglich sind. Hierdurch wird selbst der unförmlichste Winkel in dem Raum eines Gebäudes nicht ungenutzt bleiben. G.

E i n t r i t t .

(Musik.)

Entrée heißt am gewöhnlichsten eine Symphonie, mit welcher ein Ballet eröffnet wird, auch giebt man einem gewissen einzelnen Tonstücke diesen Namen, welches nach Art eines Marsches in Viervierteltakt gesetzt ist, einen ernsthaften Charakter hat, und daher eine nicht zu geschwinde Bewegung, dagegen aber einen nachdrücklichen Vortrag erfordert. Unter Eintritt versteht man auch den Zeitpunkt, in welchem jede Stimme, die auf eine andere folgt, anfängt sich hören zu lassen. Dieses gilt vorzüglich beim Canon, wie auch bei der Fuge, wenn hier der Geführte (*comes*) auf den Führer (*dux*) folgt, und das Thema in einem oder dem andern Intervall zu wiederholen anfängt. Hier heißt die Stelle, wo solches geschieht, nach den Stimmen, denen die Wiederholung des Themas willkürlich zugetheilt ist: der Eintritt des Alts, oder des Tenors u. s. w. Es ist in Rücksicht auf Wirkung bei der Ausführung ganz und gar nicht einerlei, in welcher Ordnung die Stimmen in Fugen nach einander eintreten. Anfangen kann jede, hiebei wird sogar viel nicht aufs Spiel gesetzt, aber die Ordnung, in welcher die übrigen folgen, es versteht sich in ihren ersten Eintritten am Anfange der Fuge, ist eine sehr wesentliche Beherzigung für den Tonsetzer. So würde es eine sehr unrichtige Gegeneinandersetzung der Stimmen sein, wenn z. B. erst der Discant anfänge, und diesem folgte unmittelbar der Bass, und so umgekehrt. Diese beiden Stimmen sind die äußersten, und ihr Abstand von einander ist folglich zu entfernt, um nicht in ihrer Mitte eine Lücke fühlbar zu machen. Besser und schicklicher würde es sein, wenn nach dem Discant der Alt oder der Tenor einträte, und nach dem Bass statt des Discantes der Tenor, oder der Alt. Es versteht sich indessen, daß hier Ausnahmen Statt fin-

finden, und das durch den Eintritt von Contrasubjecten die Sache eine andere Gestalt gewinnen kann.

(Man s. d. Art. *Repercussio*.)

B.

Einziehung.

(*Baukunst.*)

Mit diesem Namen bezeichnet man ein architektonisches Glied, (man sehe diesen Artikel) welches von den Werkleuten auch eine doppelte Hohlkehle genannt wird.

Bisweilen bedient man sich dieses Wortes auch von der Verjüngung der Säulen.

G.

Ekbole.

(*Musik.*)

Projectio. Der Ausdruck für ein Versetzungszeichen in der Griechischen Musik. Nach dem Aristides: *Quinqve diesium intentio*, und folglich in der gegenwärtigen Kunstsprache: ein fünffaches Kreuz, vorausgesetzt, man verringert in diesem letztern angenommenen Fall in Gedanken die Wirkung eines Kreuzes um einen Viertelton.

B.

Ekloge.

(*Dichtkunst.*)

Diesen Namen könnte eigentlich jedes, aus mehreren auserlesene, oder aus mehreren von Einer und derselben Form bestehende Gedicht erhalten, aber die Gewohnheit bezeichnet bloß kleine Schäfergedichte (*Idyllen*) mit demselben. Wahrscheinlich benannten nicht die Dichter, Theokrit, Virgil z. B. sondern die Grammatiker diese Dichtungsart mit diesem Namen, welchen sie jedoch auch den Satyren des Horaz beilegen.

G.

Eklyfis.

(*Musik.*)

Dissolutio. Der Name eines Versetzungszeichens in der Griechischen Musik, welches wir nach der gegenwärtigen Art uns auszudrücken, ein dreifaches enharmonisches b nennen können, wenn man auf die damalige Eintheilung der Töne Rücksicht nehmen, und die Wirkung

kung der *been* nicht auf halbe, sondern auf Viertelthöne festsetzen will. Die entgegengesetzte Wirkung von Eklysis brachte in der damahligen Musik *Spondeasmus* hervor. M. f. diesen Art. B.

E l e g i e.

(Dichtkunst.)

Wenn man die Elegie, als den poetischen Ausdruck unsrer vermischten Empfindungen, oder als ein Gedicht erklärt, welches aus solchen Gedanken zusammengesetzt ist, die mit einer vermischten Leidenschaft vergesellschaftet sind, so sagt man etwas sehr wahres von jener Dichtungsart, bezeichnet aber dennoch ihr Wesen damit nicht bestimmt genug.

Der Gefühlszustand, welcher jeder Elegie zum Grunde liegt, ist freilich gemischt, aber wir müssen hinzusetzen, so gemischt, daß das Angenehme das Unangenehme überwiegt. Aus derjenigen Zusammenschmelzung des Vergnügens und Mißvergügens, welche bei der Elegie Statt findet, entsteht eine süße Wehmuth, und sie allein ist der psychologische Charakter der elegischen Begeisterung. Eine Stimmung dieser Art entsteht überhaupt dann im Menschen, wenn sein Geist mit ungetheiltem Interesse an der Vorstellung eines Gutes hängt, aber zugleich sich entweder vorstellt, es wirklich verfehlt zu haben, da er es hätte erreichen können, oder es unmöglich glaubt, es je zu erreichen, oder doch wahrscheinlich, ja auch nur möglich es nicht zu erreichen. Reine Traurigkeit kann hier nicht erfolgen, denn die Vorstellung des Gutes mit vollem Interesse muß an sich Vergnügen erregen. So lange dieses Vergnügen geringer ist, als die Traurigkeit, oder ihr bloß das Gleichgewicht hält, so lange wird keine Darstellung erfolgen. Dann erst, wenn das Vergnügen das Uebergewicht bekommt, ist die Entstehung einer wahrhaft elegischen Begeisterung möglich. Das Uebergewicht des Vergnügens kann entstehen: 1) durch die lebhafteste Vorstellung des Gutes selbst; deren Interesse durch die erhöhende Kraft der Phantasie noch stärker werden kann; 2) durch Erinnerungen vormahligen Genusses vom Gute; 3) durch Vorstellung eigener Würdigkeit, das Gute zu besitzen, und eigener Schuldlosigkeit beim Verluste; 4) durch das Spiel der Hoffnung, dessen Reitz vielleicht durch kleine Intervallen von Furcht erhöht wird; 5) durch schwärmerische Vorstellung des Besitzes und Genusses. Bei dem Dichtergenie kommt aber noch

noch hinzu die ästhetische Form des Gauzen von Vorstellungen, wo Freiheit und Reichthum der Phantasie gepaart sind mit Gesetzmäßigkeit. Diese Form und die warme Liebe des Dichters zu ihr führen die eigentliche Begeisterung herbei, der wir das zauberische Product der Elegie verdanken. In der That ist es zauberisch, und ich würde, wenn es darauf ankäme, ihm ein Gegenstück aus dem Gebiete der bildenden Kunst zu geben, die Elegieen die Nachtstücke der Dichtkunst nennen.

Die Elegie ist von dem Liede hinlänglich dadurch verschieden, daß dieses durch reine Freude, jene durch Freude, vergesellschaftet mit einer Traurigkeit, welche jedoch jener untergeordnet ist, erzeugt wird. Von der Ode ist die Elegie nicht durch die Gegenstände unterschieden, denn alle Gegenstände für die Ode können auch elegisch behandelt werden, eben so wenig durch die bloße Gemischtheit der Empfindung, denn diese findet sich bei vielen Oden auch; allein sie ist es durch den Grad der Wirkbarkeit und des Gefühls der Kraft; kühne gewaltige Handlung, starkes Gefühl der Kraft, das Höchste zu ermaßen, zu erreichen, herrscht bei der Odenbegeisterung; die Kraft des begeisterten Elegikers hingegen liegt in einem Zustande der Ermattung, bei welchem derselbe, unfähig, stark und mächtig zu streben und zu verabscheuen, dennoch erregt genug ist, um das Spiel der Phantasie um den Gegenstand der Begeisterung zu unterhalten, mit Wollust bei den Vorstellungen und Bildern zu verweilen, und ihnen die Form der höchsten Schönheit einzuprügen.

Was nur irgend für den Menschen ein Gut sein, zu seiner Vollkommenheit und Glückseligkeit beitragen kann, kann Gegenstand der Elegie werden. Die höchste Würde haben die religiösen und moralischen Elegieen; allein die schönsten und liebenswürdigsten sind unbezweifelt die Elegieen der Liebe. Die Liebe ist diejenige Leidenschaft, die mehr als irgend eine andere, im Einverständnisse mit der Phantasie steht, mehr als irgend eine andere auf den Reichthum derselben, auf ihre reizendsten, liebenswürdigsten Bilder Anspruch macht. Gewährt sie uns in der Gegenwart den höchsten Genuß, so sind ihre Freuden in der Sphäre der Vergangenheit und Zukunft idealisch. Kein Wunder, daß man die Elegieen der Liebe in den Theorien von jeher als die wichtigsten aufgestellt hat. Sie werden diesen Rang behaupten, so lange Empfindbarkeit und Geschmack unter den Menschen herrschen werden.

H.

E m b o u c h u r e ,

(*Musik.*)

Ist der Französische Ausdruck für Anfsatz. M. f. diesen Artikel. Auch giebt man diese Benennung den Mundstücken gewisser Blasinstrumente, als denen des Waldhorns, der Trompete u. a. m. B.

E m m e l e i s .

(*Musik.*)

Die Griechen beurtheilten die Töne entweder in Beziehung auf Musik, nämlich als solche, deren Ausdehnung sich bestimmen liesse, oder in Beziehung auf die Rede, wo dieser Fall nicht Statt fand. Jene nannten sie emmeleis, diese pezoï oder ekmeleis. B.

E m p h a f i s ,

(*Declamation.*)

Indem man sich unter diesem Worte gewöhnlich den hervorstechenden Ausdruck einer hervorstechenden Idee denkt, begreift man einen der wichtigsten Punkte in der Declamation darunter: den Redeaccent und den Ton der Empfindung. Da aber diese beiden Stücke wesentlich von einander unterschieden sind, und folglich nicht mit einander vermengt werden dürfen, so schränken wir die Bedeutung der Emphase blofs auf den ersten Punkt ein. S. den Artikel Accent. Auch schränkt sich der Ton der Empfindung nur selten auf ein einzelnes Wort ein — und häufig bedient man sich des Ausdrucks Emphase blofs von einzelnen Wörtern — sondern es erstreckt sich derselbe gewöhnlich über einen ganzen Satz, ob er gleich auf dem Worte, welches die Emphase oder den Redeaccent hat, hervorstechender wird. L.

E n g l i s c h e r T a n z .

Man sehe den Artikel Angloise.

E n g l i s c h H o r n .

(*Musik.*)

Corno inglese. Eine Gattung Blasinstrument von Holz. Es wird selbiges wie die Hoboe, mit der es in mehreren

renen Rückfichten einige Aehnlichkeit hat, durch ein Rohr gespielt. Die Parteien für dieses Instrument werden gewöhnlich im Violinschlüssel geschrieben, da es aber um fünf Töne tiefer steht, als die Hoboe, so setzt man die Tonart um so viel Töne höher, z. B. ein Tonstück ginge aus C, so müßte es für das englische Horn in G gesetzt werden, und dieser Ton wäre alsdann in Rücksicht seiner Vorzeichnung so zu nehmen, wie man bei C würde gethan haben. Ginge ein Tonstück aus G, dann würde die Tonart D, so wie bei Es die Tonart B müßten gewählt werden, so daß bei Tonarten, welche been haben, bei der Vorzeichnung für dieses Instrument jederzeit ein \flat weniger, und bei denen, welche \sharp haben, ein \sharp mehr vorkommt, als sonst gewöhnlich der Fall ist. B.

E n g e.

(Musik.)

Das Wort *enge* oder *eine enge Harmonie*, zeigt eine für die Ausführung zu nahe Lage zweier oder mehrerer Intervallen an. So wie jede Stimme ihre eigenthümliche Art der Fortschreitung hat, wie die höhere in nahegelegene, und die tiefere in entfernte Intervalle tritt, so verhält sich auch mit der Verlegung der Intervallen zu Accorden in Absicht auf Nähe und Ferne.

Je tiefer die Stimmung der Octaven ist, in die man mehrere Stimmen verlegen will, je entfernter müssen diese von einander sein. Ueberschreitet man dieses Gesetz, welches auf gewissen Erfahrungen, und der Ordnung beruht, in welcher sich die nächst dem Hauptton eines schallenden Körpers mit klingenden Tönen hören lassen, so verfällt man in den Fehler, daß man die Harmonie zu *enge* verlegt. So würde z. B. eine Terz oder Quarte in der kleinen, oder ungestrichenen Octave unter den meisten Umständen als eine regelmäßige Tonweite betrachtet werden können; wollte man aber Terzen und Quartan auf der großen Octave anbringen, so würde man in jenen Fehler verfallen. So wie es sich nun mit der Tiefe verhält, eben so verhält sich in entgegengesetzter Art mit der Höhe. Je höher die Töne liegen, desto enger können die Schritte derselben, und ihre Lagen gegen einander sein, und der Fehler, in den man hier statt jenem verfallen kann, ist der, daß man die Harmonie zu weit, zu zerstreut nimmt. Die Regeln für die Verlegung der Intervallen, um in keines der beiden berührten Extreme zu verfallen, sind immer nur im Allgemeinen anzugeben, da hier so

viele, auf zufälligen und individuellen Umständen beruhende Einschränkungen eintreten können. Geschmack, Erfahrung und Beherzigung der Schranken und des natürlichen Umfangs jeder Stimme sind hier die sichersten Wegweiser. So wird gewiß kein Sänger von Geschmack zärtliche Klagen in der großen Octave vortragen, kein Flötraversite wird sich ein Solo mit dem Contrabaß begleiten lassen, und keinem denkenden Componisten wird es einfallen, den Gesang oder die Stimmen für die Geigen und Bratschen in die zweigestrichene Octave zu verlegen, indessen die Bässe ihr Wesen in der Nähe der Contraoctave treiben.

B.

E n h a r m o n i s c h.

(Musik.)

So hieß bei den Griechen eines der in ihrer Musik eingeführten drei Klanggeschlechter, welches von Aristoxenes und andern oft auch Harmonie genannt wurde. Bei diesem Klanggeschlecht war das Tetrachord auf folgende Art eingetheilt. Von dem untern Ton nach oben zu, war das nächste Intervall ein Viertelton, von diesem auf den darauf folgenden ebenfalls ein Viertelton, und von da schritt man in die zunächst gelegene große Terz. Dieses kann man sich in unserm gegenwärtigen System vorstellen, wenn man annimmt, es stünde zwischen denen hier willkürlich angenommenen Tönen E und F ein dritter, welcher in seiner Stimmung das Mittel zwischen beiden hielte, und folglich gegen selbige einen Viertelton ausmachte, und sonach wären die Schritte von E nach jenem Zwischenton, von diesem nach F und von F nach A, die bei dem enharmonischen Klanggeschlechte damals angenommene Tonleiter. Die Einführung dieses Klanggeschlechts geschah aller Wahrscheinlichkeit nach später als die der beiden übrigen, nämlich des diatonischen und chromatischen. Theils waren aber einige bei selbigen obwaltende Schwierigkeiten, theils die damalige Behauptung Einiger: Es wäre mit diesem Klanggeschlecht im Wesentlichen so gar viel nicht, die Ursache, daß es Anfangs vernachlässigt wurde, und in der Folge allmählig ganz abkam. Hierüber wurden sehr häufige Klagen angestellt, und wenn der Verfall dieses Klanggeschlechts vor andern sehr zu Herzen gieng, war Plutarch. Auf eine fast ähnliche Art wie Rousseau den Einklang, nahm er das enharmonische Klanggeschlecht in Schutz, ob aus philosophischer oder ästhetischer Ueberzeugung, aus Geringschätzung seiner Zeitgenossen, Vorliebe für die vergangene Zeit, oder

wie

Wie einige wollen, aus Mangel hinlänglicher praktischer Kenntniß in der Musik, mag an seinen Ort gestellt sein. Da aber doch die Art, wie sich Plutarch über diesen Gegenstand ausdrückt, aus mehreren Rücksichten merkwürdig bleibt, indem sich Mancher seine eigene Vermuthung über den Grund dieser Aeufßerung ziehen kann, so ist die Stelle die sich darauf bezieht, hier beigelegt. „Unsere „Musici“ so lautet selbige „lassen das schönste, und wegen „seiner Ernsthaftigkeit von den Alten beliebte, und vor- „züglich ausgeübte Klanggeschlecht so sehr aus der Acht, „dafs es sehr wenige unter ihnen giebt, die von den eu- „harmonischen Intervallen nur den geringsten Begriff „haben. Die Nachlässigkeit der jetzigen Tonkünstler geht „in diesem Punkte so weit, dafs sie die Viertelöne für „Dinge erklären, die nicht einmal mit den Sinnen em- „pfinden werden können, und dafs sie folglich solche „ganz und gar von ihrem Gesange ausschliessen. Ja, sie „fügen noch hinzu, dafs diejenigen, die sich mit diesem „Klanggeschlechte abgegeben hätten, nicht geschmeid „gewesen wären. Der stärkste Beweis, womit sie ihr „Vorgeben unterstützen, besteht in ihrer Unempfind- „lichkeit, als wenn alles dasjenige, was ihren Empfin- „dungen entweicht, nicht wirklich, und schlechterdings „unausüblich wäre. Sie versichern annoch, dafs ein fol- „ches Intervall als der Viertelton, nicht einmal in der „Symphonie gebraucht werden könne, wie etwa ein hal- „ber, ein ganzer Ton, oder die übrigen Intervalle“ u. s. w.

Die neuere Musik hat, wie schon anderwärts bemerkt worden, von den drei Klanggeschlechtern der Griechen, nur das diatonische mit gewissen Abänderungen beibehalten. So wie aber in unserm Gesange gleichwohl noch chromatische Tonfolgen vorkommen, so haben wir auch noch in der Harmonie etwas, was mit dem enharmonischen Klanggeschlecht eine Aehnlichkeit hat, oder wenigstens von selbigem die Benennung führt. Wir stellen uns nämlich vor, als ob wir in unserer Tonleiter die enharmonischen Intervalle noch hätten, geben einer Saite in Gedanken mehr als einen Ton, und brauchen das nämliche Intervall einmal als Terz, einmal als übermäfsige Secunde, oder erst als kleine Septime, und unmittelbar darnach als übermäfsige Sexte, und machen hierdurch enharmonische Ausweichungen, durch welche Verwechslung der Klanggeschlechter den Tönen nach ihren Verhältnissen gegen die Tonica, die Beinamen homogen und heterogen (man sehe diese Artikel) beigelegt werden. Enharmonische Fortschreitungen sind also in der heutigen Mu-

Musik weniger Sprache als Schreibart, und zwar zu genauerer Berichtigung der Harmonie, wiewohl hier allerdings in der Ausführung auf mehreren Instrumenten ein wesentlicher Unterschied Statt finden könnte. Der ältere Scarlatti aus Neapel war in den neuern Zeiten der erstere, welcher in gewöhnlichen Tonstücken Gebrauch von enharmonischen Ausweichungen machte, und dafs es ihm nicht an Nachfolgern gefehlt habe, hat die Erfahrung fattsam bewiesen. Die gute Wirkung derselben ist allerdings nicht zu verkennen, aber sie am unrechten Orte, oder zu oft anbringen wollen, schadet durchaus der guten Sache, und da überdem die Verwechslung der Accorde in Beziehung auf enharmonische Schritte äusserst leicht, und einer Vervielfältigung fähig ist, die fast bis ins Unendliche geht, so kann es unmöglich als ein Verdienst gelten, bei jeder Gelegenheit seine Zuflucht zu solbigen zu nehmen, und jeden etwas abweichenden Affect in einem Tonstück durch eine enharmonische Ausweichung anzukündigen. B.

E n k a u s t i k.

(Mahlerei.)

Diese bei den Alten gewöhnliche Mahlerei hat ihren Namen von *ἐνκαίω*, ich brenne ein, weil bei der einen Art derselben die Umrisse der Figuren in Elfenbein eingebrannt, und bei der andern entweder die mit Wachs vermischten Farben durch das Feuer unter einander verschmolzen, oder die mit Wasser aufgetragenen Farben durch Wachs und Feuer auf den Grund des Gemäldes fixiert wurden. Gemälde in diesen Manieren gemahlt, hiefsen *Enkausta*.

Wir wissen weder von dem Ursprunge dieser besondern Art der Mahlerei, noch auch von der innern Art und Weise der Behandlung, von der Zusammensetzung und Zubereitung der Wachsfarben etwas Bestimmtes, da die beiden Schriftsteller, welche am ausführlichsten davon handeln, Plinius und Vitruv, es nicht für gut besanden, uns nähere Auskunft darüber zu geben.

Der Erfinder dieser Kunst konnte schon zu Plinius Zeiten nicht mehr mit Gewifsheit angegeben werden; er sagt: *Ceris pingere, ac picturam inurere quis primus excogitauerit, non constat. Quidam Aristidis inuentum putant, postea consummatum a Praxitele* (der in der 104ten Olympiade, 364 Jahr vor Chr. Geb. blühte). *Sed aliquanto vetustiores encausticae picturae existere, ut Polygnoti* (der in der 89. Olympiade, ohngefähr 420 Jahr vor Chr. Geb.

Geb. lebte) *et Nicanoris, et Arcefilai Pariorum. Lysippus quoque* (der mit dem berühmten Bildner dieses Namens nicht zu verwechseln ist, und der — da wir das Zeitalter desselben nicht wissen — nach dieser Stelle zu urtheilen, vor dem Polygnot gelebt haben muß) *Aeginae picturae suae inscripsit εναυγες, quod profecto non fecisset, nisi encaustica inventa. Lib. XXXV. f. XXXIX.*

So zweifelhaft aber auch der Erfinder dieser Kunst ist, so erhellet doch daraus, daß sie wenigstens im fünften Jahrhundert vor Christi Geburt in Griechenland erfunden wurde, da es wohl zu viel gewagt sein würde, die noch frühere Erfindung derselben aus der 28. und 29. der Anakreon'schen Oden zu beweisen, welche, wenn sie echt wären, wenigstens ein ganzes Jahrhundert früher geschrieben worden sein müßten.

Die Art und Weise aber, auf welche die enkaustische Malerei bewerkstelliget wurde, ist in noch größeres Dunkel gehüllt. Alles, was wir von der Ausübung derselben wissen, ist in folgenden Worten des Plinius enthalten: *Encausto pingendi duo fuisse antiquitus genera constat, cera, et in ebore cestro, id est, uriculo* (oder wie der Herr Consistorialrath Böttiger vielleicht eben so richtig liest, *vernuculo*), *donec classes pingi coepere. Hoc tertium accessit, resolutis igni ceris penicillo utendi, quae pillava in nauibus nec sole, nec sale, ventisue corrumpitur. Lib. XXXV. f. XXXXI.*

Nach der ersten und gewiß sehr alten Art der Enkaustik bediente man sich also eines spitzigen eisernen Instrumentes, welches von den Griechen *Cestrum*, und von den Lateinern *Vriculum* oder *Veruculum* genannt, und, wenn man sich desselben bedienen wollte, glühend gemacht wurde; mit diesem glühenden Werkzeuge braunte man anfänglich bloß die Umrisse der Figuren, und später hin etwa leichte Andeutungen des Schattens in Elfenbein ein, da bekanntlich die ältesten Gemälde von dieser Art sind. Nach der zweiten Manier mußte man sich eines besonders zubereiteten Wachses unmittelbar bedienen, welches vielleicht wie unsere Pastellfarben aufgetragen und vermittelst eines Kohlfenvers verschmolzen wurde. Nach der dritten Art, bei welcher allein große Gemälde möglich waren, trug man die mit Feuer aufgelöseten Wachsfarben vermittelst eines Pinsels auf.

So dunkel uns aber auch Alles ist, was die Enkaustik der Alten betrifft, so wissen wir doch aus den Nachrichten des Plinius erstlich, daß Pausias von Siccyon, der Schüler des Pamphilus und des Apelles Mitschüler, der erste war, der sich in dieser Gattung be-
rühmt

rühmt machte; zweitens, daß diese Art von Malerei, und namentlich die dritte Unterart derselben, auch zu kleinen Gemälden anwendbar war (*parvas pingebat (Pausias) tabellas, maximeque pueros*); drittens, daß schon die Alten von dieser Art von Malerei sagten, die Prozeduren derselben erforderten eine verhältnißmäßig sehr lange Zeit (welche Erfahrung auch diejenigen machten, die zu unserer Zeit, diese Malerei wieder zu erfinden, sich bemüheten), daß es sich aber demohnerachtet nicht notwendig so verhielt. *Hoc*, fährt Plinius unmittelbar nach den zuletzt angeführten Worten fort, *aemuli eum interpretabantur facere, quoniam tarda picturae ratio esset illa. Quam ob rem arti daturus et celeritatis famam, abiecit uno die tabellam. Lib. XXXV. f. XXXX.*

Auffer dem, daß man die Enkaustik wirklich als eine Art von Malerei behandelte, bediente man sich ihrer auch zum Anstreichen der Mauern, der Waffen, der Hausgeräthe u. s. f. (*Varios in colores cera trahitur, ad innumeris mortalium usus, parietum etiam et armorum tetau. Plin.*) um sie dadurch, ;daß man sie wie Wir bobote, scheinbarer zu machen, und vor dem schädlichen Einflusse der Feuchtigkeit zu schützen. Vitruv beschreibt den Gebrauch, den man aus dieser Absicht von der Enkaustik machte, ausführlich, wenn er sagt: *Itaque cum et alii multi, tum etiam Faberius Scriba, cum in Auentino voluisset habere domum eleganter expolitam, peristylii parietes omnes induxit minio, qui post dies triginta facti sunt inuauislo varioque colore. Itaque primo locauit inducendos alios colores. At si quis subtilior fuerit, et voluerit expolitionem miniateam suum colorem retinere; cum paries expolitus et aridus fuerit, tum ceram punicam igne liquefactam paullo oleo temperatam seta inducat. Deinde post ea carbonibus in ferreo vase compositis eam ceram, apprine cum pariete calefaciendo, sudare cogat, fiatque ut pernequetur. Postea cum candela linteisque puris subigat, vti signa marmorea nuda curantur. Haec autem Kavois graece dicitur. Lib. VII.*

Dies ist alles, was wir von der Enkaustik der Alten wissen. Das Holz war die einzige Materie, auf welche kleine Gemälde gemahlet wurden. Die Maler hatten ihre Wachsfarben in Kästchen mit verschiedenen Fächern, (*Psittores loculatas habent arculas, vb. discolores sunt cerae. Varro de Re Rust. l. II.*), sie bedienten sich des Pinsels, um nach Plinius die gefärbten, aufgelöseten Wachse aufzutragen, oder nach Vitruv die Farben mit Wachs zu überziehen. Das Feuer diente entweder zur Verschmelzung der gefärbten Wachse, oder zur Gleich-

und

und Ebenmachung, zur Einschmelzung des reinen Wachses, womit die Farben überzogen wurden, um ihnen grössere Dauer als den Wasserfarben zu geben. Die Werkzeuge, mit welchen man diese letztere Operation verrichtete, hießen *Kauteria*: *Cauterium in pictorum instrumentis continetur, quo bituminaciones et fortiores quaeque conglutinationes concoquentur, maxime in ea pictura, quae ἔγκραστον appellatur, quae fit carbonibus inustis, resolutis igne ceris.* *Plin. l. XXII.*

So wie der Ursprung dieser Kunst ungewiss ist, so ist es auch die Zeit, in welcher sie aufhörte, betrieben zu werden; jedoch ist so viel gewiss, daß man sie im vierten und fünften Jahrhunderte nach unserer Zeitrechnung noch kannte, da die Pandekten der Werkzeuge gedenken, die zu dieser Art von Malerei erforderlich waren. *Pictoris instrumento legato*, — spricht *Marianus tit. de fundo instructo l. XVII.* — *cerae, colores similiaque horum legato cedunt; peniculi et cauteria et conchae*

Von dieser Zeit an wissen wir nichts von der Enkaustik, bis endlich ein Deutscher Künstler, Daniel Neuberger, wie Herr von Blankenburg aus der Kunst-Gewerb- und Handwerks-Geschichte von Augsburg anführt, im Jahr 1654 einen Moses mit Wachs malte. Seitdem ruhete die Wachsmalerei wieder, bis 1752 der Graf Caylus mit Hülfe des Arztes Majault verschiedene Manieren in Wachs zu mahlen erfand, und dadurch eine verlohren gegangene Kunst der Alten den Neuern wieder gegeben zu haben glaubte. Der Mahler Vien fertigte 1754 das erste Gemälde in dieser Manier, einen Kopf der Minerva, und stellte ihn öffentlich aus. Die dem Diderot zugeschriebene Schrift: Geschichte und Geheimniß der Wachsmalerei, 1755, sprach dem Caylus diese Erfindung ab, und eignete sie dem Mahler Bachelier zu, welcher schon 1749 Versuche mit Wachs zu mahlen gemacht hatte; aber es zeigte sich, daß er seine Farben bloß mit Wachsseifen-Wasser vermischt hatte, daß also seine Erfindung nicht die Enkaustik der Alten betraf; so wie auch die Anmaßung der Erfindung der Enkaustik des Prinzen San Severo, der übrigens sehr große Verdienste um die Künste hatte, vielleicht keinen bessern Grund hatte.

Außer dem genannten Vien machten nun auch Hallé, Roslie, Le Lorrain und andere, Versuche in den verschiedenen Manieren des Caylus, welche aber insgesamt bewiesen haben sollen, daß er die Enkaustik der Alten noch nicht erfunden hat.

Seit-

Seitdem beschäftigten sich mehrere mit der Wachsmalerei, unter denen wir außer Reifenstein und der Mifs Greenland in England den Mahler Calau und den Baron von Taubenheim noch nennen wollen. Letzterer erfand eine Materie, die einem weichen Wachse gleich ist, und statt des Oehles unter die Farben gemischt werden kann, und mit dem Wachse des erstern machten Rode und Frisch zu Berlin verschiedene Versuche, welche aber noch immer Ursache zu fürchten geben, daß die Enkaustik der Alten eine verlohren gegangene Kunst ist. G.

E n t f e r n u n g .

(*Zeichnende Künste.*)

Siehe den Artikel *Ferne*.

E n t g e g e n s t e l l u n g .

(*Malerei.*)

Das einmahl angenommene Licht, welches ein Gemähde beleuchtet, daß der Künstler, um nicht gegen die Wahrheit der Natur zu sündigen, nicht ändern, und doch ist er, wegen der Haltung und der Forderungen der Perspective genöthiget, gewissen Theilen seines Gemähdes den Anschein einer müßigen Beraubung des Lichtes zu geben, oder sie nach dem Kunstausdruck in Ruhestellen zu verwandeln.

Diesen Zweck erreicht er durch zwei Mittel: erstlich durch die Entgegenstellung und durchsichtiger Körper, welche den dunkler sein sollenden Theil in einem Grade beschattet, den die Gesetze der Luftperspective bestimmen. Zur Anwendung dieses Mittels biethen sich dem Künstler Bäume, Gebäude, kleine Erhöhungen des Erdreichs dar; aber es erfordert viele Kunst und Behutsamkeit, wenn es die gehoffte Wirkung thun soll, und ist in unzähligen Stoffen gar nicht anwendbar.

Das zweite Mittel, welches fast immer anwendbar ist, und durch seine gänzliche Unmerkbarkeit kein künstliches Mittel einer Täuschung, sondern reine, nothwendige Natur zu sein scheint, ist die Wahl einer dunkeln eigenthümlichen Farbe des Gegenstandes, der auf den Platz, welcher dunkler sein soll, gestellt ist. Dieses letztere ist daher dem erstern öfter vorzuziehen. G.

E n t -

E n t w u r f.

(Zeichnende Künfte.)

Ein Entwurf heißt in den zeichnenden Künften die aus einigen eilend hingezogenen Linien bestehende Darstellung der ersten Idee zu einem Gemälde; eine Darstellung, bei welcher es die Absicht des Künstlers ist, bloß das Grobe, das Ganze seines Gedankens zu fixieren, wobei er weder auf vollendete Richtigkeit, noch auf Eleganz der Umrisse Rücksicht nimmt. Der Entwurf soll ihm dazu dienen, um alsdann, wenn sich das Feuer seiner Einbildungskraft abgekühlt hat, seinen im Enthusiasmus des Genies empfangenen Gedanken wieder zu finden, um alsdann alle die Bewegungen und Stellungen mit desto größerer Bestimmtheit und Richtigkeit in seine Skizze überzutragen.

Ein feuriges Genie findet beständige Reitze in sich, Entwürfe zu zeichnen, aber nicht selten weniger Geduld Entwürfe auszuführen, die jedoch auch in ihrer rohesten Gestalt, wenn sie von guten Künstlern sind, wie die von Rubens, Tintoret, Giordano, La Fade, für künftige Künstler von unschätzbarem Werthe sein können.

G.

Epifches Gedicht.

Siehe Heldengedicht.

Epifode. Epifodifch.

(Zeichnende Künfte.)

Eine Epifode in Werken der zeichnenden Künfte ist von dem Beiwerk wesentlich verschieden: Beiwerk sind alle leblosen Gegenstände, welche zur Charakterisierung, Verschönerung oder Bereicherung des Stoffes beitragen; aber unter einer Epifode versteht man Darstellungen belebter Gegenstände, einzelner Figuren oder Gruppen, welche zwar mit dem Hauptstoffe in Verbindung stehen, aber unbeschadet desselben von ihm getrennet werden können. So wahr aber auch dieses ist, so wenig dürfen Epifoden in einem Gemälde müßig, und weiter nichts als ein mechanisches Mittel des Künstlers sein, wodurch er bloß die mahlerische Wirkung seines Werkes zu erhöhen sucht.

Es bringen nämlich Künstler oft blofs aus der Absicht Epifoden in ihre Gemälde, fehlerhaft, oder wenigstens nicht nach den strengsten Grundfärzen der Kritik geordnete Gruppen zu verbinden, die Licht- oder Schattensmassen zu verbreiten, oder die Zusammensetzung des Ganzen gröfser und reicher zu machen. Eine Absicht, die, wenn sie gut und glücklich erreicht wird, dem Künstler unfern Beifall erwirbt; die aber bei besserer, genievollerer Anordnung auch ohne episodische Figuren zu erreichen möglich war, wenn er nämlich seine Figuren so wählte, dafs jede, die ein Künstler von geringerem Genie zu einer blofs episodischen gemacht hätte, zur Erzielung der allgemeinen Wirkung, zur Verstärkung des allgemeinen Ausdruckes beiträget, dafs also jede derselben mittelbar in das Wesen des Stoffes verwebet wird. So ist auf Söeur's Gemälde von der Predigt des Heiligen Paulus der junge Mensch, welcher des Feuer anbläset, zwar in so fern eine episodische Figur, in wie fern der Künstler auch den Zeitpunkt hätte wählen können, in welchem das Feuer zur Verbrennung der Schriften der heidnischen Weisen schon angeschüret war; aber in wie fern diese Figur die Wirkung des Vortrages des Apostels auf seine Zuhörer beweiset, in wie fern sie also den allgemeinen Ausdruck des Gemäldes verstärkt, ist sie eine wesentliche Figur; und wenn man sie, streng genommen, dennoch für eine Episode erklärt, eine der wenigen glücklichen, die man nicht von dem Gemälde trennen könnte, ohne etwas dabei zu verlieren.

So kann der Künstler fremde Gegenstände in die Bestandtheile seines Stoffes verschmelzen, nur müssen sie ja nicht fremdartig, nicht von entgegen gesetztem, oder auch nur widrigem Ausdruck, nicht von entgegen gesetztem Charakter sein. Ist der Stoff komisch, so darf die Episode nicht ehrwürdig, und nicht niedrig sein, wenn der Stoff edel ist.

Stoffe, deren Gegenstand zwar ein allgemeines Interesse ist, welches sich aber bei den verschiedenen Individuen auf unzählige Weise modificiert, oder wo einzelne Individuen in dem grossen Hauptinteresse ein untergeordnetes, besonderes Interesse haben, könnte man episodische Stoffe nennen. Dergleichen Stoffe sind die Sündfluth, die Ertheilung des Manna, können Jahrmärkte, Trinkgesellschaften, Schlachten sein. Das Verdienst des Künstlers wird bei Darstellung solcher Stoffe aber um desto gröfser sein, je mehr er die feinen, unsichtbaren Fäden in einander zu weben versteht, oder je weniger er in demselben

G.

Epo-

Epode. Epodisch.

(Dichtkunst.)

Mit diesem Namen bezeichneten die Griechen Etwas, welches sie einer Ode als Zusatz anfügten. Die Ode der Griechen bestand nicht selten aus einer Strophe und Antistrophe; die in Ansehung des einmahl zu jedem besondern Verse gewählten Sylbenmaasses und der Zahl der Zeilen einander vollkommen gleich sein mußten, weil der Chor, der während des Gesanges der Strophe vorwärts tanzte, bei der Antistrophe singend und tanzend wieder auf seinen vorigen Platz zu stehen kommen mußte, und folglich zu seinem Rückwege dieselbe Anzahl von Schritten brauchte. Diesen beiden Strophen folgte nun eine andere, welche ihr eigenes Sylbenmaass, und eine willkührliche Anzahl von Versen hatte; diese besondere Strophe hieß Epode. Diese Ordnung der Strophen und Epoden wurde nun nach Erforderniß des Stoffes mehr oder weniger oft wiederholt, und diese Gattung von Gefängen epodisch genannt.

Wir finden mehrere von solchen Oden unter denen des Pindar, und unter den Chören der Griechischen Tragiker.

Derselbe Begriff des Zusatzes bei einer Ode wurde von den Griechen und Lateinern aber auch bloß mit dem gewählten Sylbenmaasse derselben verbunden, und eine Ode dann epodisch, oder eine Epode genannt, wenn nach einem längern Jambischen Verß ein kürzerer derselben Gattung folgte, wie ihn Horaz in den ersten zehen Epoden folgen liefs, z. B.

*Beatus ille, qui procul negotiis,
Ut prisca gens mortalium,
Paterna rura bobus exercet suis
Solutus omni foenore.*

Der kürzere Vers wurde, wie Hephästion berichtet, als der Zusatz zu dem Haupt-Sylbenmaasse der Ode, und als das charakteristische Kennzeichen der Epode betrachtet.

Dies ist das Wesentliche der Epode, und das Beifende oder Satyrische des Gegenstandes, was erst neulich Jemand für das Wesen derselben ausgab, nichts als etwas Zufälliges.

Archilochus nämlich, der Erfinder dieses Sylbenmaasses, war ein äußerst bitterer, giftiger Dichter, und schrieb mehrere Oden dieser Gattung gegen den Lykambe (s. den Artikel Archilochus: auf diese Weise verschmolz sich der Begriff des Scheltenden, Satyrischen mit

dem Begriff der Epöde, der sehr gut davon getrennet werden kann, ohne dafs darum die Epöde aufhört, eine Epöde zu sein, ob es gleich dem Horaz beliebte, mehrere seiner Epöden einige schwache Züge der Archilochischen zu geben.

G.

E q u i l i b e r .

(*Zeichnende Künste.*)

Siehe den Artikel Gleichgewicht und Ponderation.

E r f i n d u n g .

(*Aesthetik.*)

Originalität ist das ausgezeichneteste Bestandtheil des Genies für schöne Kunst, und sie zeigt sich am glänzendsten in der Erfindung. Man braucht den Begriff der Erfindung von allen Arten der Werke jeder Kunst, bei denen der Freiheit der Einbildungskraft auch nur etwas überlassen ist. Selbst einem Portrait kann man Erfindung zueignen, z. B. in Hinsicht der Situation, die für die darzustellende Person gewählt ist, und in Hinsicht der Beiwerke.

Der Begriff der Erfindung drückt in Beziehung auf schöne Kunst ganz etwas anderes aus, als in Beziehung auf Wissenschaft. Alle Erfindung im Gebiete der Wissenschaft besteht in Erweiterung der Erkenntniß des Wirklichen, entweder des physischen oder des moralischen. Der wissenschaftliche Erfinder zeigt entweder zuerst bestimmte Gesetze der moralischen oder physischen Welt, oder er führt Thatfachen und Erscheinungen auf bereits anerkannte Gesetze zurück, oder er zieht aus den Gesetzen der moralischen und physischen Welt Folgerungen, indem er entfernte Wirkungen dertelben vorher bestimmt, aus ihnen wieder Gesetze ableitet, oder, indem er zeigt, wie durch praktische Anwendung davon gewisse Zwecke erreicht werden können. Er geht bei allen seinen Erforschungen von bewusster Erkenntniß der Gesetze der Natur und Wirklichkeit aus; er kann seinen Ideengang andern mittheilen, und die ganze Methode, wie er zu seinem Resultate gelangt ist, beschreiben. Indem er voraussetzt, dafs andere an seiner Erfindung Theil nehmen werden, rechnet er auf die Gleichheit des Erkenntnißvermögens unter den Menschen.

Das

Das Genie für schöne Kunst stimmt in Hinsicht der Erfindung mit dem wissenschaftlichen Genie darin überein, daß es auch originale Werke des Geistes hervorbringt. Allein seine productive Kraft ist von jener des wissenschaftlichen Erfinders specifisch verschieden. Betrachten wir dieses Genie, wenn es als Genie wirkt, in seiner ganzen erfindenden Kraft, so bringt es aus eigenem Vermögen Vorstellungen und Verknüpfungen von Vorstellungen hervor, deren Form nicht gefaßt werden kann, ohne theils unmittelbar Vergnügen zu empfinden, theils aus Anerkennung der Zweckmäßigkeit derselben in Beziehung auf die bei ihrer Fassung thätigen Vermögen unsrer Natur angenehme Gefühle zu schöpfen. Die eigentliche Erfindung des Genies also bezieht sich auf Form, und ihre Producte tragen wesentlich den Charakter der Schönheit.

Das Genie bringt seine Producte hervor, ohne sich eines Zweckes, oder bestimmter Regeln bewußt zu sein, welche es befolgte. Es kann das Werden derselben Niemanden mittheilen. Wenn es voraussetzt, daß seine Composition in Andern gleiches Vergnügen erregen werde, wie in ihm, so rechnet es auf die Gleichheit derjenigen Vermögen des Menschen, welche bei Auffassung der Formen der Vorstellungen, und Gegenstände der Vorstellungen thätig sind, und besonders die Gleichheit des Verhältnisses derselben zum Gefühlvermögen.

Nach dem oben gegebenen allgemeinen Begriffe der Erfindung erfindet das Genie in jeder Art schöner Kunst. Je mehr aber eine Art schöner Kunst der Freiheit der Einbildungskraft überlassen ist, je ungebundener sich in ihr das Spiel von dieser zeigen kann, um so mehr ist sie schöner Erfindung fähig. Dichtkunst und Tonkunst biethen die glänzendesten Wirkungen der Erfindung dar, in ihrem Gebiete ist ohne Erfindung gar kein Product möglich. Die Arten schöner bildender Kunst sind in Hinsicht der Erfindung verschieden. Am bewundernswürdigsten erscheint sie in der Allegorie, nächst dieser im historischen Werke, und der Landschaft.

Verstand und Einbildungskraft wirken bei der Erfindung harmonisch, welche um so vollkommener ist, je mehr das eine von diesem Vermögen gleichsam für das Bedürfniß des andern wirkt, ohne deshalb seinem eigenthümlichen Charakter etwas zu vergeben.

Wenn wir Erfindung in diesem Sinne nehmen, können wir uns leicht mit jenen Theoristen vereinigen, welche Erfindung zum allgemeinen Princip der schönen Kunst machen. Wenigstens ist Erfindung die

Grundbedingung der Genesis eines jeden Werkes derselben.

Wir werden auf den Begriff der Erfindung in dem Artikel Genie wieder zurückkommen müssen, und begnügen uns hier, nur den allgemeinen Sinn derselben anzugeben zu haben. H.

E r f i n d u n g.

(*Zeichnende Künste.*)

Unter dem Begriff Erfindung für die zeichnenden Künste dachten sich verschiedene Schriftsteller verschiedene Sachen. Einige begriffen die ganze Zusammenfassung eines Gemäldes unter ihr; andere dachten sich Fruchtbarkeit des Genies, Neuheit der Gedanken, neue Wendungen und verschiedene Behandlungen Eines und desselben Gegenstandes darunter.

Obgleich nicht zu leugnen ist, daß die letzt genannten Stücke zur Erhöhung des Werthes einer Erfindung, ihr Wärme, Lebhaftigkeit und Reitz zu geben, ungemein viel beitragen, so machen sie doch weder den Grund noch das Wesen der Erfindung aus. Ein Künstler, dem jenes alles abgeht, kann durch die Richtigkeit seiner Gedanken, durch die Weisheit seiner Wahl und die Gründlichkeit der Beurtheilung allen Theilen der Erfindung Genüge thun.

Die Erfindung ist ein Theil der Zusammenfassung, welche die Erfindung und Anordnung, oder die Vertheilung der Gegenstände unter sich begreift.

Die Erfindung beschäftigt sich mit der Wahl der einzelnen Theile, welche in einer Zusammenfassung oder Darstellung irgend eines Stoffes aufgenommen werden sollen, und zwar beschäftigt sie sich damit in doppelter, in dichterischer und mahlerischer Rücksicht, deren erstere, jedoch unter gewissen, strengen Gesetzen, mehr Freiheit gestattet, als die letztere.

Das erste Gesetz, welches der Künstler bei dem Geschäft der dichterischen Erfindung nicht aus den Augen verlieren darf, und aus welchem die übrigen fließen, ist Wahrheit oder Natur, deren Beobachtung sich auf genaue Kenntniß des Stoffes in seinem ganzen Umfange, der darin verwickelten Personen, der dabei nöthigen Beiwerke, des Ortes der Scene u. f. f., auf genaue Kenntniß oder Vertheilung des Interesse, das jede der mithandelnden Personen an der Handlung nimmt, auf die Kenntniß der individuellen Charaktere und die Aeufferungen derselben in der Natur gründet.

Das

Das zweite Gesetz der dichterischen Erfindung des Mahlers, welches unmittelbar aus dem erstern folgt, gebiethet ihm Zweckmäßigkeit, vermöge welcher er nur diejenigen Gegenstände aufnimmt, welche zur Hervorbringung der bezielten Wirkung des Kunstwerkes unumgänglich nothwendig sind. Durch einfache, glücklich gewählte Mittel wird der Zweck nicht selten besser erreicht, als wenn man alle mögliche Triebfedern in Bewegung setzt. So richtig aber auch dieser Grundsatz im Allgemeinen ist, so biethet doch die Natur Gegenstände dar, worin es dem Künstler zum Verdienst gereicht, ihn zu verletzen, und wie die Natur selbst, nach besondern Grundsätzen zu handeln.

Das dritte Gesetz verlangt bei der dichterischen Erfindung beständige Hinsicht auf den allgemeinen und besondern Ausdruck des Gemäldes, der durch die unendliche Mannigfaltigkeit und Verschiedenheit der Charaktere und Ausdrücke der Natur unendlich modificirer wird. Ein zürnender Krieger im Griechischen Costum ist noch kein Achill, eine über den plötzlichen Tod ihrer Kinder weinende Griechin noch keine Niobe, ein heiterer, rosenbekränzter Zecher noch kein Anakreon. Es kommt bei der Erfindung des Ausdrucks alles auf die Auffassung der feinen Züge an, welche uns die Geschichte oder Dichtkunst an den darzustellenden Personen schildert.

Tausend expressive Züge müssen des Eigenthümlichen des darzustellenden Charakters, des Interesse wegen, welches diese Person an der Handlung nimmt, verworfen, und eine Menge schöner Figuren nicht dargestellt werden, weil sie zur Totalwirkung des Stückes nichts beitragen, und also müßig sein würden. Dies bestätigt die oben gegebene Definition der Erfindung des Mahlers, das sie nämlich sei, die Wahl der in einer Zusammenfassung aufzunehmenden Gegenstände.

Die mahlerische Erfindung ist nun zum Theil wirklich noch Erfindung, zum Theil aber Anordnung. Als Erfindung giebt sie den gefassten Situationen und Ausdrücken schöne Formen (man sehe den Artikel Ausdruck), und opfert lieber die Natur, wenn die Lage allzu heftig ist, auf, als das sie gegen das erste Gesetz aller schönen Künste — Schönheit der hervorgebrachten Gegenstände an und für sich — verstöße.

Was das zweite Geschäft der mahlerischen Erfindung anlangt, so sehe man den Artikel Anordnung nach.

Wir glauben diese wenigen Grundsätze über die Erfindung nicht besser bestätigen, und das, was ihnen noch fehlt, nicht besser ergänzen zu können, als wenn wir diesen Artikel mit einer Stelle des Mengs *) schliesen, in welcher er das Verfahren Raphaels bei der Erfindung eines Gemäldes schildert: Wenn Raphael, spricht er, ein Gemälde erfinden wollte, so war sein erster Gedanke auf den Ausdruck gerichtet. Nachdem er überlegt hatte, was er vorstellen wollte, überdachte er zugleich, was für Leidenschaften die vorgestellten Personen befeelen müssen. Nachher bestimmte er die Stufen der Leidenschaften, und theilte sie den Personen gemäß aus; er zog dabei die Art und den Stand der Person, so wie auch die Anzahl derselben in Betrachtung; er dachte auch an die Entfernung, nach welcher die Nebenpersonen auf die Person, in welcher der Hauptausdruck sichtbar sein muß, wirken können, und auf diese Weise überlegte er den ganzen Umfang seines Werkes. — — Auf diese Art verfehlte er nichts, was wesentlich war, und wenn ja etwas darin mangelte, so war es unbedeutend, und wurde durch die Gegenwart des Vorzüglichen allezeit ersetzt; da hingegen bei andern Künstlern die Hauptsachen fehlen, weil sie die Schönheit in unnütze Kleinigkeiten setzten. Wenn er hierauf weiter ging, und jede Figur insbesondere seiner Aufmerksamkeit würdigte, so richtete er nicht zuerst sein Hauptaugenmerk auf die schönste mahlerische Stellung, die möglich war, wie etwa andere Künstler, die nicht überlegen, ob die Figur auch zur Geschichte passend ist, sondern er untersuchte gleich, was in der Seele des Menschen vorgehen könnte, wenn er sich wirklich in eben der Lage befände, so wie sie die Geschichte schildert. Endlich dachte Raphael auch an die Wirkung, welche diese oder jene Leidenschaft auf den Menschen machen muß, und welchen Theil des Körpers er bewegen muß, um sie auszudrücken. Diesem Theile gab er alsdann die meiste Handlung, und ließ die übrigen, welche nicht so nöthig waren, ruhig und müßig sein. Daher kommt es, daß man in den Gemälden dieses Meisters oft ganz gerade und ruhige Figuren entdeckt, die sich an ihrem Orte eben so schön ausnehmen, als diejenigen, deren Bewegung in einem andern Theile des Gemäldes stärker angedeutet ist; weil jene ruhige und simple Stellung vielleicht dazu dient, die innere Lage der Seele auszudrücken, da hingegen die übrigen, welche in Handlung begriffen sind, äussere Bewegungen vorstellen.

Wir

*) 2. B. 76. S. der Ueberf.

Wir verweisen diejenigen, welche sich noch mehr über die Erfindung und Zusammenfetzung des Raphael, der in dieser Rücksicht zuverlässig der grösste Künstler ist, unterrichten wollen, noch unter andern auf den IV. Abschnitt der Mengerschen Betrachtungen über die drei grossen Mahler, Raphael, Correggio, Titian.

G.

Erhaben.

(*Aesthetik.*)

Wenn wir Gegenstände der Natur erhaben nennen, so geschieht dieses nur, inwiefern sie sich mittelst der Stimmung, welche durch die Auffassung ihrer Form oder Uniform in uns entsteht, auf erhabene Ideen beziehen. Das eigentlich Erhabene ist in keiner sinnlichen Gestalt enthalten, sondern betrifft blofs Ideen der Vernunft, welche, obgleich keine ihnen angemessene Darstellung möglich ist, eben durch diese Unangemessenheit, welche sich sinnlich darstellen läßt, rege gemacht, und ins Gemüth gerufen werden. Wahrhaft und an sich erhabene Ideen sind das moralische Gesetz, das Vermögen es zu realisieren, und der Endzweck, welcher damit erstrebt wird, die Ideen des Unbedingten, der Einheit, Vollendung, womit die theoretische Vernunft über das Gebieth alles Erkennbaren hinausgeht, und zugleich die Grenzen für alles Denkbare festsetzt; diese letztern Ideen aber nur wegen des ihnen nothwendig zukommenden moralischen Interesse

Gegenstände der Natur können sich auf mannigfaltige Weise auf Ideen der Vernunft beziehen: 1) blofs durch das Spiel der Gemüthskräfte, und zwar der Einbildungskraft und der Vernunft (durch die Stimmung, in welche sie dadurch versetzt werden). Wenn nämlich durch einen Gegenstand der Natur diese Gemüthskräfte in ein solches Verhältniß gesetzt werden, daß bei der Unzulänglichkeit der Einbildungskraft, die sinnliche Erscheinung, welche den Charakter der Unbegrenztheit und Unendlichkeit mit sich führt, nach ihrer Gröfse bestimmt zu schätzen und darzustellen, das theoretische Vernunftvermögen unbedingte Einheit, vollendete Ganzheit selbst des Unendlichen zu denken geweckt wird, oder bei der Unfähigkeit des sinnlichen Begehrungsvermögens, eine sinnliche Erscheinung, welche sich unserer Einbildungskraft unter dem Charakter des Furchtbar-Mächtigen aufdringt, ohne Furcht und Ahnung einer Gefahr aufzufassen, das Gefühl einer freien über allen Natureinfluss erhabenen Kraft, das ist, des Ver-

mögens der moralischen Vernunft geweckt wird, so entsteht in jedem von beiden Fällen unabsichtlich eine Harmonie zwischen jenen Kräften, das Gemüth wird durch die Unangemessenheit seiner Einbildungskraft, das Grenzenlose zu fassen, oder das Furchtbar - Mächtige in seiner Erscheinung zu ertragen, zum Gefühle eines ihm inwohnenden übersinnlichen Vermögens bestimmt, welches in seinem theoretischen Geschäfte denken kann, was jeden Maassstab der Sinne und des Verstandes übertrifft, im praktischen sich über allen Einfluß unserer Kräfte erhaben fühlt, deren Vorstellung die Einbildungskraft für sich allein unterliegen müßte, wenn sie dieselbe nach dem vollen Charakter ihrer furchtbaren Macht faßte.

Der Hauptcharakter des Erhabenen liegt darin, daß bei Vorstellung desselben Einbildungskraft und (theoretische oder praktische) Vernunft auf entgegengesetzte Weise wirken, die dadurch entstehende Gemüthsstimmung aber dennoch bei allem jenem Contraste als zweckmäßig beurtheilt wird, und so Wohlgefallen erregt. Wenn die Natur als unermessliche GröÙe erscheint, ist ihre Erscheinung unangemessen unserm Darstellungsvermögen, gleichsam gewaltfam für die Einbildungskraft, also der Form nach zweckwidrig für unser Urtheilsvermögen; allein die Vernunft kommt gleichsam den niedern Kräften zu Hülfe, und läßt dasjenige wenigstens denken, was über die Fassung und Darstellung derselben hinaus geht. So entsteht eine Harmonie, deren nothwendige Folge Vergnügen sein muß. Wenn die Natur als furchtbare Macht erscheint, so beziehen wir diese ihre Erscheinung auf den Trieb unserer Selbsterhaltung, und die Einbildungskraft würde gewiß ihrer gewaltfamen Einwirkung unterliegen, wenn nicht auch hier die Vernunft eine Harmonie vermittelte, indem sie durch das hervorgehende Bewußtsein ihres freien über allen Naturinfluß erhabenen Vermögens die schon sinkende Kraft der Einbildung unterstützte, wodurch denn ebenfalls Vergnügen erregt werden muß.

Die Natur erscheint als GröÙe oder als Macht. Erscheint sie als GröÙe, so wird ihre Erscheinung auf das Erkenntnisvermögen; erscheint sie als Macht, so wird ihre Erscheinung auf das Begehrungsvermögen bezogen. Dies ist der Grund der Kantischen Eintheilung des Erhabenen in das Mathematisch - Erhabene und das Dynamisch - Erhabene. Folgendes macht die Hauptidee seiner Theorie dieser Classen aus:

A. Das Mathematisch - Erhabene. Wenn wir uns des Ausdrucks des Erhabenen in Hinsicht auf GröÙ-

Gröfse bedienen, so verstehen wir darunter dasjenige, was schlechthin groß ist, das ist, was über alle Vergleichung groß ist, mit welchem in Vergleichung alles Andre klein ist, für was der Maafsstab nur in ihm selbst, nicht aber ausser ihm gesucht werden darf. Dafs etwas eine Gröfse sei, erkennen wir aus dem Dinge selbst, ohne alle Vergleichung mit andern, wenn nämlich Vielheit des Gleichartigen zusammen Eins ausmacht. Um zu bestimmen, wie groß etwas sei, bedürfen wir allezeit der Annahme einer Gröfse als Maafses, und da dieses Maafs selbst wieder nur durch Grundlegung einer andern Gröfse als Maafses für dasselbe bestimmt werden kann, so erhellet, dafs alle Gröfßenbestimmung der Erscheinungen nur einen Vergleichungsbegriff liefern könne, keinesweges aber einen absoluten Begriff von einer Gröfse. Wenn wir von einem Gegenstande sagen, dafs er schlechthin groß sei, legen wir allerdings auch einen Maafsstab zum Grunde, den wir für jedermann als eben denselben annehmen zu können, voraussetzen; allein dieser Maafsstab ist blofs subjectiv und nur zur ästhetischen Beurtheilung der Gröfse brauchbar. Für die mathematische Gröfßenschätzung giebt es kein größtes, allerdings aber eines für die ästhetische Gröfßenschätzung. Sollen wir ein Quantum in der Einbildungskraft auffassen, um es als Einheit zum Maafse brauchen zu können, so müssen wir die Theile desselben nicht nur auffassen, sondern auch zusammensetzen. Diese Handlung des Zusammensetzens wird in dem Verhältnisse schwerer, als die Auffassung fortrückt, und gelangt bald zu ihrer höchsten, nämlich dem ästhetisch größten Grundmaafse der Gröfßenschätzung. Ist nämlich die Auffassung so weit gelangt, dafs die zuerst aufgefassten Theilvorstellungen der Sinnenanschauung in der Einbildungskraft schon zu erlöschen anheben, indessen diese zur Auffassung mehrerer fortrückt, so verliert sie auf einer Seite eben so viel, als sie auf der andern gewinnt, und in der Zusammenfassung ist ein Größtes, über welches sie nicht hinauskommen kann.

Wenn dieses Größte für die ästhetische Gröfßenschätzung als absolutes Maafs beurtheilt wird, über welches dem beurtheilenden Subjecte kein größeres möglich sei, so führt es die Idee des Erhabenen bei sich, und verursacht diejenige Rührung, welche keine blofs mathematische Schätzung der Gröfßen durch Zahlen bewirken kann.

Worin liegt aber der Grund des Wohlgefallens an einer Vorstellung dieser Art? Er liegt in jener Wirksamkeit der Vernunft, zu welcher diese bei jenem Zustande der
Ein.

Einbildungskraft bestimmt wird. Die Vernunft nämlich fordert zu allen gegebenen Größen, selbst denen, die zwar niemals ganz aufgefaßt werden können, gleichwohl aber in der sinnlichen Vorstellung als ganz gegeben beurtheilt werden, Totalität, mithin Zusammenfassung in eine Anschauung und für alle Glieder einer fortschreitend wachsende Zahlreihe Darstellung; sie nimmt selbst das Unendliche von dieser Forderung nicht aus, sondern macht es unvermeidlich, es sich als ganz gegeben zu denken. Das Unendliche aber sich als ein Ganzes auch nur denken zu können, zeigt ein Vermögen des Gemüthes an, welches allen Maafsstab der Sinnen übertrifft, ein Vermögen, welches selbst übersinnlich ist.

Erhaben ist also die Natur in derjenigen ihrer Erscheinungen, deren Anschauung die Idee ihrer Unendlichkeit mit sich führt.

B. Das Dynamisch-Erhabene. Wenn wir die Natur im ästhetischen Urtheile dynamisch-erhaben nennen, so denken wir sie als Macht, die über uns keine Gewalt hat, denken sie als furchtbar, ohne uns jedoch vor ihr zu fürchten. Der Natur als Macht können wir mit allen unsern sinnlichen Kräften nicht widerstehen, sie ist also für unser sinnliches Begehrungsvermögen furchtbar, unsre Einbildungskraft kann die Vorstellung ihrer grenzenlosen Gewalt fortdaurend nicht ertragen.

Allein, wie so ganz auch unsre sinnliche Kraft verschwindet, wenn wir uns als bloße Sinnenwesen mit der Natur als Macht messen wollen, so ist es doch nicht derselbe Fall, wenn wir die Natur als Macht auf unser selbstständiges, freies, übersinnliches Wesen beziehen. Im Bewußtsein dieses Wesens beurtheilen wir uns als vollkommen unabhängig und der Natur überlegen, als moralisch sicher und unüberwindlich bei aller Unterwürfigkeit dessen, was physisch an uns ist, über den Einfluß der Natur.

Wenn nun die Erscheinung der Natur als furchtbarer Macht dieses Bewußtsein in uns weckt, so nennen wir sie deshalb *erhaben*, indem wir den Charakter, den sie in uns, als uns zukommend fühlbar macht, auf sie selbst übertragen.

Diese *Erhabenheit* ist also eigentlich nur in unserm Gemüthe enthalten, so fern wir der Natur in uns, und dadurch auch der Natur außer uns, überlegen zu sein uns bewußt werden können.

2) Gegenstände der Natur können sich aber auch zweitens auf Ideen der Vernunft beziehen, wiewohl ihre Form ihren Zweck ausdrückt, ihre Wirkungen ankündigt. Die Idee der Menschheit, als Zweck an sich, ist wahrhaft *erhaben*;

haben; ich möchte sagen, daß alles andre durch Begriffe erhabene, seine Erhabenheit von ihr erborge. Je mehr der Mensch selbst die Idee dieser Menschheit in sich herrschend macht, je mehr er alle Kräfte und Handlungen seiner Kräfte der Vernunft unterordnet, und sich von der sinnlichen Abhängigkeit zu immer freierer und festerer Selbstständigkeit erhebt, um so mehr nähert er sich dem Erhabenen der Menschheit, und wird selbst, nach seinen mannigfaltigen Verhältnissen betrachtet, in Gesinnungen und Handlungen erhaben.

Es würde zu viel Weitläufigkeit erfordern, wenn ich mich auf die ganze Untersuchung des möglichen moralischen Ausdrucks in der Körpergestalt des Menschen einlassen wollte. Man darf, ohne Widerspruch zu fürchten, voraussetzen, daß es gewisse Formen, Züge, Stellungen und Richtungen der Theile des Körpers giebt, in welchen sich das Verhältniß der moralischen Vernunft zur Sinnlichkeit eines Menschen auf das sprechendste ankündigt, und daß vorzüglich Stärke und Unüberwindlichkeit dieser Vernunft ihren Ausdruck haben, den man oft für ganz unzweideutig zu halten versucht ist. Wegen dieses Ausdrucks von Erhabenheit in der Gesinnung hat man von jeher gewissen Zügen und Mienen des Gesichts, gewissen Stellungen, Richtungen und Bewegungen der Glieder Erhabenheit zugeeignet.

Blosse Gröfse des Körpers kann eben so wenig als körperlicher Ausdruck ungeheurer Kraft erhaben genannt werden, wir können hinzusetzen, eben so wenig auch, als die Ankündigung einer furchtbaren Ueberwältigung und Zerstörung drohenden Leidenschaft. Das Erhabene muß uns allezeit mit dem Gefühle der Achtung und Bewunderung erfüllen. Allein die blosse Gröfse erregt nur Erstaunen; körperlicher Ausdruck ungeheurer Kraft, und Ankündigung einer wilden, Ueberwältigung und Zerstörung drohenden Leidenschaft erregt Furcht mit Erstaunen verknüpft, aber ohne Achtung und Bewunderung. Die blosse Gröfse kann durch keinen Zusatz, durch keine Erhöhung erhaben werden; hinauf getrieben bis zum Ungeheuern, Kolossalischen, vernichtet sie vielmehr alle Erhabenheit; nur dann, wenn sie durch die natürlichsten und feinsten Proportionen veredelt ist, hat sie die Wirkung, das in andern Theilen z. B. der Gesichtsbildung, Stellungen, Gesten, erscheinende Erhabene zu verstärken. Körperlicher Ausdruck ungeheurer Kraft und furchtbarer Leidenschaft wird nur erhaben, wenn sie bei allem ihrem Umfange und ihrer Stärke doch noch unter der Leitung der Vernunft erscheinen, oder wenn
man

man wenigstens diese Vernunft im glorreichen Kampfe mit ihnen begriffen sieht.

Leiden find an sich ohne alle Erhabenheit, aber der Leidende zeigt sich erhaben, wenn er, auch noch so sehr von Schmerzen bestürmt, ihnen doch immer noch eine Seelengröße entgegen setzt, welche seine Fassung und innere Ruhe sichert, wenn er sich im Bewußtsein seiner Freiheit und Würde emporhält, und man zwar sieht, daß etwas an ihm, aber nicht er selbst leidet.

3) Gegenstände der Natur bekommen endlich auch Bezug auf Ideen der Vernunft, und dadurch wahre Erhabenheit, wenn wir mit ihrem Anblicke die Vorstellung ihres unübersehbaren Einflusses auf die Menschheit verknüpfen, oder überhaupt bei ihrem Anblicke unsere Vorstellung ins Grenzenlose erweitert wird. So ist der gestirnte Himmel, so das Weltmeer erhaben.

Im Gebiete der Kunst findet sich das Erhabene entweder in dem Stoffe eines Werkes selbst, oder der Art seiner Behandlung. Von dem Erhabenen letzterer Art werden wir im Artikel Styl reden. H.

E s.

(Musik.)

So heißt der Ton, welcher zwischen D und E liegt, und den man auf mehreren Instrumenten unter der Benennung von Dis kennt, mit selbigem aber durchaus weder in Rücksicht der Benennung noch der Ausführung verwechseln darf. Er wird in der heutigen diatonischen chromatischen Tonleiter auf die dritte Stufe gesetzt, und entsteht, wenn dem E ein b vorgezeichnet ist. Als Tonart betrachtet, läßt sich der Ton Es leichter in dur als in moll behandeln. Im erstern Fall besteht dessen Vorzeichnung wie die von C moll in drei beens, und im letztern wie die in Ges dur in sechs beens. B.

Espressivo.

(Musik.)

Con espressione. Ein Beiwort, welches in Tonstücken gebraucht wird, um auf einen zu verstärkenden Ausdruck bei der Ausführung derselben aufmerksam zu machen. Steht es neben denen, die Bewegung anzeigenden Worten, so geht seine Beziehung auf das ganze Tonstück;

stück; kommt es aber irgendwo in der Mitte desselben vor, so deutet es auf die Stellen, denen es zunächst steht. Wenn man annimmt, daß wie billig in jedem Tonstücke, sowohl als in jeder einzelnen Stelle, ein gewisser angemessener Ausdruck herrschen muß, so könnte man von dem Worte *Espressivo* füglich sagen, daß es nirgends am unrechten Orte stehe, oder auch eben so gut ganz und gar wegbleiben könne. Um aber dem Componisten, der durch selbiges gewisse Sätze besonders hervorstechend wünscht vorgetragen zu haben, so viel als möglich ein Genüge zu leisten, so sucht man hier die bekannten, und zur Verschönerung des Gefanges bestimmten Manieren etwas stärker als sonst gewöhnlich zu bezeichnen. Hieher gehören *portamento di voce, tempo rubato* u. a. m.

B.

E u o u a e.

(Musik.)

Ein Ausdruck, welcher aus dem mittlern Zeitalter der Musik herstammt, wo er nur bei Kirchenmusiken vorkam. Die einzelnen Buchstaben dieses Wortes enthalten die sechs Sylben, welche sich in den beiden Worten: *Seculorum amen* befinden. Es schlossen nämlich gewisse Choräle und Psalmen mit diesen beiden Worten. Da nun auf selbige andere Gefänge folgten, auf welche die Harmonie dieser Choräle und Psalmen mußte geleitet werden, so zog man aus jenen Schlußworten die Sylben, und setzte sie einzeln in die Antiphonarien auf die ihnen zukommenden Stellen. Die *Euouae* fieng sich meist in der Dominante des vorhergehenden Gefanges an, und schloß zuweilen in die *Tonica*, zuweilen in andere Töne.

B.

E u p h o n.

(Musik.)

Ein von Hrn. Doctor Chladin erst ganz neuerlich erfundenes musikalisches Instrument, welches im Tone und Behandlung sehr viel Aehnlichkeit mit der Harmonika hat, dessen innere Structur und Mechanismus Hr. D. Chladin, aber zur Zeit als sein Geheimniß für sich behält. Er nennt dieses Instrument das Resultat einiger seiner Versuche über die Lehre des Klanges; ein Fach, in welchem Hr. Chladin entscheidende Proben seiner Kenntnisse abgelegt hat. Das Instrument selbst hat im Aeufferlichen die Form eines

eines Schreibepults von mittlerer Größe. „Inwendig“ so lautet die buchstäbliche Beschreibung des Herrn Chladin, „zeigen sich im Hintergrunde ein stehender Resonanzboden, „und vor der Mitte desselben vierzig horizontalliegende „gläserne Stäbe, oder Thermometer-Röhren, die so ein- „gerichtet sind, daß obgeachtet kein merklicher Unter- „schied der Länge und Dicke sichtbar ist, sie doch, wenn „man sie mit Wasser benetzt und mit nassen Fingern lang- „sam darauf hin und her fährt, sehr verschiedene Töne „geben, indem sich der Umfang vom ungestrichen D bis „zum dreimal gestrichenen F erstreckt, und drei Octa- „ven und eine kleine Terz beträgt. Die halben Töne sind „durch eine andere Farbe kenntlich gemacht. Hinten ge- „hen die Stäbe in der Mitte des Resonanzbodens durch ro- „then Frieß hindurch; die vordern Enden liegen auf ei- „nem anderthalb Zoll dicken hölzernen Querbalken zw- „ischen Frieß, womit auch der Boden bedeckt ist.“

Dieses Instrument wird eine sehr wesentliche Vervoll-
kommnung erhalten, wenn Hr. Chladin seinen Vorsatz,
die Streichstäbe an selbigen zu verlängern, ausführt, und
ihm dadurch einen länger auszuhaltenden Ton verschafft.
Ein Umstand, der bei seinem Instrumente in Vergleich
mit der Harmonika, den Wunsch für diese Vervollkomm-
nung freilich sehr rechtfertigt. B.

E u r i p i d e s.

Wenn der scharfsinnigste Kunstrichter des Alterthums,
wenn Aristoteles dem Euripides das ehrenvolle Zeug-
nis ertheilt, er sei unter allen Dichtern der am
meisten tragische; so schreibt er darum nicht der
Kunst desselben die höchste Vollendung zu, sondern grün-
dete wie es scheint, dieses Urtheil mehr auf seine unge-
meine Empfindsamkeit, und auf die seltene Gabe, die lei-
festen Gefühle seines für das Mitleid vorzüglich empfäng-
lichen Herzens rein und stark auf seine Personen überzu-
tragen, und dadurch in seinen Zuhörern homogene Emp-
findungen zu erwecken. Aber dieses an sich glückliche
Talent verleitete den Dichter nicht selten, die Ansprüche
der Kunst zu überhören. Er folgte dem Drange seines
empfindsamen Herzens, ohne zu bedenken, daß auch das
ächte poetische Talent überströmen kann, und sich durch
den Zweck des Stoffs, den er bearbeitet, muß beschrän-
ken lassen. Er war gleichgültig gegen die Forderungen
der Theorie, entweder weil er bei dem Bewußtsein seiner
Stärke im Rührenden alles Uebrige minder achtete, oder
weil

Weil er einmahl die Vollendung eines Sophokles zu erreichen nicht hoffte.

Seine Reizbarkeit für das Sanfte und Mitleidswürdige leitete seine Wahl auf die Bearbeitung höchst trauriger Begebenheiten und Situationen, und zwar solcher, deren jeder Mensch unterworfen sein kann. Hier zeigt er uns eine alte Mutter, deren Jammer durch den Verlust zweier Kinder an einem Tage seine Höhe erreicht; eine andere, welcher Undank und Leidenschaft den Stahl gegen ihre Kinder in die Hand zwingen; da einen Sohn, den der zu spät bereute Fluch seines Vaters in Verzweiflung stürzt; eine geliebte Gattin, die ihren Gemahl zu retten, für ihn stirbt; ein Paar Brüder, die einander morden, und ihre Mutter, die von Leiden überwältigt, ihnen freiwillig im Tode folgt; dort wieder einen Vater, der von Raserei befallen, Kinder und Gattin erwürgt. Und diese an sich tragischen Stoffe stellt er auf die mitleidenswürdigste Weise vor, indem seine Personen alle Empfindungen erschöpfen, von denen ein Mensch in einer solchen Lage durchdrungen sein muß. Selbst in der Erzählung des Geschehenen benutzt er den kleinsten, Mitleid erregenden Umstand. Seine Charaktere sind vielleicht im Allgemeinen zu individuell, aber doch meistens wahr, sympathetisch, und nicht selten, vorzüglich im leidenschaftlichen Zustande, mit einer Innigkeit geschildert, daß man keine Nachbildung, sondern den unmittelbaren Ausdruck der Natur zu vernehmen glaubt. Damit vereinigt er viel Geschmeidigkeit und Reichthum in der Sprache, so daß er auch darum den Rednern zum Studium empfohlen wurde, ächtes lyrisches Talent in den Chorgesängen, und Richtigkeit und Nachdruck in den Sentiments, wesswegen man ihn den Philosophen des Theaters nannte.

Je größer diese Vorzüge sind, desto mehr ist es freilich zu bedauern, daß sie durch nicht unbedeutende Fehler verdunkelt werden. Nur in wenigen seiner Stücke sind die Pläne untadelhaft, meistens fehlt es ihnen an Wahrscheinlichkeit oder Einheit; oft sind die Exposition und die Entwicklung vernachlässigt, die Vorbereitung übersehen, die Epifoden ohne innere Verbindung eingemischt oder angehängt; nicht selten ist der Ausdruck weitschweifig, rednerisch und mit unschicklichen Sittensprüchen überhäuft, und der Chor, so wie dessen Gesänge, mit der Haupthandlung übel verbunden. Fehler, die ein weit kleineres Genie, als Euripides, und er bei größerer Aufmerksamkeit auf sich selbst leicht hätte vermeiden können.

Von seinen Lebensumständen ist Folgendes merkwürdig. Er war im Jahr v. C. G. 480 geboren, und studierte unter Leitung des Prodikus Rhetorik, unter Anaxagoras Philosophie. In seinem neunzehnten Jahre legte er sich auf die tragische Dichtkunst, und schrieb fünf und siebenzig Trauerspiele. Er scheint keinen Geschäften, sondern blofs der Philosophie und Dichtkunst obgelegen zu haben. Sokrates war sein Freund, und besuchte das Theater nur, wenn Euripides Stücke gespielt wurden. Er war im gemeinen Leben wie auf dem Theater ein Mann von strengem moralischen Charakter, daher vielleicht bei der Verderbtheit der Athenienser zu damaliger Zeit seine häufigen Sentenzen und seine Invectiven gegen das weibliche Geschlecht, die ihm den Namen des Weiberfeindes zuzogen. Sein weit ausgebreiteter Ruf drang bald zu dem Beschützer der Künste, dem König Archelaus von Macedonien, zu dem er in einem hohen Alter ging, und wo er im fünf und siebenzigsten Jahre an den Folgen eines Hundebisses starb. Die Athenienser legten bei der Nachricht seines Todes Trauer an, und da Archelaus ihnen seinen Leichnam verweigert, und ihm ein prächtiges Grabmahl hatte setzen lassen, so richteten sie ihm ein Denkmal, und im Theater seine und des Sophokles Bildsäulen auf. Außer vielen Bruchstücken besitzen wir noch siebenzehn vollständige Tragödien von ihm: Hekabe, Orest, die Phönizischen Frauen, Medea, Hippolytus, Alkestis, Andromache, die Flehenden, Iphigenia in Aulis, Iphigenia in Tauris, die Trojanischen Frauen, die Bacchantinnen, die Kinder des Herkules, Helena, Jon, der rasende Herkules und Elektra. *Bl.*

Extremitäten.

(*Bildende Künste.*)

Man bedienet sich in der Sprache der Kunst dieses Ausdrucks, um die Hände und Füße damit zu bezeichnen, und schließet den Kopf, den man auch darunter begreifen sollte, davon aus, weil er der einzige Theil des menschlichen Körpers ist, der des Ausdrucks leidenschaftlicher Zustände aller Art in so hohem Grade empfänglich ist.

Ogleich die Hand zum Ausdruck vielleicht nur weniger starker Leidenschaften beiträgt, daß sie es aber, und wie sehr sie es thut, beweiset der Laokoon, so ist doch

doch ihre Beiwirkung zum allgemeinen Ausdrucke dem Künstler bei unzähligen Gelegenheiten unentbehrlich. Wie mannigfaltig sind die Nüancen von Willensmeinungen, Entschlüssen und Gefühlen, die der Künstler nur mittelst einer weisen Wahl der Stellung der Hand auszudrücken vermag. Wie oft würde man die Absicht der Figuren auf einem Gemälde ganz und gar nicht errathen können, wenn der Künstler nicht gewußt hätte, den Ausdruck der Hand mit dem allgemeinen Ausdrucke des Gesichts und des ganzen Körpers in Harmonie zu setzen.

Diese Harmonie ist für die Zeichnung der Figur, nächst der anatomischen Richtigkeit, das erste Gesetz, welches die Natur selbst gebiethet, und dennoch findet man nicht selten nicht nur von Seiten des Ausdrucks müßige, sondern sogar demselben durchaus schädliche Hände. Diefs scheint mir aus folgenden Ursachen zu entspringen: Der Ausdruck des Gesichts ist leichter zu beobachten, weil er gewissermaassen bleibender, und schon von großen Künstlern und Beobachtern der menschlichen Natur auf Regeln und Grundsätze zurück gebracht ist; der Ausdruck der Hände erfordert einen tiefern Blick in die Natur, und ist nicht so leicht zu bemerken, weil er schnell vorüber geht. Die Schwierigkeiten, welche mit der Zeichnung der Hand verbunden sind, sind so groß, daß derjenige, der sie überwunden hat, nun gern seine Geschicklichkeit zeigt, und sehr oft nur solche Stellungen der Hände wählt, welche seine Geschicklichkeit beweisen, sie mögen mit dem erforderlichen Ausdruck in Verbindung stehen oder nicht. Eine unvermeidliche Folge davon ist wenigstens Müßigkeit, und nicht selten Widerspruch.

Die Füße kommen, außer dem, was sie zum Ausdruck der Stellung des Körpers beitragen, in Rücksicht des Ausdrucks wenig in Betrachtung, weil sie fürs erste vermöge ihres Gebrauches für leise Empfindungen abgestumpfet und sodann gewöhnlich bekleidet werden. G.

F.

F.

(Musik.)

Dieser Buchstabe ist die Benennung des Intervalls, welches seine Stelle auf der vierten Stufe der heutigen diatonischen Tonleiter hat, und nach der Guidonischen Solmifation Fa heisst. Der Ton F wird sowohl als harte, wie auch als weiche Tonart sehr oft gebraucht. Im erstern Fall, da dessen Vorzeichnung in einem b besteht, hat er seine Tonleiter mit d moll, und im zweiten, da sie in vier beeen besteht, mit as dur gemein. B.

F a.

(Musik.)

Diese Sylbe bezeichnet nach der Guidonischen Solmifation den Ton, welcher auf der gegenwärtigen diatonischen Tonleiter in den mehresten Orten Deutschlands die Benennung F hat. In wiewfern aber die Sylbe Fa auch einem andern Ton könne beigelegt werden, findet man unter dem Artikel Ut. Jene Sylbe, wenn sie mit dem Mi in der Aussprache in Eins gezogen wurde, hatte bei den Alten eine sehr wichtige Bedeutung, da sie hie-durch auf die Schwierigkeiten des zu beobachtenden Verhältnisses von e zu f, oder von h zu c deuteten.

M. f. d. Artikel Solmifation und Mi-Fa. B.

F a b e l.

(Aesthetik.)

Wenn es Grundbedingung eines Werkes schöner Kunst ist, das es aus Begeisterung hervorgehe, so kann man schwerlich die Fabel zu den Werken schöner Kunst rechnen. Fast man indessen jenen Begriff weiter und bezeichnet damit jede Darstellung in schöner Form, die Vergnü-

gnügen durch die bloße Form bewirken soll, so kann man auch die Fabel, aber freilich in ihrer größten möglichen ästhetischen Ausbildung, in das Gebieth jener Werke ziehen.

Der Zweck der Fabel ist die anschauliche und das Gefühl des Schönen zu erregen fähige Darstellung einer Klugheitslehre, nach ihrem Einflusse auf Vortheil und Nachtheil, in einer aus der Thierwelt, oder der leblosen Welt hergenommenen Handlung. Ich sage bloß: „einer Klugheitslehre“; denn moralische Sätze soll die Fabel nicht darstellen wollen; sie soll aber nicht, weil sie nicht kann, indem keine Handlung die Moralität an sich darzustellen fähig ist. Ich rede ferner bloß von Handlungen aus der Thierwelt, und der leblosen Welt; denn ich halte dies für einen charakteristischen Zug der wahren Fabel. Menschenhandlungen, gedichtet, um einen praktischen Satz anschaulich zu machen, können für sich eine Klasse belehrender Erzählungen ausmachen; allein es sind keine Fabeln, sie erfordern eine eigene Benennung. Verstand und Einbildungskraft wirken vereinigt, um die Fabel zu bilden, und auch hier besteht die schöne Form des Werkes in einer Einheit der Mannigfaltigkeit, durch welche dem Interesse beider Vermögen Genüge geschieht. Der Verstand fordert Gesetzmäßigkeit; Freiheit und Reichthum machen das Interesse der Phantasie aus. Die schöne Fabel muß beide befriedigen. Das bloße Veranschaulichen und Versinnlichen ist keinesweges das alleinige Wesen der Fabel als Werkes schöner Kunst, die Form der Versinnlichung und ihre Wirkung auf Einbildungskraft und Geschmack bestimmen seinen Charakter, als eines solchen. Lessings Fabeln sind gewiß Meisterstücke in philosophischer Hinsicht, aber ich dürfte wohl kein Paradoxon sagen, wenn ich behaupte, daß sie, als Werke schöner Kunst betrachtet, weit unter denen von La Fontaine z. B., selbst denen von Gellert, Lichtwehrl und Pfeffel stehen.

Daß Scenen, aus der Thierwelt genommen, ganz vorzüglich passend für die Fabel sind, hat verschiedene Gründe. Nicht zu gedenken, daß sie einen gewissen Reiz des Wunderbaren mit sich führen, gewähren sie der Phantasie ein freies und reiches Spiel, wo durchgängig Bilder aus der Thierwelt verbunden und verglichen werden mit Bildern aus der Sphäre der Menschheit. Dies scheint mir der Hauptgrund der ästhetischen Kraft dieser Scenen zu sein, eine Kraft, die Scenen aus der Menschenwelt allein, oder der leblosen Natur gar nicht haben könnten, welche man aber in den neuesten Theorien gar nicht berührt findet.

Einen ungemeinen Vortheil gewährt aber auch die allgemein bekannte und augenblicklich einleuchtende Beständigkeit der Charaktere gewisser Thiere, welche verursacht, daß sich in den Rollen derselben gewisse praktische Sätze weit allgemeiner und leichter anschaulich machen lassen, als es durch menschliche möglich ist. Derselbe Vortheil tritt auch, obwohl in geringerem Grade, bei leblosen Dingen ein. Er betrifft indessen nicht sowohl das Aesthetische der Fabel, als vielmehr ihre schnelle und vollkommene Verständlichkeit, und Lessing entschied wohl einseitig, wenn er darin den alleinigen Grund der Entstehung der Fabel zu finden glaubte *).

H.

F a b e l.

(*Zeichnende Künste.*)

Die Fabel eines Gemähltes ist von dem Stoffe desselben wesentlich verschieden. Der Stoff oder das Sujet desselben liefert dem Künstler nichts, als so zu sagen, die rohen Materialien der Darstellung; er weiß nichts, als das Werk, was er liefern soll, soll z. B. die Bethlehemitische Kinderermordung sein.

Dies ist die erste Aufgabe, noch ohne Anlage und Plan. Der Künstler überleget nun die dabei obwaltenden wahren Umstände, und setzet einige der grössten Wahrscheinlichkeiten hinzu, welche die Wirkung des Gegenstandes unterstützen. Er weist z. B. wie Rubens obrigkeitlichen Personen an öffentlicher Stätte ihren Sitz an, um über die Vollstreckung des Urtheils die Aufsicht zu führen; er decket die Vollstreckung des Urtheils in der Ferne durch Reuter; er stellet die Gruppe der vornehmen Mutter mit ihrem Gefolge in die Mitte und in das Hauptlicht, und füllet mit Müttern aus dem Pöbel, die mit den Henkern kämpfen, den Vorgrund und die Seiten des Gemähltes.

Die Fabel ist also für den Künstler das, was für den Schriftsteller ein wohlgeordneter Plan ist, und ist das Werk der dichterischen Erfindung und Anordnung.

Da der bildende Künstler seine Erfindung nicht durch Worte und Ideen dem Betrachter erzählen und deutlich machen kann, sondern sie ihm bloß durch stumme Darstellung der Sache vorlegt, so ist des Künstlers erste Pflicht,

*) Herders Theorie der Fabel habe ich geprüft in meinem System der Aesthetik. S. 356.

Pflicht, die Fabel seines Gemählde so zu erfinden, daß sie der Betrachter desselben leicht wieder finde, daß sie ihm also leicht verständlich sei; leichte Verständlichkeit aber schließet Feinheit derselben nicht aus. G.

F a ç a d e. F a s s a t e.

(*Baukunst.*)

Mit diesem ursprünglich Italiänischem Worte (*facciata*) bezeichnet man eigentlich die Hauptaußenseite eines Gebäudes, an welcher der Haupteingang angebracht ist; jedoch giebt man auch bei einem Hause, das ganz frei steht, allen vier Außenseiten diesen Namen.

Die Anordnung und Verzierung der Hauptaußenseite erfordert die größeste Aufmerksamkeit des Baukünstlers, denn von ihr hängt der Eindruck des Gebäudes ab, den es auf den Betrachter macht.

Die erste unnachlässliche Erforderniß der Anordnung einer Façade ist, daß sie ein schönes und festes Ganze bilde: um dieses zu bewirken, muß der Künstler allen einzelnen Theilen eine richtige und symmetrische Stellung und eine Wohlgefallen erweckende Ordnung geben. Die Verzierungen müssen so angebracht werden, daß jede derselben, nicht sowohl der Verzierung, als vielmehr der Nothwendigkeit wegen da zu sein scheine.

Ist das Gebäude von beträchtlicher Länge, so muß es, um ein ermüdendes Einerlei zu vermeiden, verschiedene Vorlagen bekommen, deren mittlere den Haupttheil derselben ausmacht, und die meiste Kunst nicht nur verträgt, sondern sogar fordert. Man sehe den Artikel *Anordnung*.

Dieser ersten nothwendigen Bedingung folget die zweite, welche darin besteht, daß der Künstler bei der Anordnung der Façade auf die Bestimmung des Gebäudes die genaueste Rücksicht nehme, damit der Betrachter schon durch den bloßen Anblick wisse, zu welcher Gattung von Gebäuden das vorliegende gehöre. Der Charakter des Gebäudes, (man sehe diesen Artikel) wird also vorzüglich aus der Façade hervor leuchten müssen. G.

F a g o t t.

(*Musk.*)

Basson. Ein eben so übliches als bekanntes Blasinstrument von hartem Holz mit Klappen, Löchern und einem

nem Mundstück, welches wie das der Oboe, oder Clarinette von Rohr ist. Man kann es als begleitendes Instrument füglich wie die mittlere Stimme zwischen einem Contrabass, und einem Violoncell ansehen, weil es diese beiden Instrumente in eine Art von näherer Verbindung zu bringen scheint. Der tiefste Ton auf dem Fagott ist das Contra B, von da sich der Umfang seiner Töne auf drei volle Octaven und drüber erstreckt. Die Benennung Basson, die dieses Instrument im Französischen hat, kommt daher, weil es nach Abschaffung der *Cromorne* ehemahls der Oboe zur Begleitung diente, auch dieserwegen sonst *Basson de hautbois* hieß. Woher es aber die Italiänische Benennung *Fagotto* erhalten, ist schwer zu bestimmen. Es müßte denn, wie Einige annehmen, sich diese Benennung daher schreiben, weil dieses Instrument sich zusammenpacken ließe, oder zusammengepackt ausfähe wie ein Bündel, welches freilich das Deutsche Wort für Fagotto wäre. Diese Vermuthung hält aber in dem Fall nicht sehr Stich, weil das Wort Fagott auch auf Serpent angewendet wird, ohne daß jene Verhältnisse hier Statt finden.

Man hat außer dem gewöhnlichen Fagotto noch eine andere Gattung, welche um eine Octave tiefer klingen, sie werden aber nur bei vollstimmigen Musiken zur Verstärkung gebraucht. B.

F a l s c h.

(Musik.)

Ist ein Beiwort, welches derjenigen Quinte ertheilt wird, die vermöge der Tonleiter der Tonica, oder gewisser harmonischen Tonfolgen erst vollkommen war, durch ein vorgesetztes \flat oder \sharp aber um einen halben Ton ist erniedrigt worden. Eine auf die Art sich bildende Quinte heißt dann eine falsche Quinte, und muß als dissonierender Ton betrachtet und behandelt werden, da sie den Regeln gemäß bei ihrer Auflösung in den ihr zunächst unterwärts liegenden Ton tritt. Man giebt aber sehr uneigentlich das Beiwort falsch derjenigen Quinte, welche in dem verminderten Dreiklang vorkommt. Diese ist nicht als dissonierend zu betrachten, bedarf daher auch keiner Auflösung, und muß zum Unterschiede von jener die kleine Quinte heißen. Der Ausdruck falsch wird auch sehr häufig bei andern Gelegenheiten gebraucht, z. B. bei unrichtiger Intonation der Stimmen und Instru-
men-

mente, bei unharmonischen Fortschreitungen, bei Bezeichnung unrichtiger Temperaturen, Mensuren u. d. gl.
B.

Falsches Licht.

(Mahlerei.)

In einem falschen Lichte steht ein Gemälde, wenn das Tageslicht nicht von eben der Seite auf dasselbe fällt, von welcher es der Mahler auf die dargestellten Gegenstände fallen liefs; wenn die Lichtöffnung zur rechten des Gemäldes ist, indess das Licht des Malers von der Linken her kommt.

Dafs durch ein falsches Licht die Gemälde von ihrer Wirkung sehr viel verlieren, ist keinem Zweifel unterworfen, so bald man bedenkt, dafs gewisse Theile, denen der Künstler ein bestimmtes Maafs von Schatten ertheilte, dadurch erhellt, und alle aus der genau berechneten Harmonie heraus gerissen werden. Ueberdies verbreitet ein falsches Licht auch nicht selten einen blendenden Schimmer über das Gemälde, welcher viele Theile desselben der Betrachtung des Ganzen entzieht. G.

Falset.

(Musik.)

Fausset. Fistel, nennt man am gewöhnlichsten bei der menschlichen Stimme die Töne, welche, indem sie ausser den Grenzen des natürlichen Umfanges derselben liegen, nur durch Verzerrung und Pressung der Singorgane hervorgebracht werden, so wie im Gegensatz von selbigen unter dem natürlichen Umfang einer Stimme diejenige Reihe von Tönen verstanden wird, welche der Sänger mit Leichtigkeit aus voller Brust und mit offener Kehle singen kann, und die dem Bau, und der Natur seiner Singorganen angemessen sind. In Beziehung auf Instrumente könnte man das Wort Falset füglich alsdann gebrauchen, wenn sich in die natürlichen Schwingungen eines Tones solche mischen, die ihn ausser der Reinheit auch seine natürliche Schönheit und Stärke benehmen, welcher Fall gemeinlich bei einem schlechten Ansatz, beim Ueberschnappen, bei einem zu matten Anfriche des Bogens u. d. gl. eintritt. Beim Gesange ereignet es sich sehr oft, dafs ein Stück höher gesetzt ist, als der natürliche Umfang der Stimme des Sängers zureicht,

und das selbiger seine Zuflucht zum Falfet nehmen muss, da er, wenn er nicht recht die Kunst versteht, diesem Fall entgegen zu kommen, und Brust- und Falfet-Stimme mit einander zu vereinigen, oder an einander zu schliessen weisß, durch einen zußgrelen Abfall der Wirkung des Stücks und seinem eigenen Credit ungemeyn schaden kann. B.

Falten. Faltenwurf.

(*Zeichnende Künste.*)

Die Art und Weise, in welcher und auf welche die Falten eines Gewandes im Allgemeinen gelegt und angeordnet sind, wird der Faltenwurf genannt, welcher einer der wichtigsten Theile der Zeichnung und Malerei ist, da von ihm nicht selten das richtige Verständniß der Stellung, und also gewissermaassen die Bedeutung und der Ausdruck der Figur abhängt. Die Nachlässigkeit, mit welcher ältere und neuere Künstler, deren Producte man übrigens aus manchen Rücksichten zu rühmen berechtiget sein mag, nicht selten den Faltenwurf behandelten, ist nicht nur kein Grund gegen diese Behauptung, sondern muß sie nach genauerer Prüfung sehr bestätigten.

Welche Wirkung kann eine Figur machen, welche Stütze des Zusammenhanges, des allgemeinen Ausdrucks kann sie sein, wenn sie bei aller nur möglichen Zeichnung des Nackenden, bei der genauesten Erfassung der Aeufferung der Gefühle auf die Richtung und Bewegung der Muskeln, nun mit einem Gewande bedeckt wird, dessen Falten so ungeschickt geordnet sind, daß man Mühe hat, sich nur aus ihnen heraus zu arbeiten, und darüber vergisset, an das Band zu denken, welches die Figur mit dem Ganzen des Gemäldes verbindet.

Betrachtet man aber auch den Faltenwurf ohne Beziehung auf den geistigen Theil des Gemäldes, bloß in Rücksicht der Schönheit seiner Formen, wie wichtig ist das Studium desselben auch in dieser Rücksicht für den Künstler, da Kōremon in seiner Natur und Kunst, S. 211. des 1. Th. sagt: „Ich habe in der Französischen Academie zu Rom den Director Mons. Vleugels und zwölf Academisten beisammen gesehen, welche, ihr lebendiges Modell zu bekleiden, und die Falten in eine gehörige Ordnung zu legen, einen ganzen Nachmittag zubrachten, bis ihrem Geschmack und Vorhaben ein Genüge geschehen war.

Um

Um die Wichtigkeit des Faltenwurfes darzu-
thun, wird es nicht zweckwidrig sein, wenn wir die vor-
züglichsten Bemühungen der alten und neuen Künstler
für diesen Theil, und die verschiedenen Systeme angeben,
welche aus diesen Bemühungen entsprangen.

Die Falten an den ältesten Kunftwerken waren
klein und enge, und fielen ihrer eigenen Schwere über-
lassen, gerade herab. Die Kunit bildete sich in dem Al-
terthum mehr, die Griechen fühlten den Werth des
menschlichen Körpers in seiner ganzen Größe, und um
denselben in aller seiner Würde darzustellen, bildeten sie
die freisten, ungebundensten Falten, und opferten ihm
späterhin auch die Gewänder selbst auf, aber auf eine
Weise, welche nur die Griechen erfinden konnten, durch
Darstellung ihrer berühmten, nassen Gewänder, durch
welche hindurch das ganze Spiel der Muskeln, und auch
die feinste Bewegung des Körpers sichtbar war.

Unter den Neuern ahmten die engen Falten der
Alten vorzüglich Pouffin, Michael Corneille und
Le Sueur nach.

Andere neuere Künstler kleideten ihre Figuren in
Stoffe, welche ihrer Dichtigkeit wegen, große Falten
bildeten, jedoch ohne feine Stoffe für Leibröcke auszu-
schließen. Unter diesen zeichnen wir nur Le Gros,
Püjet, Ludewig Caraccio und Domenichino aus.

Das gebrochene Faltenystem, welches wegen der
Lebhaftigkeit und Festigkeit der Tinten und des Schim-
mernden der Lichter ungemein viel Reitz hat, wurde von
Albrecht Dürer eingeführt, und vorzüglich von Zuc-
charo und Sadeler befolgt.

Guido Reni war vielleicht der erste, welcher die
halbflachen Falten, welche die Franzosen *plis formés*
d'une manière méplate nennen, einführte. Er hatte näm-
lich bemerkt, daß ein Gewand, welches über ein rundes
Glied fällt, nicht immer rund anliege, sondern in der
Mitte eine halbrunde Fläche bilde.

Peter von Cortona nahm das geschmeidigste Fal-
tenystem an, welches noch bis jetzt vorhanden ist. Seine
Stoffe sind so weich, und winden sich so wellenförmig,
daß sie, da sie oft sehr affectiert sind, den sanftesten Win-
dungen des Körpers nichts desto weniger widerstreben.

Nach dieser kurzen historischen Nachricht über die
Falten und die Werfung derselben wird es nöthig sein,
zu bemerken, was der Künstler bei der Zeichnung der-
selben zu beobachten hat. Daß er, bevor er seine Figur
bekleidet, sie erst nackend zeichne, ist die erste und schon
oft gegebene Regel, deren Nothwendigkeit jedem Zeich-
ner

ner einleuchtend ist. Dafs er bei der Anordnung des Ganzen des Faltenwurfes dafür Sorge, dafs das Nackte bedeckt, aber dem Auge nicht entzogen werde; dafs er grofse Parteen von Flächen und Erhöhungen bilde, aber keine unförmlichen Massen, die blofs dazu bestimmt scheinen, das Licht aufzufangen; dafs diese Parteen natürlich in ihren Formen abwechseln; dafs der Faltenwurf nie willkürlich sei, nie ohne hinreichenden Grund; und bei allem dem die Ausführung nichts Geradlinichtes, Steifes, oder gar künstlich Zusammengelegtes zeige*), fodert die Vernunft und der Geschmack von ihm.

Wirft der Künstler an seiner Figur allzu viel kleine und flache Falten neben einander, so wird sein Gemälde des angenehmen Spieles und Kampfes von Licht und Schatten beraubt, und Verwirrung ist beinahe unvermeidlich; giebt er dem Gewande allzu grofse Falten, so erweckt er die Idee von Grobheit und Plumpheit, und beleidiget wiederum durch unvermeidliche Stätigkeit des Lichtes und Schattens.

Eckigkeit und Härte der Falten kann bei gewissen wenigen Stoffen der Ausdruck fordern, aber im Allgemeinen Sorge der Künstler für Sanftheit der Form.

Auf Theilen des Körpers, welche einem grofsen Licht ausgesetzt sind, bringe der Künstler keine tiefen, weil ihr Schatten die Haltung vernichten würde, und an Stellen, die des Lichtes beraubt sind, keine hohen, hervorragenden Falten an, weil sie ein allzu hohes Licht erfordern, und dadurch leicht Verwirrung in der Harmonie verursachen könnten.

Allzu viele Falten überladen die Figuren unnatürlich, schaden also schon in der Malerei, die doch der Hilfsmittel genug hat, den widrigen Eindruck derselben zu verhindern, und beleidigen in der Bildnerei den Geschmack auf mannigfaltige Weise unausbleiblich.

Siehe übrigens die Artikel *Draperie* und *Gewand*.
G.

F a n f a r e .

(*Musik.*)

Unter diesem Ausdruck versteht man in Frankreich ein durch kriegerische Instrumente ausgeführtes kurzes Tonstück, auch gewisse bei der Jagd eingeführte kurze Sätze:

*) v. Ramdohr über Malerei und Bildhauerarbeit in Rom. Th. 1, S. 126. f.

Sätze. In Rücksicht auf diesen letztern Fall, mag es gekommen sein, daß man die Worte Fanfare und Chasse gewissen in Sechs-Achtel Takt stehenden Tonstücken beigelegt hat, da alsdann jene Worte eine muntere und etwas geschwinde Bewegung anzeigen. B.

Farbengebung.

(Mahlerei.)

Derjenige Theil der Malerei, der jedem einzelnen Gegenstande des Gemählde die natürliche Farbe zu geben befiehlt, wodurch zugleich ihre allgemeinen oder besondern Eigenschaften angegeben, z. B. ihre Härte, Weichheit, Feuchtigkeit, Trockenheit, Grobheit, Feinheit u. s. f., jedoch so, daß diese einzelnen Gegenstände, die auf verschiedenen Flächen, unter verschiedenen Brechungen und Modificationen des Lichtes stehen, zusammen ein Ganzes machen.

Im zweiten Sinne des Wortes bezeichnet es die Eigenschaft der auf dem Gemählde dargestellten natürlich gefärbten Gegenstände selbst, vermittelt welcher Eigenschaft der Farben das so eben genannte Ganze hervorgebracht wird; wiewohl nach dem gemeinen Sprachgebrauche zu urtheilen, dieser letztere Begriff mit dem Worte Farbengebung nicht nothwendig verbunden zu sein scheint; denn man schreibt Gemählde, auf welchen die Haltung, und alles, was dazu beiträgt, die dargestellten Gegenstände zu einem Ganzen zusammen zu bringen, auf das genaueste beobachtet ist, nicht selten eine schlechte Farbengebung, oder ein schlechtes Colorit zu.

Der Grad der Vollkommenheit und Schönheit der Farbengebung bestimmt den Grad des Reitzes, den ein Gemählde dem Auge verursacht. Angenehme und edle Formen werden durch eine sanfte, liebliche Farbengebung erst schön; beide vereinigt bewirken sie die süßeste Täuschung; sind aber die erstern vernachlässiget, so birgt die letztere, sei sie auch noch so vollkommen, nur kurze Zeit die Mängel derselben. Die Wirkung der Künste auf das Auge ist nur das Mittel zum Zweck, und dieser hohe Zweck ist Rührung des Geistes. Das vortrefflichste Colorit von Titians Pinsel kann uns nicht die Fehler seiner Zeichnung und das Fade seiner Charaktere ersetzen, und die künstlichst gemahlte Draperie eines Carraccio und Guido uns weder für den Mangel an Gracie und Schönheit bei dem einen, noch für den Mangel von Geist und Ausdruck bei dem andern schadlos halten.

Die

Die allzu große Aufmerksamkeit, welche mehrere neuere Künstler der Farbengebung widmeten, brachte sie in den vorzüglichern Theilen der Kunst, der Zeichnung und dem Ausdrucke zurück, und eben dieses war, nach dem Berichte des Dionysius von Halikarnafs, der Fall bei den spätern Griechischen Malern. Die Gemälde der Alten, spricht er, waren in Ansehung der Farbengebung schlicht und einfältig; in den Mischungen der Farben war wenig Abwechselndes; aber die Zeichnung war vortreflich und hatte viel Gracie. Die spätern Gemälde waren zwar weniger schön gezeichnet, aber fleissiger und besser ausgearbeitet, in Licht und Schatten abwechselnder, und hatten in einer Menge von gemischten Farben ihre ganze Stärke.

Was die Farbengebung selbst anlangt, so ist dem Künstler fürs erste kein anderes Gesetz zu geben, als Beobachtung der Farbenercheinungen in der Natur, und Bildung seines Auges, das Schöne in der Färbung der Gegenstände zu fühlen. Hierbei wird er finden, das ihm Eine und dieselbe Gegend mit den sich ihm darstellenden Gegenständen bisweilen im höchsten Reitze, bisweilen aber ohne Kraft und Anmuth erscheint. Der vorzüglichste Grund dieser Erscheinung liegt zum Theil in dem Winkel, den der Einfall des Lichtes auf die Gegenstände beschneibt; zum Theil aber auch in der mindern oder größern Dichtigkeit der Luft. — Ein Umstand, der dem Künstler in Rücksicht des Eindrucks, den die Farbengebung eines Gemählde im Einverständniß mit dem Geiste oder dem Charakter des Stoffes auf die Seele des Betrachters macht, von Wichtigkeit sein muß.

Allzu hohes Licht giebt den Farben einen blendenden Glanz, und dem Schatten Härte, und allzu dicke Luft theilt den Gegenständen zu viel von ihrer grau - blauen Farbe mit, als das sie schön erscheinen könnten.

Wiederholte Beobachtung der Farben der Natur wird den Künstler dasjenige finden lassen, wodurch sie uns in ihren Farben so unendlich reizt.

Man empfiehlt den Künstlern allgemein, die Gegenstände nicht nur nach der Natur zu zeichnen, sondern auch die Farbengebung nur nach der Natur zu vollziehen. Dieser Rath ist vortreflich, nur scheint man dabei vergessen zu haben, das sich die Töne der Farbe nach dem Grunde verändern, auf welchem der Gegenstand erscheint. Die Tinte, die auf einem dunkeln Grunde eine gewisse Wirkung macht, wird nicht dieselbe, sondern eine andere machen, wenn sie auf einen hellen Grund gesetzt ist. Um treu die Farbe der Natur nachzunehmen, muß hinter das

das Modell ein Tuch von derselben Farbe ausgebreitet werden, wie die, welche man dem Grunde des Gemäldes geben will.

Wär' es übrigens auch möglich, über die Farbengebung Grundsätze aufzustellen, die den Künstler sicher leiteten, so würden sie doch unter diesem Artikel, um öftere Wiederholungen zu vermeiden, nicht aufgestellt werden können, da unter den Artikeln Accord, Drucker, Haltung, Harmonie, Helldunkel, Licht, Localfarbe, Luftperspective, Mittelfarben, Reflexe, Tinte, Ton, u. a. m. auf welche wir hiermit verweisen, von Gegenständen gehandelt werden muß, welche sich alle auf die Farbengebung beziehen. G.

F ä r b u n g .

(*Mahlerei.*)

Mit diesem Worte sei es erlaubt, bloß die Wahl des Künstlers zu bezeichnen, die er in Rücksicht der willkürlichen Farben trifft, in welche er seine darzustellenden Gegenstände kleidet, ohne dabei an das zu denken, was man unter dem Ausdrucke Farbengebung oder Colorit versteht.

Diese Wahl kann sich natürlicher Weise nur auf diejenigen Gegenstände erstrecken, welche in der Natur selbst Producte des Fleißes und der Kunst sind, auf Draperieen, Gebäude u. s. f.

Alles was in Ansehung dessen der Künstler zu beobachten hat, betrifft den Charakter des Stoffes: ein ehrwürdiger, ruhiger Stoff verträgt kein buntes Farbengewühl; ein Dorfjahrmarkt hingegen keine, nicht dieses Ausdrucks zu bedienen, ruhige Farben. Die Personen bei einem Todtenopfer müssen in dunkle, sterbende Farben, und tanzende Nymphen in helle lachende gekleidet sein. G.

F a t i g i e r e n .

(*Mahlerei.*)

Man bedient sich dieses Wortes in der Sprache der Kunst in Bezug auf die Zusammensetzung, die Zeichnung, und die Farbengebung, worin man dadurch einen Fehler bezeichnet, der entweder eine Folge der Unüberlegtheit, des Eigensinnes, oder der Ungeschicktheit ist, indem sich der Künstler dadurch genöthiget fand, an der Stellung, dem

Um.

412 *Fatigieren. Feindschaftlich. Feld. Fermate.*

Umriffe und Colorit zu oft wiederholten Mahlen bedeutende Aenderungen vorzunehmen.

Zusammensetzung und Zeichnung kann durch diese öftere Veränderungen gewinnen, aber das Colorit verlieret unausbleiblich, indem ihm durch so ungewisses Auftragen, durch öftere Veränderung der Tinte, entweder ins Hellere oder ins Dunklere, alle Frischheit und aller Glanz genommen wird. G.

Feindschaftlich.

(*Mahlerei.*)

Man nennet diejenigen Farben feindschaftlich, die, neben einander gestellt, keine gute Wirkung auf das Auge machen, oder die, mit einander vermischt, eine harte, widrige und unangenehme Farbe geben. G.

F e l d.

(*Baukunst.*)

Feld wird in der Baukunst jede gerade, bisweilen etwas vertiefte, und mit einer hervor stehenden Einfassung versehene, bisweilen aber auch etwas erhöhte Fläche an der Wand oder Decke genannt. Die Felder werden auch schon dadurch zu einer gewissen Verzierung, das man das allzu Eintönige einer großen, breiten Fläche, die ohne dieselben ermüden müßte, dadurch vermeidet, und, wären sie auch ohne alle Verzierung, der Wand oder Decke ein mannigfaltigeres Ansehen giebt.

Die Nothwendigkeit dieser abwechselnden Abtheilungen erkannten schon in den ältern Zeiten die Griechen so sehr, das sie dieselben auch in gewölbten Decken anbrachten: späterhin wurden sie mit Gliedern und mit einer in die Mitte der Felder gestellten metallenen Rose verziert. G.

F e r m a t e.

(*Musik.*)

Heißt in Tonstücken das Verweilen oder Aushalten einer Note über ihre eigentliche Geltung, und kommt meist vor am Ende von Einschnitten oder musikalischen Perioden, da die zu haltende Note mit einem unter einem halben Bogen gesetzten Punct  bezeichnet wird. Die Fermaten kommen gewöhnlich vor, in der Mit-

Mitte eines Tonstücks oder auch am Ende desselben. Die unter den ersten Fall zu zählenden sind solche, die größtentheils nur eine Art von Uebergang oder eine kurze Ruhe bezeichnen sollen, und die Ausführung derselben beruhet vorzüglich auf einem festen aushaltenden Ton, einem gleichen Triller und kurzen, aber zweckmäßigen und jenen Uebergang befördernden Manieren. Bei den Fermaten aber, die beim Schlusse von Instrumental- und Gesangstücken, als bei Arien, Concerten, und Solo's vorkommen, und welche gewöhnlich den Beinamen von Singcadenzen führen, verhält es sich ganz anders. Hier haben Sänger und Instrumentalist festes Feld. Sie können ihre eigene Kunst auftreten lassen, besonders wenn das Stück, in welchem die Cadenz vorkommt, nicht von ihnen selbst war, und können sowohl Beweise ihrer harmonischen Kenntnisse, als ihrer Fertigkeit in der freien Phantasie geben. Daher ist es nothwendig, in einer solchen Cadenz nicht oberflächlich, sondern mit sehr viel Behutsamkeit zu Werke zu gehn. Durch selbige erhält der Kenner und gebildete Liebhaber einen weit richtigern Maassstab über das Verdienst des Virtuosen, als bei dem Vortrag fremder Gedanken möglich war. Ein auf alle Cadenzen passender Zuschnitt läst sich durchaus nicht machen, weil es der Arten derselben zu viele giebt, und so sind einfache, doppelte Cadenzen, Cadenzen für Gefänge oder Instrumente in ihrer Behandlung eben so verschieden, als es ihr Charakter wird, wenn sie in einem Adagio oder Allegro vorkommen. Was aber im Allgemeinen auf alle kann angewendet werden, ist, dasz ihr Inhalt Bezug auf einige der Hauptgedanken des Stücks, in dem sie vorkommen, haben muss, dasz sie nicht zu monotonisch, welches ausschließlich von Cadenzen für Instrumente könnte geahndet werden, dasz sie auf keinen Fall zu lang ausgedehnt werden, weil das den Zuhörer leicht in eine andre Stimmung versetzen kann, dasz sie nicht mit zu viel Schnörkel- und Trillerwerk, vor dem Eintritt des Haupttrillers überladen werden, weil man dabei leicht auf den Gedanken kömmt, der Spieler habe von dem Kunstsinn seiner Zuhörer zu kleinliche Begriffe erhalten, und theile hiernach seine Gaben aus. Bei dem unsichern Maassstabe der Urtheile über Kunstfachen, da öfters Ein Publicum das für schön findet, was ein anderes als wahre Kleinigkeit verachtet, ist es freilich schwer, immer den rechten Weg einzuschlagen. Jedoch findet eine Mittelstrasse allenthalben und so auch hier Statt. Ein feiner Künstler wird eben so wenig hartnäckig auf seiner einmal angenommenen Manier beharren, wenn ihm anders nicht das Loos der Unabhän-

gigkeit zu Theil geworden ist, als selbige einem einzelnen Locale aufopfern; und beseelt ihn wahre Liebe und Zuneigung für seine Kunst, so wird er sie sicher nicht, um ein Bravo mehr zu erbeuten, auf eine so unbarmherzige Art durch Klimpereien herabwürdigen. B.

F e r n e.

(Mahlerei.)

Um die Fernen darzustellen, biethen sich dem Künstler zwei Mittel dar, die linearische und die Luft- Perspective.

Die erstere verkleinert die Umriffe, und die letztere schwächt Lichter und Schatten, und nimmt der eigenthümlichen Farbe der Körper einen Theil ihres eigenen Werthes, indem sie ihr einen Anfrich von der Farbe der Luft leiht. G.

F e r n - f ä u l i g.

(Baukunst.)

Eine Säulenstellung heisset dann fernfäulig, wenn die einzelnen Säulen mehr als acht Model weit von einander entfernt stehen, wodurch ein Zwischenraum entspringt, der mehr als drei Säulendicken beträgt. Die Alten glaubten, das die Gebäude dadurch ein mageres Ansehen bekämen, und ihr Auge betrog sie in Dingen des Geschmacks nur sehr selten. G.

F e s.

(Musik.)

So heisset in der heutigen Musik das durch ein vorge-setztes \flat um einen halben Ton erniedrigte Intervall F. In Rücksicht der nothwendigen Beibehaltung dieser Benennung, und das es nicht gleichviel sei, Fes oder E zu sagen, wiewohl diese beiden Töne, die doch in Absicht auf Höhe und Tiefe um ein Comma verschieden sind, und auf dem Clavier und verschiedenen andern Instrumenten nur auf eine und dieselbe Art anzugeben sind, ist das unter dem Artikel Des und unter verschiedenen andern Gesagte hier anwendbar. Fes, als verwandte Tonart, kann wohl in Tonstücken vorkommen, aber diesen Ton zu einer Haupttonart, oder zur Tonica zu wählen, wird wohl so leicht Niemanden einfallen, da in dessen natürlichen Tonlei-

leitet schon doppelte Beenen vorkommen, der Verwirrungen und Schwierigkeiten zu geschweigen, die in ähnlicher Art bei etwas entfernten Ausweichungen eintreten würden.

B.

Fest. Festigkeit.

(*Zeichnende Künste.*)

Die Festigkeit des Umrisses entspringt aus gründlicher Kenntniß der Natur, und die der Beschattung und Farbengebung aus tiefem Studium der Wirkungen des Lichtes und der Brechung der Farben. Sie ist das Gegentheil von Unbestimmtheit, und wirkt so gewiß, wie die Entschlossenheit und Festigkeit des moralischen Charakters.

Um einen festen Stift zu führen, muß man viel gezeichnet, und um sich durch Festigkeit des Pinsels auszuzeichnen, muß man die Wirkung der Farbe schon im Geiste voraussehen, ehe man sie noch aufträgt.

Eine feste Tusche läßt den Farben den Glanz der Frischheit, eine weiche wird oft matt und unangenehm; und der, wer in seiner Jugend mit sicherer Hand feste Tuschen zu setzen vermochte, wird noch im Alter richtige setzen können, wie der Greis Pouffin in seiner berühmten Sündfluth.

G.

F i g u r.

(*Zeichnende Künste.*)

Mit diesem Namen bezeichnet man in der Sprache der Kunst ausschließlich die Darstellung des Menschen.

Sie ist unter allen uns bekannten Formen die schönste, und muß daher vom Künstler wo möglich so behandelt werden, daß die Entwicklung derselben angenehme Formen bilde, und das Wellenförmige und Sanfte ihrer Umriffe nicht ganz verlohren gehe, so weit als es der Wohlstand erlaubt. Und diejenigen Theile, welche die Sitten zu bedecken gebiethen, müssen so bekleidet werden, daß wenigstens die Phantasie noch Spielraum genug habe, sich die Windungen der Muskeln und Gelenke vorzustellen, indem alles Schöne der Figur in dem Nackenden besteht.

Aber es ist für den Künstler nicht genug, daß er im Allgemeinen schöne Figuren darzustellen vermag; sie verlieren ihren größesten Werth, wenn sie den Betrachter sowohl über ihren Zweck in dem Gemälde, als auch über die Rührungen ihrer Seele ungewiß läßt.

Natürlichkeit aller ihrer Bewegungen, die sich auf die Kenntniß der Anatomie gründet, ist zwar unachlässliches Gesetz; aber diese Natürlichkeit muß, wenn sie ihren ganzen Werth erhalten soll, mit Zweckmäßigkeit und Schicklichkeit auf das innigste verbunden sein. Die schönste, aber für das Gemälde zwecklose, und in Rücksicht ihres Charakters unschickliche Figur ist für einen gebildeten Geschmack nicht mehr schön, wenn der Geist des ganzen Werkes und der individuelle Charakter dieser Figur eine andere Stellung, einen andern Ausdruck fordert.

G.

Figur. Figuriert.

(Musik.)

Außerdem, daß man unter dem Worte Figur zuweilen die Zeichen begreift, welche in der Musik vorkommen, z. B. die Noten, Kreuze u. a. m. für welche die Franzosen das Wort *Caractères* eingeführt, wird es gewöhnlicher auf Auszierung einer Tonfolge, oder auf den Gang der Harmonie angewandt. In Beziehung auf den ersten Fall, versteht man eine solche Tonfolge in der Begleitung einzelner oder mehrerer Instrumente, die ihr ganz eigenes Colorit hat und von dem Hauptgesange ganz verschieden ist. So könnte z. B. die zweite Violine zu einer Arie Triolen, die erste eine synkopierte Tonfolge haben, und der Gesang selbst in einzelnen Vierteln fortschreiten, und man würde von den Violinen sagen, daß ihre Begleitung figurirt sei. Eben dieses findet vom Bass (man sehe den Art. Bass figurirter) und andern Instrumenten in verschiedener Art Statt.

Daß diese Art von Begleitung sehr große Mannigfaltigkeit geben, und einen Gesang sehr heben könne, ist zwar ausgemacht, doch darf aber die figurirte Begleitung nicht zu sehr überladen sein, weil sie in diesem Fall die Hauptmelodie leicht verdunkeln kann. Man pflegt figurirte Begleitung in Rücksicht auf Ausführung dann und wann abzukürzen. In diesem Fall setzt man z. B. in einen ganzen Takt die Figur, die in selbigem mehrmalen vorkommen soll, und die in Triolen oder Sechzehnthellen bestehen kann nur einmal, und zwar mit dem Zusatz: *si-gue*, welches anzeigt, daß die angegebene Figur für die übrigen Takttheile in gleicher Art zu wiederholen sei.

In Rücksicht der Harmonie braucht man den Ausdruck Figuriert, wenn in einer diatonischen Fortschreitung außer den Accorden, welche die Signatur der Grundnote bezeichnet, andere Zwischen-Accorde vorkommen, oder

wenn

wenn Haupt- und durchgehende Accorde mit einander abwechseln, in welchem Fall eine solche Fortschreitung eine Figurierte Harmonie heisst. Hier ist vor allen Dingen die rechte Verlegung jener Accorde, die sonst auch wesentliche und zufällige Accorde genannt werden, und über die man unter den Artikeln Wesentlich, Zufällig, Durchgang ein Mehreres findet, in Obacht zu nehmen, weil ausserdem der Sinn und Accent im Gesange sehr leicht kann entstellt werden. Man versteht unter Figuren endlich auch die verschiedenen Gattungen von Satz-Manieren, als: Walzer, Schwärmer, Rouladen, Läufer u. a. m. B.

F i g u r.

(Tanzkunst.)

Eine Figur heisst in der Tanzkunst der Weg, den die Tänzer nehmen, aber nur dann, wenn dieser Weg regelmässig und symmetrisch ist. Es giebt kreisförmige und schlangelinichte Figuren, die in Ansehung der Windungen und Zwischenwindungen anderer Tänzer sehr vermannigfaltiget werden können.

Die Figur trägt, in Verbindung mit einer angenehmen Bewegung des Körpers und Tragung der Arme, nicht nur zur Schönheit des Tanzes, sondern auch zum Ausdrucke desselben viel bei, wenn sie mit dem Charakter des Tanzes und der tanzenden Person übereinstimmt, indem sich das Leidenschaftliche einiger Maassen auch in dem Gange der Menschen äussert. G.

F i g u r a n t.

(Tanzkunst.)

Figuranten heissen diejenigen Tänzer auf der Bühne, die nie allein, sondern mit mehreren andern zugleich tanzen, und also eigentlich nur zum Ausfüllen der Zwischenräume des Ballets oder zur Abwechslung dienen. Sie haben vielleicht daher diesen Namen, weil ihre Bewegungen mehr an regelmässige Figuren gebunden sind, als die der Solotänzer. G.

F i g u r i n e.

(Bildende Künste.)

So nennet man kleine, gemahlte, geschnitzte oder in Metall gegossene Figuren, deren wir mehr aus dem Alterthum besitzen, als grosse Statuen. G.

F i n a l e.

(Musik.)

Bedeutet am gewöhnlichsten die letzten Sätze der Acte einer Oper, außerdem auch den Schluß von Balletten und Symphonieen. Es ist in Finalen, wenn anders der Componist seinen eigenen Vortheil recht verstehen will, durchaus nothwendig, daß bei selbigen mehr Fleiß angewandt werde, oder überhaupt etwas mehr zum Grunde liege, als bei sonst gewöhnlichen Tonstücken aus der Mitte. Besonders muß bei komischen Opern das Interesse im Finale immer mehr steigen, und der völlige Schluß desselben mit einem Feuer und einer Energie geschehn, die als letzter Eindruck dem Zuhörer Nahrung bis zum folgenden Act, oder Spannung für die nächste Aufführung geben. Auf die Bearbeitung dieser Finalen, die in komischen Opern auch wirklich einen sehr wesentlichen Theil des Ganzen ausmachen, da öfters wichtige Handlungen, und sogar die Entwicklung des Knotens hineingewebt sind, setzen die Italiäner keinen geringen Werth, und zu läugnen ist es auch gar nicht, daß in einer Opera buffa, wo man selten große und gebildete Sänger findet, ein Finale weit mehr interessiren muß als einzelne Arien. Dort geht die Handlung ununterbrochen fort, oder kann es doch wenigstens, hier aber wird sie gar öfters durch eine übelgeäußerte Empfindung eines mittelmäßigen Sängers gekemmt. Unter *la Finale* verstehen die Franzosen den Grundton eines Tonstücks, und zwar daher, weil bei deren Schluß der Bass gewöhnlich in den Grundton fällt, und da schließt, so daß mit der letzten, oder Finalnote, wobei jedoch Einschränkungen Statt finden, der Grundton zugleich mit angegeben wird. B.

Fingerfetzung.

(Musik.)

Applicatur, doigter. Hierunter versteht man den richtigen Gebrauch der Finger auf Tasten und Griffbretern musikalischer Instrumente zu gehöriger Ausführung gewisser Tonfolgen. Daß Rundung und Deutlichkeit im Vortrag der Passagen größtentheils von einer richtigen Fingerfetzung abhängen müsse, ist sehr leicht zu begreifen. Nirgends aber entscheidet die Fingerfetzung so viel als beim Clavier, weil hier wegen der ungleichen Lage, der halben und ganzen Töne, oder der Ober- und Un-

Unter - Tasten , bei andern Tonleitern auch andere Finger erfordert werden. Bei der Violine wird die Fingerfetzung eigentlich nur wichtig und kritisch beim Einsatz in höhere Lagen , bei Sprüngen , Verrückungen der Hand u. d. gl. , doch können aber auch in der untern Lage oder Applicatur Umstände eintreten , worunter enharmonische Fortschreitungen und eine Menge anderer Fälle zu zählen sind , bei denen es in Rücksicht der Reinheit des Tones und des Vortrags der gauzen Passage im geringsten nicht gleichviel ist , ob man zu einem Ton diesen oder jenen Finger nimmt. B.

F i s.

(Musik.)

Die Benennung des Intervalls zwischen F und G. Seinen Platz hat selbiges in der Tonleiter der heutigen Musik auf der vierten Tonstufe , und entsteht aus dem mit einem \sharp bezeichneten F , auf dessen Stelle es folglich auch in das Notensystem geschrieben wird. Will man den Ton Fis zu einer Tonart machen , so hat er in Rücksicht seiner Vorzeichnung , und der daher entstehenden Behandlung weniger Schwierigkeiten , wenn man ihn in Moll als in Dur nimmt. Im ersten Fall hat er drei Kreuzze , und folglich mit A dur einerlei Tonleiter , im zweiten aber erhält er sechs Kreuzze zur Vorzeichnung , und eine gemeinschaftliche Tonleiter mit Dis dur. B.

Flaches Schnitzwerk.

(Bildnerci.)

Man sehe den Artikel Basrelief.

Flageolet.

(Musik.)

Als Blasinstrument oder als eine kleine Flöte (*Flute-douce*) hat nicht den Rang unter den übrigen accreditierten Instrumenten , um auf eine nähere Beschreibung Ansprüche zu machen. Es könnte einem viel eher einen Groll einflößen , weil es schon so manchen befiederten Sängler sein natürliches Waldliedchen in einen rohen Gassenbauer hat verwandeln helfen. In Beziehung auf die Violine versteht man unter Flageolet eine durch gelindes Berühren der

Saiten mit den Fingern, und einen etwas stärkern Druck des Bogens bewirkte falsche Schwingung der Saiten, die einen fremden und höhern Ton hervorbringt, als ihnen sonst eigen ist. Die Töne folgen im Flageolet auf der Violine in einer ganz andern Ordnung, als sonst gewöhnlich, und ohne eine Tonleiter, wie man deren für Blasinstrumente hat, wird man Mühe haben, sich zurecht zu finden. Ehemals machte man in Concerten und Solos große Parade mit dem Flageolet, ja es entschied recht sehr vom Werthe eines Virtuosen und dem Gehalte eines Tonstücks. Jetzt gilt als Klimperei, und wird nur noch von denen gebraucht, die aus Mangel etwas Schönes sagen zu können, wenigstens etwas Ungewöhnliches sagen wollen.

B.

F l a u.

(Mahlerei.)

Flau bedeutet in der Niederländischen Mundart kraftlos, ohnmächtig, ingleichen lau, laulich, schaal u. s. f. Die Mahler haben dieses Wort aus der Niederländischen Schule heibehalten, wenn sie durch dasselbe die sanfte, und durch den Nebel etwas blaue Fenne, den dünnen Nebel bei einem schönen Herbstabend bezeichnen; woraus auch die Französischen Mahler *fou* gemacht haben, aber, wie Hr. von Hagedorn will, mehr den Schmelz der Farbe und den markigen Pinself dadurch bezeichnen. *Ade'ung.*

Das Flaue der Niederachsen ist ganz das *Sfumato* (das Verblasene) der Italiäner, dessen Behandlung der Abt Alberti mit *unire i colori confondendoli dolcemente fra di loro* (die Farben durch sanfte Untereinandererschmelzung vereinigen) charakterisiert.

Es besteht in einer so außerordentlich verschmolzenen Farbengebung, daß die Farben ganz hingeblassen zu sein scheinen, und dadurch die Umriffe nur wie durch einen feinen Schleier erscheinen, und thut z. B. in einem einzelnen jugendlichen Köpfchen, bei welchem es weder auf Charakter noch Ausdruck vorzüglich abgesehen ist, eine sehr angenehme, schmeichelnde Wirkung.

Wer die Manier flau zu mahlen, zu seiner Lieblingsmanier macht, ist sicher kein vorzüglich guter Zeichner, indem er dadurch den Mangel an Bestimmtheit und Richtigkeit seiner Umriffe zu verbergen sucht; ist gewiß in Rücksicht des Ausdrucks ein schlechter Künstler, indem diese Manier keine Kraft und Stärke zuläßt, und hat zuverläßig die Charaktere der Gegenstände, vorzüglich der

Stof-

Stoffe der Bekleidung nicht studiert, denn Taffet, Sammet, Leinwand, Atlas, Leder, Tuch, wird in seinen Gemälden unter denselben Charakteren erscheinen. Die Manier flau zu mahlen ist daher aus jenen Ursachen nicht zu empfehlen, zu zusammengesetzten historischen Stoffen gar nicht brauchbar, und das Kennzeichen eines kleinen, kraftlosen Geistes.

G.

Fleisch. Fleischfarbe.

(Mahlerei.)

Die Farbe des Nackenden am menschlichen Körper, die aus mehrern Gründen ein sehr wichtiger Theil des Studiums des Mahlers ist. Der Mensch ist der interessanteste Gegenstand der bildenden Künste, und die Farbe seiner Haut und seines Gesichtes scheint in genauer Verbindung mit dem Geiste desselben zu stehen. Schon die bloße Farbe drückt an ihm Leben, den Grad der Gesundheit, der Jugend und des Alters, der Kraft und Stärke und der Rührung seiner Seele aus; sie ist also auch in Ansehung des Ausdruckes von großer Wichtigkeit, so wie das Studium derselben das schwerste aller Studien des Mahlers ist.

Es giebt daher der Mahler auch sehr wenig, welche in diesem Theile der Farbengebung groß und vortrefflich waren; unter ihnen sind Titian und Van Dyck die ersten und vorzüglichsten; nach ihnen sind Correggio, Guido, Rubens und Alban die vortrefflichsten.

Eine schöne Fleischfarbe erfordert durchaus Festigkeit der Tinte, und sehr sichere, flüchtige Behandlung des Pinsels; wer die Tinten oft mischen muß, um die richtige zu treffen, wer die aufgetragenen Tinten oft mit dem Pinsel verreiben muß, wird die Wahrheit und Schönheit der Natur nie erreichen.

Die Strahlen des Lichtes brechen und modificieren sich auf dem zarten, jugendlichen Fleische sanfter als auf jedem andern Körper, dringen zum Theil durch die erste Lage der Haut hindurch, vermöge welches Mittelintinten hervorgebracht werden, deren Beobachtung die feinsten Augen und das zarteste Gefühl für sanfte Reize der Natur erfordern. Anders brechen sich wieder die Strahlen auf fettigen und harten Theilen des Körpers. Hier erscheinen grau-gelbliche und dort bläuliche Nüancen.

Titian, der größte Meister in diesem Theile der Farbengebung, bediente sich zu einer Fleischfarbe, welche mehrere Mittelintinten enthielt, nur einer einzigen Halbtinte, und da, wo wenig Mitteltinte anzutreffen war,

D d 5

brauch.

brauchte er fast gar keine. In dem Fleisch, wo das Rothe am meisten herrschte, bediente er sich fast keiner andern Tinte, und eben diese Methode befolgte er bei allen übrigen Farben; jedoch ist dieses allezeit so zu verstehen, daß er die Natur dabei nie aus den Augen liefs*).

G.

Fleischhaltung.

(*Mahlerei.*)

Die Fleischhaltung ist das Resultat der Farbgebung der fleischichten Theile, und die Manier, deren sich die Künstler bedienten, die Farbe der Haut, und vorzüglich des Teints darzustellen. Rubens Fleischhaltungen haben brillante Töne und Uebergänge, Van Dycks aber, bei nicht minderer Schönheit, mehr Richtigkeit.

G.

Fleifs. Fleißig.

(*Schöne Künste.*)

Der Fleifs ist das Bestreben, ein Werk auch in seinen kleinsten Theilen bis zur Vollkommenheit zu bringen, jede nur irgend mögliche Schönheit in demselben zu erreichen, und selbst den kleinsten Fehler aus ihnen zu entfernen.

Ein an und für sich selbst rühmliches Bestreben, wenn das Resultat desselben dem Zusammenhange oder der Haltung des Ganzen nicht schadet. Werke der angenehmen, niedlichen Gattung, deren vorzüglichster Zweck leichter Sinnenreiz ist, vertragen ihn nicht nur in allen Theilen, sondern fordern ihn sogar; aber Werke, die starke Regung des Vorstellungs- und Begehrungsvermögens bezielen, können ohne angewandten Fleifs die verlangte Wirkung thun.

Werke von größerem Umfange vertragen den Fleifs nur in den Haupttheilen, weil sie allein die Aufmerksamkeit auf sich ziehen sollen: wären die minder wichtigen Theile mit eben dem Fleifse behandelt, so könnten sie entweder von weniger Aufmerkamen selbst für Haupttheile angesehen werden, oder so würden sie die Aufmerksamkeit so zerstreuen, daß die Wirkung der Haupttheile verloren geht. Wär' aber auch in den minder wichtigen Theilen der

* Mengs hinterlassene Werke Th. 2. S. 75. der Deutschen Uebersetzung.

der Fleiß so künstlich verborgen, daß er keine dem Ganzen nachtheilige Wirkung hervor brächte, so würd' er unnütz verschwendet worden sein.

In Werken der bildenden Künste, welche weit entfernt von dem Auge aufgestellt werden sollen, ist Fleiß in der Behandlung und Ausführung nicht nur unnütz, sondern sogar offenbar schädlich. Was aus der Ferne auf das Auge gut und schön wirken soll, muß demselben in der Nähe durch Stärke und Härte wehe thun, indem der große Zwischenraum von Luft das Grobe verfeinert und das Harte mildert.

Diejenigen Werke hingegen, in welchen es auf Feinheit, auf das Zusammensein vieler kleinen Verhältnisse der Formen und ihrer Färbung ankommt, welche also bestimmt sind, durch die erwähnten Eigenschaften ihre Wirkung in der Nähe hervor zu bringen, verlangen durchaus und in allen Theilen fleißige Ausarbeitung. G.

Fließend.

(*Schöne Künste.*)

Fließend ist dasjenige, was unser Vorstellungs- oder Gefühlsvermögen in einem sanften, ruhigen Gange beschäftigt, ohne daß wir bei dieser Beschäftigung derselben durch irgend etwas gehindert oder gestöhret würden, und ohne daß wir uns während des ganzen Ganges irgend einer stärkern oder schwächeren Bewegung bewußt wären.

Leichtigkeit, Sanftheit und Unmerklichkeit der Aufeinanderfolge ist also der unterscheidende Charakter des Fließenden. Der Styl einer Rede, eines Gedichtes ist fließend, wenn uns ein Gedanke so leicht zu dem andern leitet, daß wir den Uebergang nicht bemerken, wenn ein Theil derselben unser Ohr und unser Gefühl in demselben Grade reizet, als der andere; eine musikalische Zusammensetzung ist fließend, wenn die Töne ohne merkliche schnelle Veränderungen der Tonart in leichter ungezwungener Harmonie auf einander folgen.

Die Wirkung des Fließenden ist leichter, sanfter Reiz unserer höhern Kräfte, Einladung und Hinzuziehung zu stiller ruhiger Betrachtung.

Ein Werk, das uns stark rühren, das uns fortreißen und überwältigen soll, kann nicht fließend sein, da das Fließende keine starken Rührungen hervor zu bringen vermag; es ist daher eine Eigenschaft bloß des Angenehmen und Sanftreizenden,

Ein

Ein Lied, das zu sanften Freuden reitzen, mit frohen Gefühlen erfüllen soll, muß fließend sein; aber ein Gesang, bestimmt, Muth zur Vertheidigung des Vaterlandes zu erwecken, wird seiner Wirkung sicherlich verfehlen, wenn er fließend ist. G.

F l ö t e.

(Musik).

Flauto, Flute traversière. Unter allen Blasinstrumenten ist die Flöte dasjenige, welches am bekanntesten und beliebtesten ist, und von Liebhabern am meisten gespielt wird. Wollte man untersuchen, woher diese Auszeichnung käme; so könnte man sie sicher in nichts anderm finden, als in dem der Flöte, in Vergleich anderer Blasinstrumente eigenen sanftern Ton, der Leichtigkeit, dieses Instrument allenthalben mit sich zu führen, und vielleicht, weil es durch den ganz besondern Schutz, und die Zuneigung, die ihm Friedrich der Einzige schenkte, für gewisse Cirkel etwas mehr ins Licht zu stehen kam; wenigstens geben ihm seine anderweitigen Eigenschaften, seine Temperatur und die Reinheit und Gleichheit seiner Tonleitern sehr geringe Ansprüche auf diese Auszeichnung, und auf allgemeinen Beifall. Der Intervallen, aus denen sich auf diesem Instrumente rein spielen läßt, sind sehr wenig, hingegen die, deren Tonleitern eine ganz falsche Temperatur haben, und aus denen zum Theil gar nicht zu spielen ist, giebt es desto mehrere, zu geschweigen der matten Manieren, der vielen elenden Triller, die bald zu enge bald zu weit sind, da sie bald auf diese bald auf jene gezwungene und künstliche Art, mit zwei Fingern, so ärmlich und ohne den gehörigen Nachschlag müssen gebracht werden. Wollte man auch zugeben, daß Virtuosen, die ihr ganzes Leben diesem Instrumente gewidmet haben, durch unfägliche Mühe bei einem feinem Gehör einen großen Theil jener Schwierigkeiten überstiegen hätten, durch künstliche Leitung des Athems und geschickte Wendung und Richtung des Mundlochs der Flöte, jeder in kritischen Fällen vorkommenden Klippe auszuweichen im Stande wären, was doch so gar häufig nicht vorkömme, so wirft das jene Behauptung doch gar im Geringsten nicht um. Ein Weg der von Natur hockericht ist, bleibt darum immer hockericht, wenn auch schon durch lange Uebung einer und der andere auf selbigem hat gerade gehen lernen. Diesen Unvollkommenhei-

heiten der Flöte abzuheffen, find der Verfuche mancherlei gemacht worden, mit Schrauben von oben und von unten, aber alle haben nur einfeitige Uebel gehoben, und grössere an deren Stelle gebracht. Endlich hat Hr. Tromlitz diesem Instrumente eine Reform gegeben, die ihm unter den übrigen Blasinstrumenten einen Rang verschafft, an den es zuvor gar nicht denken durfte. Die bei feinen, mit wahrem Künftler-Eigenfinn gearbeiteten Flöten, getroffene Einrichtung besteht in sieben Klappen, und diese heißen Es, Dis, F, Fis, B, mit zwei Stielen, und zweigestrichenes C. Diese Einrichtung zieht die Vortheile nach sich, dafs vermittelt selbiger jeder Triller gleich scharf und rein, jede Manier mit Zierlichkeit und ihrer eigenthümlichen Schnellkraft zu bringen, dafs jede Tonleiter rein temperiert, und die enharmonischen Töne rein zu spielen find. So wie aber jede neue Erfindung Anfechtung hat, so konnte es dieser hieran auch nicht fehlen. Die hier besonders zum Grunde liegenden Ursachen sind aber so schwer nicht zu finden. Erstens schreckt Anfänger die anscheinende Schwierigkeit in Rücksicht der vielen Klappen, und dann fürchten sich Virtuosen, die einmal ihre Concerte auf gewöhnlichen Flöten eingelernt haben, vor der freilich nicht geringen Mühe des Umlernens, haben auch grösstentheils nichts Arges in dem Unterschied chromatischer und enharmonischer Töne, und so wird die Liebhaberei der Flöten ohne allgemeine Benutzung jener Verbesserungen für Deutschland wohl so lange noch hingehen, bis sie irgend einmal vielleicht unter dem Namen von Patent-Flöten von England aus ihren solennen Einzug in ihre eigentliche Heimath nach Deutschland hält, wie es denn auch bereits wirklich schon vor mehreren Jahren in England Einem beliebt hat, sich selbst als Verbesserer der Flöten, wohl zu verstehen, nach Tromlitzens ursprünglicher Idee, unterzuschieben, und sich darüber ein königliches Patent ausfertigen zu lassen.

Um aber doch von der Güte der Tromlitzer Flöten durch die anderweitigen Einsichten ihres Erfinders besser urtheilen zu können, kann man dessen Lehrbuch über die Flöte, welches den Titel führt: Ausführlicher und gründlicher Unterricht die Flöte zu spielen, nachlesen, und man wird über den Werth oder Unwerth der Sache fremder Urtheile um so eher entrathen können.

Es giebt ausser denen gegenwärtig im Orchester eingeführten Flöten, deren Umfang sich vom eingestrichenen D bis zum dreigestrichenen B erstreckt, und von denen eigentlich im Vorhergehenden die Rede gewesen, noch verschiedene andere Gattungen. Sie heißen:

Pic-

Piccol-Flöten, Terz-Flöten, *Flutes d'amour*, Bass-Flöten u. s. w. sind aber von jenen nur in Absicht auf Höhe und Tiefe verschieden, und kommt feltner vor. B.

F l ü c h t i g.

(Schöne Künste.)

Flüchtig ist die Bearbeitung eines Werkes, vorzüglich der bildenden Künste, wenn es den Gegenstand bloß in einigen starken Hauptzügen darstellt; wenn nur in diesen Hauptzügen die Wirkung desselben liegt, und alle andere Theile vernachlässiget sind.

Flüchtige Behandlung ist ganz das Gegentheil der fleißigen, es muß daher das, was unter jenem Artikel gesagt worden ist, auf die entgegen gesetzte Weise angewendet werden. G.

F l ü g e l.

(Musik.)

Clavicembalo, Cembalo, Clavecin. Dieses Instrument, welches für eine ausführliche Beschreibung zu bekannt ist, kommt sowohl mit einfacher als doppelter Tastatur, zwei- drei- auch vierchörig vor. Seit der Erscheinung der flügelartigen Pianofortes hat es sehr viel von dem Ansehen verloren, das es so lange her und mit so vielem Rechte bei großen Musikern behauptete. Zu einem sanftern, leidenschaftlichen Ausdruck taugte es freilich nie, aber seine gute Wirkung beim Ausfüllen großer Orchester-Stücken, und beim Anschlag der Accorde zu Recitativen, ist doch gewiß so leicht nicht zu verkennen. Es hat dieses Instrument in neuern Zeiten mehrere Verbesserungen erhalten, die durchgehends auf einen bessern und sanftern Anschlag, welcher sonst gewöhnlich durch die zwischen den Springern angebrachten Rabenkielen geschieht, abzweckten. Nächst andern sind besonders diejenigen merkwürdig, welche ihm in Stockholm, Paris und Rom zu Theil wurden. Die in diesen beiden letztern Städten Statt gefundenen Verbesserungen erzeugten zwei sehr sonderbar von einander abstechende Benennungen. Der Römer nannte sein Instrument nach der vermeinten Wirkung: *Cembalo angelico*, und der Franzose (Paskal Taskin) das seinige nach dem statt der Rabenkielen angebrachten Materiale, welches aus besonders zubereiteten Ochsenleder bestand, *Clavecin à peau de buffle*.
Bei-

Beide Instrumente find aber trotz der ihnen zugeschriebenen Güte so wenig wie das Stockholmer, sehr allgemein und bekannt geworden. B.

F l ü g e l.

(*Baukunst.*)

So nennet man eigentlich die an den beiden Enden des Hauptgebäudes angebauten Nebengebäude, auch wohl, wenn das Gebäude selbst lang ist, und nur eine Hauptmasse bildet, die beiden Seiten desselben die rechts und links von seiner Mitte abstehen.

Man baut solche Nebengebäude entweder von vorn oder hinten aus der Absicht an, um der Form des Gebäudes dadurch mehr Mannigfaltigkeit zu geben, oder gewisse Behältnisse in denselben anzulegen, die in dem Hauptgebäude nicht angebracht werden konnten. G.

F l u s s.

(*Schöne Gartenkunst.*)

Ein Flufs unterscheidet sich dadurch von einem Strome, daß er einen geraderen Lauf, eine sanftere Bewegung und mehr Regelmäßigkeit in seinem Fortgange hat. Jener ist zwar mannigfaltiger Wendungen und Krümmungen empfänglich, und zur Schönheit sogar bedürftig, aber sie dürfen ihm seinen eigenthümlichen Charakter, ruhigen, sanften Fortgang, nicht rauben; da dieser durch seine Heftigkeit und seinen Ungestüm zu öftern Krümmungen genöthiget wird.

Des Flusses ruhiger, leichter, stiller Fortgang macht das Angenehme desselben aus, daher sind die Buchten, die er bildet, unangenehm, weil sie sein Wasser stillstehend machen, obgleich stillstehende Wasser an und für selbst nicht unangenehm sind.

Die Ufer eines Flusses, die bald in grösserer, bald in kleinerer Entfernung von einander stehen können, müssen von beiden Seiten sichtbar sein, wenn er gute Wirkung machen soll. Die Krümmungen desselben müssen sanft gewunden und ja nicht plötzlich sein, indem das Auge durch nichts mehr beleidiget wird, als durch harte, plötzliche Abweichungen von einer gewissermassen herrschenden geradern Linie.

Allzu häufige Krümmungen müssen vermieden werden, weil dadurch die Idee des ruhigen Fortganges und Hingleitens allzu merklich unterbrochen werden würde. Wenige sanfte Krümmungen hingegen, zwischen grünen Flächen und kleinen Gefüßchen, zwischen zerstreuten Hütten und Baumgruppen, die man von einer kleinen Anhöhe mit einem Blick übersehen kann, gewähren eines der schönsten Schauspiele von Licht und Bewegung.

Die vorzüglichsten und schönsten Bekleidungen der Ufer eines Flusses sind Bäume und Gesträucher, welche in mannigfaltiger Form und Höhe, in abwechselnder Stellung und contrastierender Gruppierung durch sich selbst, und den Widerschein im Wasser die Phantasie zu angenehmen Beschäftigungen beleben. Gebäude mancher Art, z. B. Landhäuser mit Austritten zu Spatzierfahrten, Mühlen, Fischerhütten erhöhen den Begriff vom Leben noch mehr, die mit dem Flusse schon von Natur verbunden ist.

Er ist daher dem Charakter einsamer, düsterer, melancholischer Gegenden zuwider, und thut nur in muntern und reizenden seine Wirkung, und verfehlet sie auch, vermöge der Größe und Breite seines Bettes, in feierlichen, und vermöge seines oft zufälligen hohen Brausens in Verbindung mit Gegenständen von hohem Charakter, in romantischen Gegenden nicht.

Wir schliessen diesen Artikel mit der Schilderung des Flusses, und mit den Belehrungen, die der vortreffliche Sänger der Gärten de Lille im I. Gef. den Gartenkünstlern in Rücksicht des Flusses giebt:

*Oublierai-je ce fleuve, et son cours et ses rives?
 Votre oeil de loin poursuit les voiles fugitives.
 Des îles quelquefois s'élèvent de son sein;
 Quelquefois il s'ensuit sous l'arc d'un pont lointain.
 Et si la vaste mer à vos yeux se présente,
 Montrez, mais variez cette scène imposante.
 Ici, qu'on l'entrevoie à travers des rameaux,
 Là, dans l'enfoncement de ces profonds berceaux,
 Comme aux bout d'un long tube une voûte la montre.
 Au détour d'un bosquet ici l'oeil la rencontre,
 La perd encore; enfin la vue en liberté
 Tout-à-coup la découvre en son immensité.
 Sur ces aspects divers fixez l'oeil qui s'égare;
 Mais, il faut l'avouer, c'est d'une main avare
 Que les hommes, les arts, la Nature et le temps
 Sèment autour de nous de riches accidens.*

G.

Fo-

Folie d'Espagne.

(Musik und Tanzkunst.)

Eine Art Spanischen Nationaltanzes nach Art der Englischen Hornpipen, für eine einzige Person. Ehemahls war er sehr üblich auf der Bühne, und bestand aus zwei Theilen, und jeder dieser Theile aus acht Takten. Der Schluss des erstern geschah in die Dominante, und der des letztern in den Grundton. Bei Wiederholungen dieser beiden Theile traten willkührliche Veränderungen ein. Der Takt war Drei-Viertel, die Harmonie sehr einfach, und der Bass meist Grundbass. B.

Forlane.

(Musik und Tanzkunst.)

Ist die Benennung eines Tanzes, welcher in Venedig, besonders unter den Gondelfahrern, gewöhnlich ist. Die Musik zu demselben steht in Sechssteltakt, und hat, wie der Tanz selbst, eine sehr lebhafte Bewegung. Den Namen Forlane hat dieser Tanz daher bekommen, weil er in Friaul entstanden sein soll, dessen Einwohner Forlans heißen. B.

Form.

(Aesthetik.)

Man fordert von allen Werken schöner Kunst, daß ihre Form unmittelbar gefalle, weil eben darin ihre eigentliche Schönheit liegt. Die schönen Künste sind sowohl in Hinsicht der Gegenstände, die ihre Werke darstellen, als auch in Hinsicht der Zeichen, womit sie es thun, sehr von einander verschieden. Es fragt sich also, was man unter Form verstehen könne, wenn man von allen schönen Künsten redet. Form ist im Allgemeinen die Art der Verbindung eines Mannigfaltigen zu einem Ganzen; in Beziehung auf die schönen Künste, die es zunächst mit der Sinnlichkeit und Einbildungskraft zu thun haben, muß diese Verbindung so beschaffen sein, daß sie von der Sinnlichkeit und Einbildungskraft gefaßt werde. Die schönen Künste haben es entweder mit Objecten der Sinnlichkeit und Einbildungskraft, oder auch mit intellectuellen Gegenständen zu thun. Jene werden für sie interessant, durch Beigefellung von intellectuellen Vorstellungen, wozu ich hier auch die sittlichen nehme; diese

werden es durch Beigefellung von Bildern für Sinnlichkeit und Einbildungskraft. Beide haben ästhetische Form, d. h. Form, die das Gefühl des Schönen hervorzubringen fähig ist; jene besitzen sie in der Beschaffenheit ihrer wesentlichen Grundvorstellungen, diese in den beigefellten Bildern. Hierauf gründet sich eine zwiefache Bedeutung von Form in Hinsicht auf Gegenstände für Werke schöner Kunst. Einmahl bezeichnet Form die Art des Beieinanderseins, oder der Aufeinanderfolge mehrerer Vorstellungen, oder der unterscheidbaren Bestandtheile einer und derselben Vorstellung; dann aber drückt es auch die Art und Weise aus, wie eine Vorstellung oder ein Ganzes verknüpfter Vorstellungen durch Beigefellung andrer Vorstellungen anschaulicher, kraftvoller, rührender, gefälliger u. s. w. gebildet worden. Form in jener Bedeutung findet Statt in allen Arten von Werken bildender Kunst, in der Gartenkunst, Tanzkunst, Tonkunst. Form in dieser Bedeutung findet bloß Statt in der Dichtkunst. In allen Arten bildender Kunst, in der Garten- und Tanzkunst macht die Zeichnung die ästhetische Form aus. In der Dichtkunst, besonders in ihren höhern, z. B. den lyrischen Gattungen machen die den Begriffen beigefellten sinnlichen Vorstellungen die ästhetische Form aus. — Die weitere Ausführung dieser Ideen bleibt dem Artikel Schön vorbehalten. H.

F o r m.

(*Bildende Künste.*)

Die Form eines Gegenstandes ist die Art und Weise, wie sich die einzelnen Theile desselben zu einem Ganzen vereinigen; sie entspringet folglich aus der besondern Art der Zusammensetzung, die Wohlgefallen oder Abneigung in uns erwecken kann.

Beide Arten von Rührungen entspringen aber nicht unmittelbar aus der Betrachtung der Formen selbst, denn sie haben, wie unter andern Peter Camper in seiner Vorlesung Ueber die Schönheit der Formen vortrefflich bewiesen hat, keine absolute Schönheit; sondern diese Rührungen werden bewirkt durch die Beobachtung der Zweckmäßigkeit, und der Nützlichkeit und dessen Gegentheiles, und endlich von zufälligen Ideenverbindungen, die wir bei dem Anblick gewisser Formen haben*).

Wir

* Beside the Expressions (der Zweckmäßigkeit und Nützlichkeit) that have now been enumerated, and which consti-

Wir schreiben ihnen daher aus diesen Rücksichten Schönheit zu.

Die Formen lassen sich also eintheilen

1) in solche, welche durch lange Bekanntschaft mit ihnen und andere zufällige Ideenverbindungen für uns ein gewisses ästhetisches Interesse gewonnen haben, welche z. B. bloß regelmäfsig sind, und uns bloß vermöge der oft bemerkten Regelmäfsigkeit an sich ziehen, wie sehr viele Formen der Baukunst;

2) in solche, welche mit dieser Regelmäfsigkeit genaue Uebereinstimmung mit dem Zwecke, zu dem sie dienen, verbinden, wie die Formen mancherlei Geräthschaften, die mittelst ihrer Form einen bequemen Gebrauch gewähren; und

3) in solche, die mit der Regelmäfsigkeit und Zweckmäfsigkeit auch einen gewissen moralischen Werth, eine sittliche Kraft verbinden; dergleichen sind die Formen der bildenden und zeichnenden Künste, welche den Charakter des Gegenstandes, seine sittliche und leidenschaftliche Stimmung, in Gemäfsheit des Charakters und der Wirkung des Ganzen, darstellen, in welchem also die Materie zu dem Ausdruck geistiger Kräfte erhöht wird.

Diese letztere Gattung der Formen machet den Hauptgegenstand der darstellenden Künstler aus, von welchem in mehrern Artikeln dieses Wörterbuchs ausführlich gehandelt wird.

G.

E e 2

For-

tute the two great and permanent sources of the Beauty of Forms, there are others of a casual or accidental kind, which have a very observable effect in producing the same Emotion in our minds, and which constitute what may be called the accidental Beauty of Forms. Such associations, instead of being common to all mankind, are peculiar to the individual. They take their rise from education, from peculiar habits of thought, from situation, from profession; and the Beauty they produce is felt only by those whom similar causes have led to the formation of similar associations. There are few men who have not associations of this kind, with particular Forms, from their being familiar to them from their infancy, and thus connected with the gay and pleasing imagery of that period of life; from their connection with scenes, to which they look back with pleasure; etc. Alison *Essays on the Nature and Princip. of Taste*, Ess. II. Chap. 4. p. 391.

F o r m e .

(Bildende Künste.)

Ein fester Körper, dessen Zeichnung oder Gestalt durch Abdrucken oder Abgießen andern Körpern mitgetheilt wird. Man macht diese Formen in Metall oder Gips, oder schnitzt sie in Holz, wie die Formen, durch deren Abdruck auf Papier die sogenannten Holzschnitte hervorgebracht werden. G.

Formschneide - Kunst.

(Zeichnende Künste.)

Ist die Kunst, Zeichnungen in Holz zu schneiden, von welchem sie, vermittelt aufgetragener, körperlicher, dicker Farben und einer Presse, gewöhnlich auf Papier abgedruckt werden, welche Abdrücke Holzschnitte genannt werden.

Die Zeichnung wird auf ein feines Holz durchgezeichnet, oder mit Bleistift unmittelbar darauf umschrieben; durch dazu eingerichtete Werkzeuge wird sodann von der Oberfläche dieses Holzes bis auf eine gewisse Tiefe alles weggenommen, die gezeichneten Striche allein ausgenommen. Sollen auf dem Holzschnitte Gegenstände dargestellt werden, welche in der Ferne erscheinen, so kann man die Plätze des Holzstockes, auf welche die entfernten Gegenstände zu stehen kommen, ehe man die Zeichnung darauf trägt, etwas vertiefen, damit alsdann bei dem Drucke die Striche nur schwach kommen.

Die Natur des Materiale, in welches die Zeichnungen geschnitten werden, macht dieselben vieler wichtiger Eigenschaften und Vorzüge verlustig, welche der Kupferstecher den seinigen geben kann; die Formschneidekunst ist daher nur zu solchen Zeichnungen anwendbar, in welchen die vorzüglichsten Theile derselben durch einige kernichte und kräftige Striche ausgedrückt sind.

Die Erfindung der Spielcharten, deren Zeit nicht genau bestimmt werden kann, veranlaßte wahrscheinlich die Erfindung der Formschneidekunst*). Die Spielcharten waren schon im dreizehnten Jahrhundert bekannt; wenn man aber einen edleren Gebrauch von dieser Kunst zu

*) von Heineck • Nachrichten von Künstlern und Kunstfachen, 2. Th.

zu machen anfang, kann nicht bewiesen werden, nur weiß man, daß schon vor dem Jahre 1430 biblische Geschichten in Holz geschnitten wurden. Um den Anfang des sechzehnten Jahrhunderts zeigte sich diese Kunst in vortheilhafterem Lichte, vorzüglich durch Albrecht Altdorfer und Albrecht Dürer.

Hierbei muß noch einer besondern Art von Holzschnitten erwähnt werden, welche die Italiäner *Chiaroscuro* und die Franzosen *Camayeux* nennen; sie gewähren eine ganz mechanische Nachahmung einer mahlertischen Zeichnung, indem die Umriffe durch Striche, die Lichter und Schatten aber durch Tuschen angegeben sind.

Hierzu werden mehr oder weniger verschiedene Formen erfordert, je nachdem die Zeichnung mehr oder weniger Tuschen und Farben enthält. G.

F o r t b i e n .

(Musik.)

Eine Art von clavierförmigem Pianoforte, von der Erfindung des vorzüglich durch den guten Bau seiner Claviere bekannten Instrumentmachers Friederici. Es hat aber dieses Instrument trotz des Anziehenden und Zuverlässlichen, was der Name Fortbien einflößen könnte, wenig Nachahmung und Allgemeinheit erhalten. B.

F o r t e .

(Musik.)

Man findet das Wort Forte (stark) theils ganz, theils halb ausgeschrieben, theils aber auch nur durch ein F abgekürzt, fast in jedem Tonstück, und seine Beziehung geht bloß auf einen lautern und stärkern Vortrag bei der Ausführung. Kömmt Forte am Anfange eines Tonstückes zunächst dem die Bewegung anzeigenden Worte vor, da es doch mehrentheils an das Wort *sempre* (*sempre forte*) angeschlossen wird, so bedeutet es einen durch das ganze Tonstück hindurch zu beobachtenden stärkern Vortrag, kommt aber dieses Wort in der Mitte vor, so bezieht es sich nur auf einzelne Stellen, und das Ende seiner Wirkung wird gewöhnlich durch ein piano, diminuendo u. d. gl. angezeigt. Die bei dem Worte Forte Statt findenden Veränderungen und Zusätze als *pizz forte*, *affai forte*, *poco forte*, *fortissimo*, welches letztere abgekürzt

kürzt durch FF. ausgedrückt wird, erklären sich zwar selbst; doch erfordert ihr eigentlicher richtiger Ausdruck bei der Ausführung jederzeit besondere Rückfichten aufs Ganze; denn was in einer Serenade vielleicht fortissimo sein kanu, ist in einzelnen Stellen von Chören und Ouverturen erst poco forte. Dieß alles berichtigen am besten Erfahrung, gegenseitige Kenntnisse der Mitspielenden, und Beherzigung des Zwecks im Tonstücke. *B.*

Fortfchreibung.

(*Musik.*)

Ist die Folge, in welcher man die Intervallen eines musikalischen Satzes eintreten läßt. Sie wird eingetheilt in die harmonische und melodische Fortfchreibung. Was im Einzelnen auf diese beiden Arten der Fortfchreibung paßt, findet man unter dem Artikel Cadence. Bei der harmonischen Fortfchreibung, wenn sie untadelhaft sein soll, kommt es nächst andern Erfordernissen im Allgemeinen darauf an, daß man sich keine unnatürliche Anknüpfung von entlegenen Tonarten erlaube, daß man keine solche Schritte thue, aus welchen Quinten, Octaven und andere Fehler wider den reinen Satz entstehen.

Bei der melodischen Fortfchreibung hat man sich vorzusehen, daß man jeder Stimme die ihrer Natur und Lage angemessenen Schritte gebe, z. B. dem Bass männliche Schritte, das heißt, in nicht zu nahe an einander liegende Intervalle, und dem Discant das Gegentheil, auch daß man nicht unfangbare Intervallen unmittelbar gegen einander stelle, unharmonische Querstände anbringe, nicht die Klanggeschlechter verwirre, und die Melodie nicht Schritte in heterogene Töne thun lasse, z. B. von Dis nach As, oder von Cis nach Ges. Diese erschweren nicht allein dem Sänger den Vortrag und die richtige Intonation; sondern sind auch den Regeln des reinen Satzes und des guten Gefanges schnur straks zuwider. *B.*

Frei. Freiheit.

(*Mahlerei.*)

Diese Wörter bezeichnen gemeinlich ein Verdienst des Mechanischen der Malerei, welches aus der Art und Weise entspringt, in welcher der Künstler seine Tuschen setzte.

Die

Die Freiheit des Pinsels setzt immer Saubarkheit, Leichtigkeit und Flüchtigkeit desselben voraus; sie muß aber eine Folge der Kenntniß und des lebhaften Gefühles der Form in dem Künstler sein.

Freie Tuschchen werden sehr oft von Nichtkennern für harte gehalten. G.

F r e s c o,

(Mahlerei.)

Die Art der Mahlerei, welche die Gegenstände mit Wasserfarben auf einem frisch angelegten, noch nassen Kalkgrunde vorstellt, heißt Frescomahlerei. Sie ist die dauerhafteste und förderndste Manier, und eine sehr alte Erfindung. Die Stücke, die uns in dieser Manier aus dem Alterthum übrig geblieben sind, zeigen noch alle Frischeheit der Farben.

Der Mahler läßt nur ein so großes Stück der Mauer oder Decke mit Kalk und Gips bewerfen, als er in Einem Tage bemalen zu können glaubt.

Bei der Anlegung der Figuren bedient er sich der Cartons, und bei der Ausmalung eines kleinen Gemäldes daneben, worauf er die Töne der Farben mit überlegter Sorgfalt vorgefisset hat.

Die Farben, die zu Frescomahlereien brauchbar sind, sind die natürlichen, mineralischen oder Erdfarben. Die Farben, die durch Kunst erst dazu werden, sind, wie die Erfahrung gelehrt hat, dazu nicht brauchbar, wiewohl es einige Mahler gab, welche das Geheimniß befassen, den künstlichen Farben in Frescomahlereien Dauer zu geben.

Der Künstler muß seine Farben mit großer Gewisheit auftragen, weil eine Aenderung derselben nicht leicht möglich ist, indem sie gleich in den frischen Kalk hineinziehen. Einzelne dunklere Parteen werden hinein schraffirt; und die verschiedenen Tinten neben einander gesetzt, ohne sie in einander zu vertreiben.

Da die Frescomahlerei sehr oft zu Deckenstücken angewendet wird, so sehe man diesen Artikel nach. G.

Freundschaftliche Farben.

(Mahlerei.)

Sind das Gegentheil der feindschaftlichen Farben; Farben also, deren Nebeneinandersein auf das Auge wohlgefällige, angenehme Wirkung macht. G.

F r i e s.

(Baukunst.)

Der Fries ist der mittlere Theil eines Gebälkes, zwischen dem Unterbalken und dem Kranze. Man sehe die Artikel Gebälke und Säule. Er wird auch der Bortön genannt; welche Benennung mit seiner Griechischen, Ζώνη, Gürtel, übereinstimmt.

Seine Höhe ist bei den verschiedenen Ordnungen, ja selbst bei verschiedenen Gebäuden einer Ordnung, bald grösser und bald kleiner; jedoch entfernt sie sich nie merklich von dem dritten Theile des ganzen Gebälkes.

An einfachen Gebäuden wird der Fries bloß von einem glatten Streifen, und über demselben von einigen kleinen Gliedern gebildet, die an das Kinn der Rinneleiste anschließen; in künstlichern Gebäuden aber auf mannigfaltige Art verziert.

Die Verzierung des Frieses der Dorischen Ordnung ist der Dreifchlitiz; in den übrigen Ordnungen bedient man sich dazu der Fruchtschnuren, in Basrelief dargestellter Thiere (daher Vitruvs Benennung des Frieses *Zophorus*), menschlicher Figuren, Waffen u. s. f. oder bloßer Aushöhlungen.

Gewöhnlich findet man auch die Inschriften an den Friesen, und nicht selten Fenster, die aber keine sogenannten Ochsenaugen, sondern breitere als hohe Vierecke sein dürfen, da sie, wie die Metopen am Dorischen Fries, den offenen Raum zwischen zwei Balken vorstellen. Die Zimmer, welche von diesen in dem Fries angebrachten Fenstern beleuchtet werden, heißen Entresols.

G.

Frisch. Frischheit.

(Mahlerei.)

Mit diesen Wörtern bezeichnet man eine Eigenschaft des allgemeinen Tones eines Gemählde. Die Wasser- und Fresco-Mahlerei hat mehr Frischheit, als die in Oehl.

Der frische Ton eines Gemählde ist von dem vergoldeten verschieden, und stumpfe, dunkle Töne, schmutzige Tinten sind das Gegentheil der frischen. Uebertriebene Frischheit wird grell.

Robin charakterisiert, um die Frischheit bestimmt anzugeben, die folgenden Mahler so: Die Bassano's, obgleich sehr große Coloristen, sind selten frisch;

frisch; Rottenhamer, Werf, Rubens selbst sind grell; Jordaens, La Fosse sind vergoldet; die Gemälde von Claude Gelée (Lorrain), Velde, Backuysen sind frisch; Titians Gemälde sind rein; Van Dycks und Rembrandts schöne Porträts haben diese Eigenschaft im höchsten Grade; sie sind brillant.

Die frischen Töne sind in Ansehung des zwischen ihnen notwendigen Verhältnisses und Gegensatzes, die bestimmtesten, müssen aus so wenig als möglich Farben zusammen gesetzt, und nur diejenigen dazu gewählt werden, welche dem Glanze des Lichtes, ohne abgeschmact und weiß zu werden, am nächsten kommen, müssen endlich mit großer Leichtigkeit und Flüchtigkeit aufgetragen werden.

G.

Fruchtschnur.

(*Baukunst.*)

Man nennt diese Verzierung auch Gehänge und Feston. Man bedienet sich ihrer zu Gebäuden im reichern Styl, und zu einfachern Gartenhäusern.

Die Fruchtschnuren bestehen aus zusammen gewundenen Blumen oder Früchten, oder aus beiden zugleich, mit ihren Zweigen. Und in so fern man sie auch Gehänge nennt, bedienet man sich auch verschiedener Attribute der Jagd, der Fischerei, der Jahreszeiten, oder auch in Gemäßheit der Bestimmung des Gebäudes verschiedener musikalischen, mathematischen u. s. f. Werkzeuge dazu, und bringet sie nicht nur an den Aussenseiten des Gebäudes, unter oder über den Fenstern, über den Thüren, an den Friesen der Ionischen und Korinthischen Ordnung, sondern auch an den Wänden der Zimmer und Säule an. Sie werden gerade herab, in herabfallenden halben Cirkeln, und in beiden Formen zugleich aufgehangen, und entweder gemahlt, oder in Stuck gearbeitet.

Sie entsprangen ohne Zweifel aus dem Gebrauche der Alten, die Tempel der Gottheiten und die Wohnungen angesehenen, geliebter oder verehrter Personen mit natürlichen Blumenkränzen und eingeflochtenen Früchten zu verzielen.

G.

Fruchtstück.

(*Mahlerei.*)

Ein Gemälde, auf welchem vorzüglich Garten- und Baum-Früchte dargestellt sind. Die Frucht-

stücke erhalten durch die Anordnung und Farbengebung ihren vorzüglichsten Reitz, und ihre Darstellung macht der Einfach ihrer Form und der gröfsern Dichtigkeit ihrer Farben wegen dem Künstler weniger Mühe, als die Darstellung der Blumen.

Die Blumen (man sehe diesen Artikel) erfordern eine leichte, glänzende und durchsichtige Tusche, vielen Fleifs, und grofse Saubarkeit des Pinsels, die Früchte hingegen einen breiten (*large*) und wilden Pinsel.

Die vorzüglichsten Fruchtmahler waren J. J. de Heem, Mignon, Gillemanns, Verbruggen, Vau Royen, Jan van Huysum, Rachel Ruysch.

G.

F ü h r e r .

(Musik.)

Dux, Guida, ist die Benennung, welche man in einer Fuge dem Hauptthema, oder auch der Stimme giebt, welche die Fuge anfängt, und zwar im Gegensatz derjenigen, welche jenes Hauptthema in andern Intervallen wiederholt, und welche der Gefährte heifst. Dafs auf der Anordnung eines Führers nicht selten der ganze Werth der Fuge beruhe, ist sehr einleuchtend, da aufer selbigem nichts so hervorstechend die ganze Fuge hindurch gehört wird. Die Hauptrücksichten, welche bei der Anlage derselben zu nehmen sind, bestehen hauptsächlich darin, dafs 1) die Weite des Umfangs von Tönen, die er zu umfassen hat, gehörig beobachtet werde, da in Instrumental-Fugen die Schranken ungleich weiter sein können, als beim Gesange; 2) dafs, wenn anders nicht ein Gegensatz vor der Stimme des Gefährten eintritt, die Tonfolge beim Führer so geordnet sei, dafs bei selbiger sogleich ein bestimmtes Gefühl für die Tonica erweckt werde; 3) dafs durch die Beziehung, in welche der Gefährte mit dem Führer kommt, bei jenem wegen Abänderung einiger Noten, die das ungleiche Verhältnifs des Führers zur Quinte, und das des Gefährten zur Tonica nothwendig macht, Gesang und Harmonie nicht leiden; 4) dafs mehrere Arten von Umkehrungen und andern kunstmäßigen Behandlungen in Absicht auf die Tonfolge des Führers Statt finden können; und 5) dafs selbiger gehörig abgekürzt oder coupieret werden könne, welches bei Fugen für den Gesang besonders daher ein wesentlicher Punkt wird, weil ohne diese Rücksicht leicht ein verkehrter Sinn in die Worte gelegt werden kann.

B.

Fu-

F u g e.

(Musik.)

Fuga, Fugue. Heißt ein Tonstück, welches nach bestimmten Regeln der Harmonie so behandelt wird, daß ein gewisser Hauptsatz, welcher auch der Führer (*dux*) genannt wird, (M. s. d. Art. Führer) wechselseitig von einer Stimme nach der andern aufmancherlei Art, und in mehreren Intervallen wiederholt wird. Die Anzahl der Stimmen, die hier nicht nach verdoppelter Besetzung, oder den begleitenden Instrumenten beurtheilt werden darf, ist willkürlich, und nach selbiger heißt eine Fuge eine zwei- drei- vier- oder mehrstimmige Fuge. Kommt in selbiger nur ein einziger Hauptsatz vor, so heißt sie eine einfache Fuge, ist das aber der Fall mit zweien oder mehreren, so heißt sie eine Doppelfuge, eine drei- auch vierfache Fuge, welche beide letztern Gattungen doch nur mehr auf Instrumente, als auf den Gesang anwendbar sind. Es kann bei den eben erwähnten verschiedenen Arten von Fugen die Einrichtung getroffen werden, daß kein anderer Gesang, keine andere Harmonie die ganze Fuge hindurch gehört werde, als die, welche das Thema oder den Hauptsatz in allen seinen möglichen Gestalten darstellt. In diesem Fall heißt die Fuge *ricercata*, oder auch eine oblige Fuge. Webt man aber Zwischensätze hinein, deren Notenfolge nicht aus dem Thema entlehnt ist, und die dazu dienen sollen, den Eintritt dieser oder jener Stimme vorzubereiten und zu befördern, so entsteht eine freie Fuge (*Fuga libera*).

In Rücklicht der möglichen Arten der Nachahmungen des Thema's, der Intervallen, in welchen selbiges anfängt, in was für einer Art von Umkehrung es erscheint, u. s. w. theilt man die Fugen gemeinlich in mehrere Klassen ein, allein, da das Eigentümliche einer jeden derselben so beschaffen ist, daß sie, um etwas Vollständiges zu bewirken, an und für sich schon wechselseitig in einander greifen, und größtentheils mit einander verbunden werden müssen, auch außerdem die Arten derer sie unterscheidenden Merkmale, und ihre daher entstehende Benennungen aus den Artikeln *Canon*, *Contrapunct*, *Diminutio*, Umkehrung, u. a. m. sich von selbst ergeben, so überhebt dieses hier eine umständliche Zergliederung, die größtentheils auf eine Wiederholung des in jenen Artikeln Gesagten hinaus laufen müßte.

Die Materialien zum Bau einer Fuge liegen vorzüglich in den Regeln zum Canon und doppelten Contrapunct.

Sind

Sind diese gehörig gefasst und beurtheilt, so ist der Uebergang zur Fuge auch nicht mehr schwer, denn jedes Thema, wenn es allen Forderungen in Beziehung auf reinen Satz ein Genüge leisten soll, muß erst hier seinen eigentlichen Zuschnitt erhalten. So sehr aber auch immer diese wissenschaftlichen Theile der Tonkunst Mannigfaltigkeit und Reichthum der Harmonie in einer Fuge befördern, so ist doch selbst bei noch mehreren angenommenen klassischen Kenntnissen jener Art eine wohlklingende Fuge immer noch sehr leicht zu verfehlen. Eine anziehende Melodie, und Schwung im Thema, Anordnung der Harmonie zu demselben auf eine Art, daß es bei allen möglichen Nachahmungen, Umkehrungen, und canonischen Behandlungen immer sangbar bleibe, Wahl des Gegensatzes, daß dieser auf der einen Seite nicht ganz trockene Begleitung sei, auf der andern hingegen dem Thema nicht vorgreife, gehöriger Eintritt der Stimmen, gehöriges Verhältniß derselben bei ihren Verwechselungen gegen das Thema, eine Begleitung, bei der immer die Hauptstimme, auf die man hie und da sein Hauptaugenmerk gerichtet hat, gehörig hervorstecht; diese und andere nur durch Geschmack und Erfahrung sich berichtigende Umstände müssen in ihren Resultaten, außer denen weiter oben angeführten harmonischen Kenntnissen eine Fuge beleben, wenn sie nicht für ein musikalisch-gelehrtes Rechenexempel, sondern für ein ästhetisches Product gelten soll. Ueber die einzelne kunstmäßige Anordnung beim Bau der Fuge, findet man Eins und das Andere in den Artikeln *Restrictio*, *Diminutio*, *Synkope*, Umkehrung, Wiederschlag u. a. m.

Wenn Rousseau sagt: „Eine schöne Fuge ist das undankbare Meisterstück eines guten Harmonisten“, so kann dieses wohl nicht anders, als mit einer kleinen Einschränkung gelten, und es kommt hier aufs Ohr an, welches die Fuge hört, und über selbige entscheiden soll. Ist es das Ohr eines Dilettanten, welches sich nur an einfache, mit Harmonie begleitete Melodien gewöhnt, und sich um den Gang einer Mittelstimme wenig bekümmert hat, dann hat Rousseau freilich Recht, und ein solcher wird zur Fuge, wie Fontenelle zur Sonate sagen: *Fugue? que ne veux-tu?* Kömmt aber das Ohr eines Kenners in Anschlag, das sich von jeder Stimme willkürlich losreißen kann, das nur die hört, die es hören will, das den Eintritt jeder Stimme, jede canonische Behandlung des Themas, jede Umkehrung desselben, kurz alles, worauf nur immer ein Tonsetzer als auf Belege harmonischer Kenntnisse einen Werth setzen kann, sogleich fühlen,

len, und nach Würden zu beurtheilen im Stande ist, dann hat Rousseau sicher Unrecht, man nähme denn an, daß den wahren Künstler der Stempel des großen Haufens mehr schmeichle, als der echter Kenner.

Man beobachtete ehemals in Rückficht der verschiedenen Gattungen von Fugen eben die Weitläufigkeit in der Eintheilung, die man beim Styl annahm, da aber die einzelnen Behandlungen eines Satzes, wie größtentheils bei jenen Eintheilungen angenommen wurde, sicher nicht als ein Ganzes betrachtet werden können, so wird das Ueberflüssige dieser Eintheilungen nicht schwer zu begreifen.

B.

Fundamental-Bafs.

(*Mufik.*)

Man fehe den Artikel Grundbafs.

F u o c o.

(*Mufik.*)

Con fuoco, bedeutet, wenn es einem Tonstücke überschrieben ist, einen sehr lebhaften und feurigen Vortrag, Mehrentheils wird es hinter das Wort Allegro (*Allegro con fuoco*) gesetzt.

B.

F u r i o f o.

(*Mufik.*)

Dieses Wort zeigt nicht sowohl eine Art von Bewegung als Charakter im Ausdruck an, und daher wird es auch nur als Beiwort gebraucht, wie z. B. Allegro furioso. Das Wilde und Rasende, worauf dieser Ausdruck deutet, wird nicht durch eine übertriebene Geschwindigkeit, wie man öfters als vorausgesetzt bei der Ausführung solcher Tonstücke gewahr wird, befördert, sondern ein wilder und rauher Accent im Vortrag, entscheidet hier mehr als Bewegung, und dieser wird von Seiten des Tonsetzers in Absicht auf Ausführung vorzüglich begünstigt durch fremde, harte Ausweichungen, aushaltende Dissonanzen, Sforzatos, unerwartete und plötzlich eintretende Fortes, chromatische Fortschreitungen im Einklang und ähnliche Hilfsmittel mehr.

B.

F u f s.

F u ß s.

(Dichtkunst.)

Ein Fuß ist in der Sprache der Dichtkunst ein kleines Glied der Rede, welches aus kurzen und langen Sylben besteht, und nach unserer Art zu reden, das Zeitmaass eines musikalischen Taktes ausfüllt. Mehrere solcher Füße, entweder von Einer und derselben, oder von verschiedener Art machen einen Vers aus.

Die verschiedenen, einfachen und zusammengesetzten prosodischen Füße sind:

1. der Pyrrhichius, $\cup \cup$, z. B. *Deus*,
2. der Spondäus, $- -$, *omnes*,
3. der Jambus, $\cup -$, *pios*, gerecht,
4. der Trochäus oder Choreus, $- \cup$, *servat*, wieder, geben,
5. der Tribrachys, $\cup \cup \cup$, *melius*,
6. der Moloffus, $- - -$, *delectat*,
7. der Anapäst, $\cup \cup -$, *animos*,
8. der Daktylus, $- \cup \cup$, *carmina*, liebliche, rufende,
9. der Bacchius, $\cup - -$, *dolores*,
10. der Hypobacchius oder Antibacchius, $- - \cup$, *pelluntur*,
11. der Kretikus oder Amphimacer, $- \cup -$, *infito*, Schwelgerei,
12. der Amphibrachys, $\cup - \cup$, *honore*, gegeben, gewöhnlich,
13. der Proceleusmatikus, $\cup \cup \cup \cup$, *hominibus*,
14. der Dispondäus, $- - - -$, *infinitis*,
15. der Dijambus, $\cup - \cup -$, *seueritas*, Gerechtigkeit,
16. der Ditrochäus, $- \cup - \cup$, *permanere*, Menschenliebe,
17. der Jonikus, $\cup \cup - -$, *properabat*, oder
18. — — — — —, $- - \cup \cup$, *calcaribus*,
19. der Choriambus, $- \cup \cup -$, *nobilitas*,
20. der Antispastus, $\cup - - \cup$, *Alexander*,
21. der erste Päon, $- \cup \cup \cup$, *temporibus*,
22. der zweite Päon, $\cup - \cup \cup$, *potentia*,
23. der dritte Päon, $\cup \cup - \cup$, *animatus*,
24. der vierte Päon, $\cup \cup \cup -$, *celeritas*,
25. der erste Epitritus, $\cup - - -$, *voluptates*,
26. der zweite Epitritus, $- \cup - -$, *poenitentes*,
27. der dritte Epitritus, $- - \cup -$, *discordias*,
28. der vierte Epitritus, $- - - \cup$, *fortunatus*,
29. der Dochmius, $\cup - - \cup$, *amicos tenes*.

Die

Die Länge und Kürze der Zeit, die man zur Ausſprechung der verſchiedenen Sylben braucht, und die Höhe und Tiefe des Tones, mit welchem man ſie ausſpricht, machen einen natürlichen Unterſchied in denſelben. Die Römer und Griechen bemerkten das erſtere, alle neuern Völker aber vorzüglich das letztere, daher iſt einleuchtend, daß im Grunde unſere proſodiſchen Füſſe etwas ganz anderes ſind, als die Füſſe der Römer und Griechen, ob wir gleich ihre Namen für dieſelben beibehalten haben. Unter dem Artikel *Proſodie* wird ausführlicher davon gehandelt werden.
G.

F u ſ s.

(*Muſik.*)

Der Begriff von Fuſs iſt in der Tonkunſt ganz analog mit dem, welcher in der Dichtkunſt mit dieſem Worte verbunden wird, und ſo wie ſich ein Vers zu den Füſſen u verhält, aus welchen er zuſammengeſetzt iſt, eben ſo verhält ſich auch ein Einſchnitt zu den einzelnen Takten, die ihn aüsmachen. Dieſe Takte ſind wiederum aus Theilen (Takttheilen, Taktzeiten) zuſammengeſetzt, die in mehrere einzelne Glieder zerfallen, und die, wie in der Dichtkunſt, in langen und kurzen Sylben, ſo nach der muſikaliſchen Sprache in guten und ſchlechten Taktzeiten beſtehen. So hält z. B. ein Zweivierteltakt zwei Takttheile, oder zwei Viertel in ſich, und jeder dieſer Takttheile hat zwei, drei, oder vier Glieder, nachdem man jene in Achtel, Sechzehn- und Zweiunddreißigtheile anwenden will. (M. ſ. d. Art. Takt.)

Fuſs (Fuſſton) nennt man außerdem auch ein gewiſſes angenommenes Maas bei Orgelpfeiffen. Ein Register, deſſen Stimmung nach der Höhe und Tiefe der menſchlichen Stimme eingerichtet iſt, oder deſſen Octaven der bei gewöhnlichen Instrumenten eingeführten Stimmung gleich kommen, heißt Achtfüſſig, weil die Pfeiffe des groſſen C in dieſem Falle ſo viel Fuſs hält. Verdoppelt man aber das Maas dieſer Pfeiffe, und giebt ihr ſechzehn Fuſs, und ſolglich wie dort auch der Fall ſeyn muß, ihren Octaven die Hälfte dieſes Maasſes, dann heißt das Register Sechzehnfüſſig u. ſ. w.

Ehemals band man ſich ſehr genau an dieſes angenommene Längenmaas. Gegenwärtig aber kürzt man zu bequemerer Einrichtung die Länge der Pfeiffen ab, und erſetzt dieſen Abgang in ihrer Weite.
B.

Fuſs.

F u ß.

(Baukunst.)

Der unterste Theil eines Körpers, worauf er steht oder ruhet, vorzüglich der unterste Theil der Säulen und Pilaſter, der auch das Schaftgeſims oder die Baſe, und wenn er ganz einfach und platt iſt, eine Plinthe genannt wird.

Jedes Werk der Baukunst muß einen Fuß haben, weil es in Ermangelung deſſelben kein Ganzes ausmachen, und eine Säule, ein Haus ohne Fuß wie verſchüttet ausgehen würde.

Dieſe Nothwendigkeit ſahen ſchon die erſten Baumeiſter ein, man findet daher an den älteſten Aegyptiſchen, Gothiſchen, Arabiſchen und Chineſiſchen Gebäuden Füſſe, obgleich bisweilen Griechiſche Baumeiſter Doriſche Säulen ohne Füſſe aufſtellten, wie z. B. an dem Tempel des Theſeus und der Minerva zu Athen.

Bei der Anlage der Füſſe muß ein genaues Verhältniß des Theiles zu dem Ganzen beobachtet werden. Nähme der Fuß den vierten oder fünften Theil der Höhe eines Körpers ein, ſo würde er mehr als der Fuß deſſelben ſein, nähm' er aber einen zu geringen Theil der Höhe ein, ſo würde der Körper nicht feſt genug zu ſtehen ſcheinen.

Man wird daher dem Fuße nicht ſüglich mehr, als den zehnten oder zwölfſten Theil, und nicht weniger, als den zwanzigſten oder vierundzwanzigſten Theil der Höhe des ganzen Körpers geben dürfen.

G.

G.

G.

(Musik.)

Man bezeichnet mit dem Buchstaben **G** die fünfte Tonstufe, oder die achte Saite der heutigen diatonischen Tonleiter, wenn man von **C** ausgeht. Nach der guidonischen Solmifation heißt dieser Ton Sol. Findet man den Buchstaben **G** dem Worte Schlüssel vorgefetzt, als **G-Schlüssel**, so bezeichnet er den genugsam bekannten Violin-

Schlüssel 

B.

Gaillarde.

(Musik.)

Gagliarda. Ist die Benennung eines Tonstücks, welches auch vormals zum Tanz angewendet wurde. Der Charakter der Gaillarden ist, wie schon der Name anzeigt, Fröhlichkeit. Gewöhnlich wurden sie in Tripeltakt gefetzt. Man nannte sie auch *Romanesques*, weil sie ursprünglich aus Rom stammen sollen.

B.

Galerie.

(Baukunst.)

Eine Galerie unterscheidet sich dadurch von einem Saale, daß die Breite derselben wenigstens drei- und höchstens vierzig bis fünfzig Mal in ihrer Länge enthalten ist, und von einem Säulengange oder einer Bogenlaube dadurch, daß diese nach der vordern Ansicht offen sind, die Galerie vier Seitenmauern, und entweder an

Handwörterb. f. B.

F f

allen

allen vieren, oder wenigstens an einigen Seiten Fenster hat.

Man legt solche Galerien in Pallästen und andern grossen Gebäuden an, wo sie zum Spiel, Tanz, zur Musik, oder auch zur Verbindung der vielen einzelnen Zimmer dienen, (weßwegen man sie auch Corridors nennt) und mit Werken der bildenden Künste verzieret werden, daher die Bedeutung des Wortes Galerie, die in dem folgenden Artikel angegeben wird. G.

G a l e r i e.

(Bildende Künste.)

Ein grosser Saal, oder auch eine ganze Reihe von Zimmern und Sälen, in welchen Werke der bildenden Künste aufbewahrt werden. Man giebt aber diesen Namen nur Kunstsammlungen der Fürsten, und nennet die von Privatpersonen Cabinette.

Die berühmteste aller Galerien ist die von Cosmus II. zu Florenz angelegte. Die berühmtesten in Deutschland sind die zu Wien, Dresden, Düsseldorf und Sans-Souci.

In einem andern Sinne bezeichnet das Wort Galerie auch eine Folge von Gemälden von einem einzigen Künstler, in symmetrischen Eintheilungen an die Wand gemahlt, deren Stoff aus der Geschichte oder Mythologie genommen ist, und die einen einzigen Helden zum Gegenstande haben, wie die berühmte Galerie des Pallastes Luxemburg, in welcher Rubens die Geschichte der Maria von Medicis darstellte, und die Galerie der Apotheose des Herkules im Hotel Chatelet und die kleine Galerie des Apoll im Louvre, beide von Le Brün.

Solche Galerien sind Epopeen und der Triumph der Malerei, und die einzelnen Stücke derselben müssen, wie die einzelnen Bücher der Iliade, in einem genauen geistigen Zusammenhange mit einander und zu dem Ganzen stehen. Der Held einer solchen Galerie muß, wie in der Dichtkunst, unter den verschiedenartigsten Einflüssen und Zuständen nie seinen Charakter verleugnen, daher man auch so wenig Galerien überhaupt findet. G.

G a m b a.

(Musik.)

Beingeige. *Viola di gamba.* Ist ein dem Violoncell in Rücksicht auf Bauart, Ton und Behandlung ähnl-

ähnliches Instrument, und unterscheidet sich von selbigem im Wesentlichen durch die Mehrheit der Saiten. Die Anzahl derselben beläuft sich zuweilen auf sechs bis sieben, doch kommen deren gewöhnlicher nur fünf vor, und ihre Stimmung von der Tiefe nach der Höhe zu ist folgende, C, c, e, a, d.

Seitdem man angefangen, durch Eintretung in höhere Applicaturen dem Violoncell so viele Vollkommenheiten abzugewinnen, hat die *Gambe* von ihrer Allgemeinheit sehr viel verlohren, und man könnte fast sagen, daß sie gegenwärtig unter die aus der Mode gekommenen Instrumente zu zählen sei.

B.

G a n g. G ä n g e.

(Schöne Gartenkunst.)

Die *Gänge* in den Englischen Gärten haben eine doppelte Bestimmung: erstlich die, ohne zum Umkehren zu nöthigen, zu allen merkwürdigen Theilen des Gartens zu führen; zweitens, nicht nur Abwechslung und Mannigfaltigkeit zu genießen zu geben, sondern auch die besten An- und Ausichten bald auf Einmahl, bald allmählig in der vortheilhaftesten Entwicklung derselben zu zeigen, und mißfällige Scenen verdeckt zu halten.

Die Anlage derselben erfordert also große Aufmerksamkeit auf die Wendungen, durch welche sie jene Absichten erreichen.

Die *Gänge* müssen sich nicht allein der Natur des Bodens nach in die Tiefe verlieren und auf die Anhöhen sich erheben, sondern auch um die interessantesten Ansichten und Prospective von der vortheilhaftesten Seite zu zeigen, bald gerade fortlaufen, und bald sich krümmen und winden, und so schon, vermöge der daraus unmittelbar entspringenden Ansichten der umher gepflanzten Strauch- oder Baumgruppen, eine angenehme Abwechslung gewähren.

Dieser gekrümmte und gebogene Weg wird fürs erste schon von der Nothwendigkeit vorgeschrieben, indem z. B. Gewässer, uninteressante Hügel sich dem geraden Wege widersetzen können, und wird sodann ein Gegenstand des wählenden Geschmacks, welcher aber jeden Schein von Gezwungenheit und Studiertheit vermeidet.

Fortbewegung der *Gänge* in einer beständigen Schlangenlinie ist eben so regelmäsig, als gingen sie in einer geraden Linie fort, und Einbiegungen und Ausläute derselben fallen dem Lufwandler auf, wenn sie ihren Grund

bloß in der Laune des Gartenkünstlers, und nicht in der Natur des Bodens und in dem Verhältnisse der einzelnen Theile des Gartens zu einander haben.

Bloß die Hervorbringung einer angenehmen Uebersaschung auf den Lustwandelnden kann die plötzliche Abbrechung des Ganges von seiner Richtung rechtfertigen.

G.

G a n z.

(Schöne Künste.)

Ganz nennet man das, was aus allen den Theilen besteht, wodurch es zu dem wird, was es sein soll, was also selbst nicht ein Theil einer andern Sache ist.

Ein Gegenstand ist also dann ein Ganzes, wenn sein Umfang und seine Ausdehnung überall so bestimmt ist, daß alles und jedes, was ihm etwa noch angefügt würde, als etwas ihm ganz Fremdes und Ueberflüssiges erscheinen würde, und daß selbst der kleinste Theil, der ihm genommen würde, ihn als unvollendet und mangelhaft darstellen müßte.

Zu einem Ganzen gehört also ununterbrochene Verbindung der einzelnen Theile und genaue, völlige Begrenzung des Gegenstandes. Der Mangel dieser beiden Eigenschaften würde uns keinen bestimmten Begriff von dem Gegenstande machen, und uns folglich über ihn selbst und über unser Urtheil von ihm in Ungewißheit lassen, wodurch wir zum Wohlgefallen oder Mißfallen an ihm gleich unfähig sein würden.

Ein einzelner Theil eines großen Gegenstandes wird dann für sich zu einem Ganzen, wenn die Aufmerksamkeit des Betrachters einzig auf diesen herausgehobenen Theil gerichtet, und alles entfernt wird, was uns an den Zusammenhang dieses Theiles mit andern erinnert. So wird z. B. Iphigeniens Opferung, ein Theil der Geschichte des Trojanischen Krieges, für sich zu einem Ganzen, wenn der redende oder bildende Künstler dieselbe so darstellt, daß seine Darstellung in sich selbst zurück geht, daß sie von allen fremden Beziehungen gelöst, und nichts vorhanden ist, was uns dieselbe als einen Theil eines größern Ganzen vorstellen könnte.

Der Dichter beginnt also gleich mit ihr selbst, und der Maler läßt uns alle dabei nöthigen Figuren ganz sehen, und an den Seiten des Gemäldes noch einigen Platz übrig, damit man sehe, der Stoff sei ganz erschöpft und erfüllt, und es komme nicht etwa daher, weil es ihm am Platz gebrach, daß er nicht noch mehrere Figuren anbrachte.

G.

Gar-

Gartenkunst.

(Aesthetik.)

Der Zweck dieses Artikels ist, den Garten als Werk schöner Kunst zu betrachten, zu bestimmen, wie er als solches sein soll, ohne Rücksicht was er in der wirklichen Welt nach der Verschiedenheit herrschender Geschmacks gewöhnlich ist.

Betrachten wir den Gartenkünstler, seine Arbeiten und Producte nur im Allgemeinen, so bemerken wir auf dem ersten Blick das Eigenthümliche, daß er die Materialien zu seinen Compositionen in der Natur vorfindet, und ihm selbst nichts übrig bleibt als das Geschäft, dieselben auf mancherlei Weise nach Ideen zu bearbeiten, zu verknüpfen, zum Ganzen zu vereinigen. Die schöpferische Kraft des gärtnerischen Genies also besteht bloß in Hervorbringung von Form, darin, daß es Verbindungen und Ganze bildet, welche sich in der wirklichen Natur nicht finden

Unter denjenigen Talenten, welche das gärtnerische Genie ausmachen, unterscheiden wir: a) Vermögen der ästhetischen Fassungskraft und Empfindsamkeit für das Schöne und Interessante der landschaftlichen Natur; b) Vermögen der Dichtung und Composition originaler Ganzen aus den Partien der landschaftlichen schönen und interessanten Natur.

Beide Vermögen hat das Gärtnergenie mit dem Genie zur landschaftbildenden Kunst gewissermaßen gemein, allein jenes besitzt sie doch in weit größerm Umfange, und in einer ganz eigenthümlichen Beziehung. Es ist nicht unnütz, beide mit einander zu vergleichen.

Die Empfindsamkeit des landschaftbildenden Künstlers für das Schöne und Interessante der Natur ist auf einzelne Ansichten, Ausichten und Ueberichten eingeschränkt; bei dem gärtnerischen Genie ist eben dieselbe ausgedehnt auf die Aufeinanderfolge der Erscheinungen beim Umherwandeln und Bewegen. Der Landschaftler legt in seiner Phantasie einzelne Aspekte und Prospective nieder, das Gärtnergenie Reihen folgender Erscheinungen für den Sinn des sich umherbewegenden Betrachters. Das Dichtungsvermögen des Landschaftlers geht ebenfalls auf einseitige Ansicht aus bestimmten unveränderlichen Gesichtspuncten; das Dichtungsvermögen des Gärtnergenies auf allseitige Ansicht unter allen möglichen Gesichtspuncten; die der Herumwandler in einem gewissen Bezirke fallen kann. Die Phantasie des Gärtnergenies schließt die des

Landchafters in sich, aber sie enthält zugleich ein eigenthümliches Vermögen, das dieser mangelt, nämlich eben jenen ästhetischen Sinn für auf einanderfolgende Erscheinungen der landschaftlichen Natur beim Umherwandeln des Betrachters. In ihr vereinigt sich das, was schön ist für den fixierten Anblick, mit dem, was in der vorübergehenden Abwechslung in sanften, sich in einander verliedernden Verknüpfungen, oder auch gewagten Ueberraschungen gefällt, zu einem reizenden Ganzen. Je mehr Einheit und Harmonie mit reicher Mannigfaltigkeit an schönen und interessanten Bildern in einer solchen Phantasie gepaart sind, je mehr aus ihren Entwürfen und Gemälden der edelste feinste Geist der landschaftlichen Natur athmet, um so größern Anspruch hat sie auf Hoheit des Ranges in ihrer Gattung.

Jede schöne Kunst hat ihr Ideal. Um zu entscheiden, welches das Ideal der schönen Gartenkunst sei, müssen wir drei Fragen beantworten: 1) wie sind die Materialien beschaffen, welche die landschaftliche Natur dem Gartenkünstler darbiethet? 2) was kann das Genie, als Genie, zur Behandlung derselben thun? 3) welche von den mehreren möglichen Behandlungen der Theile der landschaftlichen Natur, die das Genie ausführen kann, befriedigt die Forderungen des Geschmackes vollkommen?

I.

Es würde ein eigenes Werk von nicht geringem Umfange erfordern, wenn wir alle Scenen der Natur nach ihrem Einflusse auf Sinnen, Phantasie, Begehrungs- und Gefühlvermögen betrachten wollten. Noch fehlt uns eine solche Charakteristik der Natur; nur einzelne Beiträge dazu biethen die theoretischen Schriften über beschreibende Dichtkunst, Landschaftbildende- und Gartenkunst dar. Ich begnüge mich nur einige der hervorstechendsten Züge aus dem Gemälde der Natur herauszuheben. Gewisse Gestalten und Scenen der Natur erregen ganz unmittelbar, und ohne allen Begriff, Wohlgefallen, andere vergnügen uns, weil sie das Gefühl der Lebenskraft in uns auf gewisse Weise wecken und rühren; andre reitzen uns, weil sie dem Dichtungsvermögen die Stimmung zu einem schwärmerischen Spiele mittheilen; andre befriedigen uns, weil sie unserm Verstande Regularität und Zweckmäßigkeit darbiethen; andre, weil sie Ideen der Vernunft wecken; andre, weil sie das Bewußtsein der Freiheit zur lebendigsten Stärke erheben; andre endlich, weil sie das Interesse für sittliche Güte und wahren Adel des Herzens beleben.

Wir

Wir sprechen von Landschaften in der Natur, und da sich zeigen dürfte, die Landschaft in ihrer größten Vollendung sei das Urbild der schönen Gärten, so müssen wir diesen Begriff etwas genauer zu entwickeln versuchen.

Wir nennen im Allgemeinen Theile der Natur unter einer zwiefachen Bedingung Landschaften; 1) wenn sich alles Mannigfaltige der Anschauung, ohne irgend einen bewußten Einfluß unsrer Dichtungskraft, zu einem harmonischen Totalbilde vereinigt, welches sich, als solches, jedem Betrachter, in die Sphäre seines Sinnes wirft; 2) wenn alles Mannigfaltige der Anschauung zusammen wirkt, um in dem Gemüthe des Anschauenden eine gewisse Stimmung zum Gedankenspiele, zu Bestrebungen und Gefühlen hervor zu bringen.

Es liegt also in der allgemeinen Idee einer Landschaft die Bedingung einer gedoppelten Einheit, nämlich: die Einheit der Form von allem in einem gewissen Bezirke Anschaulichen, und der Einheit in dem durch das Mannigfaltige Anschauliche bewirkten Gefühle.

In Rücksicht der ersten Einheit, nämlich der Gestalten selbst, giebt es in der Natur einen gedoppelten Fall. Diese Einheit nämlich, ist entweder Einheit der Ansicht des auf einmal Anschaulichen für den auffassenden Sinn selbst, aus einem bestimmten Gesichtspuncte, oder Einheit der Uebersicht des successiv Aufgefaßten, für die Phantasie des wandelnden Betrachters.

In Rücksicht der letztern Einheit, nämlich der Gefühle, findet sich derselbe doppelte Fall: dort wirkt alles Mannigfaltige einer simultaneen Ansicht zusammen, um dem Gemüthe eine gewisse Stimmung zu geben; hier alles Mannigfaltige successiv aufgefaßt, und in der Phantasie zu jener in sich vollendeten Uebersicht vereinigte.

Wiewfern die Natur Landschaften der erstern Art besitzt, ist sie die Sphäre der Nachbildung des Landschafters; wiewfern sich Landschaften der zweiten Art in ihr finden, biethet sie der schönen Gartenkunst Stoffe dar. Der zeichnende oder malende Landschaftler also und der Gartenkünstler haben keinesweges in der Natur eine ganz gleiche und völlig gemeinschaftliche Sphäre für Nachahmung und Bearbeitung, vielmehr hat jeder gewissermaßen sein eigenes Gebieth. Das Gebieth des Gartenkünstlers ist von größerem Umfange, als jenes des Landschafters, denn es befaßt die Ansichten auch, welche der ausschließliche Gegenstand von diesem sind.

Jede Landschaft hat als solche Charakter. Dieser Charakter besteht aber ganz in der Fähigkeit, unserm Geiste eine gewisse Stimmung mitzutheilen, ihm zu einem gewissen Spiele der Vorstellungen, zu gewissen Bestrebungen und Gefühlen die Richtung zu geben. So nennen wir gewisse Landschaften erhaben, andre schwärmerisch, andre romantisch u. s. w.

II.

Der Gartenkünstler kann die Materialien, welche ihm die Natur darbiethet, auf mannigfaltige Weise bearbeiten. Er kann in einem geschlossenen Bezirke Theile der Natur vereinigen, ohne darauf zu sehen, daß diese Vereinigung ein schönes Totalbild für die Phantasie bewirke, und dem Geiste eine harmonische angenehme Stimmung zum Ideenspiele, zu Bestrebungen und Gefühlen mittheile, und kann hier entweder die Theile der Natur einer abgemessenen Regularität unterwerfen, oder in der wildesten Regellosigkeit zusammen stellen, so daß er entweder die Regellosigkeit der Natur bloß nachahmt, oder sie noch künstlich übertreibt. Er kann sich aber auch die Natur zum Urbilde nehmen, wiewohl sie landschaftlich ist, und sie so entweder unverändert nachbilden, wie sie sich in ihren Landschaften zeigt, oder den Charakter der Landschaft nach eignen Ideen noch läutern, erhöhen und veredeln.

III.

Die Natur biethet in ihren Landschaften dem Gartenkünstler das Urbild dar, nach welchem er arbeiten muß; ich meine, in denjenigen Landschaften, die nicht bloß unter einer einzigen Ansicht aus festem Gesichtspuncte ein wohlgefälliges Totalbild gewähren, und dem Geiste eine interessante Stimmung mittheilen, sondern unter den mannigfaltigen Ansichten aus veränderten Gesichtspuncten des wandelnden Betrachters der Phantasie desselben ein wohlgefälliges Totalbild, und damit zugleich dem Geiste eine interessante Stimmung gewähren.

Der Gartenkünstler hat sich also bei der Anlegung seines Planes dahin zu bestreben, alle Theile seines Gartens so zu ordnen, daß er nicht bloß möglichst viele wohlgefällige mahlerische Aspecten gebe, sondern daß alle Ansichten, die der umher wandelnde Betrachter, in der Aufeinanderfolge seines Ganges, nehmen kann, sich in seiner Phantasie von selbst zusammen reihen, zu dem Bilde eines in sich vollendeten Ganzen, dessen Form, so wie sie der Phantasie vorschwebt, an sich und ohne alle weitere Beziehung wohlgefällt.

Die-

Dieses Problem drückt indessen nur die Grundbedingung aus, ohne welche ein Garten als Werk schöner Kunst gar nicht angesehen werden kann. Allein, so wie jede andre schöne Kunst nur ein leicht vorübergehendes und bald abzuschmeckendes Vergnügen erregt, wenn ihre Werke mit dem ästhetischen Interesse nicht noch manches andre edle und dauernde Interesse bewirken, so vermag auch die Gartenkunst unsern Geist durch die bloße Erregung des Gefühls unmittelbarer Schönheit der Form nicht hinlänglich zu fesseln. Wir verlangen zu vollkommener Befriedigung noch etwas höheres. Das Höchste aber was wir fordern können, ist: daß der Gartenkünstler die edelsten Stimmungen und Gefühle, welche nur irgend die landschaftliche Natur zu erregen fähig ist, mit vollkommener Reinheit und Harmonie durch den Inhalt seiner Composition bewirke, und demnach sein unmittelbar schon wohlgefällendes Werk mit den interessantesten Scenen und Gemälden der landschaftlichen Natur in einer geläuterten und zusammenstimmenden Verbindung erfülle.

Der Gartenkünstler verdankt alles Einzelne seiner Composition der landschaftlichen Natur, aber das Ganze selbst nur seiner Phantasie, seiner originalen schaffenden Kraft. In Rücksicht auf jenes Einzelne kann er die Natur nicht übertreffen, nur, daß er ihre schönsten, reinsten Bildungen und Auftritte wählt. In Rücksicht des Ganzen muß er über die Natur hinaus gehen, indem er in seinem Werke das zerstreute mannigfaltige Interessante derselben zu einer großen Hauptwirkung vereinigt, welche einzelne Naturscenen nicht gewähren können.

Nach allen diesen Grundsätzen läßt sich sehr leicht entscheiden, welcher Geschmack in den Gärten, ob der in den Französischen, oder Sinesischen und Englischen sich dem Zwecke der Kunst in ihrer größten Veredlung am meisten nähert, und in wiesern die letztern nur mehrerer Einheit, Harmonie und Reinheit bedürfen, um allen Forderungen der Empfindsamkeit und des Geschmacks Genüge zu leisten.

H.

G ä r t e n.

Die Bestimmung des Menschen mußte ihn in den allerfrühesten Zeiten der Welt zum Genuß der schönen Natur um ihn her einladen, zu einem Genuße, wie ein ganz Ungebildeter desselben fähig ist.

Seine Gefühle verfeinerten sich; er fing an, die Vorzüge gewisser Naturscenen vor andern zu empfinden; aber mit dieser Verfeinerung seines Gefühles war das Vermögen

noch nicht vereint, durch Kunst und Fleiß die schönen Scenen der Natur nachzubilden.

Die Lebensart und rohen Sitten der ersten Menschen gestatteten ihm wenig Ruhe, und nur in diesem Zustande, nur unter dem Einflusse milder Sitten, gedeihet, wie die Erfahrung lehret, die Gartenkunst. Und auch dann noch, wenn der Mensch der Ruhe und Sicherheit in vollem Maasse genießt, bedarf das Auge noch vieler Uebung, und das Herz noch vieler Bildung, ehe er sich Gärten von Bedeutung zum Vergnügen anlegt. Wir finden bei den meisten Völkern frühere Spuren von schönen Gebäuden, als von gut angelegten Gärten.

Als man die ersten Gärten anlegte, war der Nutzen gewiß der vorzüglichste Gegenstand derselben. Man wollte die unentbehrlichsten Bedürfnisse in der Nähe seiner Wohnung haben. Die Formen, die man diesen ersten Gärten gab, waren regelmässig und gleichförmig, weil man diese Formen in Producten der Kunst am meisten bewunderte, oder vielmehr, weil man die Kunst und die Erfindung, welche solche Regelmässigkeit hervorbringen konnte, schätzte, indem man den grössten Ausdruck der Geschicklichkeit darin fand. Die Geschichte der Bildnerei in Aegypten und Griechenland, und unter allen ungebildeten neuern Völkern bestätigt diese Angabe, und die Anhänglichkeit der Personen aus den niedrigern Volksklassen für den regelmässigen Styl in den Gärten giebt ihr ein grosses Gewicht.

Es kann hier nicht der Ort sein, diese Ideen weiter zu entwickeln, und sie bedürfen vielleicht auch dessen nicht, da sich der Gang der Aufklärung in allen Künsten und Wissenschaften immer gleich blieb. Es ist vielmehr die Absicht dieses Artikels, von den Gärten der bekanntesten alten und neuern Völkern eine kurze Idee zu geben, um auch hierin dem Plane gemäss zu handeln, den wir in der ersten Abtheilung dieses Werkes befolgten.

Die schwebenden Gärten zu Babylon.

Ob die Römer gleich unter allen Nationen des Alterthums wegen ihrer Landhäuser und Gärten am meisten berühmt waren, so werden doch lange vor ihnen bei andern Nationen Gärten erwähnt; und die ältesten derselben sind die zu Babylon, deren man ohne ein gewisses Erstaunen nicht gedenken konnte.

Sie bestanden nach dem Diodor, Strabo und Curtius aus künstlichen, auf Pfeilern ruhenden Erhöhungen, die mit Erdreich bedeckt, und mit Bäumen bepflanzt, in

ver-

schiedene Abfätze eingetheilt waren, und durch künstlich hinauf geleitetes Wasser getränkt wurden.

Ein kühnes, sonderbares Werk der Baukunst, mehr die Macht und den Reichthum des Erbauers zu beweisen bestimmt, als es das Werk einer richtigen Beurtheilung, und eines gefunden Geschmacks war, dem aber der Name Garten schwerlich beigelegt werden kann.

Allein es läffet sich an der Wahrheit dieses Berichtes von den schwebenden Gärten mit vielem Grunde zweifeln, da Herodotus, der sich in der Beschreibung von Babylon selbst zu gefallen scheint, ihrer nicht erwähnt, und sich Curtius über dieselben also ausdrückt: *Vulgatum Graecorum fabulis miraculum.*

Die Gegend um Babylon war eben; und vermuthlich waren diese sogenannten schwebenden Gärten nichts als ein, in mehrere Terrassen abgetheiltes, mit Bäumen bepflanzter Hügel. Das Ungewöhnliche einer solchen Erscheinung in einem ebenen Lande konnte die Phantasie der glühenden Morgenländer, die überall so gern Wunder suchen, leicht so sehr erheben, daß sie diese Erscheinung zu einem Wunder menschlicher Kunst machten.

Gärten der Perfer.

Die in dem Alterthum so berühmten Gärten der Perfer, verdienen nach dem, was uns vorzüglich Xenophon von ihnen berichtet, diesen Namen mehr, als die zu Babylon. Sie waren aber wahrscheinlich mehr angenehm, der Natur überlassene Plätze, mit Fruchtbäumen, Pflanzen und Blumen, als nach gewissen Gesetzen und bestimmten Zwecken angelegte Gärten.

Die herrlichen Früchte und Gewächse, von der Natur des Bodens ungemein begünstiget, bezauberten den Fremden, der sie in seinem Vaterlande nie so schön gesehen hatte; und durch die Erzählungen von diesen Wundern der Schönheit wurden die Gärten der Perfer berühmt. Aber die Beschreibungen derselben, die bis auf uns gekommen sind, sagen uns nichts von ihnen, als die in denselben erhaltenen Gegenstände, ohne uns über die Anordnung derselben nur einigen Aufschluß zu geben. Die Gegenstände waren Fruchtbäume, Blumen und Wasser, aus denen von einigen Schriftstellern, namentlich von Carlenca, Lustföhle und prächtige Französische Springbrunnen gemacht wurden.

Die einzige Spur von kunstmässiger Anlegung, die wir in den Persischen Gärten finden, giebt uns der schon erwähnte Xenophon durch die Schilderung des Gartens

tens des jüngern Cyrus zu Sardes in Lydien, in welchem die Bäume in einem Quincunx gestellet waren.

Gärten der Griechen.

Ohnerachtet die schönen Gegenden, welche die Griechen bewohnten, sie zum Landbau einluden, und ohnerachtet die glückliche Stimmung ihrer Seele sie für die sanftern Reitze der Natur ungemein empfänglich machte, so waren sie in den frühern Zeiten doch so sehr mit der Befriedigung der dringendsten Bedürfnisse beschäftigt, in spätern Zeiten in die öffentlichen Staatsgeschäfte so sehr verwickelt, und für andre Künste, welche stärker auf die Seele wirken, so sehr eingenommen, daß das Gefühl für die Reitze der schönen Natur nie lebhaft genug in ihnen werden konnte. Die Statuen, welche Städte, Tempel, Haine, Theater füllten, gestatteten mildern Eindrücken in ihrer Seele keinen Raum. Daher blieb die Gartenkunst unter den Griechen gegen die übrigen Künste stets sehr weit zurück.

Der Garten des Alcinous, der einzige Griechische, von dem wir eine ausführliche Schilderung besitzen, ist berühmt genug, um uns hier zu der Beschreibung desselben zu berechtigen, die uns Homer von demselben giebt. Er sagt:

Ausser dem Hof' erstreckt ein Garten sich, nahe der
Pforte,
Eine Huf' ins Geviert'; und rings umläuft ihn die
Mauer.
Dort sind ragende Bäume gepflanzt mit laubigen
Wipfeln,
Voll der balsamischen Birne, der süßen Feig' und
Granate,
Auch voll grüner Oliven, und roth gesprenkelter
Aepfel.
Diese tragen beständig im Jahr, nie mangelnd des
Obstes,
Nicht im Sommer noch Winter; vom athmenden
Weste gefächelt,
Knospen sie hier und blühen, dort zeitigen schwellen-
de Früchte.
Birne reift auf Birn', es röthen sich Aepfel auf Ae-
pfel,
Traub' auf Traube verdunkelt, und Feigen auch
schrumpfen auf Feigen.
Dort auch prangt ein Gefilde von edelem Weine be-
schattet.

Einige Trauben umher auf der Ebene hingebreitet
 Dorren am Sonnenstrahl, und andere schneidet der
 Winzer,
 Andere keltert man schon; hier stehen die Herling'
 in Reihen,
 Hier entblühen sie zuerst, hier bräunen sich leise die
 Beeren.
 Dort sind auch geordnete Beet' am Ende des Gar-
 tens,
 Reich an manchem Gewächs, und stets von Blumen
 umduftet.
 Auch sind dort zwei Quellen: die eine fließt durch
 den Garten
 Schlängelnd umher; und die andr' ergießet sich un-
 ter des Hofes
 Schwell' um den hohen Pallast, woher sich schöpfen
 die Bürger.
 Siehe, so herrlich schmückten Alcinous Wohnung die
 Götter.*)

In diesem Garten des Alcinous ist allerdings einige Kunst sichtbar, aber diese Kunst erwecket von einem königlichen Lustgarten keine große Idee. Die große Verehrung, welche die Griechen dem Homer erwiesen, und die fast beispiellose Anhänglichkeit an Alles, was von ihm herrührte, vermochte wahrscheinlich die Griechen, von der Idee eines schönen Gartens, welche sie von ihm empfangen hatten, auch in der Folge nicht abzuweichen, welches wir aus den Beschreibungen von Gärten, die in den Erzählungen des Heliodor, Achilles Tatius und Eustathius, die in den letzten Zeiten der alten Griechen schrieben, enthalten sind, ganz deutlich erkennen.

Gärten der Römer.

So prächtig auch die Villen der Römer waren, und so vollständige Beschreibungen wir von mehreren derselben besitzen, so geringfügig waren wahrscheinlich die Gärten derselben, und so wenig sind wir, aus Mangel der Nachrichten im Stande, uns davon eine deutliche Idee zu machen.

Die Römer sahen überhaupt mehr auf das, was ihre Größe und ihren Reichthum ankündigte; sie führten daher prächtige Gebäude aller Art, Bäder, Säulengänge u. s. f.
 in

*) Odysee VII. 112. ff. neue Uebersetzung von Voss.

in ihren Landsitzen auf, suchten durch sie die Kühle zu erlangen, die sie im Sommer bedurften, und achteten der eigentlichen Gärten weniger, oder hielten es doch wenigstens nicht der Mühe werth, eine ausführlichere Schilderung davon zu entwerfen.

Sie hatten in ihren Gärten einige Baumarten, Myrthen, Platanen, Buxbaum, Maulbeer- Feigen- Lorbeer- Bäume; sie bildeten Schattengänge aus ihnen; sie hatten in denselben wenige Blumengattungen; sie hatten in ihnen Springbrunnen*). Dies ist beinahe Alles, was wir von den Gärten der Römer wissen. Von ihrer Anordnung, von der Art und Weise, wie dieselben zusammen gesetzt waren, ist keine Nachricht vorhanden.

Nur ein Umstand verdient hierbei noch angemerkt zu werden, daß nämlich der abscheuliche Geschmack, die schönen natürlichen Formen der Bäume zu verhunzen, und sie in Thiere, Buchstaben, und andere abenteuerliche Formen zu schneiden, schon zu des Plinius Zeiten eingedrungen war**).

Uebrigens erhielt der Garten des Plinius zu Tusci, so weit wir ihn aus seiner Beschreibung kennen, seinen größten Reiz nicht von seinen eigentlichen Theilen, die zu dem Garten als Garten gehörten, sondern von seinen schönen Ausichten auf Weinberge, Wälder, Wiesen, Felder, woraus wir, wenn sich hieraus nur mit einiger Gewisheit ein Schluss machen ließe, auf einige, bei Anlegung derselben verwandte Kunst schliessen könnten, in so fern nämlich diese Ausichten durch die Baumpflanzungen gespart, und von interessanten Ruhepunkten des Gartens aus durch die Anordnung der Bäume nicht gehindert wurden.

Neuere Gärten in Italien.

Nach dem Einfall und den Verwüstungen der Barbaren in Italien, wurde der Landbau daselbst sehr vernachlässiget, und bis ins zwölfte Jahrhundert fast einzig von den Mönchen getrieben; an eigentliche Gärten war also gar nicht zu gedenken.

Die

*) Haec vtilitas, haec amoenitas, sagt Plinius von seiner Villa zu Laurentinum, deficitur aqua salienti, sed puteos, ac potius fontes habet. Lib. II. Epist. 17. Die Springbrunnen sind also, wie man oft vorgegeben hat, nicht eine Erfindung der Neuern.

**) Alibi ipsa buxus intervenit in formas mille descripta, literis interdum, quae modo nomen domini dicunt, modo artificis. Plin. Lib. V. Epist. 6.

Die bildenden Künste hatten schon einen ziemlich hohen Grad der Vollkommenheit erreicht, es waren vortreffliche Landschaftsgemälde vorhanden, und man dachte noch nicht daran, schönere Landschaften in der Natur selbst durch die Kunst hervor zu bringen.

Indefs wissen wir aus der Beschreibung des berühmten *Montaigne*, daß die Italiäner gegen das Ende des sechzehnten Jahrhunderts ihre Gärten hatten, deren größste Zierde aber vielleicht in kindischen Spielereien der Wasserbaukunst bestand. Und diese Spielereien, auf tausendfältige Art vermannigfaltiget, sind, nach Volkmanns und des Abtes B. *) Bericht, nächst schönen dunkeln Schattenpartieen, noch jetzt die vorzüglichsten Theile des Gartens.

Die Anlage der Italiänischen Gärten ist im Allgemeinen einfacher, als die der Französischen, mit welchen sie nichts gemein haben, als das Parterre von der Vorderseite des Gartenhauses. Jede Partie der Italiänischen Gärten, gut aber nicht nach den strengsten Gesetzen der Symmetrie angelegt, macht für sich ein sehr angenehmes Ganze aus, stehet aber mit den sie umgebenden Partieen in keinem Verhältniß.

Französische Gärten.

Vor Ludewig XIV. gab es keine eigentlich Französischen Gärten, oder hatten die Gärten der Franzosen nichts Eigenthümliches. Sie bildeten ein unordentliches, wildes Nebeneinandersein von Bäumen, Blumen, Rasen und Wasser, welches nach dem Geschmacke, den *Le Notre* unter diesem Könige einführte, als etwas äußerst Geschmackloses und Elendes verschrieen wurde.

Um sich einen Begriff von einem eigentlichen Französischen Garten zu machen, denke man sich eine Fläche, in geometrische Abtheilungen gebracht, mit Bäumen und Hecken bepflanzt, welche nach den Gesetzen der Architektur in regelmässige Formen, in Colonaden, Arkaden, Sallons u. s. f. verschnitten wurden; denke man sich Gewässer, in geometrische Formen eingeschlossen, Sallons, Cabinette von Lattenwerk, Bosketts, Labyrinth in den künstlichsten, gezwungensten Abtheilungen und Windungen; die abenteuerlichsten, lächerlichsten Posten, welche sich durch die Wasserbaukunst nur irgend hervor bringen lassen, Parterres, höchst sonderbar gezeichnet, mit Muschelschalen, Porcellanscherben, bunten Steinen und Gläsern

*) In einem Briefe an den Marquis Marnezia. S. Ländliche Natur S. 185. f. der deutsch. Uebers.

fern zierlich ausgelegt, und mit symmetrisch gepflanzten Blumen staffirt, hin und wieder mit einigen in künstlichen Formen ausgeschnittenen grünen Rasen und Buxbaum-Einfassungen besetzt, wuß alles, was nicht Wasser oder grüner Rasen ist, mit gelbem Sande bestreut. Und wer sich diese Idee recht vernünftlichen will. (denn Gottlob! man findet unter uns nur selten noch eine kleine Idee eines solchen Ungeheuers der Landschaft - bildenden Kunst ausgeführt), der sehe unter andern die vielen Kupfer zu *d'Argenville's Theorie et Pratique du Jardinage, où l'on traite à fond des beaux Jardins (Haye 1739)*, welche sogleich auf dem Titel *la manière de dresser un terrain, d'inventer des Dessains selon le lieu, et de les y tracer et exécuter, suivant les Principes de la Géometrie* ankündigt.

Le Notre, der Schöpfer dieses neuen Styles in der Gartenkunst, war ein wahrhaft großer Geist, und an allen den Sünden unschuldig, welche nach ihm gegen die Schönheit der Natur von Franzosen und Nichtfranzosen begangen wurden.

Le Notre schuf diesen Geschmack ursprünglich, und nach seiner ersten Meinung ausschließlich für die Tuilleries zu Paris. Man höre, wie sich der Marquis Marnezia, vielleicht der einzige, der ihn ganz verstand und richtig und gerecht beurtheilte, hierüber ausdrückt: Zu Paris (bei der Anlegung der Gärten der Tuilleries) wurde er von dem Geiste geleitet, der ihn führen sollte. Er setzte sich vor, in einem großen Bezirke alle Bürger, die nicht zum niedrigen Pöbel gehörten, und die Fremden aus allen Ländern zu versammeln; er bediente sich also mit Recht regelmässiger Formén, und bildete ein Ganzes, welches leicht zu fassen war. Da es die Reitze der Mannigfaltigkeit nicht haben konnte, nicht durfte, so fühlte er die Nothwendigkeit, durch Gröfse und Einfachheit der Abtheilungen zu frappieren, durch Schönheit der Massen zu überraschen, und durch Reichthum und Pracht der Verzierungen zu betäuben. Er wollte (und es glückte ihm) aus Bäumen einen großen und prächtigen Tempel erhöhen; und die Bildhauerkunst schmückte ihn; die glänzende Menge, welche sich unter diesen majestätischen Wölbungen versammelt, ward selbst die wesentlichste und interessanteste Partie dieses Gemäldes, das wahrhaft einzig ist. Le Notre dachte, sie würde aus zwei Beweggründen herbei gezogen werden, aus Neugierde und aus Eitelkeit, ein jeder würde sehen wollen, und fast alle das Verlangen haben, gesehen zu werden; er dachte auch an das, was er den Sitten schuldig war; er eröffnete
fei-

feine langen, geraden Alleen, und liefs eine der andern entsprechen; er verwarf die Einfassungen von Hecken, mäfsigte die Hitze der Sonne, ohne jedoch den Alleen die Strahlen derselben gänzlich zu rauben, und wollte, dafs nichts dem Auge ganz verborgen bleiben sollte.“

Der ungebundene, grenzenlose Beifall, der ihm von allen Seiten in vollen Strömen entgegen rauschte, verwirrte seine eigenen Begriffe von der Gartenkunst, und machte, dafs er diesen Styl, der für einen öffentlichen Garten in einer sehr volkreichen Stadt vielleicht der zweckmäfsigste war, nunmehr im Allgemeinen für den einzig wahren ansah. Er legte nun die Gärten zu Versailles, Marly, Fontainebleau, Chantilly u. a. in demselben Geschmacke an, welcher sich nun aus blinder Bewunderung und slavischer Nachahmungsfucht durch die meisten Theile von Europa verbreitete, und lange Weile und Eckel in die Seele der wandelnden Betrachter pflanzte.

Holländische Gärten.

Die Holländischen Gärten sind im Allgemeinen nach dem Französischen Geschmack, mit geraden Linien und grosser Ordnung und Regelmäfsigkeit angelegt, und möchten sich vielleicht bloss durch ihren kleinern Umfang, durch ihre grosse Menge kleinlicher Spielwerke von Zieraten, und durch ihr tiefes, stehendes oder doch nur langsam schleichendes Wasser von den Französischen unterscheiden.

Ihre Canäle und Gräben, welche die Gärten häufig durchschneiden, verbreiten aus Mangel der Bewegung und des Abflusses, ungesunde, stinkende Dünste über die Gärten; aber die Holländer sind einmahl so sehr daran gewöhnt, vermöge der Natur ihres Landes, dafs sie dieselben auch da, wo sie ihrer entübriget sein könnten, nicht entbehren mögen.

Uebrigens bestehet, wie bekannt, der vorzüglichste Putz ihrer Gärten in den vortrefflichsten Blumen mancher Art.

Engländische Gärten.

Der Ueberdruß und die lange Weile, eine unvermeidliche Wirkung der Französischen Gärten, brachten in England zuerst die glückliche Revolution in der Gartenkunst hervor, welcher sie den Rang einer schönen, auf Natur und Grundätze der Vernunft und des Geschmacks gegründeten Kunst verdankt.

Aber auch diese Revolution war sehr stürmisch, man stürzte und warf alles um, und beging im Widerwillen gegen das Alte eben so viele und eben so große neue Fehler. Die hohen Hecken und Alleeen der Französischen Gärten hatten ihr Ansehen mit Recht verloren, und die Bäume und Gesträuche mußten nun dafür so sehr büßen, daß man sie oft da ausrottete, wo die Natur die mahlerischesten Wirkungen durch sie hervor brachte, und nur hie und da einige von ihnen stehen liefs. Rasenplätze, Gebäude mancher Art, Ruinen, Gewässer, füllten den Platz so, daß dadurch eben so große Unnatur hervor gebracht wurde, als durch die Französischen Gärten.

Aber dieser tumultuarische Zustand der Gartenkunst war von kurzer Dauer. Pope stellte durch sein großes, mahlerisch-dichterisches Genie die Ruhe derselben her. Sein Garten zu Twickenham war das erste Muster eines schönen reinen Geschmacks in der Gartenkunst, deren Grundsätze in dem ihr gewidmeten Artikel entwickelt werden.

Der Engländische, richtiger und besser vielleicht, der Naturgeschmack in der Gartenkunst breitete sich nun über Frankreich, Deutschland, Dänemark u. s. f. so allgemein aus, daß er den Französischen in kurzer Zeit gänzlich verdrängte, welches in den nördlichen Gegenden vorzüglich Hirschfeld durch seine vortreffliche, klassische Theorie bewirkte.

Wir halten es nicht für nöthig, den Charakter dieser Naturgärten in diesem Artikel zu entwickeln, da alle in diesem Werke aufgenommenen Artikel aus der schönen Gartenkunst einzeln darauf hinzielen.

Hirschfeld, Prof. Becker *) und viele andere wünschen die Gärten in diesem Geschmack Deutsche Gärten nennen zu hören; in welchem Wunsch ich aus Patriotismus von ganzer Seele einstimme, nur bin ich, da ich die Gärten der Engländer blofs aus den von ihnen vorhandenen Beschreibungen, und unter den bedeutenden in Deutschland blofs den fürstlich Dessauischen vortrefflichen Park zu Wörlitz kenne, noch nicht so glücklich gewesen, das Eigenthümliche der Deutschen Gärten zu entdecken. Und eben so scheint es den beiden angeführten, verdienstvollen Schriftstellern zu gehen, die zwar von Deutschen Eigenthümlichkeiten sprechen, aber keine einzige derselben angeben. Die Gärten, die in Deutschland nach Französischem Geschmack angelegt wurden, werden auch nicht in allen einzelnen Theilen voll-

*) Im Taschenbuch für Gartenfreunde, Leipzig bei Voss 1795.

vollkommen mit denen in Frankreich übereingestimmt haben, waren nur im Allgemeinen nach dem in Frankreich zuerst eingeführten Geschmack angelegt; und dennoch nannte man sie allgemein Französische Gärten. Uebrigens aber weiß ich nicht, ob der Name Deutsche Gärten für unsre Nation ehrenvoller ist, als wenn man den von Deutschen angelegten Gärten den Namen Naturgärten giebt.

Wir kommen nun auf die letzten der in unsern Zeiten merkwürdigen Gärten, auf die

Gärten der Chineser,

die wir vor den Engländischen hätten betrachten sollen, und die Europa zuerst aus den schönen, reizenden, aber, wie Hirschfeld mehr als wahrscheinlich erwiesen hat, erdichteten Schilderungen des Architekten Chambers *) kennen lernte, und deren, aus diesen beiden Werken gezogene Beschreibung man in Hirschfelds Theorie B. r. S. 83. ff. und in den Anmerkungen zu dem ersten Gesange des De Lilleschen Gedichtes nachsehen kann.

Diese Beschreibung der Chinesischen Gärten weckte wahrscheinlich in den Engländern die ersten Ideen der Gartenreform auf, gab vielleicht Popen die erste Veranlassung zur Anlegung seines kleinen Gartens zu Twickenham, welchen Geschmack nachmahls der königliche Architekt Kent in England weiter ausbildete und ausbreitete.

Man glaubt in der Beschreibung des Chambers die Beschreibung eines Engländischen Gartens zu lesen, die Eigenthümlichkeiten des Klima, und den bei den Chinesern zur Erquickung nothwendigen sehr häufigen Gebrauch der Wasserpartieen abgerechnet, und in so fern brauchen wir, da die Bestandtheile des Englischen Gartens bekannt genug sind, und in diesem Wörterbuche alle besonders abgehandelt werden, nichts hinzu zu setzen, als eine kurze Schilderung der schrecklichen, schauerhaften Scenen in den Gärten der Chineser, welche, ob sie gleich in gewisser Rücksicht sehr wichtig ist, doch von Hirschfeld und De Lille angeführt zu werden vergessen worden ist. „Die Chineser, spricht Chambers nicht ohne Billigung, setzen den angenehmen Scenen schreckliche entgegen. Fledermäuse, Eulen, Geier flattern in ihren Gebüsch; Wölfe

G g 2

und

*) *Designs of Chinese Buildings etc.* by Mr. Chambers. Lond. 1757. und *Dissertation on oriental Gardening.* Lond. 1772. Deutsch Gotha 1775.

und Tiger heulen in ihren Wäldern; halb verhungerte Thiere schleppen sich auf der Haide; neben dem großen Gange erblickt man Galgen, Kreutze, Räder und alle zur Marter gehörigen Werkzeuge. An den schrecklichsten Orten erheben sich Tempel, dem Gotte der Rache geweiht. Auf der Seite siehet man steinerne Schandstüben mit Inschriften, welche die Beschreibungen tragischer Begebenheiten und aller Arten grausamer Handlungen enthalten. Endlich kommen abgefonderte Plätze mit kotzallischen Figuren, mit Drachen, Furien und andern scheuslichen Gegenständen angefüllt.“

Wir wenden uns mit Abscheu von dieser Schilderung, und verweisen noch in Rücksicht der Parks der Alten auf diesen Artikel.

G.

Gartenplatz.

(Schöne Gartenkunst.)

Die Wahl des Platzes, auf welchem der Künstler seinen Garten anlegen will, muß natürlicher Weise der erste Gegenstand seiner Aufmerksamkeit sein.

Plätze mit ungesunden, faulen Dünsten angefüllt, Plätze, die ganz versteckt in der Tiefe liegen, die keinen Antheil an Schönheit schon von der Natur empfangen, wird er schon ohne erst daran erinnert zu werden nicht wählen.

Will er der Wirkungen seines Kunstwerkes ganz gewiß sein, so wird er sich einen solchen Platz wählen, den schon die Natur mit Schönheit begabte. Diese natürliche Schönheit des Platzes wird sein Genie begeistern, und ihm bei den Verschönerungen, die er mit seiner Kunst noch hinein bringt, an einem sichern Leitfaden führen. Die Ausichten, Ansichten und Durchsichten werden um desto mehr Reitz gewinnen, je angenehmer der Platz ist, von welchem aus er sie dem Betrachter vorlegt. Er wird, wenn er in Ansehung des Platzes glücklich wählet, der Mühe überhoben sein, sie bald zum Theil zu verbergen, bald ganz zu schliessen, und bald dieselben ganz zu entwickeln.

Von der Wahl des Gartenplatzes ferner hängt der Charakter der benachbarten Gegenden ab, wobei ihm nur ein allgemein feines Gefühl sicher leiten kann.

Von allen den Gegenständen, welche in dem Platze vorkommen können, der zu einem Garten gewählt wird, sehe man übrigens die denselben gewidmeten Artikel.

G.

Ga-

G a v o t t e .

(Musik.)

Ein vorzüglich zum Tanz angewandtes Tonstück. Es besteht aus zwei Reprisen, fängt im Auftakt an, und steht im Allabrevetakt. Da die Bewegung wegen dieses letztern Falles an und für sich etwas lebhaft ausfällt, und der Charakter der Gavotte zwar munter, doch aber dabei auch zärtlich ist, so sind Achtel die geschwindesten Noten, die darin vorkommen. Die Gavotten waren ehemals auch in Sonaten, Suiten u. d. gl. eingeführt, da man sich nicht genau an diejenige äußere Form band, die sie als Tanzstücke hatten. Jetzt kommen sie weder in dem einen noch in dem andern Falle vor, und gehören folglich unter die veralterten Gattungen von Tonstücken. B.

G e b ä l k e .

(Baukunst.)

Der oberste Theil einer Säulenstellung, oder das große Gefims, das von den Säulen getragen wird, heißt das Gebälke, weil es ein aus verschiedenen Balken zusammengesetztes Werk bedeutet, daher es auch diesen Namen behalten hat, wenn es gleich aus Stein gefertigt wird. Den ersten Ursprung des Gebälkes und aller seiner Theile hat man aus der Holzbaukunst hergeleitet. Schon Vitruv (III. 2.) sagt, daß die Triglyphen von den vorragenden Balken-Köpfen, die Modillons von den Köpfen der Sparren, die Metopen von dem Raume, der zwischen den Balken- und Sparren-Köpfen sich befindet, und die Zahnschmitte von den vorspringenden Dach-Latten, ihren Ursprung erhalten hätten. Wenn nun auch dieses viel Wahrscheinlichkeit hat, so sind doch die neuern theoretischen Schriftsteller der Baukunst zu weit gegangen, wenn sie es als eine ausgemachte Wahrheit annehmen. Ja sie haben sich dadurch verführen lassen, bei allen übrigen Theilen des Gebälkes und der ganzen Säulenstellung, eine Nachahmung aus der Holzbaukunst zu suchen, ohne zu bedenken, daß bei verschiedenen alten Völkern Säulen errichtet wurden, in deren Ländern gar kein Holz und kein anderes Materiale zum Bauen gefunden wurde, als Steine.

Das Gebälke ist ein wesentlicher Theil jeder Säulenstellung, und es dient ihr zur Vollendung und obern Begrenzung. Bei jeder Säulenart, deren, wie bekannt,

fünferlei angenommen werden, hat es eine verschiedene Einrichtung und verschiedene Verhältnisse, die wir aber hier nicht bemerken können, sondern deshalb auf den Artikel Säule verweisen. Allezeit aber besteht es aus drei Theilen, aus dem Unterbalken, dem Fries und dem Kranze. Der Unterbalken liegt unmittelbar auf den Säulen auf, und giebt nicht nur den Säulen eine festere Stellung, sondern dient auch zum Tragen des übrigen Gebäudes. Es ist geschmacklos, wenn man ihm die Form eines Bogens giebt, und macht kein gutes Ansehn, wenn man ihn verkröpft. Seine einzige große Wirkung besteht darin, daß er in einer geraden Linie, und glatt und ein förmig über die ganze Breite der Säulenstellung wegläuft. Er ist allezeit in zwei oder drei Streifen abgetheilt. Auf den Unterbalken folgt der Fries. Dieser macht einen einzigen glatten Streif aus, und ist oben mit etlichen Gliedern bekrönt; doch werden diese Glieder auch wohl zu dem Kranze gerechnet. Bei der Dorischen Säule sieht in dem Frieße die Triglyphen, bei den andern Säulen aber wird er bisweilen glatt gelassen, bisweilen mit Sculpturarbeiten verziert. Er muß nach einer geraden Linie gebildet werden, und er darf nicht, wie einige thun, convex oder ausgebogen sein. Diejenigen, die ihm ein solches Profil geben, ahmen zwar hierbei dem Beispiele verschiedener Römischer Gebäude nach, allein diese Gebäude können auf keine Weise zum Muster dienen, da sie sich aus Zeiten herschreiben, in welchen die Kunst schon sehr gesunken war. Der Kranz ist der oberste Theil des Gebäudes. Er hat wieder verschiedene kleinere Theile und Glieder, deren vorzüglichste der Kranzleisten, der Rinneleisten, und die Sparren- oder Dielenköpfe sind. In den ältesten Zeiten wurde bei den Griechen der Kranz nicht sehr hoch gemacht, und er bekam einen weiten Vorsprung; nach und nach aber verlor er diesen weiten Vorsprung, und erhielt mehr Höhe und mehr Glieder. Auch bei dem Kranze und dem Frieße sind die Verkröpfungen, die man oft dabei angebracht findet, geschmacklos, und müssen vermieden werden.

Schon an den Werken der Baukunst, die uns aus den ältesten Zeiten der Architektur übrig geblieben sind, findet man Gebälke. Die Gebälke der Aegyptischen Gebäude waren sehr einfach. Ein einziger großer Stein wurde nach der Länge des Gebäudes auf die Säulen gelegt. Bisweilen setzte man, um die Decke des Gebäudes zu erhöhen, auf jede Säule einen viereckigen Stein, auf den der lange Stein gelegt wurde. Anstatt dieser viereckigen Steine legte man manchmal andere Steine, nach der Breite
oder

oder Spannung des Hauses, von einer Säule zu der andern. Auf die langen Steine, die mit dem Unterbalken verglichen werden können, wurden große Tafelsteine gelegt, welche das Gebäude bedeckten, und deren Vorsprung man den Kranz nennen kann. Auf diese Weise findet man also in dem Aegyptischen Gebälke nur den Unterbalken und den Kranz, aber keinen Fries. Auch die Gebälke der ältesten Griechischen, oder sogenannten Toscanischen Säulen hatten keinen Fries, sondern nur einen hohen Untertalken, und einen weit vorspringenden Kranz. Dieses erhellt aus der Beschreibung, die uns Vitruv (IV. 7.) von der Toscanischen Säulenart gegeben hat, ganz deutlich, und es haben daher Perrault, Galiani, und andere, die diesen Schriftstellern gefolgt sind, sehr geirrt, und Vitruv's Worte falsch ausgelegt, wenn sie dieser Säulenart einen Fries geben.

Die Griechischen Gebälke aus den nachfolgenden Zeiten sind von denen, die wir jetzt angeführt haben, in Absicht der Zusammensetzung, der Form und der Profilierung in vielen Stücken unterschieden. Sie bestehn nicht nur aus drei Theilen, aus dem Unterbalken, dem Fries und dem Kranze, sondern sie haben auch mehrere Glieder, und mehr Abwechslung derselben. Die Griechischen Künstler machten das Gebälke allezeit groß und prächtig, und höher als es von den neuern Baumeistern angegeben wird. Durch diese Höhe und durch den weiten Vorsprung aller Glieder, erlangte es das majestätische und ehrwürdige Ansehn, wodurch es sich vor dem Gebälke aus spätern Zeiten vortheilhaft auszeichnet.

Das Gebälke der Dorischen Säule hatte gemeinlich den dritten Theil der Höhe der Säule zu seiner Höhe; bisweilen etwas mehr, bisweilen etwas weniger. Es hatte nicht viel, aber große Glieder. Der Unterbalken wurde ungefähr so hoch gemacht, als die Säule oben stark war. Er war ganz glatt, und oben nur mit einem Riemchen versehen. Der Fries wurde noch höher gemacht, und mit Triglyphen verziert. Der Kranz war niedrig, und erhielt den fünften, bisweilen auch nur den siebenten Theil der Höhe des ganzen Gebälkes zu seiner Höhe, und nur wenig Glieder. Die vornehmste Zierde des Kranzes sind die Sparren-Köpfe, oder wie sie jetzt genannt werden, die Dielen-Köpfe, die unter dem Kranzleisten stehen. Sein weiter Vorsprung betrug ungefähr den vierten Theil der Höhe des Gebälkes. Auf diese Art bekam das Dorische Gebälke eine edle Anordnung, von der man aber, so wie man nach und nach die alte Simplicität verließ, ab-

wich, und nicht mehr die schönen Griechischen Verhältnisse beobachtete.

Das Gebälke der Ionischen Säulen zeichnete sich gleich im Anfange in verschiedenen Stücken vor dem Dorischen aus, und zwar vorzüglich dadurch, daß der Fries glatt und ohne Triglyphen war, ob es gleich im Ganzen, und was das Verhältniß seiner Theile gegen einander anbetrifft, viel Aehnlichkeit mit dem Dorischen Gebälke hatte. In den nachfolgenden Zeiten wurde dieses Gebälke mehr verziert. Der Unterbalken erhielt drei Streifen, der Kranz wurde höher gemacht, und unter dem Kranzleisten wurden Zahnschnitte angebracht.

Die Korinthische Säule hatte im Anfange kein eigenes Gebälke, sondern sie bekam das Gebälke der Ionischen Säulenart. In den folgenden Zeiten wurde für die Korinthische Säule ein eigenes Gebälke aus der Dorischen und Ionischen zusammen gesetzt, unter den Römern aber, zur Zeit Augusts und der folgenden Kaiser, erhielt es eine eigne Einrichtung und Anordnung, die es vor den Gebälken der übrigen Säulenarten auszeichnet. Der Kranz bekam das unerscheidende Kennzeichen, die Sparrenköpfe, die aus den Dielenköpfen des Dorischen Gebälkes entstanden, und dem ganzen Gebälke wurde mehr Reichthum gegeben, als die Gebälke der andern Säulen haben, um mit dem reich geschmückten Capitale in einem schicklichen Verhältnisse zu stehen. St.

G e b ä u d e .

(*Baukunst.*)

Man nennet im Allgemeinen jedes für sich bestehende, ein Ganzes ausmachende Werk der Baukunst ein Gebäude, worunter also auch Denkmähler, Triumphbogen, Ehrenporten u. s. f. begriffen sind.

Jedes Gebäude hat außer dem, daß es, als Kunstwerk betrachtet, schöne und wohlgefällige Form haben muß, die Erreichung irgend eines gewissen Zweckes zur Absicht. Derjenige Künstler, der diesen Zweck mit der verhältnißmäßig schönsten Form vereinigen kann, hat ein untadelhaftes Gebäude aufgeführt. Wir verweisen hierbei auf die Artikel Anordnung, Charakter und Eintheilung.

Bei der Beurtheilung und Anlage eines Gebäudes müssen alle die unter jenen Artikeln angeführten Umstände in Betrachtung gezogen werden. G.

G e-

G e b ä u d e .

(Zeichnende Künfte.)

Wir betrachten diesen Gegenstand hier nur in Beziehung auf die Darstellungen, welche uns die Malerei von demselben darbiethet.

Der Künstler bedient sich desselben entweder als seines Hauptgegenstandes, oder zur Charakterisierung des Ortes der Scene und zur Verzierung des Grundes in einem historischen Stück, oder endlich zur Bereicherung und Verschönerung einer Landschaft.

In Ansehung des ersten Falles wird er, sei er auch im Helldunkel noch so sehr Meister, bei dem Betrachter unausbleiblich Gleichgütigkeit hervor bringen, und ihm lange Weile machen, wenn er einen Pallast oder einen Tempel darstellte, so sehr auch diese Gegenstände in der Natur gefallen.

In Ansehung des zweiten Falles hat der Künstler auf alles das Rücksicht zu nehmen, was unter den Artikeln Beiwerk und das Uebliche erinnert wird.

Was den dritten Fall anlangt, so wird er durch Darstellung von Ruinen und schlechten Strohhütten mehr Interesse erwecken, als durch wohlerhaltene, regelmässig und streng symmetrisch ausgeführte Gebäude.

Ein künstliches, wohl erhaltenes Gebäude gestattet sowohl in Ansehung der Form, als auch der Farbengebung wenig Mannigfaltigkeit, es gewähret ein Ganzes, welches wir mit Einem Blicke ganz übersehen, weil, so zu sagen, immer ein Theil den andern schon von selbst voraussetzt. Aber welche Unterhaltung gewähren Ruinen, verfallenes Gemäuer, unregelmässig gebaute Hütten. Eine Idee entspringt nach der andern in dem Betrachter, und die Bewegung seiner Seele wird dem Gemälde selbst mitgetheilt.

G.

G e b e h r d e n .

(Schauspielkunst.)

Die verschiedenen Bewegungen des menschlichen Körpers, als Aeufferungen des Gemüths betrachtet.

In dieser weiten Bedeutung faßt dieses Wort alle Arten von Bewegungen, welche die Wirkungen der Seele begleiten, in sich, die, wie Hr. Engel sehr wahr bemerkt, in ausdrückende, mahlende und deutende zerfallen. Die letztern schlägt jedoch der angeführte Schriftsteller der Kürze wegen mit zu den mahlenden.

Von den ausdrückenden Gebärden ist in den Artikeln Affect und Ausdruck, und von den mahlenden am Schlusse des letzten Artikels gesprochen worden. Von den deutenden sagt Hr. Engel, daß durch dieselben nicht eigentlich die Sache gemahlet, sondern nur auf sie hingewiesen, und ein äußeres Verhältniß, wie Ort und Zeit, oder durch dergleichen Verhältniß die Sache selbst bezeichnet werde. Es ist hier nichts über diese Gebärden zu erinnern, als daß man sich bei dem Gebrauch derselben eben so sehr vor der Verfehlung des wahren Sinnes und der Ueberladung zu hüten habe, als bei dem Gebrauch der mahlenden.

Was die Wichtigkeit des Studiums der Gebärden für den Künstler betrifft, so herrscht hierüber nur Eine Stimme; es ist daher unnöthig, hierüber etwas zu sagen.

L.

G e b e h r d e n .

(Tanzkunst.)

Alle Bewegungen des Körpers, welche die Gefühle und Leidenschaften ausdrücken, die wir empfinden.

Die Gebärdenkunst ist in allzu enge Grenzen eingeschränkt, als daß sie große Wirkungen hervorbringen könnte. Die einzige Handlung des rechten Armes, den man zur Umschreibung des vierten Theiles eines Circels vorwärts bewegt, indess der linke Arm, der in eben dieser Stellung war, auf demselben Wege zurück gezogen wird, um sich von neuem auszustrecken, und den Gegensatz mit dem Beine zu bilden, ist nicht zureichend zum Ausdruck der Leidenschaften. So lange man die Bewegungen der Aermte nicht mehr vermehrfaltigen wird, werden sie nie bewegen und rühren können.

Die Alten waren in dieser Rücksicht unsere Meister; sie kannten die Gebärdenkunst besser als wir, und waren vorzüglich in diesem Theile der Tanzkunst viel weiter als die Neuern.

Da die Tragung und Bewegung der Aermte eben so mannigfaltig sein muß, als die Leidenschaften, welche der Tanz ausdrücken kann, so sind die wesentlichen Vorschriften darüber fast unnütz. Die Gebärde ziehet ihren Grundsatz aus der Leidenschaft, welche sie darstellen soll; sie ist ein Zug, welcher aus der Seele kommt; sie muß plötzlich wirken und das Ziel in demselben Augenblicke treffen, in welchem sie von dem Gefühl nach demselben geworfen wird.

Die

Die Bewegungen der Seele sind die großen Haupt-principe der Tanzkunst, sie können nie irre führen; und ziehen sie in jenen Augenblicken des lebhaften Gefühls den Arm in diese oder jene Stellung, so ist dieselbe sowohl richtig, als correct gezeichnet, und ihre Wirkung unfehlbar.

G.

Gebhrdenkunst.

Wird unter dem Artikel Mimik abgehandelt werden.

Gebrochen.

(Schöne Künfte.)

Bedeutet in der Sprache der Künfte etwas, das man nicht ganz so liebt, als es seiner Natur nach war.

Eine gebrochene Stimme ist die, in welcher die Stärke derselben geschwächt wurde. Sie darf sowohl von dem Sänger, als auch von dem Redner nur in Stellen der höchsten Rührung angewendet werden, wo sie dann auch ihre Wirkung niemahls verfehlt.

Gebrochene Farben sind die durch dunklere gemüßigte, und dadurch ihres vollen Lichtes beraubte helle Hauptfarben. Der Italiäner nennet sie *mezze tinte*, und der Deutsche auch Mittelfarben oder Tinten.

Ein gebrochener Accord entstehet dann, wenn man die denselben ausmachenden Töne nicht; wie gewöhnlich, zugleich und auf Einmahl, sondern einzeln, nach einander in der natürlichen Folge derselben angebt.

G.

Gebunden.

(Musik.)

Man sehe die Artikel Bindung und Obligat.

Gebüsch.

(Schöne Gartenkunst.)

Ein Gebüsch entspringt aus der Zusammenfetzung einzelner Sträucher, die für sich betrachtet wenig Interesse erwecken, und erst durch ihre Zusammenfetzung für den Gartenkünstler wichtig werden.

Die

Die Formen der einzelnen Sträucher, die Farbe des Laubes und der Blüten, sind die drei wichtigen Gegenstände, auf welche der Künstler bei ihrer Zusammensetzung sehen muß. Sie müssen alle drei in Vereinigung zur Bildung eines harmonischen, angenehmen Ganzen wirken.

Wohl geordnete Gebüsch e sind eine ungemein große Zierde für Hügel und Anhöhen, welche ohne sie oft einen sehr einförmigen Anblick gewähren, nur müssen sie nach den eben erwähnten Verschiedenheiten bald in größere und bald in kleinere Gruppen geordnet werden, welche Gruppen hier und da durch einzelne Bäume vortheilhaft unterbrochen werden können. G.

G e d a n k e n .

(*Schöne Künste.*)

Die Gedanken in einem Kunstwerke sind der Stoff, dem der Künstler vermöge seiner Kunst die artificielle Form ertheilet, also das, was, wie sich Sulzer ausdrückt, von einem Werke übrig bleibt, wenn der ästhetische Schmuck davon genommen wird.

Die Gedanken sind also das Wesentliche, die Form der Gedanken aber das Zufällige, das sie durch die Kunst erhielten. Die Form entscheidet in Werken der Kunst insgemein den Werth der Sache, und der schönste Gedanke in einem Kunstwerke verliert von seiner Schönheit, wenn er nicht in eine schöne Form gegossen ist, wie man im Gegentheil einen Gedanken, der an und für sich wenig Interesse hat — und dies gilt besonders bei mehrern Arten kleinerer Gedichte — bloß seiner schönen Form wegen lieben kann. Sulzer scheint mir daher bei Verfassung dieses Artikels allzu wenig als Künstler und als Philosoph der Künste gedacht, und für die mannigfaltigen Reize geföhlet zu haben, welche die Künste oft bloß vermittlest der schönen Form hervor bringen.

In den Werken der bildenden Künste nennet man oft eine besondere Eigenthümlichkeit in der Erfindung, welche einen großen, tiefen Eindruck auf den Betrachter macht, einen Gedanken.

Ein Grabmahl mit der Aufschrift: Auch ich wurd' in Arkadien gebohren, in einer reizenden Landschaft, ist ein wahrer, viel beschäftigender Gedanke.

Eine wilde, traurige, todtenstille Oede, in welcher kein lebendiges Geschöpf erscheint, als ein altes Weib oder ein Greis, der auf einem Felsen seinen Geist aufgibt, wird

wird durch diesen Gedanken erst ganz zur Einöde. So wie in dem Gemälde von der Sündfluth die Schlinge, die noch allein oberhalb der Gewässer auf einem Felsen kriecht, die Schauer der Ueberschwemmung fürchterlich und schrecklich vermehrt.

Eben so wirksam ist der Gedanke Davids in seinem Brutus, diesen unglücklichen Vater nach dem Todesurtheil, das er über seine Söhne sprach, sich in den Schatten von der Statue der Stadt Rom zu verbergen.

Der Gedanke des Michel Angelo, das der Schöpfer dem ersten noch unbeseelten Menschen Geist und Leben durch eine Berührung mit dem Finger mittheilt, und Correggio's Gedanke, das Licht, welches das ganze Gemälde beleuchtet, in seiner berühmten Nacht von dem neugebohrnen Heilande der Welt ausgehen zu lassen, sind Beweise eines grossen Genies. G.

G e d i c h t.

Man sehe den Artikel Dichten.

G e d r ü c k t.

(*Baukunst.*)

Ein gedrückter Bogen wird derjenige genannt, der entweder nur einen kleinen Theil eines halben Cirkels beschreibt, oder eine niedrige elliptische Form hat.

Gedrückt wird auch dasjenige genannt, was unter einem guten Verhältniss, und also zu niedrig ist, so wie man das, was über dasselbe hinaus geht, gestreckt nennen könnte. G.

G e f ä h r t e.

(*Musik.*)

Comes. Guida. So heisst diejenige Stimme in einer Fuge, welche den Gesang des Führers (m. s. diesen Art.) in einer Nebentonart wiederholt. Diese Nebentonart, wenn vom ersten Eintritt des Gefährten die Rede ist, besteht gewöhnlich in der Dominante. Die Wiederholung des Hauptsatzes soll zwar jederzeit so treu als möglich durch den Gefährten geschehen, allein, da die Modulation im Führer meist nach der Dominante steigt, und die des Gefährten sich nach der Tonica zu wenden hat, jenes Intervall aber eine Quinte, dieses hingegen nur eine Quarte ist, so wird der Gefährte, sobald sich nur dem Gesang unbeschadet thun lässt, in seinem Gange
um

um eine Tonstufe erniedrigt, weil er außerdem die Harmonie, wie der Führer, um fünf Töne hinauf leiten würde, welches doch nur um vier Töne als den Sitz der Tonica geschehen soll. Da aber die Anfangs-Noten im Führer sowohl als dessen Tonfolge, sich so verschieden denken lassen, da die Harmonie bis zum Eintritt des Geführten in der Tonica bleiben kann, oder da die Anfangs-Noten sowohl auf das Intervall der Tonica oder der Dominante, wie auch auf die Secunde, Terz, Quarte u. s. w. fallen können, so ist auch in Rücksicht des Eintritts des Geführten jedesmal hiernach ein eigener Maassstab zu wählen. Die Fälle, wo der Führer in der Tonica oder der Dominante anfängt, sind diejenigen, welche am häufigsten vorkommen, und hier gilt im Allgemeinen die Regel: daß für den ersten Fall der Geführte in der Dominante, im zweiten aber in der Tonica die Wiederholung des Satzes anhebe. B.

G e f ü h l.

(*Schöne Künste.*)

In einem Werke der Kunst herrscht Gefühl, wenn es Abdrücke der Wirkung der Empfindsamkeit enthält. Schreibt man ihm aber Gefühl zu, so muß es nothwendig auch Ausdruck haben, weil nur seine Empfindsamkeit den Werken der Kunst Ausdruck giebt.

Der Künstler stellt seinen Gegenstand dann mit Gefühl dar, wenn er selbst dasjenige stark empfindet, was vermögend ist, ihn ganz und gut auszudrücken, wenn er fähig ist, sich über den Hauptcharakter des Gegenstandes eine genaue Rechnung abzulegen, und wenn dieser Hauptcharakter ihn lebhaft rührt.

Der Redner declamiret dann mit Gefühl, wenn er von der Wahrheit, der Wichtigkeit und dem Wesen seiner Rede ganz durchdrungen ist; sein Ton wird fester, feuriger, lebhafter; und eben so fest und lebhaft wird die Hand und der Pinsel des bildenden Künstlers, wenn er die Form und die Farbengebung nicht von einer flüchtigen Erscheinung seiner Phantasie, sondern unmittelbar aus seinem Herzen hernimmt. Ganz dasselbe ist es mit den Mahlereien des Dichters und des Musikers. G.

G e g e n b e w e g u n g.

(*Musik.*)

Motus contrarius. Unter dieser Benennung versteht man einen solchen Gang mehrerer Stimmen, bei welchem

chem die eine steigt, indeffen die andere fällt, oder deren Tonfolgen in einer, nach der Höhe, in der andern, nach der Tiefe, oder so auch umgekehrt, von der Höhe und Tiefe gegen die Mitte zu gerichtet sind. Man kann diese Art von Bewegung von mehreren Seiten als die beste betrachten, besonders am Flügel beim begleitenden Generalbass, weil man bei selbiger am sichersten ist, manchen fehlerhaften Fortschreitungen und unharmonischen Gängen zu entgehn.

(M. f. d. Art. Bewegung.)

B.

G e g e n d.

(*Mahlerei und schöne Gartenkunst.*)

Eine Gegend ist ein besonderer Theil einer Landschaft, von einem eigenen Charakter. Es giebt anmuthige, heitere, wilde, rauhe Gegenden. Eine Landschaft besteht aus mehreren Gegenden, eine Gegend aber aus den einzelnen Theilen der erstern.

Gut gewählte Gegenden thun in historischen Stücken der Mahlerei sehr grose Wirkung; sie sind aber nur dann gut gewählt, wenn ihr Charakter mit dem des darin dargestellten Gegenstandes in naher Beziehung steht.

In Rücksicht der Gartenkunst verweisen wir hier auf alle diejenigen Artikel, welche den Gegenständen der Gegend, als Ebene, Hügel, Anhöhe, Gebüsch u. s. f. gewidmet sind.

G.

G e g e n d r u c k.

(*Zeichnende Künste.*)

Man erlangt einen sogenannten Gegendruck, wenn man einen erst aus der Presse gekommenen Abdruck von einer Kupfertafel mit einem feuchten Papiere bedeckt, und damit wieder unter die Presse bringt. Auf eben diese Weise erhält man auch von einer Zeichnung, mit Röthel oder schwarzer Kreide gezeichnet, einen Gegendruck, wodurch man die Originalzeichnung vor dem Verwischen sichert.

Von einem Kupferstiche aber macht sich der Künstler darum einen Gegendruck, damit er die Stellen desto leichter finde, an welchen er auf der Platte noch nachhelfen muß, indem der Gegendruck ihm die Zeichnung von derselben Seite zeigt, von welcher seine Arbeiten auf der Platte zu sehen sind.

G.

Ge-

G e g e n a t z .

(*Aesthetik. Bildende Künste. Musik. Schöne Gartenkunst.*)

Man sehe die Artikel Contrast in diesen verschiedenen Beziehungen.

G e g e n a t z .

(*Musik.*)

Contrasubject. Ist ein dem Hauptthema oder dem Führer in einer Fuge hinzugefügter zweiter Satz, welcher entweder mit der Stimme, in welche der Führer verlegt ist, die Fuge zugleich mit anfängt, oder erst einige Takte nachher eintritt. Der Zweck des Gegenatzes geht meist dahin, dem Ohre bei einer zweifelhaften Tonfolge des Führers, eine bestimmte Harmonie, oder die eigentliche Tonica der Fuge anzugeben, die sehr oft bei einer einfachen Melodie ohne unterstützende Harmonie unbestimmt und zweideutig werden kann, ferner die Bewegung bei Pausen-Bindungen, synkopierten Noten im Hauptthema gehörig zu halten, und den trägen Gang, den lange aushaltende Noten im Hauptthema manchmal führen, durch kürzere in etwas zu beleben, und so auch im Gegentheil, durch einzelne lange aushaltende Noten, den vielleicht im Hauptthema vorkommenden geschwindern Noten eine Art von Würde und Haltung zu geben. Dafs die Erreichung so mancherlei Zwecke in einem Gegenatz auch mancherlei Rücksichten verlange, ist sehr leicht zu begreifen, und dafs, da selbiger dem Hauptthema so untergeordnet ist, alle Lücken desselben ausfüllen, und außerdem noch so mancherlei Eigenschaften in sich vereinigen soll, dafs er melodisch an sich sei, und es bei Versetzungen und Umkehrungen ebenfalls bleibe u. s. w. macht, dafs die Anlage zu einem Gegenatz in einer Fuge im geringsten nicht leicht und flüchtig zu nehmen sei, um so mehr, da ausser den oben angeführten Beziehungen auf den Gang des Führers so mancherlei Zwecke und Behandlungen in dem Gegenatz Statt finden können, die so viel Stoff zu Abwechslungen und kunstreichen Anlagen gewähren. B.

G e g e n s c h r a f f i e r e n .

(*Zeichnende Künste.*)

Gegenfchraffieren nennet man die Handlung des Zeichners und Kupferstechers, wenn er die in einer ge-
wif-

wissen Richtung angelegten Striche oder Schraffirungen, weil sie noch nicht dunkel genug sind, mit andern in entgegen gesetzter Richtung durchkreuzt; das Resultat dieser zweiten Handlung heisst die Gegenschraffirung, bei welcher nach dem Charakter des darzustellenden Gegenstandes sehr viele und grosse Verschiedenheiten Statt finden müssen, von welchen unter den Artikeln Kupferstecher - Kunst und Schraffieren gehandelt werden wird. G.

G e g e n s t a n d .

(Schöne Künste.)

Der Gegenstand eines jeden Kunstwerkes ist, was dem Künstler bei der Darstellung desselben zum Grunde lag. Es sei eine Dichtung, ein historisches Factum, ein einzelner Mensch, eine Leidenschaft desselben, eine Landschaft, u. s. f. und er stelle es in willkürlichen, oder in natürlichen, nothwendigen Zeichen dar. G.

G e g e n s t ü c k .

(Bildende Künste.)

Man sehe den Artikel: Seitenstück.

G e h ö l z .

(Schöne Gartenkunst.)

Die schönsten Partien der Landschaft-bildenden Kunst werden aus Gehölz und Wasser zusammen gesetzt: ohne sie ist es unmöglich, denselben Bewegung und interesse zu geben.

Die Quelle der Mannigfaltigkeit und Abwechslung, welche der Gartenkünstler seinem Werke durch Gehölze giebt, sind die verschiedene Grösse und Ausdehnung, die verschiedenen Formen, welche das Ganze des Gehölzes umschreibt, die Stellung der einzelnen Theile des Gehölzes, die verschiedenen Formen der Belaubung, die mannigfaltigen Schattierungen in der Farbe des Laubes, die grössere oder kleinere Dichtigkeit des Schattens u. s. f.

Der Gartenkünstler wird sich, wie die Natur, zur Charakterisierung der verschiedenen Gegenden, der ihnen analogen Zusammenetzung des Gehölzes als des wirksamsten Mittels bedienen. G.

G e i s t.

(Aesthetik.)

Geist in einem Werke schöner Kunst ist vom Geschmacke in einem solchen sehr verschieden. Ein Gedicht kann geschmackvoll, aber ohne Geist und umgekehrt geistreich, aber geschmacklos sein. Der Geschmack bezieht sich ganz auf die Form, der Geist auf den Inhalt. Der Geschmack bewirkt unmittelbares Wohlgefallen an der Form, der Geist versetzt die Gemüthskräfte in ein kräftiges, ausgebreitetes und harmonisches Spiel, ein Spiel, welches, wie Kant sich irgendwo ausdrückt, sich von selbst erhält, und selbst die Kräfte dazu stärkt. Wo Geist ist, da ist Reichthum, Fülle, Mannigfaltigkeit und Freiheit; jeder Zug, in welchem er sich ankündigt, weckt in der Seele Schaa- ren von Bildern der Einbildungskraft, welche bestimmte Begriffe nicht fassen, und welche kein Sprachausdruck völ- lig erreicht; jeder Zug ist belebt, und spricht gleichsam zur Seele. Geist bezeichnet die Werke des wahren Ge- nies in jeder Kunst, allein unstreitig ist er im höchsten Grade dem grossen Dichter eigenthümlich, und unter den Dichtungsarten ist die lyrische Poesie diejenige, wo er sich am feurigsten und glänzendesten zeigt. Ein Dichter, in dessen Werken Geist im eben bestimmten Sinne herrscht, ist ein geistreicher Dichter. Nächst dem Dichter kann vorzüglich der Tonkünstler das, was wir Geist nennen, in seinen Werken ausdrücken, und ich darf nur den Na- men Haydn und Mozart nennen, um den Sinn mei- nes Gedankens einleuchtender zu machen, als es durch ei- ne Reihe von Definitionen geschehen würde. In Werken der bildenden Kunst zeigt sich Geist sowohl in der Erfin- dung, als in der Anordnung, dem Ausdrucke und, in Werken der Zeichnung und Malerei, auch in der Tusch- e. Der vorzüglichste Sitz des Geistes in Werken bildender Kunst ist unstreitig der Ausdruck. H.

G e k ü n s t e l t.

(Schöne Künste.)

Die Künste stellen uns ihre Gegenstände in Zeichen dar, die entweder nothwendig, oder willkürlich sind. Dasjenige Kunstwerk, welches der Zeichen entweder mehr enthält, als zur gehörigen Bezeichnung des Gegenstandes erforderlich sind, oder welches bloß, oder doch vorzüglich vermittelst der vielen angebrachten Zeichen Wohlgefallen erwek-

erwecken will, wird gekünstelt genannt, weil mehr Kunst dazu angewendet wurde, als nöthig war, und weil die Sichtbarkeit der Kunst in demselben uns allzu sehr erinnert, wie sehr sich der Künstler angestrengt habe, über die Natur hinaus zu gehen.

Die Wirkungen eines gekünstelten Werkes jeder Kunst sind dem Werke selbst dadurch nachtheilig, daß die Aufmerksamkeit des Betrachters von den wesentlichen Theilen auf diejenigen gezogen wird, die demselben der Zierde wegen hinzugesetzt wurden, dadurch daß durch die Künstelei das Werk sehr viel von seiner Natur, von seiner Wahrheit verliert.

Die Kunstwerke der Griechen jeder Art sind fast nie, oder doch nur höchst selten gekünstelt; sie enthalten alle nur die Theile, die zur Bezeichnung dessen, was sie sein sollen, zu ihrer Natur und gleichsam nothwendigen Substanz erforderlich waren. Die Werke der Römer unter den Kaisern sind hingegen fast alle gekünstelt, und die Neuern schienen bis jetzt nicht selten die Römer mehr, als die Griechen nachzuahmen. G.

G e k u p p e l t.

(*Baukunst.*)

Gekuppelte Säulen werden diejenigen genannt, welche so nahe an einander gestellet sind, daß sich ihre Capitälè und Schaftgesimse berühren.

Die Griechen setzten ihre Säulen nie näher an einander, als so, daß zwischen denselben ein Raum von fünf Modulen blieb. Erst unter dem Antoninus Pius wurde die gekuppelte Säulenstellung eingeführt, als ein Mittel, dem Gebäude das Ansehen eines größern Reichthums zu geben.

Es kann jedoch Fälle geben, welche diese nahe Säulenstellung nicht nur rechtfertigen, sondern sogar gewissermaßen nothwendig machen: wo nämlich Eine Säule die ganze Last nicht zu tragen vermöchte, und es doch der Raum und die Verhältnisse nicht gestatten, dieser Säule eine grössere Dicke zu geben, obgleich hierbei nicht zu leugnen ist, daß ein guter Baumeister diese Fälle vermeiden wird. G.

G e l ä n d e r.

(*Baukunst.*)

Um gewisse Plätze von den umliegenden abzufondern, oder bei hohen Orten das Herabfallen derer zu verhindern

die sich daselbst befinden, so bedient man sich eines Geländers. Dieses ist also eine künstliche Einfassung eines Ortes. Es wird aber zugleich auch mit als eine Zierat gebraucht, und daher ist es nöthig, daß man ihm eine schöne Form giebt. Die Höhe der Geländer muß wenigstens eine Elle, achtzehn Zoll betragen, an hoch liegenden Orten aber werden sie höher gemacht, um mit dem Ganzen im Verhältniß zu stehn, und um nicht zu klein zu scheinen, wenn sie von unten angesehen werden.

Es giebt verschiedene Arten von Geländern, theils sind sie durchbrochen, theils undurchbrochen. Diese letztern können entweder die Gestalt einer Zocke haben; oder sie können wie ein fortlaufendes Postament verziert sein. Die durchbrochenen Geländer sind entweder von geschlungenen Geländerzügen, die man nur bei steinernen Geländern braucht, oder von Geländerdocken, oder von Stäben. Die Dockengeländer bestehen aus Docken oder kleinen Säulchen, die auf einen fortlaufenden Fuß gesetzt, und mit einem Gesims bedeckt sind (s. Docken.) Die dritte Art Geländer besteht aus Stäben, die entweder von Eisen oder von Holz sind. Bisweilen wird auch Laubwerk mit darunter gemischt, doch giebt dieses dem Geländer oft ein schwerfälliges und geschmackloses Ansehen. Bloße Stäbe, die nach verschiedenen Figuren zusammen gesetzt sind, welche angenehm in die Augen fallen, sind hierzu am besten.

Ein jedes Geländer besteht aus drei Theilen, aus dem Fuße, dem mittlern Theile, und aus dem Kranze, oder dem Brustgesimse. Der Kranz wird bei den zwei ersten Arten der Geländer ungefähr den sechsten oder siebenten Theil des Ganzen hoch gemacht, bei dem Stabgeländer aber bekommt er nur die Höhe von ein paar Zollen. Der Fuß erhält etwas mehr als den sechsten Theil des Ganzen zur Höhe. Der Fuß und der Kranz muß mit Gliedern oder mit einem Simswerke verziert werden. Die durchbrochenen Geländer dürfen nicht in einem weggehen, sondern sie müssen in gewissen Entfernungen von Postamenten oder einfachen Würfeln unterbrochen werden. Dieses ist theils wegen der Festigkeit des Geländers nöthig, theils wegen der Abwechselung, weil ein Geländer, das in einem fortgeht, nicht gut aussehen würde. Die Austheilung der Postamente muß so gemacht werden, daß sie, als schwere Theile, nicht über Oeffnungen, sondern über Pfeilern, Säulen, oder ganzen Mauern stehen. Bei dem Dockengeländer setzt man nicht gern unter fünf, nicht gern über funfzehn Docken zwischen zwei Postamente.

St.

Ge-

G e l e c k t.

(Mahlerei.)

Mit diesem Worte bezeichnet man einen Fehler in der Ausführung eines Gemäldes. Er entspringt aus einem übertriebenen Fleiße in der Ausarbeitung. Derjenige Künstler, der sich von seinem Werke nicht trennen kann, immer und ewig daran putzt, und selbst die sanftesten Grenzscheidungen der einander berührenden Tinten noch immer zu ebenen sucht, verfällt in die geleckte Manier, welche den dargestellten Gegenständen alle Frischheit und alles Leben nimmt, sie dadurch ihrer ganzen Wirkung verlustig macht, und dem Fleische das Ansehen eines harten polirten Körpers giebt.

G.

G e l e n k e.

(Zeichnende Künste.)

Sehr viel der Wahrheit und des Lebens hängt bei einer dargestellten Figur von der Wahrheit und Richtigkeit der Zeichnung der Gelenke ab. Kann die Bewegung einer Figur nicht mit den Gesetzen der Bewegung in der Natur bestehen, so wird diese Figur gleich auf den ersten Augenblick den Betrachter beleidigen. Das Studium des Theiles der Anatomie, welcher die Osteologie genennt wird, ist daher dem Mahler unentbehrlich. Man sehe den Artikel Anatomie.

G.

G e l t u n g.

(Musik.)

Ist in der Musik die Dauer der Noten nach dem Verhältniß der für Tonstücke angenommenen Bewegung. Jedes Zeichen der Töne oder jede Note hat daher außer ihrem Standorte auf dem Notensystem, welcher den Ton selbst bezeichnet, auch eine gewisse bestimmte Figur nöthig, wodurch ihre Geltung oder Dauer angezeigt wird. Statt der ehemahligen Geltung der Noten, und ihrer Eintheilung in *Maxima*, *Longa*, *Brevis* u. s. w. sind fürs heutige System eingeführt: Ganze Schläge, Halbe Schläge, Viertel, Achtel, Sechzehnthelle, Zwei und dreißigtheile, und Vier und sechzigtheile, deren geringere Theile sich gegen die grössern in Beziehung auf Zeit so verhalten, wie die kleinern Theile eines getrennten Körpers zu den grössern in Rück-

sicht auf Umfang oder Gewicht. Die Pausen haben mit den Noten in Beziehung auf Dauer der Zeit einerlei Geltung, nur mit dem Unterschied, daß hinzugesetzte Punkte ihre Dauer verlängern, ohne eine Veränderung in ihrer Benennung zu veranlassen. M. f. d. Art. Pause. B.

G e m ä h l d e .

(*Mahlerei.*)

Um alles das anzugeben, was der Künstler bei der Schaffung eines Gemäldes zu beobachten hat, müßten wir hier alles wiederholen, was unter den Artikeln, welche die Theorie der Malerei betreffen, gesagt worden ist. Wir geben daher hier nur das Resultat jener Grundsätze in aller Kürze an.

Ein Gemälde ist ein schönes Ganzes, das Herz, Kopf und Einbildungskraft des Betrachters, durch die vermittlelt der Farben, des Lichtes und Schattens hervorgebrachte Darstellung zu reizen, rühren und interessieren vermag.

Reitzen kann der Künstler nur durch Darstellungen der Schönheit, und rühren und interessieren nur durch Wahrheit und Wohlgefälligkeit des Ausdrucks. Jeder Gegenstand, der diese Wahrheit hindert, ist ein Flecken in dem Kunstwerke; alles was zur Hervorbringung des Ausdrucks nichts beiträgt, ist schon vermöge seiner Müßigkeit schädlich.

Der Zweck des Ganzen und jedes einzelnen Theiles desselben muß dem Betrachter eben so leicht zu finden sein, als er ihn bei Anschauung desselben Gegenstandes in der Natur finden würde. Alles, was wir auf dem Gemälde erblicken, muß uns daher einen vollständigen Begriff von seiner Natur, von der Modification derselben, und von der Verbindung oder dem Verhältnisse geben, in welchem es mit den übrigen Gegenständen steht. G.

G e m ä h l d e .

(*Dichtkunst.*)

Eigentlich ist jedes Gedicht ein Gemälde, man giebt aber diesen Namen vorzugsweise nur denjenigen einzelnen Stellen eines Gedichtes, in welchen die geschilderten Gegenstände so ausführlich dargestellt sind, wie der Mah-

Mahler diejenigen ausführt, die er auf den Vorgrund des Gemäldes stellte.

Bei der Lectüre eines Gedichtes, wie die Iliade oder Aeneide, glaubt man im Allgemeinen die Gegenstände nur als Zuschauer von der Ferne zu bemerken. Bisweilen aber kommen Stellen vor, welche so ausführlich ausgemahlet sind, daß wir die Dinge nicht nur ganz genau sehen, sondern uns sogar selbst mit in dieselben verwickelt glauben.

Wir sehen, spricht Sulzer, im Anfange der Aeneis die Trojaner wie von weitem auf dem Meere fahren, um einen neuen Wohnplatz zu suchen; wir vernehmen, daß die Rachsucht Anschläge gegen die Abenteurer mache u. s. f. Dieses alles liegt gleichsam fern von uns, bis der Dichter das lebhafteste Gemälde des Sturms, der sie überfällt, zeichnet. Da glauben wir mit ihnen auf der See zu sein, wir hören das Geschrei der Männer, das Getöse des Windes und der Wellen u. s. f. und gerathen in Furcht und Schrecken, als wenn wir selbst in dieser Noth wären.

Stellen der Art sind das, was wir dichterische Gemälde nennen. Sie sind jedem Gedicht mehr oder weniger unentbehrlich, da das Gedicht durch sie allein Geist und Leben erhält.

Ganze Gedichte, deren Absicht die Schilderung sichtbarer Gegenstände ist, werden mahlerische Gedichte genannt, und sind eine Erfindung der Neuern. Kleists Frühling und Thomsons Jahreszeiten sind unter uns die berühmtesten. G.

G e m ä h l d e.

(Musik.)

Man nennt ein musikalisches Gemälde diejenigen Stellen einer Melodie oder ganze Stücke, in welchen man Töne und Bewegungen aus der leblosen Natur genau nachzuahmen sucht, wie z. B. Haydns Gemälde des Erdbebens, am Schluß der letzten Worte Christi am Krentz.

Donner, Sturm, Brausen des Meeres, Säufeln des Windes und dergleichen, lassen sich zwar durch musikalische Töne gewissermaßen nachahmen, aber die Musik verleugnet ihre Natur, wenn sie dieses Geschäft übernimmt, denn nicht die Schilderung lebloser Dinge, sondern Ausdruck der Empfindungen geistiger Wesen durch Töne ist der große Zweck, den sie zu erreichen sucht, und erreichen muß, wenn sie ihre Bestimmung erfüllen soll. Musi-

kalische Gemälde sind daher, in so fern sie nicht, wie die ersten sieben Sätze der eben angeführten Haydnischen Tonstücke, Schilderung innerer Seelenzustände bezielen, für Ausartungen, Ungeheuer, und kindische Spielereien einer Kunst zu achten, die in demselben Augenblicke des ehrenvollen Namens einer schönen Kunst unwürdig wird. G.

G e m e i n.

(Schöne Künste.)

Gemein wird dasjenige genannt, was in feiner Art am gewöhnlichsten vorkommt, was also nur den gewöhnlichen, mitelmäßigen Grad der Vollkommenheit unter den Dingen feiner Art hat. In dieser Alltäglichkeit liegt der Grund des Mangels alles Reitzes, den gemeine Dinge auf uns machen.

Eine Sache kann aber in zweierlei Rücksichten gemein sein: erstlich, in Rücksicht ihrer innern Natur; zweitens, in Rücksicht der Form, in welcher sie dargestellt wurde. Ein edler Gedanke kann durch die Form des Ausdrucks gemein, und ein gemeiner durch sie edel werden.

Im Ganzen genommen, muß das Gemeine in Werken der Kunst, wo es nicht ganz zu dem Wesen derselben gehört, so viel möglich vermieden werden; jedoch ohne dem Werke selbst Zwang an zu thun, weil Sichtbarkeit des Gezwungenen ein peinliches Gefühl erweckt.

So wie aber das Gemeine nicht immer und überall, selbst der Natur des Stoffes wegen, vermieden werden kann, so wird es oft vermöge der Reitze des Gegensatzes, und der Kunst der Behandlung eine Quelle von Schönheit, welches der Charakter des *Thersites* in der zweiten *Iliade*, und die Werke mehrerer Niederländischen Maler beweisen. G.

Generalbass.

(Musik.)

Basso continuo. Ist ein solcher Bass, welcher nicht allein die Grundstimme der Accorde, sondern auch die in diesen Accorden enthaltenen Haupt-Intervallen angiebt. Diese letztern werden nach der gegenwärtig eingeführten Methode durch Zahlen und Zeichen, die man überhaupt *Signatures* nennt, über jener Grundstimme angedeutet, um auf dem Instrumente, für welches sie bestimmt

stimmt sind, in Ausführung gebracht zu werden. Es läßt sich zwar der Generalbass auf verschiedenen Instrumenten ausführen, z. B. auf der Laute, auf der Harfe u. a. m., allein erstens entspricht die Wirkung auf selbigen nicht gehörig dem Zwecke, und dann so haben diese Instrumente in jener Hinsicht noch zu viel Unvollkommenheit in ihrer Einrichtung, und kommen auch so gar häufig nicht mehr vor. Die schicklichsten Instrumente zum Generalbass sind unstreitig die in der Behandlung dem Claviere ähnliche, als Orgeln, Flügel u. d. gl. Hier wird die Grundstimme gewöhnlich mit der linken, und die durch die Signaturen angezeigten, und in den Accorden liegenden übrigen Intervallen werden mit der rechten Hand gegriffen.

Da nun von der Art, wie dieses Letztere geschehen kann, so sehr viel abhängt, und die zweckmässigste und beste mit den Regeln des reinen Satzes, aus dem sie entlehnt und berichtigt ist, in so enger Verbindung steht; so wird der Generalbass als ein ganz eigener wissenschaftlicher Zweig in der Musik betrachtet, und in Lehrbüchern als ein solcher behandelt. Die Erlernung desselben ist nicht allein denen nöthig, die sich für dessen Ausführung bestimmen, oder dazu berufen sind, sondern Manchen, die sich der Musik auf die eine oder die andere Art gewidmet, würde Einsicht in die Regeln des Generalbasses von großem Nutzen sein. Denn außerdem, daß durch selbigen der nächste und sicherste Weg zum reinen Satze eingeschlagen wird, leistet er den ausübenden Tonkünstlern zu einer fehlerfreien Auszierung eines Gesanges ungemein viel Dienste, gewährt Kenntnisse, um nicht oberflächliche, sondern richtige und gründliche Urtheile über Partituren, und die harmonischen Einsichten eines Tonsetzers fällen zu können, führt auf den Grund mancher harmonischen Schönheiten, bei denen ein profanes Ohr sich entweder gar nichts denkt, oder in seinem Stauern zu weit geht u. s. w. Als der Erfinder des Generalbasses, oder als denjenigen, welcher zuerst auf die Methode gefallen, die Harmonie nicht, wie vormahls geschah, durch Notenreihen und Buchstaben, sondern durch allgemeine Signaturen vorzustellen, nimmt man den zu seiner Zeit berühmten Componisten und Organisten Ludovico Viadana an. Er war aus Italien, lebte zu Anfang des siebzehnten Jahrhunderts, und war Capellmeister an der Domkirche zu Mantua.

B.

G e n i e.

(Aesthetik.)

Ich fälle das Wort Genie in diesem Artikel, nach dem Zwecke des Ganzen, zu dem er gehört, nur in der Bedeutung, wo es den Irbegriff aller wesentlichen Naturanlagen bedeutet, welche den wahrhaft großen Künstler fähig machen, originale schöne Werke hervor zu bringen. Der wahrhaft große Künstler hat jederzeit Genie, und wenn dieses in ihm unbeschränkt herrscht, ihm in einer solchen Vollkommenheit inwohnt, daß er das Höchste seiner Kunst auch ohne Studium und Regeln erreicht, dann sagen wir, daß er ein Genie sei. Genie sein drückt den höchsten Grad aus, in welchem ein Künstler Genie haben kann.

Es folgt aus der Natur der Sache, daß die Bestimmung der Bestandtheile des Genies, dem Begriffe von schöner Kunst, den man zum Grunde legt, auf das genaueste angemessen sein muß. Ist unser Begriff von schöner Kunst unvollständig, so ist es auch unsere Theorie des Genies, ist jener zu weit oder zu eng, so ist es auch diese, ist jener unbestimmt und verworren, so kann man von dieser keine Präcision und Deutlichkeit erwarten. Ich folge auch hier demjenigen Begriffe von schöner Kunst, welchen ich für den einzigen bestimmten und richtigen halte, einem Begriffe, nach welchem ein Werk nur dann zur schönen Kunst gehört, wenn seine Form nur für den Geschmack da ist, und durch die bloße Beziehung auf Gefühl der Schönheit, als ihre Wirkung, vollkommen begriffen wird. Jedes Werk, dessen Form auf anderweitige Zwecke bezogen werden muß, um beurtheilt zu werden, ist mir kein Werk schöner Kunst, wenn es gleich, von einer gewissen Seite betrachtet, schön sein kann. Ein, wenn auch noch so schöner Pallast ist mir, diesem Begriffe zu Folge, kein Werk schöner Kunst, eben so wenig eine, wenn auch noch so schöne Rede, oder Brief, eben so wenig ein, wenn auch noch so wohl getroffenes und gearbeitetes Portrait eines nicht schönen Gesichtes.

Dieser Begriff, welchen der Artikel Schön umständlich entwickeln wird, bestimmt denn auch die Grundlinien und Grenzen meiner Theorie des Genies für schöne Kunst im Allgemeinen und Besondern. Nur erwarte man von ihr eben so wenig, als von irgend einer andern, daß sie dasjenige enthüllen solle, was für alle Philosophie ein Geheimniß ist, und immer bleiben wird, nämlich die Art und Weise, wie die Natur Genieen hervor bringt, und die
inne.

innere Möglichkeit der Vereinigung und Harmonie von Kräften, die sie zu dem machen, was sie sind.

In jeder schönen Kunst besteht im Allgemeinen das Genie in einer angebohrnen Fähigkeit, Vorstellungen in einer Form hervor zu bringen, welche im Geiste des Künstlers durch sich selbst das Gefühl der Schönheit bewirkt, und sie durch conforme Zeichen zu gleicher Wirkung für jeden Geschmack darzustellen.

Die Fähigkeit, Vorstellungen in einer Form hervor zu bringen, welche im Geiste des Künstlers durch sich selbst das Gefühl der Schönheit bewirkt, liegt jedem Gedichte eben so gewiss zum Grunde, als jedem Tonstücke, jedem Gemälde u. s. w. Der bildende Künstler übernimmt freilich bei vielen Werken seine Gegenstände von der Natur, wie, wenn er z. B. eine Landschaft zeichnet, eine schöne Menschenfigur aus der wirklichen Welt copiert. Allein die Form des Ganzen in seiner in sich beschlossenen Vollendung, Harmonie, Reinheit, Veredlung und Erhöhung, diese rührt von ihrher, und ist Werk seines Genies. Eine bloße Nachahmung von Formen der wirklichen Welt, ohne alle nähere Vereinigung, Läuterung und Idealisierung ist gar kein wahres Werk der schönen Kunst zu nennen; denn was darin schön ist, gehört der Natur an, das übrige ist Mechanismus und Handwerk.

Nennen wir die eben angegebene Fähigkeit Erfindungskraft; so erhellt, mit wie vollkommenem Rechte wir die Erfindung als das Haupterforderniß zum Genie annehmen können. Und da dieses Talent nicht erworben, sondern nur von der Natur verliehen sein kann, so zeigt sich, daß Originalität zum Wesen des Genies für jede Kunst gehört. Formen, welche das Gefühl der Schönheit erregen, entstehen durch freie und zugleich harmonische Wirksamkeit von Einbildungskraft und Verstand. Diese Vermögen also nach dem ursprünglichen Verhältnisse, welches zur Hervorbringung jener Formen erforderlich ist, machen die Erfindung des Künstlers möglich.

Die zweite Grundbedingung alles Geniees zu schöner Kunst nach dem aufgestellten allgemeinen Begriffe war das Vermögen, jene Vorstellungen durch conforme Zeichen zu gleicher Wirkung für jeden Geschmack darzustellen. Die Vorstellungen des Künstlers treten kaum in seinem Bewußtsein hervor, und schon sind gewisse Kräfte bereit, um ihnen durch irgend ein Zeichen bleibende Objectivität zu geben, und eben dadurch möglich zu machen, daß sie Gegenstände eines gemeinschaftlichen Genusses für den Geschmack seiner Mitwesen werden. Der Geist des Künstlers
ist

ist Herr seines Zeichens, so wie er Urheber seiner Vorstellungen ist, und wenn in der Welt seiner Formen durchaus Harmonie herrscht, so liegt der Grund eben darin, daß er zugleich Schöpfer seiner Vorstellungen und freier Regierer seines Zeichens ist. Die freie Herrschaft über das Zeichen zur Darstellung der Vorstellungen setzt eine besondere Fähigkeit der Einbildungskraft für alle mögliche Modificationen des Zeichens voraus, eine Fähigkeit, welche bei dem Dichter eben so unverkennbar ist, als bei dem Musiker, dem bildenden Künstler, und jedem andern, deren Thätigkeiten aber ein Dunkel umgiebt, welches der Blick des Psychologen vielleicht nie durchdringen wird. Kant giebt es als eine charakteristische Eigenthümlichkeit des Genies an: „daß es, wie es sein Product „zu Stande bringe, selbst nicht wissenschaftlich „zu zeigen könne“, und dies gilt ganz vorzüglich von der eben bestimmten Fähigkeit der Einbildungskraft des Künstlers.

Alle äußere Handlungen, welche der Künstler bei der Ausführung seines Werkes unternimmt, setzen jene Herrschaft über sein Zeichen, und die Fähigkeit der Einbildungskraft, sich alle mögliche Modificationen desselben mit unbegreiflicher Schnelligkeit vorzustellen, voraus.

Das Gefühl der Schönheit ist an sich ein sympathisches Gefühl, d. h. ein solches, welches die Begier mit sich führt, es mitzuthemen, und zwar in möglichster Ausbreitung mitzuthemen. Der Künstler besitzt sehr natürlich einen herrschenden Drang, das schöne Ganze seiner schöpferischen Kraft, seinen Mitwesenen mitzuthemen, ja im Momente seiner Begeisterung muß sich seiner der große Gedanke bemächtigen, er könne die ganze Menschheit zum Mitgenusse seines Werkes einladen.

Dies scheinen mir die allgemeinen Erfordernisse zum Genie für alle schöne Kunst zu sein. Diese Erfordernisse bekommen, in Beziehung auf jede einzelne Kunst, gewisse Eigenthümlichkeiten, die sich nach dem Wesen einer jeden, ihren Gegenständen, und ihrem Zeichen von selbst entwickeln lassen, wozu in diesem Wörterbuche die an ihrem Orte eingerückten Artikel über die Begriffe der schönen Kunst überhaupt und jeder einzelnen im Besondern dienen. So wird Jeder, der die Begriffe der mannigfaltigen Arten bildender Kunst richtig gefaßt hat, sich mit Leichtigkeit die eigenthümlichen Erfordernisse für das Genie in bildender Kunst entwickeln können, er wird finden, daß der Natur der Sache nach dazu gehöre: 1) ein reines, zartes und schnelles Gefühl für intuitive Harmonie und Einheit in den Erscheinungen der Natur; 2) ein fertiger

tiger und feiner Sinn für meßbare Verhältniſſe, welcher die ſtrengſte Regelmäßigkeit ohne alle Regel faßt und anerkennt; 3) ein zartes, tiefes Gefühl für den Ausdruck in den ſichtbaren Erſcheinungen der Natur; 4) ein feines Gefühl der Nüancen des Lichts und des Schattens, und des Spieles der Farben; 5) eine ſcharfe Faſſungskraft der Umriffe der Figuren; er wird finden, daß jedem dieſer Talente auch ein productives Vermögen entſpricht, ſichtbare Formen aus ſich ſelbſt hervor zu bringen, es werde nun dieſs bloß durch Gedächtniß bewirkt, oder ſei es eine Operation der Dichtungskraft; er wird begreifen, wie das Genie, mit allen dieſen Talenten begabt, fähig ſei: 1) mahleriſche Ganze voll Harmonie und Einheit aus ſich ſelbſt hervor zu bringen; 2) Bilder ſichtbarer Formen mit der größten mathematiſchen Richtigkeit zu ſchaffen; 3) ausdrucksvolle Gemälde zu bilden, bloß durch ſeine Phantaſie; 4) in den Bildern ſeiner Phantaſie die Geſetze der Beleuchtung und Beſchattung, und des Spieles der Farben mit der größten Richtigkeit zu beobachten; 5) in den Umriffen der Figuren vollkommen wahr zu ſein u. ſ. w. — Ich habe die Erforderniſſe des Geniees für bildende Kunſt auf dieſe Weiſe in einem Anhang zu Watelets und Levesques Wörterbuche Art. Genie entwickelt*).

H.

G e o r g i k a.

(*Dichtkunſt.*)

Ein vortreffliches, didaktiſches Gedicht des Virgil, worin er über den Landbau Belehrungen giebt. Wir werden es unter dem Artikel Virgil zu würdigen ſuchen.

G e s.

(*Muſik.*)

So heißt das enharmoniſche Intervall zwiſchen G und F, welches für die Ausführung angedeutet wird, durch ein dem

*) Wenn irgend einem Leſer die in dieſem Artikel concentrirte Theorie des Geniees noch in manchen Stücken mangelhaft zu ſein ſcheint, ſo vergleiche er ſie mit andern in ähnlichen Schriften. Findet er z. B. im Sulzer nicht viel mehr, als den Gedanken, „daß das Genie für „eine Kunſt ſich auf eine beſond're Reitzbarkeit der Sinnen und des Nervenſystems ſtützt,“ zc“; ſo wird er den Mitarbeiter eines kurzgefaßten Handwörterbuchs unſtreitig billig beurtheilen.

dem G vorgefetztes und um einen halben Ton erniedrigendes \flat . Der Ton Ges als Tonart oder Tonica ist auf den mehresten Instrumenten besser und leichter in dur als moll zu behandeln. Für den letztern Fall, wenn er durchaus in diesem Tone Statt finden soll, verwandelt man süglicher das Klanggeschlecht, und macht Ges zu Fis, weil dann die drei zur Vorzeichnung vorkommenden \sharp bei weitem nicht von solchen Schwierigkeiten begleitet werden, als die sind, welche schon in der natürlichen Tonleiter von Ges durch die doppelten Been entstehen. Diese enharmonische Verwechslung kann auch da angewendet werden, wenn Ges moll in Tonstücken als Nebentonart vorkömmt. *B.*

G e s a n g .

(Musik.)

Man versteht unter dem Worte Gesang zuweilen die Hauptmelodie eines Tonstücks, zuweilen braucht man es als Beiwort und sagt z. B. der ambrosische Gesang, oder ein Trauergesang u. s. w. Zuweilen läßt man es auch bloß gelten als Bezeichnung derjenigen Stücke, welche für die menschliche Stimme gesetzt sind. Wenn man das Wort Gesang im ersten Sinne nimmt, nach welchem es eine ähnliche Bedeutung mit Melodie hat, und es in eine Art von Parallele mit der Rede und deren Zweck setzt, so nimmt man es in einem Sinne, in welchem die damit verbundenen Begriffe den weitesten Umfang haben, und in welchem es zum wichtigsten Theil der Tonkunst wird. Denn wenn der Zweck der Tonkunst dahin gerichtet ist, leidenschaftliche Gemälde zu entwerfen, und Empfindungen zu zeichnen, oder wenn sie überhaupt genommen, Sprache der Empfindung ist; so ist sicher der Gesang das Organ, durch welches allein eine kräftige und wirkende Darstellung Statt finden kann, und sonach wäre selbiger, man mache den Bezug auf die Tontetzer, dem Sänger oder Instrumentalisten: Eine, auf die Regeln der Harmonie und des Rhythmus gegründete, und durch bestimmte Empfindungen veranlaßte und befeelte Rede durch Töne. Dafs hier rohe, leidenschaftliche Aeufferungen in unbestimmten wilden Tonfolgen, die freilich im Allgemeinen betrachtet, ebenfalls unter den Begriff von Gesang gehören, hier vorsetzlich nicht in Betracht gezogen sind, bedarf fast keiner Erinnerung.

Wenn man aber gleichwohl die in der Empfindung, als der ersten Veranlassung zum Gesange, möglichen Abstufungen sowohl, als die verschiedenen Arten von Aeufferun-

ferungen von der ganz einfachen, und fast rohen bis zu der, wie oben festgesetzt, durch Rhythmus und Harmonie modificierten melodischen Tonfolge betrachtet, und annimmt, daß es sich eben so mit der Verschiedenheit der Abstufungen des Gesanges, wie mit den Abstufungen der Empfindungen und leidenschaftlichen Gefühle verhalten müsse; so wird man sicher nicht in Abrede sein können, daß der Gesang in der Tonkunst eben so die vorzüglichste Aufmerksamkeit verdiene, als er hier in den vorzüglichsten Rücksichten den ersten Rang behauptet, denn der eigentliche Werth des Gesanges hängt sicher nicht von einer mechanischen oder knechtischen Nachahmung dieser oder jener Methode, oder von der steifen Anführung einiger durch gewisse Kunstausdrücke bezeichneten Wendungen ab, sondern er gründet sich, wie dessen Kraft und Wahrheit, auf das individuelle Vermögen, sein Gefühl in leidenschaftliche Stimmung mehr oder weniger versetzen zu können, die Resultate hiervon Andern fühlbar zu machen, und durch geschickte Verbindung der Töne nicht nur ein treues Gemälde dieser Gefühle zu entwerfen, sondern selbiges auch mit Gracie, dem Reitz der Neuheit und des guten Geschmacks auszuzeichnen.

Zu einer flüchtigen Uebersicht der mancherlei Abstufungen und feinen Abtheilungen, die im Gebiete der Empfindung in Beziehung auf Gesang Statt finden können, nehme man nur gleich den Affect der Traurigkeit. Die Veranlassungen hierzu können sein: Verschmähte Liebe, Verlust einer Geliebten, Verlust eines Wohlthäters, Reue über gewisse Handlungen u. d. gl. Wo stehen die Regeln, die den feinen Unterschied, die bestimmte Charakteristik angeben, wodurch jede dieser Gattungen von Affect, die doch alle aus einer gemeinschaftlichen Quelle fließen, ihren eigenthümlichen Stempel erhält. Aus welchen Lehrbüchern kann der Tonsetzer sich Rath's erholen, in der Wahl der Tonart, der Bewegung, der Anordnung der Harmonie, der Begleitung u. s. w. und welches Register seiner Kehle hat der Sänger zu ziehen, wenn er die Saite der Seele des Zuhörers treffen will; die mit der des zu behandelnden Affectes im Einklange tönen soll? So wie eine Tonfolge bei richtigen harmonischen Schritten, und untergelegtem Texte noch nicht melodischer fließender Gesang wird, so heißt auch nicht alles gesungen, was mit einer guten Stimme, mit Deutlichkeit, und reiner Intonation vorgetragen wird. Dieses ist erst physische Vollkommenheit des Baues der Singorganen, und Folge der Schule, beide bahnen zwar den Weg zum guten Gesange, bringen aber bei weitem nicht eigenmächtig ans Ziel, behagen dem

dem Ohre, treffen aber noch nicht die Empfindung, so wie ein zierliches Tafel-Service dem Auge wohlgefallen kann, ohne den Gaum zu befriedigen.

Es müssen, wie schon angemerkt worden, beim Gefange Selbstständigkeit, innere Kräfte der Seele, ein gewisser eigenthümlicher Stoff, leichte Empfänglichkeit u. f. w. zum Grunde liegen. Geschenke, mit welchen die Natur vielleicht nur darum so karg ist, oder wohl noch karger sein sollte, weil ihre Günstlinge so sorgenlos damit umgehen, und so wenig daran denken, sich durch deren Ausübung gegen die Geberin dankbar zu beweisen.

Die redendsten Beweise für diese letztere Behauptung geben so viele Italiänische Tonsetzer. In ihrem Gefange sind die Spuren des Günstlings der Natur, und der milde Einfluß eines heitern und sanften Himmelsstrichs so unverkennbar zu lesen, aber wahrscheinlich wiegte sie der Beifall, den ihr erster natürlicher und gefälliger Gefang davon trug, in Zutrauen, und Selbstgenügsamkeit ein, und sie hielten die Mittel, durch welche ein Gefang Reichhaltigkeit und Kraft erhält, große und nicht alltägliche Situationen zu schildern, für überflüssig, daher denn auch so öfters die Armuth in ihren Modulationen, und harmonischen Wendungen, daher die Monotonie in ihren Melodien, die bessere Harmonie mit unter so mächtig heben könnte, daher das Schwankende bei der Anordnung ihrer Mittelftimmen, die Einförmigkeit der Schritte ihrer Bässe, u. f. w. die man in so vielen ihrer Opern-Partituren mit Widerwillen sieht, und von deren Wirkung man aber doch gleichwohl bei der Ausführung überrascht wird, weil man zuweilen — wie Diderot von dem, freilich nur einzigen Genie des Shakespear sagt — Blitze durch eine dunkle Nacht fahren sieht.

Dafs übrigens Kenntnisse der Regeln der Harmonie, verbunden mit den besten natürlichen Anlagen gleichwohl ohne Menschenkenntniß den Sänger noch nicht krönen, ist sicher ausser allem Zweifel, und das einleuchtendste Resultat, was sich im Allgemeinen vom Gefange ziehen läßt, ist, dafs ein Sänger — das Wort hier in seinem in Beziehung auf die Tonkunst ausgebreitetesten Sinne genommen — mit jenen Eigenschaften in vollem Maasse versehen, bei Mangel an innerer Menschenkenntniß, und Vertraulichkeit mit Gefühlen verschiedener Art, einem geübten, und in dem weiten Bezirke der Empfindungen sich orientierten Gefühle eben so viel zu wünschen übrig lassen wird, als ein Dichter ohne Philosophie und Sprachkunde, dem gebildeten und wissenschaftlichen Leser. Die gehörige Aus-

Ausführlichkeit über diesen wichtigsten aller musikalischen Artikel geht über die Schranken dieses Werkes.

Was in Rücksicht auf Ausführung einigermaassen hieher einschlägt, findet man zerstreut in den Artikeln Manier, Melodie, Adagio, Vortrag u. a. m. B.

G e s c h m a c k .

(*Ästhetik.*)

Der Geschmack ist das Vermögen der Beurtheilung des Schönen im Gebiete der Natur und der Kunst. Die Urtheilskraft des Menschen erscheint als Geschmack in einer ganz eigenthümlichen Function, welche man nicht begreiflich machen kann, ohne etwas tiefer in die Natur jenes Seelenvermögens einzugehen. Wir werden uns daher in dem Artikel Urtheilskraft in eine nähere Untersuchung derselben einlassen müssen, um vorzüglich die Principien zu fassen, nach welchen sie handelt, wenn sie auf Schönheit gerichtet ist. Die Grundsätze des Geschmackes für schöne Kunst sind wie natürlich in diesem ganzen Wörterbuche vertheilt, welches nichts anders als ein alphabetisch geordneter Inbegriff derselben ist.

H.

Geschnittene Steine.

(*Bildende Künste.*)

Schon in den frühesten Zeiten der Welt wurden die Menschen in dem Orient, wo man nicht selten von der Natur schön gefärbte Steine fand, auf dieselben aufmerksam, und bedienten sich ihrer wahrscheinlich bald bei festlichen Gelegenheiten zum Schmuck.

Die Neigung, diejenigen Dinge, die wir selbst in ihrer rohesten Gestalt zur Zierde brauchen, durch die Kunst selbst noch zu verschönern, ist dem Menschen angeboren. Man dachte also schon früh daran, diesen schönen Steinen durch Fleiß und Kunst größern Glanz, und eine gewissen Zwecken entsprechende Form zu geben.

Diese schönere Form, die sich anfänglich bloß auf Regelmäßigkeit gründete, that, als die bildenden Künste erwachten, nicht mehr Genüge; man wollte diesen edeln Steinen noch einen andern Werth ertheilen, der größer wäre als ihr natürlicher.

Und diesem Bestreben, das sich bald mit Bedürfnissen mancher Art vereinigte, haben wir die Producte der Kunst zu danken, die wir geschnittene Steine nennen.

In dem Artikel *Steinschneidekunst* werden wir ausführlicher davon handeln.

Sulzer behauptet, es sei kein Zweig von zeichnenden und bildenden Künsten, von dem man frühere Spuren antreffe, als von diesem. Man könnte daher, fährt er fort, leicht auf die Vermuthung kommen, daß die Begierde, solche Steine durch eine künstliche Bearbeitung und Formung noch schätzbarer und rarer zu machen, eine der vornehmsten Ursachen des Ursprungs und der Aufnahme der bildenden Künste gewesen sei.

Es kann hier der Ort nicht sein, diese Vermuthung von Sulzer zu widerlegen, und sie bedarf auch keiner Widerlegung, da das Gewagte derselben fogleich in die Augen fällt, so richtig auch seine erstere Behauptung nur immer sein mag.

So viel ist gewiß, daß wir über die Kunst, die uns die aus dem Alterthum übrig gebliebenen geschnittenen Steine in ihren Figuren darbieten, die in den kleinsten Verhältnissen die richtigste Zeichnung, die eigenfönnigste Ausführung, und nicht selten den bestimmtesten Ausdruck gewähren, (man betrachte nur z. B. eine Leda mit dem Schwan, einen Herkules, der den Nemeischen Löwen zerreißt, einen Atlas, der die Himmelskugel trägt) erstaunen müssen. Und bedenkt man nun noch, daß vortrefliche Darstellungen in geschnittenen Steinen gar keine seltene Erscheinung waren, so muß man über die Kunst, die sich unter den Griechen so sehr ausgebreitet hatte, noch mehr erstaunen. Man bediente sich der geschnittenen Steine nicht bloß zu Ringen und Petschaften, sondern sie wurden in so großer Menge gearbeitet, daß reiche Personen ihre Kleidungsstücke damit besetzen konnten; wozu man sich aber derjenigen bediente, die wir Cameen nennen, oder deren Formen nicht in den Stein tief eingegraben, sondern aus dem Grunde heraus erhoben gearbeitet waren.

Als sich die christliche Religion ausbreitete, erhielten die Sitten und Gewohnheiten der Völker eine andere Form, und man hörte auf, jenen Luxus zu treiben. Man brauchte die geschnittenen Steine nun bloß zum Siegeln.

Die Barbarei verbreitete sich über Europa, und man siegelte nun auch nicht mehr mit geschnittenen Steinen; man trug sie nicht mehr in Ringen, und hatte keinen Sinn für ihren Werth. Sie wurden daher nicht nur vernachlässiget, sondern auch diejenigen, die man nicht etwa beiläufig zur Verzierung der Kirchengefäße und Reliquienkästchen brauchte, verstreut und verschüttert.

Die orientalischen Kaiser hatten ihrer eine Menge von Rom mitgenommen; sie blieben in dem Orient, bis die Venetianer eine Menge derselben in den Schatz der Kirche des Heiligen Marcus, und die Franzosen während der Kreuzzüge in der Abtei Saint Denys niederlegten, von deren letzteren man viele für heilige Reliquien hielt.

So groß und so traurig auch die Unwissenheit und Barbarei war, welche diesen Irrthum veranlafste, so vielen Dank sind wir denselben schuldig; denn wären diese herrlichen Producte der Kunst für das angesehen worden, was sie waren, so ist nur zu gewiß, daß wir von andern, die in jenen Zeiten der Finsterniß entdeckt worden, keins mehr besäßen; denn wie hätten Menschen, die sich aus blindem Religionseifer an der Menschheit veründigten, solcher Steine schonen können, die ihren vorzüglichsten Werth heidnischen Künstlern zu danken hatten. Die Kunst wird daher jene Ignoranz und Barbarei immer als glücklich preisen, die in den Ueberbleibseln Griechischer Kunst nach vergräbten Schätzen zu suchen und zu graben glaubte, um Altäre und Reliquien damit zu schmücken.

Hätte dieser Geist die rohen, ungebildeten Christen nicht befehlt, so hätten wir durch ihre Rohheit einen unerfetzlichen Verlust erlitten. Tausend herrliche Muster der Griechischen Kunst, tausend Gelegenheiten, unsere Kenntnisse von der Mythologie, der Geschichte, den Gebräuchen und Gewohnheiten der unterblichen alten Griechen zu vermehren, wären dahin, und wir einer reichen Quelle geistiger Vergnügungen beraubt gewesen.

Wir erhielten in einer Menge von gefchnittenen Steinen die ersten Beweise von der Art der Zusammensetzung mehrerer Figuren der Griechen, wir erhielten treue, unversehrte Porträts berühmter Griechen und Römer in diesen Steinen, die Erklärungen schwieriger Stellen der alten Klassiker ungerechnet, die wir in diesen gefchnittenen Steinen vorgebildet fanden.

Vermöge der Festigkeit der Steine und der ausgegrabenen Figuren, waren die Kunstwerke noch so unbeschädigt, wie sie aus den Händen der Künstler gingen, da Büsten, Münzen und Statuen sehr viel gelitten hatten.

Auch ist der große Vortheil nicht zu vergessen, den wir durch viele dieser gefchnittenen Steine genießen, der Vortheil, uns durch sie eine Vorstellung von denjenigen einzelnen Statuen und Gruppen machen zu können, die einst die Bewunderung von Athen und Rom waren, da wir zum Beweise dessen auf ganz unbezweifelte antiken Steinen die Abbildungen mehrerer Griechischer Sta-

tien finden, die noch jetzt vorhanden sind, z. B. die Mediceische Venus, der Laokoon mit seinen Söhnen u. a. m.

Wir gehen nun zu den Materien über, in welche jene Darstellungen geschnitten sind. Die Alten wählten dazu alle Edelsteine, Smaragde, Saphire, Granate, Berylle, Hyacinthe, Améthiste, Chrysolithe, Achate, Agatonyche, Carniolonyche, Sardonych, Carniole, Sarder u. s. f. blofs, wie man glaubt, den Diamant und Rubin ausgenommen. Die Achate, Carniole, Sardonyche waren die, deren man sich am liebsten zu Eingrabungen (*Gravures en creux*) bediente, wie man die verschiedenen Arten der Achatonyche am liebsten zu Cameen nahm.

Hier dürfen wir diejenigen Steine nicht vergessen, welche man, obgleich nicht in dem gewöhnlichen Sinne des Wortes, mit unter die geschnittenen rechnet. Es sind nämlich Cameen, von denen aber blofs der Grund Stein ist; die Köpfe oder Figuren sind von Gold, in Relief gearbeitet, darauf angebracht. Eine solche Camee von vortrefflicher Kunst, befindet sich unter andern im Cabinet des Groß-Herzogs von Florenz; eine Abbildung davon im *Mus. Florent. T. I. tab. 66. n. 1.* — Man kann sich überzeugen, daß eben diese genannte Camee ein Werk des Alterthums ist, so groß auch sonst die Betrügereien nur immer sein mögen, die mit Stücken der Art getrieben werden.

Der Diamant war, wie schon erinnert worden, nächst dem Rubin, der einzige Edelstein, den die Alten nicht gravierten, ohnerachtet im Jahre 1723. ein Venetianer, Andrea Cornaro, einen Kopf des Nero, in einen Diamant gegraben, für eine Antike ausgab, und für zwölf tausend Zechinen zum Kauf ausbot. Aber Kenner erklärten ihn aus wichtigen Gründen für ein Product der neuern Kunst, und Mariette hält es für wahrscheinlich, daß ihn der Ritter Carlo Constanzi, 1703 zu Napoli gebohren, geschnitten habe.

Ist dieser Kopf des Nero, wie unter andern Mariette versichert, ein Werk der neuern Zeit, so gebühret dem Clemente Birago von Mailand, der Ruhm des ersten Versuches, in Diamant zu schneiden. Er wurde von Philipp dem Zweiten 1562 — 64 nach Madrit gezogen, und grub das Porträt des unglücklichen Don Carlos und das Wappen von Spanien in Diamant. Das Wappen von Frankreich war gleichfalls zu Paris in einen Diamant schlecht geschnitten, und in dem kaiserlichen Schatze zu Wien, und in dem königlichen zu Berlin sollen sich ähnliche Petschafte finden.

Ob übrigens diese Gravuren in wirkliche Diamanten geschnitten sind, läßt sich sehr bezweifeln, und es ist vielmehr zu vermuthen, daß diese vorgegebenen Diamanten bloß weiße Saphire sind.

In Ansehung der Merkmale, woran man die Antiquität der geschnittenen Steine erkennen soll, möchte man deren vielleicht nie auffinden, welche immer und überall untrüglich wären. Die vollendete Reinheit, oder die besondere Gattung des Steines, den wir jetzt gar nicht mehr finden, bürget nicht immer für die Echtheit und das Alterthum der Gravur, denn es sind nicht selten alte schlechte Gravuren von neuern Künstlern retuschieret worden.

Die antike Schrift, ein zweites Kennzeichen, sichert eben so wenig; denn sie ist oft und vielfach auf das täuschendste nachgemacht, und selbst wirkliche antike Steine sind dadurch verdorben worden, daß man ihnen falsche Inschriften gab. Eben so leicht sind die cirkelförmigen Einfassungen, die in Form einer Schnur den Stein umgrenzen, und wie Gori versichert, ein charakteristisches Kennzeichen der Hebräischen Steine sein sollen, nachzumachen.

Die Gravur auf concave Flächen, auch eins jener Kennzeichen des Alterthumes, ist eben so trüglich.

Im Gegentheil ist die Flüchtigkeit und Nachlässigkeit in den Beiwerken einer Gravur kein sicheres Kennzeichen ihrer Unechtheit; sie können vielmehr gerade das Gegentheil beweisen, indem die neuern Gravuren nämlich in allen Theilen gleich fleißig ausgearbeitet, und die Beiwerke in antiken Steinen sehr oft nachlässig behandelt sind. Zum Beispiel diene das Palladium von Dioskoridae. Diomedes, die Hauptfigur, vereiniget alle Vollkommenheiten in sich, indess alles übrige mit so wenigem Fleiß behandelt ist, daß es kaum zur Befriedigung eines mittelmäßigen Künstlers genügen würde.

Ein Stein in seiner antiken Einfassung, und von dem man unbezweifelt gewiß wüßte, er sei unweit eines Grabes oder unter altem Schutt gefunden worden, welcher noch nie aufgegraben wurde; ferner ein Stein, der unmittelbar aus Ländern kam, in welchen die Künste nicht getrieben werden, kann für einen echten antiken Stein gehalten werden.

Die Richtigkeit und Schönheit der Zeichnung, der den Alten eigene, charakteristische Styl in Zeichnung und Behandlung, sind nicht immer ein untrügliches Kennzeichen des Alterthums, sind aber zuverlässig das, was uns den Mangel des Alterthums sehr schön ersetzen und vergüten kann.

Wir gehen nun zu den berühmtesten Beschreibungen und Kupfern über, die wir von Sammlungen geschnittener Steine besitzen.

Leonardo Agostino. Le gemme antiche figurate, colle annotazioni di Pietro Bellori, in Roma 1657. in 4. fig. zweiter Theil in Roma 1669. in 4. zweite Auflage in Roma 1686, 88. 2 Vol. in 4. fig. Ins Lateinische übersetzt von Gronov, Amsterd. 1685. 2. B. 4. mit Kupfern.

Der Geschmack in der Auswahl, die historische Einleitung, die Anmerkungen, Zeichnungen und Stiche bei diesem Buche (die letztern sind von Giovanni Battista Gattestrazzi) sind gleich vortreflich. Die Ordnung und die Abhandlungen sind zwar bei der zweiten Auflage weit besser, aber die Kupfer der ersten haben vor denen der zweiten sehr große Vorzüge.

De la Chauffe; Romanum Musaeum etc. Romae 1690. in fol. Zweite Ausgabe Romae 1707. in fol. Dritte Ausgabe Romae 1746 in fol. Ins Französische übersetzt, Amsterdam 1706. in Fol. mit Kupf.

Michel Ange de la Chauffe, ein gelehrter Alterthumsforscher, vereinigte in dieser Sammlung die vorzüglichsten Alterthümer, welche sich zu seiner Zeit in den Cabinetten von Rom befanden. Die zweite Ausgabe ist der ersten in jeder Rücksicht vorzuziehen. Die Dritte ist schlecht.

Musaeum Florentinum, cum observationibus Ant. Fr. Gori. Florent. 1731, 32. 2 Vol. in fol. map. fig.

Der erste Band dieses prächtigen Werkes enthält die Abbildungen von mehr als achthundert Steinen, auf hundert großen Blättern, und der zweite vier hundert und achtzehn, gleichfalls auf hundert Blättern.

Die Steine, die Abraham Gori in seiner Daktyliothek abbilden ließ, wurden zum Theil für neu, zum Theil für ganz erdichtet gehalten.

Descriptions des principales pierres gravées du cabinet de M. le Duc d'Orleans, in fol. 1780. 84. Von Augustin von S. Aubin gezeichnet und gestochen, und mit Erklärungen des Abbé le Blond und de la Chau. Gegenwärtig gehöret dieses Cabinet der Kaiserin von Rußland.

Schon in den Zeiten des Alterthums legte man sehr beträchtliche Sammlungen von geschnittenen Steinen an.

Pompejus legte die geschnittenen Steine und andere Juwelen, die er dem Mithridates abgenommen hatte, auf dem Capitolio nieder, und Cäsar widmete die, welche er selbst gesammelt hatte, dem Tempel der Venus
Vic-

Victrix. Marcellus, des Augustus Neffe, legte seine Sammlung von geschnittenen Steinen in dem Tempel des Palatinischen Apollo nieder.

In den neuern Zeiten bemühet sich fast jeder Fürst, eine kleine Sammlung von geschnittenen Steinen anzulegen. Die ehemalige Königlich Französische und die Römisch Kaiserliche sind beträchtlich, wozu vielleicht auch die zu Sans-Souci zu rechnen ist.

In England werden vorzüglich gerühmt, die Sammlung, welche ehemals der Graf Arundel veranstaltete, und die jetzt die Mylady Germain besitzt, und die Sammlung des Herzogs von Devonshire.

Aber bei allem dem hat Italien die meisten und prächtigsten Cabinette, unter denen die des Großherzogs von Florenz, welche gegen drei tausend Steine enthält, und die des Pallastes Barberini in Rom die erste Stelle einnehmen.

Uebrigens behalten wir uns noch vor, eins und das andere Wichtige über die geschnittenen Steine unter dem Artikel Steinschneidekunst zu sagen. G.

G e s i c h t.

(*Zeichnende Künste.*)

Die Künstler bedienen sich dieses Wortes zur Bestimmung der Längenmaasse des menschlichen Körpers, wie sich die Architekten zu ihren Maassen des Wortes Model bedienen.

Als die Künste in den neuern Zeiten wieder erwachten, maß man die schönsten Statuen des Alterthums mit der größten Genauigkeit, und setzte dabei ein unveränderliches Maass, die Länge des Gesichtes, fest, vermittelt welcher Festsetzung man die Verhältnisse der Theile der menschlichen Figur, selbst bei den verschiedensten Grössen, leicht beobachten kann. Man fand hierbei, daß die ganze Länge des menschlichen Körpers obgefähr zehn Gesichtslängen betrage. Leonard da Vinci; Albrecht Dürer und Lomazzo haben in ihren Schriften alle Theile des menschlichen Körpers nach den Verhältnissen der Gesichtslänge auf das genaueste angegeben. G.

G e s i c h t s p u n c t.

(*Zeichnende Künste.*)

Der Gesichtspunct ist der Ort, von welchem aus man eine Landschaft oder jeden andern Gegenstand übersieht.

sieht. Größere oder mindere Höhe, grössere oder mindere Entfernung des Gesichtspunctes von dem zu sehenden Gegenstande bewirken ganz verschiedene Ansichten desselben, und verändern in unsern Augen seine Formen ungemein.

Der Künstler muß also bei der Wahl des Gesichtspunctes des darzustellenden Gegenstandes sehr sorgfältig zu Werke gehen, und z. B. in seiner Landschaft unter den vielen möglichen nur denjenigen wählen, welcher die schönste Ansicht von derselben gewährt.

Außer dieser allgemeinen Vorsichtsregel hat er nun noch die Gesetze der Perspective zu beobachten, die wir unter diesem Artikel skizzieren werden, welche die Formen der Körper zu Folge der Richtung des Gesichtspunctes sehr verändern.

In den meisten Gemälden lieget der Gesichtspunct in der Mitte, weil die Hauptfiguren des Stückes, die sich am besten ausnehmen müssen, gemeinlich diesen Platz einnehmen. G.

G e s i m s .

(Baukunst.)

So wird eine aus erlichen Gliedern bestehende Bekrönung einer Wand, oder Einfassung einer Oeffnung, als eines Fensters, einer Thüre, genannt. Das Gesims dient zur Begrenzung der Theile, damit sie vollendet erscheinen und ein Ganzes werden. Mithin ist es eine wesentliche Verzierung sowohl ganzer Gebäude, als auch einzelner Theile. Ein jedes Gesims muß ununterbrochen fortlaufen, und es darf durch nichts abgebrochen, und durch keine Fenster oder Verzierungen durchschnitten werden. Die Glieder, woraus es besteht, müssen auf so eine Art, und in einer solchen Folge über einander gestellt sein, daß das Ganze ein schönes und wohlgefälliges Profil ausmacht, wo nie eine Härte zu sehen ist, und ein Glied mit dem andern sich ungezwungen vereinigt. Wir werden hiervon noch mehr in dem Artikel Glieder sagen.

Es giebt verschiedene Arten von Gesimsen, die nach dem Orte, wo sie angebracht sind, verschiedene Namen erhalten haben. Das Hauptgesims ist dasjenige, welches das Gebäude ganz oben bekrönt, und weil es gleich unter dem Dache zu liegen kommt, so wird es auch Dachgesims genannt. Bisweilen wird unter Hauptgesims das Gebälke verstanden; allein diese Benennung ist unrichtig, weil nur der oberste Theil desselben, der Kranz, das eigentliche Hauptgesims ist. Es ist dieses aber
unfrei-

unstreitig daher gekommen, weil in dem Falle, wenn Säulen oder Pilafter an einem Hause angebracht sind, das Gebälke der gebrauchten Säulenart zu dem Gefims genommen wird. Auch ohne Säulen und Pilafter erhält bisweilen ein Gebäude ein Hauptgefims, das entweder ein wirkliches Gebälke einer der verschiedenen Säulenarten ist, oder doch wenigstens die Theile desselben, den Unterbalken, Fries und Kranz hat, und ihm im Ganzen gleicht, ohne jedoch die Verhältnisse des Gebälkes einer gewissen Säulenart zu befolgen. Eine andere Art von Hauptgefims ist die, da dasselbe nur einen Unterbalken und Kranz, oder nur einen Fries und Kranz hat. Dieses nennen die Franzosen *corniche architravée*. Die dritte und einfachste Art besteht aus einem bloßen Kranze. Bei hölzernen Gebäuden wird das Hauptgefims gemeinlich aus Holz gemacht, bei steinernen Gebäuden aber muß es nothwendig auch von Steinen sein. Die Höhe dieses Simses muß mit der Höhe des ganzen Gebäudes in einem guten Verhältnisse stehen, so daß er weder zu niedrig noch auch zu hoch gemacht werde. Er kann daher, nachdem das Gebäude hoch oder niedrig ist, den achten bis zwanzigsten Theil der Höhe desselben zu seiner Höhe haben. Zu der Auslaufung der Glieder, oder dem Vorsprunge des Simses, nimmt man die ganze Höhe des Simses, wöfern nämlich der Sims nur aus einem Kranze besteht. Ist er aber ein Gebälke oder hat er die Eintheilung eines Gebälkes, so bekommt er, was die Ausladung anbetrifft, die ihm als Gebälke, gehörigen Verhältnisse. Etwas weniger als die Höhe des Simses kann man zu seiner Ausladung zwar nehmen, allein man muß sich in Acht nehmen, daß man nicht zu wenig nimmt, weil der Sims sonst ein mageres Ansehen hat. Die Einrichtung des Hauptsimses, in Absicht der Menge seiner Glieder, muß sich nach dem Charakter des ganzen Gebäudes richten, und mit diesem übereintreffen, so daß, wenn ein Gebäude prächtig oder reich verziert ist, auch der Sims mehr Reichthum erhalten muß, als bei einem einfachen Gebäude.

Das Gurtgefims, Balkengefims, ist das, was zwischen zwei Stockwerken angebracht wird. Dieses besteht nur aus einigen wenigen Gliedern, und unterscheidet sich hierdurch von dem Bande, das nur einen glatten Streifen hat. Die Höhe dieses Gefimses kann zwölf bis achtzehn Zoll betragen. Es erhält folgende Theile, einen glatten Streif, der zwei Drittel des Ganzen hoch gemacht wird, und unter denselben einige Glieder, die den übrigen dritten Theil einnehmen. Bei vorzüglichen Gebäuden bekommt dieser Sims mehr Glieder und zwar über dem glat-

ten Streifen noch ein Plättchen mit einem Karniesse. Die Auslaufung dieses Gefimses muß wenigstens ein Drittel seiner Höhe betragen.

Die Gefimse an den Wänden der Zimmer sind, wenn die Wände mit Säulen oder Pilastern verziert werden, nach den Gebälken der Säulen gebildet. Ist dieses nicht, so bekommen die Simse nur einige Glieder, oder werden bei großen und hohen Zimmern, oder Sählen, dem Kranze eines Säulengebälkes ähnlich gemacht, und können den sechszehnten bis achtzehnten Theil der Höhe der Wand zu ihrer Höhe haben. Die Auslaufung dieser Simse kann ein bis zwei Drittel ihrer Höhe betragen. Dieser Sims darf nicht gleich an die Decke anstoßen, sondern er muß noch eine Hohlkehle über sich haben.

Fußgesimse sind Einfassungen des untern Theils einer Mauer, oder Wand, über den Fußboden. Dieses Gefims besteht gemeinlich aus einer Zocke, worauf einige Glieder folgen. Ueberhaupt heißt aber auch ein jeder Fuß an einem Postamente, oder an einem Gebäude, wenn er mit Gliedern verziert ist, ein Fußgesimse.

Ein Brustgesims ist die obere Bedeckung eines Geländers, die aus einigen Gliedern besteht. S. G e l ä n d e r.

Alle Oeffnungen, als Fenster, Thüren, Kamine, auch Bilderblinden, müssen mit einem Simswerke eingefasst werden, weil ihnen dieses nicht nur ein besseres Ansehen giebt, sondern sie auch, ohne dieses Simswerk, als nicht vollendet erscheinen würden. An dem obern Theile dieser Dinge wird oft, noch über der Einfassung, ein besonderer Sims oder Kranz angebracht. Die Kamine erhalten alsdann allezeit nur einen nach einer geraden Linie gemachten Kranz. Die Fenster, Thüren und Nischen, können, zu ihrer obern Bedeckung, entweder einen geraden Kranz erhalten, oder einen kleinen Giebel. Diese Bedeckung wird die Verdachung genannt.

Man findet in allen Büchern über die Baukunst Zeichnungen zu Gefimsen, allein man darf diese nicht ungeprüft annehmen, weil sie oft nicht nach dem besten Geschmacke zusammen gesetzt sind. Die Simse der alten Griechen und Römer, und die Profilierung, die sie denselben gegeben haben, werden hingegen das beste Muster sein, dessen Studium nicht genug zu empfehlen ist. St.

G e t ü m m e l.

(*Zeichnende Künste.*)

Dieses Wort wurde aus der Kunstsprache der Franzosen in die unsrige übersetzt, und man bezeichnet damit eine

eine Menge von Figuren, die so gestellet sind, daß sie, wenn sie so in der Natur vorhanden wären, großen Lärm verursachen würden.

Man bediene sich anstatt dessen auch häufig des Wortes Geräusch.

Zusammensetzungen der Art ohne Noth aufzunehmen, zeiger immer von geringer Ueber'egung, oder in gewisser Rücksicht von Mangel des Genies; in Schiachten, lärmenden Festen u. s. f. sind sie eine nothwendige Folge der Wahl des Stoffes. G.

G e w a n d.

(*Zeichnende Künste.*)

Man begreift unter dem Worte Gewand alles'das, was man im engern und weitem Sinne mit dem Worte Draperie bezeichnet.

Was die Anordnung der Gewänder anlangt, so ist unter den Artikeln Draperie und Falten, und in Rücksicht der Bildnerie, unter diesem Artikel Seite 153, 54, schon so viel erinnert worden, daß der denkende junge Künstler dadurch die nöthige Anleitung, und der Freund der Künste hinlängliche Winke erhält, worauf er bei Beurtheilung dieses besondern Gegenstandes Rücksicht zu nehmen habe.

Wir haben uns daher, um doch diesen Artikel nicht zu übergehen, denselben dazu vorbehalten, um zu zeigen, wie sich der Künstler der Draperie oder der Gewänder als eines bequemen Hülfsmittels bedienen kann, Fehler gegen die gute Anordnung damit zu bedecken, Zusammenhang und Verbindung unter die Gegenstände, die Licht und Schattmassen zu bringen, die Haltung des Gemäldes zu stützen, und trockenen oder einförmigen Formen angenehme Mannigfaltigkeit zu geben.

Ohnerachtet es zwar in gewissen Fällen untreitig besser ist, wenn er der Gewänder zu diesem Behufe entübriget sein kann, so kann doch, um gerecht zu sein, nicht geläugnet werden, daß selbst der aufmerksamste Künstler erst dann bisweilen gewisse Umstände bemerket, wenn die Anordnung des ganzen Gemäldes schon vollendet ist, welche Umstände er, wie er sie nun sieht, gewünschet. Und dennoch soll seine ganze Arbeit verlohren sein? soll er eines einzigen kleinen Fehlers wegen, der vielleicht die Figur einer zusammen hängen sollenden Gruppe von derselben trennt, die ganze Zeichnung und Anlage des Gemäldes verwerfen?

Ist dieser Fehler nicht zu merklich, so kann er sowohl in Rücksicht der Anordnung und Verbindung, als auch in Ansehung der zu formierenden Licht- oder Schattenmasse durch einen gut angebrachten Theil des Gewandes leicht gehoben werden; der Künstler lege ihn nur so hin, daß das Auge des Betrachters, das auf der quälionierten Figur oder Licht- oder Schattenmasse verweilet, vermittelst dieses Theiles leicht und ohne Gefuchtheit auf die damit in Verbindung stehenden Gegenstände hingeleitet werde.

In Ansehung der Haltung der Gemälde kann er das Einverständnis aller Theile desselben nicht selten auch vermittelst der Gewänder wieder herstellen.

Eine zu heile oder zu dunkle Figur stöhr oder vernichtet wohl gar die ganze Haltung des Gemäldes: er bekleide nur diese Figur mit einem Gewande von dunklerer oder hellerer Farbe, und die Disharmonie wird gehoben sein.

Wär' es möglich, die Geschichte mancher berühmten Gemälde umständlich zu erfahren, man würde gewiß finden, daß die Schöpfer derselben oft genöthiget waren, die oben genannten Fehler durch einen Theil eines Gewandes wieder gut zu machen.

Die nothwendige Trockenheit und Stätigkeit der Formen zu unterbrechen, hat der Künstler kein bequemeres Mittel, als dieselbe mit einem Gewande zu bekleiden. Die Darstellung eines zum Theil bekleideten Sarges z. B. kann sehr schöne und mannigfaltige Formen gewähren, indess ein nackter sehr einförmig aussehen würde.

G.

Gezwungen.

(Schöne Künste.)

Gezwungen ist alles dasjenige, wobei der Grund der Modification nicht in der Natur der Sache selbst liegt, wobei eine fremde, der Sache nicht natürliche Kraft wirksam war.

So nennen wir ein gezwungenes Lächeln dasjenige, was der Natur der Sache, oder der uns einleuchtenden Lage nach, in welcher sich die Person befindet, nicht natürlich ist, was also zu seiner Hervorbringung einer dieser Lage fremden, und also in dieser Rücksicht unnatürlichen Kraft bedarf.

Angewandt auf die darstellenden Künste, muß das Gezwungene allemahl eine unangenehme Wirkung hervorbringen, weil die Sachen dadurch unsere Vorstellungen und Erfahrungen über die natürlichen Folgen und Wirkungen

gen beleidigen, und weil die besondern Absichten des Künstlers daraus zu deutlich hervor leuchten, Absichten nämlich, die er nach dem gewöhnlichen Laufe der Natur nicht erreichen konnte. Ursache und Wirkung waren also bei der Anlage seines Werkes gar nicht, oder nicht genau genug berechnet. G.

G i e b e l.

(Baukunst.)

Wir betrachten ihn hier nur in derjenigen Bedeutung, in welcher man ihn gewöhnlicher mit seinem Französischen Namen *Fronton* nennt, und in welcher er einer derjenigen Theile ist, welche man einem Gebäude der Verzierung wegen gibt.

Der Giebel ist eine über die Vorlagen eines Gebäudes in schräger Richtung hinaus gehende Mauer, die an allen drei Seiten Einfassungen von Gesimsen bekommen muß.

Das Hauptgesims ist die Grundlinie desselben; die Seiten bekommen die Glieder des Kranzes zur Verzierung.

Als der gute Geschmack in der Baukunst schon gesunken war, trug man die Giebel auch auf die Thüren und Fenster über, wodurch, wenn die letztern nahe an einander stehen, das Gebäude ein sehr kraufes, eckichtes und unangenehmes Ansehen bekommt.

Die natürlichste Form des Giebels ist die dreieckige, doch lassen sich bei runden Dächern auch runde anbringen, wo dann das obere Gesims in einem Cirkelbogen das Giebelfeld einfaßt; ausgeschweifte und in ihrer Form unterbrochene Giebel aber sind aus mehreren Rücksichten durchaus zu verwerfen.

Vitruv giebt zur Höhe des Giebelfeldes den neunten Theil der Breite desselben an; die Höhe des Kranzes dazu gerechnet, wird die Höhe des ganzen Giebels den fünften Theil seiner Breite betragen.

Die Giebel der Griechen, z. B. die an den Tempeln des Theseus und der Minerva zu Athen, waren noch niedriger, und hatten zu ihrer Höhe ohngefähr nur den achten Theil ihrer vordern Breite. Beispiele von angebrachten Zahnschnitten findet man in diesen Giebeln der Alten nicht, ob sie gleich nicht zu verwerfen sind, da sie die hervor stehenden Lattenköpfe vorstellen.

Die glatte, von dem Simswerk eingeschlossene Mauer heißt das Giebelfeld, welches die Alten, wenn es einigermaassen groß war, mit Basreliefs verzierten, deren Gegen-

506 *Giebel. Gigantesk. Gigantisch. Gigue. Gis.*

Gegenstände Beziehung auf die Gottheit hatten, welcher der Tempel gewidmet war. Die einfältigste Verzierung des Giebelfeldes an unsern Privatgebäuden ist wohl ein Schild mit einer Inschrift, oder ein Kopf in Medaillon; die schlechteste aber ein Fenster, von welcher Form es auch sei.

Die Griechen und alten Römer verzierten nur die Tempel mit Giebeln. Das erste Wohngebäude, welches einen Giebel erhielt, baute sich Julius Cäsar. G.

Gigantesk. Gigantisch.

(*Bildende Künste.*)

Mit dieser Benennung einer Figur bezeichnet man allemahl einen Fehler derselben, welcher aus der Uebertreibung ihrer Verhältnisse entspringt. Allzu angeschwollene Muskeln, unverhältnißmäßig starke Schenkel und Schultern u. s. f. machen die Figur nicht groß, sondern riesenhaft. Dieses Mißverhältniß ist daher auch mit den kolossalischen Verhältnissen nicht zu verwechseln.

G.

G i g u e.

(*Musik.*)

Man machte ehemahls in Frankreich von den Giguon viel Aufhebens, und sie waren in Opern als Gefänge, Instrumental- und Tanzstücke sehr im Gebrauch. Als die vorzüglichsten galten die von Corelli. Jetzt findet man sie fast nirgends mehr, ja man kennt sie kaum dem Namen nach. Ihr Takt war Sechsstel, und ihre Bewegung munter und lebhaft. Einige legen den Namen Giga, oder Gigue einer Art Flöte, andere einem ehemahls üblich gewesen sein sollenden Saiteninstrumente bei.

B.

G i s.

(*Musik.*)

Der Name eines Intervalls, welches auf der Tonleiter des heutigen Systems die neunte Saite von C ist, zwischen G und A liegt, und für die Ausführung durch ein mit einem bezeichneten G angekündigt wird. Dieses Intervall kann zwar so wie jedes andere zur Tonica gemacht werden, allein die mit der Menge von \sharp verbundenen Schwierigkei-

rigkeiten in der Ausführung, machen, daß es seltener als andere Töne zu einer Tonart gewählt wird, und man würde, wenn z. B. Rücksichten auf gewisse Umstände diesen Ton durchaus zur Haupt- oder Nebentonart machen, wohl thun, lieber gleich das Klanggeschlecht zu ändern, da dies ohnehin nur Sache der Schreibart ist, und Gis in As zu verwandeln: doch gewinnt man hierdurch nur in der harten Tonart Erleichterung. Nach Guido's Solmisation heist Gis *Sol diesis*. B.

G l a s m a h l e r e i .

Peinture d'apprêt. Man war ehemals gewohnt, die Glascheiben an Kirchen und andern öffentlichen Gebäuden mit Mahlereien zu verzieren, welches, in Vereinigung mit dem ganzen Style der Gothischen Kirchen, ein heiliges Dunkel über sie verbreitete, und die Gemeinde mit einem enfurchtsvollen Schauer erfüllte.

Die Farben zu diesen Mahlereien waren mineralisch, oder bestanden aus gefärbtem und fein geriebenem Glase; sie wurden entweder auf gewöhnliches, durchsichtiges oder auf weiß gefärbtes Glas aufgetragen, und im Schmelzofen eingebrannt.

Vermuthlich verfiel man auf diese Art der Mahlerei dadurch, daß man Stücken von gefärbtem Glase neben einander legte, wie Musivische Arbeit. Als man sahe, daß es eine gute Wirkung mache, dachte man auf größere Vervollkommenung dieser Erfindung. Man zeichnete nämlich z. B. auf ein Stück in der Gestalt eines Kopfes geschnittenes blaßrothes Glas Augen, Nase und Mund mit schwarzer Farbe, und vertrieb die Schatten mit Schraffirungen und Puncten; bei Gewändern setzte man ein Stück von der beliebigen Farbe und der Form des Gewandes ein, und trug den Schatten entweder in einzelnen Schraffirungen auf, oder überstrich einen größern Fleck ganz mit Schwarz, und hob nun strichweise mit einem Stift die Farbe da wieder weg, wo der Schatten nicht so stark sein sollte.

Schon die Alten sollen mit der Glasmahlerei in eingebrannten Farben nicht unbekannt gewesen sein, wie *Claud. Barthol. Morisoli* in seiner *Centur. 1. Epistol. (Dijou 1656)* aus einer Stelle des *Seneca* und *Vopiscus Firmius* zu erweisen sucht, und wie ein aufgefundenes Bruchstück der Art, welches in *Bonarotti's Osservazioni sopra alcuni frammenti di vasi antichi di vetro etc. Firenze 1716.* vielleicht wirklich beweiset.

In den neuern Zeiten findet man die ersten Spuren dieser Kunst gegen das Ende des zehnten, oder zu Anfange des elften Jahrhunderts, wo sie sich wahrscheinlich wieder aus der Zusammenfügung mancherlei gefärbter Gläser entwickelte.

Albrecht Dürer, der 1528 starb, hat auch um diese Kunst sehr grosse Verdienste, als welche ihm einen sehr grossen Theil ihrer Vervollkommnung verdankt. M. Claude, Franceise genannt, soll sie, dem Felibien zu Folge, obngefähr um das Jahr 1530 zuerst nach Italien gebracht haben.

Seit dem gab es in Frankreich, Italien und Deutschland verschiedene Künstler, die sich mit der Glasmahlerei beschäftigten, unter denen Wolfgang Baumgärtner († 1761) und Jouffroy Jervaise, welcher in seiner Auferstehung Christi, in einer Capelle zu London, alles geleistet haben soll, was in dieser Art von Malerei nur irgend geleistet werden kann.

Wir erwähnen nun noch einer andern Art von Glasmahlerei, welche zuerst 1755 durch die Schrift: *Moyen de devenir peintre en trois heures* bekannt wurde, und der der Name Malerei fälschlich gegeben wird, da sie doch nichts als eine freilich sonst ungewöhnliche Illumination eines Kupferstiches ist.

Man läßt einen Kupferstich, am besten in der sogenannten schwarzen Kunst, mehrere Stunden, auch wohl einen ganzen Tag in reinem Wasser weichen. Nimmt man durchaus blasen- und knotenfreie Glascheibe, und erwärmet sie an einem Ofen bis zu dem Grade, daß sie über Feuer aufgelöseten Venetianischen Terpenthin flüßig erhält, welcher mit aller möglichen Gleichheit auf die Scheibe aufgetragen werden muß.

Der ganz erweichte Kupferstich wird nun mit aller Behutsamkeit und Vorsicht zwischen Servietten vermittelt eines etwas starken Druckes des überflüssigen Wassers beraubt, und so auf die noch warme Glascheibe aufgetragen, daß an keinem Orte zwischen denselben und der Scheibe einige Luft bleibe. So bald dieses geschehen ist, wird mit dem Finger leise darüber hin und her gefahren, wodurch sich alles Papier in kleinen Röllchen von dem Glase löset, und auf denselben nichts zurück läßt, als die schwarze Farbe, welche den Kupferstich ausmacht.

Ist dieses geschehen, so wird der Kupferstich mit Oehlfarbe, wenn man will, ausgemahlt, jedoch so, daß man die

die Blicke und die höchsten Lichter zuerst setzt, dann die Halbtinten und dann die Schattcn. Man fängt also bei dieser Art der Malerei da an, wo man bei der gewöhnlichen Art zu mahien aufhört.

G.

G l a s u r .

(*Mahlerei.*)

Diejenige Wirkung in der Oehlmalerei, welche der Künstler dann hervor bringt, wenn er auf eine schon gesetzte Farbe, mit einem etwas harten und wenig angefeuchteten Borstenpinsel, eine andere so leicht und flüchtig setzt, daß die erste Farbe durch diese zweite hindurch leuchtet.

Es kann daher nur mit denjenigen Farben glasiert werden, welche wenig Körper haben, wie die Lacke, Schüttgelb u. s. f.

Die Glasuren sind nicht selten ein vortreffliches Mittel, in ein Gemälde Harmonie zu bringen, und die Wirkungen der ersten Tinten zu sichern. Rubens und seine Schule glasierte, so zu sagen, gleich auf den ersten Zug. Selbst die Gründung des Gemäldes diene diesen Künstlern zur Tinte, welche die Glasur empfing.

Indes dürfen die Glasuren nur mit der größesten Vorsicht angewendet werden. Ist das Gemälde noch nicht recht trocken, so wird das untere Oehl durch die Glasuren durchdringen, und dieselben beschmutzen; wie überhaupt die schwarze Tinte, welche so viele Gemälde verdirbt, dem häufigen Gebrauche der Glasuren zuzuschreiben ist.

Wir fügen einige praktische Cautelen bei, welche Robin den Künstlern in Ansehung der Glasuren giebt.

Der Künstler muß sich erstlich ein Gesetz daraus machen, nie weder mit Bleiweiß noch andern mineralischen Farben, wie Zinnober, Mennige, Neapolitanisch-Gelb u. s. f. zu glasieren. Diese Farben bringen nicht nur jene die Glasuren charakterisierende Transparenz nicht hervor, sondern verändern auch durch die Luft die Tinte.

Er darf zweitens nie mit Tinten glasieren, welche mit Weiß versetzt sind, weil diese in kurzer Zeit die wenige Transparenz verlieren, welche sie hatten.

Er enthalte sich drittens auch der Ocker, wenn sie nicht außerordentlich leicht und sehr fein gerieben sind.

Er sei viertens eingedenk, daß die besten Glasuren mit leichten, aus Säften, Harzen u. s. f. gemachten Far-

Handwörterb. 1. B.

K k

ben

ben gesetzt werden, wie z. B. die Karmine, Lacke, Schüttgelb und vorzüglich der Asphalt, sind;

ferner, daß fünftens die Glasuren von Schüttgelb, Lack, Berlinerblau u. s. f. nur dann nicht schwarz werden, wenn man sich nicht des gewöhnlichen Mahlerfirnisses, sondern weißer trocknender Oehle zu ihrer Anfeuchtung bedient. Der gewöhnliche Mahlerfirnis ist schon seiner Zusammensetzung wegen braungelb, und macht die Farben mit der Zeit noch brauner.

Ausser der Oehlmalerei lassen sich übrigens die Glasuren auch in Malereien mit Gummi und Leimwasser vortrefflich anbringen. G.

Gleichgewicht.

(Zeichnende Künste.)

Wir haben unter dem Artikel *Balancement* schon den Grundsatz desjenigen Gegenstandes angegeben, dem auch dieser Artikel gewidmet ist, und können uns daher hier bloß auf einige wenige Vorschriften einschränken, welche Künstler über diesen Theil der Kunst gaben, da auch überdies der Artikel *Ponderation*, welcher mit einem andern Worte dieselbe Sache bezeichnet, in diesem Wörterbuche nicht fehlen darf, und uns Gelegenheit geben wird, noch nicht auseinander gesetzte Umstände in Beziehung auf diesen Theil der Kunst zu behelligen.

Den Grundsatz des *Balancements*, oder des *Equilibers*, oder der *Ponderation* wird der Künstler dann ausüben, wenn er die Vorschrift befolgt, welche *Düfrenoy* ihm in Rückficht dessen giebt. Er drückt sich hierüber also aus:

*Seu multis constabit opus, paucisue figuris,
Altera pars tabulae vacuo ne frigida campo
Aut deserta fiet, dum pluribus altera formis
Fervida mole sua supremam exsurgit ad oram.
Sed tibi sic positis respondeat utraque rebus,
Ut si aliquid sursum se parte attollit in vna,
Sic aliquid parte ex alia consurgat, et ambas
Aequiparet, geminas cumulando aequaliter oras.*

„Es mag nun euer Gemälde aus vielen, oder nur aus wenigen Figuren bestehen, so darf der eine Theil derselben nie leer, entvölkert und kalt erscheinen, indess sich der andere voll von Figuren, in voller, heftiger Thätigkeit erhebt, sondern die ganze Zusammensetzung eures Gemähltes muß sich gegenseitig so entsprechen, daß,
wenn

wenn sich auf der Einen Seite irgend etwas erhebt, ihm auf der andern etwas Anderes das Gleichgewicht halte, damit eure Zusammensetzung in allen ihren verschiedenen Theilen ein richtiges Verhältniß und Gegenverhältniß darbiethe.“

Dasjenige, was dieser Vorschrift noch etwa mangeln könnte, ohnerachtet es schon dem ersten Grundsätze der Malerei zu Folge stillschweigend in derselben enthalten ist, ersetzt Mengs mit wenigen Worten, wenn er sagt: „Man verstehet unter dem Worte Equiliber oder Ponderation die Kunst, die Gegenstände mit Verstand zu vertheilen, so, daß die Eine Seite des Gemäldes nicht frei bleibe, wenn die andere allzu überladen ist; aber diese Vertheilung muß natürlich scheinen, und nie affectiert sein.“

G.

Glieder.

(*Baukunst.*)

In der Baukunst nennt man die kleinen Theile, woraus die Gebälke der Säulen, die Gesimse, die Einfassungen der Thüren, Fenster und anderer Oeffnungen, die Capitäler der Säulen, die Füße und Basen, zusammen gesetzt sind, Glieder. Zwar giebt es nur eine gewisse Anzahl Glieder, doch können diese so mannigfaltig zusammen gesetzt werden, daß daraus sehr verschiedene Arten von Gesimsen, Einfassungen und Füßen entstehen. Es scheint nicht schwer zu sein, Kränze und Gesimse zu erfinden, und es ist auch in der That nichts leichteres, als Glieder willkürlich zusammen zu setzen, allein hierbei mit gehöriger Ueberlegung zu verfahren, dieses ist nur das Werk eines geübten und geschmackvollen Baumeisters. Diese Kränze und Gesimse müssen nicht nur so erfunden werden, daß sie sich allezeit zu dem Gebäude und zu dem Theile desselben, wo man sie gebraucht, schicken, und dem Charakter des Ganzen, er sei Reichthum oder Pracht, oder Einfach, entsprechen und mit ihm übereinstimmen, sondern sie müssen auch aus den Gliedern so zusammen gesetzt werden, daß sie ein schönes und angenehm in die Augen fallendes Profil machen. Wie schwer es ist, diese Regel zu befolgen, dieses bezeugen sehr viel unserer Gebäude; und daß eine geraume Zeit, viel Erfahrung und mancherlei Versuche dazu gehörten, um ein schön profiliertes Gesimse zu erfinden, dieses beweiset die Geschichte der Kunst.

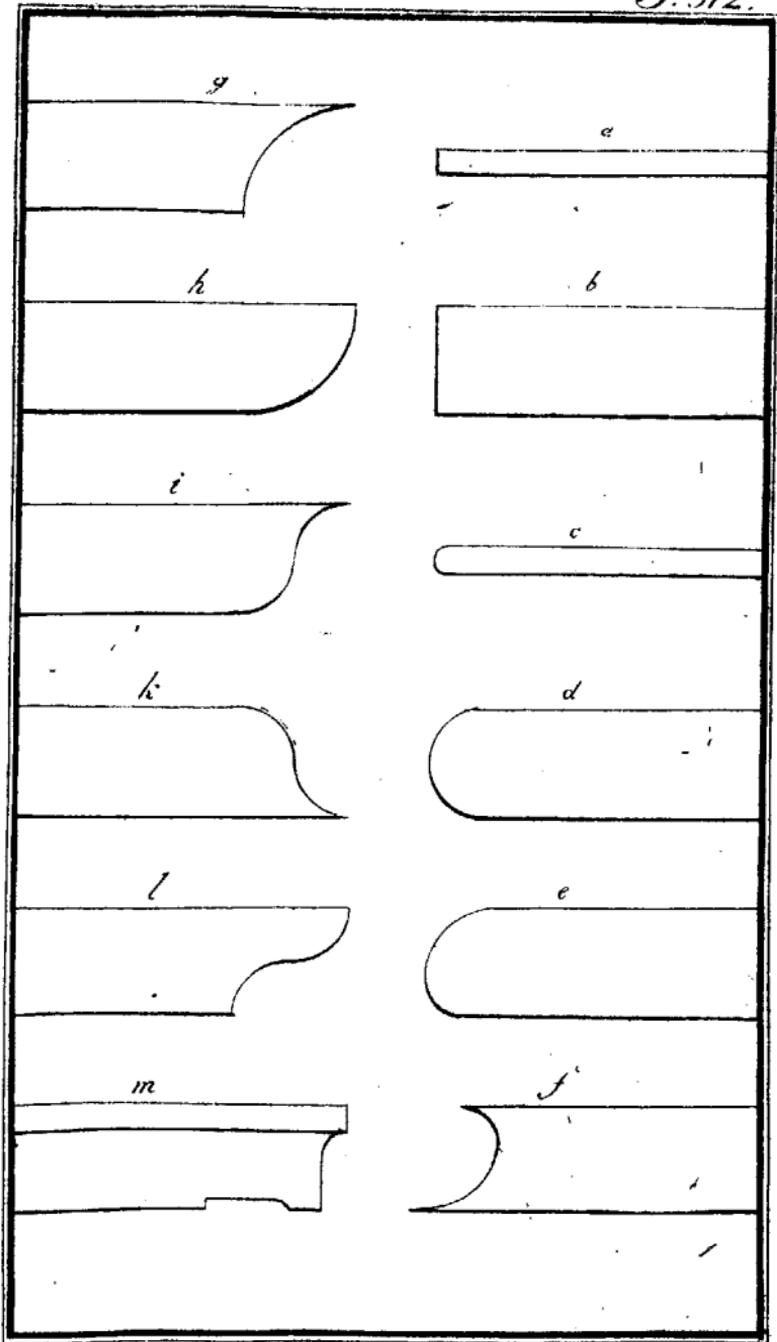
In den ältesten Zeiten, wo man noch keine vollkommenen Begriffe von den Schönheiten der Kunst hatte, bestanden die Gesimse und Kränze aus glatten viereckig gehauenen Steinen, und man bediente sich gar keiner, oder doch nur sehr weniger Glieder. Dieses finden wir in der Aegyptischen Baukunst, wo die Kränze nur aus geraden Steinen bestanden, und die Gesimse nur eine Hohlkehle hatten. Auf diese Art wurden lange Zeit hindurch die Gesimse und Kränze gemacht, und wenn wir gleich an den Indischen Gebäuden, auſſer den Hohlkehlen, auch den Wulst finden, so hatte doch weder dieser, noch auch das ganze Gesimse ein schönes Profil. Dieses zu erfinden, war den Griechen aufbehalten. Denn da sie auf die unendliche Verschiedenheit in den schönen Formen der Natur aufmerksam wurden, und das Gefühl des Schönen in ihnen erwachte, so riefen sie nothwendig auch die Einförmigkeit der viereckigen Formen bei den Gesimsen und Kränzen, und die schlechte Zusammensetzung derselben empfinden. Um dieses zu verbessern, erfanden sie gewisse Zwischentheile, die so gebildet waren, daß sie der ganzen Zusammensetzung mehr Abwechslung und eine schöne Form gaben. Und hierdurch entstanden die verschiedenen architektonischen Glieder.

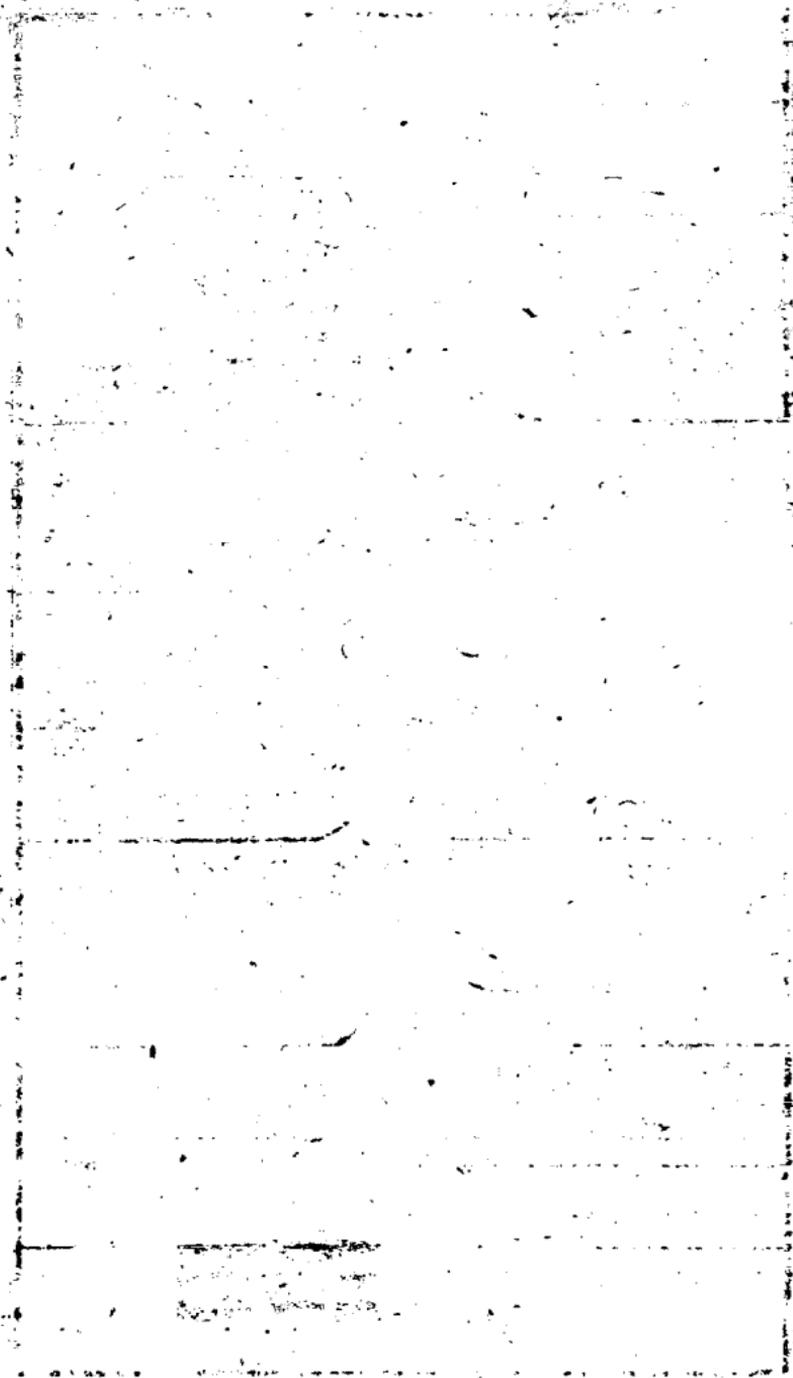
Man theilt die Glieder überhaupt in allgemeine und besondere ein. Die allgemeinen sind diejenigen, die bei allen Arten von Simswerken gebraucht werden, die besonders aber, die nur gewissen Theilen der Gesimse und gewissen Säulenarten eigenthümlich sind.

In Ansehung der Grösse werden die Glieder in große, mittlere und kleinere eingetheilt. Die, welche den sechsten Theil eines Modells, und darüber, hoch sind, heißen große Glieder, und die, welche noch niedriger sind, als der zwölfte Theil des Modells, sind die kleinen Glieder. Ihrer Form nach sind sie zweierlei Art, gerade, oder nach einer geraden Linie gebildet, und gebogene, oder nach einem Zirkelstücke ausgearbeitete. Die letztern sind entweder auswärts oder einwärts, oder halb einwärts halb auswärts gebogen. Diese Grössen und Formen bestimmen die verschiedenen Arten der Glieder, welche folgende sind:

- a) Der Riemen, von dem sich
- b) das Band durch seine Höhe unterscheidet;
- c) der Reif oder Stab;
- d) der Pfuhl, der, wenn er an dem Halſe einer Säule steht, der Ring heist;
- e) der gedrückte Pfuhl;
- f) die Einziehung;
- g) die Hohlkehle oder Hohlleiste;

h) der





- h) der Wulst oder Viertelstab;
- i) die Rinnleiste oder der Karniefs,
- k) die Sturzrinne;
- l) die Kehlleiste oder der Kehlstoß;
- m) die Kranzleiste oder abhängende Platte.

Die beste und einfachste Art diese Glieder zu construiren oder zu zeichnen, ist, Quadranten des Zirkels dazu zu nehmen. Auf diese Art werden ihre Krümmungen, sowohl einwärts als auch auswärts, kräftig ausgedrückt, und die Ausladung wird der Lehre Vitruv's und den Mustern der Antiken gemäß, nämlich der Höhe gleich.

Aus den angeführten Gliedern werden die Kränze und Gesimse zusammen gesetzt. Diese Zusammensetzung und der Umriss, den ein Gesims macht, heißt das Profil. Die vollkommensten Profile müssen nur aus wenig Gliedern zusammen gesetzt sein, die nach ihrer verschiedenen Gestalt und Größe gehörig abwechseln. Die Härte der geraden Linien muß von den sanften Krümmungen der gebogenen unterbrochen werden. Lauter gerade Linien und Glieder würden dem Gesimse ein steifes und kaltes Ansehn, zu viel krumme Linien hingegen ein mattes und eckelhaftes Ansehn geben. Ein gerades Glied darf also weder gleich vorher noch nachher wieder ein gerades bekommen, und ein gebogenes Glied nicht zwischen zwei andern gebogenen Gliedern liegen, sondern beide Arten der Glieder müssen mit einander abwechseln. Auf diese Art wird das Ganze weder trocken noch steif werden, sondern eine dem Auge angenehme Harmonie bekommen.

Eben so dürfen auch keine Glieder von einerlei Größe unmittelbar über einander liegen. Die kleineren Glieder dienen nicht nur dazu, um die großen zu trennen und sie zu bedecken, sondern sie auch auszuzeichnen und sie zu heben. In jedem Gesimse muß ein vorzüglich in die Augen fallendes Glied stehen, und die übrigen müssen nur da zu sein scheinen, um es zu tragen, zu verstärken und zu bedecken. Ein solches Glied ist, zum Beispiel, der Kranzleisten im Kranze; diesen decken einer Karniefs und eine Hohlkehle, eine Kehlleiste aber und ein Wulst tragen ihn.

Es ist auch noch zu bemerken, daß die Glieder eines Gesimses so zusammen gesetzt werden müssen, daß dieses weder zu schwerfällig noch zu platt ausfalle. Geht der Vorsprung der Glieder zu weit heraus, so bekommt das Gesims ein schwerfüßiges Ansehn; ist der Vorsprung aber zu gering, so wird das Gesims mager und kalt. Man wird das beste Mittel zwischen diesen beiden Extremen

treffen, wenn man den Vorsprung des Gesimses seiner Höhe gleich macht. S. Gesims.

Die Gesimse sind schon an sich eine Verzierung der Gebäude; allein um ihnen noch mehr Schmuck zugeben, erhalten die Glieder Zieraten. Dieses war schon bei den Griechen gebräuchlich, so wie es noch jetzt gewöhnlich ist, nur daß in den besten Zeiten der Kunst die Glieder einfach und sparsam verziert wurden, unter den Römern aber die Verzierungen der Glieder zunahmen, und oft so überhäuft wurden, daß man kein einziges Glied glatt liefs. Die vornehmste Regel bei der Verzierung der Glieder ist daher die, daß man alle Ueberladung vermeide, und niemals weder alle Glieder eines Simses verziere, noch auch die verzierten Glieder zu voll mache und zu sehr mit Zieraten besetze, weil dadurch ihre Form und ihr Profil verdeckt, und ihr Verhältniß gegen die übrigen Glieder verloren geht. Um dieser Ursache willen müssen die Verzierungen nie auf die Oberfläche gesetzt, sondern aus derselben heraus gehauen werden, so, daß die höchsten Theile der Zieraten die vorige Oberfläche des Gliedes ausmachen.

Jede Verzierung muß mit allen ihren Theilen aus dem rechten Gesichtspuncte sichtbar sein, und nur auf freien Oberflächen angebracht werden. Es leiden daher die convexen Glieder nicht viel Verzierungen, weil nur der gerade vor dem Auge stehende Theil gesehen, das Uebrige aber von dem Buge des Gliedes verdeckt wird. Auch die geradlinichten Glieder dürfen nur selten Schnitzwerk bekommen, weil das Auge, von unten, sie verkürzt erblickt. Am besten schicken sich daher die Verzierungen für diejenigen Glieder, die von unten hinauf ganz übersehen werden können, für den Wulst, die Hohlkehle, den Karnies und die Kehlleiste.

Die Verzierungen, die mit Schicklichkeit sich an den Gliedern anbringen lassen, sind von Blättern, Blumen, Früchten und sich dahin schickenden Thieren entlehnt. Man muß damit nach den verschiedenen Arten der Glieder, nach dem Charakter der Säulenarten und des Gebäudes, und nach dem Orte, wo Glieder angebracht sind, abwechseln, und bei jedem das Beste und Schicklichste wählen. Die Glieder des Ionischen Gebäudes dürfen nicht so reich verzieret sein, als die Glieder des Korinthischen Gebäudes, und das Dorische Gebäude muß sehr wenig verzierte Glieder haben. An einem Wohnhause oder an einem einfachen Gebäude bedürfen die Glieder keiner Verzierung, die sie aber bei einem Prachtgebäude verlangen.

Bei dem Gebrauche der Verzierungen der Glieder sahen die Alten dahin: daß sie den Gliedern, die an sich schon etwas dickbäuchig sind, als der Viertelstab, hohe Verzierungen gaben, weil sie durch das tiefe Aushauen der Zieraten ein viel leichteres Ansehen bekamen. Bei den zärtern Gliedern hingegen, als bei der Hohlkehle und dem Karniefs, brachten sie leichtere Zieraten an, die zwar auch deutlich in die Augen fielen, aber doch nicht tief aus dem Gliede heraus gehauen werden durften. An dem Kranze waren die Verzierungen stark ausgedrückt, damit sie sich, wegen der Höhe, in welcher dieser Theil des Gebäudes sich befand, in der Entfernung desto besser ausnehmen konnten. Am Säulenfusse und am Postamente aber wurden die Verzierungen leichter und flacher gearbeitet, weil sie dem Auge nahe sind. *St.*

Glificato.

(Musik.)

Bezeichnet einen sanft - hingleitenden Vortrag. Soll dieser in der Ausführung gehörig beobachtet werden können, so müssen mehr gebundene und gleichartige, als punctierte und stakkierte Noten oder Sforzato's und weitläufige Sprünge angebracht sein. Bei geigenartigen Instrumenten, die vor andern im Allgemeinen so auch hier viel voraus haben, drückt sich Glificato eben so leicht als schön durch eine kleine Entfernung des Bogens vom Stege aus. *B.*

Glykonisch.

(Dichtkunst.)

Glykonische Verse werden diejenigen kurzen Verse genannt, welche aus einem Spondäus, einem Choriambus und einem Jambus, oder an dessen Stelle einem Pyrrhichius bestehen.

— | — — — — | — —
Sic te Di - va po - tens Cy - pri
Ven - to - rum - que re - gat pa - ter.

Horaz bedient sich desselben allemahl nur mit Versen vermischt, welche noch einen Choriambus mehr haben; und fängt entweder eine Strophe, welche aus zwei Versen besteht, mit diesem Sylbenmaasse an, oder beschließt mit demselben eine, welcher er vier Verse gab. *G.*

G o l d.

(Mahlerei.)

Unwissenheit in der Kunst, Eiferfucht zu glänzen, und ein ungebildeter Geschmack waren die Quellen der Einführung des Goldes in der Malerei.

Der Papst Sixtus IV. zog zur Verzierung seiner Capelle verschiedene Maler aus Florenz nach Rom. Cosmus Roselli, welcher seine eigene Schwäche fühlte, aber vor Begierde brannte, seine Nebenbuhler zu übertreffen, wollte durch den Glanz seiner Farben bloß die Augen blenden, da er Verstand und Herz zu interessiren nicht vermochte. Er brachte daher die lebhaftesten, schneidendsten Farben an, und erhöhte ihren Glanz durch Gold*).

Der Papst wurde von seinen glänzenden Gemälden bezaubert, und verlangte von den andern Künstlern, daß sie Roselli's Manier nachahmen sollten.

Pinturicchio, einer von ihnen, ging hierin noch weiter. Er machte verschiedene Verzierungen seiner Gemälde in Relief, und vergoldete sie. Die Gebäude, die in seinen Stücken vorkommen, sind auf denselben wirklich so erhaben gearbeitet, als auf den Basreliefs.

Michel Angelo scheint wirklich auch die Absicht gehabt zu haben, in seinen Gemälden in der Capelle Sixtina, wie Roselli, Gold anzubringen; da ihn aber der Papst zur Vollendung dieser seiner Werke sehr ungestüm trieb, und ihm sogar drohete, wenn sie zu einer gewissen Zeit nicht fertig wären, ihn von dem Gerüste hinab zu stürzen, so unterblieb diese barbarische Verzierung nur aus Mangel an Zeit.

Raphael befolgte, wie sein Lehrer Perugino, in seiner Jugend nicht nur den von Roselli eingeführten Geschmack, sondern ahmte in seiner Theologie, welche er ohngefähr in seinem zwanzigsten Jahre malte, sogar dem Pinturicchio nach. Die Engel und Cherubim sind in diesem Gemälde mit erhobenen gearbeiteten und vergoldeten Strahlen umgeben. Bei reiferen Jahren aber fühlte er das Widernatürliche und Geschmacklose dieser beiden Manieren; seine Schüler und Zeitgenossen folgten seinem

*) Der Verfasser dieses Artikels sah ein einziges Gemälde in dieser Manier, von einem unbekanntem Meister, welches der Hr. Prof. Seydlitz in Leipzig besitzt, und bei seinen übrigen Vorzügen auf den ersten Blick eine nicht unangenehme Wirkung macht.

nem Beispiele, und es wurde in keinem Gemälde wieder Gold gesehen. G.

G o t h i s c h.

(Schöne Künste. Baukunst. Zeichnende Künste.)

Den Beinamen Gothisch giebt man, ob mit Recht oder Unrecht, gilt hier gleich, jedem Werke der Kunst, in welchem zweckloser, steifer, frostiger oder überspannter Schmuck angebracht ist; ein Schmuck, bei welchem weder auf Schönheit der Form, noch Richtigkeit der Verhältnisse gesehen worden ist.

Man trug diesen Ausdruck von dem unter dem Namen Gothisch fattsam bekannten Style in Werken der Baukunst auf andere Künste über, wobei man durch den stillen Tadel, der in diesem Ausdrucke liegt, zur Genüge zu erkennen giebt, daß man für das Grofse und Erhabene, und wenn der Ursprung dieses Styles richtig angegeben ist, nach Maaßgabe des Ortes und der Zeit wahrhaft Zweckmäßige in den Werken der Gothischen Baukunst, nicht so viel Gefühl hat, als sie zu richtiger Beurtheilung derselben bedürfen. Der Hr. Hauptmann von Blankenburg hat dies in seinem Zusatz zu dem Artikel Gothisch weiter aus einander gesetzt.

In den bildenden Künsten ist Härte und Magerkeit der Form, Grellheit des Tones der Farbe, gänzliche Verlassung der Natur, und Mangel an allem Ausdruck der Charakter des Gothischen. Die Figuren sind kurz, die Haare ohne Leichtigkeit, die Draperieen ohne Weichheit. Die lebendig sein sollenden Figuren waren eben so ohne Bewegung, Geist und Leben, wie diejenigen, mit welchen die Leichensteine bedeckt wurden. Steife Stäbe mit Blättern waren Bäume.

Um diesen Styl ganz kennen zu lernen, muß man die kleinen Gemälde betrachten, mit welchen nicht selten alte Handschriften ausgeschmückt sind.

Aber dieser Styl ist nicht wahrhaft Gothisch; er ist der Styl aller Völker, welche erst anfangen, die Künste zu betreiben. Die Aegyptier, Hetrurier, Griechen u. a. hatten in der frühesten Jugend der Kunst im Grunde eben diesen Styl, und ihn haben schon jetzt alle uncultivierte Völker.

Selbst als die Künste in Italien schon einige Fortschritte gemacht hatten, blieb ihnen noch immer etwas von diesem sogenannten Gothischen Geschmacke zurück. Die Werke des Leonard da Vinci, Perugino und selbst die frühern des Raphael zeigen noch einige Spuren von dem-

demselben. Michel Angelo war der erste, der ihn ganz und durchaus verließ; aber er verfiel in dem Kampfe gegen diesen Fehler in den entgegen gesetzten. Um nur die Gothische Magerkeit, Dürftigkeit und Leblosigkeit zu vermeiden, überlud er die Formen, übertrieb er die Bewegungen, spannte er jede Muskel oft gewaltthätig an, und selbst diejenigen, welche der Natur der Bewegung nach unthätig bleiben mußten. G.

G ö t t e r l e h r e .

(Bildende Künste.)

Die Götterlehre der Griechen und Römer biethet dem Künstler Stoffe dar, welche der Kunst am günstigsten sind. Ohne diese schöne Religion der Alten hätten wir das hohe Ideal der darstellenden Künste vielleicht nie kennen gelernt.

Die Geschichte gewähret dem Künstler Menschen; aber die Mythologie der Alten hohe, überirdische Wesen, in die schönsten, lieblichsten Formen gekleidet; und selbst die schrecklichsten Gottheiten, die Furien, nahmen schöne Formen an, wenn sie den Griechischen Künstlern erschienen. Durch sie gebildet, konnten die neuern Künstler das Schöne, Hohe, Göttliche in der Kunst erreichen, welches ihnen, da unsre Religion nur für das Herz und nicht für die Phantasie, und folglich den Künsten nicht vortheilhaft ist, vielleicht nie vorgeschwebt hätte.

Es kann die Absicht dieses Artikels nicht sein, den Künstlern den ganzen Umfang der Mythologie der Alten zu lehren; noch weniger ist es die Meinung des Verfassers, daß sich die Künstler bei den Darstellungen ihrer mythologischen Figuren mit den wenigen geist- und leblosen Zügen begnügen sollen, welche er in folgendem alphabetischen Verzeichnisse nach Winkelmanns Anleitung von denselben aufzeichnete.

Eine trockene Kenntniß von den Eigenthümlichkeiten, welche die alten Künstler den verschiedenen Gottheiten gaben, ist eine nur sehr schwache Stütze des Künstlers; er wird bei ihrer Beobachtung nicht gegen das Uebliche fehlen; dieß wird aber auch das einzige Verdienst seiner Figur sein.

Um eine wahrhaft göttliche Figur darzustellen, muß der Künstler von dem Geiste selbst befeelet werden, welchen die Dichter des Alterthums, vorzüglich aber Homer, den Gottheiten gaben, muß er von den großen, erhabenen Ideen

Ideen entflammt werden, welche, nur den feinsten Augen sichtbar, in den Schilderungen dieses göttlichen Dichters liegen. Diese Lectüre nähre und bilde seinen Geist, diese befruchte seine Einbildungskraft, und erhebe seine Seele zu großen, schönen Gedanken. Ohne diese Erhöhung, Befehlung und Begeisterung seiner Phantasie wird er bei der genauesten körperlichen Charakteristik nichts als die todte Larve einer Gottheit darstellen.

In seine Phantasie mit den großen, edeln, erhabenen Bildern jenes Sängers erfüllt, dann diene ihm beigefügte kurze Charakteristik der Darstellungen der Gottheiten zu einem schwachen Leitfaden, der ihn vor Verirrungen von dem Ueblichen sichern wird, indem sie die ihm erwann entfallenen Eigenthümlichkeiten der göttlichen Figuren seinem Gedächtnisse wieder zuführt.

AESKULAP. Die Alten verehrten ihn oft bloß unter der Gestalt einer Schlange, weil sie glaubten, die Schlange erneuere mit ihrer Haut zugleich ihre Gesundheit und Jugend.

Wenn die Künstler ihn aber unter der menschlichen Gestalt darstellten, so gaben sie ihm bisweilen einen Bart, bisweilen aber nicht. An seiner Seite stand seine Tochter, *Hygiea*, die Gesundheit.

Auf seiner Stirn erheben sich die Haare, und fallen auf der einen Seite wieder herunter, wie auf der Stirne des Jupiter. Aeskulap aber hat kleinere Augen, und ältere Züge als Jupiter; der Bart der Oberlippe unterscheidet sich besonders dadurch von dem des Jupiter, daß jener mehr einen Bogen umschreibt, und die Winkel des Mundes bedeckt, dieser aber sich um die Winkel des Mundes drehet, und sich mit dem Barte des Kinnes vereinigt.

Der Gott in seinem berühmtesten Tempel zu Epidaurus saß auf einem Throne, hielt in der einen Hand einen Stab, und legte die andere auf einen Drachen. Neben ihm lag ein Hund. Oft charakterisierte man ihn bloß mit einem Stabe, um welchen eine Schlange gewunden war, und stellte bisweilen einen Hahn, das Bild der Wachsamkeit, neben ihn.

AMAZONEN. Sie kommen in der Geschichte der Heroen vor, und gehören also unter die mythologischen Figuren.

Ihr Kopfsputz ist der bekannte Korymbos, d. h. ihre Haare sind auf dem Wirbel in einen Knoten gebunden. Ihr Busen ist jungfräulich, mit noch nicht aufgebrochener Warze. Ein Charakter, welchen diese strengen Jungfrauen mit allen Göttinnen gemein haben. Ihr Gürtel sitzt, wie der der Krieger, unmittelbar über den Hüften, und nicht,

nicht, wie ihn die Griechinnen gewöhnlich trugen, (die Sabinerinnen auf einem Basrelief des Polydor ausgenommen) unter den Brüsten.

APOLLO. In ihm sonderlich, spricht Winkelmann, ist der höchste Begriff idealischer männlicher Schönheit gebildet; in ihm finet sich die Stärke vollkommener Jahre mit den sanften Formen des schönsten Frühlings der Jugend vereinigt. Diese Formen sind in ihrer jugendlichen Einheit groß, und nicht wie an einem in kühlem Schatten gehenden Lieblinge, und welchen die Venus auf Rosen erzogen, sondern einem edeln und zu großen Absichten gebornen Jünglinge gemäß: daher war Apoll der Schönste unter den Göttern. Auf dieser Jugend blühet die Gesundheit, und die Stärke meldet sich, wie die Morgensröthe zu einem schönen Tage.

Kallimachus giebt uns in seiner Hymne auf den Apoll folgende Schilderung von ihm:

Golden ist das Gewand Apoliens, und golden die Spange,

Und die Leier, der Köcher, und golden der Lyktische Bogen;

Golden sind seine Sohlen; an Gold und an jeglichem Reichthum

Hat er Ueberfluß. — —

Auch ist er ewig schön, und ewig ein Jüngling, und nie wächst

Selbst der zarteste Bart auf seinen blühenden Wangen,

Und sein lockichtes Haar träufelt süß von duftendem Balsam.

Von dem Reichthume seiner Bekleidung kann aber, wie mich dünkt, nur dann in der Malerei Gebrauch gemacht werden, wenn er vorzüglich als Gott der Sonne aufgeführt wird.

Als Gott der Dichtkunst oder als Anführer der Mäsen muß weniger Reichthum angewendet, und ihm nur eine goldene Leier gegeben werden. Als solchen finden wir ihn auf einem Herculianischen Gemälde, wo er, wie der Lycische Apoll, den Lucian beschreibt, hinterwärts gebeugt ist, und mit der rechten Hand seinen Kopf stützt, und in der linken, statt des Bogens, welchen die von Lucian beschriebene Statue hatte, eine Leier mit elf Saiten hält. Sein Kopf ist mit einem Lorber bekränzt, und ein Lorberzweig liegt zu seiner rechten. Er ist nur mit einem einfachen Tuche bekleidet, dessen eines Ende ihm über die rechte Schulter hängt, und bis auf seine Brust herunter fällt. Diese Draperie ist grün.

Der

Der Charakter des Apollo als Hirt ist Wohlthätigkeit und Güte. Denn als Apollo die Herden Admets weidete, spricht der eben angeführte Hymnendichter:

O, gar bald wird die Rindertrift voll; die weiden-
den Ziegen

Unter Schafen irrend, auf die er segnend hinab-
blickt,

Mangeln der Säuglinge nicht; den Schafen strot-
zen die Euter.

Alle die unfruchtbar waren, werden nun Mütter
von Lämmern,

Die nur Eines gebahr, gebiehet alsbald ihrer
zween.

Der Ausdruck seines Gesichtes muß also von dem im Belvederischen Apoll ganz verschieden, und so fein, wie er an der Statue der Villa Ludovisi ist.

Hinter dem Steine, auf welchem diese Statue sitzend dargestellt ist, liegt ein krummer Hirtenstab.

Apoll hat in einigen Statuen, z. B. der Capitolinischen, wo er sich nachlässig an einen Baum lehnt, und einen Schwan zu seinen Füßen hat, und drei andern in der Villa Medicis, viel Aehnlichkeit mit dem Bacchus.

Nur Apoll und Bacchus haben die Haare über die Schultern herab hängen; als Hirtengott allein sind sie hinterwärts des Wirbels zusammen gebunden. Diesen Kopfsputz der Männer nannten die Griechen, wie Winkelmann behauptet, Krobylos.

BACCHUS. In ihm ist die idealische Jugend, von verschnittenen Naturen genommen, mit männlicher Jugend vermischt gebildet, und in dieser Gestalt erscheint er in verschiedenem Alter bis zu einem vollkommenen Gewächse, und in den schönsten Figuren allezeit mit feinen und rundlichten Gliedern, und mit völligen und ausschweifenden Hüften des weiblichen Geschlechtes. Die Formen sind sanft und flüßig, wie mit einem gelinden Hauche geblasen, fast ohne Andeutung der Knöchel und Knorpel an den Knien, so wie diese in der schönsten Natur eines Knabens und in Verschnittenen gebildet sind.

Das Bild des Bacchus ist ein schöner Knabe, welcher die Grenzen des Frühlings des Lebens und der Jünglingschaft betritt, bei welchem die Regung der Wollust wie die zarte Spitze einer Pflanze zu keimen anfängt, und welcher, wie zwischen Schlummer und Wachen, in einem entzückenden Traume halb versenkt, die Bilder desselben zu sammeln, und sich wahr zu machen anfängt; seine Züge sind voller Süßigkeit, aber die fröhliche Seele tritt nicht ganz ins Gesicht.

Wer

Wer erkannte in dieser Schilderung nicht den Griffel des unsterblichen Winkelmann!

Diese Heiterkeit der Seele gaben die Alten dem Bacchus auch dann, wenn sie ihn als Befieger von Indien darstellten, wie auf einem Altar in der Villa Albani. Die Figur desselben in eben dieser Villa ist mit einem Mantel bekleidet, der den Gott bis an die Geschlechtstheile bedeckt, und über den Ast eines Baumes geworfen ist, welchen Epheu und eine Schlange umwindet.

Als Verbreiter seiner Wohthaten über die Welt ist er mit einer Leopardenhaut bekleidet; seinen Wagen ziehen Tiger; sein Kranz ist von Epheu; Epheughirlanden dienen ihm zu Zügeln, und sein Scepter, der Thyrsus, ist mit Ephett unwunden.

CENTAUR. Die Haare des Centaur Chiron auf dem Herkulanischen Gemähde hängen über die Stirn herab, ohne sie jedoch zu bedecken. Sein Kopf ist mit einem Kranze von länglichen Blättern, die den Blättern des Sauerampfers gleichen, unwunden. Er hat einen Bart. Die menschlichen Formen an ihm sind schön, die von der Pferdenatur sind es weniger.

Die Ohren des Centauren sind oben etwas groß, und nähern sich mehr denen des Pferdes, als des Menschen. Sein Rücken ist, um den Jäger in ihm anzudeuten, mit einer Haut bedeckt, die über der Brust zusammen geknüpft ist.

CERES. Auf den Münzen der Städte Griechenlands und Siciliens war in dem Kopfe dieser Göttin die höchste Schönheit ausgedrückt. Sie ist mit Aehren und Blumen bekränzt, und hat eine hohe Kopfbinde, ähnlich der der Juno. In ganzen Figuren gab man ihr Aehren und Mohnfrängel in die Hände. Den starken Busen, den ihr neuere Künstler gaben, ertheilten die Alten nie einer Göttin.

CIRCE. Homer schildert uns diese Göttin nur im Allgemeinen von ihrer gefährlichen, fürchterlichen Seite, und charakterisiret sie nur durch schöne krause Haare. Der Verfasser der Argonautika, welche dem Orpheus zugeschrieben werden, giebt in seiner kurzen Schilderung derselben eine wahrhaft mahlerisch-erhabene Idee. „Sie nabete sich, spricht er, dem Schiffe, und alle wurden bei ihrem Anblick von Schrecken geführt. Ihre Haare ragten auf ihrem Kopfe hoch empor, und glichen den Strahlen der Sonne, und die Schönheit ihres Antlitzes blitzte wie das Feuer.“ — Man erinnere sich hierbei der großen Idee, welche Correggio in seiner Nacht (man sehe den Artikel Gedanken) ausführte.

CYKLO-

CYKLOPEN. Die Dichter des Alterthums machen schreckliche Schilderungen von ihnen. Man höre nur den Kallimachus:

Und die Nymphen erzitterten, da sie die Schrecknisse sahen,

Groß, wie die Gipfel des Ossa, und nur ein einziges, schrecklich

Funkelndes Auge, gleich einem runden, vierhäutigen Schilde

Unter der Augenbraune —

und weiter unten:

— — — selbst erwachsene Töchter der Götter

Können nie die Cyklopen ohn' Entsetzen und Schauder erblicken.

Ihre Erscheinung diente selbst im Himmel zu einem Schreckbilde.

Aber die Natur der bildenden Künste verbiethet dem Künstler die Schilderungen der Dichter, welche nicht die Phantasie, aber das Auge gar sehr beleidigen würden, in seinem Werke auszuführen, welches auch der Verfertiger eines Herkulanischen Gemäldes beobachtete. Sein Polyphem, auf einem Felsen sitzend, mit einer Leier in der Hand, ist kein Riese, sondern nur gegen den kleinen Amor gehalten, der von einem Delphin über den Wellen getragen ihm einen Brief von der Galathia bringt, von großer Gestalt und den Proportionen der Heroen. Die Formen seines Körpers sind von denen des Apollo und von plumper Schwerfälligkeit gleich weit entfernt.

Das der bildenden Kunst sehr anflüßige Eine Auge ist einer andern Schilderung zu Folge, die uns Servius überliefert hat, glücklich vermieden worden. Diese andere Schilderung giebt den Cyklopen drei Augen, deren eines auf die Mitte der Stirne gestellet ist, welches letztere weniger bemerkbar ausgedrückt ist.

DIANA. Der Wuchs dieser Göttin ist zarter und schwächer, als der der Juno und Pallas; sie hat die Charaktere der Jungfrauschaft, ohne jedoch die Schüchternheit derselben zu haben, in höherem Grade als die übrigen Göttinnen, besitzt alle Reitze der Schönheit, ohne sich derselben bewußt zu scheinen; ihr lebhafter kühner Blick erstreckt sich weit von ihr auf die zu erjagende Beute hin.

Gewöhnlich wird sie mitten im Laufe dargestellt, mit Bogen und Pfeilen bewaffnet, und bekleidet mit einem aufgeschürzten Jagdgewande; ihr Kopfputz ist der gewöhnliche Korymbos.

Ihre

Ihre Waffen, ihr Gürtel und Wagen, welchen Hirsche an goldenen Banden geleitet ziehen, sind von Gold

Das Stirnband und der halbe Mond auf ihrer Stirn ist ein Schmuck, den ihr erst die neuern Künstler gaben.

FAUNEN. Siehe weiter unten Satyrn.

FURIEN. Vorzüglich bei den Darstellungen dieser Gottheiten bewiesen die neuern Künstler, wie viel ihnen von dem wahren Künstlergeist und Künstlergeschmack fehlte. Sie erschöpften bei denselben alle Charaktere der Hässlichkeit, und stellten sie unter der Form alter Weiber in gräßlicher Magerkeit dar; die Farbe ihrer Haut ist so abscheulich, als ihre Form.

Schon die Delicatsse, welche die Griechen in die Benennung dieser fürchterlichen Gottheiten legten (sie nannten sie Eumeniden, die Wohlwollenden), läßt uns auf die Form schließen, welche ihnen die alles schön darstellenden Künstler unter ihnen gegeben haben werden. Sie stellten sie unter der Gestalt schöner, junger Mädchen dar; bisweilen waren Schlangen in ihre Haare verflochten, bisweilen auch nicht. Bloß Schlangen und brennende Fackeln in den Händen bezeichneten die Schrecklichkeit derselben.

GRAZIEN. Die schönsten Figuren der Grazien, die wir noch aus dem Alterthum besitzen, befanden sich in dem Pallaste Ruspoli. Ihre Köpfe sind ohn allen Schmuck, und die Haare mit einer dünnen Schnur um den Kopf herum gebunden, und an zwei Figuren derselben hinten gegen den Nacken zusammen genommen. Die Miene derselben sagt Winkelmann, deutet weder auf Fröhlichkeit, noch auf Ernst, sondern bildet eine stille Zufriedenheit, die der Unschuld der Jahre eigen ist.

Ein einziges Monument, welches ein Hétrurisches Werk ist, und sich in der Villa Borgheze befindet, stellt dieselben bekleidet vor.

HERKULES. Der jugendliche Herkules biethet auf den geschaitenen Steinen Formen und Züge dar, welche den Unterschied des Geschlechts fast zweideutig lassen, wie, setzt Winkelmann hinzu, nach der Meinung der mit ihrer Gunst willfährigen Glycera, (*Athen. Deipn. Lib. XIII. p. 605. D.*) die Schönheit eines jungen Menschen sein sollte. Mehrentheils aber wächst dessen Stirn an mit einer runden feisten Völligkeit, welche den Augenknochen wölbet und gleichsam aufblähet, zu Andeutung seiner Stärke und Arbeit in Unmuth.

Der noch sterbliche Herkules wird mit allen Ausdrücken unerschütterlicher Stärke, einem dicken Halse, kurzem, krausem Haar, kräftigen Muskeln u. s. f.; der vergötterte aber so dargestellt, daß Muskeln und Seh-

Sehnen wenig und kaum sichtbar sind. Seine Keule, welcher bisweilen auf geschnittenen Steinen ein Bogen beigelegt ist, und seine Löwenhaut macht das allgemein Kennliche desselben aus.

HOREN. Die Griechen verehrten unter diesem Namen die Göttinnen der Jahreszeiten. Sie sind die Gefährtinnen der Grazien, deren Schönheit und auch bisweilen deren Blöße sie haben. Gewöhnlich werden sie tanzend vorgestellt, mit kurzem, nur bis an die Kniee gehendem Gewande, und einem Kranze von Palmblättern.

Anfänglich kannten die Griechen nur zwei, dann drei, und endlich vier Horen; diese Zahl derselben ist auf einer Urne der Villa Albani vorgestellt, und zwar in verschiedenen steigenden Altern, mit langen Kleidern und ohne Palmenkränze.

JUNO. Ist auch ohne Diadem an ihrem gebietherischen Munde und den grossen, ründlich gewölbten Augen, die ihr mit dem Jupiter und Apoll gemein sind, kenntlich. Ihr Wuchs ist grösser und stolzer, als der Wuchs aller andern Göttinnen. Ihr Stolz ist in einer Statue von Balthasar Permoser, im Reichelischen Garten zu Leipzig, vortrefflich ausgedrückt.

Der schönste antike Kopf von ihr, ist der kolossalische in der Villa Ludovisi, die schönste Statue von ihr im Palast Barberini.

JUPITER. Der Ausdruck im Gesichte des Jupiter ist im Allgemeinen Güte mit ernstester Majestät, da blosser Ernst der Ausdruck des Pluto ist. Seine Haare erheben sich über der Stirn, und beugen sich seitwärts, in einen engen Bogen gekrümmt, in starken Büscheln herunter, und bedecken ihm die Ohren. Obgleich seine Seitenhaare länger als die des Pluto, Neptunius, Aeskulapius sind, so fallen sie doch nicht, wie die Haare dieser, in Locken, sondern wallen wellenförmig herab, und haben einige Aehnlichkeit mit der Mähne des Löwen.

Des Künstlers grösste Sorge sei, selbst im strafenden Jupiter das Vollkommene der Schönheit mit furchtbarer Grösse zu vereinigen, und herrschende Güte, welche dem grössten der Götter angemessen ist, in einigen Zügen durchschimmern zu lassen. Verfehlet er diese Charaktere, so wird ihm niemand seinen bärtigen, starken Mann, wenn er auch einen Adler bei sich, und Donnerkeile in der Rechten hätte, für einen Jupiter anerkennen.

MARS. Im ganzen Alterthum, sagt Winkelmann, findet sich kein Mars, an welchem das geringste Fäserchen die Stärke, die Kühnheit und das Feuer ausdrücke, wel-

ches ihn erregt. Er ist ein schöner Jüngling, nur männlicher als Apoll.

Die schönsten Figuren von ihm sind die sitzende in der Villa Ludovisi, und die stehende auf einem der zweien schönen Leuchter von Marmor im Pallast Barberini. Sie sind in ruhiger Stellung und Handlung vorgestellt. Eben so findet man ihn auch auf Münzen und geschnittenen Steinen. Wenn aber auf andern Münzen und Steinen ein Mars mit einem Barte vorgestellt ist, so ist Winkelmann geneigt, ihn für den Enyalios der Griechen, welcher der Gehülfe ihres Ares war, zu halten.

MEDUSA. In ihr gaben die Künstler des Alterthums wieder einen Beweis, wie wenig sie die Schilderungen der Dichter achteten, wenn Formen der Häßlichkeit der Gegenstand derselben waren. Medusa, die einzige der Gorgonen, von der wir einen Kopf aus dem Alterthum besitzen, ist auf einigen geschnittenen Steinen von hoher Schönheit. Am schönsten aber ist der, welchen die Statue des Perseus im Pallast Conti in der Hand hält.

MERCURIUS. Schön und jung wie Mars, aber männlicher als Apoll. Auf einigen Hetrurischen Werken, z. B. auf einem Altar im Capitolio, auf einem andern in der Villa Borghese, hat er einen spitzigen und vorwärts gekrümmten Bart, und seinen Schlangensfab in der Hand. Auf andern Hetrurischen Steinen findet man ihn mit einem Helm auf dem Kopfe, und mit einem kurzen, sichelförmigen Schwerte, wodurch der Künstler auf die Tödtung des Argus deuten wollte. In einigen Darstellungen ist sein Kopf mit der Schale einer Schildkröte bedeckt.

Er zeichnet sich durch kurze krause Haare, und durch eine besondere Feinheit im Gesichte aus.

MORS. Homer schildert den Tod als den Bruder des Schlafes, den man unter der Gestalt eines schönen Genius abzubilden gewohnt war.

Die Künstler faßten die von Homer gegebene Idee auf, und stellten den Tod seinem Bruder Schlaf ähnlich vor.

Auf einem Sarkophag, den Bellori bekannt machte, stehet er aufrecht, er hat Flügel, und die Beine kreuzweis über einander gelegt, um den Zustand der Ruhe anzuzeigen. In der Neigung seines Kopfes ist Ausdruck der Traurigkeit. Er stützt sich auf die Fackel des Lebens, die ausgelöscht und umgekehrt auf die Brust eines Todten gestemmt ist. Bei dem Todten ist ein Schmetterling, das Symbol der von ihm gewichenen Seele.

Auf einem geschnittenen Steine ist Mors gleichfalls mit Flügeln vorgestellt. Er hält einen Aschenkrug, und schüt-

telt

telt mit der andern Hand seine Fackel, um sie anzulöschen; neben ihm kriecht ein Schmetterling auf der Erde.

Man sehe Lessings Abhandlung: Wie die Alten den Tod gebildet.

NEPTUNUS Auf Münzen der Stadt Posidonia hält Neptun seinen dreizackigen Scepter, wie eine Lanze, im Begriff zu stoßen, und ist, wie Jupiter, nackend, außer daß er sein zusammen genommenes Gewand über beide Arme geworfen hat, als wenn ihm dasselbe statt eines Schildes dienen sollte.

Die einzige Statue, die wir noch von ihm besitzen, befindet sich in der Villa Medicis zu Rom. Seine Bildung ist von der Bildung des Jupiter etwas verschieden, denn der Bart ist krauser, und ein Unterschied in dem Wurf der Haare, die sich von der Stirn erheben, nach Winkelmann. Sein Kopf, sagt Ramdohr, hat viel vom Charakter eines Jupiter, aber weniger Majestät.

PALLAS. Ein Bild jungfräulicher Züchtigkeit, sagt Winkelmann, welche alle weibliche Schwäche ausgezogen, ja die Liebe selbst besieget, hat die Augen märsiger gewölbet, und weniger offen, als Juno; ihr Haupt erhebet sich nicht stolz, und ihr Blick ist etwas gesenkt, wie in stiller Betrachtung, ihre Haare sind insgemein lang von dem Kopf abgebunden, und hängen unter dem Bande länger oder kürzer in langen Locken reihenweis herunter. Ihr Wuchs ist weder so majestätisch, wie der der Juno, noch auch so schlank, wie der Wuchs der Diana; er ist vollendet, in einem reifen Alter. Im Allgemeinen giebt man der Pallas längere Haare, als andern Göttinnen, und entblüset nie mehr von ihrem Busen, als die rechte Brust.

Auf einer Griechischen silbernen Münze ist ihr Helm auf beiden Seiten mit Flügeln geschmückt. Die schönste Statue von ihr ist in der Villa Albani.

PAN. Auf einer sehr schönen silbernen Münze des Königes Antigonus fand Winkelmann einen alten bärtigen Kopf, dessen Haare nicht in krausen Locken, sondern in geraden Strippen hängen; über der Stirn fällt ein Schopf Haare herunter, wie er an einigen komischen Larven aufwärts stehet; der obere Augenknochen machet eine gekrümmete Caricatur, welche diesen Larven auch gewöhnlich ist. Ein Kranz von Epheu umgiebet diesen Kopf, welcher, spricht er, (aus einigen an dieser Stelle angeführten Gründen) vermuthlich den Gott Pan vorstellet. Er hat ein ernsthaftes, strenges Wesen, mit einem zottigen, strupfichten Barte, wodurch er von dem Silen unterschieden ist, welcher allezeit eine heitere und stille Miene, und entweder einen krausen Bart, wie dessen Statue in der Villa

Borghese, oder einen sanft geschlängelten, und außerdem spitzige Ohren hat. Jener Kopf auf der Münze hat die dem Pan sonst gewöhnlichen Widderhörner nicht.

Nicht immer wurde Pan mit Ziegenfüßen gebildet; eine Griechische Inschrift spricht von einer Figur desselben, deren Kopf einem gewöhnlichen Pan mit Ziegenhörnern ähnlich war, der Leib und die Brust war wie die des Herkules gestaltet, die Füße, wie die des Mercurius geflügelt.

Eine Arkadische Münze stellt ihn unter den Zügen eines schönen, jungen und unbärtigen Mannes dar. Bloß der krumme Knotenstock in seiner Hand, und die ihm zur Seite liegende siebenröhrige Flöte zeigt in ihm den Gott an; sein Kopf ist edel, alle seine Glieder menschlich gestaltet und schön proportioniert.

Die *Aegipane*, untere Waldgottheiten, haben eine Habichtsnase, ein breites und dickes Gesicht, lange Ohren, Hörner und Bocksfüße.

PARCEN. Catullus beschreibt sie mit bebenden und zitternden Gliedern, in betagtem Alter, mit runzlichtem Angesicht, gebeugtem Rücken, und einem strengen Blicke. Die Darstellungen der Künstler biethen ganz das Gegentheil von dem dar.

Gemeinlich finden sich dieselben bei dem Tode des Meleager; sie sind schöne Jungfrauen, mit oder ohne Flügeln auf dem Haupte, und unterscheiden sich durch die ihnen eigenen Attribute. Die eine schreibt allezeit auf eine Rolle. Zuweilen siehet man derselben nur zwei.

Nach dem Pausanias wurde *Venus* die älteste *Parce* genannt; ein entscheidender Grund gegen jeden Zug der Häßlichkeit in ihren Formen.

PLUTO. Hat im Allgemeinen, wie sein Bruder *Nep- tun*, mit dem *Jupiter* viel Aehnlichkeit, nur unterscheidet er sich von dem letztern durch den Charakter der Ernsthaftigkeit. Auf einem der Gemälde des Nasonischen Grabmahls ist sein Kopf mit einem Theile des Mantels bedeckt; gemeinlich ist er an dem *Modius* oder Scheffel auf dem Kopfe kenntlich. Der kolossalische Kopf im Pallaste Giustiniani, ein anderer in der Villa Mattei, welche beide dem donnernden *Jupiter* sehr gleichen, und deren letzterer vom Spence *Jupiter terribilis* genannt wurde, werden von Winkelmann für Köpfe des *Pluto* gehalten. Die Haare an diesen Köpfen hängen über die Stirn herunter, da sich die Haare *Jupiters* von der Stirn erheben. Der *Pluto* der Griechen und der *Serapis* der Aegyptier ist ein und derselbe Gott.

PROSERPINA. Die Schönheit ihres Kopfes, auf zwei silbernen Münzen des königlichen *Farnesischen* Musei zu

zu Neapel, übersteiget, sagt Winkelmann, alle Einbildung. Auf einer Münze im Cabinet des Herrn Pelerin ist er mit Aehren bekränzt, welches wahrscheinlich Kornähren sind. Aber sie wurden für Schilfkolben angesehen, und dieser Kopf deswegen für den Kopf der Arethusa gehalten.

SATURNUS. Wird bei seinen gewöhnlichen und bekannten Attributen und Charakteren, wie der Pluto in den Gemälden des Nalonischen Grabmahles, und wie der *Jupiter riciniatus* des Arnobius, mit bedecktem Haupte gebildet.

SATYRN. Die Faunen der Römer. Die Bildung der Satyrn oder Faunen ist der erste Grad des männlichen Ideals. Die schönsten Statuen der Satyrn gewähren ein Bild schöner, reifer Jugend; Unschuld und Einfalt und ein nicht so erhabenes Profil, und eine stumpfe Nase unterscheidet sie von jungen Heroen. Dies ist die allgemeine Idee der Griechen von diesen Gottheiten. Bisweilen aber gaben sie ihnen eine ins Lachen gekehrte Miene, mit hängenden Warzen unter den Kinnbacken, wie an Ziegen. So ist einer der schönsten Satyrköpfe aus dem Alterthum, in der Villa Albani. Der schöne Barberinische schlafende Faun ist kein Ideal, sondern ein Bild der sich selbst überlassenen, einfältigen Natur.

Winkelmann schließt nicht ohne Wahrscheinlichkeit, daß die vielen jungen Satyrstatuen zu Rom, welche sich in Form und Stellung gleich sind, wohl Copieen des berühmten ehernen Satyrs des Praxiteles (s. Bildner der Griechen 64) sein möchten.

Alle diese Figuren, auch der junge und alte Satyr auf Herkulanischen Gemälden, haben durchaus menschliche Bildung. Die Griechen unterschieden überhaupt bloß durch spitze Ohren, einen kleinen Schwanz, und eine eingebogene, aufgestülpte Nase die Satyrn von den Menschen — daher vergleicht Xenophon den Sokrates mit einem Satyr — und gaben, wie unter Pan schon bemerkt worden, bloß den Aegipanen Hörner, Schenkel, Beine und Füße des Bockes.

Der schöne Satyrkopf auf der Villa Albani hat eine lächelnde Gesichtsbildung, und einen unter dem Kinn her, abhängenden Bocksbart.

SILEN. Die Silenen sind alte Satyrn, und haben das Charakteristische mit ihnen gemein. Der Silen in der Villa Borghese, der den jungen Bacchus in den Armen hält, sieht einem alten Helden ähnlich, hat spitzige Ohren, und Epheu um das Haupt.

Gemeiniglich wird er als ein alter, überaus dicker, unbehüllicher und betrunkenen Mensch abgebildet, der auf seinem Esel wanket, und sich, damit er nicht hinunter falle, an Satyrn anlehnt.

TRITONEN. Ihre Form und Seemuschelhörner sind bekannt genug. Die zwei kolossalische Büsten auf der Villa Albani, welche Winkelmann für Büsten von Tritonen hält, unterscheiden sich durch eine Art von Flossfedern, welche die Augenbraunen, den Bart unter der Nase und am Kinn ausmachen; der ruhige Ausdruck in ihrem Gesicht scheinete die Meeresstille anzudeuten. Im Museo Clementino befindet sich ein ähnlicher Kopf von edlerem Charakter.

VENUS. Sie hat kleinere Augen als Juno, und einen von dem der Juno und Pallas verschiedenen Blick, welchen vorzüglich das untere etwas erhobene Augenlid verursacht, wodurch das Liebäugeln und das Schmachttende in den sanft geöffneten Augen gebildet wird, welches die Griechen τὸ ὕγρον nennen*): sie ist aber fern von allen geilen Gebärden der Neuern, weil die Liebe auch von den besten Künstlern als eine Begleiterin der Weisheit angesehen wurde.

Die Mediceische Venus, wir bedienen uns der Worte Winkelmanns, ist einer Rose gleich, die nach einer schönen Morgenröthe, beim Anfang der Sonne, aufbricht, und die aus dem Alter tritt, welches, wie Früchte vor der völligen Reife, hart und herblich ist, wie selbst ihr Busen meldet, welcher schon ausgebreiteter ist, als an zarten Mädchen.

Bei dem Stande derselben stelle ich mir diejenige Lais vor, die Apelles im Lieben unterrichtete, und ich bilde mir dieselbe so, wie sie sich das erste Mal vor den Augen des Künstlers entkleiden müssen.

Sie wurde gewöhnlich ganz nackend vorgestellt, wie sie auch Praxiteles bildete, jedoch kommt sie auch bisweilen ganz bekleidet vor. Und wird sie in Marmor so vorgestellt, so hat sie allezeit zwei Gürtel, von welchen der andere unter dem Unterleibe lieget, so wie denselben die Venus mit einem Porträtkopfe (*Mus. Cap. T. 3. tab. 20*)

ne-

*) Der Herausgeber dieses Wörterbuches kann sich nicht überzeugen, daß diese genetische Erklärung des τὸ ὕγρον von Winkelmann richtig ist, indem er die Ueberzeugung hat, daß die *yeux humides* der Franzosen ganz dasselbe anzeigen, und sich nicht vorstellen kann, daß dieses bloß von der von Winkelmann angegebenen Zeichnung der Augen abhängt.

neben dem Mars im Capitolio, und die schöne bekleidete Venus hat, welche ebemahls in dem Pallaste Spada stand. Dieser untere Gürtel ist nur dieser Göttin eigen, welcher bei den Dichtern insbesondere der Gürtel der Venus heisst. Juno bath sich, da sie dem Jupiter eine heftige Begierde gegen sich erwecken wollte, ihn aus, und Venus legte denselben, wie Homer, Ilias 14. 219. 223, sagt, in ihren Schoofs.

Es ist wahrscheinlich, das die Venus auf Münzen der Knidier und auf geschnittenen Steinen eine Nachbildung der berühmten Knidischen Venus des Praxiteles ist, und wäre dieses, so könnte die Mediceische Venus, ob sie gleich jener nur in den untern Theilen ähnlich ist, wenigstens eine Copie jener Venus des Praxiteles sein, da jener Künstler in einem frei stehenden Werke wohl schwerlich einen ausgestreckten Arm bilden konnte, welcher ein leichtes Gewand über ein Gefäß hält, indem dadurch fast unvermeidlich Magerkeit hervor gebracht werden mußte.

Venus Anadyomene, oder die aus dem Meer steigende Venus, ist ein Gemälde des Apelles. Sie trocknet ihre Haare mit beiden Händen. Eine Gipsarbeit in der Admiranda zu Rom soll nach Heyne in Rücksicht der Figur der Venus eine schlechte Copie jenes Gemäldes sein.

Die bald halb, bald ganz bekleidete Venus, die ihre Haare nur mit Einer Hand trocknet, und bisweilen einen Spiegel hat, ist nicht Venus Anadyomene, sondern eine aus dem Bade steigende Venus.

Unter der Venus Victrix nimmt man diese Göttin in mehrern Beziehungen:

1) in Beziehung auf den Vorzug, den ihr Paris vor der Juno und Pallas gab — hier hält sie den Preis der Schönheit, den Apfel, in der Hand;

2) in Beziehung des Sieges dieser Göttin über den Mars — sie hat die Waffen dieses Gottes, den Helm, die Lanze, und bisweilen auch den Schild;

3) in Beziehung des Sieges, den die Cäsaren durch sie erhielten — sie steht mitten unter den Fahnen der Legionen, den Fuß auf den Vordertheil einer Galeere gestellt, hat einen Siegeskranz und einen Palmen- oder Olivenzweig;

4) in Beziehung auf die Beendigung des Bürgerkrieges — sie hat einen Heroldsstab.

Venus Genetrix, unter welchem Namen ihr Cäsar, der sich für einen Abkömmling von ihr ausgab, einen Tempel baute, trägt eine Lanze und einen Schild; auf den Münzen des Cäsar bisweilen ein schleppendes, bisweilen aber ein aufgeschürztes Gewand, hat die linke Brust be-

deckt, und auf dem Kopf eine Krone, und in der Hand eine Lanze und einen Siegeskranz; und ist die Venus zu Caserta im Pallaste des Königs von Neapel, welche Winkelmann die Siegerin nennt, ein Römisches, oder von den Griechen für die Römer verfertigtes Monument, so könnte sie gleichfalls eine Venus Genetrix sein. Sie trägt eine Krone, und ihr linker Fuß steht auf einem Helm.

Venus Urania, oder die himmlische Venus, bezeichnet die Zeugungskraft der Natur, oder die Natur selbst; ihre Verehrung ist sehr alt, und ihr Tempel zu Athen war einer der ältesten der Stadt. Die ältesten Abbildungen, welche Heyne von dieser Göttin fand, sind auf den Münzen der Mutter des Heliogabalus, Julia. Sie ist bekleidet, und trägt in der rechten Hand eine Kugel, zuweilen mit einem Sterne oder der Sonne, und in der linken eine Lanze; neben ihr ist Amor.

Zwei Syrakusische Mädchen ließen der Venus einen Tempel bauen, und verehrten sie in demselben unter dem Namen Kallipyx (*Venus aux belles fesses*), weil sie vermöge des nämlichen Theiles von Schönheit reiche Heirathen gethan hatten. Eine Statue von dieser Venus Kallipyx befindet sich im Pallast Farnese; sie ist höchstens eine Schönheit vom zweiten Range, G,

G r a d a t i o n .

(Bildende Künste.)

Die verschiedenen Stufen in allen Theilen der Kunst, welche der Künstler durchläuft, um in denselben auf den höchsten Grad, der seinem Kunstwerke gegeben werden kann, zu kommen.

Es muß sich Gradation in der Anordnung, in den Formen, in den Charakteren, in den Ausdrücken, Bewegungen, Falten der Bekleidung, und in den Tönen und Tinten finden, da eine bemerkbare Lücke in der Folge der Gegenstände, in allen diesen Theilen der Kunst, ein unangenehmes Gefühl erweckt.

Die Gradation in der Anordnung der Gegenstände ist das, was des Künstlers erste und vorzüglichste Sorgfalt erfordert, um von Stufe zu Stufe, vermittelt der Art und Weise der Zusammensetzung, der Flächen, auf welchen die Figuren stehen, ihrer Formen und Handlungen, von untergeordneten Figuren auf die Hauptfigur, oder von dieser auf jene zurück, das Auge des Betrachters zu leiten. Ohne diese Gradation in der Anord-

ordnung kann die Zusammensetzung keine Klarheit und Deutlichkeit erlangen.

Robin führt ein Beispiel dieser Gradation von Le Brün an. Der schwache und verwundete Porus wird zu den Füßen Alexanders gebracht. In diesem Augenblicke läßt die Wärme der Handlung nach; das sieht man an der Ruhe des Macedonischen Helden; diese Ruhe der Stellung gehet auf seine Günstlinge über, und verändert sich nach dem Verhältnisse, in welchem die Figuren von der Hauptfigur entfernt sind.

Die Gradation in den Formen muß in den Werken der Carracci, des Raphael und Michel Angelo, vorzüglich aber in den schönen Antiken studieret werden. Nur durch die Gradation von einer zarten zu einer kräftigen, von einer sanften zu einer männlichen Form wird die Richtigkeit der Umriffe hervor gebracht, vermittelt welcher man ohne Anstofs die verschiedenen Formen übergeht, und die Charaktere des Alters und des Geschlechtes fühlet.

Von der Gradation in den Ausdrücken ist die Hochzeit der Psyche in der Farnesina von Raphael ein schönes Beispiel. Die Götter sitzen mit Würde dabei, und äußern folglich wenig Rührungen der Seele auf ihren Gesichtern. Aber die Verschiedenheit ihrer Charaktere ist sehr sichtbar, und die Gradation von der Naivetät des Ganymedes bis zu Jupiters Majestät, wie von der Flora bis zur Juno, zum bewundern.

Im Allgemeinen wird vermittelt der Gradation ein Gegenstand durch den andern dadurch geltend gemacht, daß immer der eine auf den andern, und alle zusammen endlich auf die Hervorbringung des Eindrucks leiten, welchen der Künstler bei seinem Werke beabsichtigt. G.

G r a u i n G r a u.

(*Mahlerei.*)

Man sehe den Artikel Grisaille.

G r a v e.

(*Musik.*)

Zeigt eine langsame, ernsthafte und gesetzte Bewegung an. Soll diese in der Ausführung gehörig charakterisiret werden können, so müssen für Tonstücke dieser

Art in Rücksicht des mechanischen Baues eigenthümliche Einrichtungen getroffen werden, daher würden z. B. lange Reihen, gleiche Geltung habender Noten, stakkierte oder rollende Passagen als Hauptfiguren hier am unrichtigen Orte stehen, wenigstens müssen, wenn man diese Fälle annehmen, und sich solche in vollstimmigen Tonstücken denken will, andere Stimmen den Charakter des *Grave* durch absteigende Notengattungen behaupten und fühlbar machen.

Punctierte Noten, Bindungen u. d. gl. scheinen im Allgemeinen am vorzüglichsten ins *Grave* zu passen, und diese müssen mit einer gewissen Haltung, und mit weit mehr gewissenhafter Präcision vorgetragen werden, als sonst gewöhnlich bei langsamen und sangbaren Sätzen zu geschehen pflegt. B.

Gravieren. Gravierkunst.

Man sagt in Holz, in Edelsteine gravieren, Medaillen gravieren, mit Scheidewasser, mit dem Grabstichel, in schwarzer Kunst, in crayonirter Manier, in punctierter Manier gravieren.

Von der Gravur in Holz ist unter dem Artikel Formschneidekunst gesprochen worden.

Die Gravur der Medaillen ist von der Behandlung des Basreliefs (man sehe diesen Artikel) nicht sehr verschieden; wenigstens muß der Künstler dieselben Gesetze dabei befolgen; dieselbe Bewandniß hat es mit der Gravur in Edelsteine. (Man sehe die Artikel Geschnittene Steine und Steinschneidekunst.)

Ueber die verschiedenen Arten der Gravuren sehe man die Artikel Aetzen; Schraffieren und Kupferstecherkunst. G.

G r a z i e.

(*Aesthetik.*)

Siehe den Artikel Anmuth.

G r a z i e.

(*Tanzkunst.*)

Nichts ist in der Ausübung so schwer, als das, was man *Grazie* haben nennt. Sie zu zeigen, erfordert den

den feinsten Geschmack, und es ist ein großer Fehler, ihr, wie man sagt, nachzulaufen, und sie in gleichem Maasse über Alles zu verbreiten. Wenig Anmaßung, sie zu zeigen, eine anscheinende Nachlässigkeit sie zu verbergen, macht sie nur um desto anziehender, und giebt ihr einen neuen Reitz.

Der Geschmack ist der Vertheiler derselben, ihm verdanket die Grazie Werth und Liebenswürdigkeit; findet man sie ohne ihn, so verliert sie ihren Namen, ihre Reitze und ihre Wirkung, so ist sie nichts als Ziererei, deren Fadheit unerträglich wird.

Die Schönheit entspringt aus der Proportion und Symmetrie der Theile, und die Grazie aus der Einförmigkeit der innern Bewegungen, verursacht durch die Rührungen und Empfindungen der Seele. In dieser Harmonie bestehet sie.

Die Dichter gaben der Venus drei Grazien zum Gefolge. Sie hießen Aglaja, Thalia und Euphrosyne. Sie waren des Bacchus und der Venus Töchter, gingen immer Arm in Arm, und trenneten sich nie von einander. Wenn man sie ganz nackend mahlte, so geschah es, um dadurch zu zeigen, daß die Grazien nichts von der Kunst erbor-gen, und daß sie keine andere Reitze haben, als die Reitze der Natur. Die eine hielt eine Rose, die andere einen Lilienfängel, und die dritte einen Myrthenzweig. Die Dichter sagen, die Grazien seien klein, und von schlankem (sweltem) Wuchse. Hierdurch wollte man zeigen, daß das Anmuthige in geringfügigen Dingen, bisweilen in einer leichten Gebehrde, in einem nachlässigen, unge-suchten Wesen, in einem Lächeln u. s. f. bestehe.

Jeder Theil des Körpers und jede seiner Stellungen hat seine Grazie; um zu wissen, bis auf welchen Punct die Arme und die Füße der Grazie empfänglich sind, muß man eine liebenswürdige Person tanzen sehen; und man wird gewiß finden, daß sie diesen Theilen des Körpers eben so eigen ist als dem Kopfe, dem Halse u. s. f.

Im Tanze offenbaret sich alles, was die Bewegungen der Arme und der Füße nur Reitzendes und Schönes haben. Ovid sagt von der Venus, sie habe selbst dann noch Grazie gehabt, als sie ihrem Gemahl nachhinkte.

Marte palam simulat Vulcanum; imitata decebat.

Multaque cum forma gratia mixta fuit.

De Arte amandi.

Die Gebehrden, Manieren und Handlungen eines liebenswürdigen Weibes haben unendlich viel Grazie. — Sie thue auch was sie wolle, spricht Tibull, setze ihren Fuß wie und wohin sie wolle, so ordnen ihr unbemerkt die

die Grazien ihre Bewegungen, und begleiten sie überall.

*Illam, quidquid agit, quoquo vestigia movit,
Componit furtim subsequiturque decor.*

Man kann zweierlei Art von Grazie unterscheiden, die sich einigermassen entgegengesetzt sind: die majestätische und gemeine. Diese ist reizenden Personen eigen, und jene den Schönen, oder durch Weisheit und Tugend ausgezeichneten Frauen.

Die gemeine Grazie hat etwas Anziehendes; sie flößet Vergnügen und Wollust ein. Die majestätische erwecket Ehrfurcht und befiehet gebietherisch. Man findet Personen, welche in verschiedenen Altern beide Arten von Grazie haben; ja es giebt deren, welche sie beide zu gleicher Zeit besitzen.

So schwer es auch ist, zu bestimmen, was das Wesen der Grazie sei, so kann man doch sagen, daß ohne Bewegung, das heißt, ohne eine leichte Agitation des Körpers, oder eines seiner Theile, keine Grazie Statt finde. Virgil mahlet, um die Majestät der Juno und die Grazie des Apollo auszudrücken, nur ihren Gang oder ihre Bewegungen.

Die Römer und Griechen kannten die Macht der Grazie so, daß ihre ganze Mythologie ihre Empfindsamkeit für dieselbe bezeuget.

Compan's Diction.

G r e l l .

(*Mahlerei.*)

Dieser Ausdruck wird auf den Ton der Farbe, auf die Farbe selbst, und auf Licht und Schatten angewendet.

Ein greller Ton ist der, welcher sich nicht mit dem vereiniget; sich nicht in den verliert, der ihm zunächst steht; eine grelle Farbe ist eine schreiende, unharmonische, der gebrochenen entgegen gesetzte Farbe; ein grelles Licht, ein greller Schatten entsteht dann, wenn sie in großen Massen allzu plötzlich auf einander folgen. G.

Griechische Künstler.

(*Zeichnende Künste.*)

Da die Griechen diejenigen waren, von welchen wir unsern ersten und vortrefflichsten Unterricht in den Künsten

iten empfangen, so müssen die Ideen, welche ihre Künstler von der Kunst hatten, für uns sehr viel Interesse haben, so müssen die Grundsätze, welche sie befolgten, für uns von grosser Wichtigkeit sein.

Unser unsterblicher Landsmann, der grosse Mengs, entwickelte sie folgender Maassen aus ihren Werken:

Die Griechen, spricht er, sind die ersten, die einen wahren Geschmack gezeigt haben. Ueberzeugt, das die Künste für den Menschen geschaffen sind, und das der Mensch nichts so sehr liebt, als sich selbst, und folglich der erste Gegenstand der Kunst sein muss, richteten sie ihre ganze Aufmerksamkeit auf ihn.

Da der Mensch selbst ein viel edlerer Gegenstand ist, als seine Bekleidung, so bildeten sie ihn auch meistens nackt; das weibliche Geschlecht ausgenommen, bei welchem es der Wohlstand nicht erlaubte.

Sie erkannten, das der Mensch das Meisterstück der Schöpfung ist, welche mit dem ganzen Bau seines Körpers und der schönen Proportion seiner Glieder in Verbindung steht; diese Regelmässigkeit und Symmetrie des menschlichen Körpers führte sie zur Kenntniss der Proportionen.

Da sie bemerkten, das die Stärke des Körpers in zween Hauptbewegungen bestehet, die eine, vermöge deren er seine Glieder gegen den Rumpf des Körpers ziehet, und die andere, vermöge deren er sie ausstreckt, so kamen sie dadurch auf die Anatomie, und auf die ersten Ideen des Ausdrucks. Ihre Sitten und Gebräuche kamen ihnen dabei sehr wohl zu Statten, und ihre öffentlichen Kampfplätze gaben ihnen die beste Gelegenheit zum Nachdenken, und den Ursachen der Gegenstände, die sie betrachtet hatten, nachzuspüren.

Endlich erhoben sie sich durch die Einbildungskraft bis zur Gottheit. Um ein anschauliches Bild davon zu entwerfen, wählten sie aus den Theilen des menschlichen Körpers diejenigen, die sich mit den eingebildeten Eigenschaften ihrer Götter am besten vertrugen; dieser Weg führte sie zur Auswahl. Indem sie ihren Gottheiten die menschliche Gestalt, als die vollkommenste unter allen, gaben, entfernten sie doch mit grosser Beurtheilung Alles, wodurch sie sich der menschlichen Schwachheit zu sehr genähert hätten.

Und da sich endlich zwischen Gott und den Menschen ein Mittelding denken liess, so kamen sie auf die Idee ihrer Halbgötter und Helden.

Dies war die Entstehung des Schönen in dem Geiste der Griechen, wodurch sie das Erhabene der Kunst erreichten, indem sie durch Vergleichung der beiden Naturen,

ren, nämlich der göttlichen und menschlichen, den wahren Ausdruck des Guten und Schlechten in den Gestalten fanden.

Nachdem sie diesen Gipfel, als das Schwerste, einmahl erstiegen hatten, so gaben ihnen die Gewohnheiten und Gebräuche, die bei den Alten beibehalten wurden, Gelegenheit, sich in zufälligen und aufferwesentlichen Gegenständen der Kunst zu üben, als in der Draperie, der Bildung der Thiere, u. s. w. Aber sie schätzten diese Theile nicht höher, als sie es verdienten, und zwar so lange, als die Kunst von grossen Genies betrieben wurde. Denn als kleine Geister und schlechte Köpfe diese Laufbahn betreten wollten, und nicht mehr Philosophen, sondern Könige und unwissende Reiche Kunstrichter waren, so nahmen die Kleinigkeiten, deren ich oben erwähnet habe, in den Künsten überhand, welche dadurch nach und nach in Verfall kamen. Von dieser Zeit an arteten sie immer mehr und mehr in Nichtswürdigkeiten und kleinliche Bagatelle aus, so das man schon damahls widerfinnige Chimären abbildete, deren Existenz unmöglich ist. Auf diese Art entstanden jene lächerlichen, falschen, unwahrscheinlichen und abenteuerlichen Gegenstände, dergleichen die Grottesken sind.

2. Th. 13. S. ff.

G r i f a i l l e,

(Mahlerei.)

Dieses Wort wird als Kunstausdruck in gedoppelter Bedeutung genommen. Die erste bezeichnet einen Fehler im Colorit, die andere eine besondere Art der Mahlerei.

Ist das Colorit einer Mahlerei grau, todt, sind die Tinten derselben eintönig, und die Localfarben schmutzig, so neunt man sie eine Grifaille.

Die besondere Art der Mahlerei, welche die Franzosen Grifaille nennen, wird von den Italiänern *Chiorofuro*, und von den Deutschen Grau in Grau genannt. Diese Mahlerei kommt in Ansehung der Farbengebung in gar keine Betrachtung, und stellet blofs das Licht und den Schatten mit weisser und grauer Farbe dar. Man verfiel darauf, als man den Mangel der Basreliefs durch Mahlereien ersetzen wollte.

G.

Grop-

G r o p p o .

(Musik.)

Die Rolle. Ist die Benennung des geschnellten Doppelschlages, welcher vor dem eigentlichen Doppelschlag auf der Stufe der Hauptnote selbst noch einen Hülfsston erhält. Diese Manier kommt bei lebhaften Stellen vor, die nicht geschleift werden sollen, und kann bei gehöriger Präcision im Vortrage zur Vermehrung der Lebhaftigkeit des Gedankens sehr viel beitragen. *B.*

G r o f s .

(Aesthetik.)

Man sehe den Artikel Erhaben.

G r o t t e .

(Wasserbaukunst.)

Höhle. Bei Erbauung der Grotten muß der Baukünstler, weil in selbigen die Hauptzierde mehrentheils durch Springwasser, Quellen und Wasserfälle hervor gebracht wird, besonders denjenigen Wirkungen vorbeugen, welche das Wasser durch seine erweichenden, unterwäschenden, und bei vorhandenem Drucke zersprengenden Kräfte ausübet. Es wird also erfordert, daß er Erfahrung in der Wasserbaukunst habe.

Wenn die Anlage derselben einem von der Natur freiwillig gebildeten Werke gleichen soll, kann er nur durch glückliche Nachahmung derselben seinen Endzweck erreichen, nämlich die in Rücksicht auf den forschenden Charakter des Gartens oder der Landschaft abgezweckte Täuschung hervor zu bringen.

Die Grotten aber werden, nicht bloß das Auge zu vergnügen, erbauet, sondern ihre Bestimmung ist vielmehr, den Hang zur Einsamkeit und Ruhe zu begünstigen, und Schutz vor der Witterung, oder sonst eine Zuflucht zu verschaffen, welchen Absichten ihre ins Dunkle hin sich wölbenden Bogen vollkommen entsprechen.

Es ist aber ein großer Unterschied, zwischen denen der Natur nachgebildeten Grotten, und jenen mit Architektonischem Fleiß abgecircelten Gebäuden, womit zuerst Italien seine Gärten verzierte, ihnen dem Namen

Grot-

Grotte beilegte, und mit allen Theilen der Baukunst, welche ihnen billig hätten fremd bleiben sollen, zu schmücken suchte, auch jede Kunst aufboth, um die Sinne zu bezaubern.

Man denke sich einen mit Säulen unterstützten, zuweilen felsartig bekleideten Bogen, zwischen welchem eine große Nische oder Halle erbauet ist, in der wiederum kleinere Bogenstellungen und Nischen, Wasserbecken, Springbrunnen, mannigfaltige Wasserkünsteleien, Gemälde, Spiegel, Statuen, eine Menge Seemuscheln, Schneckengehäuse, Corallenzacken, farbige Steine, Bergstufen, Crystalle, gefärbte Gläser, Versteinerungen, Baumrinden, Moofs, oder andere dergleichen Dinge, von allen Orten her, so in ein Ganzes gebracht worden sind, daß alle Verzierungen, die der Architektur so wohl, als auch solche, die sich der Phantasie des Künstlers als Zweckmäßig darbiethen, mit denselben hervor gebracht worden; Orgeln, deren durch fallendes Wasser getriebene Walzen nicht nur regelmässige Stücke spielen, sondern auch den Gesang und das Gezwitz der Vögel nachahmen, belebte Figuren, welche Instrumente spielen, Wasser nach verschiedenen Gegenständen sprützen, oder auf irgend eine Art verschütten, mit demselben auf fliehendes Wild schießen, und mehr dergleichen, alles in einem rauhen Styl, doch nicht ohne Pracht erbauet, und man hat den Begriff von einer Grotte nach Italiänischer Manier.

Der Reitz, welchen dieses Product des Genies den Sinnen von allen Seiten darboth, und seine Neuheit beförderten dessen schnelle Verbreitung über Europa ungemein, besonders aber wetteiferten die Franzosen mit den Italiänern, wobei man bemerkte, daß sie ihre Originale selten in Rücksicht auf seine Haltung und Gefühl, oft aber in der Pracht übertrafen. So war z. B. die Grotte der Thetis zu Versailles wegen ihres kostbaren Baues berühmt; allein man wurde hier bald überzeugt, daß Pracht allein nicht hinlänglich sei, ein immer wohlgefälliges und stets anziehendes Kunstwerk hervor zu bringen, um so mehr, da sie als ein im Garten isolirt stehendes Gebäude, dem Begriff einer Grotte nicht wohl entsprach; so daß sie, ohne wieder auf eine neue zu denken, abgebrochen wurde.

Die Vorliebe zu den Grotten erkaltete nunmehr in Frankreich; der Italiäner aber, der seinen Geschmack nicht so geschwind umändert, behielt sie noch bei, und man siehet noch bis jetzt zu Rom im päpstlichen Garten beim Vatican, zu Florenz am Pallast Pitti, zu Frascati, Tivoli und mehrern Orten, jene mit Recht berühmten Anlagen,

lagen, ob sie gleich durch die Zeit viel von ihrem Glanze verlohren haben.

Diesen Grotten, der Freude gewidmet, stehet eine andere Art gerade gegen über, fähig den heitersten Sinn zu trüben, deren Anwendung aber fast nirgends als zulässig geachtet werden dürfte. Verschiedene Ordensgeistliche nämlich, besonders aber die Capuziner in Italien, pflegen, um durch Betrachtung des Todes das Gemüth von der Welt abzulenken, die Wände unterirdischer Höhlen mit Menschenengebeinen so zu bekleiden, daß jedes Glied vom kleinsten der Finger und Zehen, bis zum grössten, seinen Ort und seine Anwendung findet, wodurch sie mit selbigen, in einer eigenen Manier, verschiedene Zieraten und Auordnungen der Baukunst hervorbringen, als Säulen, Capitäl, Simse, Festonen und dergleichen. Zwischen die Säulen setzen sie auf Fußgestelle von eben dem Bau, Gerippe und mit unter vertrocknete Körper, fast wie Mumien, oft mit fürchterlichen Verzerrungen der Gesichtsmuskeln, in contractierten Stellungen, solche, die im Leben durch starke Gemüthsbewegungen oder tief gefühlte Leiden hervorgebracht werden, mehrentheils mit einem Gewande verhüllet, dessen Wurf das Eckichte der Umrisse scharf bezeichnet; daß demnach eine solche Figur mit einer Sense, Uhr, Buch, oder sonst etwas im Arme, welches auf die Eitelkeit irdischen Genusses, Nichtigkeit der Gröfse, und Flucht der Tage hindeutet, die bezweckte Wirkung selten verfehlet. In der That macht das Ganze einen tiefen Eindruck, und leitet zu ernsthaften Betrachtungen.

Jedoch der vorzüglichste und reinste Geschmack, bei Anlegung der Grotten, äuffert sich da, wo nach der Einfachheit der Werke der Natur, gleich anfangs, auch wenn sie selbst keine Vorbereitungen dazu getroffen hatte, gebauet wird; oder wo man, ohne ihren nachlässig hingeworfenen Schönheiten Gewalt zu thun, da bildet und ründet, wo sie vielleicht etwas unvollendet verlief, das Rohe mildert, und dem Ganzen ein verfeinertes Ansehen von Cultur so zu geben suchet, daß man mit Vergnügen seinen Aufenthalt da nehmen könne.

Hierzu sind aber nicht allemahl viel Umschweife nöthig. Schon eine mäfsige Vertiefung im Felsen oder Hügel wird, wenn besonders von aussen etliche hervor ragende grofse Massen mit Immergrün bekleidet, und von überhangendem Gebüsch beschattet, dem Ganzen ein liebliches Ansehen geben, den Wanderer zum Genuss der Ruhe und Kühlung einladen; verschönerte ein Quell aus demselben rauschend, ein hervor plätschernder Bach den Ort, so würde er dadurch um so reizender sein.

Größere Höhlungen und mehrere gewundene Vertiefungen in der Grotte, werden durch ermattetes Licht und Dunkelheit, soll die Stelle der Melancholie gewidmet werden, auch dahin stärker wirken, eine Urne, ein Grabstein in derselben das Gefühl erhöhen, eine Aufschrift das Nachdenken unterhalten, und den Betrachter belehren, trösten. Sehr leicht nimmt man hier auch Anlaß, unsere Gedanken auf die Geschichte und die Dichtungen der Vorwelt zu lenken; wir wissen, daß unsere Vorfahren ihre Götter zum Theil darin verehrten, und daß die berühmtesten Helden und Altväter oft ihren Aufenthalt da nahmen.

Indem aber eine Grotte bestimmter Aufenthalt für irgend jemand werden kann, so sind die Grenzen ihrer Aus schmückung nicht enge, sondern können nach Bedürfnis und Absicht des Bewohners auf mannigfaltige Art eingerichtet werden; und hier ist der Punct, von welchem die Italiäner ausgingen. Die Grotte einer unschuldigen Nymphe, die der Thetis oder einer Najade, der Schlupfwinkel eines Faun, die Zuflucht eines Eremiten, die Zauberböhle der Hexe zu Endor, der Circe, Medea, müssen nothwendig in ihrem Charakter verschieden sein, und abwechselnde Scenen zu verschiedener Anordnung geben. Nur wird eine Verzierung, die zu sehr ins Spielende oder Ueberraschende fällt, nicht zu empfehlen sein; weil das erste zu bald sättiget, das zweite aber auf einen und denselben Betrachter nur Einmahl wirken kann.

Das Gelispel einer sich immer wiederholenden sanft rieselnden Quelle, ein beblümtes Gestade, die sorgfältigste Reinlichkeit, ein bequemer Ruheplatz, ein Bad mit genugsamem Schutz gegen Ueberraschung, werden der Sehnsucht nach Einsamkeit und ungestörtem Vergnügen am besten entsprechen.

Sehr anziehende Parteen aber vermag der Künstler durch glückliche Vermischung des Lichtes und der Finsternis im dadurch bewirkten Helldunkel hervor zu bringen, wenn nämlich dadurch dem Innern ein romantisches Ansehen gegeben wird; und dieses geschieht entweder durch oben einfallende Belenchtung, oder durch dunkle Gänge; er wird so auf einen völlig erhellten Gegenstand hinführen, der ein Werk des Bildners oder des Mahlers sein kann, und sein Licht von der Seite, oder sonst woher empfängt; wodurch eine bezaubernde Wirkung auf das Auge hervor gebracht werden kann.

Schließlich merken wir noch an, daß eine frei stehende Grotte, die sich nirgends anlehnt, unnatürlich, und ihre beste Lage im verzierten Lustgarten, die in einer Orangerie, oder an einer Terrasse sei; in den Englischen Au-

Anlagen aber, die an einem Hügel oder Felswand vorgezogen werde. Uebrigens ist zu vermeiden, daß sie nicht von allen Seiten als Gegenstand erscheine, sondern vielmehr ganz unverkofft sich finden lasse, auch daß sie nicht zu tief in der Wildniß versteckt liege, es erfordere denn ihre Bestimmung.

Die gewöhnlich in den Grotten befindlichen Springbrunnen, Wasserfälle, Vexierwasser, und Wasserkünsteleien, sind unter ihrer Rubrik weiter ausgeführt. D.

G r o t t e s k e n .

(Bildende Künste.)

Grottesken oder Grillenwerk nennet man chimärische, abenteuerliche Zusammensetzungen von Menschen- und Thierfiguren, mit Blumen und Laubwerk so verflochten, daß das Thier- und Pflanzenreich in diesen, der Verzierung von Gebäuden wegen angebrachten Darstellungen in einander verschmolzen erscheint. Man siehet in denselben Menschen und Thiere aus Blumen hervor wachsen, deren Zweige willkürlich und unnatürlich gewunden sind.

Die Erfindung derselben stammet noch aus den Zeiten der Römer her, in welchen der reine Kunstgeschmack durch Luxus und Schwelgerei aller Art schon ganz verdorben war. Vitruv, der dieser Art von Verzierung erwähnt, klagt (*Lib. VII. c. 5.*) sehr über den schlechten Geschmack, der bei Hervorbringung dieser bizarren Dinge nothwendig voraus gesetzt werden muß.

Die Benennung derselben kommt von den Orten her, aus welchen man die ersten Ideen derselben empfing. Man fand sie nämlich in unterirdischen Gewölben oder Grotten der alten Römer; und Ludovico Moro soll der erste gewesen sein, der sie um das Jahr 1490 an das Tageslicht und in Mode brachte; gewöhnlich aber giebt man einen Schüler Raphaels, Giovanni Nanni da Udina, der ein guter Blumen- Frucht- und Thiermahler war, für den Auffinder und Wiederhersteller dieser Verzierungen aus, die sowohl gemahlt, als auch in Gips erhoben dargestellt werden. Dieser Udina soll sie in den Bädern des Titus gefunden haben.

Seit der Zeit, als Raphael die von ihm erfundenen Grottesken durch seinen Schüler Nanni da Udina in der Galerie oder dem Corridor des Vaticanischen Pallastes, die man im Deutſchen sehr uneigentlich die Logen des

Raphael (*le loggie di Rafaele*) nennt, ausführen liefs, erhielten diese Verzierungen, die genau genommen vielleicht nur sehr wenig von den Arabesken verschieden sind, eine Art von Celebrität und Ansehen, welche dem guten Kunstgeschmacke nicht vortheilhaft sind, so sehr man auch, wie Ramdohr versichert, Ursache haben mag, das Genie Raphaels in jenen Zusammensetzungen zu bewundern.

Wir tragen kein Bedenken, folgende Stelle des eben angeführten Schriftstellers hier beizufügen, da sie sowohl über den Ort, wo die Grottesken schicklich angebracht werden können, als auch über die Zusammensetzung derselben dem Künstler, der sich durch besondere Umstände zu ihrer Hervorbringung genöthiget siehet, gute Belehrungen geben kann.

„Wie einförmig, spricht er *), ist nicht ungeachtet aller Abwechslung, die man in die Formen zu bringen sucht, diese Art, die Wände zu bedecken! Was sagt sie unserem Geiste? Ich billige, daß man Landhäuser, Cabinets, Boudoirs damit ausziere; sie schicken sich hieher ihrer leichten Zierlichkeit wegen; aber wenn man die Wände, die Plafonds großer Palläste, den einzigen Ort, wo der Künstler noch ein Feld zu Ausführung großer Compositionen findet, an Handwerker, an Decorationsmaler verschwendet, das geht mir nahe.

Die Erfindung dieser Malerei hat ihre eigenen Grundsätze. Die Schönheit der Formen, sowohl in den einzelnen Zieraten, als in den Gruppen, welche sie bilden, Simplicität, Symmetrie bei Mannigfaltigkeit und anscheinender Unordnung, sehr abwechselnde, und doch nicht kreischende Farben, scheinen Haupterfordernisse zu sein. Im Grunde hängen Compositionen dieser Art bloß von der willkürlichen Schöpfung des Künstlers ab; inzwischen verlangt der Zuschauer dennoch eine gewisse Art von Wahrscheinlichkeit, deren Vernachlässigung seine Augen beleidiget. Wir bemerken dies, wenn der Künstler Wesen, die wir uns als schwerfällig denken, auf solche setzt, die ihrer schwankenden Eigenschaft nach jenen nicht zum Hald dienen könnten; z. B. Gebäude auf Blumenranken **). So glaube ich auch, daß man sich hüten muß, das Wahre mit dem bloß Conventiellen in eine ungeschickte Verbindung zu setzen. Säulen in einem Zimmer, dessen Wände mit Laubwerk bedeckt sind, oder ein Plafond, das eine

*) Ueber Malerei und Bildhauerarbeit in Rom, 1. Th. S. 130.

**) Bekanntlich lieben die Chineser diese Zusammenetzung sehr.

eine historische Handlung durch Personen in Lebensgröße vorstellt, über Wänden, an denen sich Arabesken hinauf schlängeln, bringen allemahl einen beleidigenden Uebelstand hervor.

In den Figuren, die hin und wieder angebracht sind, findet der Künstler Stoff, seine Ideen zu bereichern, und seinen Geschmack durch Betrachtung der reizenden Formen zu verfeinern. Selbst als poetische Erfindung kann manches Sūjet, das in diese Arabesken eingewebt ist, seiner Aufmerksamkeit werth werden. Wie schön sind z. B. die drei Parcen gedacht! die jüngste sitzt auf einem Blumentopfe, und dreht den Rocken, von dem die mittlere Schwester, die auf einem Korbe mit Früchten ruht, den Faden des Lebens abspinnt, bis endlich die älteste, die aus einem Portale heraus tritt, welches den Sitzen der übrigen zur Stütze dient, sich bereit macht, ihn ab zu schneiden.“

Uebrigens sehe man über diesen Gegenstand auch den Artikel Arabesken nach. G.

G r u n d.

(Mahlerei.)

Die erste Farbenlage, über die Fläche verbreitet, worauf der Künstler mahlen will.

Die Wahl dieser ersten Grundfarbe ist für das Gemählde selbst nicht gleichgültig, denn es hängt ein großer Theil der Frischeit und der Dauer desselben von ihr ab. Im Allgemeinen räth de Piles zu einem weißlichten Grunde, welchen unter andern guten Coloristen Tizian und Rubens genommen haben sollen. Lairesse empfiehlt zu Landschaften einen perlensfarbenen Grund, zu historischen Stücken, deren Handlung in einem Zimmer vorgeht, Umbra, und zu Nachtstücken Cöllnische Erde.

Grund wird aber auch diejenige Farbe, auf welche eine andere zu stehen kommt, oder, derjenige Gegenstand genannt, vor welchem wir einen andern erblicken. Und hier diene das von Watelet angeführte Beispiel zum Beweise, wie viel der Grund zum Anblick und zur Farbe des darzustellenden Gegenstandes beitrage. Eine Schneeflocke, spricht er, die wir in der Luft sehen, geht über der Tinte, die das Licht am Himmel verbreitet, in Braunlos. Geht dieselbe Flocke vor einer dunkeln Wolke vorbei, so scheint sie weiß, im Gegensatze des Grundes, auf welchem sie sich befindet. Erscheint sie einer durch die Zeit geschwärzten Mauer gegen über, so nimmt sie einen Glanz an, wovon wir die allgemeine Idee nur durch

die gröfsere Gewohnheit bekommen, den Schnee im Gegenfatze mit Gegenftänden zu fehen, die feine Weifse erhöhen.

Befonders in Rückficht der zärtlichen Farben muß der Künftler auf die Wahl des Grundes, den er ihnen giebt, viele Aufmerkſamkeit verwenden, wenn er will, daß die zart gefärbten Gegenftände ihre gehörige Wirkung thun ſollen. Blafsroth wirket auf gelbem Grunde vortrefflich; eine fleiſchfarbige Tinte wird auf rothem Grunde bleich; von den Gründen hängt alfo größtentheils die Wirkung feiner Farbe ab, und dieſe Gründe ſtehen ganz in der Willkühr des Künftlers.

In Anſehung der Zuſammenſetzung bezeichnet das Wort Grund die Fläche, auf welche die Gegenſtände geſtellt ſind. Man ſagt, der Vorder- der Mittel- und der Hinter-Grund. Der Künftler muß bei der Anordnung dieſer Gründe vorzüglich auf den Charakter des Stoffes ſehen, und ſie dieſem gemäß einrichten. Auch in Betreff der Beleuchtung kann ihm die Anordnung der Gründe von wichtigen Folgen werden, und die ganze Wirkung ſeines Gemäldes verlohren gehen, wenn er in Anſehung der Gründe unglücklich wählte.

Robin führet in Anſehung der Gründe als Muſter an, Berrotini von Cartona, Lucas Giordano, Rubens, und Jouvenet. G.

G r u n d b a f s.

(*Mufik.*)

Hierunter verſtehet man diejenigen Noten, welche man in gewöhnlichen Tonſtücken wirklich, oder nur in Gedanken den in ſelbigen vorkommenden Accorden unterlegt, um ſolche auf diejenige einfache Grundharmenie zurück zu führen, von der ſie eigentlich herſtammen, und von der ſie ſich nur durch die mit ihnen vorgenommene Verwechſelung, und der daher entſtandenen veränderten Benennung unterſcheiden. Als die beiden Grundaccorde, aus denen ſich alle weſentliche Conſonanzen und Diſſonanzen herleiten laſſen, nimmt man an den Dreiklang und den Accord der Septime. Mit jenem laſſen ſich zwei, mit dieſem drei Verwechſelungen vornehmen. (M. ſ. d. Art. Verwechſelung.) Aus der erſten des Dreiklangs entſteht der Accord der Sexte, aus der zweiten der Quart-Sexten-Accord, und ſo ſind die drei Verwechſelungen des Septimen-Accordes der Quint-Sexten, Terz-Quarten und Secunden-Accord. Dieſes iſt der Maafſtab, nach welchem ſich

sich wesentlich Accorde auf ihre eigentliche Grundharmonie zurück bringen lassen, und dem zu Folge verwechselt man, welches sonst der umgekehrte Fall ist, die in den Accorden enthaltenen Intervalle, im Basse von der Höhe nach der Tiefe zu. Der Französische Tonsetzer Rameau, welcher zu Anfange des achtzehnten Jahrhunderts lebte, bildete sich ein System über den Grundbass, welches sehr viel Sensation machte, sehr viel angefochten und verfochten wurde. D'Alembert trug dieses System nebst mehreren andern Hypothesen des Rameau in einem besondern Tractate vor, woraus Rousseau viel Spötteleien zog. Kirnberger und Scheibe zeigten sich als geschworne Antagonisten von diesem System, besonders geräth Letzterer bei der Zergliederung der Rameauischen Hypothesen, die er für nichts als sinnreiche Erfindungen und witzige Einfälle gelten läßt, in einen rechten Amtseifer. Marburg hingegen vertheidigt den Rameau aus allen Kräften, und nennt die Kirnbergerschen Berichtigungen und Verbesserungen des Rameauischen Systems Bravaden u. s. w.

Es würde eine eigene Abhandlung erfordern, die für und gegen die Sache angeführten Gründe gegen einander zu stellen, um nur einigermaßen ein Resultat fällen zu können, für welche Meinung man sich zu entscheiden habe. (M. s. d. Art. System.) B.

G r u n d r i ß s.

(*Baukunst.*)

So wird diejenige Zeichnung genannt, welche die Anordnung und Eintheilung eines Platzes, vorzüglich aber eines Gebäudes, auf dem Grunde in verjüngtem Maasstabe anzeigt. Der Künstler muß den Platz oder das Gebäude in allen seinen Bestimmungen und Absichten reiflich überlegen, ehe er zur Verfertigung dieser Zeichnung schreitet, den von der Anordnung, welche er auf dieser Zeichnung trifft, hängt der Gebrauch und die Bequemlichkeit des Platzes oder Gebäudes ab. G.

G r u n d s a t z der schönen Künste.

(*Aesthetik.*)

Grundsatz der schönen Künste ist ein Satz, welcher den gemeinsamen Charakter aller schönen Künste

ausdrückt. Jede schöne Kunst hat aber auch ihren besondern Grundsatz, der ihren eigenthümlichen Charakter bezeichnet. Alle schöne Künste kommen darin überein, daß sie durch die Form dargestellter Vorstellungen Vergnügen bewirken; dies unterscheidet sie eben so bestimmt einerseits von den mechanischen Künsten, als anderseits von den Künsten für bloßen Sinnenreiz.

Die Natur bewirkt im Gebiete ihrer sichtbaren Erscheinungen unmittelbar durch ihre Formen Vergnügen; wir nennen sie in so fern schöne Natur. Das Genie folgt ihr unabsichtlich, und bereitet dem menschlichen Geiste durch seine Werke gleichen Genuß. Wir können also Nachahmung der schönen Natur, sie nur wohl verstanden, als allgemeinen Grundsatz für alle schöne Kunst aufstellen. Nennen wir eine Erkenntnißart, welche durch die bloße Form der dargestellten Vorstellungen Vergnügen bewirkt, eine vollkommene sinnliche Erkenntniß, so können wir auch darauf das Wesen aller schönen Kunst zurück führen.

Jedes Werk schöner Kunst entsteht durch eine gewisse Begeisterung; allein die Idee dieses Zustandes kann kein Princip weder für alle Kunst, noch für eine einzelne Kunst abgeben. Auch andere Werke, selbst der Wissenschaften können durch eine gewisse Begeisterung entstehen, und das Eigenthümliche der Begeisterung des Künstlers läßt sich nicht entwickeln; ohne schon das wahre Princip aller schönen Kunst voraus zu setzen. H.

G r ü n d e n .

(*Kupferstecherkunst.*)

Eine polierte Kupferplatte mit einem Firniß, den die Kupferstecher den Grund nennen, überziehen.

Uebergründen könnte man, wie der Herr von Blankenburg vorschlägt, diejenige Handlung nennen, durch welche man die Theile der Platte, an welchen das Scheidewasser schon zur Genüge gefressen hat, mit einem Firniß überstreicht, damit sich das Scheidewasser an den noch nicht übergründeten Stellen noch tiefer einpresse. Man sehe den Artikel Aetzen. G.

G r u p p e . G r u p p i e r e n .

(*Zeichnende Künste.*)

Sulzer bestimmt das Wesen der Gruppe sehr richtig, wenn er sagt: Man verstehet darunter die Zusammen-

menstellung oder Vereinigung mehrerer einzelner, zusammen gehöriger Gegenstände in eine einzige Masse, so, daß die Gegenstände, die man sonst einzeln als für sich bestehende Dinge würde gesehen oder bemerkt haben, durch diese Zusammensetzung als Theile eines größern Ganzen erscheinen. Nicht jede Vereinigung der Theile in ein Ganzes, fährt er fort, ist eine Gruppe, (der menschliche Körper ist ein aus vielen vereinigten Theilen zusammen gesetztes Ganzes, aber keine Gruppe), sondern die, da jeder Theil schon für sich etwas Ganzes sein könnte. Das Ganze ist ein System, oder eine Masse von Theilen, deren keiner für sich etwas Ganzes wäre. Die Gruppe ist ein großes Ganzes, aus kleinen Ganzen zusammen gesetzt.

Die Grundsätze der Gruppen entspringen erstlich aus der Natur, und sodann aus den Gesetzen der Kunst.

Die Natur gruppieret, Watelet sage dagegen, was er wolle, immer und überall, wo sie mehrere Gegenstände darstellt.

Die Gesetze der Kunst gebiethen genaue Beobachtung des Hellens und Dunkeln, und Einheit des Interesse.

Soll das Helle und Dunkle genau und richtig beobachtet werden, d. h. so, daß vermöge desselben in Ansehung der Flächen, Fernen u. s. w. keine Verwirrung in dem Gemälde möglich wird, so müssen große Massen von Licht und Schatten hervor gebracht werden, deren Hervorbringung unmöglich ist, wenn die Gegenstände, welche dieselben machen, nicht selbst in Massen zusammen gestellt sind.

Tizians berühmtes Beispiel von der Weintraube erläutert dieses auf das vortrefflichste. Jede Beere hat ihr gehöriges Licht, ihren Schatten und Halbschatten, wenn sie einzeln neben einander liegen, aber sie machen nur ein schönes, saftliches und deutliches Ganzes, wenn der Stängel sie vereinigt.

Ohne Gruppierung würden die Figuren auf einem Gemälde den zerstreuten Beeren einer Weintraube ähnlich sein.

Einheit des Interesse kann sich zwar bei der besten Gruppierung in einem Gemälde nicht befinden, aber es ist unmöglich, sie ohne gute Gruppierung einem zusammen gesetzten Werke der Malerei zu geben. Nur vermöge der Gruppierung erhalten die Figuren Beziehung auf die Hauptfigur, und vorzüglich durch sie wird die größeste Aufmerksamkeit auf diesen Held des Stückes geleitet.

Dies ist jedoch nicht so zu verstehen, als ob nicht in gewissen Fällen auch eine isoliert stehende Figur in einem Gemälde vorkommen könne — sie kann vielmehr gerade deswegen, weil sie in einem gewissen Stoffe allein steht, einen bestimmten und starken Ausdruck haben, und mit dem Stück in enger Verbindung stehen.

Wir fügen nun die Belehrungen bei, welche der große Lobredner des großen Raphael, Mengs, den Künstlern über die Gruppen giebt. „Man kann sie, spricht er^{*)}, aus ungeraden Zahlen, als drei, fünf, sieben u. s. f. zusammen setzen. Unter allen geraden Zahlen aber sind diejenigen, welche aus zwei ungeraden zusammen gesetzt werden, die erträglichsten; die geraden doppelten aber können niemals mit Grazie gebraucht werden. Von der erstern Reihe sind z. B. sechs, zehen, vierzehen u. s. f.; von der letztern, vier, acht, zwölf.

Jede Gruppe muß eine Pyramide bilden, und zugleich, so viel als möglich, in ihrem Relief von runder Form sein. (Weil nämlich diese beiden Eigenschaften, außer der unmittelbar damit verbundenen Mannigfaltigkeit und Abwechslung, öftere Gelegenheiten zu den angenehmsten Streiflichkeiten geben, und in großen Versammlungen von Figuren ein vortreffliches Hülfsmittel sind, sowohl die Gegenstände mit einander zu verbinden, als ihnen hie und da Luft zu machen, und diese oder jene Figur von ihrem Grunde glücklich losgehen zu machen.) Die größern Massen, fährt Mengs fort, müssen in die Mitte der Gruppe kommen, indem man immer Sorge trägt, die kleineren Theile an den Rand zu bringen, um dadurch die Gruppen angenehmer und leichter zu machen. —

Sollt' es nöthig sein, mehrere Gruppen in Verbindung zu bringen, so beobachte man die nämliche Regel, die ich für eine Gruppe von ungerader Zahl der Figuren gegeben habe; man stelle nämlich eine ungerade Zahl von Gruppen in das Gemälde. Im Fall aber, daß diese Zahl von Gruppen oder Pyramiden nicht Platz finden sollte, weil das Gemälde nicht groß genug ist, so kann man eine ganze Gruppe machen, und zwei halbe auf die Seite stellen, indem man Sorge trägt, das vorgeschriebene Gesetz in Absicht der Tiefe und Zahl der Figuren zu beobachten. Die Hauptfigur muß immer in der mittlern Gruppe sein, und wenn mehrere Figuren gleich vorzüglich sind, so muß man sie alle nahe an die Mitte zu bringen suchen, und immer in die zweite Fläche, nie in die

*) S. 269. des dritten Bandes.

die erste, damit sie wie von andern Gegenständen umgeben scheinen.

Man sehe übrigens noch die Artikel Anordnung und Augenblick. G.

G u i t a r r e .

(Musik.)

Ein sowohl in Rücksicht auf Behandlung wie auch auf äussere Form der Laute sehr nahe kommendes Instrument, und dessen Bezug auch so wie der der Laute in Darm-Saiten besteht, nur dass die Anzahl derselben weit geringer ist. Die gewöhnlichste Stimmung der Gitarre geschieht in zwei Quartan und drei Terzen, und die Inter-

vallen heissen: a d g h d.

Durch einen Deutschen Künstler in London ist diesem Instrumente eine Verbesserung zu Theil worden, die dessen Werth recht sehr erhöht. An der untern rechten Backe der Decke sind Claves angebracht, deren Anzahl der der Saiten gleich ist. Diese Claves stehen in Verbindung mit eben so viel Tangenten, die bei Berührung vor jenen aus dem Schallloche, welches mitten auf der Gitarre zwischen dem Steg und dem Griffbret angebracht ist, hervortreten, und gleich den Hämmern von Pianofortes die Saiten im Einzelnen berühren. Da dieses Instrument mit diesen hinzu gekommenen Verbesserungen, durch welche ein festerer und bestimmter Ton, mehr Vollstimmigkeit und andere Vortheile erlangt werden, in Absicht auf Behandlung für die linke Hand Gitarre geblieben, für die rechte aber Pianoforte geworden ist, so hat es daher die Benennung Pianofortegitarre erhalten. In die Klasse gewisser Haupt-Instrumente wird es zwar nie können geordnet werden, dagegen aber kann es als ein, zu Begleitung kleiner Gefänge und Lieder vorzüglich passendes Instrument seinen Platz um so eher behaupten. B.

G u t .

(Aesthetik.)

Das Angenehme, das Schöne, das Gute bezeichnen drei verschiedene Verhältnisse der Vorstellungen zum Gefühle der Lust und Unlust, in Beziehung auf welche wir Gegenstände oder Vorstellungsarten von einander unter-

unterscheiden. Angenehm heißt Jemanden das, was ihn vergnügt; schön, was ihm bloß gefällt; gut, was geschätzt, d. i. worin von ihm ein objectiver Werth gesetzt wird. Annehmlichkeit gilt auch für vernunftlose Thiere; Schönheit nur für Menschen, d. i. thierische und doch vernünftige Wesen; das Gute aber für jedes vernünftige Wesen überhaupt. Unter allen jenen drei Arten des Wohlgefallens ist der Geschmack am Schönen das einzige 'uninteressierte und freie Wohlgefallen, da bei den übrigen allezeit ein Interesse der Sinne oder der Vernunft den Beifall abzwingt. (Kant Krit. d. ästh. Urtheilskr.) R.

G u t.

(Musik.)

Guter Tacttheil, *buona nota*. So nennet man in Tonstücken denjenigen Ton oder Accord, welcher auf die erste Taktzeit, oder auf den Niederschlag (*Thesis*) fällt. Auch versteht man unter guten Noten solche, die den durchgehenden entgegen gesetzt sind, ihre eigene Bezifferung haben, und folglich als Hauptnoten gelten, da es alsdann gleichviel ist, ob sie im regelmässigen oder unregelmässigen Durchgange stehen. B.

H.

H.

(Musik.)

Dieser Buchstabe bezeichnet auf der heutigen Tonleiter den letzten Ton oder die zwölfte Saite von C. In ältern Zeiten stand dieser Ton auf der zweiten Tonstufe, und war mit *b* bezeichnet, da er nach dem Verhältnisse, in dem er vorkam, bald höher bald niedriger genommen wurde. So wurde er z. B. in der Lydischen Tonart, von deren Grundton er zu hoch war, etwas tiefer angegeben, und auf diese und ähnliche Art geschah es, daß dieser Ton auf der ihm im Notensystem eigenen Stelle bald durch ein rundes *b* (*b rotundum*) bald durch ein viereckichtes *b* (*b quadratum*), aus welchem letztern in der Folge das \flat entstanden, bezeichnet wurde. Der Ton *h* heißt in Beziehung auf die guidonische Solmifiation *Si*, doch ist diese Sylbe nicht durchgängig angenommen. Man sehe die Artikel *Si* und Solmifiation. B.

H ä f s l i c h.

(Aesthetik.)

Häfslich drückt nicht bloß die Verneinung der Schönheit, sondern die der Schönheit entgegen gesetzte Wirkung einer Form auf das Gefühlvermögen aus. Unfre Urtheilskraft entscheidet nach gleichen Momenten, wenn sie eine Form für häfslich, als wenn sie eine andere für schön erklärt.

1. Häfslich ist, was unmittelbar durch seine Form Mißvergnügen verursacht, ohne daß wir den Gegenstand auf unfre Begierden bezügen, und uns eine innigere Gemeinschaft mit ihm, eine reelle Einwirkung desselben auf uns vorstellten. Durch solche Beziehungen würde das Geschmacksurtheil über Häfslichkeit schon unkein. Wenn
ich

ich im rein ästhetischen Urtheile ein Mädchen häßlich nenne, so muß ich es bloß auf die unmittelbare Wirkung der Auffassung ihrer Bildung auf mein Gefühl gründen; so bald ich mich dabei auf die Vorstellung des Mißvergnügens stütze, welches eine nähere Verbindung mit demselben verursachen müßte, hätte es seine Reinheit nicht mehr.

2. Häßlich ist, was durch seine bloße Form, ohne Dazwischenkunft von Begriffen, Mißvergnügen erregt. Wenn ich die Bildung eines Frauenzimmers häßlich nennen wollte, weil ich in derselben einen niedrigen Ausdruck von Eigensinn fände, so wäre mein Urtheil nicht rein ästhetisch.

3. Häßlich ist, was Mißvergnügen erregt, indem man sich bei Auffassung der Form der subjectiven Zweckwidrigkeit derselben bewußt wird, d. h. sich bewußt wird, daß diese Auffassung Verstand und Einbildungskraft in einen unnatürlichen und unbehaglichen Zustand versetzt. Eine Form kann objectivisch zweckmäßig sein, und doch, wegen ihres zweckwidrigen Einflusses auf die Stimmung der Geistesvermögen des empfindenden Subjectes, häßlich. Der Kopf eines Truthahns ist gewiß objectiv zweckmäßig, aber doch häßlich, so desgleichen eine Kröte u. a.

4. Häßlich ist, dessen Form allgemein und nothwendig Mißvergnügen erregt, ohne allen Begriff. Ich kann sagen, es sei eine Form für mich widrig, aber nicht: für mich häßlich. Denn was ich einmal für häßlich erkläre, davon setze ich voraus, daß es allen meinen Mitwesen auch als häßlich erscheine.

Wenn das Häßliche wegen der Lebhaftigkeit und Stärke seines Eindrucks auf Phantasie und Gefühl sich dem empfindenden Wesen gleichsam aufzudringen scheint, so wird es eckelhaft.

Zu dem Häßlichen der Form gesellen sich Ideen, hier solche, die die Wirkung der Häßlichkeit noch verstärken, dort solche, die sie mildern. Jener Mann kommt uns immer häßlicher vor, je öfter wir ihn sehen oder sprechen; jenes Frauenzimmer hingegen verliert immer mehr von dem Eindruck ihrer Häßlichkeit in unsern Augen, je näher wir sie kennen lernen; endlich finden wir sie gar nicht mehr häßlich, ja verliebt uns wohl in sie. In jenem Falle verstärkt die Vernunft die Wirksamkeit der ästhetischen Urtheilskraft, in diesem schwächt sie dieselbe, oder unterdrückt sie endlich ganz. Die Wirkung der Häßlichkeit wird vorzüglich durch Beigefellung moralischer Begriffe erhöht, oder gemildert. Ausdruck von Lastern macht uns ein Gesicht nur noch

noch häßlicher, Ausdruck von Tugend siegt endlich über die Häßlichkeit. H.

H a i n.

(*Schöne Gartenkunst.*)

Aus der Zusammensetzung mehrerer Gruppen von Bäumen entspringet der Hain. Gruppen von einigen dreißig Bäumen gehen, wie Hirschfeld will, in den Charakter des Haines über.

Bemerket man den Sprachgebrauch, so wird man finden, daß die Benennung Hain nur solchen Holzungen beigelegt wird, deren Größe erstlich über den von Hirschfeld der Gruppe zugeschriebenen Umfang hinaus gehet, jedoch ohne einen beträchtlich großen Umkreis zu beschreiben; zweitens nur solchen, welche sich in irgend einer bestimmten Rücksicht von Seiten ihrer natürlichen, oder durch Kunst hervor gebrachten Schönheit, zur Erzielung gewisser, bestimmter Eindrücke und Empfindungen, empfehlen.

Dieser, wie mich dünkt, richtige Sprachgebrauch berechtigt uns folglich, den Charakter des Haines so anzugeben, daß er sich durch geringeren Umfang, und durch gebliffentlich hervorgebrachte, und nach einem besondern Zwecke modificierte Schönheit von dem Walde unterscheide.

Was die Pflanzung des Haines anlangt, so müssen die Bäume in solcher Verbindung gegen einander gestellt sein, daß sie ein fortgehendes Ganzes bilden; Abwechslung und Mannigfaltigkeit, sowohl in Rücksicht ihrer Form, als auch in Beziehung auf ihre Stellung wird Spiele mancher Art, die mannigfaltigste Mischung von Licht und Schatten hervor bringen. Die Gänge durch denselben werden so angeleget sein, daß der Herumwandelnde bald heitere Ausichten auf entfernte Gegenstände erblickt, bald aber wieder einen kühlen, düstern Schatten genießen kann.

Wahres, warmes und lebhaftes Gefühl der Reitzungen der Natur, wird den Künstler alles beobachten lassen, was Anlagen dieser Gattung Liebliches und Anziehendes erlangen können.

Ein großer Theil der Schönheit des Haines hängt von der Natur des Bodens ab; kleine, sich schlängelnde Hügel, sanfte Abhänge an einem reizenden Thal, oder einem schönen Fluß oder See, erhöhen die innere Schönheit

heit desselben; aber der Charakter des Hains wird vorzüglich durch die natürliche Verschiedenheit der Baumgattungen bestimmt; vermittelt derselben kann man ihm den Charakter der Leichtigkeit, der Würde, der Heiterkeit, des Ernstes, der Fröhlichkeit und der Melancholie geben. Man sehe den Artikel Baumwerk.

Einheit des Charakters ist selbst bei dem größern Umfange eines Haines der Zusammensetzung desselben vorzuziehen, weil dadurch die bezielte Wirkung sicherer erlangt wird. Die Verzierungen, die dem Haine gegeben werden, müssen dem Charakter desselben entsprechen.

G.

H a l b e F a r b e .

(*Mahlerei.*)

Die Verminderungen der stärkern Farben, die zu den Uebergängen in Licht oder Schatten nothwendig sind, werden halbe Farben, Mezzetinten, Mitteltinten oder Mittelfarben, gebrochene Farben, oder Tinten genannt. Durch sie bringt der Colorist die größesten Reitze, Zauber und Täuschungen des Colorits in seinem Werke hervor.

G.

H a l b e r T o n .

(*Musik.*)

Ist auf der Tonleiter des gegenwärtigen Systems in der Musik das kleinste Intervall. Die halben Töne sind zwar in ihren Schwebungen, das heißt in Absicht auf Höhe und Tiefe, oder die Anzahl der in ihnen enthaltenen Commas verschieden, allein sie werden ohne Rücksicht auf enharmonische Verhältnisse als gleichgeltend in diesem und jenem Intervall genommen, nachdem die Beschaffenheit des Tones ist, aus welchem gespielt wird, und so wie die Verwechslung der Klanggeschlechter mehrentheils nur fürs Auge, und zu Berichtigung der Reinheit im Satze beobachtet und beibehalten wird, eben so gelten z. B. c und des, welche Töne auf zwei verschiedenen Tonstufen, und c und cis, die nur auf Einer stehen, für halbe Töne. Wegen des bei ihnen Statt findenden Unterschiedes in Rücksicht auf Höhe und Tiefe sehe man den Artikel Comma.

B.

Halb-

Halbschatten.

(Mahlerei.)

Derjenige Farbenton, der durch schiefe Anprallung des Lichtes auf gewisse Theile eines Körpers hervor gebracht wird, wodurch also die eigenthümliche Farbe desselben nicht in ihrem vollen Glanze erscheinen kann. Der Halbschatten liegt folglich zwischen dem vollen Lichte und der gänzlichen Beraubung desselben in der Mitte, daher wird er oft auch Mittelfarbe genannt.

Aber, sagt L'aireffe, viele Künstler irren, wenn sie sich einbilden, die halbe Farbe, welche gegen den Umriss an die helle Seite gelegt, und Mitteltinte genannt wird, sei dasjenige, welches zwischen dem Licht und Schatten gestellt, und unter dem Namen der Zwischenfarbe (Halbschatten) bekannt ist. Sie haben aber hierin grüßlich gefehlet, weil die letztere eine ganze, und die vorige nur eine halbe Farbe ist, ob sie schon nicht so breit als die Mezzetinte, die bis über die Hälfte mit dem Schatten vermenget und daher auch blauer ist, ob ihr wohl etliche auf der Ecke der hellen Seite eine andere Farbe geben, welche mehr dem Schatten, als der Farbe des Nakenden gleicht.

G.

H a l t u n g.

(Mahlerei.)

Die Haltung drückt ursprünglich diejenige Eigenschaft eines Gemählde oder einer Zeichnung aus, vermöge welcher jeder Theil des Werkes in derjenigen scheinbaren Nähe oder Ferne gehalten wird, in welcher sich uns derselbe Gegenstand in der Natur darstellen würde. Ein Gegenstand hält den andern näher oder weiter von dem Auge entfernt, einer steht zu dem andern, in zeichnerischer und eigentlich mahlerischer Rücksicht, in dem genauesten Verhältniß und Einverständniß.

Dieser Begriff der Haltung wurde aus der Sprache der Mahlerei in die Sprache anderer Künste übergetragen, wo er, in verschiedenen Beziehungen dasselbe bezeichnet, und die Deutsche Sprache ist vielleicht die einzige, die diesen glücklichen Ausdruck besitzt. In Beziehung auf die Mahlerei bedienen sich die Franzosen, Engländer u. a. m. des Italiänischen Ausdrucks *Chiaroscuro*, wofür der Herr von Hagedorn das Wort *Hell dunkel* erfand, welches

aber von dem, was die Italiäner und Franzosen so nennen, ihm zu Folge verschieden ist. Man sehe den Artikel *Hell Dunkel*.

Die *Haltung*, deren Mangel allein selbst dem in jeder andern Rücksicht vortrefflichsten Werke Leben und Wahrheit nimmt, ist für den Künstler der wichtigste unter denjenigen Theilen, welche gewisser Maassen zu den mechanischen der Kunst gehören. So wichtig sie aber auch ist, so lassen sich doch nur grösstentheils sehr unbestimmte Regeln über dieselbe angeben.

Die *Haltung* hängt fürs erste von der *Zeichnung* ab, die den Gesetzen der *Perspective* gemäß sein muss. Derselbe Gegenstand wird grösser oder kleiner sein, je nachdem er uns näher oder entfernter liegt; er wird diesen oder jenen Umriss haben, je nachdem wir ihn unter diesem oder jenem Winkel erblicken. Diese Veränderungen der Grössen und Formen können bestimmt und erwiesen werden; sie sind also keinen Schwierigkeiten unterworfen. Man sehe den Artikel *Perspective*.

Sie hängt ferner ab von der *Luftperspective*, welche den Erfahrungen in der Natur zu Folge die Verschiedenheiten nachzubilden befehlt, die wir an den Farben der Körper bemerken, nach Maassgabe der grössern oder geringern Entfernung von dem Auge, der grössern oder geringern Dicke oder Klarheit der Luft.

Vermöge dieser *Luftperspective* werden die Lichte und Schatten immer schwächer und schwächer, je entfernter der beleuchtete und beschattete Gegenstand von dem Aug' ist, die Formen desselben immer ungewisser und schwankender, die Erhabenheiten und Vertiefungen schwinden immer mehr, die Farbe wird immer ungewisser, bis wir endlich in der weitesten Entfernung bloss einen flachen Körper erblicken, der sich in die Farbe der Luft kleidet.

Die *Anordnung* und *Vertheilung* des Lichtes und Schattens ist ferner ein sehr bedeutendes Mittel zur *Haltung*. Die flüchtigste Aufmerksamkeit auf die Wirkungen der Natur wird beweisen, dass eine und dieselbe Naturscene unter einem gewissen Einfallswinkel des Lichtes aus allen Verhältnissen der *Haltung* hinaus tritt, und unter einem andern das schönste Modell zu derselben wird.

Der Künstler muss daher bei der *Anordnung* seiner einzelnen Gruppen den Gedanken an den Winkel, unter welchem er, zur Erreichung der vollkommensten Wirkung seines Ganzen, das Licht über dasselbe verbreiten will, nie aus dem Gesichte verlieren, und verlöhr' er ihn, so würd' er sich oft in der Nothwendigkeit sehen, entweder einen

einen Theil seiner Gruppierung hinten nach zu verwerfen, oder zu den gewagtesten und, so zu sagen, verzweifeltsten Mitteln seine Zuflucht zu nehmen, um nur die Forderungen der Haltung zu befriedigen.

In wie fern die hellen und dunkeln Localfarben eine ergiebige Quelle der Haltung werden können, soll unter dem Artikel Localfarbe und Helldunkel angegeben werden.

Am schwersten ist die Haltung hervor zu bringen, wenn keine Entgegenstellung des Lichtes und Schattens in einem Gemälde Statt findet, sondern wenn sie bloß ein Erzeugniß der Brechung heller Farben ist.

Das von Herrn Sulzer vorgeschlagene Mittel, sich in Ansehung der Haltung Festigkeit und Gewisheit zu erwerben, kann seine Absicht schwerlich verfehlen. Er schlägt nämlich vor, gute Gemälde öfters zu copieren, und die Figuren bei jeder Copie in Gewänder von anderer Farbe zu kleiden.

G.

H a l t u n g.

(*Schauspielkunst.*)

Dasjenige Verhältniß zwischen den einzelnen Theilen der Darstellung einer Rede, Rolle oder einzelner Theile derselben, vermöge dessen sie gerade dieses und kein anderes Ganze bilden.

Declamation und Mimik haben kein angelegentlicheres Geschäft, als, durch zweckmäßige Vertheilung der Stärke und Schwäche ihrer Züge, in ihre Darstellungen diese Haltung zu bringen, ohne welche es um Wahrheit, Individualität und Charakter geschehen ist. Beide Künste bewirken dieses

erstlich, durch das Allgemeine ihres Tons, zweitens, durch die Modificationen desselben in besondern Fällen.

Erstlich: Nicht bloß der Körper, auch die Sprache muß im Allgemeinen für jede Art der Darstellung einen Hauptton haben, welcher dem Charakter dieser Darstellung angemessen ist, und in nichts anderm als in dem zweckmäßigen Verhältnisse der einzelnen Theile besteht. So wie fast jede Art des sittlichen sowohl als des bürgerlichen Charakters eine eigne Art von Ton der Stellung und der Gebärden hat, so hat auch jede derselben einen eignen Charakter der Stimme, einen Hauptton, welcher sie charakterisirt. Aeneas erkannte die Venus an der Haltung ihres Körpers

Incessu patuit Dea;

Er hätte sie eben sowohl aus dem Tone ihrer Stimme erkennen können. Ueber das Charakteristische in der Haltung des Körpers der verschiedenen Stände, hat Herr Hofrath Lichtenberg (im Göttingischen Magazin) lehrreiche Betrachtungen angefangen. Aehnliche Bemerkungen lassen sich auch über die Sprecharten der verschiedenen Stände machen. Dieses sind Gegenstände, welche sich jedem darbiethen, die aber nur der scharfsinnige Beobachter ins Auge faßt, nur das wahre Genie glücklich darstellt, — daher man auch auffer plumpen allgemeinen Zügen, so wenig echte individuelle Charakteristik auf unsern Bühnen findet.

Zweitens: So wie zwischen den verschiedenen Abwechslungen der Stimme und den verschiedenen Bewegungen des Körpers im Allgemeinen ein gewisses Verhältniß Statt finden muß, welches die allgemeine Haltung hervor bringt, so muß ein solches Verhältniß, auffer diesem Allgemeinen, auch im Besondern, in Rücksicht auf einzelne Theile einer Rede oder Rolle, vorhanden sein. Es ist nicht genug, den allgemeinen Charakter einer Darstellung anschaulich zu machen, es darf auch das Charakteristische der einzelnen Theile derselben nicht vernachlässigt werden. Bald herrscht in einer Stelle mehr Ruhe, in einer andern mehr Leidenschaft; jene Ruhe muß wie diese Leidenschaft durch die Haltung ausgedrückt werden. — Mit einem Worte: so wie die Haltung Wahrheit und Leben in die Gemälde bringt; so bringt sie dieselben auch in die Darstellungen der Declamation und Mimik. L.

H a n d l u n g.

(Aesthetik.)

Man braucht in Beziehung auf Werke schöner Kunst den Ausdruck Handlung in einem weitern und in einem engern Sinne. Im weitern nennt man eine überraschend abwechselnde Mannigfaltigkeit von Vorstellungen, ein besonders lebhaftes Spiel der Seelenkräfte, welches sich in einem Kunstwerke ausdrückt, Handlung, und so genommen kann ich einer Ode, einer Elegie und andern Werken Handlung zueignen*). Im engern Sinne wird

Hand-

*) Eine Ode, eine Elegie sind um so schöner, je mehr Handlung in ihnen ist, d. h. je lebendiger das Spiel des Begehrens.

Handlung Werken zugeschrieben, welche sich mit der Darstellung von Begebenheiten in erzählender oder dramatischer Form beschäftigen, so sagt man: die Handlung eines Romans, eines Heldengedichts, eines Schauspiels. Hier heisst Handlung im Allgemeinen ein Ganzes von Veränderungen eines oder mehrerer lebender Wesen, es seien nun Thiere (wie in der Fabel) oder Menschen.

Die Handlung, welche den Stoff eines Kunstwerks ausmacht, muss Einheit haben. Die Veränderungen, woraus sie besteht, müssen sich von einem gewissen Anfangspunkte bis zu einem Ziele hin entwickeln, so daß man eben so wenig nöthig hat, nach dem Vorhergegangenen zu fragen, als interessiert ist, noch etwas folgendes zu erfahren; die Handlung muss, können wir sagen, Anfang, Mitte und Ende haben. (Όλον, sagt Aristoteles, wenn er Ganzheit der Handlung für das Trauerspiel fordert: το έχον αρχήν και μέσον και τελευτήν.) Wenn die Einheit der Handlung durch die Verhältnissmäßigkeit ihrer Form, die Sanftheit und Allmähligkeit in der Abwechslung der Theile, ein besonderes Vergnügen verursacht, so nennt man sie Rundung. Für den Dichter historischer und dramatischer Werke sind in dieser Hinsicht die Fragen wichtig: Ist von dem Anfangspunkte aus, den du fassst, die Handlung innerlich vollkommen, verständlich und begreiflich? Ist der Zielpunkt so beschaffen, daß er Interesse genug hat, um sich mit Vergnügen von jenem Anfangspunkte an bis hin zu ihm führen zu lassen?

Die Handlung muss wahr sein, das heisst: mit den Gesetzen des Denkens und der Natur übereinstimmen. Selbst, wenn der Künstler sich eine eigene eingebilddete Natur schafft, so muss die Handlung durchgängig angemessen den Gesetzen dieser Natur dargestellt sein. So ist Wahrheit nicht weniger in einem Feenmärchen, als einem dramatischen Gemälde aus der wirklichen Welt.

Die Handlung muss Interesse haben, und zwar ein dreifaches: 1) ein intellectuelles; 2) ein moralisches; 3) ein ästhetisches.

Das intellectuelle Interesse einer Handlung besteht in der Art der Entwicklung und den Verhält-

N n 3

hält-

rungsvermögens dargestellt ist, welches solchen Werken zum Grunde liegt. Man erinnere sich der Klopstockischen Ode: dem Erlöser, der Zürchersee u. a. der Elegie desselben Dichters: an Ebert, an Fanny u. a. Das Handlungsvolle eines Gedichtes in diesem Sinne macht größtentheils das aus, was man Feuer nennt.

hältnissen ihrer Theile zu einander. Je mehr die Veränderungen vom Zufalle unabhängig, und durch die Kräfte der Personen selbst motiviert sind, je bündiger die Momente derselben sich nach dem Gesetze der ursachlichen Verknüpfung entwickeln, je mehr Ebenmaafs unter ihnen herrscht, um so sichrer und angenehmer wird der Verstand befriedigt. Nicht gerade große Mannigfaltigkeit und Zusammenengesetztheit macht das Interessante einer Handlung für den Verstand aus; die Handlung in den Geschwistern von Göthe ist höchst einfach, und doch zugleich intellectuell interessant.

Das moralische Interesse einer Handlung beruht theils auf dem Zielpuncte der ganzen Handlung, wiewfern er die moralische Vernunft befriedigt oder nicht, theils auf den Charakteren der theilnehmenden Personen, ihren Gesinnungen, Plänen, Unternehmungen. Wenn durch ein Kunstwerk reines Vergnügen bewirkt werden soll, so muß unstreitig sein Zielpunct mit den Gesetzen der Gerechtigkeit zusammen stimmen. Wer würde nicht mit Empörung ein Schauspiel verlassen, dessen Zielpunct die Unterjochung einer edlen Nation durch einen sich auf den Thron schwingenden Tyrannen wäre! Wenigstens muß der Ausgang nie den Gesetzen der Gerechtigkeit schlechterdings widersprechen. Der falsche Spieler darf nicht glücklich werden, aber ein unschuldiger Windbeutel mag immer eine reiche Heirath thun. Bekommt er eine Närrin, desto besser; beide sind einander werth.

Das ästhetische Interesse einer Handlung beruht auf der Stimmung, in welche dadurch die Einbildungskraft versetzt wird; ist diese so beschaffen, daß die Einbildungskraft in ein freies und zugleich harmonisches Spiel versetzt wird, daß sie, ohne Verletzung der Einheit, sich in einem Reichthume von Vorstellungen und Bildern verlieren kann, so ist die Handlung ästhetisch interessant.

Eine Handlung ist dann für die Kunst vollkommen, wenn sie alle drei oben bestimmte Interesses harmonisch mit sich führt.

In jedem Werke der Kunst muß eine Haupthandlung sein. Andere Handlungen, welche darin Statt finden, müssen derselben wenigstens so eingeflochten sein, daß sie als Theile derselben erscheinen, und so untergeordnet, daß sie die Wirkung derselben, weit entfernt, sie zu hindern, vielmehr stützen und befördern. H.

H a n d l u n g .

(Schauspielkunst.)

Man sehe den Artikel Action.

H a n d l u n g .

(Tanzkunst.)

Die Handlung, in Rückficht des Tanzes, ist die Kunst, vermöge des wahren Ausdrucks unferer Bewegungen, unferer Gebärden und Physiognomie, unsere Leidenschaften in die Seele des Zuschauers übergehen zu machen.

Die Handlung ist von der Pantomime nicht verschieden; an dem Tänzer muß alles mahlen und alles sprechen; jede Gebärde, jede Stellung, jede Bewegung des Armes muß einen verschiedenen Ausdruck haben. Die wahre Pantomime jeder Art folgt der Natur in allen ihren Nüancen; entfernt sie sich einen Augenblick von ihr, so ermüdet und beleidiget sie.

Es ist nicht genug, daß ein Tänzer die gewöhnlichen Bewegungen der Arme, daß er alle schwere brillante Pas, und alle elegante Positionen des Tanzes richtig und gut auszuführen verstehe; er muß auch Mannigfaltigkeit und Ausdruck in den Armen haben. Nicht genug, daß sie im Allgemeinen Gefühl mahlen; sie müssen auch die Eifersucht, die Wuth, den Unwillen, die Unbeständigkeit, den Schmerz, die Rache, den Spott, sie müssen alle Leidenschaften mahlen, deren der Mensch empfänglich ist; die Physiognomie und die Pas müssen nur, im Einverständniß mit den Augen, die laute Sprache der Natur verständlich machen. Man fordert auch, daß die Pas mit eben so viel Geist als Kunst gemahlet werden, daß sie der Handlung und der Seele des Tänzers entsprechen. Man verlangt, daß man in einem lebhaften Ausdruck keine langsamen, und in einer ernstern Scene keine flüchtigen Schritte mache. Man könnte endlich fordern, daß man in den Augenblicken des Schmerzes und der Verzweiflung gar keine mache. Hier muß das Gesicht allein mahlen, die Augen sprechen, und selbst die Arme unbeweglich sein, und der Tänzer wird in Scenen der Art nie anders so vortrefflich sein, als wenn er gar nicht tanzet.

Compan.

Handlung, episodische.

(Tanzkunst.)

Sie bildet zwar für sich selbst eine vollständige Handlung, aber der Hauptstoff, mit welchem sie verbunden ist, und von welchem sie durch die Kunst des Dichters ein Theil wird, könnte ohne sie vollkommen bestehen. Man nennt alle Handlungen der Art episodisch.

Es giebt keine Oper von Quinault, welche nicht zu einer Menge solcher Handlungen, die alle edel, theatralisch, des schönsten Ausdruckes empfänglich und fähig sein würden, der allgemeinen Ausführung, deren ursprüngliche Schwäche die Erfahrung bewies, Wärme zu ertheilen, Gelegenheit geben könnte.

La Motte kannte nichts als den simplen Tanz; er vermannigfaltigte ihn in seinen Opern dadurch, daß er ihm einige nationale Charaktere gab; aber er wurde ohne irgend eine notwendige Handlung darin eingeführt. Diese seine Tänze waren nichts, als Divertissemens, in welchen man bloß tanzte, um zu tanzen; die Kleidungen der Tänzer waren verschieden, aber ihre Absicht war immer Eine und dieselbe.

Indeß hatte die berühmte Demoiselle Sallé, welche über alles dachte, was sie zu machen hatte, die Geschicklichkeit gehabt, in der Passacaille (dem Vaudeville) des galanten Europa eine sehr ingenüose episodische Handlung anzubringen.

Diese Tänzerin erschien in der Mitte ihrer Nebenbuhlerinnen, mit der Grazie und dem Verlangen zu gefallen, einer jungen Dame im Serail des Sultans gleich, die auf das Herz ihres Gebiethers Absichten hat. Alle schöne Stellungen, welche nur Leidenschaft der Art mahlen können, bildeten ihren Tanz. Sie belebte ihn stufenweise. In diesen Ausdrücken las man eine Reihe von Empfindungen; man sah sie abwechselnd zwischen Furcht und Hoffnung schweben; aber ihr Gesicht, ihre Blicke, die ganze Haltung ihres Körpers, nahm in demselben Augenblicke, in welchem der Sultan das weiße Tuch der Favoritfultanin gab, plötzlich eine neue Gestalt an; sie eilte mit jener Art von Verzweiflung lebhafter und zärtlicher Seelen, die sich nur durch den Ausdruck eines übermäßigen Schmerzes äußert, von der Bühne.

Der Tanz muß unumgänglich und immer mit der Haupthandlung auf das innigste verbunden sein, muß mit demselben ein einziges Ganzes machen, muß sich an den Anfang, die Verknüpfung und Entwicklung derselben anschließen.

Wenn

Wenn man, bis auf das letzte Divertissement, welches allein bloß eine allgemeine Fete sein kann, eine einzige Entrée des Tanzes findet, welche man davon nehmen könnte, ohne der ganzen Oekonomie zu schaden, so fehlt er von diesem Augenblicke an gegen die ersten Gesetze des Planes.

Wenn eines dieser Divertissements nicht von Gemälden der Handlung gebildet wird, die sich auf die Handlung beziehen, und dem Gange derselben nothwendig sind, so ist es nichts, als eine übel angebrachte Belustigung, den Grundgesetzen der Schauspielkunst entgegen.

Wenn ein Tänzer ohne Nothwendigkeit auftritt oder abgeht, wenn die Chöre der Tänzer die Bühne einnehmen oder verlassen, ohne daß es die darzustellende Handlung erfordert, so sind alle ihre Bewegung, so gut sie übrigens auch immer angeordnet sein mögen, nichts als Unsinn, welchen die Vernunft verwirft, und welcher den schlechten Geschmack in aller seiner Blöße zeigt.

Jeder unnütze Tanz in einer Oper, so glänzend er auch an und für sich nur immer sein kann, muß allezeit wie jene kalten Reden in Tragödien betrachtet werden, in welchen der Schauspieler zu verschwinden scheint, um den Verfasser sich sehen zu lassen. *Compan.*

H a r f e.

(Musik.)

Arpa. Harpe. Ein bekanntes mit Darm-Saiten bezogenes Instrument, welches vor nicht gar langer Zeit eine sehr wesentliche Vervollkommnung erhalten hat. Vormals hatte man, um auf der Harfe etwas Vollständiges auszuführen, keine andere Wahl, als daß man sie entweder mit so viel Saiten bezog, als man ganze und halbe Töne nöthig zu haben glaubte, oder daß man bloß zum Bezug die Töne der diatonischen Tonleiter wählte, und dann die etwa vorkommenden fremden Töne mit einem Drucke des Daumens am Ende der Saite heraus brachte. Der erste dieser Fälle machte die Ausführung sehr schwer, und gab Anlaß zu Verwirrung, der zweite machte, daß man auf manche Passagen ganz und gar Verzicht thun mußte. Diesen Unannehmlichkeiten abzuhefen, brachte man an der Harfe eine Art von Pedal an, welches gewöhnlich aus sechs bis sieben Tritten besteht. Durch jeden dieser Tritte ist man im Stande, alle Octaven eines Tones um einen halben Ton zu erhöhen, braucht

folglich beim Bezug auf keine andere Töne, als die der gewöhnlichen Tonleiter, Rücksicht zu nehmen, und kann aus jedem Ton mit gleicher Leichtigkeit spielen, ohne zum Daumen seine Zuflucht zu nehmen, und hierdurch gute Lagen zu verlieren. Diese Gattungen von Harfen heißen Pedal- oder organisierte Harfen. Die Tonstücke für dieses Instrument werden wie die für das Clavier im Bass- und Diskant- oder Violin-Schlüssel geschrieben.

Man schreibt die Erfindung der Harfe den Miffen zu, und Ferravi und andere meinen, daß sie das Instrument sei, welches die Alten unter *Sambucca* verstanden hätten. Dem sei wie ihm wolle, so kann man aus mehreren Gründen, und besonders wegen des, hinter den Ruinen des Aegyptischen Thebens in den vermeinten Gräbern der Thebanischen Könige entdeckten Harfenpielers in einem Gemälde *en fresco*, worüber der Brief von James Bruce in Burneys Geschichte der Musik nachzulesen, annehmen, daß die Harfe, sowohl in Beziehung auf äussere Form als Art der Behandlung unter die ältesten Instrumente zu zählen sei.

Es giebt ausser denen weiter oben angeführten, jetzt üblichen Harfen eine andere Gattung, welche aber weit kleiner und unvollständiger ist, auch seltener vorkommt. Dergleichen Harfen heißen zum Unterschied von jenen, welche den Beinamen Davids-Harfen führen, Spitzharfen, auch Irändische Harfen. Sie haben zwei Reihen Draht-Saiten, welche ein doppelter Resonanzboden trennt, und bei der Ausführung stellt man sie gewöhnlich auf einen Tisch oder ein Gestell. Außerdem verdient, wärs auch nicht für den ausübenden Tonkünstler, wenigstens doch sicher für einen Akustiker, eine sonderbare Gattung von Instrument, weil es den Beinamen Harfe führt, nicht unberührt gelassen zu werden, nämlich die sogenannte Acolus-Harfe. Sie besteht aus zwei länglich viereckten durch schmale Zarchen verbundenen Resonanzböden, auf welche zwei auf einem Stege ruhende, und in die Terz- oder Quinte gestimmte Draht-Saiten gespannt sind. Dieses Instrument wird nicht gespielt, sondern an solche Oerter frei aufgehangen, die der Wind durchstreicht, oder wo Zugwind ist, da alsdann ein wildes Gemische von Tönen in Terzen, Quinten, Octaven und Doppeloctaven entsteht, welches in einer gewissen Entfernung eine sonderbare Wirkung hervor bringt, die, wie leicht zu begreifen, zwar weniger Verdienst im Regelmäßigen als Außerordentlichen hat, jedoch zu manchen Beweisen über die Art der sich bildenden Schwingungsknoten und andern Hypothesen in der Akustik dienen kann.

B.

H a r-

H a r f e n b a s s .

(Musik.)

So heisst eine begleitende Bassstimme, in welcher außer denen in Accorden gewöhnlich liegenden untern Tönen, oder Grundnoten, die zu selbigen gehörigen Intervallen in gewisser Ordnung, oder in mancherlei Figuren wechselseitig angeschlagen werden, so dass der Accord hierdurch gleichsam zergliedert wird. Geschwindere Bewegung und kleinere Takttheile unterscheiden den Harfenbass vom Figurierten. Die nächste Veranlassung zu Harfenbässen war wahrscheinlich dieselbe wie beim Harpeggio, nämlich dem zu schnellen Schwinden einzelner Töne oder Accorde auf der Harfe, und verschiedener anderer Instrumente entgegen zu arbeiten, oder träge Stellen in der Melodie etwas zu beleben.

Zu der Zeit, in welcher das Pianoforte anfang mehr allgemein, und grösstentheils Lieblings-Instrument zu werden, machten die Harfenbässe in der musikalischen Schreibart gewissermassen Epoche, und waren in den meisten Sonaten und andern Tonstücken für dieses Instrument zu ganzen Seiten angebracht. Die Sache hatte ihr Bequemes und Anziehendes. Der Tonsetzer konnte hierdurch manches Leere in dem Gesange und der Harmonie decken, dem Spielenden fiel die Ausführung leicht, und hielt ihn im Takt, und Zuhörer gewisser Art wiegte das Einförmige in der Bewegung, gleich dem Gecoche eines Hammerwerks, oder dem Geklapper einer Mühle, unvermerkt in eine Art von gedankenloser Behaglichkeit ein. Man ist von dem Missbrauche der Harfenbässe gegenwärtig ziemlich zurück gekommen. Zwar bedient man sich ihrer noch, aber doch nur in einzelnen Stellen, und mehr bedingt und zweckmässig. B.

H a r m o n i e .

(Musik.)

In der heutigen Musik versteht man unter dem Worte Harmonie, die Vereinigung mehrerer Töne, deren gemeinschaftliche Fortschritte sich auf festgesetzte, und aus der Natur und den Verhältnissen der Intervallen entlehnte Regeln gründen. Wenn man diese Begriffe mit denen bei der Melodie zum Grunde liegenden vergleicht, so erwachsen zwei verschiedene Rücksichten, aus denen man Har-

Harmonie und Melodie, diese wesentlichsten Theile der Tonkunst, betrachten kann, und sie stehen mit einander erstens im Gegensatz, weil bei der Melodie die Fortschreitung durch einzelne Intervalle, hingegen bei der Harmonie durch mehrere zugleich geschieht, auch weil ein einzelner angegebener Ton nicht Melodie, hingegen ein einzelner Accord Harmonie enthält. In Aehnlichkeit stehen sie, weil bei der Melodie natürliche und fangbare Intervalle, bei der Harmonie richtige und zweckmäßige Uebergänge und Ausweichungen in mehr oder weniger entfernte Tonarten vorzüglich in Betracht kommen.

Die Griechen, welche vom gleichzeitigen Anschlage anderer Intervallen, als derer des Einklangs in Vereinigung der Octave und einiger wenigen andern nichts wußten, und folglich nach dem gegenwärtigen Ausdruck nur Melodie nicht Harmonie kannten, bedienten sich gleichwohl des Wortes Harmonie, allein in einem andern Sinne, als in der heutigen Musik der Fall ist. Sie bezeichneten durch selbiges im Allgemeinen die richtige Folge der Intervallen, alles was auf die Composition einer Melodie Bezug hatte, mit einem Worte, ihre Kunst des reinen Satzes. Nächst dem verstanden sie auch unter Harmonie eines ihrer Klanggeschlechter, nämlich das enharmonische, ferner ihre Tonarten, die Dorische, die Lydische u. s. w. auch die Verdoppelung ihrer Octaven, oder ihre Antiphonien. Die Zeit, in welcher man eigentlich könnte angefangen haben, nach gewissen und bestimmten Regeln Gesänge mit Harmonie vorzutragen, oder Tonstücke in Partituren zu setzen, wird wohl schwerlich ganz genau können angegeben werden, wenn man anders das, was bei jeder Kunst gilt, auch hier will gelten lassen, daß wenigstens ihre Fortschritte in der Epoche ihrer Entstehung äußerst unmerklich mögen gewesen sein. Marburg nimmt, nachdem er die Meinungen mehrerer Schriftsteller aus verschiedenen Zeitaltern, als die des Clarean, Guido, Beda u. a. m. gegen einander gehalten und geprüft hat, in Rücksicht der Fortschritte der Harmonie, und ihrer allmählichen Vervollkommnung im Ganzen, sechs Perioden an. Er giebt solche an, wie hier folgt. „Der erste Periode „ist der, in welcher die Harmonie in nichts als Consonanzen ist ausgeübt worden. Dieser Periode geht bis auf „die Zeiten Dunstans, nämlich bis ins Jahr 950. Der „zweite Periode enthält die Zeit, worinnen man nicht „allein den consonierenden Satz in gewisse Regeln einzuschränken, sondern auch in selbigen hin und wieder eine „Dissonanz anzubringen versucht hat. Doch waren die „Regeln der Dissonanzen noch nicht ordentlich bestimmt. „Die-

„Dieser Periode geht von Dunstan bis auf den Guido Are-
 „tinus, das ist bis 1023. Der dritte Periode enthält die
 „Zeit, da die Regeln von der Fortschreitung der Conso-
 „nanz immer mehr und mehr verbessert, auch die Fort-
 „schreitung der Dissonanzen fleißiger untersucht, und bei
 „dieser Gelegenheit die Künste des doppelten Contrapunctes
 „nebst der Fuge erfunden wurden. Selbiger geht vom
 „Guido bis auf den Johannes Muria, welcher unter der
 „Regierung des Königs von Frankreich, Johannes, im Jahr
 „1350 lebte. Der vierte Periode enthält die Zeiten,
 „worinnen die Regeln des doppelten Contrapunctes und
 „der Fuge in ihrer Genauigkeit zunahm, und man mit
 „mehreren als vier Stimmen zu componieren anfieng.
 „Selbiger geht von Johannes Muria bis auf Bernhard den
 „Deutschen, das ist bis 1470. Der fünfte Periode ent-
 „hält die Zeiten, da die drei und mehrfachen Fugen er-
 „funden, die wahren Verhältnisse vom Zarlino entschie-
 „den, und die Regeln des Generalbasses entdeckt wurden.
 „Selbiger geht von Bernhard dem Deutschen bis auf Ludo-
 „vicus Viadana, das ist bis 1605. Der sechste Periode
 „enthält die Zeiten, da man nebst der Harmonie die
 „Melodie besonders auszuüben angefangen, wozu die Her-
 „stellung und Verbesserung der dramatischen Vorstellun-
 „gen, in der Musik die erste Gelegenheit gegeben. Selbi-
 „ger geht von Ludovicus Viadana bis auf die jetzige
 „Zeit.“ —

Ueber den eigentlichen Gesichtspunct, aus dem Har-
 monie gegen Melodie zu betrachten sei, hat man sich
 schon verschiedene Fehden gegeben, obgleich ihre Bezie-
 hungen auf einander, wie man denken sollte, zu klar am
 Tag liegen, um nur die geringsten Mißverständnisse zu
 veranlassen. Denn wenn man die Melodie als das Organ
 betrachtet, seine Empfindungen durch Töne zu äußern,
 und die Harmonie als das Mittel, diesem Organ mehr
 Kraft in der Wirkung zu geben, so ist auch der größte
 Theil der hier möglich obwaltenden streitigen Punkte geh-
 ben, und die so oft vorgekommenen Fragen: ob Har-
 monie aus Melodie, oder Melodie aus Harmonie entspringe?
 ob der Vorzug der Harmonie, oder der Melodie
 gebühre? beantworten sich, nebst einer Menge ähnlichen
 von selbst. So wird z. B. die frühere Existenz der Melodie
 vor der Harmonie, die in manchen Hypothesen ange-
 nommen scheint, eine äußerst widersinnige Behauptung.
 Denn so gewiß es ist, daß ein Kind eher Worte lalte,
 als es die, mit diesen Worten zu verbindenden Begriffe
 kannte, oder so gewiß eher Reden gehalten wurden, als
 es rhetorische Regeln gab, so gewiß kann man auch an-
 neh-

nehmen, hat man eher empfunden als Abhandlungen über die Empfindung geschrieben, und folglich auch eher gesungen, als über das Verhältniß der Accorde vernünftelt. Auf den Werth der Harmonie scheint die absichtlich ausgehobene Anmerkung im Sulzer, daß es so viel schöne Tanzmelodien und Volksgefänge gäbe, an denen doch gleichwohl die Harmonie keinen Antheil habe, ein sehr zweideutiges Licht zu werfen, allein wenn auch jene Behauptung unbedingt angenommen, und zugegeben wird, wenn auch ganze Nationen gewisse Tänze und Volkslieder einmüthig schön finden, so beweist dieses nicht das Geringste für die Entbehrlichkeit der Harmonie, und so wenig dadurch, daß es Leser geben kann, die den Schriften Lessings weniger Geschmack abgewinnen können, als der schönen Magdelone, oder den gehörnten Siegfried, ein Maassstab für die Classification der litterarischen Fächer erwachsen wird, so wenig wird eine gewisse Anzahl roher und ungebildeter Organen den Gesichtspunct für die Harmonie bestimmen können. Man geht in der Musik wie in der Litteratur und andern Fächern vom Leichten zum Schweren oder vom Einfachen zum Verwickelten über, und wie viel sind hier Staffeln vom Volkslied bis zur Fuge und dem doppelten Contrapunct denkbar! Nach so manchen gründlichen, und durch praktische Werke um so entscheidender gewordenen Urtheilen über Melodie und Harmonie, bleibt ein für allemal ausgemacht, daß die Tonkunst nur durch die Harmonie auf den Punct gelangen kann, wo sie als Sprache der Empfindung mit der Rede gleichen Schritt halten kann.

Bei Erwehung der Art, wie Rousseau gegen die Harmonie eifert, thut man am besten, daß man dessen diesfälligen Aeufferungen als schöne Paradoxe ansieht, die nicht sowohl aus innerer Ueberzeugung, als vielleicht aus Hang zum Sonderbaren, aus Vorliebe zur Griechischen Musik, und aus Haß gegen sein Zeitalter erzeugt wurden, so daß für den letztern Fall, das Geständniß, welches man bei einer andern Gelegenheit in einem seiner Briefe findet: *La haine est mon Apollon*, auch hier anzupaffen wäre.

Seine Aeufferungen stehen mit denen des Plutarch bei Gelegenheit des enharmonischen Klanggeschlechts, welches dieser mit eben der Wärme, wie Rousseau den Einklang, unter seinen Schutz nahm, in so großer Aehnlichkeit, daß selbige wegen des originellen und täuschenden Anstrichs, den Rousseau seinen Gegenständen zu geben wußte, wohl verdienen angeführt zu werden. „Wenn man bedenkt, sagt er, daß unter allen Völkern der Er-

de,

„de, welche alle Musik und Gesang haben, die Europäer
 „die einzigen sind, in deren Musik Harmonie und Ac-
 „corde Statt finden, und denen ein solches Gemische an-
 „genehm ist, wenn man bedenkt, daß die Welt so viele
 „Jahrhunderte gestanden hat, ohne daß irgend eine von
 „allen den Nationen, welche die schönen Künste getrie-
 „ben haben, diese Harmonie gekannt hatte, wenn man
 „bedenkt, daß kein Thier, kein Vogel, kein Wesen in
 „der Natur einen andern Accord außer dem Einklang, oder
 „andere Musik außer der Melodie hervor bringt, daß die
 „so tonreichen, so musikalischen morgenländischen Spra-
 „chen, daß die so zarten, so gefühlvollen, so kunstgeüb-
 „ten Ohren der Griechen, diese zum Freuden-genuss und
 „zu Leidenschaften geneigten Völker, niemahls zu unserer
 „Harmonie geführt haben, daß ohne sie ihre Musik so
 „bewundernswürthe Wirkungen äusserte, daß mit dersel-
 „ben die unfrige so schwache Wirkungen hervor bringt,
 „endlich daß den Völkern des Nordens, deren grobe und
 „harte Sinnwerkzeuge mehr vom Lärm und Geräusch der
 „Stimmen, als von sanften Accenten und geschmeidiger
 „Melodie gerührt werden, diese grasse Entdeckung vor-
 „behalten war, welche alle Regeln der Kunst zum Grunde
 „dienen sollte; wenn man alles dieses bedenkt, so kann
 „man sich kaum der Vermuthung erwehren, daß unsere
 „ganze Harmonie weiter nichts sei, als ein wohlklin-
 „gendes Geräusch, das stürmend oder sanft ins Ohr fällt.“
 u. f. w.

Da Kenntniß der Harmonie und Erfindung einer
 Melodie ganz verschiedene Dinge sind, da dieser Fall Ge-
 schenk der Natur ist, jener durch Studium erlangt wird,
 so lassen sich in Tonsetzern mancherlei Gewebe und Mi-
 schungen von Beiden denken, so daß in Einem Kenntniß
 der Harmonie, im Andern Erfindung einer Melodie in
 ganz verschiedenen Graden stärker oder schwächer hervor
 stechen können. Nimmt man nun den ersten Fall ohne ei-
 ne gewisse Verbindung mit dem letztern an, so wird frei-
 lich die Harmonie nicht von der anziehendsten Seite
 erscheinen. Sie wird in diesem Fall als Hauptsache behan-
 delt, alle Rücksichten werden ihr aufgeopfert, der Man-
 gel an Melodie wird durch ein Gewühl von Accorden zu
 decken gesucht, bei denen die Empfindung leer ausgeht,
 so daß sie wohl am Ende, wie Rousseau sagt, in ein wohl-
 klingendes Geräusch, das stürmend oder sanft ins Ohr
 fällt, ausarten muß, allein für diese Mißhandlung kann
 sicher die Harmonie nicht, und sie wird ungeachtet ih-
 rer anscheinenden Entbehrlichkeit in Absicht auf die ohne
 sie in der Griechischen Musik bewirkten Wunder, unge-
 ach-

achtet der schlechten Melodien, deren Eintritt in die Welt sie befördern half, ungeachtet der mancherlei Mißhandlungen ihrer erklärten Verächter sowohl, als ihrer vermeinten Verehrer, sicher den Rang in der Tonkunst behaupten, der ihr mit so vielem Rechte zukömmt. B.

H a r m o n i e.

(Mahlerei.)

Man bedient sich des Wortes Harmonie in der Sprache der Malerei ganz in demselben Sinne, in welchem man es in der Musik nimmt, und bezeichnet damit die Uebereinstimmung aller Theile des Gemähltes mit sich selbst und mit dem Geiste des dargestellten Gegenstandes.

Das Wort Harmonie ist daher von viel weiterer Bedeutung, als das Wort Accord, und man schreibet einem Gemählde viel mehr zu, wenn man es ein harmonisches Gemählde nennt, als wenn man sagt, es herrsche ein guter Accord in demselben, ob man gleich nicht selten den Begriff des Accordes auch auf die zu Ende jenes Artikels genannten Theile einer Malerei ausdehnt.

Sulzer scheint mir, aus allzu großer Anhänglichkeit an die Theorie der Musik, von der Harmonie einen falschen Begriff aufzustellen, wenn er sagt: Wenn wir eine Person ganz roth oder ganz grün gekleidet sehen, so fällt uns nicht ein zu sagen, daß sie ein vielfarbiges Kleid an habe, wenn sie gleich in einem Lichte steht, wovon einige Stellen ein helles und schönes Grün, andere ein dunkleres haben, und noch andere so völlig im Schatten sind, daß man die Farbe gar nicht mehr unterscheiden kann. Wir urtheilen, dieser großen Verschiedenheit der Farbe ungeachtet, daß die Person durchaus mit einem einfärbigen, grünen Gewande bedeckt sei. Diese ist die höchste Harmonie der Farben. Sie kann nur in den Gemälden erreicht werden, die aus Einer Farbe gemahlt sind, grau in grau, oder, roth in roth, welche Art zu mahlen die Welschen *Chiaroscuro* nennen.

Ich bekenne ganz offen, daß mir das Wort Harmonie in diesem Sinne noch nicht vorgekommen, und daß vielleicht kein Künstler es in diesem Sinne anerkennen möchte, so richtig auch der Satz: Der Unifonus allein hat die vollkommene Harmonie, in der Theorie der Musik nur immer sein mag,

Das

Das Wort Harmonie wird, so viel ich weiß, wenn man es auch, wie Sulzer einzig und allein auf die Farbe anwendet, nur von einem Gemälde gebraucht, auf welchem das verschiedene Farbenspiel der dargestellten Gegenstände ein schönes, angenehmes Ganzes macht.

Aber zeigen wir den Begriff der Harmonie in seinen Anwendungen auf alle Theile der Malerei.

Wenn alle Gegenstände in einem Gemälde so angeordnet sind, daß sie den Stoff von seiner lichtvollsten, wirksamsten Seite darstellen, und folglich vermittelt dieser Anordnung leicht und tief in die Seele des Betrachters eindringen, so ist die Anordnung dieses Werkes harmonisch.

Die Harmonie des Ausdruckes wird dann erlangt, wenn die gesammten Ausdrücke darauf hin zielen, in einer leichten Stufenleiter von den niedrigeren bis zu den höhern hinauf zu leiten, wenn in der ganzen Folge dieser Ausdrücke kein einziger vorhanden ist, der die einmahl angenommene leichte Reihe unterbricht, vor andern hervorschreit, oder unter ihnen zurück bleibt; wenn zwischen der Bezeichnung und dem, was bezeichnet werden soll, das innigste Einverständnis herrscht.

In der Ausführung herrscht Harmonie, wenn man in allen Theilen des Gemähltes das Erzeugniß derselben Hand, desselben Geistes findet.

Die Zeichnung wird dann harmonisch genannt, wenn alle Formen einer und derselben Figur sich wechselseitig mit einander vereinigen, wenn sie alle dasselbe Alter, dasselbe Temperament, dieselbe Leibesbeschaffenheit ausdrücken.

Das Hell dunkel hat Harmonie, wenn Schatten und Licht keinen allzu großen Contrast gegen einander bildet, und wohl abgestufte Mitteltinten leicht von dem Hellen zu dem Dunkeln leiten.

Wenn der Künstler endlich nur solche Farben in sein Gemälde bringt, deren Töne sich unter einander zu einem lieblichen, freundlichen Spiele so vereinigen, daß jede derselben immer in gewissem Verhältnisse an der, welche ihr folgt oder voran geht, Theil nimmt, daß selbst diejenigen, welche weit von ihr entfernt liegen, vermittelt der leichten, stufenweise gehenden Folge mit der erstern in einem genauen Verhältnisse des Grades der Färbung stehen; so hat seine Farbengebung Harmonie.

Hören wir nun, was Mengs von der Harmonie des Correggio sagt, den er für den größesten Künstler in diesem Stücke erklärt. Indem er die Annehmlichkeiten

suchte, spricht er*), so fand er auch gar bald die Harmonie, als die Quelle derselben, und die selbst von einem feinen und zarten Gefühl ihren Ursprung nimmt. Da Correggio nichts von allem dem leiden konnte, was abstechend und hart war, so mußte er auch groß in der Harmonie werden, denn diese ist nichts anders, als die Kunst, zwischen zwei einander entgegen gesetzten Dingen, ein Mittel zu erfinden, es sei nun in der Zeichnung, oder im Helldunkel, oder im Colorit.

Correggio vermied alle winklichte und viereckichte Formen, und machte seine Umrisse fließend und wellenförmig, und eben dieses war eine Wirkung seines Gefühls für die Harmonie. — — Auf eben die Art setzte er auch zwischen Licht und Schatten, als auch im Colorit, ein Mittel zwischen jede Theile. Ueberdem beobachtet niemand besser als er die Regel, daß die Augen nach einer gewissen Anstrengung allemahl der Ruhe bedürfen; wenn er daher eine schöne und herrschende Farbe auf einem Orte angebracht hatte, so liefs er gleich eine Mitteltinte darauf folgen, und wenn er von neuem einen Theil glänzend machen wollte, so verfiel er nicht gleich wieder auf eben den Grad der Farbe, die er verlassen hatte, sondern führte das Auge des Zuschauers durch eine allmähliche Abstufung zu jenem Grade der Anstrengung dergestalt, daß das Auge gleichsam so erweckt wurde, als ein Schlafender, der durch den Klang eines angenehmen Instruments aus dem Schlafe gezogen wird, dem folglich das Erwachen keine Störung in seiner Ruhe, sondern eine Entzückung wird.

G.

H a r m o n i k.

(Musik.)

Unter dem Namen Harmonik verstand man ehemals die Lehre alles dessen, was Bezug auf Töne, Intervallen, Systeme, Klanggeschlechter, Tonarten, Mutationen und Melopödie hatte. Die Griechischen Schriftsteller definieren die Harmonik als eine wohlgeordnete Folge, eine Fertigkeit, die Gröfse der Töne in Ansehung ihrer Höhe und Tiefe zu empfinden, als eine Wissenschaft, die Natur musikalischer Töne in Beziehung auf ihre Ausübung zu untersuchen

*) S. 88. des 2. Bandes der Uebers.

then u. s. w. Die Begriffe, die man in der heutigen Musik mit Harmonik verbindet, sind größtentheils jenen noch ähnlich, und beziehen sich auf die Theorie des Klanges, die Beschaffenheit des gegenwärtigen Systems, und die in selbigem vorkommende Verhältnisse, den richtigen Gebrauch der Töne, Tonarten, Accorde, Dissonanzen, Consonanzen und zweckmäßiges Verfahren in der Modulation u. s. w.

Sulzers Klage, daß dieser theoretische Theil der Tonkunst so sehr erschwert werde, weil kein praktischer Künstler, dessen Werke die vollkommenste Kenntniß desselben verriethen, sich entschloße, selbigen auf die gehörige Art vorzutragen, ist nur zu gerecht; allein wenn man bedenkt, daß Künstler in Momenten der Begeisterung sehr wenig Beruf zu kritischen Analysen über Theorie u. d. gl. fühlen können, und daß das Urtheil, welches sie bei erkaltetem Feuer über ihre eigenen Producte fällen, vielleicht weniger consequent ist, als fremde Kritik, ferner, daß die meisten Künstler von Genie in Erlernung ihrer Kunst nicht systematisch zu Werke gegangen, sondern daß sie sich mehr durch eigene und fremde Praktik bildeten, so wird diese Klage wohl noch lange Zeit Statt finden. Es ist hier angenommen, daß Sulzer mehr solche Winke praktischer Tonkünstler zu vermissen meint, durch die man im Stande wäre, dem Genie in seinem Gange mehr auf die Spur zu kommen, und seine Schritte in vorkommenden Fällen mit mehr logischer Gewisheit zu bestimmen, denn das Wissenschaftliche der Kunst hat, aller Unzulänglichkeit ungeachtet, wenigstens einen bestimmten Pfad. In einer neuern Schrift kommt eine Bemerkung vor, die ganz in Sulzers Aeufferungen einschlägt. „Es herrscht, so heist es, daselbst, in allen Künsten, zwischen ihrer Theorie, und ihren Werken das Verhältniß, daß man weniger die Theorie brauchen kann, um die Werke dadurch zu vervollkommen, als die Werke, um die Theorie zu berichtigen.“ —

Diese Bemerkung heist volle Beherzigung, und würde, gehörig benutzt, bei Erlernung der Kunst manchen dunkeln Weg hell, und dann und wann vielleicht gar entbehrlich machen, so wie die Stelle in *Burkes Inquiry into the Sublime*: „*Art can never give the rules, that make an art*“, nach ihrem rechten Sinn zergliedert, sehr bedeutende, und im gegenwärtigen Fall mit Vortheil zu benutzende Winke enthält. B.

H a r m o n i k a .

(Musik.)

Dieses Instrument gehört in Rücksicht auf seine äussere gegenwärtige Form unter die neuern Erfindungen, und zeichnet sich durch die Feinheit und das Anhaltende seines Tones vor allen übrigen Instrumenten aus. In Rücksicht auf mögliche Ausführung, in Beziehung auf Contrast der Empfindungen, wird aber trotz jener Eigenschaften die Harmonika schwerlich einen Platz neben andern Hauptinstrumenten behaupten können. Auch scheinen ihr fast wenige oder gar keine Verbindungen mit andern Instrumenten angemessen zu sein. Als begleitend verdunkelt sie die Singstimme, als concertierend verlieren die sie begleitenden Instrumente, da sie so weit im Tone zurück stehen. Sie wird also am besten allein genossen, und kann unter gewissen romantischen Verhältnissen einer empfindsamen oder auch empfindelnden Seele wohl einige Zeit lang Nahrung geben.

Die erstern Harmonikas bestanden in einer gewissen Anzahl durch Schleifen, oder Wasser gestimmten Gläser, die in einer willkürlichen Ordnung auf ein Bret gestellt wurden, und aus deren Rändern, welche vorher angefeuchtet werden mußten, man mit dem untern platten Theile des Fingers den Ton zog. Dafs eine Ausführung der Art nicht anders als äusserst ärmlich muß gewesen sein, ist leicht zu begreifen. Durch die Einrichtung, die diesem Instrumente der berühmte Franklin gab, und nach welcher es gegenwärtig gekannt ist, und gespielt wird, findet dahero in Rücksicht auf Vollkommenheit in der Ausführung fast kein Vergleich mit der ehemahligen Statt. Nach selbiger sind für die Gläser, glockenförmige, auf eine eiserne Stange vermittelst Korke befestigte Glascheiben gewählt. Diese werden durch ein Schwungrad vermittelst eines Trittes, welcher mit dem Fusse dirigieret wird, in Bewegung gesetzt. Während dem zieht man wie auf jene Art den Ton aus denen sich hier um ihre Axe bewegenden Glocken; und zwar kann man dieses, welches bei der vorerwähnten Art mit den Gläsern gar nicht möglich war, in vollen Accorden, und was das Wichtigste ist, ohne im Tone abzusetzen. Man hat mancherlei Versuche angestellt, diese Glasglocken durch ein anderes Materiale als die Finger in Vibration zu bringen, um sie mit Tasten wie die Claviere behandeln zu können, theils weil Verschiedene die physischen Gefahren, und den nachtheiligen Einflufs bei jener Art der Behandlung dieses Instrumentes auf die

Ge-

Gesundheit des Spielenden mit so grellen Farben geschildert, für welche Meinung aber zur Zeit sehr wenige, und äusserst unzulängliche Beweise vorhanden, theils weil dieses Instrument von allen Seiten ausserordentlich viel gewinnen würde; allein alle bis jetzt gemachten Versuche haben der Erwartung wenig entsprochen, und der Ton selbst, sowohl als dessen Modification, steht gegen die Feinheit, die ihm jene Art der Behandlung giebt, weit zurück, denn man hat bemerkt, daß es nicht allein das Sanfte oder Feste des sich an die Glasglocken reibenden Körpers, sondern ein gewisser Grad von natürlicher und mässiger Wärme sei, was vorzüglich mit auf den Ton wirkt.

Der Umfang der Töne der Harmonika macht zwischen drei und vier vollen Octaven aus. B.

Harmonische Theilung. Harmonische Töne.

(Musik.)

Man sehe die Artikel Theilung und Ton.

Harpeggio.

(Musik.)

Arpeggio. Bedeutet eine gewisse Art der Ausführung von Accorden, nach welcher die in selbigen vorkommenden Intervalle nicht zugleich, sondern im Einzelnen sowohl von der Tiefe nach der Höhe zu, wie auch umgekehrt vorgetragen werden. Die nächste Veranlassung zu dieser Art von musikalischer Figur oder Setzmanier gab wahrscheinlich zuerst die Harfe, von der sie auch die Benennung führt, und zwar wegen des zu baldigen Schwindens ihrer Töne bei nothwendigem langen Verweilen in einerlei Accorden. In gleicher Hinsicht ist die Einführung der Harpeggio's auf Clavieren oder Pianofortes zu betrachten. Sie kommen vor sowohl in Tonstücken als Phantasieen. Man pflegt sie für die Ausführung selten auszu schreiben, sondern man setzt gewöhnlich nur die Noten des zu harpeggierenden Accordes über einander, mit dem Zusatz *harpeg.* In diesem Fall ist die Art des Harpeggierens der Willkühr des ausführenden Theiles überlassen. Soll das aber nicht sein, und der Tonsetzer will die Art der Ausführung selbst bestimmen, so werden die Intervalle des ersten Accordes in der Ordnung, in der

allein von der Schönheit ihrer Form, und von den sanften Uebergängen derselben abhängt. Unebenheiten und Rauigkeiten beleidigen unser moralisches Gefühl eben so sehr, als das physische, und stoßen uns von der geistigen und sinnlichen Betrachtung des harten, rauhen Gegenstandes gleich stark zurück.

So richtig uns auch alles dieses scheint, eben so ausgemacht dünkt es uns aber auch im Gegentheil, daß es Gegenstände der Kunst gebe, deren Darstellungsart eine gewisse Härte, die doch immer weislich gepart sein muß, nicht nur verträgt, sondern sogar nothwendig erfordern kann. Hierunter scheinen uns solche Gegenstände zu gehören, welche ein Ausdruck von Kraft und Stärke, Muth, Gröfse, Schrecken, Furcht u. s. f. sind.

Uebrigens hoffen wir den Begriff der Härte so charakterisirt zu haben, daß die Anwendung desselben auf die verschiedenen Künste hier zu geben, unnöthig sein würde. G.

H a u p t g e s i m s .

(*Baukunst.*)

So wird das oberste Gesims eines Gebäudes, das gleich unter dem Dache sich befindet, und dem Ganzen zur Bedeckung und Begrenzung dient, genannt, um es von den andern kleinern Gesimsen, die an den übrigen Theilen des Hauses sind, zu unterscheiden. Man sehe den Artikel Gesims. Bisweilen wird es auch Kranz - Gesims genannt. St.

H a u p t s a t z .

(*Musik.*)

Thema ist diejenige musikalische Periode, in welche die in einem Tonstücke herrschen sollende Hauptempfindung gelegt ist. In Fugen hat ein Hauptsatz den Beinamen Führer. (M. s. dies. Art.).

So wie bei einer Rede der Hauptgedanke, oder das Thema den wesentlichen Inhalt derselben angiebt, und den Stoff zu der Entwicklung von Haupt- und Nebenideen enthalten muß, eben so verhält sich in der Musik, in Absicht der durch den Hauptsatz möglichen Modification einer Empfindung, und so wie ein Redner von seinem Hauptsatz in Nebensätze, Gegensätze, Zergliederungen u. s. w. übergeht, wie er sich rhetorischer Figuren bedient, die alle die Bekräftigung seines Hauptsatzes

bezwecken, eben so wird der Tonsetzer in der Behandlung eines Hauptsatzes verfahren, und ihn in Absicht auf Harmonie, Modulation, Begleitung, Wiederholung u. s. w. so bearbeiten, und in solche Verbindungen setzen, daß er immer mehr Neuheit und Zuwachs an Interesse erhält, daß die besonders in der musikalischen Schreibart so nothwendigen Episoden und Nebensätze die Hauptempfindung nicht stören, und der Einheit des Ganzen schaden u. s. w. Aus der Anlage eines Hauptsatzes leuchtet die Stärke des Geniees eines Tonkünstlers, aus der Art selbigen zu behandeln, dessen musikalischer Scharfsinn und Kenntniß der Harmonie. Woraus erhellet, daß nur durch Vereinigung des Einen mit dem Andern wirklich große Kunstproducte erzeugt werden können. Nicht so leicht und so geschwinde wird sich der Tonsetzer erschöpfen, welcher vermöge seiner harmonischen Kenntnisse, alle die möglichen mit einem Hauptsatz vorzunehmenden Veränderungen einfielet, als der, welcher schon mit der Erfindung eines schönen Hauptsatzes zufrieden ist, und die Anknüpfung analoger Sätze mehr dem Zufall der Einbildung überläßt, als daß er sie durch überdachte Pläne anzuordnen suchen sollte. Jener wird bestimmter zeichnen, er kann eine gehörige Oekonomie der Gedanken beobachten, kann jedes seiner Werke durch Einheit und Eigenthümlichkeit auszeichnen, da hingegen bei diesem unwillkürliche Wiederholungen, fremde Züge, matte Wendungen, und baldige Kraftlosigkeit ganz unausbleiblich sein müssen. Es sind über den eigentlichen Eintritt eines Hauptsatzes wenig allgemeine und bestimmte Regeln zu geben. Auf die Länge und Kürze der Tonstücke, und des in ihnen liegenden Charakters kommt alles an. Dieses verlangt eine Einleitung, ein Exordium, ein kurzes Ritornell u. s. w., da ein anderes sich mit besserer Wirkung sogleich mit dem Hauptsatz anfängt.

B.

Hauptton.

(Musik.)

Grundton. *Tonica.* So heißt derjenige Ton, dessen diatonische Tonleiter bei Anordnung eines Tonstücks zum Grunde gelegt ist, nach welcher man die Art der Ausweichung in andere Töne, die hier **Nebentöne** heißen, einrichtet, das heißt, selbige entweder zu harten oder weichen Tonarten macht, und endlich dessen Dreiklang sowohl am Anfange als am Ende des Tonstücks gehört wird, oder welcher das Tonstück anfängt und schließt.

Es

Es kann jeder der in das gegenwärtige System eingeführten Töne zum Grundton oder zur Tonica gemacht werden, nur müssen alsdann die Nebentöne hiernach geordnet, und durch Vorzeichnung in die ihnen zukommenden Verhältnisse gesetzt werden. Die Intervallen der Tonleiter des Grundtones entscheiden, ob man die Tonart für die Nebentöne, oder die vom ersten und zweiten Grade der Verwandtschaft u. s. w. hart oder weich zu nehmen habe.

Kommt in jener Tonleiter die Terz derselben groß vor, so nimmt man die Tonart hart, kommt sie als klein vor, so nimmt man sie weich. So liegt, wenn man C als Grundton gelten läßt, in dessen harter Tonleiter die Terz von D als klein und von G als groß. Die Ausweichung in diese beiden Nebentöne geschieht folglich bei D in die weiche, bei G in die harte Tonart. Ein ähnlicher Maassstab findet Statt, wenn man in Nebentöne von entferntern Graden der Verwandtschaft gehen will. Z. B. von C diesen Ton hier wieder als Grundton angenommen, nach B oder H. Geschieht die Ausweichung nach diesen Tönen im ersten Fall über F, im zweiten über G; so werden die Tonleitern dieser beiden Töne in Beziehung auf B und H das sein, was weiter oben die Tonleiter des Grundtones C auf D und F war, und die Tonart wird für B hart, für H weich zu nehmen sein. Es versteht sich, daß dieser Fall nur von der mehr gewöhnlichen Art in Nebentöne auszuweichen entlehnt ist. In Phantasieen oder Tonstücken, wo vielleicht einige besondere Beziehungen und Pläne den Gang der Harmonie bestimmen, lassen sich unzählige Gründe für die Abweichung von jenen angenommenen Regeln denken. Da in einem Tonstücke die Harmonie bald in diesem, bald in jenem Nebentone verweilt, und in diesem Fall die Modulation jedesmahl nach der Tonleiter derselben, die sich von der des Grundtones mehr oder weniger entfernt, eingerichtet ist, so ist insofern sehr auf die Länge des Verweilens Rücksicht zu nehmen, damit das Gefühl für den Hauptton und dessen Charakter nicht verlösche, sondern daß selbiger durch seine Analogieen der Einbildung auf eine oder die andere Art zurück gerufen und vergegenwärtiget werde.

Man nennet in einem andern Sinn denjenigen Ton Grundton oder Hauptton, welcher in einem Accorde der tiefste ist, weil er gleichsam zum Grunde liegt, und weil auf ihn die ganze Harmonie gebaut ist. Bisweilen heisst auch Hauptton derjenige, welcher als beziffert in Tonstücken vorkommt, zum Unterschied derjenigen Töne oder Noten, welche unter der Benennung durchgehend bekannt sind.

B.

Heldengedicht.*(Dichtkunst.)*

Das Heldengedicht ist, wenn wir seinen Begriff nach einem bestimmten Princip fassen, die Darstellung einer Handlung, welche durch ihre Wichtigkeit für die ganze Menschheit, oder einen grossen Theil derselben, durch die Charaktere, welche an ihr Theil nehmen, und die Art ihrer Entwicklung, das Gefühl des Erhabenen erregt, in der Form der höchsten durch Sprache darstellbaren Schönheit. Sulzer sagt: Der Charakter des Heldengedichts besteht überhaupt darin, dass es in einem feierlichen Tone eine merkwürdige Handlung oder Begebenheit umständlich erzählt, und das Merkwürdigste darin, es betreffe die Personen oder die Sachen, ausführlich schildert, und gleichsam vor Augen legt. Allein damit bezeichnet er das Wesen dieser Dichtungsart in der That gar nicht; nicht jede merkwürdige Handlung kann Stoff eines Heldengedichtes werden, und der feierliche Ton erschöpft wahrhaftig das Charakteristische der Form desselben nicht.

Herr Eberhard scheint sich auch nicht bestimmt genug über das Heldengedicht zu erklären, wenn er sagt: Ein grösseres episches Gedicht, welches den höchsten Grad der poetischen Vollkommenheit hat, dessen Handlung also die reichste, grösste, lebhafteste, rührendste, insonderheit aber wunderbar ist, ist ein Heldengedicht. Es fehlt in dieser Erklärung gerade das Auszeichnende der Empfindungen, welche das Heldengedicht erregt, ich meine die Erhabenheit, und das Interesse für die Menschheit.

Der Held des Heldengedichts muss jederzeit ein Wesen sein, welches durch seine Kräfte, seine Gesinnungen und Handlungsart uns zur Bewunderung und zum Enthusiasmus auffordert. Er kann ein übermenschliches Wesen sein, allein es wird denn doch in der Form der menschlichen Natur dargestellt; und dieser poetische Anthropomorphismus ist eine reiche Quelle der interessantesten Schönheiten. Der Held ist diejenige Person, durch deren Kräfte die Handlung entschieden wird, für deren Schicksal wir uns am meisten interessieren. Mehrere Helden können nur in so fern Statt finden, als ihr Beisammensein das Interesse nicht auf eine für das Ganze schädliche Weise theilt.

Alle

Alle für die Menschheit wichtige Handlungen betreffen entweder die sittliche Vollkommenheit derselben, oder die Glückseligkeit derselben, oder beide zugleich. Die epischen Handlungen also haben entweder moralisches, oder physisches; oder moralisch-physisches Interesse. Das religiöse Interesse gehört mit zu dem moralischen; das Interesse der Nation entweder zu dem physischen oder zu dem moralisch-physischen. Schöne Ideen über diesen Gegenstand hat Garve in seiner Abhandlung über das Interessierende. N. B. d. S. W. XII. XIII.

Das Wunderbare findet sich meistens bei jeder epischen Handlung; ist aber dennoch, wie mir scheint, nicht schlechterdings wesentlich. Die Zusammenwebung des Uebernatürlichen und Natürlichen ist unstreitig nicht zu verstaten in Werken, bestimmt für den Genuß aufgeklärter Nationen. Ganz widernatürlich sind die allegorischen Wesen, die Tugenden und Laster z. B. wenn sie verflochten in die epische Handlung erscheinen. Sie sind hier eben so unnatürlich, als in einem historischen Gemälde.

Man nennt die übernatürlichen Wesen, welche durch ihre Handlungen Wirkungen hervor bringen, welche natürlich nicht erfolgen könnten, die Maschinen des Heldengedichts. Ein Heldengedicht bedarf ihrer nicht; beinahe widersinnig sind sie allen Nationen, welche durch Philosophie über Welt und Natur hinlängliche Begriffe gewonnen haben.

Sehr wahr sagt Herr Eberhard in seiner Theorie der schönen Wissenschaften: „Die personificierten abstracten Begriffe einiger neuern Heldengedichte haben nicht allein keine Wahrscheinlichkeit an sich, und für die Leser, indem der abstracte Begriff in der Personification noch nicht genug verdunkelt ist, sondern auch, weil ihre Wahrscheinlichkeit nicht genug durch die pathetische Täuschung des ganzen Gedichts befördert wird.“ Man könnte vielleicht die Gründe für die Unnatürlichkeit solcher Maschinen noch tiefer aus der Psychologie schöpfen, wenn man aus einander setzte, daß die allgemeine Stimmung der Geisteskräfte für die historische Darstellung des epischen Gedichts ganz eine andere ist, als jene, welche erfordert wird, um sich ein allegorisches Wesen mit einiger Täuschung vorzustellen.

Der eben angeführte Weltweise fügt noch die feine Bemerkung hinzu: „Eben diese allegorischen Maschinen haben in dem komischen Heldengedichte gute Wirkung gethan, indem ihre Wahrscheinlichkeit durch die komische Kraft vermehrt wird.“

Das komische Heldengedicht kann nicht als eine Unterart dieser Dichtungsart betrachtet werden: es ist nichts anders, als eine Parodie der Form des Heldengedichts zur lächerlichen Darstellung einer an sich lächerlichen Handlung.

Der Stoff eines Heldengedichts kann von gröfserm oder auch von geringerm Umfange sein. Die Wirkung hängt davon nicht ab. Ossians Fingal wirkt, uncrachtet der Eingefchränktheit seines Stoffes, weit mehr als manche epische Gedichte von unendlich gröfserer Extension. Allein unnachlässlich ist die Forderung der Einheit im Ganzen der Handlung, die Forderung der Harmonie aller Theile derselben, und der Einfachheit in ihrer Verbindung. Ohne jene Einheit wäre gar keine Schönheit möglich, und der Mangel an Harmonie und Einfachheit würde den Charakter der Erhabenheit einschränken, welcher jedes epische Werk auszeichnen mufs.

Der Plan des Heldengedichts mufs ganz darauf angelegt sein, das Gefühl des Erhabenen, in Vereinigung mit den schönsten Empfindungen, die sich mit ihm verbinden lassen, so zu bewirken, dafs doch jenes Gefühl des Erhabenen die Hauptstimmung ausmache. Der epische Dichter verkennt den Charakter seiner Dichtungsart, wenn er in seinen Anordnungen jene Mittel der Täuschung erkünsteln will, die in der Gewalt des dramatischen Dichters stehen. Nicht durch feine Verwebungen der Begebenheiten, nicht durch Ueberraschungen soll er glänzen wollen, sondern sein Verdienst in Gröfse verbunden mit Einfachheit suchen.

Die Form des epischen Styles besteht aus der Vereinigung aller in der Sprache enthaltenen Mittel, das Gefühl des Erhabenen zu bewirken. Und zu diesem Mittel gehört auch die Wahl eines Sylbenmaafses, welches die Stimmung des Feierlichen bewirkt, und den Charakter des Erhabenen zugleich mit einer Mannigfaltigkeit verwandter Gefühle ausdrückt. S. den Art. Styl. H.

H e l l d u n k e l.

(Zeichenkunst, Malerei und Kupferstecherkunst.)

Das Italiänische Wort *Chiaroscuro*, nach welchem der Franzose sein *Clair-obscur* und Hagedorn zuerst unser *Heldunkel* bildete, bezeichnete ursprünglich blofs diejenige Art von Malerei, die in einer einzigen Farbe ausgeführt wurde, zum Beispiel in Grau. Man sehe den Artikel *Grisaille*. Die hellere Mischung (*il chiaro*) bildete das Licht,

Licht, oder die hellen, die dunklere (*il oscuro*) den Schatten, oder die dunkeln Theile des dargestellten Gegenstandes.

Rundung, Hervorragung und Zurückweichung der verschiedenen Gegenstände kann vermittelt dieser Mischung von dem Hellern und Dunkleren Einer und derselben Farbe vollkommen hervor gebracht werden.

Halten wir diese Idee fest, um vermittelt derselben das Wesen des Helldunkels bestimmen zu können, bei dessen Bestimmung selbst Mengs schwankend ist, und die Begriffe von Farbengebung, Harmonie, Beleuchtung und dem eigentlichen Helldunkel unter einander verwirrt, und worüber sogar der Erfinder unseres Ausdruckes für diesen Theil der Malerei nicht immer mit sich selbst einig zu sein scheint.

Die vorerwähnten Eigenschaften der Darstellungen, Ründung, Hervorragung und Zurückweichung, können durch die widersinnigsten, unnatürlichsten Mischungen heller und dunkler Farben hervor gebracht werden; das Helldunkel, welches sogar ohne alle Farbe bestehen kann, welches viele gute Kupferstiche beweisen, ist also von der Farbengebung, welche die Körper in ihre natürlichen Farben kleidet, wesentlich verschieden.

In einem Gemälde kann die schönste Harmonie herrschen, ohne daß das Helldunkel in einem ausgezeichneten Grade beobachtet worden wäre.

Die Beleuchtung, oder Licht und Schatten, ist nichts, als ein Mittel zur Erzielung des Helldunkels. Das Mechanische der Beleuchtung und Beschattung ist gewissen, fest bestimmten Regeln und Grundsätzen unterworfen, welche von den ältern Künstlern beobachtet wurden, ohne daß ihre Werke eine Idee von dem Zauber des Helldunkels gewährten, bis uns endlich Correggio die Reitze desselben kennen lernte.

Ein gutes Colorit muß nothwendig Ründung, Hervorragung und Zurückweichung, also hellere und dunklere Theile darstellen, wie an Tizians Werken immer zu sehen ist; aber alles dieses ist noch nichts, als treue Darstellung der Wahrheit der Natur; die höhere Kunst der Farbengebung, das in Rücksicht dieses Theiles wählende und erfindende Genie des Künstlers, hatte sich dabei noch nicht in Thätigkeit gezeigt.

Es war nichts beobachtet worden, als die nothwendigen Forderungen der Natur, welche, wie schon angedeutet worden ist, unter Correggio's Händen zu Quellen noch nie geahndeter neuer Schönheiten wurden.

Correggio war nämlich der erste, der die Farben seiner Palette zur Colorierung der Gegenstände nicht nach dem Ohngefähr nahm, oder vielmehr seine Gegenstände von verschiedenen, helleren oder dunkleren eigenthümlichen Farben nicht nach dem Ohngefähr stellte und ordnete: er wählte die willkürlichen, stellte die Gegenstände von eigenthümlichen helleren oder dunkleren Farben nach Erforderniß des vermittelt dieser gewählten Farben hervor zu bringenden harmonischen Ganzen.

Die Gesetze der Beleuchtung mußten oft einen Gegenstand dunkel, und einen andern hell darstellen, da doch hier ein dunkler und dort ein heller eine bessere Wirkung gemacht haben würde. Diese Gesetze der Beleuchtung mußten befolget werden, wenn das Gemälde nicht schreiende Unwahrheiten enthalten sollte. Und doch verlangte die gute Wirkung das Gegentheil.

Diesen beiden Forderungen der Beleuchtung und der guten Wirkung that Correggio auf Einmahl dadurch Genüge, daß er, je nachdem es nothwendig war, eine hellere oder dunklere willkürliche, oder einen Gegenstand von hellerer oder dunklerer eigenthümlicher Farbe wählte.

Und hierdurch erfand und brachte er dasjenige hervor, was wir das Helldunkel nennen, welches daher auch von der Beleuchtung, der Vertheilung des Hellen und Dunkeln, oder des Lichtes und Schattens, gar sehr verschieden, und mit derselben nie zu verwechseln ist, indem die Beleuchtung, wie bereits erinnert worden ist, von gewissen Gesetzen abhängt, das Helldunkel aber einzig und allein die Folge einer weisen Wahl der eigenthümlichen Farben ist, in Rücksicht ihrer größern Helle oder Dunkelheit, und der daraus entspringenden größern oder geringern Fähigkeit, das Licht aufzufassen, und zwar einer Wahl aus der Absicht, um durch dieselbe eine bessere Wirkung der in aller Wahrheit gefärbten, in aller Wahrheit beleuchteten Gegenstände hervor zu bringen.

Was Correggio in Rücksicht der Malerei für das Helldunkel that, leistete Rubens durch seine Schüler in Ansehung der Kupferstecherkunst für dasselbe. Er lehrte sie den Werth der eigenthümlichen Farben durch stärkere oder schwächere Schraffierungen auszudrücken, und so, vermittelt dieser Schraffierungen, ein Gemälde gleichsam zu colorieren, nachdem schon Cornelius Blömärt dasjenige Helle und Dunkele, das jedoch nicht Helldunkel genennet werden darf, in die Kupferstecherkunst eingeführet hatte, welches einen Kupferstich ei-
ner

ner einfarbigen Malerei, einem Camayeu, Monochrom oder einer Grisaille, dadurch ähnlich machte, daß das höchste Licht stufenweise bis in den stärksten Schatten hinab geführt wurde.

Vor Blömärt kannte man auch dieses Helle und Dunkle in der Gravur nicht, so wie Johann Ludewig Rouillet der erste war, der unter Rubens Anleitung die Wirkung des Helldunkels in der Malerei auf die Kupferstecherkunst übertrug. G.

Heroide.

(*Dichtkunst.*)

Eine von Ovid erfundene Dichtart, welche diesen Namen darum erhielt, weil bekannte und berühmte Personen aus dem heroischen Zeitalter in denselben sprechen. Die Form dieser Reden ist epistolisch, welche Form es nothwendig macht, daß die redende Person sich dem Drange ihrer Empfindungen und Wünsche ohne Zurückhaltung und mit aller Offenherzigkeit überlasse.

Der Ton, der in diesen Episteln herrscht, ist in den Ovidischen im Allgemeinen der sanfte elegisch-verliebte, der ihm aber in denselben eben so wenig gelungen ist, als in seinen eigentlichen Elegieen. Ovid war zu gern witzig, um ein guter Mahler von Empfindungen zu sein, und in einige seiner Wendungen allzu verliebt, um auf Mannigfaltigkeit und Abwechselung der Aeufferungen, bei aller Verschiedenheit der Situationen, die ihm seine Wahl der Personen an die Hand geben konnte, bedacht zu sein.

Der Gedanke, in dem Charakter berühmter Personen aus dem Helden-Zeitalter Briefe zu schreiben, war eine sehr glückliche Erfindung, durch welche die Griechische Elegie ungemein vervollkommenet wurde, die vermöge der gleichsam dramatischen Form der Heroide eine ihr bis jetzt ganz unbekannte Stärke und Lebhaftigkeit erhielt.

Aber Ovid war alles Rühmens unerachtet, das man von ihm macht, und das er auch in gewissen Rücksichten verdienen mag, nicht der Mann, eine so glückliche Erfindung eben so glücklich zu benutzen.

Reichthum, Stärke, Lebhaftigkeit, Natürlichkeit der leidenschaftlichen Aeufferungen und der Leidenschaften überhaupt; Mannigfaltigkeit, Bestimmtheit und Haltung der Charaktere, fehlet ihm in seinen Heroiden eben so sehr, als Festigkeit und Richtigkeit dessen, was man in der Sprache der bildenden Künste das Costum, in jeder seiner Anwendungen, nennt,

Die

Die Heroiden des Ovid sind daher als Werke der Kunst von keinem besondern Werthe, und nur als die ersten ihrer Art und als Denkmähler aus dem Alterthume merkwürdig.

Die philosophische Theorie der Dichtkunst kennt die Heroide, als eine besondere Dichtart, nicht. Alles, was sie darüber zu sagen haben kann, ist unter dem Artikel Elegie, von welcher sie eine Untergattung ist, erinnert worden.

Von den neuern zum Theil glücklich ausgefallenen Versuchen, nennen wir nur Popen's vortreffliche Epistel der Heloise an Abelard, und verweisen in Rücksicht aller übrigen auf die Nachrichten, welche der Herr Hauptmann von Blankenburg davon giebt. G.

H e r o i s c h.

(*Aesthetik.*)

Heroisch drückt jene Energie des Willens aus, vermittelt welcher ein Mensch in der Durchsetzung edler Zwecke selbst die äuffersten Gefahren wagt, und sich durch keine Hindernisse, keine Leiden zur Aufgebung seiner Unternehmungen bewegen läßt. Dieser Heroism besteht also jederzeit in Handlung; in Gesinnungen nur, wiesern aus ihr Handlungen hervor gehen, welche wahrhaft heroisch sind.

Der Heroism ist seiner Natur nach erhaben, und Erhabenheit ist auch dasjenige Gefühl, welches alle Werke der Kunst erregen müssen, die heroische Stoffe darstellen. H.

H e s i o d.

Kumä in Aeolien war Hesiod's Geburtsort. Als Jüngling verließ er ihn, und von jetzo an wurde Askra, ein Flecken Böotiens, der Lieblingsaufenthalt des wandernden Bardens. Ueber sein Zeitalter stritten schon die Alten. Wen darf es befremden, daß die Stimmen neuerer Gelehrten über diesen Punct noch auffallender getheilt sind? — Eingedenk der Grenzen und der Absicht dieses Werkes, setze ich hier, ohne mich auf Bestreitung abweichender Urtheile einzulassen, dasjenige fest, was, auch nach den neuesten Forschungen des scharfsinnigen Voss, welche sich insgesammt nur auf undeutliche Fragmente und unsichere Auszüge der Scholiaisten gründen, dem Zeugnisse alter Schriftsteller und des Arundelischen Marmors zu Fol-

Folge, mir noch immer am wahrscheinlichsten dünkt, daß unser Dichter entweder zugleich mit, oder bald nach Homer lebte.

Den dichterischen Charakter Hesiods, wiewern er im Allgemeinen entworfen werden kann, hat meines Bedünkens kein Kunfrichter mit treffenderen Zügen bezeichnet, als Dionys von Halikarnas. Anmuth der Darstellung, Gleichheit des Vortrags und Harmonie der Composition sind, nach dem Ausspruche dieses Kritikers, die Vorzüge der Hesiodischen Gesänge. Durch Anmuth und natürliche Leichtigkeit in der Darstellung zeichnete sich überhaupt die Jonische Dichterperiode aus, in welcher Hesiod einen ehrenvollen Platz behauptet. Noch behandelte das mehr empfängliche als selbstthätige Dichtergente die Erzählung bloß als Medium des nicht gedichteten, obwohl dichterischen Mythos, aus dessen Keime sich späterhin erst die Blüthe der poetischen Schönheit entwickelte. Erweckt und gestärkt von der heiteren Freie der Natur, stellten jene Barden das Sinnliche mit möglichster Anschaulichkeit dar, indess das höhere Geistige nur saust seine Hülle durchschimmerte. Gleichheit des Vortrags mußte dem richtigen Gefühl unseres Dichters schon der Stoff anempfehlen, den er behandelte, und den wir sodann genauer darlegen werden. Was endlich das Harmonische im Ausdruck und die Musik im Versbau anlangt, so konnte darüber freilich nur der fein hörende Grieche und der griechisch gebildete Römer richten; aber ihr Urtheil wird der bescheidene Leser sich, ins Gedächtniß zurück rufen, wenn das Zartgefühl neuerer Kunfrichter durch Verse, welche nicht viel mehr als Nomenclatur enthalten, zur Unzeit beleidiget wird.

Nach diesen allgemeinen Bemerkungen über Hesiods Charakter, sei es uns erlaubt, bei den einzelnen Gedichten einen Augenblick zu verweilen, über deren Werth die Kritik fast eben so verschieden, als über ihren Inhalt und ihre Echtheit oder Unechtheit urtheilt.

Das ehrwürdigste Denkmal des Hesiodischen Geistes ist unstreitig das Gedicht, welches den Landsleuten des Dichters allein für echt galt, und welches wir gewöhnlich unter dem Titel: Werke und Tage, der nur im Griechischen Sinne der Worte gefaßt werden muß, aufführen. Deutlicher wenigstens, wo nicht dem Inhalt entsprechender, ist die Ueberschrift, die Tzétzes wählte: Ethische und ökonomische Vorschriften. Die sittliche Ausbildung des Menschen zu befördern, und seinen häuslichen Beschäftigungen eine bestimmte und zweck-

mässige Richtung zu geben, ist der edle Zweck dieses Gedichts, das vom Hesiod zunächst seinem Bruder Perses bestimmt wurde. Durch die ökonomischen Lehren suchte er ihn, den nachlässigen Landwirth, zur Ordnungsliebe und Regelmässigkeit in den ihm obliegenden Belangnissen zurück zu führen; und durch die ethischen wollte er dem ungerechten und habfüchtigen Verschwender, zugleich mit den Richtern, die dessen Ungerechtigkeiten begünstiget, und den verarmten Dichter beeinträchtigt haben mochten, das Gewissen schärfen. Schon aus diesem Gesichtspuncte ergibt sich, daß man in diesem Gedichte weniger Unterhaltung, als eigentliche Belehrung suchen müßte, und aus der individuellen Veranlassung desselben wird sich dem aufmerksamen Leser, der noch überdies auf das rohere Zeitalter des Dichters wohlwollende Rücksicht nimmt, der Geist, welcher in dem Ganzen herrscht, sehr leicht entwickeln. Die ökonomischen Lehren sind, nach dem wahren Urtheil eines neuern Gelehrten, beschränkt im Umfange, kleinlich in der Anlage, und dürftig in der Ausführung; sie beziehen sich, bei den damals noch sehr geringen Kenntnissen vom Ackerbau, und den eben so unzulänglichen Erfahrungen in der Schiffarth, bloß auf dasjenige Local, das den Blicken unseres Dichters vorschwebte. Die ethischen Vorschriften umfassen gleichfalls nur einfache und gemeinnützige Lebensweisheit, kurze Sentenzen und Beobachtungen, deren Alltäglichkeit nur denen ein Aergerniß werden kann, welche sie ohne Rückblick auf religiöse, moralische und politische Verfassung des Volkes, unter welchem der Barde in seiner sinnlichen Sprache sang, betrachten. Lieblich und erquickend erscheint den übrigen der frühe Lichtstrahl aufdämmernder Weisheit. — So viel von dem Inhalte des Gedichts! Ueber Plan und Anlage getraue ich mir nicht zu richten, noch immer überzeugt, daß das Ganze nur durch Willkür der Rhapsoden, welche verschiedene, von dem Zusammenhang abgetrennte Theile vor großen Volksversammlungen, oder auch vor Privatpersonen bei Gastmählern und ähnlichen Gelegenheiten zur Kithara saugen, diejenige Form allmählig gewonnen hat, in der wir es gegenwärtig erblicken. Ohne sich durch die harten Uebergänge, die häufigen Wiederholungen, die noch auffallenderen Einschaltungen zur Ausfüllung der wahrgenommenen Lücken, und die verschiedenen Benennungen, unter welchen ältere Grammatiker einzelne, öfter gesungene Hauptstücke des Gedichts anführen, irren zu lassen, hat man neuerlich versucht, dem Ganzen einen künstlicheren Plan, und eine regelmässige Gedankenreihung unterzuschieben; aber ich fürch-

fürchte, man rechnet dabei zu viel auf die Ungeschicklichkeit des anordnenden Dichters, dem doch bereits ein Homer voran gegangen war, und am Ende hebt die Zerstückelung der Rhapsoden, welche man selbst anerkennen muß, die ganze noch so sinnreiche Hypothese vom planmäßigen Zusammenhange auf.

Dieselbe Gattung von Sängern, welche die Unterhaltung der hörenden Mitwelt befördernd, der lesenden Nachwelt das lehrreiche Vergnügen entzog, das Hesiodische Wirtschaftsgedicht als ein schönes Ganze zu überschauen, dieselben begeisterten Sänger, von welchen zu Sokrates Zeiten nur entarrte Nachkömmlinge auftraten, waren es, die auch einen zweiten Gesang unseres Dichters, seine Theogonie, zerstörten. Ein schätzbarer Ueberrest des ersten und einfachsten Philosophierens über die äussere Natur und die sittliche! Die Frage über den Ursprung und die Anordnung der Dinge, und über den Grund der physischen Erscheinungen in der Welt, welche sich der erwachten Vernunft von selbst aufdrang, versuchte, bei der Unfähigkeit der Sprache, abstracte Begriffe auszudrücken, die feurige Einbildungskraft des noch ungebildeten Griechen so zu beantworten, daß sie sich Wesen schuf, belebt von einer Urkraft, und davon abhängiger Wirksamkeit, und mit menschlichen Körpern bekleidet. Daher die ganze Reihe der kosmogonischen und physischen Mythen. Zu diesen göttlichen Fabelpersonen der Natur und Weltentstehung fügte der noch ungeschärfte Beobachtungsgeist andere der Sittlichkeit hinzu; auch erhöhte wohl Ehrfurcht und Dankbarkeit die Vorfahren verschiedener Stämme, sammt den Anbauern wüster Gegenden, zu vergötterten Besitzern der alten Naturwürden. Eine neue, nicht minder reichhaltige Klasse von Mythen, welche ich moralische und herogonische nenne. Aus diesen uralten Volksbegriffen, oder, wenn man lieber will, aus diesen Hüllen kosmogonischer, physischer und moralischer Dogmen, hat Hesiod, mit Absonderung der herogonischen Mythen, welchen er, wie wir bald sehen werden, ein eigenes Werk bestimmt hatte, die würdigsten ausgehoben, sie mit neueren Fabelgerichten, die ihm sein poetisches, sagenreiches Vaterland darboth, vermehret, und durch des begeisterten Herzens Licht und Wärme wahrscheinlich nicht selten veredelt. Der Inhalt seiner Theogonie verspricht daher eben so wenig ein philosophisches System der alten Götterlehre, nach gewissen Principien geordnet (wie noch ganz neuerlich gelehrt wurde), als die Darstellung, im Ganzen genommen, den erhabenen Geist eines Epikers verräth. Schon Quintilian be-

merkt, vielleicht mit Hinsicht auf dieses Gedicht, daß Hesiod sich nur selten erhebt, und daß einen beträchtlichen Theil seiner Verse Namen füllen. Möchte nur dem Römischen Kunstrichter das Gedicht unverfälscht und vollständig überliefert worden sein! Mich dünkt, man habe bei der Würdigung desselben darin gefehlt, daß man nur üppige Erweiterungen und Zusätze der Rhapsoden ahndete, deren Dichtertalent und Dichterhelesenheit bei einem so reichen und oft behandelten Stoff allerdings weiten Spielraum fand, aber nicht zugleich an Zusammenziehung, Abkürzung und Verstümmelung dachte, welche vorzüglich die erste Hälfte der Theogonie erlitten zu haben scheint. Frühzeitig schon sorgte man zur Belehrung des Volkes und zum Jugendunterricht für mancherlei Gattungen von Geschlechtsregistern, welche, so trocken sie waren, doch eigenthümlichen Werth und Nationalinteresse für den Griechen hatten, dem sie die Beziehung seiner Götter zu den ältesten Heroen, und dieser wieder zu den einzelnen Völkerstämmen und Familien in anschaulicher Kürze darstellten. Dem Gedächtniß zu Hülfe zu kommen, wählte man ein bestimmtes, immer wieder kehrendes Versmaafs; und wenn man die Theogonie Hesiods auch diesem Behufe anpaßte, wie manche Veränderung mußte sie da erfahren! Auf diese Art wenigstens wird der Contrast so mancher Stellen, die schlecht verbunden, von des Dichters Armuth und Jejunität zeugen, mit anderen, in welchen wir ihn voll Feuer, und im höheren Schwunge der Phantasie erblicken, um vieles begreiflicher, und es läßt sich vielleicht die bescheidene Vermuthung rechtfertigen, daß Hesiod auch in jenen Stellen dichterische Erzählung und lebendige Darstellung von Factis zum Vehikel seiner Göttergenealogie machte, und daß sie vom poetischen Schmuck durch Epitomatoren entkleidet, und entblößet von epischer Exposition, auf unsere Zeiten gekommen sind. Scheint es doch, als ob auch Pausanias, nicht unkundig der Veränderungen, welche die Theogonie unter den gedachten Umständen erlitt, eben deshalb von ihrer Echtheit hie und da im Tone des Zweifelnden spreche. Erklärbarer wird es nunmehr auch, wie dieser Gesang des Bötikers, sammt seinen übrigen, in die weicheré Jonische Mundart umgesetzt, und in dieser fortgepflanzt werden konnte.

Das dritte Gedicht, welches dem Hesiod beigelegt wird, führt die Ueberschrift: Schild des Herakles. Der Inhalt ist folgender: Als Amphitruo, der Gemahl Alkmenens, mit deren Lobe der Gesang anhebt, den ihm anferlegten Feldzug gegen die Taphier und Teleboer glücklich vollendet hatte, kehrte er nach Theben zurück, um den

den Preis des Sieges in der Umarmung seiner Geliebten zu empfangen. Aber ihr hatte in derselben Nacht bereits Jupiter den bräutlichen Kranz von den Locken geraubt, und sie gebahr diesem den Herakles, ihrem Gemahle den Iphikles. Jener, der unsterbliche Sohn, — und dies ist der einfache Uebergang zu der Haupterzählung — erlegte auch den Kyknos im Haine des Pegasäischen Apollo. Sonder Scheu vor dem Ares, welcher seinen räuberischen Sohn begleitete, legte Herakles seine Rüstung an, deren vorzüglichster Theil, ein künstlicher, mit vielen Figuren gezielter Schild, ein Meisterwerk des Hephästos, durch zweihundert Verse hindurch genau beschrieben wird. So bewaffnet, und von Athene mit Muth besetzt, griff er den Räuber an, tödtete ihn und bestand selbst mit Ares einen furchtbaren Zweikampf.

Schon längst haben sich einsichtsvolle Kunstrichter in ihren Urtheilen über dieses Gedicht widersprochen, und in Muthmaßungen über die ursprüngliche Gestalt desselben erschöpft. Der Leser verzeihe, wenn ich die Reihe der letzteren durch die meinige vermehre, deren weitere Ausführung und Beistätigung einem andern Orte vorbehalten bleibt.

Als Fortsetzung seiner Theogonie verfasste Hesiod, wie er selbst am Schluß derselben ankündigt, eine Herogonie, ein Gedicht, in welchem er das Geschlecht und die Thaten der von Göttern abstammenden Helden als epischer Sänger beschrieb. Wie in dem Theile der Theogonie, den wir noch unverändert besitzen, so ging er auch hier bei jedem Göttererzeugten von seiner Geburt aus, und fügte dann die Erzählung einer merkwürdigen That hinzu, welche das Andenken desselben verewiget hatte. Dieses Gedicht scheint frühzeitig einen kleinen herogonischen Kyklus gebildet zu haben, in welchem man, verfolgend den Pfad, den Hesiod vorgezeichnet hatte, hier eine nur kurz angedeutete Sage weiter ausführte, dort eine übergangene Erzählung einschaltete, je nachdem der Gebrauch, den die Rhapsoden davon machten, diese willkürlichen Aenderungen zuließ, oder an die Hand gab. So wuchs allmählig das Werk, nach Suidas Bericht, zu fünf Büchern an. Die verschiedenen sich widersprechenden Fabeln, welche die Alten aus demselben anführen, die mannigfaltigen Benennungen, unter denen es bekannt ist*), die Unbestimmtheit, mit welcher es oft

P p 3

ohne

*) Die gemeinsten sind: *καταλογος γυναικων, ηρωιδων καταλογος, ηρωγονια, ηρωικη γενεαλογια*. Vgl. Fabricii Bibl. Gr. Vol. I. p. 578. ed. Harl. Aus diesem Werk

ohne Bemerkung seines Urhebers angezogen wird — alles dies führt uns auf die Entstehungsart des Werkes, wie ich sie dargelegt habe. Dies vorausgesetzt, wage ich die Vermuthung, daß jene weitläufige und prunkende Beschreibung des Schildes, den Herakles trug, der simplen Erzählung Hesiods, daß der Sohn des Zeus auch den Sprößling des Ares, den muthigen Kyknos, erlegte, von einem andern Dichter beigelegt worden sei. Späterhin, nachdem man über Hesiods berühmteren Namen die der übrigen Verfasser vergessen hatte, und einzelne Theile des Werkes, abgetrennt von dem Zusammenhang, erhielt dieser Theil den Titel: Schild des Herakles, und durch die Anfangsworte, mit welchen zufälliger Weise diese Rhapsodie anhebt (*η οἴη*), den noch befremdlicheren der Eöen. Daß Hesiod wirklich durch seine ganze Herogonie den Uebergang von einem Helden zum andern sich auf eine so geschmacklose Art, durch ein immer wiederkehrendes *η οἴη*, welches vergleichungsweise auf die Schönheit der zuletzt besungenen Heldin hindeutete, bereitet, und so dem Gedichte den Namen der großen Eöen erworben habe, dies ist eine abenteuerliche Meinung der Grammatiker, auf die, wo ich nicht irre, zuerst gegen das Zeitalter Alexanders des Großen hin von einem Dichter angespielt wird, und welche von neueren Kunstrichtern nicht so unbedingt hätte nachgesprochen werden sollen. Drei unerhebliche Bruchstücke, auf welche man sich stützt, und in denen ebenfalls jene Lieblingswendung des Dichters vorkommt, beweisen für eine gleiche Composition der ganzen Herogonie eben so wenig, als sich eine solche Gedankenverbindung mittelst einer einzigen Formel durch ein weitläufiges Gedicht der Natur der Sache nach denken läßt. Wann werden wir aufhören, alten Dichtern, deren Namen wir mit Ehrfurcht nennen, Ungereimtheiten der Grammatiker aufzubürden!

Nimmt man die von mir aufgestellte Hypothese an, so ergiebt sich vielleicht, 1) wie gültige Richter in diesem Gedichte Hesiods Geist anerkennen konnten, inderß schon alte Schriftsteller, welche mit kritischen Winken dieser Art eben nicht sehr freigebig sind, dem Dichter dasselbe durchaus absprechen. In der That ist Darstellung und Vortrag im ersten Theile des Werkes simpel, schmucklos, hesiodisch; in der Beschreibung des Schildes vol-

ke wird man überhaupt manchen litterarischen Beleg zu dem, was hier nur im Allgemeinen angedeutet werden durfte, hinzuffügen können.

ler und glänzender; die Vergleichenungen nahen sich der Ueppigkeit, die Bilder sind erhabener, und die Schilderungen zwar glücklich, aber auch mit mehrerem Prunke ausgeführt. 2) Wenn andere Gelehrten dieses Gedicht für nichts mehr als einen homerischen Cento ausgeben, und über hundert Verse zählen, die entweder wörtlich aus Homer entlehnt, oder nach ihm gebildet sind, oder sich überhaupt auf Stellen und Erzählungen in der Iliade beziehen, so trifft dieser Vorwurf wieder nur, was man vielleicht nicht genug bedachte, die Beschreibung des Schildes; und hier möchte ich allerdings die Severität etwas weiter treiben, als es einem unserer belesensten Litteratoren beliebt. 3) Wenn Hr. Manso urtheilte, daß dieses Gedicht kein schönes Ganze sei, daß die einzelnen Auftritte in demselben nicht genugsam vorbereitet und schlecht verbunden erscheinen, daß insbesondere die Beschreibung des Schildes beinahe die Hälfte des Werkes ausmache; so wird man nunmehr nicht bloß das Wahre jenes Urtheils richtiger fassen, sondern auch die Ursachen dieser Erscheinung sich auf eine natürliche und befriedigende Art erklären können. 4) Daß von einem so alten Dichter, als Hesiod ist, dem Herakles eine künstliche, metallene Waffenrüstung beigelegt wird, befremdete schon einen Heyne. Ich weiß, was man aus späteren, nicht einmahl ganz entscheidenden Zeugnissen eines Strabo und Athenäus darauf erwiedert hat, und mag hier jene Befremdung nicht zu meinem Vortheile nutzen, weil eine überzeugende Erörterung der Sache mich zu weit führen würde. Nur so viel merke ich noch an, daß sich in der Beschreibung des Schildes selbst mehrere Merkmale von der Jugend ihres Verfassers auffinden lassen, unter welchen ich bloß den mit geflügelten Sohlen luftwandelnden Perseus, die melodischen Schwäne am Westufer des Weltstroms, und die Erwähnung des Elfenbeins auszeichne.

Schade, daß die reichhaltigen, für alte Mythologie so ergiebigen Fragmente von Hesiods verlohrnen Gedichten noch immer der zerstörenden Zeit ausgesetzt bleiben!

E.

H e t e r o g e n .

(Musik.)

Man sehe den Artikel Homogen.

H e x a m e t e r,

(Dichtkunst.)

Der Hexameter besteht aus sechs drei- und zweisylbigen Füßen. Er wird der heroische Vers genannt, weil er seiner ungemeynen Würde, seiner Größe, seiner reichen Mannigfaltigkeit wegen der Natur des epischen Gedichtes am angemessensten ist *).

„Homers Vers, spricht Klopstock, von der Nachahmung des Griechischen Sylbenmaaßes, ist vielleicht der vollkommenste, der erfunden werden kann. Ich verstehe unter Homers Verse nicht Einen Hexameter allein, wiewohl jeder seine eigene Harmonie hat, die das Ohr unterhält und füllt; ich meine damit das ganze Geheimniß des poetischen Perioden, wie er sich vor das stolze Urtheil eines Griechischen Ohres wagen durfte, den Strom, den Schwung, das Feuer dieses Perioden, dem noch dazu eine Sprache zu Hülfe kam, die mehr Musik, als Sprache, war. Sein Hexameter hat die abgemessenste Länge, das Ohr ganz zu füllen; und er überläßt es den Alcäen, welche die vollkommensten lyrischen Verse sind, es, aus andern Absichten, mit einem kürzern, fallenden Schläge zu erschüttern. Er hat den großen, und der Harmonie wesentlichen Vorzug der Mannigfaltigkeit. Da er aus sechs verschiedenen Stücken oder Füßen besteht, so kann er sich immer durch vier, bisweilen auch durch fünf Veränderungen von dem vorhergehenden oder nachfolgenden Verse unterscheiden. Und da diese Füße bald zwei, bald drei Sylben haben, so entsteht daher eine neue Abwechslung.

Durch das, was ich bisher angeführet habe, und dann durch glückliche Wahl der Sylbentöne, und ihrer Verhältnisse gegen einander; und durch den abwechselnden Abschnitt des Verses, bei welchem der Leser bald längere, bald kürzere Zeit inne halten muß, erreicht der Homerische Vers eine Harmonie, die jetzt fließt, dann strömt, hier sanft klingt, dort majestätisch tönt.“

Eben diese große Mannigfaltigkeit, diese Freiheit, den Gang der Werke dem Charakter des Gegenstandes angemessen zu bilden, diese große Freiheit, die dem Dichter der Bau des Hexameters gewährt, macht ihn zu größeren Gedichten vor allen andern geschickt, und überhebet die
Spra-

*) Ἑξαμέτρον ἤρωον τε ὀνομαζέσθαι ὑπο τὰ μύθους, καὶ πρῶτον ἤρωον. Demetrius Phalereus de Elocutione S. V.

ja Klopstock behauptet sogar in seinem ersten Fragment, Ueber den Deutschen Hexameter, daß wir ihn zu über-treffen vermögen.

Wir fügen einige dieser Verse bei, die eben dieser große Dichter für die schönsten hält, und deren ersten, (wir bezeichnen sie, wie er, nicht in Sylben- sondern in Wortfüßen) er im Homer nicht finden konnte:

— — — — —
 Dro-hend er-scholl der ge-flü-gel-te Don-ner-gefang
 in der Heer-schaar.

— — — — —
 A-ber da nun in der Nacht Weh-klä-ge
 vom Grab auf-ruf-te.

— — — — —
 Strom, steh still! der Posaun-ha'rl ruft,
 und das Volk des Herrn kommt.

— — — — —
 A-ber da nun des Ge-richts-äus-spruch
 vom ge-fürch-te-ten Thron scholl.

— — — — —
 A-ber er kam be-glei-tet ein-her vom Ru-fe der
 Sie-ger.

Ueber die Verbesserung der Harmonie, welche einige (vorzüglich Kleist in seinem Frühling) dem Hexameter dadurch zu geben glaubten, daß sie vor dem Anfange desselben noch eine kurze Sylbe anhängten, drückt sich Klopstock*) folgendermassen aus: Sie wollten, wie es scheint, durch einen jambischen Anfang das Ohr, wegen der Ungewöhnlichkeit des neuen Verses schadlos halten. Aber sie haben zwei nicht unwichtige Einwürfe wider sich. Da der Hexameter eben so lang ist, als ihn das Ohr verlangt, so dehnen sie die Länge des Verses über die Natur aus. Der zweite Einwurf ist, daß die, welche die Sylbe noch hinzu setzen, nicht selten in Gefahr sind, zwei Verse statt Eines zu machen.

Aber

*) Von der Nachahmung des Griechischen Sylbenmaasses im Deutschen.

Aber den wichtigsten Grund, wie mich dünkt, gegen diese Neuerung hat Klopstock übersehen. Wird nämlich eine kurze Sylbe vor den ersten Daktylus des Verses gesetzt, so hängt sich, für das Ohr, diese kurze erste Sylbe an die beiden letzten des vorher gehenden Verses an, dadurch verliert der Hexameter seinen schönen Ausgang, und der ganze Rhythmus wird so monotonisch, daß das Ohr in kurzem dadurch auf das empfindlichste beleidiget wird. Diese kurze Anfangs Sylbe benimmt ferner dem Hexameter seine erste Würde, mit welcher er sogleich auftritt, und macht ihn dadurch seiner ganzen Natur und aller seiner Vorzüge verlustig. G.

Hirtengedicht.

Man sehe den Artikel Idyllisches Gedicht.

Historie.

(Historisches Gemälde.)

Jedes Gemälde, auf welchem denkende Wesen in Handlung, oder in bestimmten sittlichen und leidenschaftlichen Zuständen dargestellt sind, wird ein historisches Gemälde genannt. Mythologische, allegorische Darstellungen, Schlachten, Gesellschaftsgemälde u. s. w. selbst Porträts werden also, so bald sie irgend eine physische oder moralische Thätigkeit ausdrücken, insgesammt zur historischen Gattung gezählet werden müssen.

Es würde eine äußerst unnöthige Wiederholung sein, wenn wir hier Alles, was der Künstler bei Hervorbringung eines historischen Gemäldes beobachten muß, nochmahls angeben wollten, da wir alles dieses unter denjenigen Artikeln, welche der philosophischen Theorie gewidmet sind, zur Genüge ausgeführt zu haben glauben. Wir verweisen also hiermit auf alle jene Artikel, dergleichen sind Anordnung, Ausdruck, Augenblick, Erfindung u. s. f. G.

Hoboe.

(Musik.)

Obor. Hautbois. Man zählte ehemahls mehrere Gattungen von Hoboen, sie hießen *Hautbois d'Amour*, *Haute-Contre de Hautbois* u. s. w. Ihr Unter-

terfchied bestand aber im Wesentlichen nur in der Verschiedenheit ihrer Stimmung in Ablicht auf Höhe und Tiefe, auch hatten sie einen geringern Umfang von Tönen, als die, welche gegenwärtig in Orchestern und bei Feldmufiken eingeführt, und für nähere Bezeichnung zu bekannt find. Der Umfang der Töne dieser Hobo en hält gewöhnlich zwei Octaven und zwei und einen halben Ton, und

begreift die Töne von C bis F in sich. Es kömmt bei der Hoboe mehr als bei andern Blasinstrumenten auf die Güte des Rohrs an, welches als Mundstück dient. Dieses kann den Ton derselben ungemein veredeln, ihn aber auch bis zum Habngeschrei herabwürdigen. Dahero ein echter Hoboespieler mit seinem Rohr, wenn es einmahl gut eingeschlagen ist, und welches von so manchen unbedeutend scheinenden Umständen abhängt, gewifs sehr säuberlich verfahren wird.

Wenn man den gegenwärtigen Gebrauch der Hoboe bei Opern- und Orchesterstücken mit dem der Clarinette vergleicht, so scheint es fast, als ob dieses Instrument jenes immer mehr und mehr verdrängen wollte, wozu freilich der weitere Umfang, der volle Ton und andere eigenthümliche Eigenschaften der Clarinette, dem Tonsetzer mit un-
ter gerechte Veranlassung geben mögen. B.

H o l z s c h n i t t .

(*Zeichnende Künfte.*)

Holzschnitte werden die Abdrücke von den in Holz geschnittenen Zeichnungen genannt. Man sehe den Artikel *Formschneidekunst*. G.

H o m e r .

Die alte Geschichte ist so arm an Nachrichten von den Lebensumständen der berühmtesten Sänger, dafs sie uns auch von dem Zeitalter und dem Vaterlande Homers nichts zuverlässiges überliefert hat. Durch die Bemühungen der Geschichtschreiber seit dem Peloponnesischen Kriege, und die Versuche späterer Grammatiker, über diesen Punct einiges Licht zu verbreiten, ist die Untersuchung selbst mehr erschwert als erleichtert worden, weil sich jene durch Vorurtheile und Parteilichkeit, diese durch einen völligen Mangel an historischer Kritik zu unrichtigen Angaben

gaben verleiten ließen. Indefs ergibt sich aus der geographischen Ansicht der Gegenden, welche Homer schildert, und aus seinen Beschreibungen verschiedener Naturerscheinungen, was schon Wood richtig wahrnahm, daß der Dichter in Jonien, wahrscheinlich zu Chios, lebte; und aus dem hohen Grade der historischen Glaubwürdigkeit, den man viele Jahrhunderte hindurch seinen Gedichten beilegte, erhellet, was auch andere Zeugnisse bestätigen, daß sein Zeitalter in die Jonische Wanderung, beinahe anderthalb hundert Jahre nach dem Trojanischen Kriege, mithin tausend und einige vierzig Jahre vor Chr. Geb. fällt. Apollodor und das Arundelische Marmor setzen es nicht genau genug, wie es scheint, neun hundert und zwölf Jahre vor Chr. Geb. an.

Hätte Homer auch keine Bardengefänge vor sich gehabt, die er nachahmen konnte; sein glückliches Genie, seine feurige Einbildungskraft, sein eben so starkes als feines Gefühl für die sinnliche Schönheit, sein reger Beobachtungsgeist endlich, dem der Verkehr seiner handelnden Landsleute mit andern Völkern, und seine eigenen nach der damaligen Dichtersitte unternommenen Wanderungen zu Statten kamen, wären allein hinreichend gewesen, aus ihm den großen Dichter zu bilden, dessen Auftreten die ganze Nachwelt angefaunt, und dessen Werden sie, wie ein Wunder der Natur, durch alle Jahrhunderte hindurch, zu erklären gestrebt hat. So ward Homer, was er war, durch sich selbst und seine eigenthümliche Form. Zwar vereinigt er nicht mehr in sich, als die Masse von Ideen, welche ein noch uncultiviertes Volk in dem Jugendalter seiner Ausbildung sich erworben hatte; dürftig erscheinen seine moralischen Urtheile, arm an Erfahrungen seine Staatslehre, und seine Natur- und Erdkenntniß noch sehr beschränkt. Aber die Wahrheit und Weisheit, mit der er alle Gegenstände seiner Welt zu einem lebendigen Ganzen verwebt, der feste Umriss jeder seiner Züge in jeder Person seiner unsterblichen Gemälde, die unangefangene sanfte Art, in welcher er, frei als ein Gott, alle Charaktere sieht, und ihre Laster und Tugenden, ihre Glücks- und Unglücksfälle erzählt, die Musik endlich, die in so abwechselnden großen Gedichten unaufhörlich von seinen Lippen strömt, und jedem Bilde, jedem Klange seiner Worte eingehaucht, mit seinen Gefängen gleich ewig lebet; sie sind, die, nach dem Ausspruche einer unserer ersten Kunstrichter, in der Geschichte der Menschheit, den Homer zum Einzigen seiner Art und der Unsterblichkeit würdig machen, wenn etwas auf Erden unsterblich sein kann.

Von den beiden berühmtesten Gedichten Homers, welche anfänglich von den Homeriden Rhapsodienweise abgefungen, dann vom Lykurg, dem Spartanischen Gesetzgeber vollständig gesammelt, vom Pisistrat aufs neue in Ordnung gestellt, durch den gelehrten Fleiß eines Aristoteles, Zenodot, Aristarch und anderer kritisch berichtigt, und von Alexandrinischen Grammatikern auf vielfache Art erläutert wurden — von diesen beiden Gedichten wird unter den besondern Artikeln *Ilias* und *Odysee* ausführlicher gehandelt werden. Hier noch von den übrigen Gedichten ein Wort, welche Homers Namen noch jetzt an der Stirne tragen!

Der Frösche- und Mäusekrieg, eine komische epische Erzählung, oder, wenn wir bestimmter sprechen wollen, ein nicht ganz mißlungener Versuch, die *Ilias* zu travestieren, verräth durch Darstellung sowohl, als durch Sprache und neuere Sitten, die Jugend eines Alexandrinischen Dichters.

Unter den Hymnen und Epigrammen, welche dem Homer gleichfalls zugeschrieben werden, finden wir zuerst ganze, vollständig aufbehaltene Loblieder auf einzelne Gottheiten, in welchen ein besonderes merkwürdiges Factum derselben mit epischer Kunst dargestellt, und in Homerischer Manier ausgeführt wird; wir finden ferner einzelne, durch Unkunde der Rhapsoden, an einander gereihete Fragmente mehrerer Hymnen, sodann Bruchstücke alter cyclischer Gefänge, Proömien der Rhapsoden, ein paar Singedichte nach echt-griechischer Weise, und einen Bettlergesang. Ich würde mich in eine unzuweckmäßige Weitläufigkeit verlieren, wenn ich die Charakterisierung dieser einzelnen Gedichte unternehmen wollte. Es genügt mir hier, nur von den längern Hymnen noch ein Wort beizufügen. Den Hymnus an *Hermes* hat neuerlich Voss mit bewundernswürdigem Scharfsinn dem feurigen, vom Geiste seines göttlichen Stammvaters entflammten *Cinäthos* zugeeignet, welcher sich um die Zeiten des Aeschylus durch Vortragung Homerischer und eigener Gedichte in Syrakus auszeichnete. Die Gründe, womit dieser geschmackvolle Gelehrte seine Meinung unterstützt, sind, dünkt mich, überzeugender als diejenigen, welche die Echtheit des Hymnus an *Apollon* erweisen sollen. Mit Recht waren die Kritiker gegen das Urtheil des ätern *Thucydides* mißtrauisch; weniger völlig wird ihnen die unlichere Anspielung des *Aristophanes* auf eine Homerische Stelle scheinen, eines Dichters, dessen flüchtiger, leicht hinströmender Witz uns in der That nicht für eine kleine Gedächtnißübung, die ihm begeg-

begegnen mochte, Bürge leistet. Der Hymnus an Aphrodite athmet, nach meinem Gefühle, vor allen Homers lebendige Darstellung; gleichwohl scheint auch er dem Vater der Dichter nur nachgebildet, und sein Stoff größtentheils aus den Cyprischen Gefängen, die man einem Stasinus zuschrieb, entlehnt zu sein. In dem zuletzt entdeckten Lobgesange auf Demeter endlich, welchen der nicht immer sehr kritische Pausanias dem Homer so unzweifelhaft beilegt, kündigt die überall sichtbare Nachahmung Homerischer Stellen sowohl, als der Mysticismus, welcher in den einzelnen Theilen desselben herrscht, den späteren Verfasser an. E.

H o m e r.

Der berühmteste epische Dichter der Griechen, und der älteste, dessen Werke sich bis auf unsere Zeiten erhalten haben. Sein Alter ist eben so ungewiß als sein Vaterland. Nach der gemeinen Meinung hat er 900 bis 1000 Jahr vor Chr. Geb. gelebt. Mehrere Städte stritten sich um die Ehre, ihn erzeugt zu haben. Seine Gedichte geben manche Beweise, dals er in Kleinasien, wahrscheinlich in Jonien, oder auf einer der nahegelegenen Inseln gelebt habe. Nach einer Stelle aus dem Hymnus auf den Apoll, die auch Thucydides anführt, hat er auf der Insel Chios gewohnt. Von seinem Leben ist eben so wenig etwas zuverlässiges bekannt. Der Sage nach, die durch die angeführte Stelle bestätigt wird, war er blind. Die Dunkelheit seines Ursprungs hat vielleicht sein Ansehen nur noch mehr befestigt. Mehrmahls wurden Verse von ihm als alte Urkunden gebraucht, um Streitigkeiten ganzer Völkerschaften zu schlichten. Aber nicht blofs sein Alter machte ihn ehrwürdig; seine hohe dichterische Vollkommenheit erwarb ihm den Namen des Vaters der Dichter, und schlechthin des Dichters. Nicht Politik, oder Moral, oder Physik zu lehren, wie manche geglaubt haben, war sein Zweck, sondern blofs, was das wahre und einige Ziel des Dichters ist, zu gefallen. Einen ausdrücklichen Beweis hievon geben sein Phemius und Demodokus. Idealische Menschen hat er daher nicht aufgestellt, noch auch aufstellen können. Der Begriff eines Ideals setzt schon einen höhern Grad von Cultur voraus, als sein Zeitalter hatte. Daher unterscheiden sich auch seine Götter von den Menschen nur durch ihre Macht, nicht durch den Mangel menschlicher Schwachheiten.

Der Plan ist in seinen beiden Heldengedichten äusserst einfach und geschickt angelegt, und Aristoteles, so wie die meisten Schriftsteller über Dichtkunst, haben ihre Regeln daraus abgezogen; wiewohl hier nicht ohne Grund einiges getadelt werden kann. Dennoch muss man den Dichter bewundern, der ohne Vorgänger das erreichte, was den Griechischen Tragikern, selbst nach seinem Beispiel, selten geglückt ist.

Die grösste und unentbehrlichste Eigenschaft des epischen Dichters ist ein ruhiges, sich immer gleich bleibendes, nie verlöschendes, nie wild aufloderndes Feuer; ein Feuer, das man selten unverborgten sieht, aber überall durch seine Wirkungen wahrnimmt; ein Feuer, wodurch das Gemüth des Lesers nicht zu sehr erhitzt, und dann desto eher der Erschlaffung nahe gebracht, sondern allmählig belebt und gestärkt wird, um ohne Ermüdung mit immer steigender Begier das Ende des Werks zu erreichen. Wenn je ein epischer Dichter diese Eigenschaft in ihrer grössten Vollkommenheit hefas, so war es Homer. Reichthum des Inhalts und Einfachheit der Darstellung sind die beiden wesentlichen Erfordernisse dazu. Ueberall finden wir im Homer die genauesten, ausgemahltesten Beschreibungen sichtbarer Dinge, bei welchen ihn kein Genie die Grenzen der Dichtkunst und Malerei nie verkennen liess; seine Gleichnisse, deren in der Ilias, der Beschaffenheit des Inhalts nach, weit mehrere sind, als in der Odysee, sind so mannigfaltig, so ausgeführt, so treffend, dass er auch hierin seinen Nachahmern unerreichbar war; die mannigfaltigsten Szenen, oft mit Epifoden durchweht, immer reich an Handlung, und bei der grössten Aehnlichkeit verschieden, wechseln beständig mit einander ab. Eben so gross ist die Verschiedenheit seiner Charaktere; keine der handelnden Personen ist der andern gleich; jeder Charakter ist so scharf, und doch so ohne Absicht und Mühe gezeichnet, dass dem verwunderten Leser überall die unverkennbaren Gestalten seiner Götter und Menschen vor Augen stehen. Eine grosse Quelle seines Reichthums ist endlich die Mitwirkung der Götter, ohne welche nach den Begriffen des Zeitalters nichts, was nur im mindesten auferordentlich schien, geschehen konnte.

So mannigfaltig dieser Stoff war, so wenig würde Homer sich zu dem Range des ersten epischen Dichters erheben haben, hätte er nicht durch die bewundernswürdige Einfachheit seiner Darstellung, den Leser überall zu einem ruhigen Ueberblick genöhigt. Schon der heitere, zu leichterer Thätigkeit geschaffene Geist seiner Nation war ihm hiezu behülflich. Die Sitten, die er schilderte, waren ein-
fach

fach und kunstlos, so wie die Sitten seiner Zeitgenossen. Auch damals schon gab es einen Unterschied zwischen dem Edlen und Niedrigen, der freilich oft von unsern Begriffen abweicht; daher wir, bei nicht genugamer Bekanntschaft mit jenen Zeiten, bisweilen in Gefahr gerathen, den Homer falsch zu beurtheilen. Er ist durchaus edel, und gebraucht das Niedrige nur, um das Edle zu heben. Das Edle war damals ohne Schmuck und Prunk, und große Gefinnungen bedurften nicht glänzender Gedanken, noch prächtiger Worte. Daher ist Homer weniger reich an starken und kühnen Gedanken; aber er verbreitet dafür das Erhabene mehr, und läßt es weniger plötzlich, aber mit nicht geringerer Kraft wirken. Seine Sprache hat bei der grössten dichterischen Schönheit dennoch die grösste Natürlichkeit und Einfachheit, und es wäre zu wünschen, daß allen, die sich mit der Griechischen Litteratur beschäftigen wollen, zuerst der Homer in die Hände gegeben würde. Auch seine besten Erklärer haben häufig die aus spätern Schriftstellern ihnen gewohnte und schwer abzulegende Künstlichkeit auf ihn übergetragen; denn Kunst läßt sich erlernen, Natur nicht. Selbst in der Leichtigkeit und Anmuth des Versbaues ist Homer nie übertroffen worden, so daß er auch den Hesiodus, der ihm an Alter der nächste ist, hinter sich läßt.

Seine ausgemacht echten Werke sind die Ilias und Odyssee, welche anfangs Stückweise von den Rhapsoden gesungen, dann vom Lykurg gesammelt, und endlich vom Pisisstratus in diejenige Ordnung gebracht wurden, in welcher wir sie noch heut zu Tage haben. Mehrere verloren gegangene Werke werden dem Homer, grösstentheils fälschlich, zugeschrieben. Noch jetzt haben wir unter seinem Namen die *Batrachomyomachie*, ein offenbar sehr neues scherzhaftes Gedicht von einem Kriege der Frösche und Mäuse; sodann Hymnen und Epigrammen, davon letztere, welche durch eine dem Herodot mit Unrecht zugeschriebene Lebensbeschreibung des Homer aufbehalten sind, unverkennbar ihre Neuheit verrathen. Von den Hymnen möchte vielleicht der Hymnus auf den Apoll, den auch Thucydides unter Homers Namen anführt, am ersten echt sein. Die Beschaffenheit des Inhalts kann wohl den Mangel des Geistes, der in der Ilias und Odyssee herrscht, entschuldigen. Er endigt mit dem 172. Verse, worauf in den bisherigen Ausgaben in unmittelbarer Verbindung ein neuerer, obgleich sehr alter Hymnus auf den Apoll, vielleicht ebenfalls aus mehreren Bruchstücken zusammengesetzt, folgt. Von den übrigen längern Hymnen, welche sämmtlich Kennzeichen einer nicht Homerischen

Sprache an sich tragen, haben die Hymnen auf den Merkur und die Venus viel dichterischen Werth. Ersterer ist sehr alt, der letztere aber offenbar weit neuer. Der in Moskau entdeckte, und vom Pausanias angeführte Hymnus auf die Ceres, hat ebenfalls ein hohes Alter. Die kleinern Hymnen sind eher Verse von Rhapsoden, als vom Homer. Der Hymnus auf den Mars scheint sogar zu den sogenannten Orphischen Hymnen zu gehören*).

Hm.

H o m o g e n .

(Musik.)

Man versteht unter homogenen Tönen solche, welche in Rücksicht auf Schreibart mit der Tonleiter eines angenommenen Grundtones näher verwandt und verbunden sind, als andere, welche man heterogene Töne nennt. So wird z. B. der Ton Fis mit der harten Tonart von G homogen, hingegen der Ton Ges heterogen sein, denn in jeder Rücksicht hat Ges mit jener Tonart entferntere Beziehungen als Fis. Im Grunde kann man die Verhältnisse dieser Töne mit der Tonleiter eines Grundtones eben so gut und besser durch diatonisch und enharmonisch bezeichnen, und so nach wäre in der angenommenen harten Tonart von G, Fis diatonisch und Ges enharmonisch.

B.

H o m o p h o n i e .

(Musik.)

So hießen bei den Griechen diejenigen Gefänge, welche von zwei oder mehreren Stimmen bloß im Einklang vorgetragen wurden. Um die übrigen Gattungen der damals eingeführten Gefänge mit der Homophonie vergleichen

*) Es könnte vielleicht manchen befremden, daß über Einen Dichter zwei verschiedene Aufsätze in diesem Wörterbuche enthalten sind; allein wenn man bedenkt, daß dieser Dichter Homer ist, daß er unzählig oft betrachtet noch immer neue Ansichten gewährt, daß er, wie der Vater der epischen Dichtkunst, so auch das Ideal aller Dichter ist, so wird man diese Doublette sehr verzeihlich finden, die der Herausgeber freilich in ein einziges Stück zusammen schmelzen gekonnt, wenn er nicht Bedenken getragen hätte, mehr als Herausgeber zu sein. Dieses gilt zugleich für die Artikel Ilias und Odysee.

gleichem zu können, sehe man die Artikel Antiphonie, Paraphonie und Symphonie. B.

H o r a z.

Wer mit den Werken dieses Dichters vertraut ist, sagt ein geistreicher Engländer, muß auch Freundschaft für ihn als Menschen hegen; man wünscht, seine Bekanntschaft gehabt zu haben. In der That kann man auch seinen schriftstellerischen Charakter von seinem persönlichen nicht trennen. Der Verstand, der Witz, die gute Laune, die Rechtschaffenheit, die aus seinen Schriften sprechen, machen ihn noch nach Verlauf von achtzehnhundert Jahren zum angenehmsten und lehrreichsten Gesellschafter jedes gebildeten Mannes, so wie sein echt dichterisches Talent zum Muster und Studium aller Freunde der poetischen Kunst. Seine Gedichte sind von doppelter Art, lyrische und poetische Discurse oder Sermonen, die man in Briefe und Satyren eintheilt, ohne daß sie wesentlich verschieden sind. In den Sermonen behandelt er theils kritische, größtentheils aber moralische Gegenstände. Diese, so wie ein großer Theil der Oden, sind voll von praktischer Philosophie, welche die Grundlage seines eigenen Lebens war. Ohne einem System ausschließend anzuhängen, nam er das Gute auf, wo er es fand, und weit entfernt sich durch verführerische Beispiele hinreißen zu lassen, bekämpfte er die Thorheiten seiner Zeitgenossen, und vorzüglich ihre Sucht, Glückseligkeit in Dinge zu setzen, die der Zufall den Menschen zuwirft, nicht das Verdienst ertheilt, und darnach die Menschen zu würdigen, mit Spott und Ernst. So wie er selbst für das Wahre und Schöne lebte, so lehrt er auch die Dinge nach ihrem innern Werthe schätzen, das Glück in sich, und in der richtigen Vorstellungsart, die man sich von den Dingen macht. wahre Ehre in eigner Bewusstseyn, nicht im Urtheile Anderer zu suchen, jedes Vergnügen weise zu genießen, und so überall gern gelebt zu haben; er lehrt Gleichmüthigkeit, Mäßigkeit, Zufriedenheit, Strenge gegen eigne, Nachsicht gegen Anderer Schwächen. Er beschäftigt sich nicht mit unfruchtbaren, spitzfindigen Untersuchungen, sondern Alles, was er sagt, hat praktische Anwendung auf das Leben, und oft entwickelt er seine Ideen an Beispielen aus dem gemeinen Leben in der Sokratischen Manier, in der er Meister war. Was einmahl seinem moralischen Gefühle widersprach, tadelte er auch mit der größten Freimüthigkeit, seine eignen Handlungen nicht ausgenommen. Dennoch ist seine Sa-

tyre mehr lachend, als bitter, seine Ironie stets urban. Mit ungemeiner Kenntniß des Herzens und der Menschenklassen ertheilt er die feinsten und lehrreichsten Beobachtungen über Sitten, Neigungen und Leidenschaften, und wiewohl sie sich vorzüglich auf sein Zeitalter beziehen, so behalten sie doch für jedes Zeitalter einer cultivierten Nation noch das größte Interesse. Die kritischen Sermonen sind in ihrer Art nicht minder vortrefflich. Hier zeigt er den Werth und die Schwierigkeiten der Poesie, und die Vorurtheile dagegen, warnt die jungen Dichter vor dem Selbstbetruge, Leichtigkeit und Lust zur Dichtkunst für Genie zu halten, und streut die scharfsinnigsten, von tiefer Einsicht zeugenden Bemerkungen über die poetische Kunst, oft nur in leisen Zügen, ein. Aber nicht bloß der Inhalt der Sermonen, auch ihre Form verräth die Meisterhand. Ohne Plan und Absicht scheint er auszulaufen, verweilt bei jedem interessanten Gegenstande, und gelangt eben durch alle Abschweifungen, wie durch Ungefähr, nicht durch Absicht und Kunst dahin geleitet, zu seinem Ziele. Bald sind sie an eine Person gerichtet, bald sind es Selbstgespräche, bald Dialogen; und überall weiß er den jeder Form angemessenen Ton zu treffen. Seine Darstellung erhält durch die Versinnlichung abstracter Wahrheiten, und die Individualisierung allgemeiner Regeln und Beobachtungen, Interesse und Neuheit, sein Vortrag ist scheinbar nachlässig, aber gedungen, ideenreich und correct, und sich immer gleich. — Seine lyrischen Gedichte sind größtentheils Nachahmungen Griechischer Muster, daher so viele Griechische Bilder, Wendungen u. s. w. die aber mit der größten Einsicht gemacht sind, und immer noch von originellem Genie und dem reinsten Geschmacke zeugen. Er ist reich und erhaben in seinen Erfindungen, nicht kühn in seinem Fluge, aber voller Anmuth, Kraft und Würde. Sprache und Versification ist rein, ausgebildet und correct. Er war der erste, der die Sprache für die lyrische Dichtkunst ausbildete; und blieb auch ihr erster lyrischer Dichter dem Gehalte nach.

Von den Lebensumständen des lebenswürdigen Mannes findet man nicht selten Nachrichten in seinen Schriften. Er war zu Venusium in Apulien, fünf und sechszig Jahr vor Christo geboren. Sein Vater, wiewohl ein Mann von geringem Stande und wenigem Vermögen, sorgte dennoch mit der größten Treue für die Bildung seines Sohnes, der ihm dafür öfter rührende Beweise seiner innigsten Dankbarkeit giebt. Der alte Horaz führte seinen Sohn nach Rom, ließ ihm da den besten Unterricht ertheilen, und war auch selbst sein unermüdeter Führer und Aufseher.

Hier

Hier legte der Dichter den Grund zu seinen Kenntnissen in der Griechischen Litteratur. Im zwanzigsten Jahre ging er nach Athen, wo er seinen Geist auf jede Art auszubilden, und die Philosophie des Wahren und Schönen zu erlernen Gelegenheit hatte. In Athen machte er die Bekanntschaft des Brutus, der ihn, wiewohl er an fähigen Männern keinen Mangel hatte, doch so auszeichnete, daß er ihm in seinem drei und zwanzigsten Jahre, im Kriege gegen Octavian, das Commando einer Legion übertrug. Nach der Schlacht bei Philippi und dem Tode der Mörder Cäsars, verlor auch Horaz, wie alle Anhänger derselben, sein väterliches Gut; Joch nutzte er die angebotene Amnestie, nahm ein kleines Amt an, und legte sich nun auf die Poesie. Er machte mit Virgil und Varius Bekanntschaft; diese und seine Talente empfahlen ihm dem Mäcenas, dessen ganze Achtung und Freundschaft er von dieser Zeit an genoß. Mäcenas schenkte ihm ein Landgut um Sabinum. Hier lebte er abwechselnd und zu Rom für die Philosophie und die Musen, und starb in einem Alter von sieben und funfzig Jahren.

Seine Rechtschaffenheit und seine Talente erwarben ihm die Liebe der verschiedensten Parteien. Seine Anhänglichkeit an Brutus und die Theilnahme an ihren Unternehmungen wurden in der Folge von Octavian und seinen Freunden ganz vergessen. Aber als ein weiser Mann unterwarf er sich dem Schicksale, und der sonst eifrige Freund der sterbenden Republik huldigte dem neuen Monarchen, vielleicht weil er fand, daß seine ausgearteten Mitbürger, überreif für die Freiheit, unter der Herrschaft Augusts noch am glücklichsten wären. Doch bleibt sein feines Betragen gegen diesen sehr lobenswürdig, nie erniedrigt er sich zu Schmeicheleien, und nur mit Mühe konnte der Imperator erhalten, in seinen Gedichten erwähnt zu werden. Gegen den Vorwurf eines ausschweifenden Lebens, den man ihm ehemals machte, ist er von einigen trefflichen Köpfen völlig gerettet worden. Zwar hatte er auch, wie er selbst gesteht, gespielt; aber er blieb seiner mächtig genug, um zu rechter Zeit aufzuhören, und in dem Studium seines Herzens und der Menschen, in der Anwendung seiner Talente, im Genuße der Natur, und in praktischer Lebensweisheit, den echten Lebensgenuß zu suchen. Seine Oden sind großentheils von Ramler, seine Satyren und Briefe sämmtlich von Wieland übersetzt und commentiert, und schwerlich hätte Horaz einen Ausleger finden können, der tiefer in seinen Geist einzudringen fähig gewesen wäre, als der letztere. *Bl.*

H o r n. H o r n m u s i k.

(Musik.)

Man bezeichnet mit dem Worte Horn, sehr oft das Blasinstrument, welches den Namen Waldhorn führt. Allein da es mehrere Instrumente giebt, auf die es mit gleichem Rechte könnte angewandt werden, z. B. Bassett Hörner, englische Hörner u. a. m. so ist dieses Wort und dessen Gebrauch für den angeführten Fall eben so uneigentlich und unbestimmt, als es zu Mißdeutung Anlaß geben kann.

Was man unter Horn und Hornmusik gegenwärtig ausschließungsweise versteht, oder verstanden kann, ist die, in dem einzigen Rußland eingeführte, und aus lauter Hörnern bestehende sogenannte Jagd-Musik. Die Form der Hörner zu dieser Musik ist der einer Zinke ähnlich. Jeder Ton hat sein besonderes Horn und seinen eigenen Mann, der jenen Ton, nachdem er in seiner Partie als forte, piano, als Achtel, Sechzehnthel u. s. w. vorkommt, anzugeben hat. Anfangs war diese Musik nur zur Jagd bestimmt, und bestand aus etlichen Hörnern, die in den harten Dreiklang und die Octave gestimmt waren. Nachher kamen die übrigen Intervallen der diatonischen Tonleiter hinzu, und endlich erlangte diese sonderbare Musik unter den Fürsten Rosoumowsky und Potemkin den gegenwärtigen Grad ihrer Vollkommenheit. Die Anzahl der Hörner wuchs bis gegen 35 bis 40, und folglich zu eben so viel Menschen an, und diese tragen nicht allein leichte Volks- und Jagdlieder, sondern sogenannte Suiten und große und kunstmäßig gearbeitete Tonstücke mit einer Präcision vor, die vielleicht nur der nicht bezweifelt, der ein Zeuge davon war. Man könnte fast behaupten, daß in keinem Lande der Welt außer in Rußland eine solche Musik zu Stande zu bringen sei. Erstens wegen der hierzu beträchtlichen Anzahl Menschen, zweitens wegen der eisernen Geduld, dem Maschinenmäßigen im Paußieren, zu dem sich jeder der Mitspielenden bequemen muß, und welches sicher nur die Sache eines in allem Verstande subordinations-fähigen Geistes sein kann, der mit der gänzlichen Verleugnung irgend eines Schattens von Künstlergrille, das Gelehrte eines Russen verbindet.

Diese Musik hört man in Petersburg zuweilen im Concerte des musikalischen Clubs, wo zwar der Raum für selbige etwas zu enge ist, zuweilen auch bei Feten und andern Gelegenheiten auf der Neva. In beiden Fällen ist ihre Wirkung groß, vorzüglich im Letztern, da der Schall im
Frei-

Freien besser wirken kann, und wäre die Composition jederzeit genau auf das Eigenthümliche dieser Hörner eingerichtet, so hätte man vielleicht noch mehr in Absicht auf ihre Wirkung zu erwarten. In des Etats-Rath Stählins verbessertem Russland findet man mehrere Nachrichten über diese Musik, die zwar nach der Erscheinung jenes Werkes erst zu etwas Außerordentlichem gediehen ist. *B.*

H ü g e l.

(Schöne Gartenkunst.)

Hügel und Anhöhen geben einer ländlichen Gegend mehr Freiheit, Heiterkeit und Anmuth, als die Ebene enthält. Ausichten werden von ihnen geschlossen und eröffnet, neue Ansichten werden beim Hinaufsteigen durch sie dargebothen, und nothwendige Mannigfaltigkeit einer Gegend verliehen.

Das Angenehme der Hügel hängt vorzüglich von ihrer Form ab, welche auch unbekleidet Wohlgefallen erweckt; durch frisches Grün, blühendes Gebüsch, am Abhang verstreute Baumgruppen, ein Gebäude in einem einfachen Styl u. s. f. werden die Reitze derselben erhöht. Man sehe übrigens den Artikel Ebene. *G.*

H y m n e.

(Dichtkunst.)

Hymnen nannten die Griechen Gefänge zum Lobe der Götter, welche unter Begleitung von Instrumenten, vorzüglich bei Opferfesten vorgetragen wurden. Die Art. Kallimachus, Orpheus, u. a. in diesem Wörterbuche tragen dazu bei, den Charakter dieser Dichterwerke zu bestimmen.

Wir bezeichnen mit dem Namen der Hymnen, Oden an die Gottheit, oder allegorische Wesen von der größten Erhabenheit, in einer Form des dichterischen Styls, worin sich der höchste lyrische Schwung mit einer durchaus herrschenden Feierlichkeit vereinigt. Da die Hymne keine ihr eigenthümlichen Grundsätze hat, so verweise ich auf den Art. Ode, in welcher die Theorie dieser Dichtungsart auch in besondere Beziehung auf Religion und Allegorie entwickelt werden wird. *H.*

H y p a t o n.*(Musik.)*

Dieses war die Benennung, welche die Griechen dem untersten ihrer Tetrachorde gaben. Es lag also zwischen dem Tetrachord Meson und dem Proslambanomenos. M. f. d. Art. Tetrachord und System.

Die auf diesem Tetrachord sich befindenden Töne hatten, wenn man sie von der Tiefe nach der Höhe zu zählt, folgende Benennungen: 1) *Hypate hypaton*. 2) *Parhypate hypaton*. 3) *Lichanos hypaton* oder *Hypaton diatonos*, und 4) *Hypate meson*. Diese Intervallen heißen auf der heutigen Tonleiter von der großen Octave nach der Höhe zu gezählt H, c, d, e. **B.**

H y p e r. H y p o.*(Musik.)*

Wenn eines dieser Griechischen Worte, deren Bedeutung Ueber und Unter ist, einer der bei den Griechen für ihre ursprüngliche fünf Tonarten üblichen Benennungen vorgesetzt wurde; so zeigte es an, daß diese Tonarten um vier Töne höher oder tiefer zu nehmen waren. *Hyper* bestimmte den ersten, *Hypo* den zweiten Fall.

So ging man z. B. in der Dorischen Tonart von D der ungestrichenen, oder kleinen Octave aus, oder dieses D war der tiefste Ton von dieser Tonart. Ein Gesang nun, der um vier Töne tiefer, nämlich von A aus in der Tonfolge, die der Dorischen Tonart eigen war, vorgetragen wurde, erzeugte die hypodorische Tonart. War der Fall umgekehrt, und es geschähe um vier Töne höher, wo dann der untere Ton G wurde, so entstand die hyperdorische Tonart. Auf gleiche Art verhielt sich mit den übrigen vier Tonarten, der Phrygischen, Lydischen, Aeolischen und Ionischen. Daher der anscheinende Reichthum von funfzehn in der Griechischen Musik eingeführten Tonarten, von denen zwei Drittheile in der heutigen Musik für nichts mehr oder weniger als Transpositionen gelten können. **B.**

H y p e r b o l a e o n.*(Musik.)*

Unter den fünf Tetrachorden, welche bei den Griechen das System in ihrer Musik bildeten, welches sie das **Groß-**

Große und Unveränderliche nannten, war dasjenige, welches den Beinamen *Hyperbolaeon* führte, das höchste, und der obere Ton dieses Tetrachords machte mit dem tiefsten im System den Umfang von zwei Octaven aus, oder stand mit dem *Prolambasomenos* in der *Disdiapason*. M. s. d. Art. *Tetrachord*. Die auf dem Tetrachord *Hyperbolaeon* vorkommenden Töne hießen von der Tiefe nach der Höhe zu: a) *Nete dizyugmenon*. b) *Trite hyperbolaeon*. c) *Paranete hyperbolaeon* oder *hyperbolaeon diatonos* und d) *Nete hyperbolaeon*, welche Töne auf unserm gegenwärtigen System in der eingestrichenen Octave liegen, und e, f, g, a, heißen. B.

H y p o k r i t i s c h.

(Musik.)

War bei den Griechen ein Theil ihrer praktischen Musik, der eigentlich der Kunst untergeordnet war, welche sie unter *Orcheſis* und die Römer unter *Saltatio* kannten, und welche alles in sich begriff, was auf Tanz, Gebärden und Stellung Bezug hatte. Die hypokritische Musik hatte b'ofs die Gebärdenkunst zu ihrem Gegenstande, und war nichts anders als eine Art Mimik, wenn man dieses Wort nach dem heutigen Sinne nimmt. Dafs man dieser Kunst, bei der eigentlich nichts Musikalisches vorkam, das Beiwort Musik gab, hat man sich daher zu erklären, dafs in den damahligen Zeiten unter Musik ein Inbegriff aller Wissenschaften verstanden wurde. B.

I.

I a m b u s. I a m b i f c h.

(*Dichtkunst.*)

Ein aus einer kurzen und einer langen Sylbe bestehender prosodischer Fuß:

Ge - ficht. Be - liebt. Be - raucht.

Verse, aus solchen Füßen zusammen gesetzt, heißen jambische Verse, selbst dann noch, wenn sich unter ihnen ein anderer Fuß, ein Anapäst, Bacchius oder Amphibrachys, befindet:

Wenn kehrt ihr wie - der der See - le Heil und Frie - de.

Das jambische Sylbentaafs scheint nebst dem Trochäischen der Deutschen Sprache das natürlichste zu sein, da wir in ihr eine ungeheure Menge solcher Wörter haben.

Eloffe reine Jamben, die sich in jedem Verse wiederholen, ermüden ihrer strengen Stätigkeit wegen bald das Ohr:

Im A - bend - schim - mer walt der Quell
 Durch Wie - sen - blu - men pur - pur - hell,
 Der Pap - pel - wei - de wechselnd Grün
 Weht Ru - he - lis - pelnd drü - ber hin.

Matthison.

Man ist daher bedacht gewesen, das Einförmige und Stätige dieser Versart dadurch zu vermannigfaltigen, das man in dem einen Verse reine Jamben setzet, und in dem andern ihnen noch eine kurze Sylbe anhängt, wodurch der letzte Fuß in einen Amphibrachys verwandelt wird:

Ama-

Ä - ma - li a, wo schal - let dein Ge - sang?

Wer hü - ret dich jetzt mei - ne Lie - der sin - gen?
 Wer seuf - zet jetzt bei dei - ner Sai - ten Klang?

Und wof - sen Ton muß dei - ner Hand ge - lin - gen?
Glein.

Durch Verse von mehrern oder wenigern Füßen, abwechselnd gesetzt, welche Sulzer mit zu den Mannigfaltigkeiten dieser Versart rechnet, gewinnt im Grunde nur das Auge, und das Ohr gar nichts.

Für kleinere Gedichte von munterm Ton sind auf die angegebene Weise vermannigfaltigte Jamben das glücklichste Sylbenmaafs; in epischen und dramatischen Gedichten, zu deren letzteren man fünffüßige Verse nahm, ermüden sie bei aller angewandten Kunst dennoch das Ohr, ob es gleich nicht zu läugnen ist, daß dieses Sylbenmaafs der freien, ungebundenen Rede am nächsten kommt.

Statt des monotonischen, aus Jamben gebildeten Alexandriners wählte man daher für epische Gedichte den unendlich mannigfaltigern Hexameter.

Wenn Sulzer sagt: Wir sehen, daß der jambische Vers fast jeden Ton annehmen, bald ernsthaft und feierlich, bald leicht und zärtlich einher gehen kann; so bekennet der Verfasser dieses Artikels offenherzig, daß er an das Ernsthafte und Feierliche des Jambus nicht den mindesten Glauben hat, indem er sich nicht vorstellen kann, wie der leichte, lebhaft hüpfende Gang eines Mädchens jemahls der ernsthafte, feierliche Gang einer Magistratsperson werden könne. G.

I d e a l.

(*Aesthetik.*)

Ideal drückt eine Form aus, welche das höchste Vergnügen erregt, welches durch Formen einer gewissen Art von Gegenständen möglich ist. Die Einbildungskraft strebt in jeder Art von Gegenständen, welche Form haben, nach dem Ideale, aber sie kann es nicht für jede gewinnen. Für Formen von ganz freier, d. h. von Begriffen unabhängiger Schönheit ist keine Darstellung ihres Höchsten möglich, ja sie ist es nicht einmahl für alle Formen, deren Schönheit von Zwecken abhängt. Nur dasjenige Wesen, welches den Zweck seiner Existenz in sich selbst hat, der Mensch, der sich durch Vernunft seine Zwecke selbst be-

stim-

stimmen, oder, wo er sie von der äussern Wahrnehmung hernehmen muß, doch mit wesentlichen und allgemeinen Zwecken zusammen halten, und die Zusammenstimmung mit jenen alsdann auch ästhetisch beurtheilen kann, dieser Mensch ist also eines Ideals der Schönheit, so wie die Menschheit in seiner Person des Ideals von Vollkommenheit, unter allen Gegenständen in der Welt allein fähig. An der menschlichen Gestalt besteht das Ideal in dem Ausdrucke des Sittlichen, ohne welches der Gegenstand nicht allgemein und positiv gefallen würde. Der sichtbare Ausdruck sittlicher Ideen, die den Menschen innerlich beherrschen, kann zwar nur aus der Erfahrung genommen werden, aber ihre Verbindung mit allem dem, was unsre Vernunft mit dem Sittlich-Guten in der Idee der höchsten Zweckmäßigkeit verknüpft, die Seelengüte, oder Reinigkeit, oder Stärke, oder Ruhe u. s. w. in körperlicher Aeusserung (als Wirkung des Innern) gleichsam sichtbar zu machen, dazu gehören reine Ideen der Vernunft, und grosse Macht der Einbildungskraft in demjenigen vereinigt, der sie nur beurtheilen, vielmehr noch, der sie darstellen will. Die Richtigkeit eines solchen Ideals der Schönheit beweiset sich daran, daß es keinen Sinnenreiz sich in das Wohlgefallen an seinem Objecte zu mischen erlaubt, und dennoch ein grosses Interesse daran nehmen läßt, welches denn beweiset, daß die Beurtheilung nach einem Ideale der Schönheit kein blosses Urtheil des Geschmacks ist. Kant Kritik der ästhetischen Urtheilskr. S. 52. §. 17. A. A.

Da meine eignen Ideen über das höchste Schöne mit meinen Grundsätzen über das Schöne überhaupt in genauem Zusammenhange stehen, so werde ich sie in dem Artikel Schön vortragen. H.

Idylle. Idyllisches Gedicht.

(*Dichtkunst.*)

Es ist ein für den menschlichen Geist höchst angenehmer und interessanter Traum, wenn er sich das Menschengeschlecht vor aller bürgerlichen Gesellschaft in einem Zustande der Einfachheit, Unschuld, und unverdorbenen Reinheit der Sitten denkt, und sich Gemälde der Situationen, Handlungen und Schicksale bildet, welche in diesem Zustande Statt finden. Darstellungen dieser Art sind der eigentliche Gegenstand des idyllischen Gedichtes, einer wahrhaft idealischen Dichtungsart, welche die Menschheit

heit in ihrer edelsten Gestalt zu schildern bestimmt ist. Der Mensch in der bürgerlichen Gesellschaft ist desjenigen Charakters unfähig, der den Naturmenschen so liebenswürdig macht, um so reizender ist ihm derselbe; er kennt keine angenehmere Schwärmerei, als jene, in die ihn die Werke der idyllischen Dichtkunst versetzen.

Die Menschheit ist allmählig aus dem Stande des einfachen Lebens des Jägers, Fischers, Hirten und Ackermanns zur bürgerlichen Gesellschaft übergegangen; kein Wunder, daß jene Stände den Idyllendichtern die schönsten Stoffe zu ihren Darstellungen darboten. Mit ihnen verträgt sich der einfache, schuldlose Charakter des Naturmenschen vollkommen, ja er läßt sich in den Verhältnissen derselben, wenn sie nur gehöflich benutzt werden, am individuellsten und rührendesten darstellen. Es giebt also Hirtengedichte, Järgergedichte, Fischergedichte u. s. w.

Der Mensch spielt in jedem idyllischen Gedichte die Hauptrolle; die Schilderung seines Charakters, seiner Gesinnungen, seiner Gefühle, in derjenigen Einfachheit, Unschuld und sittlichen Güte, und im Genusse jener sanften Ruhe, die den Naturstand auszeichnet, macht das vorzüglichste Verdienst eines Werkes dieser Gattung aus. Allein so wie mit denenjenigen Gefühlen, welche durch solche Darstellungen erweckt werden, keine vollkommener harmonieren, als jene, welche die Natur durch ihren Reichthum an schönen Formen bewirkt, so steht auch dem Idyllendichter dieser ganze Reichthum zu Gebote, und der nüchterne, weise Gebrauch desselben verbreitet über sein Werk die liebenswürdigsten Reize. Ich sage: der nüchterne, weise Gebrauch; denn der Dichter würde den Geist, der in einem Gedichte dieser Art aus allen seinen Theilen athmen muß, ganz verfehlen, wenn er in seinen Naturschilderungen üppig wäre, wenn er sich Pracht und Ueberladung erlaubte.

Das idyllische Gedicht kann sein: 1) historisch 2) dramatisch; welcher Darstellungsart sich auch der Dichter bediene, sie muß jenem allgemeinen Charakter angemessen sein, dessen Hauptzüge ich entwickelt habe. Geßner hat in beiden Arten unüberirenbare Muster geliefert, so wie überhaupt dieser Dichter für die idyllische Kunst ist, was keiner der berühmtesten Dichter für irgend eine andere.

H.

I k o n o l o g i e.

(Bildende Künste.)

Eine Sammlung von allgemein angenommenen, oder doch in den Werken der grössesten Meister gebrauchten Formen der allegorischen Darstellung von Ideen.

Die Ikonologie oder Bildersprache umfasset also die ganze Allegorie, und die Symbole, (man sehe diese beiden Artikel) und ist, gut und weise gewählt und zusammen gesetzt, allen Zeitaltern und Nationen verständlich, vorausgesetzt, daß sie vorzüglich mit der Mythologie der Griechen und Römer, einer sehr reichen Quelle für diese Sprache, nicht unbekannt sind.

So oft und viel auch schon über die Ikonologie geschrieben worden ist, so ist doch nicht daran zu denken, je ein vollständiges Verzeichniß aller ikonologischen Ausdrücke zu erhalten, weil diese Sprache immer mehr und mehr ausgebildet und erweitert wird, wozu Winkelmann in seinem Versuche einer Allegorie drei Mittel vorschlägt. Man soll nämlich 1) den alten Bildern eine neue Bedeutung geben; 2) sich der Gebräuche, der Sitten und Sprichwörter der Alten bedienen, um daraus neue Bilder zu schaffen, und 3) aus den bekanntesten alten Geschichten eine Begebenheit wählen, welche eine treffende Aehnlichkeit mit dem hat, was man ausdrücken will. Was dieses letzte Mittel anlangt, so ist jedoch sehr zu zweifeln, ob man die Erzeugnisse desselben je für ikonologische Darstellungen anerkennen werde.

„Wir besitzen, sagt Herr Heydenreich in seiner Abhandlung über die Allegorie der schönen Kunst*), noch keine philosophisch, kritisch und artistisch bearbeitete Ikonologie, welche doch gewiss für die Bildung des allegorischen Künstlers und Beurtheilers von allegorischen Werken, ja überhaupt für den Forscher der menschlichen Natur interessant sein müßte. Allein je seltener sich philosophischer Tieffinn, kritische Gelehrsamkeit, Alterthumskunde und Kunstkenntniß vereinigt findet, desto weniger haben wir Hoffnung, ein Werk dieser Art zu bekommen.

Eine zweckmäßige Ikonologie müßte mit einer philosophischen Theorie der Allegorie eröffnet werden, welche vorzüglich das Genie zur allegorischen Kunst nach seinen wesentlichen Anlagen und die Wirkungsart schilderte, zugleich aber besonders den Unterschied der Allegorie der zeichnenden Künste und der Dichtkunst bestimmte.

Sie

*) Originalideen Th. 2. S. 57.

Sie müßte aus den Werken der Dichter und bildenden Künstler, aus den Mythologien aller Völker, vorzüglich der Griechen und Römer, die bisher dargestellten allegorischen Ideen sammeln.

Sie müßte diese Ideen systematisch ordnen, je nachdem sie Verhältnisse der Menschheit zur Natur, dem moralischen Gesetze und der Uebernatur ausdrücken.

Sie müßte diese Ideen nach Grundfätzen prüfen, und die für die Kunst ganz unbrauchbaren ausmerzen.

Sie müßte die Attribute jeder, eine Idee darstellenden Figur kritisieren.

Sie müßte Anleitung geben, das Erfindungsvermögen für die Allegorie zu bilden, und schon gebrauchte Ideen und Formen auf eine interessante Weise zu benutzen.“

Watelet giebt in seinem Wörterbuche ein alphabetisches sehr unvollständiges Verzeichniß von ikonologischen Darstellungen, welche nicht immer glücklich gewählt zu sein scheinen.

G.

I l i a s.

Diesen Titel verliehen Rhapsodisten oder Grammatiker, durch irrige Vorstellungen verleitet, dem berühmtesten Gedichte Homers, welches der alte Barde selbst, hätte er es für nöthig erachtet, oder hätte er überhaupt seine Gefänge aufgezeichnet, wahrscheinlich *Μηνις Αχιλλεως* überschrieben haben würde. Den Inhalt und Charakter der Ilias im kurzen Entwurfe vollständig darzustellen, ist kein leichtes Unternehmen, und doppelt schwierig für den, welcher sich durch Localverhältnisse von den besten literarischen Hülfsmitteln entblößet sieht. Unter solchen Umständen hoffe ich Verzeihung von meinen Lesern, wenn ich ihnen auch nur die Hauptpunkte, auf die es hier vorzüglich ankommt, unter folgenden vier Fragen aufführe: I. Welches ist der Inhalt der Ilias? II. Woher entlehnte Homer seinen Stoff, und wie viel leistete dabei sein Genie und seine Erfindungskraft? III. Wie hat er seinen Stoff in Hinsicht auf Charakterschilderungen und Sprachdarstellung behandelt? IV. Inwiefern entspricht das Gedicht den Grundfätzen, welche die Aesthetik als notwendige Bedingungen und Erfordernisse einer Epopöe aufstellt? — Bei der Beantwortung dieser Fragen werde ich oft auf Köppers Versuch über Homers Leben und Gefänge (Hannover 1788.) Rücksicht nehmen, den Behauptungen des scharfsinnigen Verfassers bald folgen, bald bescheiden widersprechen.

I. Um

I. Um den Inhalt der Ilias meinen Lesern ins Gedächtniß zurück zu rufen, wird ein Ueberblick über das Ganze der Erzählung, wie sie Homer ausgeführt hat, vergönnet sein.

Im zehnten Jahre der Belagerung von Troja erscheint Chryses, ein Phrygischer Priester Apollons, dem bei einem Streifzuge der Griechen seine Tochter geraubt, und dem Agamemnon als Sklavin zugetheilt worden war, im Griechischen Lager, und bietet Lösegelder dar für ihre Befreiung. Alle Griechen billigen die Gewährung seiner Bitte, nur Agamemnon verweigert sie ihm; beschimpft und bedroht schickt er den Alten zurück. Voll Schmerz über diese Kränkung floht der Priester von dem Gotte, dessen Dienste er sich geweiht hatte, Rache; sie ward ihm, und eine grausame Pest wüthet nunmehr neun Tage lang im Griechischen Heere. Nothgedrungen enthüllt Kalchas, ein Seher, die Ursachen dieser Verheerung. Man müsse, erklärt er laut, dem Priester seine Tochter ohne Lösegeld zurück geben, und den zürnenden Gott durch eine Hekatombe verföhnen. Entrüftet über diese Anforderung, verspricht zwar Agamemnon, die geliebte Sklavin zum Besten des Volkes zu entlassen, zugleich aber heischt er ein anderes Ehrengeschenk, das ihm diese Schmach vergüte. Achill stellt ihm die Unmöglichkeit vor, seinem Verlangen Genüge zu leisten, weil die Beute schon längst getheilt sei. Durch Argwohn gegen den Peliden getäuscht, und noch heftiger durch Stolz erbittert, droht Agamemnon jenem, sein Mädchen zur Entschädigung für die verlorne Sklavin wegzuführen. Dadurch wird das Feuer der Zwietracht unter den beiden Heerführern entzündet. Achill schwört, nie wieder für die Griechen gegen Troja zu fechten, erbittet sich durch seine Mutter vom Zeus Rache, und erneuert mit stärkerer Lebhaftigkeit seinen Eid, nachdem Agamemnon wirklich seine Briseis von ihm hatte abfordern lassen. Zeus verspricht Rache und gewährt sie. Vergebens bietet nunmehr Agamemnon, durch eine zweimahlige Niederlage tief gebeugt, dem Beleidigten eine ehrenvolle Genugthuung an. Er verschmäht sie, und gelobt, nicht eher für die Griechen die Waffen wieder zu ergreifen, bis Hektor ihre Schiffe mit Feuer verheeren, sie bei denselben würgen, und selbst in der Myrmidoner Lager eindringen werde. Zeus beweiset sich auch gegen diesen rachsüchtigen Wunsch des Peliden nachgebend. Bei der äußersten Gefahr, in welche die Griechen durch die siegenden Troer gestürzt werden, erhält endlich Patroklos, Achills Busenfreund, durch Bitten und Thränen von ihm die Erlaubniß, mit seiner Waffenrüstung bekleidet den Griechen zu Hülfe

zu eilen. Nach einem hitzigen Gefechte fällt Patroklos selbst unter Hektors Händen. Dieser erbeutet die Rüstung und wüthend kämpft man um den Leichnam des Verstorbenen. Jetzt dünkte den Achill seine Rachsucht befriedigt. Ueberwältiget vom Schmerz über den Tod seines Geliebten, entriß er sich seiner Einsamkeit, und feierlich söhnte er sich mit Agamemnon vor der Versammlung aus. Mit dem Peliden kehrt der Sieg zu den Griechen zurück. Die Götter selbst gerathen nunmehr in Streit; Zeus wiegt mit allmächtiger Hand die Schicksale beider Heere, und Hektors Schale — steigt. Durch das Schwert des Peliden mußte der Tapferste der Trojaner fallen; sein Blut und die Beschimpfung seines Leichnams rächte den Tod des Patroklos. Durch Bitten erhält endlich der Greis Priamus den Leichnam seines Sohnes vom Achill und die Beerdigung.

Aus dieser Uebersicht der Handlung, deren ganze Dauer nicht mehr als den Zeitraum von ein und funfzig Tagen begreift, ergiebt sich, daß Achills Zorn, welchen der Stolz und die Anmaßung Agamemnons erregt hatte, sammt den großen Wirkungen, die für das Griechische Heer daraus entsprangen, den Stoff der Ilias ausmache. Es ergiebt sich ferner, wie schief die Vorstellung sei, welche der Ueberschrift des Gedichts ihren Ursprung gegeben hat, und welche lange Zeit als die herrschende galt, als habe Homer nichts geringeres, denn die ganze Belagerung und Einnahme von Troja besingen wollen, nur sei er scharfsichtig genug gewesen, eine einzige Haupthandlung des letzten Jahres, als die entscheidendste, auszuheben, und die der vorhergehenden bloß als Episoden einzufachalten, um auf diese Art dem Gesetze der Einheit Genüge zu leisten. Eine neuerlich vorgetragene Hypothese, daß Homer, seiner eigenen ausdrücklichen Ankündigung zu Folge, zuerst die Unfälle der Griechen, dann die Niederlagen der Troer, welche beide durch Achills Zorn bewirkt worden, habe darstellen wollen, trägt, meines Bedünkens, mehr das Gepräge des Sinnreichen und Künstlichen, als des Wahren; sie verrückt uns den richtigen Gesichtspunct, und wird wahrscheinlich schon jetzo, da ich dieses schreibe, von meinem schätzbaren Freunde selbst wieder aufgegeben worden sein.

II. Woher entlehnte Homer seinen Stoff, und was leistete dabei sein Genie und seine Erfindungskraft?

Sehr richtig hat man in unsern Tagen bemerkt, daß der alte Barde den Stoff seiner Ilias nicht, wie neuere

Handwörterb. I. B.

R r

Dich.

Dichter, aus sich selbst erfunden, erdichtet oder geschaffen, sondern ihn entweder aus den Sagen der Vorzeit, oder aus den Gefängen älterer Barden, welche, von ihm selbst erwähnt, seit dem Trojanischen Kriege auftraten, geschöpft habe. Allein wenn man noch einen Schritt weiter geht und behauptet, daß Homer seinen Stoff nicht bloß den Hauptzügen nach jenen Quellen verdankte; sondern ihn auch auf keine Weise nach seinem Zweck formte; daß er nur das sang, was, und so, wie ers aus der Tradition und den ältesten Liedern überkommen hatte, mit der Simplizität und der historischen Treue der alten Welt: so scheint man in der That eine große, durch Kunstgefühl und Kunstregeln veranlaßte Umbildung des ganzen Planes und dessen Erhebung zum Ideal mit solchen Abänderungen von Nebenumständen, Gesinnungen, Reden und Thaten zu vermengen, welche die hohe Begeisterung und das rege Bestreben, zu gefallen und zu unterhalten, dem empfindungsvollen Barden nicht bloß erlaubte, sondern beinahe nothwendig machte. Wahr ist es allerdings, daß man in jenem Zeitalter der Rohheit, Dichter als treue Aufbewahrer der ältesten National sagen betrachtete; aber konnte man sich wohl damals von dem, was wir mit historischer Treue meinen, eben wegen der Rohheit des Zeitalters einen bestimmten und deutlichen Begriff bilden? Die erste und nächste Absicht des Barden, welcher seine Gefänge großen Volksversammlungen vortrug, war sonder Zweifel auf die Unterhaltung und das Vergnügen seiner Zuhörer gerichtet; selbst die Wahl eines wunderbaren und allgemein interessanten Stoffes deutet auf diesen Zweck hin. Vermochte er nun nicht durch genaue, historische Ueberlieferung, weil sie vielleicht zu dürftig und trocken war, die Aufmerksamkeit der Hörer zu fesseln, ihre Bewunderung zu erregen und ihre Gefühle zu entflammen; so mußte ihn natürlich theils Absicht, theils, und noch öfter, absichtsloser Drang der Begeisterung und unwillkürlicher Schwung seiner Einbildungskraft darauf hinführen, durch Aenderung mancher Umstände, durch verschönernde Auswahl einzelner Scenen, durch Einmischung verschiedener, aus sich geschöpfter Phantasieen, welche für wahr auch bei geringer Geistescultur Statt findet, durch lebhaften Ausdruck eigener Empfindungen und Gefühle, die Erzählung belebter und abwechselnder, die Darstellungen anschaulicher und interessanter, die Schilderungen wärmer und eindringender zu machen. Je thätiger eine Begebenheit das Herz beschäftigt, je höher sie die Seele erhebt, je mehr sich die Phantasie anstrengt, das Bild von derselben zur höchsten Klarheit zu bringen, und gleichsam im ätherischen Lich-

Lichte der Vollendung dem Auge des Geistes vorzuführen; desto williger und gewisser wird sich der Dichter, in seine Gefühle verlohren, den Eingebungen der Begeisterung hingeben, desto leichter und ungehinderter wird die Täuschung von Statten gehen, durch welche seine erhitzte Phantasie das Gedächtniß berückt. Ich schweige von der Mangelhaftigkeit des überlieferten Stoffes, welche oft schon allein den Dichter, so wie den alten Geschichtschreiber, verleiten oder berechnen konnte, durch Einwebung fremdartiger Züge und interessanter, aus der Geschichte anderer Völker entlehnter Begebenheiten und Handlungen wahrgenommenen Lücken auszufüllen, und den Vortrag wahrscheinlicher und vollständiger zu machen.

Aus dem, was ich gesagt habe, läßt es sich ungefähr beurtheilen, wie Homer zwar die Facta seiner Ilias aus der Tradition entlehnen, aber die Handlungen nach seinem Zwecke motivieren, und die Anordnung seiner Absicht gemäß bilden konnte. So fest ich überzeugt bin, daß das grössere Verdienst des Jonischen Barden in der lebendigen Kraft seiner Erzählung, und überhaupt in der poetischen Darstellung, das ungleich geringere aber in der Erfindung des Stoffes besteht, und so unläugbar auch die genaue Uebereinstimmung des Locales der Oerter, der natürlichen Gegenstände und ihrer Ereignisse, welche Homer beschreibt, mit dem, was in neueren Zeiten Wood und Lechevalier auf ihren gelehrten Reisen entdeckten, die historische Genauigkeit des Dichters im Allgemeinen bestätigt; so wenig möchte ich ihn ohne jene Einschränkungen zu einem bloß historischen Sänger herab würdigen. Die Grenzen dieses Werkes verstatten nicht, dieses noch weiter durch zu führen. Wen der erhabene Geist der homerischen Dichtungskraft und des grauen Alterthums beim Lesen seiner Gedichte anweht, wer sich mit dem unbefangenen Sinn und der glücklichen Einfalt eines Heyne und Herder denselben nahet, der wird lebhafter, als der tote Buchstabe des Kommentars es ihn lehren kann, bei einzelnen Stellen empfinden, wo Homer als bloßer Referent älterer Nationalfagen, und wo er mit befeuerter Phantasie als Dichter sprach.

III. Wie hat Homer den Stoff seiner Ilias in Hinsicht auf Charakterschilderungen und Sprachdarstellung behandelt?

Um die Sitten der homerischen Heldenzeit im Allgemeinen richtig zu fassen und zu beurtheilen, müssen wir

wir unsere Begriffe von Feinheit und Anstand und Würde entfernen, und uns dreitausend Jahre höher hinauf in die Geschichte roher Völker versetzen. Nichts erleichtert die Vorstellung von dem Charakter der heroischen Welt, von welcher Homér ein treues Gemälde entwirft, so sehr, als die Vergleichung des patriarchalischen und beduinischen Lebens, dessen Aehnlichkeit sich auf eine gleiche Unvollkommenheit der politischen, bürgerlichen und häuslichen Verfassung gründet. Aberglauben aus beschränkten und bloß sinnlichen Kenntnissen, übertriebenes Mißtrauen und Verstellung, hoch angeschlagener Werth körperlicher GröÙe, Kraft und Schönheit, Grausamkeit und Gewaltthätigkeit, die an den Mächtigen weniger gehaft und seltener bestraft, oft mit Ahnenstolz und Trotzen auf äußere Vorzüge vergesellschaftet erscheint, unbegrenztes Recht patriarchalischer Gastfreundschaft, gänzliche Absonderung beider Geschlechter von einander, und daher entspringender Mangel des Wohlstandsgefühles und aller Verfeinerung der bürgerlichen und häuslichen Verbindungen, Raubigkeit und Wildheit der Leidenschaften, Einförmigkeit der Lebensart — diese Züge machen ungefähr den Hauptcharakter der homerischen Heldenzeit aus. So wie übrigens die Heroen sich nicht bloß durch körperliche Kraft und Schönheit vor ihren geringeren Mitbrüdern auszeichneten, sondern ihnen auch an Gewandtheit des Geistes, an Kenntnissen und Erfahrungen, welche sie von einigen gebildeten oder handelnden Völkerschaften, und namentlich von den Phöniziern, eingesammelt hatten, an Muth und Entschlossenheit im Handeln, und überhaupt an geistigen und moralischen Vollkommenheiten weit überlegen waren, so waren sie im Gegentheil einander selbst größtentheils ähnlich, und bis auf einige kleine Nebenzüge beinahe gleich. Eine natürliche Folge der einfachen Lebensart, der einförmigen Bildung und Erziehung, und des ganzen politischen Zustandes der Nation! Wie konnte man auch unter solchen Umständen von dem Naturfänger Homer eine große Abwechslung und Mannigfaltigkeit in den Charakterzeichnungen erwarten? Warum bewunderte man nicht vielmehr die fruchtbare Phantasie und die richtige Beurtheilungskraft des Dichters, welcher, wie Beattie treffend bemerkt, seine schlimmen Charaktere durch den Anstrich von guten Eigenschaften mildert, und seine edelsten durch einige böse Eigenschaften der allgemeinen Form der Menschlichkeit wieder näher bringt?

Was die Sprachdarstellung des Dichters der Ilias anlangt, so muß uns beim Lesen seines unsterblichen

chen Gedichts immer die Bemerkung vorschweben, daß sich die Sprache jetzt erst zu bilden anfing. Vieles daher, was uns unstatthaft scheint oder als frostig mißfällt, wird theils aus dieser Rücksicht, theils durch die Lage des Dichters, der als Improvisatore sang, theils wegen der Denkart des Zeitalters, in welchem noch so wie Stände und Sachen, so die Worte, mit denen man sie bezeichnete, gleichen Rang behaupteten, nicht bloß Entschuldigung, sondern Rechtfertigung verdienen. Schwerlich aber findet man bei einem Dichter des Alterthums eine innigere Harmonie des Gedankens und des Ausdrucks, eine glücklichere Conspiration der Sachen und der Sprache, als bei Homer. So mannigfaltig die Gegenstände sind, die er behandelt; eben so mannigfaltig ist sein Ausdruck, der sich immer denselben vollkommen anschmiegt. Wo es die Würde heroischer Gelinnungen und die Größe heroischer Thaten heischt, da geht er feierlich-erhaben einher. Wo es ihm um die klare Anschauung des Gegenstandes oder um die möglichste Ver sinnlichung eines Gedanken zu thun ist, da erhebt sich die Sprache zu hoher Lebhaftigkeit. Mit wahrer, ungekünstelter Empfindung und warmem herzlichen Ausdruck verweilt er bei Scenen, welche ähnliche Empfindungen und gleiche Theilnahme in den Seelen der Hörer erwecken sollen. Von niedrigen Gegenständen spricht er, wie es ihrer Natur gemäß ist. Fern von ihm ist leere Declamation, fern matte Ausdehnung und ermüdende Weitschweifigkeit. Mit gedrängter Kürze erzählt er uns die Begebenheiten; wahr und treffend und mannigfaltig sind die Vergleichen, womit seine feurige Phantasie die Erzählung ausschmückt, und als Meister in lebendiger Darstellung läßt er uns seine Helden handelnd erblicken.

IV. In wiefern entspricht die Ilias den Grundsätzen, welche die Aesthetik als nothwendige Bedingungen und Erfordernisse einer Epopöe aufstellt?

Daß die Einbildungskraft eines Barden auf der Küste von Jonien eine ganz andere Richtung bekommen muß, als der Barde in der nördlichen Welt erhält; daß Homer in der That nichts weiter als ein glückliches Kind der Natur war, welche ihn, fern von scharfsinnigem Raifonnement über poetische Darstellung und frei von den Fesseln der Theorie an sanften Banden leitete; daß man späterhin erst die Regeln der Kunst aus seinen Gedichten abstrahierte, und sofort die Theorie der Epopöe zu einem Ideal erhob, nach welchem man die vorhandenen Muster prüfte — dieß

sind nunmehr sehr bekannte Wahrheiten, durch deren Entwicklung ich den Einsichten meiner Leser zu nahe treten würde. Gleichwohl kann es für eine genauere Charakterisierung der Ilias vortheilhaft sein, das Gedicht, wie es Homer hinterließ, gegen die spät begründeten Gesetze der Kunst zu halten.

Kaum bedarf es einer flüchtigen Erörterung, daß das Sujet der Ilias höchst merkwürdig und intereffant, daß die Handlung groß durch ihre Veranlassung, wichtig in ihren Folgen, und für die Griechen von weit bedeutenderer Wirkung sein mußte, als sie für uns sein kann, von denen sie oft eine erzwungene kalte Bewunderung zum Lohn hat. Den Griechen, sagt ein neuerer Schriftsteller eben so schön als wahr, sang Homer in einer lebendigen Sprache; er sang ihnen die Thaten der Vorfahren mit Patriotismus gegen die Fremden, und nannte ihnen dabei Geschlechter, Stämme, Verfassungen und Gegenden, die ihnen theils als ihr Eigenthum vor Augen lagen, theils in der Erinnerung ihres Ahnenlozes lebten. Also war ihnen der Sängler der Ilias in mehrerem Betracht ein Götterbote des Nationalruhms, ein Quell der vielfeitigten Nationalweisheit. Das vorzüglichste Interesse aber mußte die Handlung der Ilias für die jonischen Küstenbewohner haben, welche froh waren über ihre Nationalrechte, und stolz auf den Besitz des Landes, wo ihre Vorfahren den Siegeruhm erkämpft hatten.

Das Interesse der Haupthandlung würde getheilt werden, wenn die Handlung selbst nicht Einheit hätte, d. h. wenn das Gedicht nicht ein Ganzes beschlöße, in welchem sich alle einzelnen Theile und Nebenhandlungen, welche der Dichter darein verflochten, alle Hindernisse, welche er der rascheren Beendigung in den Weg gelegt, auf die Haupthandlung bezögen. Je befriedigender die Ilias diese Forderung erfüllt; desto mehr gewinnt die oben vorgetragene Vermuthung an Wahrscheinlichkeit, daß ihr Verfasser, wenn ihm seine Sagen verliessen, den überlieferten Begabenheiten manches hinzugefügt habe, um das Ganze besser zu ründen, und manches von ihnen abgefondert, was seinen Plan stören, und das Fortstreben der Handlung zweckwidrig aufhalten konnte. Nur muß man auch hier den alten Barden in seinem Geiste lesen, und dem Sinne der Vorzeit gemäß beurtheilen. Ich fürchte daher den Einwurf, daß die Handlung der Ilias schon in der Mitte des neunzehnten Gesanges aufhöre, weil hier Achill seine Rache für beendet, und seine Wieder-

derausöhnung mit Agamemnon für rathsam erachtet, eben so wenig, als ich, um die vier und zwanzigste Rhapsodie zu retten, zu dem Schneidegeräth der Kritiker meine Zuflucht nehmen möchte. Die Rache, welche der Pelide an Hektor für den Tod des Patroklos nimmt, fließet, wie Köppen sehr wahr erinnert, nach der Denkart jener Zeiten, welche Rache des beleidigten Feindes zur heiligsten Pflicht machte, so unmittelbar aus der vorher gegangenen Scene der Versöhnung mit Agamemnon, daß sie unmöglich davon getrennt werden konnte. Aus derselben Denkart jener Zeiten, und aus dem Bestreben des Dichters, seinen Haupthelden, Achill, nicht bloß durch Muth und Tapferkeit, sondern auch durch Menschlichkeit und Seelengröße hervor zu heben, muß man es, dünkt mich, erklären, wie Hektors Loskaufung und die Bestattung seines Leichnams noch zur Haupthandlung gezogen, wie ihr ein besonderer Gesang gewidmet werden konnte.

Die Vollständigkeit der Handlung, welche die Betriedigung der gespannten Erwartung und des erregten Interesses bezweckt, wird eben so leicht, als die Einfachheit derselben, und ihre Beschränkung in der Zeit, wodurch der zerstreuten Verwickelung durch Zwischenfälle vorgebeugt, und der Totaleindruck verstärkt wird, aus dem oben dargelegten Inhalte des Ganzen erkannt und beurtheilt werden können.

Wenn spätere Kunstrichter aus den Heldendichtern des Alterthums auch das Hinarbeiten auf das Wunderbare als ein Erforderniß der Epopöen auszeichnen; so finden sie es einerseits in der übermenschlichen Körperkraft und dem außerordentlichen Muth der Helden, auf der andern Seite in den Maschienerieen, oder in dem unmittelbaren Eingreifen höherer Wesen, in die fortschreitende Handlung. Homer folgt auch hier in beiden der Natur; aber er folgt ihr nicht mit dem ernstesten, bedächtigen Schritte des profaischen Erzählers, sondern mit rascherem Gange, welchen die erwärmte Phantasie beflügelt, und das Streben, sich gefällige Hörer zu stimmen, erhebt. Zwar konnte ihn die Nationalfage bei der Schilderung seiner Heroen leiten; aber gewiß ist es, daß Heroen, wie Homer einen Achill und Ajax und Hektor darstellt, auch seinem Zeitalter feltene und bewundernswürdige Erscheinungen waren. Die Nationalfage und der gemeine Glaube seiner Zeitgenossen, welche sich bereits aus der ursprünglichen Wildheit zu der ersten Stufe bürgerlicher Kultur, bürgerlicher Gesetze und Verfassung empor geschwungen hatten,

konnte ihm ferner bei der Schilderung seiner Götter die Hand bieten; sie konnte ihm ein Ideal entgegen führen von physischer Kraft und sinnlicher Schönheit, wie es sich, obwohl noch unvollkommen, der uncultivierte Mensch durch die Vergleichung der Götter mit seinen Heroen bilden mochte. Aber dem veredelten Geiste Homers danken es seine Zeitgenossen, daß er ihnen das Gemälde von ihren Göttern mit bestimmten Zügen entwarf, daß er sie, zwar noch immer sehr menschlich und noch oft entfernt von sittlicher Güte und Wohlwollen, aber doch gröfser, erhabener, schöner, in sich vollendeter darstellte, als sie der grofse Haufen zu denken gewohnt war. Dem erhabenen Geiste Homers danken es seine Zeitgenossen, daß er den Volksglauben, welcher alle außerordentliche Naturbegebenheiten, alle überraschende Gedanken, starke Getinnungen, feste Entschlüsse und grofse Handlungen der unmittelbaren Einwirkungen einer Gottheit zuschrieb, mit Weisheit benutzte, so, daß der Einfluß ihrer Götter ihnen wunderbarer, die Verbindung mit den Menschen wohlthätiger und interessanter, und überhaupt die ganze Darstellung auch in dieser Hinsicht durch den Reiz der Neuheit gefallender erschien. Der Dichtungskraft Homers danken es endlich seine Zeitgenossen, daß er durch kluge Einmischung und zweckmäßige Veredelung alter Volksmythen und Fabelgerüchte, über deren Ursprung und Gattungen in dem Artikel Hesiod einiges beigebracht wurde, das Gemeine der Tradition zu dem Wunderbaren erhob.

Was vielleicht noch über die Sprache der *Ilias* in Beziehung auf die Erfordernisse einer Epopöe zu bemerken ist, das wird sich der Leser aus dem dritten Abschnitte leicht selbst entwickeln können.

E.

I l i a s.

Wenn von den beiden Heldengedichten des Homer die *Ilias*, am meisten in neuern Zeiten, der *Odysee* vorgezogen worden ist, so liegt der Grund davon hauptsächlich darin, daß die *Ilias* mehr Gegenstände enthält, die von jedem Volke und in jedem Zeitalter verstanden und empfunden werden können, in der *Odysee* hingegen mehr individuelle Sitten geschildert werden, mit denen man sich sehr vertraut machen muß, wenn sie alles Befremdende verlieren sollen. Doch ist auch der Ton der *Ilias* lebhafter und feuriger, als der der *Odysee*, weswegen man glaubt,

glaubt, Homer habe die Odyssee in seinem Alter gemacht. Longin sagt sehr treffend, der Dichter gleiche in der Ilias der Sonne am Mittag, in der Odyssee der Sonne am Abend, wo sie zwar weniger heifs, aber eben so grofs sei. Im Anfang der Ilias verspricht Homer den Zorn des Achill und seine schädlichen Folgen zu bezingen, und diefs ist der eigentliche Gegenstand des ganzen Werks. Es ist viel gestritten worden, in wiefern die Einheit der Handlung in der Ilias zu retten sei, da schon im 19ten Buche die Veröhnung erfolgt. Die natürlichste und richtigste Entscheidung scheint diese zu sein. Der Grund, wodurch Achills Veröhnung bewirkt wird, ist das Verlangen, den Tod des Patroklos am Hektor zu rächen. Die Veröhnung erfolgt, aber zugleich ist ein neuer Knoten geknüpft, dessen Auflösung nicht wegbleiben kann. Diese ist Hektors Tod. Der Grieche, der mit wahrer Empfindung für das Schöne nicht in der plötzlichen Erfüllung der gespannten Erwartung das Ende des Werks sucht, wär auch hier noch unbefriedigt geblieben, ohne die Erzählung des zum Ganzen noch gehörigen Leichenbegängnisses des Patroklos und des Hektor, wozu dessen Auslösung erfordert wurde. Dennoch bleibt es immer ein Fehler, dafs das Werk sich nicht mit der Entwicklung der Haupthandlung endigen kann. Der Inhalt des ganzen Gedichts ist folgender. 1. B. Agamemnon verweigert dem Chryses dessen Tochter. Apoll rächt seinen Priester an den Griechen durch Pest. Achill dringt auf die Zurückgabe des Mädchens. Agamemnon nimmt dafür dem Achill die Briseis. Der Beleidigte bewirkt durch seine Mutter Thetis beim Jupiter Sieg für die Troer, und enthält sich des Kriegs. 2. B. Agamemnon durch einen Traum verleitet, führt die Griechen ins Feld. Verzeichnifs der Griechischen und Troischen Völker; ein Stück, das bei etwas weniger ästhetischem Werth desto mehr Nationalinteresse hatte. 3. B. Entscheidender Zweikampf des Paris und Menelaus. Paris wird besiegt. 4. B. Die Götter beschliessen Trojas Untergang. Pandarus verwundet den Menelaus, und die Schlacht hebt an. 5. B. Diomedes verwundet den Aeneas und die Venus, verfolgt den Apoll, der den Aeneas aus der Schlacht trägt, und verwundet den Mars. 6. B. Die Griechen siegen. Hektor geht in die Stadt, ein Opfer zu befehlen, und den Paris zu holen. Glaukus und Diomedes erkennen sich als Gastfreunde. Hektors Abschied von seiner Gemahlin. 7. B. Zweikampf zwischen Hektor und Ajax, Telamons Sohn. Waffenstillstand, Bestattung der Todten. Die Griechen verschanzen sich. 8. B. Die Griechen werden in das Lager zurück gedrängt. Jupiter hält die Götter ab, ihnen

zu helfen. 9. B. Agamemnon schickt den Phönix, den Ajax und den Ulysses ab, den Achill zu veröhnen. Achill verwirft die Anträge. Dieses Buch ist das ruhigste in der Ilias, und bewundernswürdig durch die treffendste Charakterzeichnung sowohl der andern Helden, als hauptsächlich des Achill. 10. B. Nächtliche Kundtschaft von Diomedes und Ulysses, welche des Rhesus Pferde entführen, und ihn nebst zwölf Thraciern tödten. 11. B. Durch Agamemnons Tapferkeit fliehen die Troer. Agamemnon und viele Griechen werden verwundet, und Hektor rückt vor. 12. B. Die Troer dringen in die Verschanzungen der Griechen. 13. B. Kampf bei den Schiffen. Neptun, von dem Jupiter nicht bemerkt, hilft den Griechen. 14. B. Grofse Bedrängniß der Griechen. Juno, mit dem Gürtel der Venus geschmückt, lockt den Jupiter in ihre Umarmung, damit Neptun indess um so thätiger helfe. Hektor wird vom Telamonischen Ajax mit einem Steine verwundet. Die Troer fliehn. 15. B. Der erwachte Jupiter giebt den Troern Sieg. Ajax vertheidigt ein Schiff, das Hektor anzünden will. 16. B. Patroklos bittet den Achill, wenigstens ihn mit den Myrmidonen zur Hülfe zu schicken. Ajax wird überwältigt. Das Schiff breunt. Patroklos in Achills Waffen, schlägt die Troer gänzlich, aber, im Begriff die Stadt zu ersteigen, wird er verwundet und vom Hektor getödtet. 17. B. Hektor raubt dem Patroklos die Rüstung, und legt sie an. Kampf um des Patroklos Leichnam, den endlich die Griechen noch behalten. 18. B. Achill beweint den Patroklos, seine Mutter verspricht ihm Waffen. Neuer Angriff auf des Patroklos Leichnam. Achill erscheint waffenlos von fern, und schreckt die Troer. Diese bleiben die Nacht auf der Ebne. Vulkan schmiedet dem Achill Waffen, welche vortrefflich, hauptsächlich der Schild, beschrieben werden. 19. B. Achills Veröhnung. Er zieht zum Kampf. Sein Pferd weissagt ihm den Tod, aber schreckt ihn nicht. 20. B. Jupiter erlaubt den Göttern, Theil an der Schlacht zu nehmen. Ungewitter und Erdbeben, eine kurze, aber höchst erhabene Beschreibung. Aeneas wird vom Achill besiegt. Hektor geht gegen den Achill, aber Apollo entführt ihn. Achill tödtet. 21. B. Achill drängt eine Schaar Troer in den Skamander. Der Fluß tritt aus, verfolgt ihn, und ruft den Simois zu Hülfe. Vulkan zündet den Skamander an. Die getheilten Götter kämpfen mit einander. Die Troer retten sich in die Stadt. Apoll, in Agenors Gestalt, lockt den Achill ins Feld. 22. B. Den zurück kehrenden erwartet Hektor. Achill verfolgt ihn dreimahl um die Stadt herum. Kampf. Hektor fällt. Mit den Füßen an Achills

Achills Wagen gebunden, wird der Leichnam ins Lager geschleift. Auf der Mauer klagen seine Aeltern, und Andromache. Dieses Buch ist das begeisterteste der ganzen Ilias, und die ästhetische Spannung der Erwartung ist darin auf ihren höchsten Grad getrieben. 23. B. Beilattung des Patroklos. 24. B. Priamus kömmt zum Achill, löst den Leichnam seines Sohns, und erhält Waffenstillstand zu dessen Bestattung. Bei Hektors Leichnam klagen der Gemahlin, der Mutter, und der Helena. Leichenbegängniß.

Jedes Kunstwerk hat eine doppelte Einheit, die logische Einheit der objectiven Zweckmäßigkeit, oder der Vollkommenheit, und die ästhetische Einheit der subjectiven Zweckmäßigkeit, oder der Schönheit. Von der ertern in Rücksicht auf die Ilias, ist oben gesprochen worden. Jetzt noch etwas von der letztern. Beide Arten von Einheit müssen so verbunden sein, daß das logische Interesse nicht von dem ästhetischen Interesse getrennt wird. (Ästhetisches Interesse heißt hier die durch die Schönheit bewirkte Richtung der Aufmerksamkeit.) Der Zorn des Achill ist der Gegenstand der Ilias. Achill muß also auch ästhetisch die Hauptperson sein. Achill, so sehr er auch verkannt worden ist, ragt an Grösse und Stärke des Charakters, und an allen Heldeneigenschaften über die andern hervor. Offenheit, Herzlichkeit, Empfänglichkeit auch für zartere Empfindungen, Innigkeit in der Freundschaft, Eifer für das Gute, Gerechtigkeit, davon das erste, und Edelmuth, davon das letzte Buch die vortrefflichsten Beweise giebt; dann Tapferkeit, Kühnheit, heftiger Zorn, die nothwendige Eigenschaft eines feurigen Charakters, Rachgier, ein starker, am wenigsten in ungebildeten Menschen tadelnswerther Zug, und endlich kalte Verachtung des gewissen Todes, machen ihn eben so liebenswürdig als furchtbar. Mit bewundernswürdiger Geschicklichkeit hat Homer ihn, der in dem größern Theil der Ilias gar nicht erscheint, doch so zu heben gewußt, daß auch da die Sehnsucht nach dem Abwesenden seine Stelle ersetzt. Seine Fehler sind bloß zu große Härte, und zu zügelloses Feuer, damit wir dem ersten Helden nicht abgeneigt werden. Mit ihm zankt Agamemnon, dessen Eigennutz und Ungerechtigkeit dem Achill unfre Theilnahme erwirbt. Unter ihm fällt Hektor, dessen sanfterer Edelmuth uns rührt, um die Grösse seines Gegners desto furchtbarer zu machen. Den Achill erkennen alle über sich; von seinem Schwert hängt die Entscheidung der Schlacht

Schlacht ab; und vor des unbewaffneten Ruf flieht der Feind.

Einheit ist nicht ohne Mannigfaltigkeit, und ästhetische Einheit nicht ohne passende Gruppierung verschiedenartiger Gegenstände. Diese sind im erzählenden Gedicht vorzüglich die Charaktere. Der eigennützig, bedenkliche, mehr durch seine Macht als durch seine Tapferkeit glänzende Agamemnon, der weiche lenkfame Menelaus, der heitere, weise Alte, Nestor, der kluge, verschlagene Ulysses, der finstere, strenge Sohn des Telamon, der ernste Idomeneus, der kühne, feurige Diomedes, der männliche Sohn des Oileus, der gutmüthige Phönix, der rasche, aber sanfte Patroklos; und unter den Troern, außer dem edlen, durch jede schöne, wie durch jede erhabene Tugend ausgezeichneten Hektor, der eifrige, hitzige Sarpedon, der, obwohl tapfere, Weichling Paris, der vom Paris nur durch mehr Gefetztheit unterschiedene Aeneas, der vorsichtige Polydamas, der sanfte gerechte Priamus, die kältere ehrwürdigere Hekuba, die zärtliche, edle Andromache, die erhabene Helena sind Charaktere, die bei den interessantesten und verschiedensten Szenen, die schönsten und mannigfaltigsten Gruppen geben. Eben so verschieden sind die Charaktere seiner Götter, die, nicht frei von menschlichen Schwachheiten, nur durch ihre Macht sich von den Menschen unterscheiden.

Das Tragische, (das Erhabene in der Handlung) ist entweder ein Naturerhabenes der Leidenschaft, oder ein Erhabenes der Freiheit, welches in der Ueberwindung der Leidenschaft besteht. Beides zeigt die Ilias vortrefflich. Beispiele des ersten sind der Zorn, der Schmerz, die Wuth im Gefechte, die Rache des Achill; des zweiten, Hektors Gespräch mit sich selbst im 22. Buche, und Achills Bekämpfung seines Zorns, da Priamus Hektors Leichnam von ihm bittet.

Das Epische, (es sei erlaubt, das Erhabene der Ein-
kleidung so zu nennen) ist theils ein Theoretisch-Erhabenes, das in Vortrag, Ausdruck, Bildern, Gleichnissen besteht, worin Homer unübertrefflich ist; theils ein Praktisch-Erhabenes, welches in den Rücksichten liegt, die der Dichter auf die Zwecke der Menschheit nimmt. Diese Rücksichten sind zweifach, wie die Bestimmung des Menschen, Sittlichkeit und Glückseligkeit. Der einzige Grund der Sittlichkeit war in Homers Zeitalter, Ehrfurcht vor den Göttern; und überall zeigt er darauf hin, als auf die
wah-

wahre Quelle menschlicher Würde. Glückseligkeit ist nicht erhaben, aber das mißlungene Streben darnach. Der Gegenstand muß gezeigt werden, um die unendliche Leere des verfehlten Wunsches ins Licht zu stellen. Daher überall in der *Ilias* der Gegensatz von Glück und Unglück. Jupiter wendet seine Augen von der Schlacht zu den friedlichen Hippomolgern. Fern von dem Vaterlande fällt ein Streiter, und umsonst warten sein Weib und seine Kinder auf die Rückkehr des Gefallenen. Siehst du nicht, sagt Achill, wie auch ich schön bin und groß, und mein Vater ist edel, und eine Göttin hat mich gebohren; aber auch über mir wird das Todeschicksal hängen, am Morgen oder am Abend, oder am Mittag, wenn einer das Leben mir nimmt, mit der Lanze oder mit dem Pfeil.

Hm.

I l l u m i n i e r e n .

(*Zeichenkunst.*)

Auf eine in Tusch, Sepia u. d. gl. ausgeführte Zeichnung oder auf einen Kupferstich, die so viel als möglich natürlichen, meistens Saft-Farben tragen. Wodurch das entsteht, was man, wenn es bloß das erstere betrifft, eine lavierte oder gewaschene Zeichnung nennt. G.

I m b r o g l i o .

(*Musik.*)

Confusione. Verwirrung. So nennet man gewisse in Tonstücken vorkommende Stellen, die in Rücksicht der Taktart von selbigen abweichen und verschieden sind. Wenn daher z. B. das Tonstück in Dreivierteltakt gesetzt wäre, und es kämen einzelne Zweivierteltakte vor, so würde man diese einzelnen Takte ein *Imbrogljo* nennen. Die Veranlassung zu selbigen kann Berichtigung des Rhythmus in Rücksicht auf einen eigenthümlichen Versbau sein, oder ist in Künstlergrille, oder andern individuellen Umständen zu suchen. B.

I m-

I m p a s t i e r e n .*(Malerei. Kupferstecherkunst.)*

Die Farben dick und fett auftragen, ohne sie allzu sehr zu vertreiben. Ein impastiertes Gemälde ist daher ein solches, auf welches die Farben fett und kühn aufgetragen sind.

In der Kupferstecherkunst heist impastieren die Punkte des Sticheis und der Radiernadel, die Striche und Schraffierungen unter einander vermischen. Wenn man also einem Kupferstiche eine gute Impastierung zuschreibt, so sagt man damit, die vermischten Punkte, kürzere Striche und Schraffierungen machen zusammen eine gute Wirkung. G.

I n g a n n o .*(Musik.)*

Siehe den Artikel *Trugschluss*.

I n s e l .*(Wasserbaukunst. Schöne Gartenkunst.)*

So nennt man jeden mit Wasser umflossenen und über dasselbe hervor ragenden Boden. Sie, die Inseln, dienen zu einer angenehmen Zierde in den Gärten, und sind mannigfaltiger Formen fähig. Die Ufer derselben können, um kleine Buchten zu bilden, bald hervor gestreckt, bald zurück gezogen werden; nur dürfen sie nicht in scharfen, sondern vielmehr in stumpfen Winkeln erscheinen, damit sie das Ansehen haben, als ob sie von dem sie umgebenden flüssigen Körper selbst geründet worden wären.

Es ist sehr gewöhnlich, daß man Felsen, Erdreich, Bäume und Gebäude zu einer Insel gruppiert, um das Auge, welches bei der Einförmigkeit einer sehr ausgebreiteten Wasserfläche in zu großer Ruhe verbleiben dürfte, durch

durch Abwechslung der Gegenstände, und eine scheinbare Bewegung der Landschaft, immer aufs neue zu reitzen.

Da das, was wir von scheinbarer Bewegung hier sagen, nicht einem jeden gleich deutlich sein möchte, so sei es erlaubt, hiervon bei dieser Gelegenheit etwas mehr zu erwähnen. Wenn wir uns nämlich, vor oder zwischen verschiedenen Gegenständen, die in einer gewissen Entfernung von einander liegen, in einer solchen Richtung fortbewegen, die nicht auf die Gegenstände gerade zu, sondern seitwärts hinläuft, so treten, wenn wir mit unserm Auge das Ganze der Gegenstände fassen, während unserer Bewegung immerfort neue Theile, ja ganze Massen derselben hervor, indem andere verdeckt werden; so daß, wenn wir nicht aus der Erfahrung wüßten, sie können ihren Ort nicht aus eigener Kraft verändern, und bloß unsere eigene Bewegung bringe diese Erscheinung hervor, wir die Ursache in ihnen selbst suchen, und also getäuscht werden würden.

Nun erinnere man sich, wie wenig eine Haide, wo kein Hauf, kein Baum zu sehen ist, wie wenig ein entferntes Gebirge, wenn nicht eine Landschaft mit verschiedenen Gegenständen ins Mittel tritt, für uns Unterhaltendes hat. Auch auf der See, wenn ein einzelnes Schiff auf der Höhe segelt, bemerkt man, so wie bei der großen weiten Aussicht, eben dieselbe Gleichgültigkeit; man ist nicht im Stande, ein Urtheil zu fällen, ob das vor uns fahrende, entfernte Schiff aus der Stelle rücke oder nicht; und nur aus der Stellung der Segel, dem Striche des Windes, und etlichen andern Hülfsmitteln, muthmaßet der erfahrene Schiffer, wohin es seinen Lauf nehme. Wir werden aber in den beiden ersten Fällen fast eben so wenig, oder gar keine Bewegung in den Gegenständen um uns her wahr, als in dem letzten. Hingegen wenn wir von der Flur, uns nach dem dicht bewachsenen, von Gebüsch verschlossenen Hain begeben, und wahrnehmen, wie alle rings um liegende Gegenstände nach und nach schwinden, so dünkt es uns, als versteckten sie sich hinter den Wald, aber bald, indem wir wieder heraus schreiten, treten auch die einzelnen Theile der Gegend wieder hervor, und das Ganze entwickelt sich vor unsern Augen. Wir begeben uns weiter, und einzelne Theile machen sich vom Ganzen los, bilden eigene Gruppen, und verlieren sich bald wieder, von andern Massen verdeckt. Hier vereinen sich Dörfer, Wälder und Hügel, da ein Teich mit Waldung; dort die Ferne mit den Vor- und Zwischengründen;

den; disseits der Fluß mit der Aue; jenseits die Felder mit der Landstraße; aber bald lösen sich diese lieblichen Bilder wieder auf, und schmelzen sanft und unvermerkt in einander über, das Heroische sinkt zum Gemeinen herab, das Schlechte, mit Beihülfe andrer Szenen, componiert sich zu dem erhabensten Bilde; so wandeln wir hin im Genuss einer unzähligen Menge von Abwechslungen, die wir in jedem Augenblicke verneuen, verändern, wieder verwechseln, erschaffen können.

Hier leben wir nun, daß die Leichtigkeit, womit wir die Landschaft um uns her bewegen können, uns das vollste Maass des Vergnügens gewähren kann, und deswegen soll der Gartenkünstler eine deutliche Vorstellung dieser scheinbaren Bewegungen haben, weil sie in seinen Anlagen ihm ausnehmende Hülfe leisten, besonders wenn die Theile des Gartens groß sind; so daß durch diese glücklichen Hülfsmittel, durch Annäherung oder Entfernung verschiedener Gegenstände unter einander, die möglichst größeste Mannigfaltigkeit der Landschaft, welche dadurch Haltung und Leben zugleich bekommt, mitgetheilt werde. Unserm Plan gemäß aber dürfen wir, um Weiterschweifigkeit zu vermeiden, diese Bemerkungen hier nicht weiter ausführen, sondern zeigen nur noch an, daß eine Bewegung stark vermehret, oder vermindert werde, je nachdem die Gegenstände, welche selbige hervor bringen, nahe oder fern von einander liegen, und es ist zu diesem Behuf nicht allemahl rathsam, die Insel genau in die Mitte zu legen, sondern lieber in den dritten oder fünften Theil des Durchmessers der Wasserfläche; wobei aber die natürliche Lage der Stelle, mit andern Gegenständen genau erwogen werden muß; weil ein bestimmtes Maass sich am allerwenigsten da angeben läßt, wo so unendlich viel Abwechslungen ins Spiel treten. Wenn bei sehr geringem Umfange einer Wasserfläche die Kunst nur wenig Hülfe leisten kann, so thut man, um ein gesuchtes ängstliches Ansehen zu vermeiden, besser, den Wasserspiegel rein zu halten.

Um des Contrastes willen kann man der Insel, wenn sie nur wenig über die Oberfläche des Wassers hervorragt, hohe schlanke Bäume, wenn sie hingegen als Hügel empor steigt, Buschwerk mit etlichen Baumgruppen vermengt anpflanzen. Tempel, Lusthäuser, einfache ländliche Wohnungen, und überhaupt ein cultivirtes Ansehen derselben, bringen, indem sie ihr einen bestimmten Charakter geben, auch eine gewisse Theilnahme in uns hervor.

Ue.

Uebrigens vermeidet der verfeinerte Geschmack hier, wie in den Gärten, das Zusammenstellen, und den Drang verschiedener Manieren und gehäulter Zieraten, welche auf einem so beschränkten und umflossenen Platze um so auffallender sein müssen.

In dem entzückend schönen Garten Frankreichs Chantilly, waren zwei Inseln; jede in ihrer Art vortreflich ausgeführt. Die erste wurde die Insel der Liebe, die zweite das Dörfchen genennet. Die der Liebe hatte die Statue Amors, und einen Tempel im sanftesten Geschmacke erbauet, kleine artige mit den schönsten Blumen und Farben des Frühlings geschmückte Sallons, schalkhaft gewundene Irrgänge, ein bunt ausgelegtes, weichlich verziertes Bad, geflochtene anmuthige Sommerlauben, murmelnde und lispelnde Quellen, Wohlgeruch dütende blühende Gesträuche einige kleine wie durch Zauber empor getriebene Felsen, einen Myrthenhain, Rosenhügel, und mehrere angenehme Gegenstände, alles im edelsten Styl ausgeführt; das Dörfchen, mit etlichen kleinen reinlichen Strohhöuten, erregte in dem Besuchenden die angenehmsten Gefühle der Unschuld und Ruhe; eine reine Quelle entrieselte auf dem grünen Rasen, und wand, sanft in demselben hinrinnend, sich nach dem See; hier fand man Ruheplätze mit dem weichsten Moosse belegt, wandelte zwischen einheimische Gesträuchern mit Blumen umpflanzt, und ergötzete sich an den wohlgepflegten Gartenbeeten. Dieses wenige allein, besonders da durch eine geschlossene Aussicht jeder andre Eindruck am meisten abgehalten wurde, machten es zu einem erwünschtesten Aufenthalt, und man gestand sich einander, daß dieses Dörfchen mehr Reitzendes hätte, als die glänzend geschmückte Insel der Liebe.

D.

I n s t r u m e n t .

(Musik.)

Unter dieser Benennung begreift man im Allgemeinen in der Musik jeden durch Kunst so eingerichteten Körper, daß sich die in ihm, nicht nur durch einzelne Töne, sondern auch durch Folge verschiedener in regelmässigen Verhältnissen gegen einander stehender Töne, erregten Schwingungen der Luft mittheilen und willkührlich anzugeben sind.

Man kann die gegenwärtig üblichen Instrumente süglich in zwei Klassen eintheilen, nämlich in Besaitete; und in Blasinstrumente, denn von den Schlag-Instrumenten, die ehemahls in grösserer Anzahl vorhanden und üblich waren, und unter die man *Cymbalum*, *Crepitaculum*, *Crotalum* u. a. m. zählte, sind zu wenige bei der heutigen Musik eingeführt, um eine eigene Klasse auszumachen. Allenfalls wären die Pauken, und einige bei Feldmusiken zum Ausfüllen dienenden, und jenen nahe kommenden Schlag-Instrumente, alles was hieher könnte gerechnet werden. Die Anzahl derer in beide oben angeführte Klassen gehörigen Instrumente ist zu groß, um nach ihrer wesentlichen Beschaffenheit und Eigenthümlichkeit technisch zergliedert werden zu können, auch würde dieses ein nicht minder schweres, als hier zweckwidriges Unternehmen sein. Einige flüchtige Bemerkungen, über die mehresten, in Beziehung auf Ausführung, findet man in den Artikeln für ihre Benennungen. Was hier den ausübenden Tonkünstler sowohl als den Tonsetzer im Allgemeinen ein Hauptaugenmerk sein muß, ist, das Eigenthümliche jener Instrumente und ihre Wirkungen und Beziehungen auf einander, genau kennen zu lernen. Jenem, weil er sich in seinem Vortrag bei obligaten und concertierenden Stellen weniger einförmig ausdrücken wird, und diesem, weil er alsdann keine Unmöglichkeiten für die Ausführung in ein Instrument legen wird, denn so sind z. B. die Tonleiter der Blas-Instrumente in ihrer Temperatur eben so verschieden, als in Hinsicht auf Ausführung. Ihre hohen, mittleren, und tiefen Töne haben eigene Verhältnisse. Die Tonart in einem Intervall ist diesem leicht, jenem schwer, und so kann ein Ton zur Tonica für besaitete, oder geigenartige Instrumente sehr gut, aber in Beziehung auf die zur Begleitung bestimmten Blas-Instrumente sehr schlecht gewählt sein. Wer also hierauf nicht besondere Rücksicht nimmt, von einer richtig gesetzten Partitur alles erwartet, und die genauere Kenntniß der Instrumente für nichts achtet, wird Gefahr laufen, die seinem Herzen am nächsten liegenden Kinder seiner Muse öfters am jämmerlichsten gemißhandelt zu sehen. B.

I n s t r u m e n t a l m u s i k .

(Musik.)

Unter Instrumentalmusik versteht man gewöhnlich solche Tonstücke, bei denen bloß Instrumente vorkommen

men, und wo Melodie sowohl als Harmonie auf die eine oder die andere Art durch Instrumente in Ausführung gebracht wird, wie z. B. in Ouvertüren, Quartetten u. s. w. In diesem Fall steht die Instrumentalmusik der Vocal- oder Singmusik, wo entweder nur Melodie, wie in Arien in eine einzelne Stimme, oder wie in Chören, wo nächst der Melodie zugleich auch Harmonie in die Singstimmen verlegt ist, und die Instrumente in beiden Fällen in Rücksicht der Begleitung als untergeordnet behandelt sind, im Gegensatz. Wenn die Instrumentalmusik mit der Vocalmusik den überhaupt bei der Tonkunst zum Grunde liegenden Zweck gemein hat, wie man doch billig annehmen muß, nämlich Gefühle anzufachen, und Empfindungen zu zeichnen, so steht sie selbst in den wesentlichsten Punkten und Erfordernissen weit zurück, und die völlige Erreichung jenes Zweckes wird hier durch eine Menge unübersteigbarer Hindernisse und Schwierigkeiten gehemmt. Beim Gesänge bereitet schon der Inhalt des Textes ohne Rücksicht auf richtige musikalische Behandlung desselben den Zuhörer vor, und setzt ihn gewissermaßen in die beabsichtigte Stimmung, welches im eigentlichen Verstande freilich noch nicht Lobrede auf das innere Verdienst, oder die Kraft des Gesanges wäre, dieses aber auch nicht sein soll, da der Fall bei Gemälden, deren Werth man nach der Ueberschrift und der Ankündigung des in ihnen enthaltenen Gegenstandes beurtheilt, fast der nämliche wäre. Es hat aber, wie alle Erfahrungen beweisen, die menschliche Stimme, oder der Gesang für Ohr und Empfindung einen Reiz, auf den so leicht kein Instrument wird Anspruch machen können. Ohne das Unarticulierte der Töne der Instrumente hier als Hauptmangel in Anschlag zu bringen, bleiben sie im Anziehenden, in der Art des möglichen Vortrags, unendlich weit zurück. Ihr Ton ist weniger leidenschaftlich, ihre Uebergänge sind weniger sanft, und die Art ihrer Schwingungen weniger analog mit den Theilen unserer Organen, auf die sie wirken sollen u. s. w., sodann kann auch nicht immer, wie es doch sein sollte, die in der Instrumentalmusik herrschen sollende Empfindung bestimmt genug durch den Hauptsatz ausgedrückt, und dem Zuhörer fühlbar gemacht werden, als wodurch für die Bestimmtheit des Textes eine Art von Ersatz erwachsen würde. Wenn man doch aber von einer andern Seite den eigenthümlichen Vortrag der Instrumentalmusik, die hier Statt findende Reichhaltigkeit an Passagen, den Umfang der Töne, die hier in der Zergliederung eines Satzes anzubringende Mannigfaltigkeit, die Abwechslung von Figuren in Absicht auf Me-

lodie

lodie und Harmonie, die mancherlei Arten von feinen Gewebe und Malerei (m. s. den Art. Malerei) die hier anzubringen sind, genau in Erwägung zieht, so wird man wenigstens der Meinung Plato's, der die Instrumentalmusik einen Mißbrauch der Melodie, eine Sache ohne Bedeutung nannte, nicht so ganz unbedingt beipflichten, sondern eingestehen müssen, daß, wenn sie auch für sich allein bei so manchen in der Musik Statt habenden Forderungen zurück steht, sie in Verbindung mit der Vocalmusik um so stärker wirke, und hier volle Genüge leiste. Als ein der Wirkung der Instrumentalmusik sehr zu Statte kommender, und selbige befördernder Behuf, könnten die sogenannten Melodramen, (m. s. dies. Art.) wozu Rousseau durch seinen Pygmalion die erste Probe gab, betrachtet werden. Ihre Dauer war aber sehr kurz, wozu wahrscheinlich Mißbrauch und Schwierigkeiten mancher Art das Ihrige mögen beigetragen haben. B.

I n t e r e s s a n t .

(Aesthetik.)

Wir nehmen im Allgemeinen an jedem Gegenstande Interesse, welcher in einer solchen Beziehung auf unsere Triebe erscheint, daß wir uns gereizt fühlen, bei der Vorstellung desselben zu verweilen; ein solcher Gegenstand sagen wir interessiere uns, sei uns interessant. Im engern Sinn nennen wir nur diejenigen Gegenstände interessant, deren Vorstellung uns an sich festsetzt, weil durch sie entweder unsere praktische Vernunft, oder unser Erkenntnißvermögen auf eine befriedigende Weise beschäftigt wird; Gegenstände dieser Art führen allezeit Vergnügen mit sich, wenn auch gleich oft gemischt mit Mißvergnügen. Im Gebiete der schönen Kunst unterscheiden wir das Interessante von dem Schönen; das Schöne bewirkt Vergnügen durch das bloße Bewußtsein der Zweckmäßigkeit des Spiels derjenigen Seelenvermögen, die zu der Auffassung desselben mitwirken; das Interessante bewirkt Vergnügen, dessen Ursachen wir uns in bestimmten Begriffen vorstellen. Ein jedes Werk schöner Kunst muß, wenn es dauerndes Vergnügen bewirken soll, zugleich interessant sein, alle Künste können es durch sich selbst, nur die Tonkunst nicht, diese kann nur schöne Darstellungen geben; um interessant zu sein, muß sie sich mit Dichtkunst verbinden. Das Interessante betrifft in Werken der Kunst jederzeit die Stoffe, und ich werde in dem Artikel Stoff die Erfordernisse def-

desselben entwickeln. Diefs ist zum Theil schon in mehreren Artikeln geschehen, z. B. in denen: Charakter eines Menschen, Fabel, Heldengedicht, Idyllisches Gedicht u. a. H.

I n t e r m e z z o .

(*Musik.*)

Siehe den Artikel Zwischenstück.

I n t e r p u n c t i o n .

(*Declamation.*)

Durch die Interpunction sollte die Beschaffenheit einer Ideenreihe genau bestimmt, d. h. nicht blofs der Schluss derselben, sondern auch die Natur jedes Gliedes der Ideenreihe, und das Verhältnifs derselben zu den übrigen Gliedern, und zu dem ganzen Gedanken, mit Genauigkeit und allgemein geltender Bestimmtheit angezeigt werden. Leistete dieses unsere Interpunction, so würde man die Regeln für die declamatorische Bezeichnung der Beschaffenheit der Redeglieder, in Rücksicht auf ihr Verhältnifs zu einander, und einer ganzen Ideenreihe, mit Sicherheit und Kürze an die verschiedenen Arten der Interpunction knüpfen können. Da aber unsre Art zu interpungieren zur Zeit noch äufferst schwankend und ungewifs ist, und blofs dazu zu dienen scheint, die Rede in gröfsere oder kleinere Abschnitte zu theilen, so kann man den Declamateur keinen dringendern Rath geben, als diesen, sich gar nicht an die Interpunctionszeichen zu kehren, sondern bei Bezeichnung der Natur der Redeglieder jedesmahl blofs den Sinn zu Rathe zu ziehen.

Die Bezeichnung der Natur der Redeglieder geschieht nicht blofs durch längere oder kürzere Pausen, sondern überdiefs durch gewisse Töne der Stimme, welche augenblicklich anzeigen, ob der Sinn noch weiter fortgesetzt werde, ob das folgende das letzte Glied sei, oder ob noch mehrere folgen werden, ob der Sinn geschlossen sei, und ein neuer angehe u. s. f.

Die Hauptgrundsätze für diese Bezeichnung sind folgende:

1. Wenn der Sinn zum Schluss eilt, senkt sich die Stimme herunter.

2. Bei

2. Bei den Pausen nach einem unvollendeten Sinne kömmt es darauf an, ob

a) in einem Gliede des Perioden unsre Erwartung auf das folgende so gespannt wird, daß dieses als eine nothwendige Folge von jenem anzusehen ist — in welchem Falle die Stimme, bei dem emphatischen Worte des ersten Gliedes, in die Höhe steigt, (die Erhebung und Sinkung der Stimme geschieht jedesmahl auf dem Worte, welches die Emphasis oder den Redeaccent hat) in welcher sie sich erhält, bis sie, bei dem emphatischen Worte des andern in die Tiefe fällt.

Oder ob

b) das folgende Glied ein bloßer Zusatz zu dem vorhergehenden ist, so daß es mehr auf dasselbe als aus demselben folgt, und die Erwartung zwar nicht vereitelt, aber auch nicht gespannt wird. In diesem Falle ist der Sinn zu Ende dieses Gliedes

α) entweder noch ganz unvollendet; hier bleibt die Stimme in ihrem Tone, und fängt nach einer kurzen Pause, das folgende Glied in dem nämlichen an;

β) oder er ist schon zum Theil geschlossen, so daß das Redeglied schon für sich ein kleines Ganze enthält. Hier geht die Stimme auch ein wenig herunter, sie steigt aber bei dem folgenden Gliede wieder in ihre vorige Höhe, und sinkt dann erst in dem Gliede, welches den Sinn vollendet, in den völligen Schlußton.

Man glaube jedoch nicht, daß nur jedesmahl zwei dieser verschiedenen Tonveränderungen vor der Pause, in einer Periode Statt finden können; es giebt Perioden, in welchen sie alle vorkommen.

Man sieht hieraus die Analogie der Anwendung der Stimme mit jeder Kraftäußerung des Menschen, welcher, so lange er in einem Geschäft begriffen ist, seine Kräfte in ihrer gewöhnlichen Bewegung erhält, und sie selbst, bei gewissen Schwierigkeiten, zu höherer Thätigkeit anspannt, dahingegen, sobald er dieses Geschäft vollbracht hat, sich alles in ihm zur Ruhe senkt, aus welcher er nur durch einen neuen Reitz wieder zur Thätigkeit geweckt wird.

Die Alten lehrten ihre Kinder auch ohne Interpunction lesen, wodurch sie nothwendig ihre Aufmerksamkeit auf den Sinn dessen, was sie lasen, besser als wir noch erhalten mußten.

L.

I n t e r v a l l.

(Musik.)

Durch dieses Wort wird der Abstand der Töne bezeichnet, den sie durch ihre Schwingungen in Absicht auf Tiefe und Höhe erhalten. Im Ausdruck wird es für den Ton selbst gebraucht, daher sagt man z. B. das Intervall der Terz, der Quarte, oder das Intervall C, D, u. s. w. Man kann die Intervalle von zwei verschiedenen Seiten betrachten. Erstens in Beziehung auf die Verschiedenheit ihrer Schwingungen, ihrer Temperatur u. s. w. Zweitens in Beziehung auf ihre praktische Anwendung in der Setzkunst. Der erstere Fall ist der Gegenstand des Monochordes und der durch selbiges veranlaßten Berechnungen. Die Zergliederung und Berichtigung des zweiten gehört in die Kunst des reinen Satzes. Unter denen im letztern Fall vorkommenden Intervallen versteht man folglich solche, die in dem gegenwärtig eingeführten Tonsystem, oder in der heutigen diatonisch-chromatischen Tonleiter sich befindenden ganzen und halben Töne, die in Rücksicht auf ihren wesentlichsten Unterschied in Consonanzen und Dissonanzen bestehen. Diejenigen Intervalle hingegen, deren Abstand weniger als einen halben Ton beträgt, und die größtentheils zur Berichtigung von jenen angewandt werden, heißen *Limma*, *Diesis*, *Comma*, *Diafchisma*, gehören aufs Monochord, und werden durch Verrückung der auf selbigem angebrachten beweglichen Stege hervor gebracht, da sie durch verschiedentlich angenommene Theilungen der Saiten, und hinzu kommende Berechnungen, größtentheils mehr dem Verstande einleuchten, als durch ihren merklichen Abstand von Höhe und Tiefe dem Gehör fühlbar werden.

Wenn man bedenkt, wie viel von den Zeiten des Pythagoras bis auf die gegenwärtigen über die mathematische Theilung des Intervallen-Systems ist gerechnet und abgehandelt worden, wie viele berühmte Männer aus so verschiedenen wissenschaftlichen Fächern selbige schon haben auf eine oder die andere Art festzusetzen gesucht, so weiß man in der That nicht, was man zu dem seltsamen Contrast sagen soll, den man zwischen diesen Berechnungen und ihrer Anwendung gewahr wird, da die meisten der gewöhnlichen Instrumente ganz ohne alle Rücksicht, auf mathematische Verhältnisse, oder auch nur mit einer entfernten Idee von denen hier möglichen Berechnungen, gleichwohl so maschinenmäßig gestimmt werden, und man wird bewogen zu glauben, wollte man anders nicht

eine allgemeine Verftimmung der Hörorganen der musikalischen Welt annehmen, daß der größte Theil der Resultate jener Berechnungen wohl nicht für das Reich der Wirklichkeit bestimmt sei, und daß Berechnung und Stimmung des Intervallen-Systems zur Zeit als ganz verschiedene Dinge könnten betrachtet werden. (M. f. die Art. Klang und Ton.) Die Griechen theilten ihre Intervalle oder Diasteme in fünfserlei Gattungen ein. Sie hießen: 1) Diatonische, Enharmonische und Chromatische, worüber man die Artikel für diese Benennungen nachsehen kann. 2) Stufen- und Sprung-Intervalle. Jene gingen auf Schritte von einem Intervall, in das ihm zunächst gelegene, diese auf Sprünge in Terzen, Quarten u. f. w. 3) Rationale und Irrationale Intervalle (M. f. d. Art. Emmeleis). Die irrationalen Intervallen passen weit schicklicher in die Rede oder Declamation, als in die Musik, wenigstens in Absicht der engeren Schranken, die gegenwärtig der Begriff von Musik einschließt, da man sich bei selbigen hier nichts anders, als eine falsche Intonation, ein Ueber- und Unterschziehen der Stimme denken kann. 4) Consonierende (*Symphona*) und Dissonierende (*Diaphona*). Unter jenen verstanden sie nach der Erklärung des Nikomach solche, die, wenn sie zusammen angeschlagen wurden, sich dergestalt vermischten, daß sie gleichsam zu einem einzigen Tone zu werden schienen. Unter diesen, oder den dissonierenden Tönen verstanden sie diejenigen, welche sich bei einem gemeinschaftlichen Anschlag, gleichsam unter einander zu spalten, und nicht zu vermischen schienen. Der consonierenden Intervallen waren sechs, und selbige hießen: *a*) Diatessaron (die vollkommene Quarte) *b*) Diapente (die vollkommene Quinte) *c*) Diapason (die Octave) *d*) Diapason cum diatessaron (die vollkommene Undecime) *e*) Diapason cum diapente (die vollkommene Duodecime) *f*) Disdiapason (die Doppeloctave).

Als Dissonanzen gelten alle diejenigen Intervallen, welche zwischen den eben angeführten consonierenden lagen, oder in Rücksicht ihrer Tonweiten einen geringern Umfang als den einer Quarte hatten. Unter die fünfte Abtheilung gehörten endlich 5) Größere und Kleinere. Unter den größern Intervallen wurde die Quarte als das Kleinste, und unter den Kleinern die große Terz (*ditonus*) als das Größte angesehen. Der heutige Begriff von großen, kleinen oder übermäßigen Intervallen kam damahls gar nicht vor, sondern entwickelte sich erst
in

in der neuern Musik. Als kleinere Intervalle gelten folgende:

a) *Diesis enharmonica* b) *Diesis chromatica* c) *Hemitonium* (halber Ton) d) *Tonus* (ganzer Ton) e) *Triemitonium* (kleine Terz) f) *Ditonus* (grosse Terz). Als gröfsere Intervallen waren angenommen: 1) *Diatefferon* (vollkommene Quarte) 2) *Tritonus* (übermäfsige Quarte, oder kleine Quinte) 3) *Diapente* (vollkommene Quinte) 4) *Tetratonus* (übermäfsige Quinte, oder kleine Sexte) 5) *Hexachordum* (grosse Sexte) 6) *Pentatonus* (kleine Septime) 7) *Heptachordum* (grosse Septime) 8) *Diapason* (Octave). B.

I n t r a d e. I n v e r s i o.

(Musik.)

Siehe die Artikel Ouvertüre und Umkehrung.

J o n i s c h.

(Musik.)

Jonisch ist die Benennung einer der fünf in der Griechischen Musik eingeführten Haupttonarten. Was hypojonisch oder hyperjonisch heifst, findet man unter dem Artikel Hype, und über die Beziehung, in welcher diese Tonart mit den übrigen stand, sowohl als über die Bedeutung, die Glarean dem Worte Jonisch gab, findet man unter den Artikeln Octavengattung und Tonart umständlichere Erläuterung. B.

J u v e n a l.

Der satyrische Dichter schreibt mehr, als jeder andere, für sein Zeitalter und nach demselben; um ihn gehörig zu würdigen, muß man es genau kennen. Juvenal, (geboren im Jahr Christi 38, gestorben 119.) hatte das Unglück, unter Menschen zu leben, denen, ihre rasenden Leidenschaften zu befriedigen, nichts zu heilig schien, in einer Zeit, in welcher die abscheulichste Sittenverderbnis herrschte, die, wie er mit Recht sagt, „schlimmer war, als das eiserne Weltalter, und für deren Schänd-

Schändlichkeit die Natur kein eignes Metall, und keinen eignen Namen fand.“ Die Laster aller Art, von denen er sich umringt sah, erregten seinen höchsten Abscheu, und zwangen ihn, wie es scheint, noch im spätern Alter, seinem Herzen durch die bittersten Satyren Lust zu machen, und so seine ausgearteten Zeitgenossen zu brandmarken, denen es an Kraft gebrach, sich auch nur bessern zu wollen. „Wer kann so geduldig, so gefühllos sein, ruft er aus, an sich zu halten? Dichtet nicht das Talent, so thut es der Abscheu.“ Diese Indignation, von der er sich durchdrungen fühlte, sucht er nun eben so stark auf seine Leser überzutragen. Er schildert selten die Thorheiten, sondern die Laster der Römer, mit den stärksten, lebendigsten Farben, verfolgt sie in die geheimsten Schlupfwinkel, und zieht sie unter allen Masken hervor. Nicht Ansehen, nicht Stand, nicht Vermögen, schützt vor seiner furchtbaren Geißel. Mit unerfchöpflichem Reichthum, und wahrer Erhabenheit der Ideen, mit männlichem, sarkastischem Witze, der oft selbst in einem Beiworte, in einer Wendung versteckt liegt, in einer kraftvollen, gedrungnen, beredten Darstellung und Sprache, durch deren Nacktheit und Derbheit er freilich nicht selten Eckel erweckt, eilt er in raschem, ungefümen Gange unverrückt seinem Ziele zu, und läßt nicht eher ab, als bis er das Schändliche seines Gegenstandes von allen Seiten auch der kleinsten, aufgedeckt hat. Vielleicht, daß bisweilen allzugroße Erbitterung gegen Individuen bei ihm obwaltete, vielleicht, daß er die Dinge um sich durch zu schwarze Gläser anfaß! dennoch scheint sich seine Strenge auf Liebe zur Wahrheit gegründet zu haben, und beklagenswürdig ist immer ein Zeitalter, das einen solchen Satyr tragen und ertragen kann.

Bl.

E m p f i n d u n g .

(Aesthetik.)

Unter Empfindung verstehe ich hier das Bewusstsein des Angenehmen oder Unangenehmen, ein Bewusstsein, welches an und für sich nicht aufgelöst und zergliedert werden kann, und demnach auch keiner Erklärung fähig ist.

Nur über diejenigen Empfindungen kann man eine philosophische Theorie versuchen, welche durch bestimmte Zustände des Vorstellungsvermögens regelmäßig, und sich gleich bleibend erfolgen. Man findet ihre allgemeinen Gesetze, indem man das Verhältniß jener Zustände zu dem Begehrungsvermögen aufsucht.

Mit gewissen Zuständen des Vorstellungsvermögens ist nothwendig und allgemein verknüpft, die Begier sie zu unterhalten; aus diesem Verhältnisse muß dasjenige Gefühl entspringen, welches den Trieb, es zu erhalten und zu erneuern mit sich führt, d. i. Vergnügen, Lust.

Andere Zustände des Vorstellungsvermögens führen allgemein und nothwendig mit sich die Begier, sie aufzuheben; aus diesem Verhältnisse muß dasjenige Gefühl entspringen, welches vom Triebe es zu vernichten begleitet wird, d. i. Mißvergnügen, Unlust.

Diejenigen Zustände des Vorstellungsvermögens, welche Lust oder Unlust allgemein und nothwendig mit sich führen, beziehen sich entweder auf Gesetzmäßigkeit und Wahrheit in den Erkenntnissen, oder auf Zweck und Gesetzmäßigkeit in den Handlungen, oder auf das bloße Spiel der mannigfaltigen Gemüthskräfte, die bei einer Vorstellung zusammen wirken. Ich theile diesem zu Folge die Empfindungen in theoretische, praktische und ästhetische.

Die von mir theoretisch genannten Empfindungen entstehen durch Beurtheilung von Erkenntnissen nach den Gesetzen und Zwecken des Erkenntnisvermögens; sie betreffen entweder den Inhalt, oder die Form der Erkenntnisse und ihrer Verknüpfung. Zu jenen gehört, zum Beispiel, das Vergnügen am Wahren, zu diesen das Vergnügen über Einheit und Harmonie der Vorstellungen.

Die praktischen Empfindungen beziehen sich entweder auf die reine praktische Vernunft, Sittengesetz und Freiheit; (moralische Empfindungen) oder auf den Zweck und die Regeln des sinnlichen Begehrungsvermögens; (egoistische Empfindungen, eigennützigte Empfindungen.)

Die ästhetischen Empfindungen entspringen 1) entweder durch bloßen Reitz der Sinnlichkeit; daher z. B. Vergnügen an Mannigfaltigkeit, Neuheit, Reichthum des Stoffes; 2) oder durch die Auffassung der bloßen Form eines Gegenstandes; a) so daß die Vermögen bei Auffassung der Form von selbst in eine ungefuchte Harmonie kommen; (Empfindungen des Schönen) b) so daß sie bei Auffassung der Form in Widerstreit gerathen, aber durch Vernunft in Harmonie gesetzt werden; (Empfindungen des Erhabenen.) 3) oder endlich durch ein freies Spiel der Phantasie nach einer Regel mit Verdunkelung des Bewußtseins gegenwärtiger Verhältnisse in Raum und Zeit; (schwärmerische Empfindungen) zu diesen gehören z. B. die Empfindungen des Naiven, des Romantischen.

Eine besondere Fertigkeit in der Empfindung der edelsten theoretischen, praktischen und ästhetischen Gefühle, verbunden mit einem herrschenden Interesse dafür, ist die Empfindsamkeit. H.

F i g u r.

(*Ästhetik.*)

Figur im weitern Sinne nennt man eine jede von der gemeinen Darstellungsweise verschiedene Art sich auszudrücken; im engern eine jede solche Art sich auszudrücken, durch welche man eine besondere Wirkung auf Leidenschaften, Empfindsamkeit und Geschmack beabsichtigt. Man kann die Figuren theilen; 1) in Hinsicht der Seelenkräfte, auf welche sie vorzüglich und zunächst wirken sollen; Figuren der Leidenschaft, des Abcheus, der Liebe, der Bewunderung, des Witzes u. f. w.; 2) in Hinsicht der Vorstellungen, die sie enthalten; in dieser sind sie: a) Figuren der Sachen; (Vergleichung, Gleichnisse, Beispiel; b) Figuren der Anordnung, (Inversion, *ὑστέρων προτέρων*) c) Figuren des Ausdrucks, welche das Mechanische einzelner Wörter, oder der ganzen Zusammensetzung derselben, oder auch den Sinn und die Bedeutung der Wörter betreffen. Herr Adelung hat in seinem Werke über den Deutschen Styl diesen ganzen Gegenstand mit besonderm Scharfsinne behandelt. (1. Th.) H.

V e r-

Verzeichniß

der

in diesen beiden ersten Abtheilungen enthaltenen
Artikel.

A.

- A.** Musik, f. Tongeschlecht. Affettuoso. Musik, S. 31.
Abacus. Baukunst. S. 1. G. B.
Abdruck. Zeichnende Kün- Akustik. Musik. Ebend. B.
fte. Ebend. G. Alcäus. Ebend. G.
Abenteuerlich. Dichtkunst Alexandriner. Dichtkunst.
und bildende Künfte. S. 33. G.
S. 2. H. Alla breve. Musik. Ebend.
Abgufs. Bildende Künfte. B.
S. 3. G. Alla ottava. Musik. Ebend.
Ablauf. Baukunst. S. 4. Alla zoppa. Musik. S. 34.
G. B.
Abzug. Musik. Ebend. B. Allee. Schöne Garten-
Academie. Zeichnende kunst. Ebend. G.
Künfte. Ebend. G. Allegorie. Aesthetik. S. 36.
Academie. Musik. S. 6. B. H.
Academien. Zeichnende Allegorie. Zeichnende
Künfte. Ebend. G. Künfte. S. 39. G.
Accent. Musik. S. 9. B. Allegretto. Musik. S. 44. B.
Accent. Declamation. S. 10. Allegro. Musik. Ebend. B.
L. Allemande. Musik. S. 45. B.
Acciacatura. Musik. f. Zusam- Allemande. Tanzkunst.
mensschlag. Ebend. G.
Accolade. Musik. S. 11. B. Al Segno. Musik. Ebend. B.
Accord. Malerei. S. 12. G. All' unisono. Musik. S. 46.
Accord. Musik. S. 13. B. B.
Act. Zeichnende Künfte. Alt. Musik. Ebend. B.
S. 14. G. Ambitus. Musik. f. Umfang.
Action. Schauspielkunst. Amorofo. Musik. S. 46. B.
Ebend. L. Amphicord. Musik. S. 47. B.
Adagio. Musik. S. 15. B. Amphitheater. Baukunst.
Adonisch. Dichtkunst. S. 16. Ebend. G.
G. Anakreon. Ebend. G.
Aeneide. Ebend. G. Anatomie. Bildende Kün-
Aeolisch. Musik. f. Tonart. fte. S. 48. G.
Aeschylus. S. 17. G. Andante. Musik. S. 49. B.
Aesthetik. S. 20. H. Angenehm. Aesthetik.
Aesthetisch. S. 21. H. Ebend. H.
Aetzen. Aetzkunst. S. 22. G. Angenehm. Zeichnende
Affect. Schauspielkunst. Künfte. S. 50. G.
S. 23. L. Angloise. Musik. S. 51. B.

Verzeichniß der in diesen beiden Abtheilungen

- Anlage. Schöne Künfte. Ausfüng. Musik. f. Diffonanz. S. 51. G.
- Anlage. Schöne Gartenkunst. Ebend. G.
- Anlauf. Baukunst. f. Ablauf.
- Anmuth. Aesthetik. S. 52. H.
- Anordnung. Schöne Künfte. S. 55. G.
- Anordnung. Malerei. S. 56. G.
- Anordnung. Baukunst. S. 58. G.
- Ansatz. Musik. S. 60. B.
- Anschlag. Musik. S. 61. B.
- Anstand. Schauspielkunst. Ebend. L.
- Anständig. Zeichnende Künfte. S. 62. G.
- Anticipatio Harmoniae. Musik. f. Vorausnahme.
- Antike. Zeichnende Künfte. S. 63. G.
- Antiphonie. Musik. S. 65. B.
- Applicatur. Appoggiato. Musik. f. Fingerfetzung und Tragen.
- Arabesken. Zeichnende Künfte. S. 65. G.
- Archicembalo. Musik. S. 68. B.
- Archilochus. Ebend. G.
- Argonautika. S. 69. G.
- Arie. Dichtkunst. S. 70. H.
- Arie. Musik. S. 71. B.
- Aristophanes. S. 72. Bl.
- Arkade. Baukunst. f. Bogenstellung.
- Arpeggio. Arfis. Musik. f. Harpeggio und Aufschlag.
- Affai. Musik. S. 75. B.
- Atlas. Baukunst. Ebend. G.
- Attika. Baukunst. S. 76. G.
- Attischer Säulensufs. Baukunst. Ebend. G.
- Aubade. Musik. S. 77. B.
- Aufführung. Schauspielkunst. Ebend. L.
- Aufhaltung. Musik. S. 79. B.
- Aufrifs. Baukunst. S. 79. G.
- Aufschlag. Musik. Ebend. B.
- Auftritt. Aufzug. Dichtkunst. f. Schauspiel.
- Augenblick. Zeichnende Künfte. S. 80. G.
- Ausarbeitung. Ausbildung. Ausführung. Schöne Künfte. vorzüglich Malerei. S. 81. G.
- Ausdruck. Aesthetik. S. 82. H.
- Ausdruck. Bildende Künfte. Ebend. G.
- Ausdruck. Schauspielkunst. S. 86. L.
- Ausdruck. Musik. S. 90. B.
- Ausdruck. Tanzkunst. S. 91. G.
- Ausführung. Malerei. f. Ausarbeitung.
- Ausführung. Musik. S. 93. B.
- Ausfichten. Schöne Gartenkunst. S. 94. G.
- Ausweichung. Musik. S. 96. B.
- Authentisch. Musik. Ebend. B.

B.

- B.** Musik. S. 97. B.
- Bach. Schöne Gartenkunst. Ebend. G.
- Balancieren. Zeichnende Künfte. S. 98. G.
- Ballade. Dichtkunst. f. Romanze.
- Ballade. Musik. S. 99. B.
- Ballet. Musik. Ebend. B.
- Ballet. Tanzkunst. S. 100. G.
- Balkon. Baukunst. S. 102. G.
- Balustrade. Baukunst. S. 103. G.
- Bambochade. Malerei. Ebend. G.

enthaltene Artikel.

- Barbiton. Musik. S. 103. B.
 Bariton. Musik. S. 104. B.
 Barocco. Musik. Ebend. B.
 Basrelief. Bildnerei. Ebend.
 Bass. Musik. S. 106. B.
 Bassett-Horn. Musik. S. 107.
 B. B.
 Battement. Musik. f. Mor-
 dent.
 Battuta. Musik. S. 108. B.
 Baryton. Musik. f. Tenor.
 Bauart. Ebend. St.
 Baukunst. S. 109. G.
 Geschichte derselben. S. 112.
 Baum. Schöne Garten-
 kunst. S. 129. G.
 Baumgruppe. Schöne Gar-
 tenkunst. S. 131. G.
 Baumschlag. Malerei.
 S. 132. G.
 Baumwerk. Schöne Gar-
 tenkunst. S. 134. G.
 Bebung. Musik. S. 136. B.
 Begeisterung. Aesthetik.
 Ebend. H.
 Begleitung. Musik. S. 138.
 B.
 Behandlung. Bildende Kün-
 ste. S. 139. G.
 Beiwerk. Zeichnende Kün-
 ste. S. 140. G.
 Beleuchtung. Zeichnende
 Künste. S. 141. G.
 Bereisamkeit. S. 143. H.
 Beschreibendes Gedicht. Dicht-
 kunst. f. Dichtungsarten.
 Besetzung. Musik. f. Or-
 chester.
 Bewegung. Bildende Kün-
 ste. S. 146. G.
 Bewegung. Musik. Ebend. B.
 Bezifferung. Musik. S. 147.
 B.
 Bildlich. Aesthetik. S. 148.
 H.
 Bildnerei. S. 149. G.
 Geschichte derselben. S. 154.
 Unter den Aegyptiern.
 S. 155.
 Unter den Phöniciern. S. 157.
 Unter den Perfern. Ebend.
 Unter den Hebräern. S. 158.
 Unter den Griechen. S. 160.
 Unter den Römern. S. 189.
 Bildner der Griechen. S. 168.
 Bildner der Neuern. S. 190.
 Bindung. Musik. S. 207. B.
 Bion. f. Theokrit.
 Blumen. Malerei. S. 208.
 G.
 Bogen. Musik. S. 209. B.
 Bogenflügel. Musik. Ebend.
 B.
 Bogenhammerflügel. Musik.
 Ebend. B.
 Bogenstellung. Baukunst.
 S. 210. St.
 Boffe. Bildnerei. S. 212. G.
 Bourdon. Musik. Ebend. B.
 Bourrée. Musik und Tanz-
 kunst. Ebend. B.
 Boutade. Musik. Ebend. B.
 Brechung. Musik. f. Harpeg-
 gio.
 Brücken. Schöne Garten-
 kunst. S. 213. G.
 Büste. Bildende Künste.
 S. 214. G.

C.

- C. Musik. S. 215. B.
 Cabinet. Bildende Künste.
 Ebend. G.
 Cadenz. Musik. Ebend. B.
 Cäsur. Musik. f. Einschnitt.
 Calandrone. Musik. S. 217.
 B.
 Califfancini. Musik. Ebend.
 B.
 Camayu. Zeichenkunst.
 Ebend. G.
 Canarie. Musik. S. 218. B.
 Canclüren. Baukunst.
 Ebend. G.
 Canon. Musik. Ebend. B.
 Canonik. Musik. S. 219. B.
 Cantabile. Musik. Ebend.
 B.
 Cantate. Dichtkunst.
 S. 220. H.
 Cantate. Musik. S. 222. B.
 Cantatille. Musik. Ebend.
 B.

Verzeichniß der in diesen beiden Abtheilungen

- Canjo fermo.** Musik. S. 223. B.
Capitäl. Baukunst. Ebend. St.
Capriccio. Musik. S. 232. B.
Caricatur. Bildende Künfte. S. 233. G.
Carillon. Musik. Ebend. B.
Carton. Fresco-Mahlerei. S. 234. G.
Cartusche. Bildende Künfte. Ebend. G.
Castagnetten. Musik. S. 235. B.
Catull. Ebend. Bl.
Cavatine. Musik. S. 236. B.
Cembalo. Musik. f. Flügel.
Ces. Musik. Ebend. B.
Chaconne. Musik. S. 237. B.
Charakter. Aesthetik. Ebend. H.
Charakter eines Menschen. Dichtkunst. S. 239. H.
Charakter. Bildende Künfte. S. 245. G.
Charakter. Musik. S. 246. B.
Charakter. Declamation. S. 248. W.
Charakter. Baukunst. S. 251. G.
Chor. Dichtkunst. S. 253. H.
Chor. Musik. Ebend. B.
Chor. Drama der Alten. S. 255. Bl.
Choral. Musik. S. 257. B.
Choregraphie. Tanzkunst. S. 258. G.
Choriambus. Choriambisch. Dichtkunst. S. 259. G.
Chorton. Musik. f. Temperatur.
Chromatisch. Musik. S. 260. B.
Cis. Musik. S. 261. B.
Cithara. Musik. S. 262. B.
Clarinette. Musik. Ebend. B.
Cläufel. Musik. S. 263. B.
Clavier. Musik. Ebend. B.
Clavis. Musik. S. 264. B.
Coda. Musik. Ebend. B.
Cölestin. Musik. S. 265. B.
Coloraturen. Musik. Ebend. B.
Colorit. Malerei. f. Farbengebung.
Comma. Musik. S. 265. B.
Comparfen. Schauspielkunst. S. 266. L.
Composition. Malerei. f. Zusammenfetzung.
Composition. Musik. S. 267. B.
Concentus. Musik. S. 269. B.
Concert. Musik. Ebend. B.
Concert spirituel. Musik. S. 273. B.
Concertierend. Musik. Ebend. B.
Consonanz. Musik. S. 274. B.
Contour. Bildende Künfte. f. Umrifs.
Contourniert. Bildende Künfte. S. 275. G.
Contra. Musik. S. 276. B.
Contrabafs. Musik. Ebend. B.
Contrapunct. Musik. Ebend.
Contrast. Aesthetik. S. 279. H.
Contrast. Bildende Künfte. S. 280. G.
Contrast. Musik. S. 283. B.
Contrast. Schöne Gartenkunst. Ebend. G.
Contrafubject. Musik. f. Gefatz.
Cornet. Musik. S. 285. B.
Cornifche. Baukunst. f. Kranz.
Corno. Musik. f. Waldhorn.
Corridor. Baukunst. S. 286. G.
Copie. Bildende Künfte. Ebend. G.
Coftum. Bildende Künfte. f. das Uebliche.
Coupieren. Musik. S. 287. B.
Couplet. Musik. Ebend. B.
Couraute. Musik. Ebend. B.
Crescendo. Musik. S. 288. B.
Cupel. Baukunst. Ebend. G.

D.

D. Musik. S. 289. B.

enthaltenen Artikel.

- Da Capo. Musik. S. 289. B. Dissonanz. Musik. S. 323. B.
 Daktylus. Daktylisch. Dicht- Distichon. Dichtkunst.
 kunst. S. 290. G. S. 326. G.
 Dämpfer. Musik. Ebend. B. Dithyrambus. Dichtkunst.
 Decime. Musik. S. 291. B. Ebend. G.
 Decimole. Musik. Ebend. B. Ditonus. Musik. S. 327. B.
 Deckengemälde. S. 292. G. Divertimento. Musik. Ebend.
 Declamation. S. 294. L. B.
 Decoration. Decorationen. Bil- Dizeugmenon. Musik. S. 328.
 dende Künste, Mahlerei und Schauspiel- B.
 kunst. S. 302. G. Docken. Baukunst. Ebend.
 Denkmahl. Bildnerei, Bau- G.
 kunst, Schöne Garten- Dolce. Musik. Ebend. B.
 kunst. S. 305. G. Dom. Baukunst. S. 329. G.
 Des. Musik. S. 306. B. Dominante. Musik. Ebend. B.
 Details. Bildende Künste. Doppeloctave. Musik. Ebend.
 Ebend. G. B.
 Diagramma. Musik. S. 307. B. Doppelschlag. Musik. Ebend.
 Diapason. Musik. Ebend. B. Dorisch. Musik. S. 330. B.
 Diapente. Musik. S. 308. B. Drama. Aesthetik. S. 331.
 Diaphonie. Musik. Ebend. B. H.
 Diasteme. Musik. Ebend. B. Drama. Geschichte des-
 Diatonisch. Musik. S. 309. B. selben. Ebend. Bl.
 Dichten. Ebend. H. Draperie. Bildende Künste.
 Dichter. S. 311. H. S. 336. G.
 Dichtkunst. Dichtungsarten. Dreiklang. Musik. S. 339. B.
 Ebend. H. Dreifchlit. Baukunst. S. 340.
 Dichtfülig. Baukunst. S. 318. G.
 Dielenkopf. Baukunst. Ebend. G.
 G. Ductus. Musik. S. 342. B.
 Diefis. Musik. S. 319. B. Duett. Musik. Ebend. B.
 Dimensionen. Zeichnende Duodecime. Musik. S. 343. B.
 Künste. Ebend. G. Dur. Musik. S. 344. B.
 Diminuendo. Musik. S. 320. Durchgang. Musik. S. 345. B.
 B. Durchschnitt. Baukunst.
 Diminutio. Musik. Ebend. B. S. 346. G.
 Dis. Musik. S. 321. B. Durchsicht. Schöne Garten-
 Discant. Musik. Ebend. B. kunst. Ebend. G.
 Disdiapason. Musik. S. 322. B. Durchzeichnen. S. 347. G.
 Disposition. Malerei. S. 323. Dürftig. Bildende Künste.
 G. S. 348. G.

E.

- E.** Musik. S. 349. B. Ebenmaafs. Baukunst. f.
 Ebene. Schöne Garten- Symmetrie.
 kunst. Ebend. G.

Verzeichniß der in diesen beiden Abtheilungen

- Echinus. Baukunst. S. 350. G.
 Echo. Musik. Ebend. B.
 Edel. Aesthetik. S. 351. H.
 Eigenthümliche Farbe. Malerei. S. 356. G.
 Einbildungskraft. Aesthetik. Ebend. H.
 Einhörig. Musik. S. 357. B.
 Eindruck. Schöne Künste. S. 358. G.
 Einfalt. Aesthetik. Ebend. H.
 Einfalt. Bildende Künste. S. 361. G.
 Eingelegte Arbeit. Bildende Künste. f. Marquetterie und Mosaik.
 Einheit. Einheiten. Aesthetik. Ebend. H.
 Einklang. Musik. S. 362. B.
 Einschnitt. Musik. S. 265. B.
 Einsiedelei. Schöne Gartenkunst. S. 366. G.
 Eintheilung. Baukunst. S. 367. G.
 Eintritt. Musik. S. 368. B.
 Einziehung. Baukunst. S. 369. G.
 Ekbole. Musik. Ebend. B.
 Ekloge. Dichtkunst. Ebend. G.
 Elysia. Musik. Ebend. B.
 Egie. Dichtkunst. S. 370. H.
 Email. Malerei. f. Schmelz.
 Embouchüre. Musik. S. 372. B.
 Emneleis. Musik. Ebend. B.
 Einbildung. Aesthetik. S. 647. H.
 Emphasis. Declamation. S. 372. L.
 Englischer Tanz. f. Angloise.
 Englisch Horn. Musik. Ebend. B.
 Enge. Musik. S. 373. B.
 Enharmonisch. Musik. S. 374. B.
 Enkautik. Malerei. S. 376. G.
 Entfernung. Zeichnende Künste. f. Ferne.
 Entgegenstellung. Malerei. S. 380. G.
 Entwurf. Zeichnende Künste. S. 381. G.
 Episches Gedicht. f. Heldengedicht.
 Episode. Epifodisch. Zeichnende Künste. Ebend. G.
 Epode. Epodisch. Dichtkunst. S. 383. G.
 Equiliber. Zeichnende Künste. f. Gleichgewicht und Ponderation.
 Erfindung. Aesthetik. S. 384. H.
 Erfindung. Zeichnende Künste. S. 386. G.
 Erhaben. Aesthetik. S. 389. H.
 Es. Musik. S. 394. B.
 Espressivo. Musik. Ebend. B.
 Euonae. Musik. S. 395. B.
 Euphon. Musik. Ebend. B.
 Euripides. S. 396. Bl.
 Extremitäten. Bildende Künste. S. 398. G.

F.

- F. Musik. S. 400. B.
 Fa. Musik. Ebend. B.
 Fabel. Aesthetik. Ebend. H.
 Fabel. Zeichnende Künste. S. 402. G.
 Façade. Fassade. Baukunst. S. 403. G.
 Fagott. Musik. Ebend. B.
 Falsch. Musik. S. 404. B.
 Falsches Licht. Malerei. S. 405. G.
 Falset. Musik. Ebend. B.
 Falten. Faltenwurf. Zeichnende Künste. S. 406. G.
 Faufare. Musik. S. 408. B.
 Farbengebung. Malerei. S. 409. G.
 Färbung. Malerei. S. 411. G.
 Fatigieren. Malerei. Ebend. G.
 Feindschaftlich. Malerei. S. 412. G.
 Feld. Baukunst. Ebend. G.
 Fer-

enthaltene Artikel.

- Fermate.** Musik. S. 412. B.
Ferne. Malerei. S. 414. G.
Fernstülig. Baukunst. Ebend. G.
Fes. Musik. Ebend. B.
Fest. Festigkeit. Zeichnen-
 de Künfte. S. 415. G.
Figur. Aesthetik. S. 648. H.
Figur. Zeichnende Kün-
 fte. S. 415. G.
Figur. Figuriert. Musik. S. 416. B.
Figur. Tanzkunst. S. 417.
Figurant. Tanzkunst. Ebend.
Figurine. Bildende Kün-
 fte. Ebend. G.
Finale. Musik. S. 418. B.
Fingerfetzung. Musik. Ebend. B.
Fis. Musik. S. 419. B.
Flaches Schnitzwerk. Bildne-
 rei. f. Basrelief.
Flageolet. Musik. Ebend. B.
Flau. Malerei. S. 420. G.
Fleisch. Fleischfarbe. Mahle-
 rei. S. 421. G.
Fleischhaltung. Malerei.
 S. 422. G.
Fleiss, Fleissig. Schöne Kün-
 fte. Ebend. G.
Fließend. Schöne Künfte.
 S. 423. G.
Flöte. Musik. S. 424. B.
Flüchtig. Schöne Künfte.
 S. 426. G.
Flügel. Musik. Ebend. B.
Flügel. Baukunst. S. 427. G.
Fluss. Schöne Garten-
 kunst. Ebend. G.
Folie d'Espagne. Musik und
 Tanzkunst. S. 429. B.
Forlane. Musik und Tanz-
 kunst. Ebend. B.
Form. Aesthetik. Ebend. H.
Form. Bildende Künfte.
 S. 430. G.
Forme. Bildende Künfte.
 S. 432. G.
Formschneidekunst. Zeich-
 nende Künfte. Ebend.
 G.
Fortbien. Musik. S. 433. B.
Forte. Musik. Ebend. B.
Fortchreitung. Musik. S. 434. B.
Frei. Freiheit. Malerei.
 Ebend. G.
Fresco. Malerei. S. 435. G.
Freundschaftliche Farben. Mah-
 lerei. Ebend. G.
Fries. Baukunst. S. 436. G.
Frisch. Frischheit. Malerei.
 Ebend. G.
Fruchtschnur. Baukunst.
 S. 437. G.
Fruchstück. Malerei. Ebend.
 G.
Führer. Musik. S. 438. B.
Fuge. Musik. S. 439. B.
Fundamental-Bafs. Musik.
 f. Grundbafs.
Fuoco. Musik. S. 441. B.
Furioso. Musik. Ebend. B.
Fufs. Dichtkunst. S. 442. G.
Fufs. Musik. S. 443. B.
Fufs. Baukunst. S. 444. G.
- ## G.
- G.** Musik. S. 445. B.
Gaillarde. Musik. Ebend. B.
Galerie. Baukunst. Ebend. G.
Galerie. Bildende Künfte.
 S. 446. G.
Gambe. Musik. Ebend. B.
Gang. Gänge. Schöne Gar-
 tenkunst. S. 447. G.
Ganz. Schöne Künfte.
 S. 448. G.
Gartenkunst. Aesthetik.
 S. 449. H.
Gärten. S. 453. G.
 Die schwebenden zu Baby-
 lon. S. 454.
Der Perfer. S. 455.
Der Griechen. S. 456.
Der Römer. S. 457.
Neuere in Italien. S. 458.
Französische. S. 459.
Holländische. S. 461.
Engländische. Ebend.
Der Chineser. S. 463. Gar-

Verzeichniß der in diesen beiden Abtheilungen

- Gartenplatz.** Schöne Gartenkunst. S. 464. G.
Gavotte. Musik. S. 465. B.
Gebälke. Baukunst. Abend. St.
Gebäude. Baukunst. S. 468. G.
Gebäude. Zeichnende Künfte. S. 469. G.
Gebärden. Schauspielkunst. Abend. L.
Gebärden. Tanzkunst. S. 470. G.
Gebärdenkunst. f. Mimik.
Gebrochen. Schöne Künfte. S. 471. G.
Gebunden. Musik. f. Bindung und Obligat.
Gebüsch. Schöne Gartenkunst. Abend. G.
Gedanken. Schöne Künfte. S. 472. G.
Gedicht. f. Dichten.
Gedrückt. Baukunst. S. 473. G.
Gefährte. Musik. Abend. B.
Gefühl. Schöne Künfte. S. 474. G.
Gegenbewegung. Musik. Abend. B.
Gegend. Malerei und schöne Gartenkunst. S. 475. G.
Gegendruck. Zeichnende Künfte. Abend. G.
Gegenfatz. Aesthetik. Bildende Künfte. Musik. Schöne Gartenkunst. f. Contrast.
Gegenfatz. Musik. S. 476. B.
Gegenfchraffieren. Zeichnende Künfte. Abend. G.
Gegenstand. Schöne Künfte. S. 477. G.
Gegenstück. Bildende Künfte. f. Seitenstück.
Gehölz. Schöne Gartenkunst. Abend. G.
Geist. Aesthetik. S. 478. H.
Gekünstelt. Schöne Künfte. S. 478. G.
Gekuppelt. Baukunst. S. 479.
- Geländer.** Baukunst. Abend. St.
Geleckt. Malerei. S. 481. G.
Gelenke. Zeichnende Künfte. Abend. G.
Geltung. Musik. Abend. B.
Gemälde. Malerei. S. 482. G.
Gemälde. Dichtkunst. Abend. G.
Gemälde. Musik. S. 483. G.
Genein. Schöne Künfte. S. 484. G.
Generalbafs. Musik. Abend. B.
Genie. Aesthetik. S. 486. H.
Georgika. Dichtkunst. S. 489.
Ges. Musik. Abend. B.
Gefang. Musik. S. 490. B.
Gefchmack. Aesthetik. S. 493. H.
Gefchnittene Steine. Bildende Künfte. Abend. G.
Geficht. Zeichnende Künfte. S. 499. G.
Gefichtspunct. Zeichnende Künfte. Abend. G.
Gefüß. Baukunst. S. 500. St.
Getümmel. Zeichnende Künfte. S. 502. G.
Gewand. Zeichnende Künfte. S. 503. G.
Gezwungen. Schöne Künfte. S. 504. G.
Giebel. Baukunst. S. 505. G.
Gigantesk. Gigantifch. Bildende Künfte. S. 506. G.
Gigue. Musik. Abend. B.
Gl. Musik. Abend. B.
Glasmalerei. S. 507. G.
Glafur. Malerei. S. 509. G.
Gleichgewicht. Zeichnende Künfte. S. 510. G.
Glieder. Baukunst. S. 511. St.
Glifficato. Musik. S. 515. B.

enthaltenen Artikel.

- Glykonisch. Dichtkunst. S. 515. G.
 Gold. Malerei. S. 516. G.
 Gothisch. Schöne Künfte. Baukunst. Zeichnende Künfte. S. 517. G.
 Götterlehre. Bildende Künfte. S. 518. G.
 Gradation. Bildende Künfte. S. 532. G.
 Grau in Grau. Malerei. f. Grisaille.
 Grave. Musik. S. 533. B.
 Gravieren. Gravirkunst. S. 534. G.
 Grazie. Aesthetik. f. Anmuth.
 Grazie. Tanzkunst. S. 534.
 Grell. Malerei. S. 536. G.
 Griechische Künstler. Zeichnende Künfte. Ebend.
 Grisaille. Malerei. S. 538. G.
 Groppo. Musik. S. 539. B. *)
 Groß. Aesthetik. f. Erhaben.
 Grotte. Wasserbaukunst. S. 539. D.
 Gröttesken. Bildende Künfte. S. 543. G.
 Grund. Malerei. S. 545. G.
 Grundbass. Musik. S. 546. B.
 Grundriss. Baukunst. S. 547. G.
 Grundsatz der schönen Künfte. Aesthetik. Ebend. H.
 Gründen. Kupferstecherkunst. S. 548. G.
 Gruppe. Gruppieren. Zeichnende Künfte. Ebend. G. *)
 Guitarre. Musik. S. 551. B.
 Gut. Aesthetik. Ebend. H.
 Gut. Musik. S. 552. B.
H.
 H. Musik. S. 553. B.
 Hässlich. Aesthetik. Ebend. H.
 Hain. Schöne Gartenkunst. S. 555. G.
 Halbe Farbe. Malerei. S. 556. G.
 Halber Ton. Musik. Ebend. B.
 Halbschatten. Malerei. S. 557. G.
 Haltung. Malerei. Ebend. G.
 Haltung. Schauspielkunst. S. 559. L.
 Handlung. Aesthetik. S. 560. H.
 Handlung. Schauspielkunst. f. Action.
 Handlung. Tanzkunst. S. 563. G.
 Handlung, episodische Tanzkunst. S. 564. G.
 Harfe. Musik. S. 565. B.
 Harfenbass. Musik. S. 567. B.
 Harmonie. Musik. Ebend. B.
 Harmonie. Malerei. S. 572. G.
 Harmonik. Musik. S. 574. B.
 Harmonika. Musik. S. 576. B.
 Harmonische Theilung. Harmonische Töne. Musik. f. Theilung und Ton.
 Harpeggio. Musik. S. 577. B.
 Hart. Schöne Künfte. S. 578. G.
 Hauptgefims. Baukunst. S. 579. St.
 Hauptsatz. Musik. S. 579. B.
 Hauptton. Musik. S. 580. B.
 Heldengedicht. Dichtkunst. S. 582. H.

Hell-

*) Des Herausgebers Schuld ist es nicht, daß Ein und dasselbe Wort in Beziehung auf die Musik anders, und in Beziehung auf die Malerei wieder anders geschrieben ist, und diese beiden Artikel dadurch so weit von einander zu stehen kommen. Er ist überzeugt, daß, trotz der Autorität aller Musiker, dennoch die letztere Rechtschreibung die richtigere ist, und darauf kommt doch, wie ihn dünkt, in einem Wörterbuche etwas an.

Verz. der in diesen beid. Abtheil. enthaltenen Artik.

- | | |
|--|--|
| Helldunkel. Zeichenkunst. | I. |
| Mahlerei und Kupfer-
stecherkunst. S. 584. G. | Jambus, Dichtkunst. S. 614. |
| Heroide. Dichtkunst. S. 587. | Ideal. Aesthetik. S. 615. H. |
| G. | Idylle. Idyllisches Gedicht. |
| Heroisch. Aesthetik. S. 588. | Dichtkunst. S. 616. H. |
| H. | Ikonomie. Bildende Kün-
fte. S. 618. G. |
| Hesiod. S. 588. E. | Ilias. S. 619. E. |
| Heterogen. Musik. f. Ho-
mogen. | Ilias. S. 628. Hm. |
| Hexameter. Dichtkunst. | Illuminieren. Zeichen-
kunst. S. 633. G. |
| S. 596. G. | Imbrogljo. Musik. Ebend. B. |
| Hirtengedicht. Dichtkunst. | Impastieren. Malerei. Ku-
pferstecherkunst. |
| f. Idyllisches Gedicht. | S. 634. G. |
| Historie. Historisches Ge-
mälde. S. 599. G. | Inganno. Musik. f. Trug-
schluß. |
| Hoboe. Musik. Ebend. B. | Insel. Wasserbaukunst. |
| Holzschnitt. Zeichnende
Künfte. S. 600. G. | Schöne Gartenkunst. |
| Homer. Ebend. E. | S. 634. D. |
| Homer. S. 603. Hm. | Instrument. Musik. S. 637. B. |
| Homogen. Musik. S. 606. B. | Instrumentalmusik. Musik. |
| Homophonie. Musik. Ebend. | S. 638. B. |
| B. | Interessant. Aesthetik. S. 640. |
| Horaz. S. 607. Bl. | H. |
| Horn. Hornmusik. Musik. | Intermezzo. Musik. f. Zwi-
schentück. |
| S. 610. B. | Interpunction. Declamati-
on. S. 641. L. |
| Hügel. Schöne Garten-
kunst. S. 611. G. | Intervall. Musik. S. 643. B. |
| Hymne. Dichtkunst. Ebend. | Intrade. Inversio. Musik. |
| Hypaton. Musik. S. 612. B. | f. Ouvertüre und Umkehrung. |
| Hyper. Hypo. Musik. Ebend. | Jonisch. Musik. S. 645. B. |
| B. | Juvenal. S. 646. Bl. |
| Hyperboliön. Musik. Ebend. | |
| B. | |
| Hypokritisch. Musik. S. 613. | |
| B. | |

Nachtrag einiger Druckfehler in der ersten Abtheilung.

- S. 266. Z. 15. statt der Violinen, lies den Violinen.
— 268. — 9. v. u. statt Kenntniß — Kenntnisse.
— — — 4. — — Tonstücke — Tonfücken.
— 288. — 21. statt hievon, lies hierau.
— 319. — 23. — ein nur einen, lies ein um einen.
— 323. — 6. — Disdiapaso, lies Disdiapason.
— 329. — 3. — selbiger lies selbigen.
— — — 6. — Quin - Sexten lies Quint - Sexten.
— 345. — 1. — hinter lies unter.

Druckfehler in der zweiten Abtheilung.

- S. 358. Z. 4. statt jenem lies jedem.
— — — 28. — Mozards — Mozarts.
— 372. — 18. — einen — zwei.
— 381. — 20. — La Fade — La Fage.
— 384. — 3-4. — mehrere — mehreru.
— 395. — 9. v. u. statt Chladin lies Chaldni.
— 407. — 25. statt Caraccio lies Carraccio.
— 415. — 15. — voraus sehen, lies voraus gesehen haben.
— — letzte Zeile statt läßt, lies lassen.
— 435. Z. 1. statt Saubarkeit lies Sauberkeit. Eben so S. 438.
Z. 8.
S. 437. Z. 4. statt Backuyfen lies Backhuysen.
— 442. letzte Zeile statt Dochmius lies Dochimus.
— 505. Z. 26. statt bei runden Dächern, lies da man runde Dä-
cher annimmt.
S. 517. Z. 7. v. u. statt schon jetzt, lies noch jetzt.
— 523. — 14, 15. streiche man die Worte und Schauder
aus.
S. 538. Z. 24. statt 2. Th. 13. S. lies 2. Th. 43. S.
— 569. — 7-6. v. u. statt der Melodie vor der Harmonie, lies
der Harmonie vor der Melodie.
S. 572. Z. 9. statt ganz lies ohngefähr.
S. 636. Z. 8. v. u. statt der Insel, lies auf der Insel.

Einige Verbesserungen und Berichtigungen.

- S. 13. Z. 12. v. u. statt Composition lies Zusammen-
setzung.
- 55. — 12. — — fehlt nach dem Worte Kunst das Wort
ausmacht.
- 81. letzte Zeile statt Ausführung l. Ausarbeitung.
- 82. Z. 20. — Ausführung l. Ausbildung.
- 128. — 9. v. u. — Waren l. Wren.
- 140. — 10. — — sollte das Wort Coloffalisch mit dem
K geschrieben sein.
- 141. — 16. — — setze man vor vorzüglich das Wort
welche.
- 146. — 7. — — statt Geschmeidigkeit lies Ge-
schwindigkeit.
- Die S. 152. angeführte Abhandlung über die Wachsbildnerei hat
nicht Junker, sondern Engelschall
zum Verfasser.
- S. 154. Z. 2. v. u. statt dem liefs der.
- Der S. 174. unter N. 40. und S. 178. unter N. 54. erwähnte
Bildner Theokosmus ist Ein und dersel-
be Künstler, und nur durch ein Versehen
zu zwei verschiedenen Männern ge-
macht worden.
- 255. — 10. v. u. — je zuweilen lies ja zuweilen.
- 256. — 20. 21. — nie verdorbenes lies unverdorbe-
nes.
- 257. — 2. — — erforderte, l. forderten.
- 273. — 22. — in Opern lies wie Opern.
- S. 281. Z. 4. soll das Wort hat vor in diesem Sinne
stehen.
- Das S. 294. angeführte Deckengemälde des Correggio in
der Cathedralkirche zu Parma, welches die
Erhöhung der Maria vorstellt, und S. 134. ff.
des dritten Bandes der Mengfischen
Werke beschrieben steht, ist jetzt so ver-
räuchert und verdorben, daß man kaum
noch erkennt, wie vortrefflich es ist.



