



Moses Mendelssohn:

*Ueber die Hauptgrundsätze
der schönen Künste und
Wissenschaften*

[1757]

Die schönen Künste und Wissenschaften sind für den Virtuosen eine Beschäftigung, für den Liebhaber eine Quelle des Vergnügens, und für den Weltweisen eine Schule des Unterrichts. In den Regeln der Schönheit, die das Genie des Künstlers empfindet, und der Kunstrichter in Vernunftschlüsse auflöset, liegen die tiefsten Geheimnisse unserer Seele verborgen. Jede Regel der Schönheit ist zugleich eine Entdeckung in der Seelenlehre. Denn da sie eine Vorschrift enthält, unter welchen Bedingungen ein schöner Gegenstand die beste Wirkung in unser Gemüth thun kann; so muß sie auf die Natur des menschlichen Geistes zurückgeführt, und aus dessen Eigenschaften erklärt werden können. Wenn also der Weltweise die Spuren der Empfindungen auf ihrem dunkeln Wege verfolgt; so müssen sich ihm neue Aussichten in der Seelenlehre auf thun; die er sonst durch Vernunftschlüsse und Erfahrungen nie entdeckt haben würde. Die menschliche Seele ist so unerschöpflich als die Natur; das bloße Nachdenken kann unmöglich alles ergründen, was ihr zukömmt, und die alltägliche Erfahrung pflegt selten entscheidend zu seyn. Die glücklichen Augenblicke, in welchen wir die Natur gleichsam auf der That ertappen, entwischen uns niemals so leicht, als wenn wir uns selbst beobachten wollen; und wenn sie da sind, so ist die Seele allzu sehr mit andern Angelegenheiten beschäftigt, als daß sie wahrnehmen könnte, was in ihr selbst vorgehet. Man wird also die Erscheinungen, bey welchen die Triebfedern unsrer Seele in der größten Bewegung sind, sorgfältig zergliedern, und mit der Theorie vergleichen müssen, um auf diese ein neues Licht zu verbreiten, und ihre Grenzen durch neue Entdeckungen zu erweitern. Bey welchen Erscheinungen sind aber wohl alle Triebfedern der menschlichen Seele mehr in Bewegung, als bey den Wirkungen der schönen Künste?

Die Schönheit ist die eigenmächtige Beherrscherinn aller unserer Empfindungen, der Grund von allen unsern natürlichen Trieben, und der beseelende Geist, der die spekulative Erkenntniß der Wahrheit in Empfindungen verwandelt, und zu thätiger Entschließung anfeuert. Sie bezaubert uns in der Natur, wo wir sie ursprünglich,

aber zerstreuet antreffen; und der Geist des Menschen hat sie in Werken der Kunst nach zu bilden und zu vervielfältigen gewußt. Die Dichtkunst, die Beredsamkeit, die Schönheiten in Figuren und in Tönen dringen durch verschiedene Sinne zu unserer Seele, und beherrschen alle ihre Neigungen. Sie können uns nach ihrem Belieben, bald fröhlich machen, bald betrüben. Sie können unsere Leidenschaften erregen und wiederum besänftigen ¹⁾, und wir schmiegen uns willig unter die Gewalt des Künstlers, der uns hoffen, fürchten, zürnen, besänftigt seyn, lachen und wiederum Thränen vergießen läßt. Alle diese verschiedene Wirkungen müssen aus einer einzigen Quelle herfließen. Zwo verschiedene Quellen der Bewegung würden unsere Seele zu einem zusammengesetzten Wesen machen, und wir sind überzeugt, daß sie einfach sey.

Unsere Empfindungen werden jederzeit von einem bestimmten Grade des Wohlgefallens, oder Mißfallens begleitet. Man kann sich eben so wenig einen Geist ohne das Vermögen zu lieben und zu verabscheuen, als ohne Vorstellungskraft gedenken. Aus diesem Grundvermögen zu lieben und zu verabscheuen, müssen sich alle verschiedene Grade und Abänderungen dieses Wohlgefallens und Mißfallens, alle unsere Neigungen und Leidenschaften erklären lassen. Kann also den schönen Künsten und Wissenschaften die Gewalt, unsere Leidenschaften zu beherrschen, nicht abgesprochen werden; so müssen sie alle in dieses Grundvermögen unsrer Seele auf verschiedene Weise wirken, und die geheimsten Triebfedern desselben in Bewegung setzen können. Allein was haben die verschiedenen Gegenstände der Dichtkunst, der Malerey, der Beredsamkeit und der Tanzkunst, der Musik, Bildhauerkunst und Baukunst, was haben alle diese Werke der menschlichen Erfindung gemein, dadurch sie zu einem einzigen Endzwecke übereinstimmen können?

Batteux, ein eben so einsichtsvoller Kenner und Beurtheiler der schönen Wissenschaften, als angenehmer Schriftsteller, behauptet, nachdem es viele schon vor ihm behauptet haben, die Nachahmung der Natur sey das allgemeine Mittel, dadurch uns die schönen Künste gefallen, und er glaubt aus diesem einzigen Grundsätze alle besondere Regeln der schönen Wissenschaften und Künste herleiten zu können. Alles wird unter seinen Händen zu einer Nachahmung der Natur, und einem reizenden Schriftsteller, wie Batteux, hat es nicht schwer werden können, bey dem unfruchtbarsten Grundsätze, die schönsten Gedanken und lehrreichsten Sätze anzubringen.

Wir wollen jetzt auf die Unzulänglichkeit dieses Grundsatzes nicht dringen. Sie wird in der Folge von selbst erhellen. Man gebe also bis dahin zu, daß die Nachah-

¹⁾ Man kann der Baukunst selbst die Erregung der Leidenschaften nicht ganz absprechen. Sie kann uns wenigstens mittelst eines Nebenbegriffes rühren, den unsere Seele allezeit mit dem Hauptbegriffe verbindet. So erregen prächtige und majestätische Gebäude Ehrfurcht und Schauern. Luftschlösser laden zur Fröhlichkeit ein; ländliche Häuser zu Ruhe und Unschuld; Einsideleyen zu Ernst und Tiefsinn, und ein Grabmal kann Leidwesen und Traurigkeit erregen.

mung der Natur die einzige Ursache sey, warum uns die schönen Künste gefallen. Wird diese Antwort auch den Weltweisen befriedigen, der die Frage nur aufwarf, um mit der Natur der Seele genauer bekannt zu werden? Die Nachahmung der Natur ist das einzige Mittel zu gefallen. Es kann seyn! was wird aber hierdurch begreiflicher? Gefällt denn nicht auch die Natur, ohne nachzuahmen? Was für Mittel hat denn der allerhöchste Künstler angewandt, uns in dem Urbilde zu gefallen? Diese ursprünglichere Naturgesetze müssen wir aufsuchen, die so wohl den allervollkommensten Erfinder, als den Nachahmer verbinden, so bald sie den Vorsatz haben, zu gefallen. Und wir müssen ohne dieß zu diesen unsere Zuflucht nehmen, wenn wir in der Natur eine Auswahl treffen, und die Gegenstände unterscheiden wollen, die nachgeahmt zu werden verdienen. — — Wir wiederholen also unsere Frage, und zwar etwas allgemeiner: was haben die Schönheiten der Natur und der Kunst gemein, welche Beziehung haben sie auf die menschliche Seele, dadurch sie ihr so Wohlgefallen?

Man verweise uns ja nicht auf den unmittelbaren Willen Gottes. Man erschaffe nicht mit jenem englischen Weltweisen einen neuen Sinn für die Schönheit, den der Höchste aus weisen Absichten, wie gleichsam durch einen Machtspruch, in unsere Seele gelegt haben sollte. Dieses ist der nächste Weg, den Faden aller vernünftigen Untersuchungen plötzlich abzuschneiden, und das vollkommenste Ganze, die Natur, gleichsam in Stückwerk zu verwandeln. Man muß das System der göttlichen Absichten von dem System der wirkenden Ursachen unterscheiden. Der vollkommenste Werkmeister weiß die weisesten Absichten auch durch die weisesten Mittel zu erhalten. Seine Weisheit hat die vortrefflichsten Endzwecke gewählt; aber sie hat sie auch durch die allerweiseste Einrichtung der wirkenden Ursachen zur Wirklichkeit gebracht. Wenn also der allgütige Schöpfer es seinen Absichten gemäß befunden, daß die Menschen Wohlgefallen an der Schönheit haben sollen; so wird er ihre Seele auch von solcher Beschaffenheit haben seyn lassen, daraus dieses Wohlgefallen natürlich fließt, und sich verständlich erklären läßt.

Vielleicht leitet uns dasjenige, was von unserer Seele aus der Theorie bekannt ist, näher zu unserem Endzwecke. Verschiedene hieher gehörige Materien sind auch in den vorhergehenden Aufsätzen dergestalt ins Licht gesetzt worden, daß nichts mehr übrig ist, als die Anwendung davon auf die schönen Künste zu machen, um die Quelle des Vergnügens, das sie uns gewähren, zu entdecken. Ein jeder Begriff der Vollkommenheit, der Uebereinstimmung, und des Unfehlerhaften, wird von unserer Seele dem Mangelhaften, dem Unvollkommenen und Mißhellen vorgezogen. Dieses ist der erste Grad des Wohlgefallens und Mißfallens, welche wechselweise alle unsere Vorstellungen begleiten. Man hat die Wahrheit dieses Grundsatzes aus der bloßen Erklärungen eines Geistes bewiesen, und die Erfahrung stimmt damit völlig überein.

Ist nun die Erkenntniß dieser Vollkommenheit sinnlich; so wird sie Schönheit genannt. Man nennet aber eine Erkenntniß sinnlich, nicht bloß wenn sie von den ä-

ßern Sinnen empfunden wird; sondern überhaupt, so oft wir von einem Gegenstande eine große Menge von Merkmalen auf einmal wahrnehmen, ohne sie deutlich auseinander setzen zu können. Es ist bereits bey einer andern Gelegenheit gezeigt worden, warum sich weder deutliche, noch dunkle Vorstellungen mit der Empfindung der Schönheit vertragen; wie nicht weniger, warum die klaren Begriffe der Schönheit mit so mächtigem Reize auf das Begehungsvermögen wirken. Die verständliche Vollkommenheit erleuchtet die Seele, und befriediget ihren ursprünglichen Trieb nach bündigen Vorstellungen. Wenn sie aber die Triebfedern des Begehungsvermögens in Bewegung setzen soll, so muß sie sich in eine Schönheit verwandeln; die einzelne Begriffe der Mannigfaltigkeit müssen ihre ermüdende Deutlichkeit verlieren, damit das Ganze in desto verklärterem Lichte hervorstrahlen könne. Man findet die weitere Ausführung hiervon in den Briefen über die Empfindungen.

Es folget hieraus, daß alles, was den Sinnen als eine Vollkommenheit vorgestellt zu werden fähig ist, auch einen Gegenstand der Schönheit abgeben könne. Hieher gehören alle Vollkommenheiten der äusserlichen Formen, das heißt, der Linien, Flächen und Körper und ihrer Bewegungen und Veränderungen, die Uebereinstimmung mannigfaltiger Töne und Farben, die Ordnung in den Theilen eines Ganzen, ihre Aehnlichkeit, Mannigfaltigkeit und Uebereinstimmung, ihre Versetzung und Verwandlung in andere Gestalten, alle Fähigkeiten unsrer Seele, alle Geschicklichkeiten unsers Körpers; und sogar die Vollkommenheiten unseres äussern Zustandes, worunter man Ehre, Bequemlichkeit und Reichthümer versteht, können davon nicht ausgenommen werden, wenn sie geschickt sind, auf eine in die Sinne fallende Weise vorgestellt zu werden.

Wir haben nunmehr das allgemeine Mittel gefunden, dadurch man unserer Seele gefallen kann, nemlich die sinnlich vollkommene Vorstellung. Und da der Endzweck der schönen Künste ist, zu gefallen; so können wir folgenden Grundsatz als ungezweifelt voraussetzen: Das Wesen der schönen Künste und Wissenschaften besteht in einer künstlichen sinnlich-vollkommenen Vorstellung, oder in einer durch die Kunst vorgestellten sinnlichen Vollkommenheit.

Diese Vorstellung durch die Kunst kann sinnlich vollkommen seyn, wenn auch der Gegenstand derselben, in der Natur weder gut noch schön seyn würde. Wir haben in der vorigen Abhandlung gesehen, daß das Böse und Unvollkommene in dem Gegenstande selbst eine vermischte Empfindung erzeuge, die auch etwas Angenehmes mit sich führet, daß aber dieser geringe Grad der Lust von der Unlust unterdrückt wird, und von empfindsamem Gemüthern, die gar leicht sympathisiren, kaum bemerkt werden kann. Man hat ferner daselbst gezeigt, daß durch die künstliche Vorstellung das Unangenehme des Gegenstandes gemildert, und das Angenehme gleichsam emporgehoben wird. Die Annehmlichkeiten der Kunst vermehren das Wohlgefallen, und ob sie gleich eine Täuschung hervorbringen, das heißt, die Sinne so lebhaft rühren, daß wir die Sache selbst zu sehen glauben; so bleiben doch allezeit noch viel Nebenumstände zurück, die nicht zum Gebiete der Kunst gehören,

und uns zur rechten Zeit erinnern, daß wir nicht die Natur selbst sehen. So oft also die Werke der Kunst ein Vorbild in der Natur haben, das sie nachahmen; so wird dieses Vorbild selbst an und für sich so wohl unangenehm, als angenehm seyn, und in beiden Fällen in der Nachahmung Wohlgefallen erregen können. Jedoch wird dieser Unterschied dabey zu bemerken seyn: das angenehme Vorbild in der Natur wird an und für sich sowohl in Beziehung auf den Gegenstand, als in Beziehung auf den Vorwurf, Lust erregen. Diese wird durch die Schönheiten der Kunst in der Nachahmung erhöht, und durch die Täuschung der Sinne so lange sie währet, in eine süße Entzückung verwandelt. Hingegen führet die bald darauf folgende Erinnerung, daß wir Kunst und nicht Natur sehen, etwas Unangenehmes mit sich, indem wir die angenehmen Vorbilder lieber selbst, als im Nachbilde zu sehen wünschen. Die in der Natur unangenehmen Vorbilder aber erzeugen in der Nachahmung eine weit vermischtere Empfindung. An und für sich ist ihre Vorstellung in Beziehung auf den Gegenstand angenehm, in Beziehung auf den Vorwurf aber mit einiger Lust vermischt. Diese wird durch die Schönheiten der Kunst erhöht, und die sinnliche Täuschung wird auch hier angenehm, indem sie uns von der Vollkommenheit der Nachahmung versichert. So bald aber diese Täuschung das Objektive zu sehr hebet, und unangenehm zu werden anfängt, kömmt ihr die wohltätige Erinnerung zu statten, daß wir das Urbild nicht selbst vor Augen haben, wodurch das Angenehme herrschend wird, und sich ganz der Seele bemeistert.

Lasset uns diese zusammengesetzte Empfindung, die durch die Werke der Kunst erregt wird, etwas genauer betrachten, und daraus die Regeln sowohl für den Ausdruck, als für die Beschaffenheit des kunstmäßigen Gegenstandes herleiten. Wenn die Werke der Kunst ein Vorbild in der Natur haben, so muß der Ausdruck fürs erste getreu seyn, das heißt, er muß uns alle Theile des Vorbildes so abbilden, wie wir sie an ihm selbst vermittelt der Sinne wahrgenommen haben würden. Die Abbildung eines Gegenstandes, die mit allen seinen Theilen genau übereinstimmt, wird eine Nachahmung genannt; daher ist die Nachahmung in diesem Falle eine nothwendige Eigenschaft der schönen Künste und Wissenschaften.

Alle Theile einer richtigen Nachahmung stimmen zu dem gemeinschaftlichen Endzwecke überein, ein gewisses Urbild ähnlich vorzustellen; daher führet eine jede Nachahmung schon an und für sich selbst den Begriff einer Vollkommenheit mit sich, und wenn unsere Sinne die Aehnlichkeit der Nachahmung wahrnehmen können, so ist sie vermögend eine angenehme Empfindung zu erregen. Die Bilder der Gegenstände in einem stillen Wasser, in einem dunkeln Zimmer, und die von festen Körpern in Gips abgegossenen Figuren gefallen uns blos ihrer Aehnlichkeit wegen. Da aber die Aehnlichkeit mit dem Urbilde nur eine einfache Vollkommenheit ist; so erregt sie auch nur einen sehr geringen Grad der Lust, der öfters kaum merklich ist, und nur, so zu sagen, die Oberfläche unserer Seele berührt.

Hierzu kömmt in den Nachahmungen der Kunst die Vollkommenheit des Künstlers, die wir in ihnen wahrnehmen; denn alle Werke der Kunst sind sichtbare Abdrücke

von den Fähigkeiten des Künstlers, die uns, so zu sagen, seine ganze Seele anschauend zu erkennen geben. Diese Vollkommenheit des Geistes erregt ein ungemein größeres Vergnügen, als die bloße Aehnlichkeit, weil sie würdiger und weit zusammengesetzter ist, als jene. Sie ist um so viel würdiger, je mehr die Vollkommenheit eines vernünftigen Wesens über die Vollkommenheit lebloser Dinge erhaben ist, und auch zusammengesetzter, weil viele Fähigkeiten der Seele, und öfters auch verschiedene Geschicklichkeiten der äusserlichen Gliedmaßen, zu einer schönen Nachahmung erfordert werden. Wir finden mehr zu bewundern an einer Rose von Huysum, als an dem Bilde, das uns jener Fluß von dieser Königin der Blumen vorspiegelt; und die entzückendste Landschaft reizt uns in der Camera obscura nicht so sehr, als sie durch den Pinsel eines großen Landschaftsmalers, zu reizen im Stande ist.

Das Vergnügen an den Schönheiten der Natur selbst wird durch die Rücksicht auf die unendliche Vollkommenheit des Meisters, der sie hervorgebracht, bis zur Entzückung angefeuert; und wie kalt muß das Vergnügen eines Gottesläugners dagegen seyn, der sich blos mit den Schönheiten der Gegenstände selbst begnügen muß. Man sieht auch aus den angeführten Eigenschaften des schönen Ausdrucks, warum uns das Genie in den Werken der Kunst mehr vergnügt, als der emsigste Fleiß. Das Genie erfordert eine Vollkommenheit aller Seelenkräfte, und eine Uebereinstimmung derselben zu einem einzigen Endzwecke. Darum müssen uns die Kennzeichen desselben, die eine Meisterhand über die Werke ausstreuet, ungleich mehr vergnügen, als die Kennzeichen der Geduld und Uebung, die zum Fleiß erfordert werden.

Von den Eigenschaften des Vorbildes in der Natur ist im Vorhergehenden gehandelt worden. Dieses muß an und für sich in einem merklichen Grade entweder angenehm, oder unangenehm seyn. Das Gleichgültige wird mit Recht ausgeschlossen, indem es an und für sich gar keine Empfindungen erregt, und also blos ein frostiges Wohlgefallen an der Nachahmung zu erregen fähig ist. Hingegen muß das Nachbild durch die Kunst alle Erfordernisse eines schönen Gegenstandes vereinigen. Es wird also fürs erste mannigfaltige Theile haben müssen. Das Einerley, das Magere, das Unfruchtbare, ist dem Geschmacke unerträglich.

Die Theile müssen ferner auf eine sinnliche Art übereinstimmen, ein Ganzes auszumachen; das heißt, die Ordnung und Regelmäßigkeit, die sie in ihrer Folge beobachten, muß in die Sinne fallen. Mißhellige, verwirrte und durch einander geworfene Theile, sind ohne zureichenden Grund vielmehr so, als anders neben einander; und wenn ihre Ordnung nicht in die Sinne fällt, wenn sie versteckt ist, und erst durch Nachsinnen herausgebracht werden muß; so geräth unsere Seele gleichsam in Verwirrung. Sie schweifet ohne Leitfaden allenthalben herum, und findet nirgend einen Ruhepunkt, da sie sich erholen, und das Ganze mit Muße überdenken könnte. Eine versteckte Ordnung ist, in Ansehung unsrer Sinne, von einem völligen Mangel derselben nicht zu unterscheiden.

Das Ganze muß die bestimmten Grenzen der Größe nicht überschreiten. Unsere Sinne müssen sich weder in das Große noch in das Kleine verlieren. Bey allzu kleinen Gegenständen vermißt das Gemüth die Mannigfaltigkeit, und bey allzu großen die Einheit im Mannigfaltigen.

Der Gegenstand der schönen Künste muß ferner anständig, neu, außerordentlich, fruchtbar u. s. w. seyn; welches alles aus der Erklärung mit wenigem erwiesen werden kann.

Man siehet hieraus, in welchem Falle es der Kunst zukomme, die Natur zu verlassen, und die Gegenstände nicht völlig so nachzubilden, wie sie im Urbilde anzutreffen sind. Die Natur hat einen unermeßlichen Plan. Die Mannigfaltigkeit desselben erstreckt sich vom unendlich Kleinen bis ins unendlich Große, und seine Einheit ist über alles Erstaunen hinweg. Die Schönheit der äusserlichen Formen überhaupt, ist nur ein sehr geringer Theil von ihren Absichten, und sie hat dieselbe zuweilen größern Absichten nachsetzen müssen. Ist es also wohl möglich, daß der eingeschränkte Raum, welchen wir von der Natur betrachten können, daß dieser Raum in so fern er uns in die Sinne fällt, alle Eigenschaften der idealischen Schönheit erschöpfen sollte?

Der menschliche Künstler hingegen wählt sich einen Umfang, der seinen Kräften angemessen ist. Seine Absichten sind so eingeschränkt, als seine Fähigkeiten. Sein ganzer Endzweck ist, die Schönheiten, die in die menschliche Sinne fallen, in einem eingeschränkten Bezirke vorzustellen. Er wird also den idealischen Schönheiten näher kommen können, als die Natur in diesem oder jenem Theile gekommen ist, weil ihn keine höheren Absichten zu Abweichungen veranlassen. Was sie in verschiedenen Gegenständen zerstreuet hat, versammelt er in einem einzigen Gesichtspunkte, bildet sich ein Ganzes daraus, und bemühet sich, es so vorzustellen, wie es die Natur vorgestellt haben würde, wenn die Schönheit dieses begränzten Gegenstandes ihre einzige Absicht gewesen wäre. Nichts anders als dieses bedeuten die gewöhnlichen Ausdrücke der Künstler: die Natur verschönern, die schöne Natur nachahmen u. s. w. Sie wollen einen gewissen Gegenstand so abbilden, wie ihn Gott geschaffen haben würde, wenn die sinnliche Schönheit sein höchster Endzweck gewesen wäre, und ihn also keine wichtigeren Endzwecke zu Abweichungen hätten veranlassen können. Dieses ist die vollkommenste idealische Schönheit, die in der Natur nirgend anders, als im Ganzen anzutreffen, und in den Werken der Kunst vielleicht nie völlig zu erreichen ist.

Der Künstler muß sich also über die gemeine Natur erheben, und weil die Schönheit sein einziger Endzweck ist; so steht es ihm frey, dieselbe allenthalben in seinen Werken zu concentriren, damit sie uns stärker rühre.

Die Figuren der Natur werden von allen Kennern der Bildhauerkunst unter die Antiken gesetzt. Die Umrisse der Natur sind etwas mager, und ihre Köpfe nicht so edel, nicht so ausdrucksvoll, als die Köpfe der Antiken.

Denen also, die nicht Genie genug haben, das idealische Schöne aus den Werken der Natur zu abstrahiren, kann die fleißige Beobachtung der Antiken nützlicher seyn, als die Betrachtung der Natur.

Die Lokalfarben der Natur sind nicht so frisch, nicht so lebhaft, als die Lokalfarben eines geschickten Koloristen. Jene malt einen unendlichen Raum für die unendliche Zeit, und verändert mit jedem Augenblicke ihr unermeßliches Gemälde. Was für eine erstaunliche Mannigfaltigkeit von Farben wird sie nicht anwenden müssen! Je geringer aber die Anzahl der Farben ist, desto reiner und lebhafter können sie seyn. Ja die Farben des Koloristen selbst müssen, in Vergleichung mit den Farben des Zeugfärbers, etwas schmutzig und bräunlich aussehen, weil der Endzweck des letztern bloß auf eine einzige Farbe eingeschränkt ist. Wird man aber deshalb einem gemeinen Zeugfärber mehr Kenntniß des Kolorits zuschreiben können, als einem Rubens oder einem Titian?

Die Natur hat vielleicht niemals einen menschlichen Charakter, wie Carl Grandison, aufzuweisen gehabt; allein der Dichter hat sich bemühet, ihn so zu bilden, wie der Mensch nach dem vorhergehenden Willen Gottes hätte werden müssen. Er hat sich eine idealische Schönheit zum Muster vorgesetzt, und in der Natur die Züge aufgesucht, die zusammengenommen einen so vollkommenen Charakter bilden. Er hat die Natur verschönert.

In Ansehung der Tonkunst leuchtet diese Wahrheit weit deutlicher in die Augen.

Die Töne der Natur sind zwar ausdrückend, aber selten melodisch, und der Künstler muß sie verschönern, wenn er gefallen will. Eben dieses thut auch der Tänzer, wenn er z. B. die ungezwungenen Bewegungen eines Schäfers zwar nachahmet, aber mit Anständigkeit und Kunst verbindet.

Die Grenzen, die ich mir bey dieser Abhandlung vorgeschrieben, verstatten keine weitläufigere Untersuchung, über die allgemeinen Eigenschaften der schönen Künste. Ich habe weder den Willen noch die Fähigkeit, ein ganzes Lehrgebäude aufzuführen, und bin zufrieden, wenn ich nur die ersten Grundlinien eines Lehrgebäudes mit einiger Richtigkeit gezeichnet habe. Ich wende mich nunmehr zu der Eintheilung der schönen Künste in ihre besondern Klassen.

Die Zeichen, vermittelt welcher ein Gegenstand ausgedruckt wird, können entweder natürlich oder willkürlich seyn. Natürlich sind sie, wenn die Verbindung des Zeichens mit der bezeichneten Sache in den Eigenschaften des Bezeichneten selbst gegründet ist. Die Leidenschaften sind, vermöge ihrer Natur, mit gewissen Bewegungen in den Gliedmaßen unsers Körpers, so wie mit gewissen Tönen und Geberden verknüpft. Wer also eine Gemüthsbewegung durch die ihr zukommenden Töne, Geberden und Bewegungen ausdrückt, der bedient sich der natürlichen Zeichen. Hingegen werden diejenigen Zeichen willkürlich genannt, die vermöge ihrer Natur

mit der bezeichneten Sache nichts gemein haben, aber doch willkürlich dafür angenommen worden sind. Von dieser Art sind die artikulirten Töne aller Sprachen, die Buchstaben, die hieroglyphischen Zeichen der Alten, und einige allegorische Bilder, die man mit Recht zu den Hieroglyphen zählen kann.

Aus dieser Betrachtung fließet die erste Haupteintheilung des sinnlichen Ausdrucks, in schöne Künste und Wissenschaften (*beaux arts & belles lettres*). Die schönen Wissenschaften, worunter man gemeinlich die Dichtkunst und Beredsamkeit versteht, drücken die Gegenstände durch willkürliche Zeichen, durch vernehmliche Töne und Buchstaben aus. Da nun eine vernünftige Zusammensetzung vieler Worte eine Rede genannt wird: so gerathen wir hier ganz ungezwungen auf die bekannte Baumgartensche Erklärung: ein Gedicht sey eine sinnlich-vollkommene Rede; so wie uns diese Erklärung Anlaß gegeben hat, das Wesen der schönen Künste überhaupt in die künstliche sinnlich-vollkommene Vorstellung zu setzen. Die Dichtkunst unterscheidet sich von der Beredsamkeit durch den Endzweck. Der Hauptendzweck der Dichtkunst ist durch eine sinnlichvollkommene Rede zu gefallen; der Beredsamkeit aber, durch eine sinnlich-vollkommene Rede zu überreden.

Das Mittel eine Rede sinnlich zu machen, bestehet in der Wahl solcher Ausdrücke, die eine Menge von Merkmalen auf einmal in das Gedächtniß zurück bringen, um uns das Bezeichnete lebhafter empfinden zu lassen, als das Zeichen. Hierdurch wird unsere Erkenntniß anschauend. Die Gegenstände werden unsern Sinnen, wie unmittelbar vorgestellt, und die untern Seelenkräfte werden getäuscht, indem sie öfters der Zeichen vergessen, und der Sache selbst ansichtig zu werden glauben. Aus dieser allgemeinen Maxime muß der Werth der poetischen Bilder, Gleichnisse und Beschreibungen, und so gar der einzelnen poetischen Worte beurtheilet werden.

Alle mögliche und wirkliche Dinge können durch willkürliche Zeichen ausgedrückt werden, so bald wir einen klaren Begriff von ihnen haben. Daher erstreckt sich das Gebieth der schönen Wissenschaften auf alle nur ersinnliche Gegenstände.

Der Dichter kann alles ausdrücken, wovon sich unsere Seele einen klaren Begriff machen kann. Alle Schönheiten der Natur in Farben, Figuren und Tönen; die ganze Herrlichkeit der Schöpfung; der Zusammenhang des unermeßlichen Weltgebäudes; die Rathschlüsse Gottes und seine unendliche Eigenschaften; alle Neigungen und Leidenschaften unserer Seele: unsere subtilsten Gedanken, Empfindungen und Entschließungen, können der poetischen Begeisterung zum Stoffe dienen.

Der Gegenstand der schönen Künste ist eingeschränkter. Diese bedienen sich vornehmlich der natürlichen Zeichen. Der Ausdruck in der Malerey, Bildhauerkunst, Baukunst, Musik und Tanzkunst setzet keine Willkühr voraus, um verstanden zu werden; er bezieht sich sehr selten auf die Einwilligung der Menschen, diesen oder jenen Gegenstand vielmehr so als anders zu bezeichnen. Daher muß sich eine jede Kunst mit dem Theile der natürlichen Zeichen begnügen, den sie sinnlich ausdrück-

ken kann. Die Musik, deren Ausdruck durch unvernehmliche Töne geschieht, kann unmöglich den Begriff einer Rose, eines Pappelbaums u. s. w. anzeigen; so wie es der Malerey unmöglich fällt, uns einen musikalischen Ackord vorzustellen. Die verschiedenen Arten der natürlichen Zeichen werden uns Gelegenheit geben, die schönen Künste in ihre Unterarten einzutheilen.

Die natürlichen Zeichen, deren man sich in den schönen Künsten bedient, wirken entweder in die Werkzeuge des Gehörs, oder in die Werkzeuge des Gesichts. Für die übrigen Sinne sind uns noch keine schöne Künste bekannt. Das erstere thut die Musik, das letztere aber alle übrigen schönen Künste.

Die Schönheiten, welche in unartikulirten Tönen empfunden werden können, sind die sinnliche Ordnung, die Uebereinstimmung der einzelnen Töne zum Ganzen, die wechselweise Beziehung der Theile auf einander, die Nachahmung, und endlich alle Neigungen und Leidenschaften der menschlichen Seele, die sich durch Töne zu erkennen zu geben pflegen. Ferner kann die Tonkunst die mannigfaltigen Theile der Schönheit entweder in der Folge auf einander, oder neben einander vorstellen. Jenes nennt man Melodie, dieses aber Harmonie.

Auf eben diese Weise können die natürlichen Zeichen, die auf das Gesicht wirken, entweder in der Folge auf einander oder neben einander vorgestellet werden, das heißt, sie können entweder die Schönheit durch Bewegung oder durch Formen ausdrücken. Die Tanzkunst thut es mittelst der Bewegung. Die verschiedenen Stellungen des Körpers, die Bewegung der äussersten Theile desselben und die Gebärden, hängen in ihrer Folge auf einander zusammen, und machen zusammengenommen ein schönes Ganze aus.

Die Schönheiten, die in der gemeinen oder niedrigen Tanzkunst ausgedrückt werden, sind nebst der Ordnung und Uebereinstimmung der Theile, die Geschicklichkeiten der körperlichen Gliedmaßen, die Nachahmungen, die Stellungen und Bewegungen in schönen Linien, und endlich die Schönheitslinien, welche auf dem Boden von den Füßen der Tanzenden beschrieben werden. Hierzu kömmt in der hohen oder theatralischen Tanzkunst, der Ausdruck der Neigungen und Gemüthsbewegungen, und die Nachahmung aller menschlichen Handlungen, die sich durch Bewegungen ausdrücken lassen.

Die sichtbaren natürlichen Zeichen, die sich in einer Folge neben einander ausnehmen sollen, müssen durch Linien und Figuren vorgestellt werden. Nun kann dieses entweder durch Flächen oder durch Körper geschehen. In der Malerey geschieht es durch Flächen, in der Bildhauer- und Baukunst durch Körper. Die Baukunst unterscheidet sich von der Malerey, so wie von der Bildhauerkunst, in Ansehung der Vollkommenheiten, die sie auszudrücken hat. In jener werden, ausser der Ordnung, der Symmetrie und der Schönheit der Linien und Figuren in den Säulen, Thüren und Fenstern, auch hauptsächlich die Bequemlichkeit und Festigkeit des Gebäudes, so

wie die Vollkommenheiten des äußern Zustandes des Bauherrn sinnlich ausgedrückt. Die prächtigen Gebäude zeigen den Reichthum, die Würde und die Gemächlichkeit des Besitzers. Alles muß das Ansehen der Pracht, der Gemächlichkeit und der Festigkeit haben, weil dieses eigentlich der Endzweck eines Gebäudes ist. ²⁾

Hingegen hat weder die Malerey noch die Bildhauerkunst mit der Vollkommenheit des äusserlichen Zustandes und mit der Dauerhaftigkeit etwas zu schaffen. Sie können zwar öfters ein Denkmal der Ehre und der Würde stiften, aber diese Bestimmung ist ihnen nicht wesentlich. Die Linien der Schönheit in der Malerey müssen einen weit freyern Schwung haben, als in der Baukunst. Das Regelmäßige und Steife in den Aussenlinien der Säulen und Oefnungen in der Baukunst, giebt ihnen eine scheinbare Festigkeit, die der Maler sowohl als der Bildhauer öfters vermeiden muß. Die Schönheiten, die von diesen Künstlern ausgedrückt werden können, sind das Genie und die Gedanken in der Erfindung und Zusammensetzung, die Uebereinstimmung in der Anordnung, die Nachahmung der schönen Natur in der Zeichnung, eine reiche Mannigfaltigkeit von schönen Linien und Figuren, die Lebhaftigkeit der Lokalfarben, die Harmonie ihrer Schattierung und die Wahrheit und Einheit in der Austheilung des Lichts und Schattens, der Ausdruck der menschlichen Neigungen und Leidenschaften, die geschicktesten Stellungen des menschlichen Körpers, und endlich die Nachahmung der natürlichen und künstlichen Dinge überhaupt, die durch sichtbare Bilder in das Gedächtniß zurückgebracht werden können.

Da der Maler und Bildhauer die Schönheiten in der Folge neben einander ausdrücken, so müssen sie den Augenblick wählen, der ihrer Absicht am günstigsten ist. Sie müssen die ganze Handlung in einem einzigen Gesichtspunkte versammeln, und mit vielem Verstande aus-theilen. Alles muß in diesem Augenblicke gedankenreich und so voller Bedeutung seyn, daß ein jeder Nebenbegriff zu der verlangten Bedeutung das Seinige beytrage. Wenn wir ein solches Gemälde mit gehöriger Aufmerksamkeit anschauen; so werden unsere Sinne auf einmal begeistert, alle Fähigkeiten unserer Seele werden plötzlich rege, und die Einbildungskraft kann aus dem Gegenwärtigen das Vergangene errathen, und das Zukünftige mit Zuverlässigkeit vorher ahnen.

Wir haben zwar das Gebiet der natürlichen Zeichen für die Grenzen der schönen Künste, und der willkührlichen für die Grenzen der schönen Wissenschaften angewiesen. Man muß aber gestehen, daß diese Grenzen öfters in einander laufen, ja daß

²⁾ Die Nachahmung scheint gar keinen, oder wenigstens einen sehr geringen Antheil an den Schönheiten der Baukunst zu haben. Man behauptet zwar, die Säulenordnung sollten mit der Figur eines wohl gewachsenen Menschen einige Aehnlichkeit haben. Allein die Absicht des Baumeisters ist keineswegs die Nachahmung der menschlichen Bildung. Die ersten Erfinder haben nur von dem Gebäude des menschlichen Körpers die Regeln abgesondert, nach welchen der Begriff der Festigkeit mit den Schönheiten der äusserlichen Form verbunden werden kann. Nicht zu gedenken, daß der Ursprung der Säulenordnungen aus andern Gründen vielleicht natürlicher hergeleitet werden kann, wie einige Neuere auch wirklich gethan haben.

sie, vermöge der Regel von der zusammengesetzten Schönheit, öfters in einander laufen müssen.

Der Dichter bedient sich nicht selten solcher Worte, und eines solchen Sylbenmaßes, deren natürlicher Schall mit der bezeichneten Sache eine Aehnlichkeit hat, und der Künstler sucht in den Werken seiner Kunst allegorische Bilder anzubringen, deren Bedeutung öfters bloß willkürlich ist. Allein der Virtuose muß diese Ausschweifung aus einem Gebieth in das andere mit großer Behutsamkeit zu behandeln wissen. Der Dichter, der sich mit Vorsatz der nachahmenden Töne befließiget, ist in Gefahr seinem Gedichte ein läppisches Ansehen zu geben, das nur Kindern gefallen kann. Und Stümper in der Musik haben sich nicht selten lächerlich gemacht, wenn sie solche Begriffe haben ausdrücken wollen, die mit den Tönen in keiner natürlichen Verbindung stehen. Wir wollen untersuchen, in wie weit dem Maler und dem Bildhauer der Gebrauch der willkürlichen Zeichen frey stehe.

Es ist ausgemacht, daß sich die Malerey nicht bloß mit solchen Gegenständen beschäftigt, die an und für sich selbst sichtbar sind. Auch die aller subtilsten Gedanken, die abgezogensten Begriffe können auf der Leinwand ausgedruckt, und durch sichtbare Zeichen in das Gedächtniß zurückgebracht werden. Hierin besteht das große Geheimniß, mit dem Aristides die Seele zu schildern, und für den Verstand zu malen. Der Künstler kann dieses auf verschiedene Weise verrichten. Er kann entweder mit dem Fabeldichter eine gewisse allgemeine Maxime, einen abgezogenen Begriff auf ein besonderes Beyspiel zurückführen, und dadurch den subtilen Gedanken lebendig und anschauend vorstellen. So kann der Held, welcher der Gewalt der Liebe trotzet, nach dem Homer, in der Person des Diomedes, der die Venus verwundet; die Zärtlichkeit der ehelichen Liebe in dem Abschiede Hektors von der Andromacha, und die kindliche Liebe in der Person des Aeneas, der seinen Vater durch Flammen und Schwerdter auf den Schultern davon trägt, abgebildet werden. Die Mäßigkeit im Gebrauche des Weins, oder die Vermengung des Weines mit dem Wasser, kann der Maler durch die Thetis, die den Bachus umarmet, ausdrücken. Ein Weltweiser, der in Betrachtung vertieft sitzt, indem die Feinde die ganze Stadt verheeren, und einer von denselben mit entblößtem Schwerdt ungestüm auf ihn zurennt, würde ein Bild der tiefsinnigen Meditation vorstellen können.

Eine andere Art, die Gedanken zu malen, kann vermittelst der Allegorie ausgeführt werden. Man sammet die Eigenschaften und Merkmale eines abstrakten Begriffs, und bildet sich daraus ein sinnliches Ganze, das auf der Leinwand durch natürliche Zeichen ausgedruckt werden kann. Von dieser Art ist die Abbildung der Gelegenheit in einer Person mit einem kahlen Nacken und einem Haarzopf über die Stirne, und die Abbildung des Stillschweigens durch einen Knaben, der den Finger auf den Mund leget.

Ein Bild des Gebets, sagt Winkelmann ³⁾ der ein großer Vertheidiger der allegorischen Malerey ist, kann aus dem Homer genommen werden. Phönix, der Hofmeister des Achilles, sucht den ihm anvertrauten Held zu besänftigen, und dieses thut er in einer Allegorie. „Du mußt wissen Achilles,“ sagt er, „daß die Gebete Töchter des Jupiters sind. Sie sind krumm geworden, durch vieles Knien; ihr Gesicht ist voller Sorgen und Runzeln, und ihre Augen sind beständig gen Himmel gerichtet. Sie sind ein Gefolge der Göttinn A t e, und gehen hinter ihr. Diese Göttinn gehet ihren Weg mit einer kühnen und stolzen Mine, und leicht zu Fuß, wie sie ist, läuft sie durch die ganze Welt, und ängstiget und quälet die Menschenkinder. Sie suchet den Gebeten auszuweichen, welche ihr unablässig folgen, um diejenige Person, welche jene verwundet, zu heilen. Wer diese Töchter des Jupiters verehrt, wenn sie sich ihm nähern, genießt viel Gutes von ihnen; wenn man sie aber verwirft, bitten sie ihren Vater, der Göttinn Ate Befehl zu geben, einen solchen wegen der Härte seines Herzens zu strafen.“ Auf gleiche Weise kann der Tod und die Sünde nach dem Milton, und die Zwietracht nach dem Voltaire geschildert werden.

Indessen muß sich der Künstler hüten, daß seine Allegorien nicht allzu spitzfindig werden; sie müssen so wohl natürlich, als anschauend seyn. Das ist, die Beschaffenheit des Zeichens muß in der Natur des Bezeichneten gegründet seyn, und wir müssen diese Uebereinstimmung mit so leichter Mühe einsehen können, daß wir mehr an die bezeichnete Sache gedenken, als an das Zeichen. Der Künstler muß also betrachten, daß er zwar mit unserer Seele, aber nur mit ihren untern und sinnlichen Kräften reden soll; sobald Ueberlegung, Nachdenken und Anstrengung des Witzes erfordert wird, um die Bedeutung der Zeichen zu errathen, so hören sie auf sinnlich zu seyn.

Soll ein Schmetterling die Seele; ein goldnes Herz, das auf der Brust einer Person hängt, ein gutthätiges Herz; ein gewisser Baum, die Weisheit; ein Hirsch, bald das nagende Gewissen, bald ich weis nicht was bedeuten; so sind dieses bloß symbolische Zeichen, und weit weniger anschauend als die willkührlichsten Worte. Ein solcher Ausdruck entfernt sich nicht allein von dem Wesen der Malerey, sondern er verläugnet den Charakter der schönen Künste überhaupt, und gehört zu den Spitzfindigkeiten, durch welche man die Schönheiten eines Stückes verdunkelt; indem man den Witz vergnügt, anstatt daß man die Sinne hätte entzücken sollen.

Wenn man die Gebete, wie Winkelmann vorschlägt, nach dem Homer malen sollte, wer weis, ob sie nicht ebenfalls den Fehler haben möchten?

Die Satyre in der Malerey verträgt sich weit eher mit dem symbolischen Zeichen, und scheint solche vielmehr zu fordern, so wie sie in der Dichtkunst und Beredsamkeit selbst mehr den Witz als die Empfindung beschäftigt. Die hogarthschen Kupfer, davon man in einem Anhang der zweyten Auflage seiner Zergliederung der

³⁾ Siehe die Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst, 2te Auflage S. 154.

Schönheit einige Beschreibungen findet, sind voll von solchen Beyspielen. Winkelmann führet in der oben erwähnten Schrift ein sehr schönes Exempel aus den Fabeln des Gabrias an, da man einen Esel mit dem Bilde der Isis beladen hatte, welcher die Ehrfurcht des Volks gegen das Bild auf sich deutete. Wenn sich diese falsche Einbildung des Esels mit dem Pinsel gehörig ausdrücken läßt, (woran noch zu zweifeln ist) so hat Winkelmann Recht zu fragen: „Kann der Stolz des Pöbels unter den Großen in der Welt sinnlicher ausgedrückt werden?“

Man hat versucht, auch in der Baukunst eine Art von Allegorie anzubringen, aber der Erfolg scheint nicht sehr glücklich gewesen zu seyn. Ein Traum des Kaisers Konstantin hat Gelegenheit gegeben, daß man den Kirchen eine Aehnlichkeit mit einem Krucifixe hat zu geben gesucht. Der Altar mußte die Stelle des Haupts einnehmen, der vorderste große Eingang statt der Füße, und die beide Nebentheile statt der beiden Arme seyn.

Die Alten haben den Tempel der Tugend nur mit einem einzigen Eingange versehen, um dadurch anzudeuten, daß man durch keine Nebenwege zur Tugend gelangen könne.

Plutarch erzählt, Marcellus habe zwey Tempel, den einen für die Tugend, und den andern für die Ehre dergestalt aneinander bauen lassen, daß man durch den Tempel der Tugend gehen mußte, um in den Tempel der Ehre zu kommen. Die Bedeutung ist offenbar, allein die Unternehmung selbst scheint allzu sehr von dem Genie der Baukunst entfernt zu seyn. Die Beschreibung eines solchen Gebäudes machet den Sinn der Allegorie weit anschauender, als das Gebäude selbst. Ein untrügliches Kennzeichen, daß der Einfall mehr zur Dichtkunst, als zur Baukunst gehört.

Wir haben bisher bloß von der Natur einzelner Künste, und von ihren besondern und gemeinschaftlichen Gegenständen gehandelt. Man hat aber auch nicht selten zwey oder mehrere Künste verbunden, um den Ausdruck noch sinnlicher zu machen, und unser Gemüth gleichsam, von allen Seiten zu bestürmen. Diese Verbindungen haben ihre besonderen Regeln, die aus der Natur der zusammengesetzten Vollkommenheiten zu erklären sind.

In einer zusammengesetzten Vollkommenheit muß eine einzige Hauptabsicht herrschen, und die besondern Absichten müssen als Mittel zu derselben übereinstimmen. Wo viele Endzwecke gleichen Antheil an der Einrichtung eines Dinges haben, da wird das Interesse getrennt, die Mannigfaltigkeit ist nicht übereinstimmend, und man findet keinen Grund, warum man diese verschiedenen Endzwecke zusammen genommen hat. Diese Anmerkung gilt so wohl von Schönheiten, als von Vollkommenheiten. In beiden darf die Uebereinstimmung der Endzwecke nicht versäümet werden; und da wir bereits gesehen, daß eine jede Kunst einen besondern Endzweck hat, so muß der Künstler, der die Künste verbinden will, sich den Endzweck einer einzigen Kunst zur Hauptabsicht wählen, und die übrigen Künste derselben

dergestalt unterordnen, daß sie als Mittel zu dem Hauptzwecke betrachtet werden können. Wir wollen der Kürze halber, jene die Hauptkunst, diese aber die Hülfskünste nennen.

Aus den besonderen Endzwecken, durch die eine jede Kunst in ihrer Unterart bestimmt wird, fließen besondere Regeln, die einer jeden Kunst vor allen andern eigen sind. Diese besondern Regeln können in der Zusammensetzung der Künste mit einander streiten, und alsdenn sind die Ausnahmen unvermeidlich.

Ist ein solcher Streit der besondern Regeln nicht zu vermeiden; so muß die kleinste Ausnahme, die möglich ist, und zwar von Seiten der Nebenkünste gemacht werden. Diese sollen in der Zusammensetzung nur dazu dienen, die Hauptkunst zu erheben, und ihr gewisse Schönheiten zu leihen, die sie nicht hat. Daher müssen sie derselben jederzeit weichen, und von der Strenge ihrer besondern Gesetze etwas nachgeben. Diejenigen Regeln, die aus der allgemeinen Bestimmung der schönen Künste überhaupt fließen, können sich in der Zusammensetzung vieler besonderer Künste niemals widersprechen. Wenn aber die besondern Regeln der Hauptkunst mit den allgemeinen Regeln der Hülfskünste streiten, dergestalt, daß die vorgesezte Verbindung der Künste schlechterdings unmöglich wäre, wenn den besondern Regeln der Hauptkunst vollkommen Genüge geschehen sollte; so muß die Ausnahme allerdings von Seiten der Hauptkunst geschehen. Sie muß den Nebenkünsten Gelegenheit geben, ihr Hülfe zu leisten, und sie durch ihren Beytrag zu verschönern. Wir wollen diese allgemeine Maximen auf besondere Fälle anwenden.

Die Musik stehet mit dem lebendigen Vortrage der schönen Wissenschaften in einer natürlichen Verbindung. Die Stimme muß vornehmlich bey dem Ausdrucke der Empfindungen, Neigungen, und Leidenschaften, bald erhoben, bald erniedrigt werden. Der Leser muß das Starke, das Heroische, das Schreckliche, das Wehmüthige, das Furchtsame und das Zärtliche, durch angemessene Töne, durch gehörige Einbeugungen der Stimme, durch ein Steigen und Fallen, Abkürzen, Stillschweigen und geschwinderes Anfangen auszudrücken wissen. Alles dieses gehört zur Musik. So lange aber die Tonkunst nur angewendet wird, den willkührlichen Zeichen der Poesie einen größern Nachdruck zu geben, so müssen alle nöthige Ausnahmen von Seiten der Tonkunst geschehen. Der Dichter überläßt sich zügellos seiner Begeisterung, und thut den Regeln seiner Kunst vollkommen Genüge, ohne sich zu bekümmern, ob dieser oder jener Ausdruck mit den Regeln der Musik streiten werde. Die Hülfskunst muß von der Strenge ihrer besondern Regeln nachgeben, und alles den Schönheiten der Hauptkunst aufopfern. Indessen muß der Dichter diese Vorsicht gebrauchen. Wenn sein Gedicht deklamirt, das heißt, mit der Musik verbunden zu werden bestimmt ist, so muß er solche Schönheiten vermeiden, die nicht deklamirt werden können, und folglich die verlangte Verbindung unmöglich machen. Man findet in den Trauerspielen einiger englischen Dichter, als Thomsons, Youngs und anderer, einige Stellen, die zum Lesen vortrefflich sind, und sich dennoch auf dem Theater nicht gut ausnehmen. Es sind Schönheiten der Poesie, die aber unmöglich mit der

Musik verbunden werden können. Die Dichter schieben die Schuld fast allezeit auf den Schauspieler, aber öfters mit Unrecht. Es giebt Stellen, die den geschicktesten Schauspieler zur Verzweiflung bringen können, und diese sind ohnstreitig Fehler, die von den Dichtern aus Mangel genügsamer Kenntniß der Deklamation begangen werden. Es ist jämmerlich anzuhören, wie sich die vortrefflichsten Schauspieler martern, wenn sie unsere gewöhnlichen untheatralischen Uebersetzungen zu deklamiren haben. Die Ordnung der Worte ist oft so unschicklich, und die Periode so ungeheuer, daß die großen Talente eines Eckhofs, einer Starkin u. s. w. vergebens verschwendet werden. Ich habe diese Zierde der deutschen Schaubühne einige elende Uebersetzungen vorstellen sehen. Das einzige, das mich dabey vergnügte, war die Betrachtung: Was würden solche Schauspieler leisten, wenn sie Dichter hätten, die ihnen zu Dank arbeiten, und so groß in der theatralischen Dichtkunst wären, als sie in der Schauspielkunst sind.

Die Deklamation der Alten, ob sie gleich in Noten gesetzt war, ist unstreitig alles eigentlichen musikalischen Schmuckes beraubt gewesen. Sie hat nur dem lebendigen Vortrage der willkührlichen Zeichen auf der Schaubühne einen größern Nachdruck geben sollen, und die allerungekünstelste Musik war zu dieser Absicht am geschicktesten.

Hingegen standen ihre Chöre und Hymnen schon in einer genauem Verwandtschaft mit der Tonkunst. Je stärker die Begeisterung des Deklamirenden war, desto abwechselnder mußten seine Töne, und desto merklicher die Einbeugungen und Veränderungen der Stimme seyn. Hier muß sich der Dichter schon etwas mehr nach dem Tonkünstler bequemen. Seine Gedanken konnten kühn, erhaben, tiefsinnig und voller poetischen Schmuckes seyn; aber der Ausdruck mußte nach dem Bedürfnisse der Musik, harmonischer, in kurzen singbaren Sätzen und abgemessenen Strophen eingetheilet, und nicht selten mit Wiederholungen (Refreins) versehen seyn. Indessen war hier immer noch der Ausdruck in willkührlichen Zeichen der vornehmste Endzweck, und die meisten Ausnahmen fielen auf die Seite der Tonkunst.

Es ist aber nicht unmöglich, diese beiden Künste dergestalt mit einander zu verbinden, daß der Ausdruck in natürlichen Zeichen der Hauptendzweck sey. Der Ausdruck der Empfindung in der Musik ist so stark, lebhaft und rührend, aber unbestimmt. Man spürt sich von einer gewissen Empfindung durchdrungen, aber unsere Empfindung ist dunkel, allgemein, und auf keinen einzelnen Gegenstand eingeschränkt. Diesem Mangel kann durch die Hinzuthuung deutlicher und willkührlicher Zeichen abgeholfen werden. Sie können den Gegenstand von allen Seiten bestimmen, und die Empfindung zu einer individuellen Empfindung machen, welche leichter zum Ausbruche kömmt. Geschieht nun diese nähere Bestimmung der Empfindung in der Musik, vermittelt der Dichtkunst und der Malerey, oder der Verzierung der Bühne; so entsteht die Oper der Neuern.

Die Musik oder der sinnliche Ausdruck durch die natürlichen Zeichen der Töne, ist bey dieser Art von Verbindung der Künste der Hauptendzweck, daher müssen alle Ausnahmen von Seiten der Dichtkunst geschehen. Sie kann von ihren besondern Regeln, als der Einheit des Ortes, der Zeit und der Handlung, so wie zuweilen von der Wahrscheinlichkeit in der Anordnung, füglich abweichen, wenn es zum Besten der Musik geschieht, und der Dichter muß sich in allen seinen Ausdrückungen, nach den Bedürfnissen des Tonkünstlers richten. Er darf seinem Genie nicht den vollen Lauf lassen, sondern er muß jederzeit auf die Hauptkunst zurück sehen, auf deren Endzweck alles abzielen soll. Seine Worte, sein Sylbenmaß, und der Fall seines Verses müssen musikalisch, seine Figuren und Gleichnisse mehr von den Gegenständen des Gehörs, als von den Gegenständen des Gesichts entlehnt seyn. Ja auch diese darf er durch die Schönheiten seiner Kunst nicht so vollkommen ausschmücken, daß sie der Musik völlig entbehren zu können scheinen sollten. Er muß die Empfindungen, die Bilder und alle musikalischen Schönheiten nur gleichsam durch Aussenlinien bezeichnen, und der Musik, Gelegenheit geben, sie auszuführen, den Empfindungen ihr wahres Feuer, den Bildern Leben, und den Gleichnissen Aehnlichkeit zu geben. Dahingegen wenn der Dichter seinen Empfindungen schon die gehörige Ausbildung gegeben, dem Tonkünstler weiter nichts übrig bleibt, als die Deklamation mit Noten zu bezeichnen, welches zwar seinen großen Werth hat, aber nicht mit dem Vorhaben übereinkömmt, die Musik die Hauptkunst seyn zu lassen. Der Musiker hat nur darauf zu sehen, daß er die Möglichkeit der Verbindung seiner Kunst mit der Poesie nicht aufhebe. Er muß in theatralischen Werken die allgemeine Verwirrung der Empfindungen vermeiden, die in einer Symphonie an dem rechten Orte angebracht seyn kann. Er muß ferner nach dem Plane des Dichters arbeiten, weil es weit leichter ist, einen deutlichen Plan in willkührlichen Zeichen zu überdenken. Im übrigen behauptet seine Kunst in dieser Art das Vorrecht, und muß wenn ein Streit der Regeln entsteht, mit den wenigsten Ausnahmen beschwert werden.

Die Tanzkunst steht in eben der Verbindung mit der Dichtkunst, als die Musik. Sie begleitet zuweilen bloß die Deklamation, indem sie die Bewegung des Hauptes und der äussersten Theile des Körpers hinzuthut, die den Ausdruck gewisser Empfindungen beleben, und alsdenn heißt sie die natürliche oder prosaische Tanzkunst. Die Bewegungen der Gliedmaßen, von welchen die Chöre und Hymnen begleitet wurden, waren etwas künstlicher, und kamen der hohen Tanzkunst näher, wie solches bereits bey der Musik ist angemerkt worden. Hingegen die poetische, so wohl niedrige als hohe Tanzkunst, ist mit der Musik genauer verwandt, als mit der Dichtkunst. Die Musik ist die wahrscheinliche Ursache der gewaltsamen Bewegungen des Tänzers; sie zeigt, vermittelst der Kadenzen, die Ordnung in der Folge derselben an, und unterstützt den Ausdruck der Tanzkunst, indem sie die Zuschauer in die Leidenschaft versetzen hilft, die der Tänzer erregen will. Da nun in diesem Falle die Musik für die Ursache der Tanzkunst genommen wird, die Wirkung aber allezeit der Endzweck ist, wozu die Ursache als Mittel gebraucht wird, so hat man die Musik als eine Hilfskunst anzusehen, welche in allen Stücken nach den Bedürfnissen der Tanzkunst eingerichtet werden muß.

Die Tanzkunst kann auch gar wohl mit der Dichtkunst und Musik zugleich verbunden werden, obgleich, wann drey Künste zugleich wirken sollen, die Verbindung allerdings schwerer ist. Bey den Alten war die Verbindung dieser drey Künste, so wie unter den Neuern bey den Franzosen, sehr gewöhnlich. „Unter ändern kann ein gewisses Chor aus Rameaus Oper *les Indes galantes*, davon die Tanzmelodie unter dem Titel *les Sauvages* ziemlich bekannt ist, ein sehr schönes Beyspiel davon seyn. Auf der berlinischen Opernbühne hat man, in dem letzten Chor der Oper *Montezuma*, ein Beyspiel davon gesehen, welches sehr wohl angegeben war. Nachdem Korteze Befehl zu Plünderung und Zerstörung der Stadt Mexiko gegeben hat, so dringen die Spanier ein, das Chor, welches aus Mexikanern besteht, flieht von allen Seiten, indem es ruffet, *Fuggiamo, o giorno orribile &c.* Die Tänzer stellen spanische Soldaten vor, welche mexikanische Frauenzimmer zu erhaschen suchen, die vor ihnen fliehen. Sobald sie dieselben eingeholet hatten, standen sie stille, und zwey Spanier, welche eine Mexikanerin einzuholen suchten, tanzten ein *Pas de trois*.“

Die Malerey kann mit der eigentlichen Dichtkunst und Beredsamkeit nicht ohne große Behutsamkeit verbunden werden. Der Ausdruck der Neigungen und Leidenschaften ist zwar in der Malerey nicht so lebhaft und rührend, als in der Musik, aber doch deutlicher und bestimmter. Daher bedarf er der Hülfe der willkührlichen Zeichen weit weniger, als die Empfindung in der Musik. Die Handlung fällt hier deutlicher in die Sinne, und die Mienen, Stellungen und Geberden der handelnden Personen geben den Leidenschaften, mit welchen sie vorgestellt werden, die Individualität, die ihnen in der Musik fehlet. Daher nehmen nur die allerelendesten Stümper in der Malerey ihre Zuflucht zu einem Zettel mit Worten, den sie aus dem Munde ihrer Personen gehen lassen; der wahre Zustand, die Verrichtung und Handlung einer jeden Person muß schlechterdings blos malerisch vorgestellt werden.

Indessen hält es öfters schwer, aus den Handlungen aller theilnehmenden Personen die Begebenheit, auf welche sie sich beziehen, zu abstrahiren. Wir wissen, was jede Person insbesondere will, und welche Gemüthsbeschaffenheit ihr zukömmt; aber wir sehen den Grund nicht ein, warum die Personen da sind, und was für ein Endzweck sie verbindet. Der Plan des Künstlers stützt sich auf eine Begebenheit, oder auf eine Erdichtung, die nicht so leicht in die Sinne fällt. In diesem Falle kann eine kurze Inschrift die ganze Aktion beleben, und mit wenigem den Endzweck anzeigen, zu welchem alle Theile übereinstimmen. Ein Beyspiel dieser Art ist das Gemälde von Poussin, welches einen Schäfer und eine Schäferinn vorstellet, wie sie mit einer nachdenkenden und zärtlichen Mine bey dem Grabe einer Schäferinn stehen, worauf die Inschrift zu lesen: *ET. IN. ARCADIA. EGO.* Diese wenige Worte erklären das ganze Gemälde, und unterrichten uns von dem Vorwurfe des Malers, den wir sonst vielleicht nicht ohne mühsames Nachdenken errathen würden.

Die Inschriften dienen auch als ein Mittel, die Poesie mit der Baukunst zu vereinigen. Sie erklären den Endzweck und die Bestimmung eines Gebäudes, die man

durch die äusserliche Einrichtung desselben nicht erkennen kann. Das berlinische Invalidenhaus führet die schöne und nachdrückliche Inschrift: LAESO. ET. INVICTO. MILITI. Diese Worte erklären die Bestimmung des Gebäudes, und sind zugleich eine Lobrede auf die Gesinnung des hohen Stifters, der den verwundeten und unbesiegten Streiter ⁴⁾ den Rest seiner Tage in Ruhe und Gemächlichkeit zubringen lassen will.

Die Baukunst überhaupt, in so weit sie zu den schönen Künsten gehöret, ist nur als eine Nebenkunst anzusehen. Die Nothdurft, sich für die Ungestümigkeiten der Witterungen und Jahreszeiten zu bewahren, hat die Menschen angetrieben, Gebäude aufzuführen, statt daß alle übrigen Künste ihren Ursprung blos dem Vergnügen zu verdanken haben. Daher müssen alle Schönheiten in der Baukunst, wie wir bereits oben erinnert, ihrer ersten Bestimmung, der Bequemlichkeit und Dauerhaftigkeit, untergeordnet werden. Von den Malern hingegen, deren Werke das Ansehen der Festigkeit nicht haben dürfen, ist bereits oben erinnert worden, daß sie ihren Linien einen freyern Schwung geben müssen, und man hat angemerkt, daß die größten Künstler, wenn sie Gebäude in ihren Gemälden anbringen, dieselbe mehrentheils von der Seite vorstellen, um dem Auge eine größere Mannigfaltigkeit zu verschaffen; oder wenn dieses nicht angeht, so unterbrechen sie die steifen Linien der Baukunst durch eine Wolke, oder einen Baum, mit welchen sie einen Theil des Gebäudes bedecken.

Die schwerste und fast unmögliche Verbindung der Künste ist, wann Künste, welche Schönheiten in der Folge nebeneinander vorstellen, mit Künsten, welche Schönheiten in der Folge auf einander vorstellen, vereinigt werden sollen. Dieses Geheimniß hat sich die Natur fast allein vorbehalten. Sie verbindet in ihrem unermeßlichen Plane, die Schönheiten der Töne, Farben, Bewegungen und Figuren, durch unendliche Zeiten und grenzenlose Räume in der vollkommensten Harmonie. Die menschliche Kunst hingegen kann die Malerey, Bildhauerund Baukunst mit der Musik und Tanzkunst nur uneigentlich, und zwar vermittelt der Verzierungen, vereinigen. Man kann nemlich in einer Oper, nach einer bekannten Fabel, eine ganze Stadt, oder ein schönes Gebäude durch die Zauberkraft der Harmonie entstehen lassen, oder die Tänzer als unbewegliche Bildsäulen hinstellen, und durch die Musik nach und nach belebt, ihre ersten Empfindungen in freudige Bewegungen ausdrücken lassen. Wer sieht aber nicht, daß diese Verbindungen nicht anders als im uneigentlichen Verstande so genannt werden können?

Wir müssen indessen von diesen allgemeinen Maximen eine Ausnahme machen. Die Musik verbindet wirklich die Harmonie mit der Melodie, da doch jene die

⁴⁾ Voltaire wirft seiner Muttersprache vor, daß sie vornehmlich zu kurzen Inschriften ungeschickt sey, und führet unter ändern diese Inschrift zum Exempel an, welche im Französischen nicht ohne lange Umschweiffe gegeben werden kann. Unsere Muttersprache hat sich diese Unbiegsamkeit weit weniger vorzurücken.

Schönheiten in der Folge neben einander, diese aber in der Folge auf einander vorstellt. Allein der Grund von dieser Ausnahme ist leicht zu finden. Die Töne in der Harmonie werden in keinem Räume neben einander geordnet, daher fallen sie in einander, und wir empfinden nicht mehr als einen einzigen zusammengesetzten Ton. Dieser kann nun in der Folge nach einer schönen Ordnung abwechseln. Wo aber die Schönheiten neben einander in einem Räume geordnet werden müssen, als in der Malerey, Bildhauer- und Baukunst, da können sie schwerlich in der Folge ohne Verwirrung abgeändert werden. Die Figur des Raumes selbst, den die Theile neben einander einnehmen, müßte in der Folge nach einer schönen Ordnung abgewechselt werden, und man wird schwerlich ein Mittel finden, verschiedene Figuren in der Folge auf einander nach den Gesetzen der Schönheit zu verbinden ⁵⁾.

Meine Materie ist noch ungemein fruchtbar; allein ich bin in die Geheimnisse der Künste nicht eingeweiht genug, mich ohne Gefahr tiefer in ihr Heiligthum zu wagen. Ich breche also ab, und erwarte mit meinen Lesern zugleich, den Unterricht eines Weltweisen, der mit den Künsten vertraut genug ist, ihre Geheimnisse mit philosophischen Augen zu betrachten, und der Welt, wie er längst versprochen, bekannt zu machen.



Aus: Bibliothek der schönen Wissenschaften und freyen Künste. Ersten Bandes zweyten Stück. Leipzig: Johann Gottfried Dyck, 1757.

* **Die Tora.** Die fünf Bücher Mose in der Übersetzung von Moses Mendelssohn, Jüd. Verlagsanst. Berlin (2000)

* Moses Mendelssohn-Zentrum, Potsdam – <http://www.mmz-potsdam.de/>

copyright by

Edition Re/Source
Wolfratshausen

zeit / kritik
schrift / bild

⁵⁾ Man sehe die Briefe über die Empfindungen S. 87, woselbst aus eben diesem Grunde, die Möglichkeit der Verbindung der Melodie und Harmonie in den Farben in Zweifel gezogen wird.