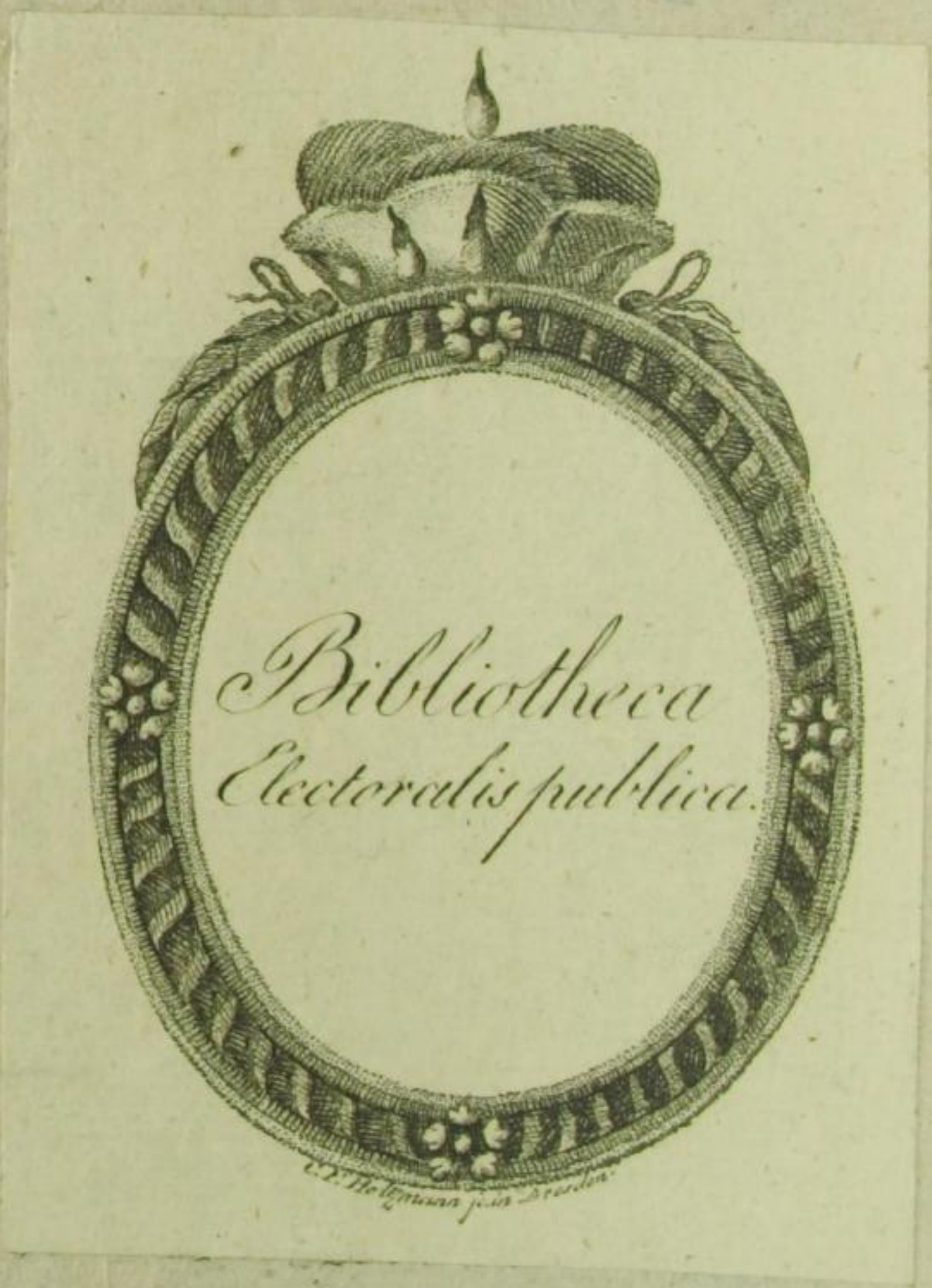


Neue

Miscellaneen

artistischen Inhalts

für

Künstler und Kunstliebhaber.

Fortsetzung des Neuen Museums für Künstler und Kunstliebhaber.

Herausgegeben

von

Johann Georg Meusel,

königl. Preussischem und fürstl. Quedlinburgischem Hofrathe, ordentlichem Professor der Geschichtskunde auf der Universität zu Erlangen, und Ehrenmitgliede der königl. Preussischen Akademie der Künste zu Berlin.

Sechstes Stück.

Leipzig,

bey Gerhard Fleischer, dem jüngern.

1797.

Inhaltsanzeige.

1.

Ueber Kunst *) nach Herrn Kant, von Friedrich Grillo.

Kunst wird von Natur unterschieden, so wie Thun vom Wirken. Das Product der erstern, heisst Kunstwerk; das der andern, Wirkung. Eigentlich sollte man nur die Willkühr Kunst nennen, weil sie ihren Handlungen Vernunft zum Grunde legt d. i. sie durch Freiheit hervorbringt. Man nennt zwar die Honigscheiben der Bienen, auch wohl Kunstwerke, wegen der Aehnlichkeit, die sie mit den Vernunfthandlungen der Menschen haben; allein sobald man sich besinnt, dass ihre Arbeiten keine Ueberlegungen zum Grunde haben, so sagt man zugleich richtiger und bestimmter: sie sind Producte ihres Naturinstinctes, und da schreibt man die Kunst derselben allein ihrem Schöpfer zu. Man sieht also an ihren Arbeiten eine Kunst, weil sie so beschaffen sind, dass eine Vorstellung von dergleichen Arbeiten, vor ihrer Wirklichmachung, gleichsam in den Bienen vorhergegangen seyn könne, ohne dass man doch geradezu behaupten wollte, dass die

*) Für denkende Künstler, die die Critik der Urtheilskraft nicht lesen.

Wirkung von den Bienen eben gedacht seyn dürfe. Wenn man aber irgend ein Product schlechthin mit dem Namen Kunstwerk belegt, so versteht man jederzeit ein Werk der Menschen darunter.

Die Kunst als eine Geschicklichkeit des Menschen, wird auch von Wissenschaft unterschieden, so wie Können von Wissen, oder so wie man das practische Vermögen, d. i. das Handeln, vom Theoretischen d. i. vom Wissen unterscheidet. Das aber wird nun eben nicht Kunst genannt, was man kann, sobald man nur weiss, was gethan werden soll, d. i. wenn man nur die verlangte Wirkung kennt; sondern dasjenige nur gehört in so weit zur Kunst, was man zu machen nicht sofort die Geschicklichkeit hat, wenn man es auch auf das vollständigste kennt, so wie Camper z. E. gewiss keinen Schuh machen konnte, ohnerachtet er sehr genau beschreibt, wie der beste beschaffen seyn müsse.

Die Kunst wird auch vom Handwerke unterschieden, und jene heisst freye, diese Lohnkunst. Bey diesen Benennungen sieht man die freye Kunst, als eine für sich selbst angenehme Beschäftigung, die andere aber so an, dass sie als eine für sich selbst unangenehme, oder beschwerliche Arbeit, zwangsmässig auferlegt werden kann, die nur durch den Lohn anlockend ist. Hiebey ist nicht unrathsam zu erinnern, dass zu allen freyen Künsten doch etwas Zwangmässiges erforderlich sey, das man den Mechanismus nennt. Ohne dies würde der Geist, der in der Kunst frey seyn muss, und allein das Werk belebt, gar keinen Körper haben. Zu diesem Mechanismus gehört z. E. in der Poesie, die Prosodie oder die Technik des Versbaues, von der sich junge Dichter gar zu gern los-

machen mögen, weil sie ihn als eine Fessel ansehen, die den freyen Schwung ihres brausenden Genie's hindert. Manche der neumodischen Erzieher glauben auch eine freye Kunst am besten vorwärts zu bringen, wenn sie dieselbe alles Zwanges entledigen, damit der liebe Zögling nur spiele statt zu arbeiten.

Schöne Kunst *) muss zugleich Natur zu seyn scheinen.

Jedes Product der schönen Kunst muss zwar Kunst, und nicht Natur seyn, darum weil es ein Product der erstern, und nicht der letztern seyn soll, jedoch aber muss die Zweckmässigkeit, die der Künstler in der Form desselben sich zum Ziele gesetzt hat, von allem willkührlichen Regelzwange so entbunden scheinen, als wenn es ein blosses Naturproduct wäre; denn wenn wir diese Freiheit im Spiele unserer Erkenntnissvermögen, zugleich mit der Zweckmässigkeit fühlen, so entspringt daraus diejenige Lust, welche allgemein mittheilbar ist, ohne sich doch auf Begriffe zu gründen.

Die Natur ist schön, wenn sie zugleich als Kunst aussieht, und die Kunst ist nur schön, wenn wir uns bewusst sind, dass sie Kunst sey, jedoch aber als Natur aussieht. Nun mag etwas die Natur- oder die Kunstschönheit betreffen, so können wir allgemein sagen: schön ist das, was in der blossen Beurtheilung gefällt, denn die Kunst hat jederzeit eine bestimmte Absicht, etwas hervorzubringen, und wenn dies immer nur blosse Empfindung mit Lust begleitet wäre, so würde das Product in der Beurtheilung nur vermittelst des blossen Sinnegefühls gefallen, und wenn die

*) N. Miscell. 3. St.

Absicht auf die Hervorbringung eines bestimmten Gegenstandes gerichtet wäre, so würde dieser nur durch Begriffe gefallen, wenn die Absicht durch die Kunst wäre erreicht worden. In beiden Fällen aber würde die Kunst nicht in der blossen Beurtheilung d. i. nicht als schöne, sondern als mechanische Kunst gefallen; wir würden sie, was doch weder seyn kann, noch seyn soll, nach der Sinnenempfindung oder nach einem Begriffe beurtheilen.

Hieraus ist klar, dass die absichtliche Zweckmässigkeit in den Producten der schönen Kunst z. E. in einem Gemälde, nicht absichtlich scheinen müsse. Die schöne Kunst muss als Natur aussehen, ob man zwar wohl weiss, dass sie Kunst ist. Ein Product der letztern erscheint nur dadurch als Naturproduct, dass zwar in demselben alle Pünktlichkeit in Correspondenz mit Regeln angetroffen wird, nach welchen das Product geworden ist, was es hat werden sollen, aber es muss ohne Peinlichkeit erscheinen d. i. nicht die mindeste Spuhr verrathen, dass der Meister etwa Regeln vor Augen gehabt hätte, die ihm gleichsam zu Fesseln geworden.

Schöne Kunst ist Kunst des Genie's.

Man sagt von einem Menschen: er hat Genie, das heisst, es wohnt ihm ein Talent oder eine Naturgabe bey, welches oder welche der Kunst die Regel vorschreibt. Da also das Talent als angebohrnes, aus sich selbst schöpfendes oder schaffendes und erzeugendes Vermögen des Künstlers angesehen wird, so könnte man auch sagen: Genie ist die angebohrne Gemüthsanlage, durch welche die Natur der Kunst die Regel vorschreibt. Nach dieser Bedeutung müssen die schönen Künste, nothwendig als Künste des Genie's, betrachtet werden,

denn jede Kunst setzt Regeln voraus, durch die, wenn sie zum Grunde gelegt werden, das künstliche Product im voraus als möglich vorgestellt wird. Nun haben wir vorhin gesehen, dass der Begriff der schönen Kunst nicht verstattet, dass das Urtheil über die Schönheit ihres Productes von irgend einer Regel abgeleitet werde, die einen Begriff zum Bestimmungsgrunde habe, dass man also keinen Begriff zum Grunde legen dürfe, auf was vor Art nehmlich das Product möglich sey. Dem zufolge kann sonach die schöne Kunst sich selbst nicht eine Regel ausdenken, nach der sie ihr Product zu Stande brächte; weil aber gleichwohl doch ein Product ohne Regel niemals Kunst heissen kann, so muss die Natur durch besondere Stimmung der Gemüthskräfte des Künstlers, also im Subjecte, der Kunst die Regel darreichen. Dies heisst mit andern Worten: die schöne Kunst ist nur möglich als Product des Genie's.

Hieraus folgt:

1. Genie ist ein Talent ein Etwas hervorzubringen, wozu sich keine bestimmte Regel geben lässt. Es ist also Genie keine Geschicklichkeitsanlage zu dem, was nach irgend einer Regel gelernt werden kann, folglich muss seine erste Eigenschaft Originalität seyn.

2. Seine Producte müssen zugleich exemplarisch d. i. Muster für andere seyn, mithin können sie nicht durch Nachahmung entsprungen seyn, ob sie zwar andern hiezu dienen können d. i. sie müssen ihnen als Richtmaas oder Regel der Beurtheilung gelten.

3. Das Genie kann nicht wissenschaftlich angeben, wie es sein Product zu Stande bringe. Es schreibt als Natur blos die Regel vor; daher weiss der Urheber eines solchen Kunstproductes, das er doch seinem Genie

verdankt, selbst nicht einmal, wie sich in ihm die Ideen dazu einfinden. Es steht auch nicht in seiner Gewalt, das zum Product erforderliche, nach seinem Belieben oder planmässig auszudenken; er kann es auch nicht in gewissen Vorschriften andern mittheilen, so dass sie dadurch in den Stand gesetzt würden, eben dergleichen Producte zu liefern. Daher scheint auch das Wort Genie von Genius abgeleitet zu seyn, wodurch ein Geist bemerklich gemacht wird, der jedem Menschen, wie die Alten lehrten *), bey seiner Geburt eigenthümlich zum Schutz und zur Leitung mitgegeben worden sey, und der ihm jene originalen Ideen eingebe.

4. Das Genie schreibt durch Veranstaltung der Natur, nicht der Wissenschaft die Regel vor, sondern blos der Kunst, und dies auch nur in so fern sie schöne Kunst seyn soll.

Erläuterung und Bestätigung.

Man ist einig, dass Genie dem Nachahmungsgeiste entgegen zu setzen sey; da nun aber Lernen nichts anders ist, als nachahmen, so kann gleichwohl die grösste Gelehrigkeit doch nicht für Genie gelten. Wenn man aber auch selbst denkt oder dichtet, also nicht blos aufnimmt, was andere gedacht haben; ja wenn man sogar für Kunst oder Wissenschaft manches Erhebliche erfindet, so ist doch dies alles noch nicht der rechte Grund, einen solchen Kopf ein Genie zu nennen. Alles dies hätte auch können gelernt werden, denn es liegt auf dem natürlichen Wege des Forschens und Nachdenkens nach Regeln, und ist von alle dem nicht

*) Neuerlich der Herr Graf zu Stolberg, Platons Gespr. 1. B. S. 138. und 2. B. S. 32. mit Spötteley und vornehmer Mine gegen anders lehrende.

specifisch unterschieden, was durch dauernden Fleiss, vermittelst der Nachahmung, erworben werden kann.

So kann man z. E. alles das sehr wohl lernen, was Newton in seinen Principien der Naturphilosophie erfand, so ein grosser Kopf auch zu solchen Erfindungen gehörte, aber man kann nicht wie Homer geistreich dichten lernen, so ausführlich auch alle Vorschriften für die Dichtkunst, und so vortreflich auch jenes Muster seyn mag. Hievon ist keine andre Ursach als die, dass jener unsterbliche Britte alles in seinem Werke von Anfang an, bis zu seinen grossen und tiefen Erfindungen, nicht allein sich selbst anschaulich machen, sondern eben so auch jedem andern, zur Nachfolge ganz bestimmt vormachen konnte. Das konnte nun aber Homer nicht, darum weil er selbst nicht wusste, und es also auch andere nicht lehren konnte, wie sich seine phantasieenreichen und zugleich gedankenvollen Ideen in seinem Kopfe zusammen fanden.

Also ist im Wissenschaftlichen der grösste Erfinder, vom mühseligsten Nachahmer und vom Lehrlinge, nur dem Grade nach verschieden, so wie er hingegen von dem specifisch verschieden ist, den die Natur für die schöne Kunst ausgerüstet hat. Hierin aber liegt keine Herabwürdigung jener grossen Männer, denen das menschliche Geschlecht so viel zu verdanken hat, wenn ich sie mit den Günstlingen der Natur, in Ansehung ihres Talentes für die schöne Kunst, in Vergleichung stelle. Weil der erstern ihr Talent darauf angelegt ist, dass sie durch dasselbe zu immer grösseren Vollkommenheiten in Erkenntnissen fortschreiten, und hiedurch Nutzen, der davon abhängig ist, verschaffen, nicht weniger auch zur Belehrung anderer in denselben Kenntnissen beytragen, so besteht eben hierin ein grosser Vorzug

derselben vor denen, die die Ehre verdienen Genie's zu heissen. Für diese steht die Kunst irgendwo still, weil ihr eine Grenze gesetzt ist, über die sie nicht hinausgehen kann, die vermuthlich auch schon seit langer Zeit her erreicht ist, und also nicht erweitert werden kann. Dazu kommt noch, dass sich eine solche Geschicklichkeit auch nicht mittheilen lässt, sondern jedem unmittelbar von der Hand der Natur ertheilt seyn will, die also mit ihm stirbt, bis einmal die Natur einen andern wieder eben so begabt, der nur eines Beyspiels bedarf, um sein Talent, dessen er sich bewusst ist, auf ähnliche Art wirken zu lassen.

Da die Naturgabe der schönen Kunst die Regel vorschreiben muss, so frägt es sich: was für eine Regel ist denn das? Sie kann in keiner Formel abgefasst werden und zur Vorschrift dienen, denn so würde ja das Urtheil über das Schöne nach Begriffen bestimmbar seyn, welches nach dem vorhin Gesagten nicht geschehen kann. Die Regel muss also von der That d. i. vom Kunstproduct abgezogen werden; an dem mögen andere ihr Talent prüfen, um sich jenes zum Muster dienen zu lassen, aber nicht der Nachmachung, sondern der Nachahmung. Wie dies möglich sey, ist schwer zu erklären; man kann nichts weiter sagen als: die Ideen des Künstlers erregen im Lehrlinge ähnliche, wenn anders die Natur ihn mit einer ähnlichen Proportion der Gemüthskräfte ausgestattet hat. Die Muster der schönen Kunst sind also die einzigen Leitungsmittel für die Nachkommenschaft; und nicht die blossen Beschreibungen derselben, besonders die im Fache der redenden Künste, in welchen auch nur diejenigen klassisch werden können, die in todten Sprachen geschrieben sind *),

*) Denn die sind keiner Veränderung unterworfen, wie die lebenden. Die Römer nannten den edlen Ausdruck, ser-

und deren Werke jetzt als gelehrte Muster aufbehalten werden.

In jeder schönen Kunst ist, wie vorhin schon bemerkt worden, etwas Mechanisches, welches in Regeln abgefasst und befolgt werden kann, und also etwas Schulgerechtes. Dies macht eine wesentliche Bedingung der Kunst aus, denn es muss dabey etwas als Zweck gedacht werden, weil es sonst kein Product der Kunst, sondern des blossen Zufalls seyn würde. Zu Erreichung eines Zweckes aber werden bestimmte Regeln erfordert, von deren Befolgung man sich nicht losmachen darf. Da nun die Originalität des Talents ein wesentliches, obzwar nicht das einzige Stück vom Charakter des Genie's ausmacht, so glauben seichte Köpfe sich als aufblühende Genie's zu zeigen, wenn sie sich vom Schulzwange aller Regeln lossagen, in der Meinung, man paradire besser auf einem kollerigen, als auf einem Schulpferde. Hierin können manche der neuern zum Beyspiel und zur Warnung dienen. Die Sache des Genie's ist, dass es nur reichen Stoff zu Producten der schönen Kunst hergebe; die Verarbeitung und die Form desselben erfodert ein Talent, das durch die Schule gebildet worden ist, damit es davon einen solchen Gebrauch mache, der mit Ehre vor der Urtheilskraft bestehen kann.

Verhältniss des Genie's zum Geschmack.

Wenn man schöne Gegenstände beurtheilen will, so wird Geschmack erfordert, will man sie aber durch schöne Kunst hervorbringen, Genie. Nun

monem classicum, weil sich dessen die Bürger aus der ersten Classe bedienten, und setzten ihm dem sermoni proletario entgegen.

giebt es aber eine Naturschönheit und eine Kunstschönheit, von welchen die erstere ein schönes Ding, die andere eine schöne Vorstellung von einem Dinge ist. Eine Naturschönheit z. E. eine Tulpe zu beurtheilen, brauche ich vorher nicht zu wissen, was der Gegenstand für ein Ding seyn solle d i. ich habe nicht nöthig den Zweck zu kennen, sondern ohne alle Kenntniss des letztern, gefällt in der Beurtheilung die blosse Form für sich selbst. Will ich aber eine Kunstschönheit z. E. die Gruppe Laokoon beurtheilen, so muss zuerst ein Begriff, was das Ding seyn soll, zum Grunde gelegt werden, weil Kunst allemal einen Zweck in der Ursache voraussetzt, und weil die Vollkommenheit eines Dinges, in der Zusammenstimmung des Mannichfaltigen in demselben, zur innern Bestimmung desselben als Zweck, besteht; daher muss in der Beurtheilung der Kunstschönheit zugleich die Vollkommenheit des Dinges mit in Anschlag gebracht werden, wonach man bey Beurtheilung einer Naturschönheit gar nicht fragt.

Die schöne Kunst zeigt nun darin ihre Vorzüglichkeit, dass sie alle Dinge schön darstellt, die in der Natur hässlich oder missfällig sind, z. E. die Furien, die Verwüstungen des Krieges u. dgl. Aber eine Art Hässlichkeit kann sie der Natur gemäss nicht darstellen, ohne die Kunstschönheit zu Grunde zu richten, nemlich die, welche Ekel erweckt. In dieser sonderbaren, auf lauter Einbildung beruhenden Empfindung, wird der Gegenstand vorgestellt, als ob er sich gleichsam zum Genusse aufdränge, dem wir doch mit Gewalt widerstreben. Die künstliche Vorstellung dieses Gegenstandes, wird also von der Natur eben dieses Gegenstandes in unserer Empfindung nicht mehr unterschieden, und jene (künstliche) kann alsdann unmöglich für schön gehalten werden.

Weil in den Producten der Bildhauerkunst, Kunst mit Natur beynahe verwechselt wird, so hat sie die unmittelbare Vorstellung hässlicher Objecte von ihren Bildungen ausgeschlossen. Daher erlaubt sie z. E. den Tod in einem schönen Jünglinge mit umgekehrter Fackel, den Krieg mit seinen schrecklichen Folgen im Mars, mithin nur durch Allegorien vorzustellen, oder durch Attribute, die sich gefällig ausnehmen. Dies sind alles indirecte Vorstellungen, bey welchen die Vernunft die Auslegerin ist, mithin sind sie nicht blos für die aesthetische Urtheilskraft gemacht, d. i. die, welche die formale Zweckmässigkeit durchs Gefühl der Lust oder Unlust beurtheilt.

Dies alles geht der schönen Vorstellung eines Gegenstandes an, die eigentlich nur die Form der Darstellung eines Begriffs ist, durch die er allgemein mitgetheilt wird. Damit nun aber der Künstler dem Producte der schönen Kunst jene Form zu geben im Stande sey, dazu wird blos Geschmack erfodert. An diesen muss der Meister sein Werk, als an einen Probierstein halten, nachdem er ihn durch mancherley Beyspiele der Kunst, oder Natur geübt und berichtiget hat, und so wird er endlich nach manchen oft mühsamen Versuchen, jenen zu befriedigen, diejenige Form finden, die ihm Genüge thut. Also ist die Form nicht gleichsam eine Sache der Eingebung, oder eines freyen Schwunges der Gemüthskräfte, sondern das Werk einer langsamen und peinlichen Nachbesserung, damit sie dem Gedanken angemessen, und doch der Freiheit im Spiele der Gemüthskräfte nicht nachtheilig werde.

Geschmack ist aber blos ein Beurtheilungsvermögen, also nicht ein productives d. i. schaffendes Vermögen, und was ihm gemäss ist, ist darum noch nicht ein

Werk der schönen Kunst. Ein solches Werk kann ein Product seyn, das zu einer nützlichen und mechanischen Kunst, oder gar zu einer Wissenschaft gehört, bey welcher bestimmte Regeln befolgt worden sind, die man vorher lernen musste; aber die gefällige Form, die man ihm giebt, ist nur ein Mittheilungsmittel und gleichsam eine Manier des Vortrags, bey dem man noch etwas frey, übrigens aber an einen bestimmten Zweck gebunden ist. So verlangt man z. E. dass Tischgeräthe, moralische Abhandlungen, Predigten u. s. w. diese Form der schönen Kunst an sich haben müssen, ohne doch gesucht zu scheinen; aber kein Mensch wird sie darum Werke der schönen Kunst nennen. Zu diesen rechnet man nur Gedichte, Malereyen, Musiken u. s. w. und da kann man an einem solchen Werke oft Genie ohne Geschmack oder Geschmack ohne Genie wahrnehmen.

Von den Gemüthsvermögen, die das Genie ausmachen.

Man sagt von gewissen Producten der schönen Kunst, also z. E. des Meissels, des Pinsels, sie sind ohne Geist, ob man gleich an ihnen, was den Geschmack betrifft, nichts zu tadeln findet. Was ist dieser Geist? Nichts anders als das Vermögen, aesthetische Ideen darzustellen d. i. solche Vorstellungen der Einbildungskraft, die viel zu denken veranlassen, ohne dass ihnen doch irgend ein bestimmter Gedanke d. i. ein Begriff, vollkommen angemessen sey *), den also keine Sprache völlig erreicht, und verständlich machen kann. Es sind also solche Begriffe, die durch Uebereinstimmung der Einbildungskraft und des Verstandes, auf eine Anschauung bezogen werden. Die Einbildungskraft

*) Exempel N. Miscell. 3. St.

nemlich als erzeugendes Vermögen, ist sehr mächtig, aus dem Stoffe, den ihr die wirkliche Natur giebt, gleichsam eine zweite Natur zu schaffen. Wenn uns die Erfahrung zu alltägig vorkommt, so unterhalten wir uns mit der Einbildungskraft, bilden jene auch wohl um, obzwar immer nach Aehnlichkeitsgesetzen, aber doch auch nach Principien, die höher hinauf in der Vernunft liegen, und die uns eben sowohl natürlich sind, als jene Principien, nach welchen unser Verstand die wirkliche Natur auffasst. Bey dem Stoffe, den uns zwar die Natur leihet, fühlen wir gleichwohl doch eine Freiheit, nach welcher wir ihn zu etwas ganz anderm verarbeiten können, das die Natur weit übertrifft.

Dergleichen Vorstellungen der Einbildungskraft kann man Ideen nennen, und zwar darum

1. weil sie wenigstens streben zu einem Etwas, das über die Erfahrungsgrenze hinaus liegt, welches ihnen den Anschein einer objectiven Realität giebt d. i. als ob es wirklicher Gegenstand sey.

2. weil ihnen, als innern Gemüthsanschauungen, kein Begriff vollkommen adäquat oder angemessen seyn kann.

Diese Ideen sind das Gegenstück von Vernunftideen, welche umgekehrt Begriffe sind, denen keine Vorstellung der Einbildungskraft adäquat seyn kann, z. E. Gott, Freiheit. Nach jenen wagt es der Dichter, unsichtbare Wesen, das Reich der Seligen, Hölle, Ewigkeit u. s. w. zu versinnlichen, wozu sich in der Natur keine Beyspiele finden, und die Poesie ist es eigentlich, in welcher sich das Vermögen ästhetischer Ideen in seiner ganzen Stärke zeigen kann, welches eigentlich nur Talent der Einbildungskraft ist.

Die Einbildungskraft ist hiebey schöpferisch, denn es kann einem Begriffe eine Vorstellung der erstern untergelegt werden, die zu seiner Darstellung gehört, aber für sich allein so viel zu denken veranlasst, als sich niemals in einen bestimmten Begriff zusammenfassen lässt, wodurch der Begriff selbst auf unbegrenzte Art ästhetisch erweitert wird. Ebendieselbe Einbildungskraft setzt auch das Vermögen der Vernunftideen in Bewegung, mehr noch bey Veranlassung einer Vorstellung zu denken, als in ihr aufgefasst und deutlich gemacht werden kann, ob es zwar zum Begriffe des Gegenstandes gehört.

Attribute eines Gegenstandes, dessen Begriff als Vernunftidee z. E. Gott, nicht völlig dargestellt werden kann, nennt man diejenigen Formen, welche selbst nicht die Darstellung eines gegebenen Begriffs ausmachen, sondern nur als Nebenvorstellungen der Einbildungskraft, die damit verknüpften Folgen, und die Verwandtschaft des Begriffs mit andern ausdrücken. So ist z. E. der Adler Jupiters mit Blitz und Donnerkeil in den Klauen, ein Attribut des mächtigen Himmelskönigs, und der Pfau ein Attribut der prächtigen Himmelskönigin.

Diese Attribute heissen ästhetische, weil sie aus der Einbildungskraft, als ästhetischem Sinnlichkeitsvermögen vorzüglich geschöpft werden, im Gegensatz der logischen Attribute, die allein der Verstand hergiebt. Die schöne Kunst bedient sich nun der ästhetischen z. E. in der Malerey oder Plastik; selbst Poesie und Eloquenz nehmen den Geist, der ihre Werke belebt, auch lediglich von den ästhetischen Attributen der Gegenstände her, welche den logischen zur Seite gehen, und der Einbildungskraft einen Schwung geben, damit man ob zwar auf unentwickelte Art mehr dabey

denken möge, als sich in einem Begriffe, also in einem bestimmten Ausdrucke der Sprache, zusammenfassen lässt.

Es macht also die Vereinigung des Verstandes und der Einbildungskraft das aus, was wir Genie nennen. Weil aber die Einbildungskraft im Gebrauch zum Erkenntniss, dem Zwange des Verstandes unterworfen ist, um dem Begriffe desselben angemessen zu seyn, und sie doch gleichwohl in ästhetischer Absicht frey ist, und reichhaltigen unentwickelten Stoff liefert, den der Verstand zur Belebung der Erkenntnisskräfte anwendet, so besteht das Genie eigentlich in dem glücklichen Verhältnisse, zu einem gegebenen Verstandesbegriffe Ideen aufzufinden, und ihren schicklichen Ausdruck zu treffen und andern mitzutheilen. Dies aber kann keine Wissenschaft lehren und kein Fleiss erlernen, denn der Ausdruck, er mag in Sprache, Malerey oder Plastik bestehen, ist ein Talent Geist genannt, ein Vermögen, welches das schnell vorübergehende Spiel der Einbildungskraft aufzufassen und in einen Begriff zu vereinigen vermag, der sich ohne Zwang mittheilen lässt.

Wenn wir nun auf die oben gegebene Erklärung vom Genie zurücksehen, so finden wir

1. dass es nur ein Talent zur Kunst, und nicht zur Wissenschaft sey, denn in der letztern müssen deutlich erkannte Regeln vorangehen, und das ganze Verfahren bestimmen.

2. dass es als Kunsttalent einen bestimmten Begriff von dem Producte als Zweck, mithin Verstand voraussetzt; überdem aber auch noch eine Vorstellung von dem Stoffe habe, durch den jener Begriff dargestellt werden soll. Also muss im Genie ein Verhältniss der Einbildungskraft zum Verstande vorhanden seyn.

3. dass es sich nicht sowohl in Ausführung des vorgesetzten Zweckes, in Darstellung eines bestimmten Begriffs, sichtbar mache, als sich vielmehr im Ausdrucke ästhetischer Ideen zeige, welche zu jener Absicht reichen Stoff enthalten. Es muss demnach die Einbildungskraft, frey von aller Leitung durch Regeln, dennoch aber als zweckmässig zur Darstellung des gegebenen Begriffs, vorstellig machen.

4. muss eine ungesuchte, unabsichtliche Zweckmässigkeit im Gemüth des Künstlers, in freyer Uebereinstimmung der Einbildungskraft, zur Gesetzlichkeit des Verstandes, eine solche Proportion und Bestimmung dieser Vermögen voraussetzen, als keine Befolgung der Regeln bewirken kann, es sey der Wissenschaft oder der mechanischen Nachahmung; jene müssen blos aus der Natur des Künstlers hervorgehen.

Nach diesen Voraussetzungen ist also das Genie, die musterhafte Originalität der Naturgabe eines Künstlers, im freyen Gebrauche seiner Erkenntnissvermögen. Auf solche Weise ist das Product eines eigentlichen Genie's, ein Beyspiel nicht der Nachahmung, sondern der Nachfolge für ein anderes Genie. Dies wird hiedurch zum Gefühl seiner eignen Originalität erweckt, eine Zwangsfreiheit von Regeln in der Kunst so auszuüben, dass sie dadurch selbst eine neue Regel bekommt, durch die das Talent sich als musterhaft zeigen kann. Weil aber das Genie ein Günstling der Natur ist, den man als seltene Erscheinung anzusehen hat, so bringt sein Beyspiel eine Schule für andere gute Köpfe hervor, d. i. eine methodische Unterweisung nach Regeln, in so weit man sie aus jenen Geistesproducten und ihrer Eigenthümlichkeit hat ziehen können. Für solche gute Köpfe ist die schöne Kunst sofern Nachahmung, weil die Natur durch eine Genie die Regel gab.

Diese Nachahmung wird aber Nachäffung, wenn der Schüler schlechterdings alles nachmacht, sogar selbst die Missgestalt, die das Genie zulassen musste, weil sie sich nicht wohl wegschaffen liess, ohne die Idee selbst zu schwächen. Das Genie musste hiebey sich selbst durch die Finger sehen, und dies ist ihm so wie eine gewisse Kühnheit im Ausdrucke, aber ihm allein nur Verdienst, so wie überhaupt manche Abweichung von der gemeinen Regel demselben wohl ansteht. Das alles aber ist nicht nachahmungswürdig; es bleibt immer ein Fehler an sich, den man wegzuschaffen suchen muss, für den aber das Genie gleichsam privilegirt ist, weil das Unnachahmliche seines Geistesschwunges durch ängstliche Behutsamkeit leiden würde.

Eine andere Art der Nachäffung ist das Manieriren d. i. ein Nachäffen der blossen Originalität überhaupt, durch die man sich von Nachahmern so weit als möglich entfernen will, doch ohne das Talent zu besitzen, dabey zugleich musterhaft zu seyn. Es giebt überhaupt zweierley Arten der Zusammenstellung seines Gedankenvortrags, deren die eine Methode, die andere Manier heisst. Die erstere befolgt bestimmte und deutlich gedachte Principien der Vernunft, und ist der Wissenschaft eigen, und in dem Sinne spricht man von Socrates, Platon's und Aristoteles Methode; die andere aber hat kein anderes Richtmaas, als das Gefühl der Einheit in der Darstellung, und da spricht man von Pindar's, Apelles und Phidias Manier, und diese letztere gilt also nur für die schöne Kunst. Ein Product derselben heisst alsdann manierirt, wenn der Vortrag seiner Idee durch Meissel, Pinsel u. s. w. nur auf die Sonderbarkeit angelegt ist, und der Idee nicht angemessen gemacht wird *).

*) Z. E. Cestius Grabmahl im Kleinen, in der Villa des Cardinal Doria, woselbst es nur eine Ruthe Landes einnimmt.

Verbindung des Geschmacks mit Genie, in Producten der schönen Kunst.

Wenn gefragt wird, woran in Sachen der schönen Kunst mehr gelegen ist, ob am Genie oder am Geschmack, so ist das eben so viel, als ob es bey ihnen mehr auf Einbildungs-, als auf Urtheilskraft ankomme. Da nun eine Kunst in Ansehung des Genie's, eher eine geistreiche, in Absicht des Geschmacks aber allein eine schöne Kunst genennt zu werden verdient, so ist der Geschmack wenigstens als unumgängliche Bedingung das vornehmste, auf das man bey Beurtheilung der Kunst als schönen Kunst zu sehen hat. Reichthum und Originalität der Ideen bedarf die Schönheit so nothwendig nicht, als der Angemessenheit der Einbildungskraft in ihrer Freiheit zur Gesetzmässigkeit des Verstandes, oder mit andern Worten: ein schönes Kunstwerk braucht weniger reiche und originelle Ideen zu haben, wenn man an ihm nur sieht, dass die Einbildungskraft des Meisters durchaus vom Verstande desselben so gezügelt und geleitet worden ist, dass sie gegen alle Ausschweifung verwahrt blieb. Aller Reichthum der Einbildungskraft bringt bey ihrer Gesetzlosigkeit nichts als Unsinn zur Welt, aber die Urtheilskraft sucht die Freiheit der Einbildungskraft dem Verstande anzupassen.

Ueberhaupt ist der Geschmack so wie die Urtheilskraft der Zuchtmeister des Genie's, der ihm die Flügel beschneidet, es gesittet und geschliffen macht, und ihm zugleich eine Anleitung giebt, worüber und wie weit es sich verbreiten soll, um zweckmässig zu bleiben. Da er auch Klarheit und Ordnung in die Gedankenfülle hineinbringt, so macht er die Ideen haltbar und fähig eines dauernden und allgemeinen Beyfalles, so dass an-

dere nachfolgen, wodurch die Cultur immer weiter schreitet, und also verbreitet wird. Wenn demnach beym Widerstreite des Genie's und des Geschmacks, an einem Producte der schönen Kunst, etwas soll aufgeopfert werden, so müsste es eher auf Seiten des Genie's geschehen, denn die Urtheilskraft, die in Sachen der schönen Kunst nach eigenen Prinzipien den Ausspruch thut, wird eher erlauben, dass der Freiheit und dem Reichthume der Einbildungskraft, als dem Verstande Abbruch geschehe.

Also würden zur schönen Kunst Einbildungskraft, Verstand, Geist und Geschmack erfoderlich seyn. Die drey erstern Vermögen erhalten durch das vierte, nämlich den Geschmack, allererst ihre Vereinigung. Hume giebt den Engländern zu verstehen, dass, ob sie zwar in ihren Werken keinem Volke in der Welt, in Absicht der Beweisthümer der drey erstern Eigenschaften, also der Einbildungskraft, des Verstandes und des Geistes abgesondert betrachtet, etwas nachgäben, sie doch in der, welche sie vereinigt, mithin im Geschmack ihren Nachbarn, den Franzosen, nachstehen müssten. —

Neuerlich hat man das Schrittschuhlaufen zum Range einer schönen Kunst erhoben, und als eine Schwester der Tanzkunst angesehen wissen wollen. Es ist aber hiebey nicht abzusehen, wie die aesthetische Idee ausgedrückt werden könne, die nach einem blos subjectiven Princip, der Uebereinstimmung gewisser Erkenntnissvermögen unter einander, nämlich der Einbildungskraft und des Verstandes, auf eine Anschauung bezogen wird, und die der Künstler immerwährend bey jedem seiner Werke fest und unverrückt im Auge behalten muss. Bey der Tanzkunst kann es sehr wohl

geschehen, und ist auch stets in den bedeutenden pantomimischen Tänzen der Alten beobachtet worden; daher bemerkt Aristoteles, dass die Tänzer seiner Zeit durch schickliche Leibesstellungen, die Sitten, Leidenschaften und Handlungen ausgedrückt hätten *). Dies sieht man auch an den mancherley Tänzen, die nach Xenophons Erzählung **) in Paphlagonien getanzt wurden, und an den griechischen Ὁρμοις d. i. bunten Reihentänzen, in welchen der Jüngling, der den Reihen führte, männlich und so tanzte, wie es im Kriege zu gebrauchen war, das Mädchen aber mit bescheidenen Bewegungen folgte und zeigte, wie das schöne Geschlecht tanzen sollte. ***) Hier war also eine Beschäfftigung für die Einbildungskraft, zugleich aber auch ein Geschäfft für den Verstand vorhanden d. i. die äſthetische Idee gab wirklich etwas zu denken. Wenn nun im Schrittschuhlaufen dies auch möglich wäre, so würde es eben so auch im Frisiren, Voltigiren, Reiten u. s. w. geschehen können, mithin diese blos mechanischen Künste zu den schönen gerechnet werden müssen, wodurch freilich das Feld derselben sehr erweitert werden dürfte, sed vltra quod fas est.

*) Poet. C. 1. 321. Ed. Thieme.

**) Cyrus Feldz. S. 240 meiner Uebers.

***) Lucian Ueb. 3. Th. S. 168. woselbst er den Ὁρμος mit einer Halsschnur vergleicht, weil er gleichsam eine Schnur vorstelle, die aus Bescheidenheit und Tapferkeit zusammengesetzt sey.

2.

Einige Grundsätze der schönen Architektur.

Wenn Mnesikles die Propyläen zu Athen und Gaudentius das Kolosseum zu Rom erbauet, so haben beide einen bestimmten Zweck, der den Gebrauch des Gebäudes zum Vorwurf hat. Der Erste will nach der Forderung des Pericles einen Vorhof zur Burg aufführen und der Zweite nach dem Willen des Vespasian ein Amphitheater anlegen, dessen Grösse allein durch den Hauptzweck eingeschränkt würde, jedem Zuschauer einen bequemen, nicht zu entfernten Ort zu geben. Diese Eigenschaften mussten sie zuerst zu erfüllen suchen, ehe sie daran denken konnten, den Gebäuden eine ästhetische Kraft zu geben, durch die sie auf die Einbildungskraft des Vorübergehenden wirken könnten. Beide Gebäude können also aus einem doppelten Gesichtspunkte betrachtet werden. Einmal als Producte einer Kunst, deren Hauptabsicht in der Befriedigung des Bedürfnisses liegt; und zweitens als Kunstwerke, die auf die Einbildungskraft wirken sollen.

Dieser doppelte Gesichtspunkt findet bey allen Gebäuden Statt und man pflegt deswegen die Architektur in die mechanische und schöne einzutheilen. Jene

ist eine Tochter des Bedürfnisses und hat die Befriedigung unserer Bedürfnisse zum Hauptzweck. Diesen erfüllt sie, indem sie uns nicht nur einen Zufluchtsort anweiset, der uns gegen Sturm, Regen und andere Ungemächlichkeiten der Witterung Schutz verschafft, sondern auch auf eine andere Art für unsere Bequemlichkeit sorgt; diese schöne Architektur, die mit den übrigen schönen Künsten in demselben Schoosse des Vergnügens erzogen ist, sucht ihren Producten alles das zu geben, wodurch sie unsere Einbildungskraft in Bewegung setzen kann, und uns eine Behaglichkeit empfinden zu lassen, die der Anblick des Schönen gewährt.

Die Mittel, deren sich der Architekt zu bedienen hat, wenn er seinen Gebäuden das Siegel der schönen Kunst aufdrücken will, lassen sich nur aus der Beobachtung der Natur herleiten.

Wir bemerken an allen Geschöpfen der Natur, dass die Form ihres Körpers, das Verhältniss der Glieder und ihre ganze äussere Gestalt von ihrer Bestimmung abhängt. Wir bemerken ferner, dass ihre Glieder so angeordnet und mit dem Ganzen verbunden sind, dass sie ihren Zweck am leichtesten erfüllen können. Ferner entdecken wir, dass durch diese Anordnung jedes lebendige und leblose Geschöpf einen gewissen eigenthümlichen Charakter erhalten hat, der es uns angenehm oder unangenehm macht. Furcht und Schrecken erregt der Anblick des Löwen; Schlauheit und List zeichnen sich durch unverkennbare Spuren auf dem Kopfe des Fuchses aus; Furchtbar ist die grosse Masse eines überhangenden Felsens; Reitzend die Blume des Feldes.

Ausser diesen Eigenschaften bemerken wir noch, dass der Schöpfer eine gewisse Regelmässigkeit in der Anordnung beobachtet hat, von der er bey keinem leben-

digen Wesen eine Ausnahme macht. In dem ganzen Thierreiche ist uns kein einziges Geschöpf bekannt, dessen doppelte Glieder nicht von gleicher Grösse wären, und das sich nicht in zwey gleiche Hälften theilen liesse.

Durch ein solches Verfahren erhielten alle Geschöpfe eine gewisse Vollkommenheit, deren sinnliche Darstellung die Schönheit ausmacht: wir aber ziehen daraus den Schluss, dass die Schönheit in der vollkommenen Uebereinstimmung der Geschöpfe, sowohl mit deren Absichten als der Theile unter sich und mit dem Ganzen, zu setzen sey.

Wenn dieser allgemeine Begriff auf die Producte der Architektur angewandt wird; so erhellet, dass zu jedem Gebäude folgende Stücke durchaus nothwendig sind, wenn es dabey auf die Darstellung des Schönen ankommt:

1) Kein Theil eines Gebäudes darf vorhanden seyn, der nicht zum Ganzen nothwendig daseyn müsste.

2) Jeder Theil muss die seiner Bestimmung angemessene Grösse erhalten.

3) Alle Theile müssen unter sich und mit dem Ganzen übereinstimmen.

4) Jedes Gebäude muss sich durch einen Perpendikel in zwey gleiche Hälften theilen lassen.

Indem der Architekt diese Regeln beobachtet, und also mit der Natur einerley Gesetze ausübt, geht er mit ihr in der Darstellung des Schönen analogisch zu Werke.

Der erste Punkt legt ihm die Verbindlichkeit auf, keinem Gebäude einen wesentlichen Theil zu geben, dessen Zweck sich allein auf Verzierung einschränkte. Er verhindert ihn, mit mehrern andern denselben Fehler zu begehen, und Säulen, die nichts zu tragen haben, mit Gebäuden in Verbindung zu bringen. Ein Architekt, der sich durch diesen Grundsatz leiten lässt, wird sich nicht damit begnügen, ihnen den Schein, als trügen sie ein Gebälke, gegeben zu haben, weil er es sich wohl bewusst ist, dadurch einen doppelten Fehler zu begehen, indem kein Kranz vorhanden seyn darf, wo kein Gebälke ist, oder wohl gar keins seyn kann.

Der zweite Grundsatz verlangt, dass jedem Theile die seiner Bestimmung angemessene Grösse gegeben werde, und fordert den Architekten auf, über den Zweck eines jeden Theils seiner Gebäude nachzudenken.

Ist es ihm darum zu thun, das Verhältniss der Säulen zu bestimmen, d. h. auszumachen, wie oft der Durchmesser in der Höhe der Säule enthalten seyn darf; so wird er sich sagen, dass eine Säule nicht nur das Gebälke tragen, sondern auch dem Gebäude ein gefälliges Ansehen geben soll. Indem er diesen Zweck überlegt, wird er sich überzeugen, dass jede Säule ein solches Verhältniss erhalten müsse, dass sie weder zu dünne, unter der Last zu brechen scheine, noch zu dicke, dem Gebäude ein schwerfälliges Ansehen gebe.

Will der Architekt das Verhältniss der Fenster festsetzen; so wird er folgende Betrachtung anstellen müssen.

Der Zweck eines jeden Fensters ist, die innern Theile des Gebäudes zu erleuchten; nun lehrt die Erfahrung nicht nur, sondern auch die Optik, dass ein

hohes Fenster diese Absicht mehr als ein breites erfüllt, folglich muss es die Figur eines Oblongum erhalten, dessen längste Seite in die Höhe gerichtet ist. Um wie viel indessen das Fenster höher als breit seyn müsse, lässt sich aus dem Zwecke desselben nicht leicht herleiten, sondern ist vielmehr der Willkühr eines Jeden überlassen. Das Verhältniss wird immer gut seyn, wenn das Fenster sich weder dem Ansehen einer Spalte in der Mauer nähert, noch durch eine zu grosse Breite ein schwerfälliges Ansehen bekömmt. Um dies zu verhindern, pflegt man jedes Fenster noch einmal so hoch als breit zu machen.

Aehnliche Betrachtungen werden den Architekten über das Verhältniss der Thüren, Zimmer und Säle hinreichend belehren. Bey den Zimmern und Sälen wird er zuerst deren Grösse festzusetzen haben, ehe er sich auf das Verhältniss der Breite zur Länge einlassen darf. Auch hierbey wird ihm der Gebrauch des Zimmers Mittel genug an die Hand geben.

Der dritte Grundsatz verlangt eine Uebereinstimmung der Theile unter sich und mit dem Ganzen. Diese Uebereinstimmung findet vorzüglich in Rücksicht der Grösse Statt, und es lässt sich deswegen dieser Grundsatz auch so ausdrücken: Alle Theile müssen unter sich eine verhältnissmässige Grösse erhalten. Dieser Punkt kann nur dadurch entschieden werden, dass man die Theile unter sich und mit dem Ganzen vergleicht. Hiebey drängt sich uns zuvörderst die Frage auf: welche Theile können mit einander verglichen werden?

Wenn wir wissen wollen, um wie viel ein Mensch grösser als der andere ist; so messen wir entweder beide mit einem und demselben Maasse, oder wir lassen beide

neben einander treten, um durch Vergleichung das gesuchte Resultat herauszubringen. In dem letztern Falle ist es durchaus nothwendig, dass beide wenigstens in dem Gesichtskreise desjenigen, der die Vergleichung anstellen soll, seyn müssen, und wir ziehen daraus den Schluss, dass sich nur solche Theile durch das blosse Augenmaass mit einander vergleichen lassen, die man mit einem Blicke übersehen kann. Doch dies ist nicht die einzige Einschränkung; es können auch nur solche Theile mit einander verglichen werden, die zusammengenommen ein Ganzes ausmachen.

Nicht nur der Mann und das Weib sind nach verschiedenen Verhältnissen gebildet, die beide gleichschön sind, sondern auch mehrere Männer und Weiber haben verschiedene Verhältnisse erhalten, je nachdem ihr besonderer Charakter es erforderte. Wem ist es nicht bekannt, dass Herkules und Apollo, Venus und Minerva nach ganz verschiedenen Verhältnissen gebildet werden, die von dem Charakter eines jeden abhängen? Wer aber wird es sich einfallen lassen, den Fuss oder die Schulter eines Herkules mit andern Theilen des Apollo zu vergleichen, wenn er über ihre angemessene Grösse ein Urtheil fällen soll? Die Ursache davon ist keine andere als die, dass sich durch diese Vergleichung durchaus nicht bestimmen lässt, ob der Fuss des Apollo zu lang oder die Schulter des Herkules zu gross ist. Eben so verhält es sich in der Baukunst.

Man denke sich einen Pallast, der nach allen Regeln der schönen Architektur aufgeführt ist und daneben ein Zeughaus oder einen Tempel, die mit eben dem Rechte auf wahre Schönheit Anspruch machen können. Alle

diese Gebäude werden durch Fenster erleuchtet und ein Haupteingang führt in das Innere derselben. Wie soll ich aber ausfindig machen, ob der Eingang zum Tempel oder die Fenster des Pallastes eine angemessene Grösse erhalten haben? Werde ich dies wohl durch die Vergleichung der Fenster des Pallastes mit den Theilen des Tempels herausbringen können? Muss ich nicht vielmehr den Eingang zum Tempel und die Fenster des Pallastes mit dessen übrigen Theilen vergleichen?

Endlich so lassen sich auch nur solche Theile mit einander vergleichen, die in gleichem Range stehen.

Eine Säule bestehet bekanntlich aus dem Säulenstuhl, dem Schaft und dem Gebälke. Der Säulenstuhl hat mehrere Glieder wie z. B. den Untersatz, den Deckel, Würfel, Fussgesimse und den Fuss. Wenn nun entschieden werden sollte, ob alle diese Theile eine angemessene Grösse erhalten hätten, müsste da nicht der Säulenstuhl mit dem Schaft, der Untersatz mit dem Deckel oder mit dem Fussgesimse verglichen werden? Was möchte aber wohl herauszubringen seyn, wenn man den Würfel mit der Thüre des Hauses oder gar mit dem ganzen Gebäude vergleichen wollte?

Nachdem die erste Frage beantwortet worden ist, bleibt noch die wichtigste zu entscheiden übrig; diese verlangt das Verhältniss der Theile festzusetzen. Sie ist eine der schwürigsten in der ganzen schönen Architektur, weil die Verhältnisse keinen bestimmten Regeln unterworfen sind. Im Allgemeinen liesse sich wohl so viel hierüber festsetzen, dass man sich bey der Anordnung der Theile nach der Grösse des Gebäudes zu richten habe, dass ein grosses Gebäude grössere Zimmer, Fenster und Eingänge erhalten müsse, als das kleinere: welches

Verhältniss aber zwischen diesen Theilen und dem Ganzen statt finden müsse, möchte sich wohl so allgemein nicht angeben lassen. Ganz verschiedene Formen können mit unendlich verschiedenen Verhältnissen gleich schön seyn. Indessen wird uns die Betrachtung der Natur zu einer allgemeinen Regel führen, die den Architekten in der Wahl der Verhältnisse leiten kann.

Es ist eine allgemeine Erfahrung, dass die Gegenstände durch ihre Form um so mehr unsere Aufmerksamkeit fesseln, je grösser sie sind oder je mehr Mannigfaltigkeit wir an ihnen bemerken. Da nun die Natur den Menschen zur Betrachtung aller ihrer Geschöpfe anlocken wollte; so musste sie durch eine grössere Mannigfaltigkeit sowohl der Form als Farbe den kleinern Geschöpfen das ersetzen, was ihnen an Grösse abging. Dass sie in der That so verfuhr, lehrt uns die tägliche Erfahrung. Welche Mannigfaltigkeit bemerken wir nicht in dem bunten Kelche der Blumen, zu deren Putz alle Hauptfarben mit ihren verschiedenen Nüancen verschwendet zu seyn scheinen! Diesen musste die Natur allen nur möglichen Reitz zu geben suchen, wenn sie uns zu deren Betrachtung anlocken wollte, weil sie von unserer eigenen Natur viel weiter entfernt liegen, als die Thiere und, wenigstens so lange wir sie betrachten, keinen Veränderungen unterworfen sind.

Weniger Reitz für unsere Augen bedürfen die Insekten und Würmer, weil sie durch jede ihrer Bewegungen neue Eindrücke auf uns machen; dennoch aber mussten sie mehr Mannigfaltigkeit in der Form und Farbe erhalten, als die grössern Thiere, um unsere Augen auf sich zu ziehen.

Nach demselben Gesetze verfuhr die Natur in der Anordnung eines jeden ihrer Geschöpfe.

Unter allen lebendigen Wesen zeichnet sich der Mensch, nach dem Geständnisse aller Zeiten, durch seine guten Verhältnisse vor allen übrigen aus, und an ihm entdecken wir das so eben angeführte Gesetz am deutlichsten.

Der ganze Körperbau desselben hat drey Haupttheile, nämlich den Kopf, den Rumpf und die Gliedmaassen. Unter diesen ist der Kopf der kleinste, allein die grosse Mannigfaltigkeit seiner Theile ersetzt den Abgang der Grösse. An ihm zeichnen sich die Theile des Gesichts auf eine mannigfaltige Art aus und lassen uns dasselbe Gesetz in den gewählten Verhältnissen entdecken. Der kleinste Theil des Gesichts ist ohnstreitig das Auge, das durch eine Mannigfaltigkeit in der Farbe und durch die Bewegbarkeit einen Reitz erhalten hat, der unsere Aufmerksamkeit fesselt. Nach den Augen folgt der Mund in Rücksicht der Grösse; und auch dieser besitzt durch Form und Farbe einen Reitz, der ihm unsere Aufmerksamkeit sichert.

Durch eine solche Anordnung war es dem Schöpfer möglich, keinen Theil über den andern herrschen zu lassen, und uns zu nöthigen, in der Betrachtung von einem Theil zum andern überzugehen, um beständig auf das Ganze zurückgeführt zu werden.

Diese Regel muss der Architekt beständig vor Augen haben, wenn er den Theilen seines Gebäudes ein gutes Verhältniss geben will, damit das Auge beständig das Ganze zu überschauen genöthiget werde. Dass sie in der Architektur anwendbar ist, zeigen die Gebäude der Griechen und Römer, die als vollkommene Muster guter Verhältnisse angesehen werden können. Diese müssen von den neuern als eine unabänderliche Richtschnur angesehen werden, von der man sich nicht eher losspre-

chen darf, bevor man sich nicht den darin herrschenden Geist zu eigen gemacht hat.

Doch! der bisher berührte Punkt giebt blos so viel an, dass diejenigen Theile, die sich durch eine grössere Mannigfaltigkeit auszeichnen, kleiner als andere seyn müssen, die eine einfachere Form erhalten haben; oder umgekehrt, dass man denjenigen Theilen, die nach dem vorigen Grundsatze kleiner als andere seyn müssen, eine grössere Mannigfaltigkeit zu geben habe, und dass diese Mannigfaltigkeit mit der Grösse ab- und zunehmen müsse. Es giebt aber noch eine andere Regel, die den Architekten in der Wahl der Verhältnisse leiten kann.

Wenn der Maler oder Bildhauer einen der Götter oder Göttinnen Griechenlands zu bilden unternimmt; so überdenkt er zuerst die Eigenschaften oder den Charakter desselben, weil er diesen seiner Bildung gleichsam einathmen muss, wenn er seinen Vorsatz auf die gehörige Art ausführen will. Soll das Bild des Herkules aus seinen Händen hervorgehen; so wird er dessen physische Stärke durch eine erhabene Brust und breite Schultern bezeichnen. Will er Apollo's ewige Jugend dem Auge anschaulich machen; so wird er ihn durch einen schlanken Wuchs, an dem weder Brust noch Schultern stark hervortreten, auszeichnen müssen. In allen diesen Fällen bestimmt also der Charakter eines jeden die Verhältnisse des Körpers, die man allemal schön finden wird, wenn sie zum Ausdruck desselben nothwendig waren, so verschieden sie auch seyn mögen.

Eben so verhält es sich in der Baukunst. Der Architekt wird die Verhältnisse eben so wie der Maler und Bildhauer verändern müssen, wenn er seinen Gebäuden den Charakter des Erhabenen, des Schönen oder Edeln geben will.

Um hierin glücklich zu seyn, muss er sich durch ein anhaltendes Studium der Natur, die allen lebendigen und leblosen Geschöpfen einen eigenthümlichen Charakter gegeben hat, vorbereiten. Vorzüglich wird er sich der Nachbildung landschaftlicher Gegenstände widmen müssen, weil er hiedurch den Charakter todter Massen am leichtesten erforschen kann. Nur der Zeichner kann es durch eine anhaltende Nachbildung der Naturproducte dahin bringen, dass ihm ihre Anordnung beständig vor Augen schwebt; er wird seine Phantasie mit schönen Verhältnissen anfüllen, und, wenn er zugleich Architekt ist, seinen Gebäuden den ihnen eigenthümlichen Charakter durch eine geprüfte Wahl guter Verhältnisse einzuhauchen wissen.

Wie genau diese Behauptung mit der Erfahrung übereinstimme, lässt sich daraus abnehmen, dass die Zeichenkunst allemal der schönen Architektur voranging, und dass die berühmtesten Baumeister sich zugleich nicht geringe Kenntnisse in der Malerey erworben hatten, oder auch umgekehrt, dass viele der besten Maler sich zugleich als gute Architekten einen Namen gemacht haben. Ohne mich in eine weitläuftige Erörterung einzulassen, darf ich nur an Leonardo da Vinci, Michel Angelo und Raphael erinnern.

Dass man schon zu den Zeiten der Griechen so dachte, lehrt uns eine Stelle aus dem Kommentar eines griechischen Baumeisters Pythius, der den Tempel der Minerva zu Prienae erbauet hatte. Diese Stelle hat uns Vitruv im 1. Cap. des ersten Buchs aufbewahret. Er sagt darin *):

*) Architectum omnibus artibus et doctrinis plus oportere facere, quam qui singulas res suis industriis et exercitationibus ad summam claritatem perduxerunt. Id autem re non expeditur: non enim debet nec potest esse archi-

„Ein Architekt muss in allen Künsten und Wissenschaften es weiter als diejenigen gebracht haben, die eine einzige Sache durch Fleiss und Uebung zur Vollkommenheit führten. Zwar geht das in derselben Kunst oder Wissenschaft nicht an; denn so weit als Aristarch kann es der Architekt in dem Sprachstudio nicht bringen, auch hat er das nicht nöthig: allein in der Sprachkenntniss muss er nicht ganz unerfahren seyn. Eben so wenig kann er die Fertigkeit in der Musik haben, die Aristoxenus besass, demohngeachtet aber muss er sich in der Musik versucht haben. Auch wird er es nicht so weit als Apelles in der Malerey bringen können, aber in der Zeichenkunst darf er nicht unerfahren seyn. In der Plastick wird er dem Myron oder Polyklet nicht gleich kommen: allein eine völlige Unwissenheit darf er sich darin nicht zu schulden kommen lassen."

Noch ein anderer Grund für meine Behauptung, dass die schöne Architektur von den Fortschritten in der Zeichenkunst abhängt, lässt sich davon hernehmen, dass sie von keinem Volke zu einer gewissen Vollkommenheit erhoben ward, das die Zeichenkunst vernachlässigte.

Die Aegypter brachten es nie in der Zeichenkunst zu einer gewissen Vollkommenheit; sie blieben, wie sich Winckelmann in seiner Geschichte der Kunst ausdrückt, bey den geraden Linien der ersten Bildungen stehen. Jene sanft gebogenen Linien, die den Figuren eine so grosse Annehmlichkeit geben, lernten sie niemals kennen, ihre Kunstwerke der Malerey

tectus Grammaticus uti fuerit Aristarchus, sed non agrammatos; nec Musicus ut Aristoxenus, sed non amusus; nec pictor ut Apelles, sed graphidos non imperitus; nec plastes quemmadmodum Myron aut Polycletus, sed rationis plasticae non ignarus etc . . .

und Plastick hatten weder Bewegung noch Leben. Deswegen blieben sie auch in der schönen Architektur so weit zurück, dass sie ihren Gebäuden höchstens den Charakter des Erhabenen, der sich glücklicher Weise durch eine grosse Masse ausdrücken lässt, zu geben wussten: ausserdem blieben ihre Gebäude ohne Schönheit und ihre Säulen ohne eine richtige Proportion.

Dagegen brachten es die Griechen in der Zeichenkunst zu einer Vollkommenheit, die nach ihnen kein Volk wieder erreicht hat, und hoben die schöne Architektur auf eine Stufe der Vollendung, die noch jezt allen Bewohnern Europens zum Muster dient.

Der vierte Grundsatz hat einen eben so wesentlichen Einfluss auf die Schönheit des Gebäudes. Dadurch, dass er die Mitte desselben bezeichnet, wird die Uebersicht des Ganzen erleichtert, indem das Auge gewisse Ruhepunkte erhält, die durchaus nothwendig sind, wenn wir uns davon eine deutliche Vorstellung machen sollen. Zugleich trägt die Ausübung dieses Grundsatzes mit dazu bey, das Gebäude als ein Ganzes darzustellen. Wenn die einzelnen Theile des Gebäudes nicht in der Mitte und die doppelten zu beiden Seiten liegen; so bin ich niemals gewiss, ob auch nicht ein Theil fehle, und ich kann mir deswegen von dessen Vollkommenheit keinen deutlichen Begriff machen.

Cleinow.

3.

Von den Säulenordnungen.

Bey keinem Theile eines Gebäudes ist es nothwendiger, die Verhältnisse nach dem Charakter zu bestimmen, als bey den Säulen; denn bey diesen fällt alles übrige weg, was darauf Einfluss haben könnte. Schon die ersten Erfinder der Säulenordnungen *) nahmen hierauf

*) Wenn Vitruv von den Säulenarten handelt; so bedient er sich der Worte genera columnarum, welche der deutsche Uebersetzer derselben, Gualtherus Rivius, durch Säulengattungen oder Manieren, Daniel Barbaro aber durch maniere di Colonne übersetzt haben. Weder Barbaro noch Rivius bedienten sich des Worts Ordine (Ordnung), welches doch schon zu ihren Zeiten bey den Baumeistern im Gebrauch seyn musste, und welches Perrault und Galiani, die spätern Uebersetzer der Vitruvschen Schriften, bey Verdolmetschung jener lateinischen Worte anzuwenden sich kein Bedenken machten.

Barbaro übersetzt zwar das lateinische Wort ordinatio durch Ordine: dass aber Ordinatio dasjenige, was wir unter Ordnung verstehen, nicht andeuten könne, bedarf keines Beweises; zu welchem man jedoch Vitruvs eigene Erklärung dieses Worts anführen könnte. Das Wort ordinatio findet man im 1. Buch cap. 2.

Serlio, der seine Schriften über die Architektur noch vor jenen deutschen und italienischen Uebersetzungen der

Rücksicht, und suchten einer jeden denjenigen Charakter zu geben, den sie nach dem Geschmacke ihrer Zeitgenossen oder nach ihrem eigenen für den schicklichsten hielten: wenigstens finden wir an jeder etwas so bestimmtes im Charakter, wodurch sie sich von den übrigen unterscheidet.

Bey dem allen aber haben die verschiedenen Säulenordnungen keine so bestimmten Verhältnisse, dass man nicht davon abweichen könnte. Vielmehr überzeugen uns die aus dem Alterthum übrig gebliebenen Ruinen, dass die alten Architekten beständig darin von einander abwichen. So viel Säulen einer Ordnung an den verschiedenen Gebäuden gefunden werden, so viel Abänderungen hat man auch bemerkt. Auch in den neuern Zeiten sind die Architekten hierin ihrem eigenen

Werke des Vitruvs ans Licht gab, scheint das Wort ordine, aber nur beynahe in dem ihm nachher beygelegten Sinne gebraucht zu haben, und nach ihm haben Palladio, Scamozzi und alle nachfolgende Schriftsteller dasselbe beybehalten.

Je systematischer die architektonischen Schriften nach und nach wurden, je eingeschränkter wurde der Sinn des Worts ordine und am Ende wurden ordres d'Architecture, ordres de colonnes, Säulenordnungen daraus. Der ganze Begriff dieses Worts schränkt sich nun auf die Säule mit ihrem Postamente und Gebälke ein, wenn die ältern Baumeister den ganzen Zusammenhang, die ganze Bauart darunter verstanden hatten, welche nach Verschiedenheit der Säulenarten in ihren Verhältnissen gegen diese stark, mittelmässig oder mit der höchsten Eleganz verbunden seyn soll. Wer mehr hievon zu wissen verlangt, der lese Weinlig's 30sten Brief über Rom, aus welchem die gelieferte Anmerkung ausgezogen ist. Dieser Brief ist auch in dem ersten Stücke des Huthischen Magazins für die bürgerliche Baukunst auf der 73 und folgenden Seite abgedruckt.

Geschmacke gefolgt, und man kann deswegen von ihren Verhältnissen keine allgemein gültige Regeln angeben.

Diese Verschiedenheit der Verhältnisse beruhet aber grösstentheils darauf, dass man die fünf Säulenordnungen in 2 oder mehrere Klassen brachte und jeder Klasse einen bestimmten, gleichsam allgemeinen Charakter zu geben suchte. So bringt z. B. Goldmann die fünf Säulenordnungen in 2 Klassen, in niedrige und hohe, oder in starke und schwache. Zu den Erstern gehören die Toskanische, Dorische und Jonische, zu den Letztern die Römische und Korinthische. Jene sind alle ohne dem Postamente 20 Model und diese 24 Model hoch. Das übrige ordnet er nach dem besondern Charakter eines jeden an. Die Toskanische ist die einfachste und schlechteste; sie steht anspruchlos und bescheiden da: die Dorische zeigt sich in einer männlichen Pracht, die sich durch nichts Gesuchtes und Zierliches, aber wohl durch einfachen Reichthum auszeichnet. Die Jonische Säulenordnung verbindet Einfalt mit zierlichem Wesen. Die Römische und Korinthische haben den Charakter einer schönen, schlanken und ansehnlichen Gestalt erhalten, nur mit dem Unterschiede, dass jene den gesuchten Putz der Korinthischen nicht kennt.

Hiervon weicht der Herr Kammerrath Suckow ab, indem er alle Säulenordnungen in 3 Klassen bringt, nämlich in starke, mittelmässige und schwache. Zu den ersten rechnet er die Toskanische und Dorische, zu den mittelmässigen die Jonische und Teutsche, und zu den schwachen die Römische und Korinthische. Er nimmt nämlich 6 Säulenordnungen an, indem er die von Sturm angegebene sogenannte teutsche Ordnung mit der Jonischen in eine Klasse bringt. Ihren besondern Charakter unterscheidet er dadurch, dass er die Dorische zier-

licher als die Toskanische, die Teutsche zierlicher als die Jonische, und die Korinthische zierlicher als die Römische, darstellet. Dieser Eintheilung gemäss wird die Toskanische und Dorische 26 Model *), die Jonische und Teutsche 28 und die Römische und Korinthische 30 Model mit dem Gebälke und Säulenstuhl hoch.

Einige Architekten geben jeder Ordnung eine besondere Höhe, wie aus folgender Tabelle zu ersehen ist. Bey ihnen fällt also der allgemeine Charakter weg, den 2 oder 3 verschiedene Säulenordnungen haben könnten.

Architekten	Toskan.		Dorische		Jonische		Korinth.		Röm.	
	Mod.	Min.	Mod.	Min.	Mod.	Min.	Mod.	Min.	Mod.	Min.
Palladio	19	15	23	13	26	$26\frac{1}{6}$	27	16	30	20
Cataneo	21	15	22	29	27	$5\frac{9}{16}$	29	5	32	$7\frac{1}{2}$
Vignola	22	2	25	4	28	9	32	—	32	—
Serlio	19	24	21	$28\frac{7}{8}$	25	15	28	$27\frac{6}{7}$	32	15
Scamozzi	$22\frac{1}{2}$	—	25	17	26	—	30	20	29	12
Branca	22	—	25	12	28	18	31	24	31	18

Von diesem Verhältnisse des halben Durchmessers zur Höhe hängt die Verzierung und der davon abhängende besondere Charakter der Säulen ab; denn die Verzierung nimmt nach eben dem Verhältnisse zu, nach

*) Unter Model versteht man denjenigen Maasstab, der bey den Säulenordnungen gebraucht wird, um die Verhältnisse derselben darnach zu bestimmen. Es ist vollkommen willkührlich, welche Grösse man zum Model annehmen will. Vitruv, und nach ihm Palladio, Serlio und Scamozzi, nehmen die Säulenstärke zum Model an, jedoch mit der Ausnahme, dass die 3 ersten die halbe Dicke der Säule in der Dorischen Ordnung zum Model annehmen. In der angeführten Tabelle ist indessen alles nach einem Model angegeben, der der halben Säulendicke gleich ist. Die mehrsten Baumeister theilen den Model in 30 Minuten, Goldmann aber giebt ihm 360 gleiche Theile.

welchem die Höhe der Säule wächst. Dieser grössere oder geringere Grad der Verzierung hängt mit der grössern oder geringern Anzahl der Glieder zusammen, die den einzelnen Theilen der Säule gegeben sind. Einige von diesen Gliedern sind als wesentliche, andere als willkührliche anzusehen. Die wesentlichen oder nothwendigen Glieder müssen bey jeder Säule zu finden seyn. Sturm rechnet dahin:

1) Beym Fussgestelle, den Grundstein, die Sturzrinne, Kranzleiste, den Wulst und den Untersatz.

2) Beym Schafte, die Tafel, einen oder mehrere Pfühle, den obern und untern Saum, den Rücken und den Deckel.

3) Beym Gebälke, einen oder etliche Striefen, die Triglyphe mit der Metopa an der Dorischen Ordnung, die Kranz- und Rinnleiste.

Auch die Verzierung des Kapitals muss nach demselben Verhältnisse angeordnet werden. Da man einmal eine bestimmte Verzierung für jedes Kapital der verschiedenen Säulenordnungen angenommen hat; so dient es als ein vorzügliches Merkmal, die Ordnung, zu welcher die Säule gehört, ausfindig zu machen. Es hat zwar verschiedene Baumeister gegeben, welche die Verzierung des Kapitals als etwas vollkommen willkührliches angesehn haben, das man wohl mit einander verwechseln könne, ohne der Schönheit zu nahe zu treten. So finden sie es z. B. ganz gut, dass man der Jonischen Säule das Toskanische Kapital gebe, oder dessen Stelle durch irgend eine andere willkührliche Verzierung ersetze. Andere wollen zwar jeder Säule das ihr zugehörige Kapital lassen: allein sie geben der Toskanischen und Dorischen Säule die Höhe der Römischen

oder Korinthischen. Dass sich aber diese Veränderungen nicht vornehmen lassen, ohne dem Charakter der Säule nachtheilig zu werden, scheinen mir folgende Gründe zu beweisen.

Eine Säule hat um so mehr Aehnlichkeit mit dem emporstrebenden Baume, je schlanker sie ist, und nähert sich um so mehr der Figur des Blocks, je mehr sie in der Dicke wächst und in der Höhe abnimmt. In dem ersten Fall muss aller Zierrath, den man ihr geben will, den Begriff des Emporstrebens versinnlichen, und in dem zweiten Fall darf kein Zierrath den Begriff der blos leidenden Masse aufheben; denn jeder Zierrath soll das Wesen und den Charakter der Säule deutlicher machen.

Wider diese Voraussetzung lässt sich, meiner Meinung nach, nichts einwenden, und es käme nur noch auf die Entscheidung an, durch welchen Zierrath das Emporstreben am deutlichsten versinnlicht werden könnte. Die Korinthische und Römische Säule sind die schlanksten die wir haben, und an ihren Kapitälen muss deswegen der Begriff des Emporstrebens am deutlichsten ausgedrückt werden. Nach dem angenommenen Gebrauch verziert man es mit zarten Sprösslingen, die sich zwischen den Blättern durchdrängen. Da sie durch den Druck von oben am Emporschiessen gehindert werden; so krümmen sie sich nach unten zu und winden sich schneckenförmig in sich selbst zurück. Schwerlich möchte sich etwas anders angeben lassen, wodurch der Begriff des Emporstrebens sich so gut bezeichnen liesse, als durch die zarten Blätter, die ihre Vollkommenheit noch nicht erreicht haben, und gleichsam noch im Werden sind. Schwerlich möchte das innere Streben seine Länge zu vergrössern deutlicher ausgedrückt werden, als durch die Sprösslinge, die in gerader Linie emporschiessen würden, wenn sie das Gebälke nicht niederdrückte.

Weniger als diese strebt die Jonische Säule empor, und dieser geringere Grad des Emporstrebens kann vielleicht nicht glücklicher als dadurch ausgedrückt werden, dass sie zwar eben so, wie die Römische und Korinthische Säule, kleine Sprösslinge treibt, aber nicht Kraft genug hat, so grosse Blätter als jene hervorzubringen. Die geringere Kraft liegt also eigentlich in dem Mangel der Blätter.

Der Toskanischen und Dorischen Ordnung fehlt es an Kraft sich empor zu schwingen; sie müssen sich mit einer Stärke begnügen, die den Druck der Last aushalten kann, und ihre Verzierung darf deswegen nichts andeuten, was diesem Begriff zuwider seyn könnte. Für beide ist es um deswillen hinreichend, wenn sie mit einigen Bändern versehen werden, die den Ausdruck der Festigkeit verstärken.

Der Fries an dem Gebälke kann auf eine willkührliche Art verziert werden: nur muss alles so viel wie möglich charakteristisch seyn. Die Toskanische Säule geht auch hier leer aus, weil eine Verzierung ihrem Charakter zuwider seyn würde: dagegen aber darf das Dorische Gebälke nicht ganz davon entblösst seyn. Weil sie sich durch eine männliche Stärke auszeichnen soll; so muss alles an ihr bestimmt ausgedrückt werden, und die Balken über dem Architrave dürfen sich deswegen dem Auge nicht entziehen. Nach dem eingeführten Gebrauch werden ihre Köpfe mit dreyseitigen Prismen versehen, die deswegen eingeführt zu seyn scheinen, damit der Regen ablaufen könne. Ein solcher Balkenkopf wird eine Triglyphe oder ein Dreyschliz genannt. Als man nachher alles von Stein aufführte, wurden nicht nur die Triglyphen und der leere Raum zwischen ihnen beybehalten, sondern man suchte auch die Wassertropfen durch die sogenannten Zapfen nachzuahmen. Weil ein

jeder Balken auf die schmale Seite gelegt wird, damit er mehr tragen könne; so muss auch der nachgeahmte Balken höher als breit seyn.

Den leeren Raum zwischen den Triglyphen, der Metopa genannt wird, sollen die Priester, als noch Tempel mit dorischen Säulen verziert wurden, mit den Schädeln der Opferthiere angefüllt haben, die nachher zur Verzierung beybehalten wurden. Da sie vollkommen willkührlich sind; so kann man sie weglassen und an deren Stelle andere Verzierungen gebrauchen, welche die Bestimmung des Gebäudes andeuten.

An den übrigen Säulenordnungen fällt die Triglyphe mit den Metopen weg, und man kann daher den Fries zu Inschriften gebrauchen oder mit halberhobenen Arbeiten versehen.

Die Festigkeit eines jeden aufgerichteten Körpers verlangt, dass dessen Grundfläche stärker als der entferntere Theil sey. Aus dieser Ursache muss auch jede Säule oben dünner als unten seyn, oder sich, wie man in der Kunstsprache zu sagen pflegt, verjüngen. Ueber diese Abnahme der Stärke ist man niemals vollkommen einig geworden; einige wollen, dass der obere Durchmesser sich zum untern verhalten soll, wie 25 zu 30, oder wie 5 zu 6: andere hingegen nehmen das Verhältniss 6 zu 7 an. Vitruv will, dass sich diese Verjüngung nach der Höhe des Säulenschafts richten soll, weil sich hohe Säulen dem Auge ohnehin schon verjüngt darstellen. Er giebt deswegen die Regel, dass die Verjüngung des Schafts nach Verhältniss der Höhe auf folgende Art abnehme:

Höhe der Säule.	Verhältniss des obern und untern Durchmessers.
15 Fuss -	5 zu 6
15 bis 20 Fuss -	$5\frac{1}{2}$ zu $6\frac{1}{2}$
20 bis 30 Fuss -	6 zu 7
30 bis 40 Fuss -	$6\frac{1}{2}$ zu $7\frac{1}{2}$
40 bis 50 Fuss -	7 zu 8

Damit die Säule nicht zu mager ausfalle; so wird der Schaft in 3 gleiche Theile getheilt, das untere Drittel walzenförmig gearbeitet und die übrigen $\frac{2}{3}$ verjüngt. Die Alten pflegten überdem noch die Säulen in der Mitte etwas stärker zu formen.

Diese Einrichtung ist von vielen verworfen und von eben so viel neuen Architekten nachgeahmt worden. Wer von beiden Recht habe, lässt sich nicht so leicht entscheiden: meiner Meinung nach kömmt hiebey vieles auf die Höhe der Säule an. Bey einer Säule unter 15 Fuss möchte der Bauch wohl nicht so vortheilhaft ins Auge fallen, als bey solchen, deren Höhe 30 bis 40 Fuss beträgt.

Der allgemeine Charakter sowohl als der besondere, den man jeder Säule gegeben hat, bestimmt die Gebäude, welche damit verziert werden können. Nach Goldmann schickt sich der Toskanische für die einfachsten Gebäude, an welchen das Nothdürftige zur Festigkeit und zur Befriedigung des Auges gesucht wird, z. B. für Kirchen auf Dörfern und geringen Städten, für Portale an Gärten und gemeine Wohnhäuser. Dagegen will Palladio, dass die Seinige als die unausgearbeiteteste und gröbste selten über der Erde gebraucht werde.

Noch grössere Verschiedenheiten wird man in der oben angeführten Tabelle, welche die verschiedenen

Verhältnisse der Säulenordnungen enthält, bemerken; denn einer von den benannten Architekten (Vignola) giebt der Korinthischen und Römischen ein gleiches Verhältniss des Halbmessers zur Höhe; dagegen ist die Korinthische Säulenordnung des Scamozzi und Branca schlanker als die Römische und bey den übrigen dreyen hat die Römische diesen Vorzug erhalten. Diese Verschiedenheit der Verhältnisse und die davon abhängende Verzierung ist der Grund, warum die Korinthische Säulenordnung der Letztern, nämlich des Palladio, Cataneo und Serlio mit den Römischen des Scamozzi und Branca zu einerley Gebäude gebraucht werden können.

Ein jedes Gebäude, das mit Säulen verziert werden soll, muss mit den Säulen einerley Charakter haben; denn sonst wird die Einheit des Charakters verletzt. Aus diesem Grunde ist es nicht erlaubt, ein Gebäude mit mehrern Säulenordnungen zu verzieren; es sey nun, dass man sie mit einander abwechseln lässt, oder über einander stellt. Ich weiss zwar, dass die Römer hierauf gar keine Rücksicht nahmen, und dass Gaudentius an dem Kolosseum zu Rom drey verschiedene Säulenordnungen über einander stellte (unten stand die Dorische, in der Mitte die Jonische und oben die Korinthische): allein es ist mir auch nicht unbekannt, dass die Römer den griechischen Geschmack nicht mehr in seiner völligen Reinheit hatten. Wenn aber auch selbst die Griechen Gebäude mit verschiedenen Säulenordnungen verziert hätten; so würde mich doch ihr Beyspiel von der Zulässigkeit dieser Einrichtung nicht überführen können, da es dem so eben angeführten Grundsatze zuwider ist. Wenn man ja darauf bestehet, verschiedene Säulenordnungen über einander zu stellen; so sollten diese wenigstens einen allgemeinen Charakter haben,

d. h. das Verhältniss des Durchmessers zur Höhe müsste in beiden dasselbe seyn.

Eben diese Eigenschaft muss auch solchen Säulen zukommen, die zur Verzierung der Aussenseite und der innern Theile des Gebäudes gebraucht werden. Es ist deswegen die Einrichtung des K. R. Suckow sehr zu loben, dass er jeder Klasse 2 Ordnungen giebt; denn nun kann die Römische an der Aussenseite und die Korinthische im Innern des Gebäudes gebraucht werden.

Wenn Säulen über einander gestellt werden sollen; so erfodert freilich die Festigkeit, dass die untere Säule stärker als die obere seyn muss: allein diesem Grundsatze wird meiner Meinung nach dadurch schon hinlänglich Genüge geleistet, dass man die obere aus leichtern Massen verfertiget; denn weil die untere Dicke der obern Säule nicht stärker als die obere Dicke der untern Säule seyn darf; so wird die obere Säule ohnedem schon leichter als die untere werden müssen.

Weil die Kraft der Last proportional seyn muss, wenn Festigkeit Statt finden soll; so müssen die schwächern Säulenordnungen nothwendig näher beisammen stehen als die stärkern. Vitruv führt in seinen Schriften über die Architektur 5 Säulenweiten an, die bey den Griechen gebräuchlich waren, und unter den Namen Pycnostylum, Systylon u. s. w. bekannt sind. Diese Säulenweite soll von dem griechischen Architekten Hermogenes *) angegeben seyn. Dem so eben angeführ-

*) Hermogenes aus Alabandria gebürtig, gab eine Schrift über den Jonischen Tempel der Diana und den Tempel des Bacchus heraus. Der erste stand zu Magnesia und war pseudodipteros, d. h. die Vorder- und Hinterseite hatte 8 und die Nebenseiten 15 bis 17 Säulen, der Tempel selbst aber war nicht breiter als 3 Säulenweiten.

ten Grundsatze gemäss bestimmte er aber auch zugleich die Höhe der Säulen für jede Seilenweite. Nach ihm hängen folgende Säulenhöhen mit den Entfernungen zusammen:

	Säulenweite.	Säulenhöhe.
Pycnostylum	5 Model	20 Model
Systylon -	6 —	19 —
Eystylon -	6½ —	18 —
Diastylon -	8 —	17 —
Areostylon -	9 —	16 —

Wenn die erste und letzte Säulenweite für die äussersten Grenzen angesehen werden, die man den Säulen geben darf; so könnte man auch folgende Entfernungen daraus hernehmen:

1) Für die Toskanische eine Säulenweite von 9 Model
2) Für die Dorische — — — 8 —
3) Für die Jonische — — — 6½ —
4) Für die Römische — — — 6 —
5) Für die Korinthische — — — 5 —

Die neuern Architekten nehmen gewöhnlich die von Vignola oder Scamozzi festgesetzten Säulenweiten an.

Ausserdem dass man bey den Säulenweiten auf die Festigkeit zu sehen hat, muss noch der Charakter in Betrachtung gezogen werden, den das Gebäude davon er-

Der Tempel des Bacchus stand zu Teos, einer Stadt in Jonien, und hatte einen Flügel. Hermogenes verwarf mit noch zwey andern Architekten, Tarchesius und Pythens, die Dorische Ordnung für Tempel. Die im Text angeführten Säulenweiten machte er nach dem Ende des peloponnesischen Krieges bekannt. S. Vitruv. Lib. I. cap. I. und Lib. IV. cap. I u. 3.

hält. Wenn man hierüber eine Vergleichung anstellt; so bemerkt man, dass

1) eine zu grosse Säulenweite dem Gebäude ein dürftiges Ansehen giebt;

2) dass eine reiche Kolonade die Aufmerksamkeit zu sehr auf sich ziehet, und deswegen das eigentliche Gebäude unbemerkt bleibt.

Verschiedene Architekten haben eine neue Säulenordnung zu erfinden gesucht, besonders als Ludwig XIV. König von Frankreich eine ansehnliche Belohnung auf diese Erfindung setzte: allein die mehrsten haben entweder ihren Zweck gar nicht erreicht oder ihre Erfindung ist doch bald vergessen worden. Der Einzige, dessen Säulenordnung man als die 6te ansehen kann, ist Leonard Sturm, von dessen Erfindung bereits oben geredet ist. Wenn man in dieser Erfindung glücklich seyn will; so hat man vorzüglich darauf zu sehen, dass man ihr einen Charakter zu geben suche, der keiner bis jetzt bekannten Säulenordnung zukommt.

Cleinow.

4.

Nachrichten von Johann Hartmann, Landschaftmaler zu Biel in der Schweiz.

Er ist ein gebohrner Pfälzer aus Mannheim, und sein Geburtsjahr war 1753. Seine Lehrzeit begann er bey dem dortigen berühmten Herrn Kobell, Churfürstlichen Cabinetsmaler. Schon frühzeitig brachte ihn dessen Hang nach der Schweiz auf Biel, wo er seit 20 Jahren sein Talent im Landschaftmalen ausbildet. Obschon der Ort beynahe zu klein für einen Künstler ist; so kann man dennoch mit Recht rühmen, dass die romantische, ungemein schöne Lage davon auf mehrere Stunden im Umkreis, ganz für Maler und Dichter geschaffen ist. Wem ist der Bieler-See, wem die durch Rousseau verewigte Petersinsel darauf unbekannt? — Die Vorstellung davon in Gouache gemalt, hat unserm Künstler zuerst den Beyfall des Kunstpublikums erworben und ihn rühmlich bekannt gemacht. Man kann auf den Beyfall des sammelnden Publikums daraus schliessen, dass die Wände seines Zimmers stets von Kunstsachen leer sind, obschon dieser Mann unermüdet im Arbeiten ist. Er führt übrigens eine sehr stille moralische Lebensart, liebt die Einsamkeit, und seine Ehefrau, eine biedere Teutsche ist, aus Lindau am Bodensee gebürtig.

Die Leichtigkeit, womit Hartmann seine Bäume malt, das Durchsichtige und Schlanke davon in meisterhafte Gruppen zusammengesellt, geben seinen Aussichten viel Anmuth. Vorzüglich findet man darin die Ruhe und einen schönen Effect durch glückliche Austheilung des Lichts hervor gebracht: nichts klebt an einander, nichts widerspricht; und jedes neue Gemälde beweiset, wie sorgfältig dieser Künstler die Natur betrachtet. Die charakteristische Zeichnung seiner Tannen ist schon von mehreren Reise- und Kunstbeschreibern mit Recht gerühmt worden. Es ist auch dessen Lieblingsbaum: und ungeachtet des Vorurtheils anderer Künstler dagegen, weiss er solche auf eine ganz malerische Art vorzustellen. Wer Kenntniss von der Gouachemalerey hat, weiss wie äusserst schwer es ist, eine reine Luft oder ein wohlgeordnetes Gewölk auszudrücken. Selbst der berühmte Salomon Gessner war nicht immer glücklich in diesem Theil seiner Gouachelandschaften. Hartmann hingegen besitzt nebst der dazu erforderlichen Kunst, noch ein von ihm selbst entdecktes Geheimniss, wodurch er seiner Ausführung gewiss, und beynahe in diesem Theil der Gouache unnachahmlich ist. — Man findet, wie gesagt, keine vorräthige Arbeiten bey ihm: Kunstliebhaber müssen ihre Bestellungen eigends bey demselben machen. Die Peters-Insel ausgenommen, wiederholt er selten einerley Stücke, und macht Landschaften von verschiedenen Preisen, je nach dem Verhältniss der Grösse und Ausführung. Die wohlfeilsten dermals kosten 30 französische Livres das Blatt, die theuersten acht Louisd'or. Wenn Jemanden eine Lust anwandelt, von seinen sehr gesuchten Originalien zu sammeln; so ist es am besten, man wähle unter den angezeigten Preisen, und überlasse dem Künstler selbst eine wilde oder zahme Schweizergegend nach eigenem Geschmack zu verfertigen. Er

liebt das Wiederholen weniger, als eine neue Aussicht, selbst wider seinen Vortheil, aufzunehmen.

Vorläufig habe ich hier einige von dessen meist beliebten Prospecten in Gouache, nebst ihren bestimmten Preisen, verzeichnet.

1-3. Drey verschiedne Ansichten der Peters-Insel auf dem Bielersee. Jedes Blatt kostet 30 französische Livres. 17½ Zoll breit, 11½ Zoll hoch.

4. Der aufgehende Mond, am Ufer dieser Insel. Der See ist etwas stürmisch, und spiegelt den Glanz des Monds recht prachtvoll; die vom Wind bewegten Baumäste geben dem Ganzen viel Leben. Dieses Stück, in der Grösse der vorigen, kostet 2 Louisd'or und 6 französische Livres. — Gewiss eins der vorzüglichsten in jedem Betracht.

5. Das zerstörte Schloss Reichenstein, zu Arlesheim, eine Stunde von Basel. Man sieht in der Entfernung Basel, den Rhein, und etwas von den Vogesischen Gebirgen. Der Preis ist 3 Louisd'or. 18 Zoll breit, 12½ Zoll hoch.

6. Das Schloss Angenstein, an der Birs, auf dem Weg von Delsperg nach Basel. 3 Louisd'or. Gegenstück.

7. Moulin-de-la-mort, an dem Doubsfluss, welcher die Schweiz und Franche-Comté scheidet. Der Preis 3 Louisd'or.

8. Biéz-d'Etoz, am Doubsfluss, in der Grafschaft Montjoie. 3 Louisd'or. Jedes ist 12¼ Zoll breit, 16¾ Z. hoch.

9. Das Städtchen Buren, an der Aar, im Kanton Bern. Ein ganz flamändisches Gemälde. Der

Preis davon ist 3 Louisd'or. Das Maas 18. Z. breit, 12½ Z. hoch.

10. Orpund bey Gottstadt, am Ufer der Ziel in der Vogtei Niedau, im Kanton Bern. Eine allerliebste Gegend. Kostet 3 Louisd'or. Gegenstück.

11. Eine Brücke über die Aar nebst dem Fall des Oltschi-Bachs, auf dem Weg von Interlacken nach Meiringen gegen den Grindelwald. 5 Louisd'or. 20 Zoll breit, 17 Z. hoch.

12. Am Weg nach Lauterbrunnen, neben der Hunnenfluhr und dem Sausenbach. 5 Louisd'or. Gegenstück.

13. 14. Zwey Ansichten von Pierre-Pertuis, jenem von Natur und Kunst durchbrochenen berühmten Felsenpass im Erguel, wo eine römische Strasse durchgieng, und das Land der alten Rauvacer sich endigte. Jedes Blatt kostet 4 Louisd'or, und ist 18 Zoll breit, 12 Z. hoch.

15. Eine grosse Abbildung des wichtigen Wasserfalls der Schüs (la Suze) im Erguel, eine Stunde von Biel entfernt. Neun Louisd'or. 27 Zoll breit, 18 Z. hoch. — Ein Capitalstück des Malers.

16. Vorstellung der Schnee-Gebürge im Abendroth. Der Standpunkt ist oberhalb Biel in einem finstern Tannenwald. 9 Louisd'or. Gegenstück. — Diese zwey Gemälde wetteifern in Kunst und Fleisse.

17. Eine fünfte grosse Abbildung der Peters-Insel in einem starken Sturm vorgestellt. Die Höhe ist 15 Zoll 5 Linien, die Breite 22 Zoll 6 Linien. Der Preis beträgt 4 Louisd'or 18 französische Livres. — Alles dies obige ist aber nur Bernermaas, wovon ungefähr

13 Zoll zwölf französische Zoll betragen, und es werden durchaus hier französische Schildlouisd'or verstanden. — Noch verdienen einige bloss radirte Blätter von Hartmann hier Erwähnung. Nämlich:

Zwey Blätter bergichte Landschaften, wovon eine mit einem Mondschein: klein Querfolio.

Le château d'Angenstein; in klein Quart.

Zwey Blätter: Pierre-Pertuis, von zwey Seiten: kl. Querfolio.

Cataracte de la Suze, dans l'Erguel: Querfolio.

Tirerie du fil-de-fer à Reuchenette. Bey Biel, Gegenstück.

Man kann von diesen und andern Prospecten in Gouache ein Stück wählen, ohne an das Gegenstück gebunden zu seyn. Herr Hartmann malt auch nicht minder schön in Oel, wenn er Bestellungen dazu erhält, und nimmt sich vor, bald ein ganz radirtes Werk anzufangen. Wer Lust dazu trägt, kann sich selbst durch Briefe, postfrey so weit es die Postordnung erlaubt, bey ihm erkundigen; oder auch in postfreyen Zuschriften an den Verfasser dieser Kunstnachrichten wenden, der dann gern und unentgeldlich, als Kenner, jedem Kunstfreunde auch hierin dienen wird, und dessen Adresse von dem Herrn Herausgeber dieser artistischen Miscellaneen auf diesen Fall zu vernehmen ist.

5.

Beschreibung der von Watt und Boulton erfundenen und im Jahre 1793. bey Meydrecht, einem auf der Seite zwischen Amsterdam und Utrecht gelegnen Dorfe, errichteten Dampf - oder Stoom-Maschine.

Aus dem Holländischen übersetzt.

Es ist bekannt, dass die Hitze das Wasser in einen elastisch - flüssigen Stoff verändert, welchen wir Dampf oder Stoom nennen. Dieser Dampf dehnt sich nach dem Verhältnisse der Hitze aus, zieht sich aber durch Abkühlung wieder zusammen, verliert nach und nach seine ganze Federkraft und wird endlich wieder zu Wasser. Die elastische Kraft des Dampfes aber lässt sich durch Vermehrung der Hitze so sehr erhöhen, dass keine Gefässe im Stande sind, ihn eingeschlossen zu halten, sondern vielmehr, wenn der Dampf keinen andern Ausgang findet, mit Gewalt von einander bersten. Diese Eigenschaft des Dampfes hat aufmerksamen Physikern Veranlassung gegeben, ein Werkzeug auszudenken, das zu Ableitung und zum Ausmahlen des Wassers in niedri-

gen, oft überschwemmten Gegenden, oder zu Austrocknung kleinerer und grösserer Seeen zum wenigsten eben so brauchbar wäre, als die vorher bekannten sogenannten Wasser-Schöpfmühlen. Die Erfahrung hat aber bald gelehrt, dass das neuerfundne Werkzeug, dem man den Namen einer Dampf- oder Stoom- oder auch Feuermaschine gegeben hat, in mehr als Einer Rücksicht den Vorrang vor jenen Mühlen verdiene.

Es sind davon bis jetzt vorzüglich 2 Arten im Gebrauch, von deren Einer Neweomen, von der andern aber Watt und Boulton die Erfinder sind. Die letztere ist eine neuere Erfindung; sie übertrifft die Erste in mancher Rücksicht, und war seit verschiedenen Jahren sowohl in England als Frankreich nicht nur zu dem angeführten Gebrauche im Gange, sondern sie wurde auch für mancherley Arten von Fabriken brauchbar gefunden.

In den Vereinigten Niederlanden fieng man erst später an, diese Maschine durch gemachte Erfahrung kennen zu lernen. Stephan Hogendyk, Bürger und Einwohner zu Rotterdam, und Stifter der dortigen Batavschen Gesellschaft der Experimentalphysik, fasste im Jahr 1774 zuerst den Entschluss, eine Stoom-Maschine zu errichten, und that es in der Absicht, um die grossen Vorzüge derselben vor den hier gewöhnlichen Wind-Wassermühlen bey Ableitung des Wassers durch Experimente zu beweisen. Nachdem er dies zuerst im Kleinen gethan hatte, so setzte er bald darauf eine grössere und neue an den Polder (d. i. ein an einem See gelegnes, und mit einem Damme eingefasstes Stück Landes,) dichte bey Blydorp, die seinen Absichten vollkommen entsprach. Zu Ausgang des vorigen Jahrzehends aber hatten der Amsterdamer Lektor in

der Physik, Hr. Pybo Steenstra und Hr. Rinse Liewe Brouwer, einen Streit mit einander über das Einführen der Stoom-Maschinen in diesem Lande. Der Erste war heftig dagegen, und theilte zu diesem Ende die Beschreibung einer gewöhnlichen Stoom-Maschine aus Desaguliers Experimental-Physik mit, die er mit seinen eignen ungünstigen Anmerkungen begleitete. Brouwer hingegen widerlegte ihn, und errichtete eine solche Maschine auf dem Landgute des Herrn Hope bey Heemstede in der Nähe von Haarlem, die er vollkommen in Gang brachte. Der Erste Errichter der Maschine, Herr Hogendyk sowohl als die beiden letztern sind seither gestorben, die Maschine selbst aber ist ein Gegenstand von so viel Belang geworden, dass die Herrn Staten von Holland im Jahre 1789. nicht nur die Herrn D. Klinkenberg und J. J. Blassiere beordert haben, die Blydorpsche Maschine bey Rotterdam genauer zu untersuchen, und ihre Wirkung zu beschreiben, sondern dass auch im vorigen Jahre 1793. eine andre bey Meydrecht auf der Seite zwischen Amsterdam und Utrecht durch einen hiezu verschriebnen Engländer auf Befehl der Herrn Staten von Holland und Utrecht ist angelegt worden, die seit einem halben Jahre völlig im Gang ist, und zu Austrocknung eines Seee's von mehr als elfhundert Morgen im Umfange mit dem besten Erfolge gebraucht wird.

Es wird, glaube ich, manchem Leser dieser Zeitschrift nicht unangenehm seyn, eine genauere Beschreibung von den einzelnen Theilen dieser Maschine, von ihrer Kraft und Wirkung, und von den wesentlichen Vorzügen, die sie vor den gewöhnlichen Wind-Wasser-Mühlen hat, zu lesen. Ich werde mich also bestreben, dies alles so kurz und deutlich als möglich aus einander zu setzen. Um aber bey der Beschreibung dieser von

Watt und Boulton erfundenen Maschine eine gewisse Ordnung zu beobachten, so sey es mir erlaubt, ihre Bestandtheile in zwey verschiedene Sorten zu zerlegen, und vorerst diejenigen Theile zu beschreiben, die den Dampf oder Stoom erzeugen, ihm die gehörige Richtung und Wirksamkeit geben, und wieder vernichten; sodann aber die Beschreibung derjenigen Theile folgen zu lassen, welche durch die Kraft des Dampfes in Bewegung gesetzt werden.

Zu den Bestandtheilen der Ersten Classe dieser Maschine gehören 1) der Kessel mit seinem Ofen; 2) die Dampfröhre; 3) das Kreuzstück; 4) der Cylinder; 5) die collaterale Röhre; 6) die krumme Ellenbogenpfeife; und endlich 7) der Verdicker mit seiner 8) Luft-Pumpe.

Die zweyte Classe von Bestandtheilen aber besteht 1) aus dem eisernen Kolben des Cylinders mit seiner Stange; 2) aus dem grossen hölzernen Hebebalken: 3) aus dem Werkbalken, der die Klappen der Dampfwege in Bewegung setzet; und endlich 4) aus der grossen Wasserpumpe 5) mit ihrem Kolben und mit ihrer Stange.

I. Der kupferne Kessel mit seinem Ofen ist mit sehr vieler Ueberlegung so gemacht und angebracht, dass bey möglich grösster Ersparung des Brandstoffes dennoch die nöthige Hitze erlangt wird. Aus der Wölbung dieses Kessels läuft in einer schregen Richtung

II. die eiserne Dampfröhre, die eine weite gerade Pfeife ist, und sich im Kreuzstücke endet.

III. Dieses Kreuzstück ist ebenfalls von Eisen, und inwendig in zwey Höhlungen oder Kammern abgetheilt,

wovon die oberste eine direkte Gemeinschaft mit der Dampfröhre hat, übrigens aber rund herum dichte geschlossen ist. Nur befindet sich in der Mittelwand zwischen dieser und der untern Kammer ein rundes Loch, das mit einer metallenen Klappe, oder mit einem sogenannten Tänzer versehen ist, womit dieses Loch durch die eigene Wirkung der Maschine selbst, je nachdem es nöthig ist, geöffnet und wieder geschlossen wird. Hiedurch hat die obere Kammer Gemeinschaft mit der untern, welche der erstern in allem gleich ist, ausser dass sie an der einen Seite des Cylinders eine geräumige viereckigte Oeffnung hat, die oben in den Cylinder ausläuft, und immer offen bleibt. An ihrem Boden ist ferner auch ein rundes, mit einer Klappe, wie oben, vershenes Loch, das in die collaterale Röhre ausläuft, welche darunter angebracht ist.

IV. Der Cylinder ist eine walzenförmige, von Eisen gegossene und geglättete Röhre, die 8 Englische Fuss lang, und durchaus 34 Zoll weit ist, worin sich der Dampfkolben auf und nieder bewegt. Uebrigens sind die Endöffnungen des Cylinders von unten mit einem Boden, von oben aber vermittelst eines Deckels dicht zugeschlossen.

V. Die collaterale, oder Seitenröhre ist eine eiserne Pfeife, die in gerader Richtung und in überall gleicher Entfernung vom Cylinder absteht. Ihr oberstes Ende ist an der untern Kammer des sogenannten Kreuzstückes befestigt; das unterste hingegen ist mit einem viereckigten hohlen eisernen Stücke versehen, das der untern Kammer des Kreuzstückes vollkommen gleich ist, und vermittelst eines geräumigen viereckigten Durchgangs Gemeinschaft mit dem untersten

Theile des Cylinders hat. An dem Boden ist endlich ebenfalls ein Loch mit einer Klappe angebracht, das in der krummen Ellenbogenpfeife sich endet.

Diese 3 bisher genannte Klappen wollen wir Gemächlichkeitshalber in eine obere, mittlere und untere unterscheiden, und sie Klappe I. II. und III. nennen.

VI. Die krumme Ellenbogenpfeife ist eine einfache Röhre, die unter dem so eben genannten viereckigten eisernen Stücke hervorkommt, zuerst gerade unterwärts geht, sich aber hernach krümmet, und in die Seite des Verdickers ausläuft.

VII. Der Verdicker oder Condensor ist eine runde walzenförmige Röhre von gegossenem Eisen vier Fuss und acht Zoll hoch und überall zwischen sechszehn und siebenzehn Zoll weit, unten und oben mit einem eisernen Boden und Deckel dichte geschlossen. Er steht in einem grossen viereckigten Kühltroge (bak) ganz in Wasser. An seiner obern Seite hat er Gemeinschaft mit der krummen Ellenbogenpfeife. Von unten ist er mit einem Kranen oder Zapfen versehen, um aus dem Kühltroge Wasser in ihn hineinzuleiten. Deswegen wird dieser Kran der Einsprizkran genannt. An der andern Seite befindet sich eine Röhre, welche durch die Wand des Kühltroges ausläuft, nach oben zu gekrümmt ist, und sich sogleich endet. Der Ausgang dieser Röhre wird durch eine Aufschiebklappe geschlossen. Diese lässt Luft und Wasser von innen nach aussen; verhindert aber den Zurücklauf des letztern. Endlich hat der Condensor von unten Gemeinschaft mit der daneben angebrachten Luftpumpe vermöge eines länglicht viereckigten Durchgangs, der mit einer Hang-

klappe versehen ist, wodurch das Wasser zwar aus dem Verdicker in die Pumpe, von dieser aber nicht wieder in jenen zurücklaufen kann.

VIII. Die Pumpe ist gleichfalls ein eiserner Cylinder von der nämlichen Gestalt und Grösse wie der Verdicker, und hat mit diesem Gemeinschaft durch den so eben genannten Durchgang. Oben an der andern Seite hat sie einen Ausgang, wodurch das aus dem Verdicker herausgepumpte Wasser sich in das daneben angebrachte heisse Wassertröggen ausgiessen kann. Dieser Ausgang hat ebenfalls eine Hangklappe. Der Kolben dieser Pumpe ist von gewöhnlicher Struktur, und hat an jeder Seite seiner Stange wieder eine Klappe. Die Pumpe selbst aber ist oben mit 2 ähnlichen Klappen versehen, welche beym Hinaufgehen des Kolbens die Luft aus ihr hinaus lassen, der äussern Luft aber beym Niedergehen den Eindrang verwehren.

Alle diese bis jetzt beschriebene einzelne Stücke gehören zur Ersten Gattung, und machen zusammen genommen das aus, was man den Dampfweg nennet, weil in ihnen sich der Dampf erzeugt, seine Kraft äussert, durch sie hinausgeht, und endlich wieder verdickt und abgeleitet wird. Durch diese Kraft des Dampfes aber werden folgende Stücke der Dampfmaschine in Bewegung gesetzt:

I. Der Kolben des Cylinders. Dieser ist ein walzenförmiges rundes Stück Eisen, das so gemacht ist, dass es, mit Werg umwunden, ganz genau in den Cylinder passt, und sich doch gemächlich in ihm auf und nieder bewegen kann. Eine sehr glatt gedrehte eiserne Stange, die durch die Oefnung des Cylinders durchgeht, vereinigt diesen Kolben vermittelst zwey schwerer Ketten mit dem innern Arme des

II. Hebebalken, welcher ein schwerer eichener, aus verschiedenen Stücken zusammengesetzter, und mit Eisen an einander verbundner Baum ist. Er ruht in der Mitte, vermittelst einer eisernen Spindel auf zwey metallenen pannen (ausgehöhlten dachziegelförmigen Stücken), auf welchen er sich gemächlich hin und her bewegen kann.

III. Der Werkbalken ist ein bint (Dachgebinde, oder Gebälke) von Eichenholz, und mit dem innern Arme des Hebebalken so verbunden, dass er mit demselben senkrecht auf und niedergeht. Durch seine Hilfe bewegen sich die Spindeln und Hebebäume, welche die Klappen des Dampfweges und die des Einspritzkranes öffnen und schliessen.

IV. Die Wasserpumpe ist ein grosser eiserner Cylinder. Sie hat von unten mit dem Polderwasser, das heraufgepumpt werden muss, Gemeinschaft, und ist von oben mit verschiedenen Klappen versehen, die das durch den Kolben heraufgebrachte Wasser zwar herauslassen, ihm aber den Rückweg versperren. Diese Klappen thun also hier den nämlichen Dienst, welchen bey den gewöhnlichen Pumpen (de bos) der Stiefel thut, der sich unter dem Kolben befindet.

V. Der Seiger oder der Kolben dieser Pumpe, welcher so in ihr schliesst, dass er noch gemächlich auf und nieder gehen kann, ist vermittelst einer eisernen Stange durch zwey schwere Ketten mit dem äussern Arme des Hebebalkens vereinigt, und bewegt sich mit diesem also auf und nieder.

Will man die Maschine in Gang bringen, so muss man zuerst das Wasser in dem Kessel kochend machen,

so, dass es durch die Hitze zum Theil in Dampf verwandelt wird. Dieser Dampf wird durch die Hitze je länger je elastischer, und sucht daher einen Ausgang durch die Dampfröhre. Allein sobald er in das Kreuzstück kömmt, so findet er Widerstand, weil die Klappe N. 2. geschlossen ist. Weil er hier eingeschlossen ist, so vermehrt sich hiedurch seine Kraft. Jetzt aber öffnet der Aufseher diese Klappe mit der Hand, und da die Klappen N. 1. und 3. von selbst offen stehen, so ist hiemit der ganze Dampfweg geöffnet. Der Dampf dringt also wirklich nicht allein durch das Kreuzstück und die collaterale Röhre, sondern auch in den Cylinder unter und über dem Kolben durch die krumme Ellenbogenpfeife in den Condensor, und jagt alle in diesen Theilen befindliche Luft durch das sogenannte Ausführungs — (uitley) Pfeifgen vor sich heraus. Hiedurch geräth seine Klappe in eine zitternde Bewegung, die ein hörbares Getöse erzeugt. Wenn dieses Getöse aufhört, und man folglich Ursache hat, zu denken, dass alle Luft herausgetrieben sey, so wird die Klappe N. 2. wieder geschlossen und so der Durchgang des Dampfes durch die collaterale Röhre verhindert. Hierauf leitet man vermittelst des Einspritzkranes kaltes Wasser in den Verdicker, wodurch sich der in dem Condensor und in der krummen Ellenbogenpfeife befindliche Dampf sogleich verdickt. Hiedurch entsteht eine Luftleere, die den Dampf, der sich in der collateralen Röhre und in dem Cylinder unter dem Kolben aufhielt, so sehr verdünnet, dass er keinen grossen Widerstand mehr bieten kann. Der Dampf also, der durch die Dampfröhre und das Kreuzstück über dem Kolben eindringt, und hier eingeschlossen wird, wirkt mit all seiner Kraft auf den Kolben, der somit gleichfalls, ob er gleich durch ein merkliches Uebergewicht von dem äussern Arme des Hebebaums,

aufgehalten wird, mit Gewalt nach unten zu gedrückt wird, und auf diese Weise macht, dass der Hebebalken überschlagen muss. Dauerte nun der Druck des Dampfes fort, so bliebe der Kolben beständig auf dem Boden des Cylinders, und der Hebebalken würde demnach stille stehen. Allein das wär ein Fehler; der Hebebalken muss wieder umdrehen, der Kolben wieder nach oben, und deswegen der Druck des Dampfes auf beide aufhören; dies geschieht auch in der That. Denn gerade in dem Augenblicke, dass der Kolben auf den Boden des Cylinders gekommen ist, wird durch das Niedergehen des Werkbalken dem neuen Dampfe der Zugang aus dem Kessel verwehrt, indem sich die Klappe N. 1. schliesset, und der Dampf über dem Kolben bekommt einen Ausgang in die collaterale Röhre, und durch sie in den Cylinder unter demselben, weil sich die Klappe N. 2. jetzt öffnet. Der Druck des Dampfes auf den Kolben hält folglich auf, und der Kolben selbst wird durch das Uebergewicht des äussern Armes des Hebebalken wieder nach oben gezogen, indem der Dampf, der im Cylinder über dem Kolben war, den leeren Platz jetzt anfüllt, der durch das Hinaufgehen des Kolben unter diesem in dem Cylinder erzeugt wird. Sobald der Kolben wieder oben in dem Cylinder ist, öffnet sich die Klappe N. 1. abermals, die Klappe N. 2. aber schliesst sich; es kömmt aufs neue ein Andrang von Dampf über den Kolben, wodurch dieser wie vorher niedergedrückt wird, und auf diese Weise geschiehet die Wirkung wechselsweise; und der Hebebalken geht ebenfalls bald auf bald nieder, oder wie die Engländer sagen, aus und ein.

Der Dampf, der nun seinen Dienst gethan hat, stürzt sich jedesmal beym Niedergehen des Kolben unter ihn aus der collateralen Röhre durch die Klappe N. 3.

die zu diesem Ende zugleich mit Klappe N. 1. geöffnet wird, und durch die krumme Ellenbogenpfeife in den luftleeren Verdicker, wo er theils durch Abkühlung und theils durch das Einspritzen von kaltem Wasser, das bey jedem Schlag der Maschine geschieht, zu Wasser verdickt wird. Hiedurch entsteht also wieder ein luftleerer Raum, der um so vollkommner wird, weil sowohl der verdickte Dampf als das eingespritzte Wasser eben so wie die Luft, die sich aus diesem Wasser allenfalls entwickelt hat, durch den eignen Gang der Maschine vermittelst der Luftpumpe herausgepumpt wird.

An dieser bisher beschriebenen Maschine verdienen noch einige Besonderheiten, die man beobachtet hat, um die Wirkung des Dampfes und seinen Gang mit der grössten Kraft und zugleich auf die gemächlichste Art geschehen zu lassen, unsre Aufmerksamkeit.

1) Der Kessel ist völlig ausgemauert, theils um ihn gegen die Kraft des Dampfes desto mehr zu sichern, und theils um der Abkühlung durch die äussere Luft und der daraus entstehenden Entkräftung des Dampfes so viel möglich vorzukommen.

2) Eine schwere oben angebrachte bleyerne Sicherheitsklappe dient dazu, um, wenn der Druck des Dampfes etwa so heftig wird, dass er für den Kessel gefährlich werden könnte, durch diesen Druck aufgehoben zu werden, und folglich dem Dampfe einen Ausgang verschaffen zu können, welcher auch alsdann nöthig ist, wenn die Maschine selbst nicht mehr im Gang ist.

3) Zwey gerade aufstehende Kränchen zeigen an, ob das Wasser im Kessel die gehörige Höhe habe. Denn in diesem Falle muss aus Einem der-

selben immer Wasser, und aus dem andern hingegen beständig Dampf herausgehen, da sie im Gegentheil beide, wenn der Kessel entweder zu leer, oder zu voll ist, entweder blos Wasser oder blos Dampf von sich geben.

4) Weil es geschehen könnte, dass durch den anhaltend langen Gang der Maschine oder durch Unachtsamkeit des Aufsehers das Wasser im Kessel sich so sehr vermindert, dass dieser Gefahr lief, ganz trocken zu werden — in welchem Falle die Maschine vom Feuer viel würde zu leiden haben, — so hat man, um hievon den Aufseher nachdrücklich zu unterrichten, eine lange gerade aufstehende Röhre an dem Kessel angebracht. Das eine Ende derselben geht von innen durch den Kessel bis dichte an den Boden, das andre aber ragt über ihn hervor. An diesem letztern Ende ist eine Art von Pfeife angebracht, die, sobald das Wasser im Kessel so niedrig geworden ist, dass der untere Theil dieser Pfeife entblöst und daher der Dampf, vermöge seines Druckes, mit Gewalt durch dieses Röhrgen getrieben wird, einen so lauten klingenden Ton von sich giebt, dass der Aufseher, selbst wenn er schliefe, von dem Zustande des Kessels benachrichtigt werden kann. Dies ist der Grund, warum man dieses Pfeifgen den Wecker nennt.

5) Die Dampfröhre ist ferner dick mit Seilwerk umwunden und sodann mit Kalch bestrichen, in der Absicht, um den Dampf so heiss, und folglich auch so wirksam als möglich zu machen.

6) Der Cylinder, worin der Dampf eigentlich seine grösste Kraft äussern, und folglich so viel möglich alle seine Hitze und Federkraft bewahren muss, ist

ist aus diesem Grunde rund um mit einem Ueberzug, die der Schanslooper (eigentlich eine Art von Matrosen-Roquelor) heisst, versehen, welcher aus vier an einander gefügten eisernen Stücken besteht, die zusammen eine Röhre ausmachen, und den Cylinder so umgeben, dass zwischen ihm und seinem Schanslooper ein Raum von etwa 2 Zoll übrig ist. Ferner ist der Deckel des Cylinders mit einem kupfernen, sein Boden aber mit einem eisernen Ueberzuge versehen, die gleichfalls einigen Zwischenraum zwischen beiden übrig lassen. Alle diese Zwischenräume werden beständig mit heissem Dampf aus dem Kessel angefüllt, der zu diesem Ende durch ein kupfernes Seitenröhrgen aus der grossen Dampfröhre abgeleitet wird, und sich nach unten zu durch eine lange gebogene kupferne Pfeife wieder entlastet. Diese Pfeife kommt unten aus dem Ueberzuge des Bodens heraus, senkt sich zuerst in den Kühltrog hinab, geht von da wieder bis fast zu ihrer vorigen Höhe nach oben zu, damit dieser Dampf, sobald er seinen Dienst zu Erwärmung des Cylinders gethan hat, immer wieder in Wasser verdickt werde, sich entlaste, und folglich einem andern heissen Dampfe, der unaufhörlich aus dem Kessel zugeführt wird, Platz mache.

7) Der gemeldte Schanslooper ist ferner von aussen mit grobem Werge umwunden, dieses mit Mauerkalch dichte beworfen, und das Ganze endlich in einer darum geschlossnen Kufe bewahrt, theils um den Schanslooper dichte zu erhalten, und theils um den Dampf noch mehr vor Abkühlung zu sichern.

8) Um den Grad vom Drucke des Dampfes genau bestimmen zu können, so hat man an dieser Kufe eine Peil- oder Messröhre angebracht, die ein umge-

kehrter eiserner Heber ist. Diese Röhre ist bis auf eine gewisse Höhe mit Quecksilber angefüllt. Ein Ende derselben hat Gemeinschaft mit dem Zwischenraume zwischen dem Schanslooper und dem Cylinder, das andre aber mit dem Dampfkreise. So lange nun der Druck auf das Quecksilber in den beiden Beinen des Hebers gleich ist, so steht das Quecksilber auf beiden Seiten gleich hoch. Sobald hingegen der Dampf in dem Zwischenraume den Druck der Atmosphäre übersteigt, so muss nothwendig das Quecksilber in dem innern Beine fallen, indem es verhältnissmässig im äussern steiget. Ein dünner Stock oder ein Fischbein, das auf dem Merkurius auf einer daneben gestellten Schale steht, zeigt diese Veränderung an.

9) Da der Verdicker so viel möglich luftleer gehalten werden muss, so ist er mit einer Röhre versehen, wie die an den gewöhnlichen Luftpumpen ist. Diese zeigt durch das Verschwinden des Merkurius an, wie weit die Luft darin verdünnt sey; und ein Peil oder Maass von Fischbein, das ebenfalls auf einer daneben gestellten Schale steht, giebt dies zu erkennen.

10) Weil endlich das Wasser im Kessel durch den anhaltenden Dampfstrom, der aus ihm in die Maschine geleitet wird, schnell gänzlich verflogen seyn, und der Kessel dadurch bald leer werden wird, so hat man sich gegen dieses Ungemach dadurch sicher gestellt, dass man das nämliche Wasser, das kurz zuvor als Dampf seinen Dienst that, und jetzt wieder zu Wasser verdickt ist, vermittelst einer kupfernen Pumpe aus den heissen Wassertrögen heraufzieht, wieder in den Kessel leitet, und daher immer wieder ungefähr so viel Wasser in denselben

bekommt, als davon in Gestalt des Dampfes abgeführt wird.

Der Kolben der Wasserpumpe legt in seiner Bewegung 6 Fuss ab, und bewegt sich in einem Cylinder von 55 Englischen Zoll im Diameter, was also $15\frac{8}{10}$ Englische oder beynah 15 Rheinländische Quadratfuss für die Oberfläche des Kolbens ausmacht. Daher ist der ganze Inhalt des Cylinders 90 Kubikfuss: folglich muss die Pumpe mit jedem Schlag, d. i. bey jedem Auf- und Niedergehen 90 Kubikfuss Wasser aufbringen und wegtreiben. Da nun die Maschine in jeder Minute 15 Schläge thut, so bringt sie in der nämlichen Zeit 1350 Kubikfuss Wasser, den Kubikfuss zu 64 Pfund gerechnet, jede Minute 86400 Pfund Wasser herauf; oder, eine Tonne Wasser zu $5\frac{1}{4}$ Kubikfuss gerechnet, jede Minute 265 Tonnen. Eine Mühle kann zwar bey einem guten Mahlwind auch mit jedem Umgang 90 Kubikfuss Wasser aufbringen; sie mahlt aber kaum die Hälfte davon aus. Aus Vergleichung einer solchen Mühle aber mit der Dampfmaschine erhellet, dass die Mühle jede Minute nur 10 mal umgeht, indem die Dampfmaschine in gleicher Zeit 15 Schläge thut, und folglich bringt die letztere in einer Minute ungleich viel mehr Wasser herauf als die erstere.

Durch andre schon A. 1789 angestellte Experimente hat man gefunden, dass die Stoommaschine verschiedene Male in 3 Stunden 3 Zoll Wasser aus dem Blydorper Polder ausgepumpt hat, da eine Mühle an demselben Orte in 12 Stunden nicht mehr als 1 Zoll ausmahlen konnte, obgleich beide male das Wetter gleich trocken war, und das Wasser gleich hoch stand.

Bey überschwemmten Ländereyen oder bey Austrocknung von Seen hat sichs ergeben, dass eine Wasser-

Schöpfrad-Mühle aus 500 Morgen in 24 Stunden Einen Zoll Wasser ausmahlen kann; da hingegen die Dampf-Maschine am 22 Dezember 1787. in 24 Stunden aus den 2 Polders von Kool und Blydorp, die zusammen 805½ Morgen gross sind, 2½ Zoll ausgepumpt hat. Hieraus ergiebt sich, dass die Dampfmaschine in der nämlichen Zeit wenigstens eben so viele Dienste leistet, als 2 gute Wasser-Schöpfrad-Mühlen.

Der Fehler der Mühlen, dass sie im Jahre selten mehr als 36 Tage gehörig mahlen können, ist in Polder Ländern nicht sehr nachtheilig, weil sich gewöhnlich vom September bis April Gelegenheit genug findet, die Ländereyen von ihrem überflüssigen Wasser zu entladen. Aber in nassen Sommern geschieht es oft, dass diese Ländereyen durch anhaltenden Regen und wenigen Wind viel zu leiden haben. Diese Nässe tritt gewöhnlich hier zu Lande nur alle 7 oder 8 Jahre ein, und der dadurch verursachte Schaden wird also in der Zwischenzeit vergessen. Allein durch die Dampfmaschine kann man ihm völlig vorbeugen, weil diese nicht, wie die Mühlen, jährlich $\frac{9}{10}$ Theile der Zeit unnütz ist, sondern das ganze Jahr hindurch im Gang erhalten werden kann, unerachtet in einer Stunde nicht einmal 130 Pf. Steinkohlen verbrannt werden.

Aus einer ferneren Vergleichung der Dampfmaschine mit einer gewöhnlichen Wassermühle ergeben sich endlich noch folgende Umstände:

1) Die Wirkung der Dampfmaschine übertrifft die der Wassermühlen in der nämlichen Zeit um ein gutes.

2) Die Wassermühlen gehen in einem Jahre blos 36 volle Tage, die Dampfmaschine hingegen sechsmal so viel, und also 216 Tage, wenn man vom Jahre

149 Tage für Mangel an Schleussengang abrechnet. Folglich thut eine Dampfmaschine eben so viel Wirkung als 20-24 Wassermühlen.

3) Die Dampfmaschine ist beständig im Gang, die Mühlen aber müssen entweder bey zu viel oder zu wenig Wind ganz stille stehen, und dies sind gerade die Zeiten, wo die Noth die Ableitung des Wassers am meisten fordert.

4) Eine Dampfmaschine kostet ungefähr so viel, als zwey Wassermühlen. Allein zu ihrer Dirigirung werden nicht mehr Personen erfordert, als zu einer Wassermühle, und folglich können die Kosten von Einer Mühle erspart werden.

5) Die zur Unterhaltung einer Dampfmaschine nöthigen und ihr eignen Kosten bestehen vorzüglich in Brandstoff, den man in 24 Stunden auf einen Huth Kohlen, und also auf 20-25 Gulden täglich berechnen kann. Die Kosten einer Wassermühle betragen jährlich zwischen 4 und 500 Gulden. Sie geht aber im Jahr nur 36 Tage, und folglich kostet sie täglich zwischen 10 und 12 Gulden. Wenn eine Dampfmaschine also blos so viel ausrichtet, als drey Wassermühlen, so ist immer noch Profit dabey. Ist die Maschine jährlich 216 Tage im Gang, so kommt der Brand auf 5000 fl. Da hingegen 20 Wassermühlen in einem Jahre kaum das nämliche thun, und doch an Bedienung allein 8-10000 fl. kosten.

6) Durch die Dampfmaschine kann man das Wasser auf eine willkührliche Höhe treiben, und folglich braucht man nicht, wie bey Mühlen, 2, 3 oder gar 4 Maschinen auf einander zu setzen. Bey Austrocknungen also gewinnt man ungemein viel an Kosten,

und räumt dadurch sehr viele Hindernisse und Zufälle aus dem Wege.

7) Ist eine Dampfmaschine im Anfang gut gemacht, so geht sie sehr regelmässig; folglich können die Reparationskosten nicht sehr gross, noch auch das Versäumniss, das durch diese Ausbesserung bey ihrem Gange Statt findet, von vielem Belange seyn. Das meiste fällt in dem Feuerwerk vor. Doch auch hier kann man dem Zeitversäumnisse vorbauen, wenn man gleich Anfangs einen zweiten Feuerplatz anlegt, aus dem eine zweite Dampfröhre in die Maschine geht.

8) Dampfmaschinen können auf allen Plätzen, sie mögen mit Häusern oder sonst mit etwas angefüllt seyn, angebracht werden, und folglich kann man sie füglich auch zu Fabriken, Säge - Schnupftabaks - Mühlen u. s. w. gebrauchen.

9) Endlich ist die Kraft in einer Dampfmaschine viel grösser, als die Kraft des Windes bey Windmühlen.

Man setze den Flug einer Windmühle auf 88 Fuss, und die Segel (Flügel) überall beständig auf 2 Fuss in der Breite, so wirkt die Kraft des Windes auf eine Oberfläche von 350 Quadratfuss. Berechnen wir nun die Kraft des Windes auf 6 Pfund für jeden Quadratfuss (was schon ein Sturmwind ist), so hat man für diese grösste Kraft blos 2100 Pfund, und gar blos 1050 Pfund, wenn der Wind nur mit einer Kraft von 3 Pfund auf einen Quadratfuss wirkt. Bey der in Meydrecht befindlichen Dampfmaschine aber beträgt diese Kraft 17000 Pfund. — Da endlich der Gang der Dampfmaschine nicht von zufälligen Umständen abhängt, sondern ganz in den Händen der Menschen steht, und sie also in Zeiten

von hohem Wasser bey Sturm oder bey Stille die einzige Maschine ist, welche die vereinigte Niederlande retten kann, so verdient sie gewiss wie den Vorzug vor den bisher gewöhnlichen Windmühlen, also auch die strengste Aufmerksamkeit der Obrigkeiten. Hierauf dringt auch eine Schrift, die schon A. 1772 in Rotterdam bey Arrenberg unter folgendem Titel erschienen ist:

De groote Voordeelen aangetoond, welke ons Land genieten zoude, in dien men Vuur- of Stoommachines in plaats van Watermolens gebruikte.

6.

Auszug eines Schreibens aus Hannover, den 1. July 1797; Nachrichten von Dresden enthaltend.

Ich meldete Ihnen in meinem letztern Schreiben, dass ich bey meiner diesjährigen Badereise Dresden wiederum besuchen und Ihnen von da aus einige Nachrichten geben würde.

Sie wissen schon, dass Dresden einer meiner Lieblingsorte ist, sowohl wegen der grossen Schätze, die sich daselbst in den kurfürstl. Gallerien befinden, als auch wegen verschiedener verdienstvollen Männer, in Rücksicht der Künste und Wissenschaften überhaupt. Diese kennen zu lernen, muss man Dresden mehr als einmal besucht haben, weil viele ganz unbemerkt leben, vorzüglich Künstler. Ueberhaupt schränkt sich dort der gesellige Ton blos auf kleine Cirkel ein. Im Bade hatte ich Gelegenheit, durch viele angesehene Fremde mich davon zu überzeugen — die in Dresden wenig Bekanntschaft gemacht, und von Künstlern nur einige, fast nur dem Namen nach, kannten.

Als ich vor zwey Jahren dort war, äusserten einige Künstler — sowohl zu mehrerer Bekanntwerdung, als

auch zu Vermehrung ihres Verdienstes — den patriotischen Wunsch: dass der Herr Graf Marcolini, als Chef der Kunst-Akademie, den Durchlauchtigsten Kurfürsten, der schon so viel für Künste und Wissenschaften bisher gethan, ersuchen möchte, einen Saal zu einer Gallerie des Modernes zu widmen, worin die vorzüglichsten Künstler der hiesigen Akademie, sowohl Lehrer als Schüler, einen Theil ihrer Gemälde dem Publikum, besonders den Fremden, für immer ausstellen könnten; damit man einen Ueberblick von den Fortschritten dieser Akademie in jedem Fache bekomme; Künstler selbst nach Verdienst bekannter, und durch Aemulation mehr aufgemuntert würden, auch der Erwerb durch den Verkauf ihrer Arbeiten, es sey von Originalien oder Kopien der grössten Meister der hiesigen vortrefflichen kurfürstl. Gallerie, beträchtlich vermehrt werden könne *) — der ihrem Patriotismus sehr zu statten kommen würde, weil sie sämmtlich eine grosse und gerechte Vorliebe für die reitzende Residenz haben.

In der grossen Gallerie befindet sich nur eine kleine Anzahl Gemälde von noch lebenden inländischen Künstlern, und dieses mit Recht, weil letztere eine eigene Gallerie bilden können.

Man versicherte mich auch, dass diese Anstalt von so grossem Nutzen und Ehre keinen neuen Aufwand verursachen würde, weil einige Säle, die dazu gebraucht

*) Z. B. vor zwey Jahren lieferte der berühmte Hofmaler und Professor A. Graff, für eine ansehnliche Summe eine Kopie des bekannten Galleriestücks: die Nacht von Correggio, in gleicher Grösse, an die nun verstorbene Kaiserinn von Russland, welche ihm noch nach dem Empfang, zum Beweis ihrer Zufriedenheit, ein Geschenk mit einer goldenen Medaille, 70 Ducaten schwer, machte. S. Neue Miscellaneen artist. Inhalts 2tes Stück. S. 258.

werden könnten, leer ständen; z. B. diejenigen, wo ehemals die kurfürstl. Bibliothek gestanden, als auch jene, wo sonst die Gräfl. Brühlische aufgestellt war. — — Als Fremder kenne ich diese Plätze nicht; vermuthlich müssen sie ansehnlich seyn, weil beide Büchersammlungen ehedem einen grossen Raum erforderten.

Zugleich sagte man mir, dass zu Ersparung der Kosten ein Unterlehrer der Akademie gern die Aufsicht übernehmen würde; zumal wenn die Künstler von dem Verkauf ihrer Gemälde ihm einigen Vortheil zufliessen lassen würden. —

Ich freute mich im voraus, diese so herrliche als nützliche Anstalt bey meiner Durchreise ausgeführt zu sehen.

Allein ich irrte mich sehr! denn es scheint, dass diese Sache noch gar nicht eingeleitet worden, weil niemand etwas davon wissen wollte. Mich näher darnach zu erkundigen, war mir die Zeit zu kurz. An Unterstützung der guten Sache würde es nicht gefehlt haben, wenn einige vortreffliche Männer und Kunstfreunde, z. B. die Freyherren von Racknitz, v. Ferber und v. Just etc. Wissenschaft davon bekommen hätten. Käme dieses Institut noch zu Stande, so erhielt Dresden eine neue Zierde, die Künste selbst grösseres Ansehen, und die Künstler ausser diesem mehr Leben, grössere Belohnung ihres Fleisses, die viele aus grosser Bescheidenheit und fast unbekannt jetzt entbehren müssen.

Durch die beiden patriotischgesinnten Direktoren, Herren Schenau und Seidelmann, würde diese Sächs. oder vielmehr Dresdner Schule gewiss in ihr gehöriges Licht gesetzt, und ihr Ruhm dem Verdienste nach mehr als bisher bekannter werden.

Da die Kunst-Ausstellungen der Akademie jedes Jahr im März geschehen, so sind sie für die meisten Fremden nicht sichtbar, welche nur im Sommer zu reisen pflegen. Dies ist auch die Ursache, warum ich von diesen nichts zu sehen bekam. Ist die Zeit von 14 Tagen vorbey, so ist alles wieder zerstreut und vergessen.

Doch wurde ich einigermassen schadlos gehalten, durch die neueröffnete Antiken-Sammlung in Gyps-Abdrücken des verstorbenen Ritters Mengs, welche er sich zu seinem eigenen Studium von den vornehmsten Kunstwerken in Italien verfertigen liess, und welche der Kunstliebende Kurfürst durch den Herrn Grafen Marcolini an sich gekauft hat. Der Saal hierzu, unter der Bildergallerie, als auch die Aufstellung derselben ist vortrefflich, und macht dem Geschmack des gedachten Herrn Grafen Ehre.

Auch können junge Künstler, Einheimische und Fremde, vermöge der gnädigsten Erlaubniss des Landesherrn, darin zeichnen, wie solches auf einer am Eingange befindlichen Tafel bemerkt steht.

Auch dadurch bekommt der künftige Biograph dieses vortrefflichen und musterhaften Fürsten neuen Stoff, wozu seine glückliche Regierung schon so viele Materialien geliefert hat und noch liefern wird *).

Besässe Dresden nicht schon die so berühmte und ansehnliche Original-Antikensammlung, welche bisher

*) Man lese z. B. die meisterhafte Lebensbeschreibung des Herrn Hofraths Adelung, von dem grossen Kurfürsten, August dem Ersten, welchen Holtzmann nach einer Zeichnung von Lucas Cranach im Jahr 1564 sehr schön in Kupfer gestochen und zu dessen Erläuterung beygefügt hat. S. Neue Misc. artist. Inhalts 3s St. S. 372.

noch Vermehrungen erhalten, und im sogenannten Japanischen Pallast so prachtvoll aufgestellt ist; so würde obige Mengsische Gypssammlung für diesen Ort einen für sich noch grössern Werth haben, als sie ihrem Inhalte nach schon hat. Jedes Fach der Kunst ist hier gleich stark besetzt *).

Nehmen Sie die kurfürstl. grossen, in ihrer Art einzigen Gemälde - Antiken - Münz- und Büchersammlungen, die jedem zum Gebrauch offen stehen; so kann hier der Künstler, ohne grosse Reisen und Aufwand, ganz gebildet werden. Zumahl wenn die akademische Gallerie, der guten Absicht nach, gleich dem Londner Pantheon, noch errichtet werden sollte; die gewiss von jedem Fremden mit Vergnügen und Nutzen besucht werden würde. Dann würde man von der Sächs. Schule einen höhern Begriff bekommen, als sie bisher ihrem Werthe nach noch nicht gehabt hat.

Redende sichtbare Beweise gehören aber dazu! —

*) Man lese: Klābe's gelehrtes Dresden, gr. 8. 1796. und Ferber's Einwohner Dresdens. 8. 1797.

v. P.

7.

Beschreibung des im März 1797 vom Hrn. Director Schenau ausgestellten Gemäldes nach der Erzählung des Hesiodus: Die Schöpfung der Pandora. 5 Ellen 6 Zoll hoch, und 4 Ellen 18 Zoll breit.

Jupiter hatte dem Vulkan befohlen, aus Wasser und Erde eine Figur den Göttern an Schönheit gleich zu bilden. Er Jupiter wolle sie beleben. Er breitet seine Hände aus, und Leben und Bewegung durchströmt die Neu-Erschaffene.

Sie ward, weil alle Götter sie beschenkten, Pandora genannt. Venus verlieh ihr alle Reitze der Liebe; Mercurius Schlauheit und List; Minerva die Künste des Webens und übrige Wissenschaften; auch legte Pallas ihr selbst den Gürtel an.

Die Huldgöttinnen gaben ihr verschiedene Eigenschaften und besorgten die Annehmlichkeiten des Putzes.

Die schöngelockten Horen trugen ihr alles zu, was die Erde nur angenehmes hat, als Blüthen, Früchte, Nektar etc. Juno selbst sandte die Iris auf dem Regenbogen, um ihr noch den Kranz aufzusetzen.

Die Venus ist umringt mit den drey Temperamenten der Liebe, als, brennendes Verlangen, Neugierde und Güte; letztere hält einen Schmetterling, das Bild der Seele, und bittet die Minerva, der Neugebohrnen doch eine solche Seele zu geben, die sich in alle das grosse Glück zu finden wisse. Allein in Vulkan's Höhle, welche Zephire durchflattern und mit balsamischen Düften erfüllen, drängt sich schon mit Gewalt, Vernunft und Thorheit im Streite ein.

Auf der andern Seite verlässt Asträa ihre so geliebten Menschen des goldenen Zeitalters, und flieht mit verschleyertem Gesicht und umgestürzter Fackel gen Himmel, und verbirgt sich in dicke Wolken.

Obiges bereits im 4ten Stücke der Sächsischen Provinzialblätter (8. Altenburg 1797. p. 256.) rühmlichst angezeigte Gemälde war die grösste Zierde der letztern Kunstausstellung.

Der hohe Styl, die vortreffliche Zeichnung und Gruppirung der vielen Gegenstände, das schmelzende Kolorit, besonders die Darstellung der eben belebten Pandora, als Ideal der grössten Schönheit, machen eine herrliche Wirkung, welche dem unermüdeten und einsichtsvollen Künstler Hrn. Director und Professor Schenau die grösste Ehre machen.

Der bekannte und berühmte Kupferstecher aus Mannheim, Herr Sinzenich, der sich jetzt in Dresden befindet, und sich noch einige Zeit daselbst aufhalten wird, ist gesonnen, dieses schöne Galleriestück auf Pränumeration von zehn Thalern in Golde, in Kupfer

zu stechen; wovon nächstens eine weitere Anzeige erscheinen wird.

Er hat bereits während seines Hierseyns das Portrait des Herrn Professors Zingg, nach einer schönen Zeichnung des Herrn Directors und Professors Seidelmann, in schwarzer Kunst geliefert.

8.

Anekdoten von einigen italienischen Künstlern.

Michelagnolo Bonaroti.

Quis pinxit melius, quis struxit, duxit in aere,
Marmora quis sculpsit doctius, aut cecinit?

Den Verf. dieses Lobgedichts, welches Bonaroti's Meistertalente erhebt, nennt der Abt Angelo Comolli, der dasselbe anführt, *) nicht.

Varchi setzte ihm folgende Grabschrift:

Quis jacet hic? Vnus: Quis unus? Bonarotius: Vnus
Hic vere est? Erras: Quatuor unus hic est.

Dass Bonaroti auch Dichter war, sagen seine Biographen, und Comolli beweist **), dass derselbe auch Musikkenner war. Er hielt zu Florenz eine Rede, in welcher er behauptete, Musikkenntniss sey einem Architekten nöthig, besonders dem, der Kriegsbaukunst treiben wolle. Sie steht im dritten Bande seiner kleinen gesammelten Schriften. Albertino sagt in seinem Buche: De mirabilibus novae et veteris Romae. (Basi-

*) In seiner Bibliografia storico critica dell' Architettura civile ed arti subalterne (Roma 1788 — 1792.) im 2. Bd. S. 311.

**) Ebendas. S. 328.

liae 1519. p. 97.) „Omitto Michael. Archangelum, et uxorem: ac ipsas moniales peritissimas;“ als er von Tonkünstlern spricht.

Seinen Biographen wären als Quellen zu dieses grossen Meisters Lebensgeschichtserzählung, besonders folgende Bücher zu empfehlen:

Vita di Michelagnolo Bonaroti, publicata mentre vivea del suo Scolaro Ascanio Condini. Firenze 1748.

Vita di Michelagnolo Bonaroti, scritta da Giorg. Vasari. Roma 1760.

Sansovino.

Baldovinetti setzte diesem Künstler folgende Leichengedächtnissschrift:

Il Sansovin ch'Adria superba ir face
Di bronzi, e marmi, di palagi, e tempi,
Che illustra Arno, e tolse a primi tempi
Della scultura il pregio, or qui si giace.

Die beste seiner Biographien ist:

Vita di Jacopo Sansovino, scritta di Tom. Temanza. Venezia 1752.

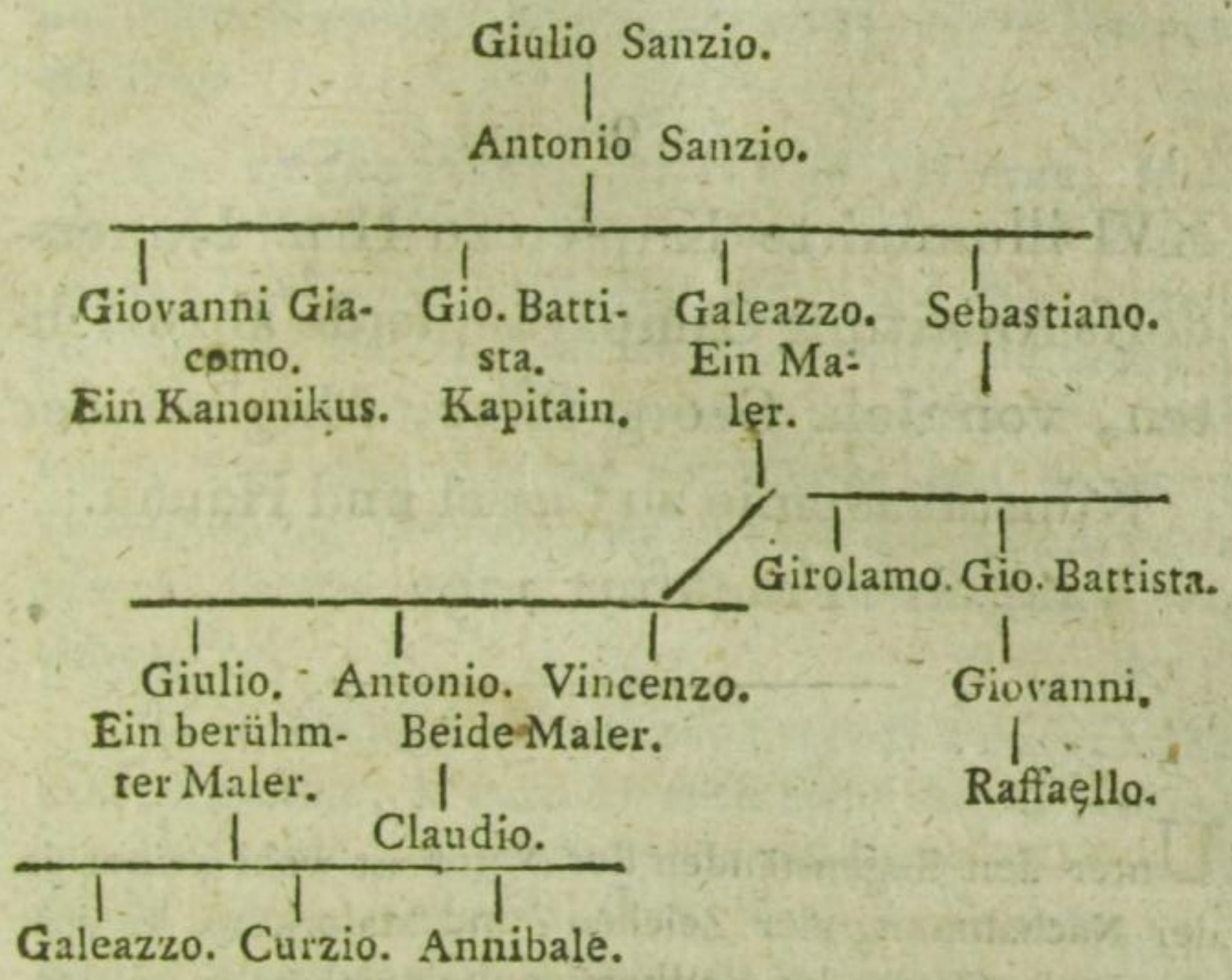
Raffaello da Urbino.

Der unter diesem Namen allgemein bekannte grosse Sanzio *) hat viele Biographen gefunden. Die vorzüglichste seiner Lebensbeschreibungen aber ist:

Vita di Raffaello da Urbino, di Giorg. Vasari. 1751.

*) Vergl. Gr. Fr. Leop. Stollbergs Reisen. 2. Th. S. 83.

Hier ist des Künstlers Stammbaum, bey welchem aber die nachlässige Weglassung der Jahrzahlen sehr zu bedauern ist:



So selten Jahrzahlen auch immer am unrechten Orte stehen mögen; so gewiss ist es, dass einem Stammbaume ohne dieselben an seiner Brauchbarkeit gar sehr geschadet wird. Wer also dieser Stammtafel das geben könnte, was ihr fehlt, würde sich um dieselbe sehr verdient machen.

V—C.

9.

XVI illuminirte Kupfer zu Hrn. Hunersdorfs Anleitung Campagnepferde abzurichten, von Joh. Georg Pforr, Mitglied der Kunstakademie zu Cassel und Hanau. Frankfurt 1792.

Unter den Gegenständen der Natur ist wohl keiner in der Nachahmung der Zeichen - und Malerkunst so spät zu einem Grade der Vollkommenheit gebracht worden, als das Pferd. Wir haben unter den ältern Künstlern drey, welche sich vorzüglich darauf gelegt haben, Pferde zu malen, Wouvermann, Rugendas und Ridinger. Von diesen dreyen war der erste der beste; er malte in seinen Landschaften die Pferde natürlich, mit leichten und lebhaften Stellungen, mit einer kunstmässigen Zeichnung und einem muntern und glänzenden Colorit; und er würde in der Oelmalerey der einzige grosse Pferdemaler gewesen seyn, wenn er dabey immer eine gute Wahl getroffen, und mehr auf die Schönheit dieser Thiere gesehn hätte. Denn Pferdekenner behaupten, dass die Wouwermannischen Pferde in der Proportion und Ausbildung nicht ganz schön sind. Und ob gleich Wouwermann in seinen Darstellungen der Pferde sehr viel Charakteristisches in dem Temperamente

derselben gezeigt hat; so ist er doch nicht so weit gegangen, dass er die verschiedenen Nationen der Pferde und die verschiedenen Arten jeder Nation so deutlich und schön bezeichnet hätte, als in den neuern Werken von Pforr.

Das gegenwärtige Werk ist das erste, kleinere, mit Vorstellungen aus der Reitschule. Die Zeichnungen sind leicht in Kupfer radirt und mit aquarel Farben oder bunten Tuschen ausgemalt; sie besitzen viel Kunst und Annehmlichkeit im Aeusserlichen, und entsprechen einer nähern Betrachtung und genauern Untersuchung, so wie sein neueres, grösseres Werk, die Darstellung von Pferden verschiedener Nationen.

Wenn ich jetzt die vor mir liegende Reitschule näher betrachte, so muss ich mich mehr auf die Stellungen der Pferde, auf die Malerey und Composition jedes Stücks überhaupt einschränken; denn darin werden eigentlich diejenigen Schönheiten eines Gemäldes gefunden, welche man ohne Kunstkenntniss nicht bemerket, und die mehr von der Kunst, von der Willkühr und von dem Geschmacke des Malers abhängen, als von der Natur selbst. Die Schönheiten der Zeichnung, der Gestalt, der Proportion und des Verhältnisses kann man bey der Vergleichung mit der Natur gewahr werden, und kennen lernen, und hier will ich nur erinnern, dass die Pferde von Pforr schönere und ausgezeichnetere Köpfe und Schenkel haben, als die Wouwermannischen; dass die Verhältnisse der Glieder bestimmter sind; dass sie mehr ausgebildete Formen des Körpers besitzen, dass sie nicht sowohl allgemeine Pferdearten, sondern einzelne Portraits der Natur mit grosser Aehnlichkeit darstellen, und dass sie überhaupt in allen Theilen das Thierische mehr zeigen, als die Pferde von Wouwermann, wel-

che, genau zu sagen, nur als eine schöne Staffirung seiner Landschaften anzusehn sind. Ich übergehe deshalb eine Eigenschaft, die in Kunstwerken selbst leichter mit dem Auge kann empfunden werden, als man sie mit Worten beschreiben kann, indem ich anjetzt in dieser Rücksicht dem Betrachter nur einige Anweisung zur nähern Untersuchung der Natur und Schönheit dieser Pferde gegeben habe, und schreite zu den übrigen Theilen der Kunst des Malers, welche in diesem Werke eben jene natürlichen Schönheiten in der Nachahmung durch eine gute Harmonie und Anordnung vollkommner machen.

No. 1. stellt ein Pferd im natürlichen Schritt mit einem Reiter in dem Reithause vor. Es ist eine Falbe. Sie hat etwas Wildes in ihrem Ansehn; die schwarzen Mähnen und der Schweif flattern in schlangenförmigen Parthien umher. Ich halte mich bey der Zeichnung dieser Pferde, welche hier ausserordentlich natürlich und schön ist, nicht auf, und gehe sogleich zur Composition und Farbenharmonie über.

Das malerische Dreyeck ist in den Stellungen und Bewegungen der Thiere, wie bey dem menschlichen Körper, und auch in der Lage und Form der Gegenstände in der Landschaft eine Schönheit, welche die Natur selbst zeigt, und die der Künstler in seinen Nachahmungen beabsichtigen muss; es gestattet dem Auge durch die drey Punkte Einfachheit, Abwechselung und Zusammenhang. An gegenwärtiger Figur bemerkt man überall diese Schönheit. Man betrachte die Aussenseiten des Ganzen und alle Theile in den Hauptpunkten drey und drey zusammen, nämlich den Kopf des Reiters, die Stelle, wo er auf dem Sattel sitzt, und den Kopf des Pferdes, und sehe, wie die drey Punkte in einem Dreyeck liegen, so auch die zwey ersten Punkte, mit

dem Hintertheile oder der Gruppe des Pferdes. Die zwey hintern Füsse mit dem linken vorderen, die zwey vordern mit dem rechten hintern Fuss, die beiden Hufe der vordern Beine mit dem linken Knie, und beide Knie mit dem rechten Hufe, desgleichen auch die Gelenke der hintern Beine, die zwey Knie mit der Brustgrube, als dem dritten Punkt, und übrigens an allen Theilen und Ruhepunkten zeigt sich diese Schönheit.

Die Harmonie und Ordnung der Farben ist eben so schön, als die Stellung; das gelbliche Pferd trägt einen Reiter mit einem blauen Rock; diese Farbe macht gegen die andere eine angenehme Abwechselung. Roth durfte der Rock nicht seyn, indem hernach beide Farben zu matt scheinen würden. Die rothe Farbe ist nur sparsam auf der Schabracke und an dem Kragen des Rocks angebracht; sie vermannichfaltiget jene Farben, und hebt sie; dies thun auch die hellgelben Beinkleider und die weissen Stellen der Kleidung des Reiters. Der Knabe, welcher daneben mit der Peitsche steht, durfte dem blauen Reiter nicht vorstechen; deswegen ist sein Collet roth mit etwas wenig blau; und dies Rothe ist von einer andern Couleur. Die blauliche Luft, welche durch die Fenster schimmert, macht eben so in der Farbe wie der Zeichnung und Lage der Theile mit dem blauen Rocke des Reiters ein Dreyeck. Diese Schönheiten suche und empfinde man in einem Kunstwerke, um für dasselbe eingenommen zu werden. Man wird bey wiederholter Betrachtung genauer damit bekannt; man bildet sich dadurch Begriffe des Schönen, suchet und bemerket sie in andern Malereyen auch, und so entsteht der Geschmack fürs Schöne.

No. 2. Ein erbsgelbes Pferd, mit weissen Mähnen und Schweif im Schritt, hat die nämliche Schön-

heit in der Stellung und in der Lage der Glieder, wie das erste. Der carmoisinfarbige Rock des Reiters, die violette Pferdedecke, machen mit den blassen lieblichen Farben des Pferdes eine angenehme Harmonie.

No. 4. Ein hellbraunes Pferd im starken Trab macht die schönste Bewegung des Körpers, an welchem sich alle Theile in eine für die Kunst vortheilhafte Lage setzen, wobey der fliegende Schweif, dessen Ende mit dem Hufe und dem mittlern Gelenke des rechten hintern Schenkels ein schönes Dreyeck macht. Der Reiter hat einen blaulichgrünen dunkeln Rock, mit einem dunkelcarmoisinrothen Kragen, und der Sattel ist hellblau. Wie sehr heben sich diese Farben gegen einander! Aber wie sehr stimmen sie auch harmonisch zusammen! Man denke sich den Rock des Reiters gelb, roth oder blau und den Sattel grün; man denke sich gelbgrüne Kleidung des Reiters mit hoch zinnoberrothem Aufschlag, wie ekelhaft und abstechend!

No. 5. Stellet einen Apfelschimmel vor. Ich bemerke sogleich, wie der Künstler sowohl zum Vortheile der Lage der Glieder, als des Helldunkels der Farben die weissen Hinterfüsse und das weisse Ende des Schweifs mit den weissen Beinkleidern des Reiters gruppirt hat, um hier nicht eine Leerheit und dort einen weissen Streif zu lassen, sondern das volle Dreyeck anzubringen. Und welche brillante Harmonie der Farben; die verschiedenen weisslichen, graulichen, röthlichen und gelblichen Farben an dem Pferde mit dem scharlachrothen Rocke des Reiters, dem grünen Kragen und Sattel, und dem wenigen dunkelgelb!

No. 6. hat ähnliche Schönheiten in der Gruppirung, wie auch die übrigen Figuren. Ich will hierbey nur noch gedenken, dass der Künstler überall das Ganze eben

so gut angeordnet hat, als die Figuren an sich, indem er sie gegen die Fenster der Reitbahn so gestellt hat, dass sie damit ein Dreyeck bilden. In Ansehung der Farben ist besonders dies hier zu bemerken, dass zu dem rothbraunen Pferde, mit weissen Füssen und einem weissen Strich auf dem Kopfe, ein blau gekleideter Reiter, mit gelben Hosen, weissen Kragen und Aufschlägen sehr gut gewählt worden ist, indem dadurch nicht nur eine schöne Abwechselung der Farben des Reiters mit den Farben des Pferdes ist hervor gebracht worden, sondern auch das Weisse an dem Pferde mit den weissen Stellen an dem Reiter die Vollheit des Helldunkels durch das Dreyeck erhielt.

Dem Tigerpferde auf dem 7ten Blatte, welches hinten auf der Gruppe weiss ist, mit dunkeln Flecken gesprengt, und übrigens ins Grauliche und Gelbliche fällt, konnte ein rother Reiter, wie bey dem vorigen, nicht wohl stehn, weil das Pferd in gelbliche Couleur spielt. Der hellblaulichgrüne Rock mit carmoisinen Kragen, eine ähnliche Schabracke nehmen sich zusammen vortrefflich aus.

Das braunroth gefleckte weisse Pferd auf dem folgenden Blatte macht ein sehr abstechendes Helldunkel der Farben. Aber wie vortheilhaft vertheilte und wählte der Maler diese und die andern Farben.

Das neunte Pferd ist schwarz mit einem weissen Kopfe und weissen Füssen. Der Rock des Reiters durfte nicht blau seyn, weil diese Farbe an das schwarze gränzt, und keine Abwechselung macht. Gelb oder Zinnoberroth und schwarz ist zu grell. Was könnte besser gewählt werden, als ein cramoisinfarbiger Rock mit weissen Aufschlägen, welche das Weisse

an dem Pferde secundiren, und ein dunkelgrüner Sattel!

Den Fuchs No. 10. mit violettem Sattel, reitet ein Reiter mit gelbgrünem oder grasgrünem Rocke cramoisinen Aufschlägen, welche Kleidung sich sehr gut zu der kräftigen Farbe des Pferdes schickt, ein warmes Colorit und eine starke Harmonie der Farben macht.

In einem sanftern harmonischen Farbentone zeigt sich der Reiter des folgenden Stücks im blaulichgrünen Rocke auf dem mausefahlen Pferde, mit einem rothen Sattel.

Wie sehr ziert auf No. 12. der rothe Reiter mit gelben Beinkleidern, goldenen Achselbändern und violettem Kragen, den Schimmel mit blaulicher Decke.

Der Fuchs No. 14. mit blaulichgrüner Decke, trägt einen Reiter mit einem rothen Rocke, goldenen Epaulets und gelben Hosen, welche Farben mit der goldenen Tresse auf der Schabracke das harmonische Ganze aufblicken.

No. 15. Ein Reiter in einem gelben Collet von Nanquin reitet in freyer Gegend einen Apfelschimmel mit einer dunkelrosefarbenen Decke. Das helle Pferd hebt sich vor dem grünen Grunde der Landschaft hervor, und der Reiter macht eine schöne Abwechselung der Farben gegen die Luft.

No. 16. ist in der Wahl und Harmonie der Farben, wie No. 14. Auch hier ist, wie in allen diesen Gemälden, die Stellung und Anordnung der Figur, so wie das Colorit und Helldunkel, voll Kunst und Schönheit.

E. K.

10.

Beschreibung eines Christus in der Geisselung.

Zu Eichstedt in der Hofkapelle der St. Wilibaldsburg ist ein Christus zwischen zwey Juden am Pfahl mit auf den Rücken gebundenen Händen im Augenblick der Geisselung zu sehen. Die Figur ist von Elfenbein aus Einem Stück gearbeitet, und hat 7 bis 8 Zoll in der Höhe. Göttlicher würde den Messias nie der Pinsel eines Rubens oder die Feder eines Klopstock geschildert haben. Man sollte denken, der Künstler wäre selbst bey der tragischen Scene gegenwärtig gewesen, als er dieses Meisterstück verfertigte.

Das Haupt ist etwas seitwärts links gebogen; die starken, durchgebrochenen Haare laufen über beide Schultern herunter; Antlitz und Stellung ist göttlich; der blosse Anblick muss auch in dem kältesten Herzen Rührung und Ehrfurcht erwecken. Unaussprechliche Würde im Schmerz, den einige Runzeln über den Augen verrathen, würdige Schamhaftigkeit, edle Sanftmuth, äusserste Liebe, bewundernswürdige Geduld, glänzen aus seinen halbgeöffneten Augen. Die sanftgeöffneten Lippen scheinen den Schmerz der Seele nur leise heraus zu athmen. Schön geformt und etwas lang ist die Nase; kleinlockicht fliesst der Bart am Kinn hin.

Der ganze Körper ist nackend und hat die vollkommne Gestalt eines schönen Mannes. Die Brust ist gespannt; die Kehle eingefallen; hoch stehen die obern Brustbeine hervor; die linke Schulter steht etwas in die Höhe; unter den Schultern sind die Falten der Haut, welche das Zurückbinden der Hände verursachet, unvergleichlich geformt; das von einander stehende Gerippe und der eingefallene Bauch sind unbeschreiblich.

Ein zweymal um den untern Leib gehender Strick, der das vortrefflich gearbeitete Schaamtuch hält, und zur Seite mit einem Knopf befestigt ist, ist so herrlich ausgearbeitet, dass ihn auch der geübteste Seiler mit grösserer Natur nicht machen würde. Der linke Fuss, den Christus an den Pfahl ein wenig zurückzieht, macht den rechten etwas sinken, und dadurch werden alle Muskeln, Nerven und Flechsen angedeutet, ohne dass der Körper zum Skelet wird. Kurz, alles ist so edel, so würdig, so gross, so voll Götternatur, dass man es mehr zu empfinden, als zu beschreiben im Stande ist. Es ist der göttlichste, der schönste Christus, der keinem in der Welt, den eine Menschenhand gebildet hat, etwas an Kunst nachgeben wird. Auf allen Seiten blickt die verborgene Gottheit hervor.

Zur Rechten und Linken dieses herrlichen Christus steht ein Jude, deren jeder in der nämlichen Höhe, und ebenfalls von Elfenbein, aus Einem Stück gebildet ist. Der zur Linken macht mit dem obern Leib rechts eine Wendung, und bietet alle Kräfte auf, um mit dem rechten hoch erhobenen Arm und der Hand, in welcher er eine Geissel hält und in die Höhe schwingt, mit aller Macht zupeitschen zu können. Sein zerstreutes und meistens über seine faltenvolle Stirn herabfliegendes Haar, seine verdrehten und von schwarzem Hass funkelnden Augen, sein oberes, noch aus vier Zähnen bestehendes Gebiss, das

er auf die untere eingefallene Lippe aufsetzt, um seiner Stärke mehr Nachdruck zu geben; sein ganzes veraltetes wildes Angesicht, seine stumpfe gespaltene Nase, sind stumme Proben seiner Wuth und Grausamkeit, die er wider den Messias in seinem Tigerbusen hegt. Alle Glieder spannt er an, und, um von nichts in seinem Vorhaben gehindert zu werden, hat er nur einen Flügelmantel um den nackten Körper geworfen, der zugleich seine Schaam bedeckt. Die Wendung, die er mit dem obern Leib macht, gab dem Künstler Gelegenheit, seine ganze Stärke in anatomischen Kenntnissen an den Tag legen zu können. Muskeln, Nerven, Flechsen, Adern hat er so ausgedrückt, dass sie Angelo nie treffender gemacht haben würde. Zur Seite hängt ihm ein Säbel, nach alter Römer Art gemacht.

Der Jude zur Rechten äussert eben so viel Hohn und Verachtung in seinem Angesicht, als der andere Wuth und Galle. Wie Borsten stehen ihm seine verwirrten Haare empor; unverschämt starr blitzen seine spöttischen Augen auf den Gottmenschen hin; weit ausgereckt ist seine Zunge; gerümpft seine Nase; sein Bart in schmutziger Unordnung. In der rechten Hand hält er Ruthen, mit der linken den Messias an einem Seil. Ein geringes durch einen Strick festgehaltenes Kleid bedeckt ihn von der linken Schulter bis auf die Mitte der Schenkel. Ein anderer Strick, der auf der linken Seite an der Degenscheide in einen Bund zusammenläuft, geht mitten um den Leib. Nichts künstlicheres in dieser Art lässt sich denken, als wie dieser in einander geschlungene Bund Strick, in der Mitte ein Paarmal mit dem Ende umwickelt, ungezwungen, ganz natürlich über die Hüfte zu fernerm Gebrauch herab hängt. Zur Linken steht ihm ein grosser Hund, ebenfalls aus Elfenbein, der in seiner Art eben so künstlich gearbeitet ist. Er zerret an dem herabhängenden Schaamtuche des Messias.

Unten am Postament sind noch drey Figuren, Basrelief etwa drey Zoll in der Höhe, und drittehalb in der Breite, von der nämlichen Meisterhand aus Elfenbein geschnitten. Die mittlere stellt die Krönung, die linke Ecce Homo, und die rechte die Kreuzschleifung Christi vor. Die Arbeit dieser kleinen Stücke entspricht ganz den obigen.

Endlich ganz unten ist in der Mitte das fürstbischöffliche Schenk-Castellische Wappen angebracht, welches zwey Engel halten. Es ist aber von einer weit weniger künstlichen Hand geschnitten und auch aus schlechterm Elfenbein gearbeitet.

11.

Nachricht von einigen neuen Arbeiten des Hrn. Breysig zu Ballenstedt im Bernburgischen.

Auf Ihr gütiges Ansuchen, Ihnen einige Notitz von mir zu geben, erfolgt hier eine kurze Nachricht von einem meiner jetzigen Geschäfte.

Für das Magdeburger neue Theater habe ich bereits folgende neue Scenen fertig:

Geschlossene Scenen.
1) Haupt-Vorhang.
2) Königlicher Saal.
3) Tempel von innen.
4) Gräflicher Saal.
5) Königliches Zimmer.
6) Vornehmes Zimmer.
7) Gemeines Zimmer.
8) Bauern oder Land-Wirthsstube.
9) Gefängniss.

Offene oder freye Scenen.
10) Garten.
11) Wald.
12) Felsen.
13) See.
14) Dorf.
15) Stadtstrasse.

Geschlossene Scenen. *)

Die Vorscene ist mit zwey Paar wirklichen Säulen korinthischer Ordnung verziert, hinter derselben ist eine aufgeschürzte Draperie angebracht, welche die Vorscene von den theatralischen absondert. Dicht hinter dieser fällt

1.
Der Haupt-Vorhang,

auf welchem die Ordnung der Vorscene fortgesetzt ist, wovon das Gebälke auf freystehenden Säulen ruhend in halber Zirkelform zusammenläuft, und eine Kuppel trägt. In der Mitte steht die Bildsäule des Apollo, auf einem verzierten Altar, und zur Seite Thalia und Melpomene. Dies Gebäude bildet eine Art von offenem Tempel. Das Innere der Kuppel ist mit beziehenden Basreliefs versehen. Im Hintergrunde siehet man die Stadt Magdeburg und die Elbe **). Die Beleuchtung des Vordergrundes ist von dem Orchester hergenommen, wovon die wirkliche Vorscene erleuchtet ist. Der Hintergrund ist deswegen in der Abenddämmerung vorgestellt, um den Vorgrund mehr zu heben.

2.
Königlicher Saal.

Korinthisch ist die Bauart, graugelb die Hauptfarbe, und die Farbe der Säulenstämme mit dem Fries ist hochblau, weissgefleckt.

Säulenfüsse und Sparrenköpfe sind Gold. Obgleich das Theater an und für sich eine auszeichnende Höhe

*) Stellen das Innere von Gebäuden dar.

**) Der Gesichtspunct hierzu ist ohnweit Klosterbergen auf der Wiese an der Elbe genommen.

hat, so stellen die Soffitten dennoch eine Durchsicht ins Gewölbe vor, um dem Ganzen noch mehr Majestät zu geben; zum Vortheil dieser Durchsicht aber ist der Baldachin des Throns mitten in dem Gewölbe herabhangend angebracht, breitet sich an den Contouren der Soffiten aus einander, und scheint im Friese über den auf den Flügeln (Coulissen) gemalten Säulen aufgebunden zu seyn. Die Wände sind mit Statüen und flachen Schnitzwerken ausgeziert.

3.

Der Tempel von innen

ist in derselben Bauart, und zwar deswegen, weil die Soffiten und Flügel des Königs-Saals auch hierzu passen müssen. Der Tempel besteht also bloss aus zweyen Stücken, nämlich einer ganzen und einer durchbrochenen Gardine. Auf ersterer ist eine Treppe in der Postamentshöhe angebracht, die nach der höchsten Gottheit des Tempels zu führen scheint. In der Mitte vor selbiger steht der Opferaltar. Der Hintergrund stellt eine Kuppel vor, in deren Mitte die Hauptbildsäule steht, und hinter dieser sieht man unter vielen Gewölben und Bogen hindurch in die äusserste Tiefe des Gebäudes.

4.

Ein Saal gräflichen Charakters

ist vier paar Flügel tief. Die Hauptfarben desselben sind violet, roth und grüngelb. Die Bauart ist modern, ohne Säulenordnung, die Mauern und Pfeiler sind in Felder abgetheilt, und diese mit Arabesken verziert. Auf der einen Seite stellen die Zwischenräume der Flügel, die Fenstervertiefungen, und auf der andern die der Eingänge zu Cabinetten vor. In der Hinterwand

sieht man zwey praktikable Thüren und einen Kamin mit einem Spiegel. Die Wände krönt ein Architrav, worauf eine verzierte Balkendecke ruht.

5.

Das Königliche Zimmer

ist zwey paar Flügel tief, mit drey praktikabeln Bogenthüren, über denselben sind Logen mit Dockengeländern angebracht, Pilaster und Decke sind mit weisslichem Laubwerk auf violet - und perlenfarbigem Grunde dekorirt.

6.

Das vornehme Zimmer oder Cabinet

ist ein paar Flügel tief, hat eine Thür in der Hinterwand und zwey dergleichen seitwärts. Die Wände sind in verzierte Felder vertheilt, die Decke platt, unter derselben läuft eine Verzierung (grau in grau) rund umher und die Farben des Ganzen sind seegrün und leicht roth.

7.

Das gemeine Zimmer

ist ein paar Flügel tief, stellt eine ganz einfache bloss geweisste mit einigen Schildereyen und einem Spiegel möblirte Mansardstube vor. Zwey Thüren sind seitwärts angebracht, und in der Hinterwand zwey Dachfenster mit Gardinen und herabgelassenen grünen papiernen Rouleaux, die einen grünen Schimmer an die Wände umher werfen.

8.

Die Bauern- oder Landwirthsstube

ist zwey paar Flügel tief, Wände und Decke sind irregulär gebauet. Zur Seite eine Kammerthür und

Wandschrank. Die Haupteingangs-Thür sieht man in der Hinterwand nach einer Seite zu, und neben ihr eine Bretterwand von halber Stubenhöhe, in welcher eine Thür halb offen zu stehen scheint, durch welche man den Feuerheerd bemerkt.

9.

Das Gefängniss

stellt ein altes unterirdisches Gebäude vor, welches dem Ansehen nach erst in spätern Zeiten zum Gefängniss umgeschaffen worden. Ein schief anzusehendes mächtiges Quadergewölbe, hat oben eine viereckigte vergitterte Oeffnung, durch welche ein gedämmertes Tageslicht hereinbricht, und zwar der Abwechselung wegen mit dem Lampenscheine, der von der dem Auge verdeckten andern Seite herüber reflektirt. Hinter diesem Bogen kömmt eine gewölbte praktikable Freytreppe herunter, um die Idee des unterirdischen zu verstärken. Im Hintergrunde steht auf einem Bogengange am eisernen Geländer auf einem Pfosten eine transparente Laterne, die ihren Schein zunächst auf einen runden, mit vergitterten gothischen Bogenfenstern versehenen Thurm wirft. Dieser Thurm macht den mittlern Theil des Ganzen aus, auf ihm ruhen die übrigen Kreuzgewölbe, und um denselben hinauf verliert sich eine breite Wendelsteige in den schwarzen Hintertheil des Gefängnisses. Auf der Erde im Vorgrunde ist eine eiserne Fallthür angebracht, wo zuweilen Gefangene hinab versenkt oder heraus geholt werden.

Die offenen oder freyen Scenen

werden alle in der Art erfunden, dass ihre Theile mit und unter einander verwechselt, und dadurch in der Anzahl vermehrt, gebraucht werden können; und

lassen sich daher auf mancherley Art den Vorstellungen, zu welchen sie gebraucht werden sollen, genauer anpassen.

10.

Der Garten

ist, so viel es die theatralische Wirkung zulässt, in modernem Styl geordnet. Der Hintergrund hat vorne eine zierliche Brücke, hinter welcher ein Weg sich neben einer Höle vorbey um einen Berg hinauf schlängelt. Zwischen diesem Berge und einer jenseit stehenden durchsichtigen Baumgruppe, worunter ein Sitz angebracht ist, sieht man in ein Wiesenthal, hinter welchem sich eine nachgeahmte römische Ruine über einem Berge erhebt. Gleich neben den zerfallenen Mauern ist eine wilde Kaskade angebracht, wovon das Wasser unter dem Gesträuche über die hervorragenden bemoossten Klippen herab in die Wiese stürzt, und sich durch letztere nach dem Vorgrunde her schlängelt. Am Ende dieser Parthie entdeckt man eine Grotte, hinter welcher sich ein stark begrünter Hügel erhebt, dessen Gipfel ein runder offner Tempel krönt. In der durch die Abendsonne dunstig beleuchteten Ferne glaubt man eine reiche Stadt im Gebürge liegen zu sehen.

Auf den Flügeln der linken Seite siehet man blühende Gebüsche hinter einer mit einem Geländer versehenen und mit Statüen gezierten Quadermauer, an welcher unten vier Fontainen, die ihr Wasser in Becken ergiessen, angebracht sind.

Die Flügel jenseits stellen grosse mit Basreliefs verzierte Blumen- und Aloevasen, auf hohen Postamenten stehend, vor, welche mit Pappeln und Fichten umgeben und von Rosengebüschen umrankt sind.

11.

Der Wald

gleicht einer Wildniss; hohe Bäume und niedrige Gesträuche mit einander vermischt, bedecken einen unebnen von Regengüssen und wilden Wassern zerrissenen und ausgewaschenen Boden, in Hintergrund öffnet sich unter Gebüschen, welche vom überragenden Ufer herabhangen, eine Durchsicht in die Ferne. Vorn etc.

12.

Die Felsenscene

macht ein wildes zum Theil ödes Gebürge aus. Von der hintersten Felsenwand fällt ein starkes Wasser auf ein Steinbett herab, und fliesst zertheilt zwischen herabgerollten Felsenstücken im Mittelgrunde durch eine Felsenkluft unter wildüberragenden und herabhangenden Bäumen und Gebüschen dem Vorgrunde zu und neben einer praktikabeln Höhle vorbey.

13.

Der Seeprospect

stellt mehr Luft als andere Gegenstände dar. Man erblickt über dem Wasser in der Ferne verschiedene Gebürge mit Festungswerken. Im Mittelgrunde, am Fusse eines hohen Berges sieht man eine Stadt mit Kuppeln prangen, und vor derselben einen Leuchtthurm auf einem Bollwerke. Der Vorgrund bildet einen Sandplatz, neben welchem einige von der See verwässerte Klippen liegen, auf denen ein verwittertes Gemäuer ruht.

14.

Im Dorfe

bilden die Flügel auf der linken Seite ein altes gothisches mit Epheu bewachsenes Landhaus, an dem ein Wendeltreppen-Thurm und ein Erker mit Blumentöpfen angebracht ist. Die jenseitigen Flügel stellen ein mit einem Weinstock umzogenenes Wirthshaus und ein vornehmes Bauernhaus vor, hinter dem ein Baum im Zaune eines Küchengärtchens zu sehen ist.

Der Hinterprospect hat im ersten Grunde eine umrankte Hütte mit Obst und andern Bäumen überschattet. Nicht weit davon steht ein Wegweiser. Ein Fahrweg scheint hinter der Hütte sich in ein kleines Thal zu senken, und unter den den Bach verdeckenden Pappeln, Erlen und Weidenbäumen hindurch, nach einem verfallenen Bergschlosse zu führen.

15.

Die vornehme Stadtstrasse

stellt einen grossen freyen Platz in einer Residenz vor, von welchem mehrere Strassen abgehen. In der Mitte steht ein Obelisk mit einem Brunnen. Gegen über demselben dicht vorbey, sieht man einen der Rotonda ähnlichen Tempel. An der einen Seite des Prospects stehen Palläste mit Bogen und Säulengängen. Die eine Hauptstrasse schliesst sich mit einem Thore, und die andere, an die ein mit Linden umgebener Platz anstösst, endigt sich mit einem Ehrenbogen am Fusse eines Berges, auf welchem man einen königlichen Pallast erblickt. Verschiedene gothische und andere Kirchenfaçaden und Kuppeln bereichern den Anblick des Ganzen. Die Flügel auf der rechten Seite stellen einen

mit Statüen verzierten Pallast vor, an welchen zuweilen, wenn es der Gebrauch erfordert, eine Freytreppe gesetzt wird, auf deren Geländermauern bronzene Löwen liegen. Die Fenster zwischen den vorstehenden Säulen haben Ballüstraden, wovon die eine auch praktikabel zu machen ist. Diese Parthie Flügel werden auch oft im Garten als Landschloss gebraucht.

Die zwey ersten Flügel der andern Seite bilden ein Bürgerhaus, welches durch ein Versetzstück praktikabel gemacht wird, und ebenfalls in alle andere Landschaftliche Scenen versetzt werden kann. Die letzten Flügel auf derselben Seite stellen einen schräg anzusehenden antiken Tempel mit einer Colonade nebst praktikabelm Eingange vor. Dieser Tempel ist auch einzeln in andern Scenen anwendbar.

Einen besondern Redoutensaal

zu bauen fand man überflüssig, indem das Schauspielhaus, wenn das Parterre mittelst eines dazu eingerichteten Fussbodens erhöhet wird, sich dazu sehr gut schickt. Wenn Redoute ist, so werden die Schauspielgemälde zurückgezogen, und an deren Stelle fallen zu beiden Seiten der Bühne Vorhänge herunter, auf welchen die Bauordnung der mit Logen versehenen Vorscene fortgesetzt ist, und in denen auf jeder Seite ein Durchgang nach den Nebenzimmern angebracht ist. Zwischen den Pilastern stehen allegorische Statüen in kolossalischer Grösse. Das Orchester ist im Hintergrunde angebracht und ruht auf Säulen, zwischen welchen sich eine gemalte Perspektive in einen andern Saal öffnet.

Die Fortsetzung folgt — wie auch eine kurze Nachricht meiner andern Arbeiten.

Breysig.

12.

Vermischte Nachrichten.

1.

Der Direktor der Maler - und Bildhauerakademie zu Stockholm, Herr Pasch, ist vom König von Schweden zum Ritter des Wasa - Ordens ernannt worden.

2.

Herr Professor Seydelmann ist an Casanova's Stelle Condirektor der Malerakademie zu Dresden geworden: Er ist bekanntlich ein vortrefflicher Antiken-Zeichner.

3.

Fragment eines Schreibens von dem am 18. März 1797. verstorbenen Professor Engelschall an den Herausgeber, vom 11ten Januar 1797.

Nach einer Klage meines würdigen, mir unvergesslich bleibenden Freundes, über die Kälte des teutschen Publikums für die schöne Kunst, fährt er fort: „Vielleicht aber steht der bildenden Kunst eine ganz neue Epoche bevor, wenn die Franzosen ihre intentirten Kunstplünderungen durchsetzen. Ob zum Verfall, oder zum grössern Flor? ist schwer zu entscheiden. Ich habe darüber meine eigenen Gedanken. Bey der schreyenden

Ungerechtigkeit der Sache an sich, wäre es ein möglicher Fall, dass die Zerstreuung der Kunstwerke Roms eben die Folge hätte, welche ehedem die Verbrennung der alexandrinischen Bibliothek hatte. Wenn man dem eingebildeten Lahmen mit Gewalt seine Krücken nimmt; so lernt er in der Folge selbst fest und männlich auftreten. Indessen wollen wir hoffen, dass es dahin nicht kommen werde." (Leider! kam es dahin!) „Dass aber im schlimmern Falle die Zusammenhäufung geraubter Kunstschätze in Paris nichts weniger, als das goldene Zeitalter der Künste daselbst hervorbringen werde, getrau' ich mich mit Zuverlässigkeit zu behaupten. Hundert Gründe, und am meisten der Charakter der Nation, sind dagegen. Ueberhaupt sind es nicht Antiken, welche grosse Künstler erzeugen, so sehr sie übrigens den Geschmack bilden und veredeln. Das Anstaunen derselben hat bisweilen der neueren Kunst geschadet. Wie dürftig sah' es um unsre Philosophie aus, als man glaubte, dass Aristoteles hierin das Höchste geleistet habe! Erst als dieser Glaube lang aufgehört hatte, da traten ein Newton, ein Leibnitz, ein Kant hervor!

4.

Herr C. W. Bock der ältere in Nürnberg, hat die von dem im J. 1755. daselbst verstorbenen Burkhard Albrecht von Bemmel hinterlassenen Thierzeichnungen für junge Liebhaber des Nachzeichnens in Kupfer radirt. Der erste Heft ist bereits erschienen, und besteht aus 4 Quartblättern. Der Subscriptionspreiss ist 24 kr. der Ladenpreiss 30 kr.

5.

Auf die glückliche Entbindung Sr. K. H. der Prinzessinn Carolina Maria von Sachsen mit einem Prin-

zen, am 18. May 1797. hat Hr. C. F. Holtzmann in Dresden, ein allegorisches Blatt, nach einer schönen Zeichnung des Hrn. Directors Schenau, in Kupfer gestochen, welches mit einem gedruckten Umschlage 16 gr. kostet.

6.

Von Aug. de St. Aubin hat man ein sehr schönes nach dem Leben gezeichnetes und in Kupfer gestochenes Portrait von dem zuletzt verstorbenen Herzog von Sachsen und Curland, mit der Unterschrift: Carolus Pr. Reg. Poloniae Dux Sax. Curl. et Semig. in 4. à 8 gr.

7.

Von dem General Buonaparte ist das sehr ähnliche Portrait kürzlich in Paris herausgekommen, von J. Guerin gezeichnet und von Tapinois in Kupfer gestochen. 4. à 6 gr.

8.

Herr Professor Schulz in Dresden, hat das von Wizani nach der Natur gezeichnete Bergschloss: Stolpen, auf einem grossen Blatt in Kupfer gestochen und sauber ausgemalt herausgegeben. Fol. à 4 Thaler.

9.

Wien. Der Kaiser, immer geneigt, verdienstvolle Künstler zu belohnen und zu ermuntern, hat dem k. k. Kammermaler, Joseph Platzer, die durch das Absterben des Kammermalers Fuxeder erledigte Hofbesoldung von jährlichen 800 Gulden angewiesen.

10.

Auszug aus einem Schreiben von Olmütz den 27. April 1797.

In einem der letzen Stücke der N. Miscellaneen *) wird der Wiener Bildergalerie gedacht. Ich war eben von Wien zurückgekommen, als ich das las, was dort davon gesagt wird. Der Verfasser hat vollkommen recht geurtheilt, und ich wünsche nichts mehr, als dass solche öffentliche Urtheile gehörigen Orts beherzigt werden möchten. Ich kannte mich nicht mehr in der sonst so lehrreichen Bildergallerie zu Wien. Alle Namen der Meister, die auf schön vergoldeten Täfelchen schwarz unter jedem Stück geschrieben standen, sind weggenommen, auch in der Rangirung selbst namhafte Veränderungen vorgenommen, die mir nicht zweckmässiger zu seyn scheinen, als die Einrichtung des Herrn von Mechel war. Es ist unverkennbar, dass Eigennutz diese Veränderung veranlasst hat; denn nun kann niemand diese schönen Kunststücke mehr studieren, wenn er nicht immer den Katalog in der Hand trägt, oder sich einen der Galleriediener dingt. Beides ist dem jungen, gemeiniglich armen Künstler zu beschwerlich und zu theuer.

Mein Führer fragte mich, ob ich wohl auch verlange, dass er mir das goldene Kabinet aufschliesse? Ich verstand; drückte ihm noch einen Siebenzehner in die Hand, und so öffnete er die Thür eines Eckkabinets, das ganz mit vergoldeten Zierrathen verkleidet ist. Der Platfond ist von Solimene gemalt. In der Mitte des Kabiners stand auf einer Staffeley ein Bild, das im Drittheil von Lebensgrösse den Tod Abels vorstellte. Welch eine Karrikatur! Der auf den Boden hingestreckte Abel so-

*) St. 3. S. 377. u. ff.

wohl als der gegen den Zuschauer gewandte Kain sind ein Paar ängstlich hingesetzte Figuren, ohne Geist, ohne Haltung, ohne Zeichnung. Das Kolorit ist grossentheils schmutzig und ohne Wirkung. Das verzerrte Gesicht Kains ist mehr dasjenige eines Söfflings, als des ingrimmigen Bösewichts. Das graue Fell, das seine Blösse deckt, deckt nicht die Blösse des Künstlers, auch nicht in der Drapperie. Auf den Ast, womit der Todschlag verübt worden, und welchen Kain noch in der Faust hält, ist besonderer Fleiss verwandt worden. Man soll an dem zertrümmerten Ende desselben wahrnehmen, wie mit wiederholten Streichen der gute Abel getödtet ward. Kurz, das Gemälde zeigt einen Urheber, dem die Natur das Künstlerkabinet gänzlich versagt hat, und doch soll derselbe auf Kosten des Hofes gereiset, und mehrere Jahre in Italien gewesen seyn; noch gegenwärtig soll er, nebst freyer Wohnung, einen jährlichen Gehalt von 600 Gulden beziehen, und vielleicht die Anwartschaft auf die Gallerieinspection seines Vaters haben.

Welcher Schaden der Wiener Gallerie durch unkundige Vertauschung zugefügt werde, hat mir der eben von Wien kommende Hr. Gallerieinspector Pechwell aus Dresden erzählt. Für ein Stück, das man von Poussin zu seyn glaubte, das aber nach besserer Kenner Ausspruch ein Le Sueur ist, soll man 6000 Gulden, und noch dazu in Gemälden, wovon einige allein diese Summe werth sind, ausgezahlt haben. Dergleichen soll öfters geschehen.

Die Hebe, ein Bild, das vom Hof für 9000 Gulden gekauft wurde, habe ich ebenfalls gesehn, und obgleich dieses Stück nicht der besten eines von Hrn. Unterberger, auch meines Erachtens nicht Galleriefähig ist; so ist diesem fleissigen, in allem Betracht erfindsamen Künstler, der zugleich Vater vieler Kinder ist, so eine

aufmunternde Unterstützung doch herzlich zu gönnen. Herr Unterberger, der viel Kenntniss der italienischen Schulen besitzt, würde vielleicht ein sehr guter Gallerieaufseher seyn.

Unter den jungen Künstlern zu Wien zeichnen sich bereits die Herren Schönberger, Abel und Schallhas aus. Herr Schönberger ist ein Landschaftmaler von ungemeiner Wahrheit, und sein Traktament ist bisher einzig. Nach Wutke, den er seinen Meister nennt, hat keiner der lebenden teutschen Künstler sich einen so grossen Styl eigen gemacht. Auch die Gegenstände, die Hr. Schönberger sich wählt, sind ganz ungewöhnlich. Er malt die Sonne unverhüllt am höchsten Mittag mit solch' einer Harmonie des Lichts, dass man sich wundert, wie das Auge damit zufrieden seyn kann. In den Wirkungen des Lichts hat er besondere Stärke. Ich habe Vorstellungen des Vesuvs, Mondscheine, Sonnenaufgang, transparent gemalt bey ihm gesehn, die des Abends, mittelst einer Lampe erleuchtet, solch eine frappante Wirkung hervorbringen, als vielleicht noch nie gesehen worden.

Hr. Schallhas ist ein sanfter Maler, wie sein Charakter ist, kommt an Grossheit und Annehmlichkeit Hrn. Schönberger sehr nahe, und übertrifft ihn in der Staffirung, wenn jener ihn in der Kühnheit und Leichtigkeit der Luft in etwas zurücklässt.

Hr. Abel ist gegenwärtig nach Füger'n der beste Historienmaler zu Wien. Seine schönen griechischen Formen deuten auf seinen Meister, Hrn. Füger, der gegenwärtig wenig mehr macht. Wenn Hr. Abel, wie er es, gleich Hrn. Schönberger, gesonnen ist, eine Reise in Absicht auf Kunstbildung zurückgelegt, und von Fehlern und Vorzügen so mancher Schulen und Meister,

ohne sich nach einem zu modeln, seine Abstractionen gemacht haben wird; so muss er unstreitig die Zahl der ausgezeichnetesten teutschen Meister mit seinem Namen vermehren.

II.

Folgende Schilderung wurde mir von einem Gönner meines Instituts auf 2 besonders gedruckten Quartblättern mitgetheilt. Ich lasse hier die teutsche Uebersetzung abdrucken.

Schilderung Jesu Christi.

Folgende Schilderung ist in einem Schreiben, in lateinischer Sprache, enthalten, welches der Statthalter in Judäa, Publius Lentulus, zu der Zeit, als der Ruf unsers Heilandes sich in der Welt auszubreiten anfieng, an den Römischen Senat sandte.

(Dieses ächte *) uralte Denkmal ist in Paris, in der Königlichen Bibliothek aufbewahrt.)

Jetzt befindet sich in Judäa ein mit besondern Tugenden und Gaben ausgerüsteter Mann, den man Jesum Christum nennt. Die Barbaren halten ihn für einen Propheten, seine Anhänger aber verehren ihn, als ob er von den unsterblichen Göttern abstammte. Er erweckt die Todten; er heilt, durch sein Wort oder durch sein Anrühren, alle Arten von Krankheiten. Von Gestalt ist er gross und wohlgebildet; sein Ansehen ist sanft und

*) Woran sehr zu zweifeln ist.

ehrwürdig. Die Farbe seiner Haare kann man nicht wohl mit etwas ähnlichem vergleichen; sie hängen in Locken bis unter die Ohren herab; sind auf dem Scheitel des Haupts, nach der Gewohnheit der Nazaräer, getheilt, und fallen mit vieler Anmuth auf seine Schultern herab. Seine Stirne ist glatt und breit; seine Wangen bedeckt eine liebenswürdige Röthe; seine Nase und Mund sind mit einer wundernswürdigen Symmetrie gebildet. Seine Barthaare sind dicht, von der nämlichen Farbe wie das Haupthaar, ragen unter dem Kinne einen Zoll lang hervor, und sind in der Mitte beynahe gabelförmig abgetheilt. Er straft und tadelt mit majestätischer Würde; er vermahnt mit Sanftmuth; er mag nun reden oder handeln, so thut er es mit männlichem Ernst und Anmuth. Man hat ihn nie lachen, aber oft weinen sehen. Er ist sehr gelassen, mässig und weise. Kurz, er ist ein Mann, der durch seine vortrefliche Schönheit und seine göttlichen Vollkommenheiten, alle Menschenkinder weit übertrifft.

Da nun verschiedene Künstler wegen der Farbe der Haare des Heilandes in Ungewissheit schwebten, die in vorstehender Schilderung nicht deutlich und bestimmt genug ausgedrückt ist; so theilte ein Freund meinem Gönner eine italienische Uebersetzung von Huarts Prüfung der Köpfe zu den Wissenschaften mit, worin dieser Aufsatz sich ausführlicher befindet, den ich hier abschriftlich beyfüge. Dies erinnerte ihn an die Lessingische Uebersetzung jenes spanischen Buches. Da aus dem Spanischen ins Italienische viel bestimmter übersetzt werden kann, als aus jener ins Französische; so fand er, dass Lessing nicht ganz getreu übersetzt hat. Hier ist erst der Titel des Buches:

Essame de gl' Ingegni de gl' Huomini, per apprender le Science: nel quale scoprendosi la varietà delle nature, si mostra, a che professione sia atto ciascuno, et quanto profitto habbia fatto in essa di Gio. Huarte: Tradotto dalla lingua Spagnuola da M. Camillo Camilli. Con due Tavole, una de' Capitoli, et l'altra, aggiuntavi di nuove delle cose più notabili. Con Privilegi. In Venetia 1586. Presso Aldo. 24½ Bogen in 8.

In Betreff der Schilderung unsers Heilandes steht S. 283 u. ff. folgendes:

Gli Evangelisti non attesero a riferire la disposizion di Cristo nostro Redentore: perchè non era a proposito di quello, che essi trattavano, ma è cosa, che si lascia intender facilmente, presupponendo, che l'esser huomo temperato a punto come bisogna, è tutta la perfezione, ch' egli può naturalmente havere. Et, poiche lo spirito santo lo compose, et organizò è cosa certa, che la cagione materiale, di cui lo formò, nè la stemperatura di Nazareth, non poterono resistergli, nè farlo errar nell' opera, come gli altri agenti naturali: anzi fece quel, che egli volse: perchè non gli mancò forza, sapienza, ne volontà di fabricare un' huomo perfettissimo, et senza difetto alcuno. Tanto maggiormente, perchè la sua venuta, come egli stesso disse, fù per patir travagli per amor dell' huomo, et per insegnarli la verità. Et questa temperatura (come noi habbiamo provato di sopra) è il migliore instromento naturale, che sia per queste due cose.

„Onde io tengo per vera quella relazione, che „Publio Lentulo Viceconsule scrisse di Gierusalemme al „Senato Romano: la quale dice in questo modo. E stato „veduto a i nostri tempi un' huomo, il quale hora vive, „di gran virtù, chiamato Giesu Cristo, che dalla gente

„è detto Profeta di verità, et i suoi discepoli dicono, ch' „egli è figliuolo di Dio. Risuscita morti, et sana infermi: „è huomo di mezana et giusta statura, et (*a*) molto „bello d'aspetto: (*b*) ha tanta maestà nel viso, „che quei, che lo mirano, (*c*) sono sforzati amarlo, „et temerlo. Ha i capelli del (*d*) colore della noc- „civola ben matura, fino al' orechie sono distesi, et „dall' orecchie fin su le spalle sono del (*e*) color della „cera, ma più rilucenti. Ha nel mezzo della fronte „in testa il crine all' usanza de' Nazarei. La fronte è „piana, ma molto serena. La faccia senza nessuna „ruga, o macchia, accompagnata da un color mode- „rato. Le narici, et la bocca non possono da alcuno esser „riprese con ragione: la barba è spessa, et alla somiglianza „de i capelli, non lunga, ma fessa per mezza. Il suo „mirare è (*f*) molto gratioso et grave. Ha gli „occhi (*g*) gratiosi, et chiari: et (*h*) quando ri- „prende, spaventa: et quando (*i*) amonisce, „piace: si fa amare, et è (*k*) allegro con gravità: non „è mai stato veduto ridere, ma si bene piagnere: (*l*) ha „le mani, et le braccia molto belle: nelle con- „versazioni contenta molto, ma (*m*) dira dovi si vede,

(*a*) und von der schönsten Bildung.
(*b*) im Gesicht hat er viel hohe Würde oder Majestät.
(*c*) genöthiget sind ihn zu lieben und zu fürchten.
(*d*) von der reifsten Haselnussfarbe.
(*e*) haben sie die Farbe wie Wachs, nur viel glänzender.
(*f*) ist sehr angenehm und ernsthaft.
(*g*) seine Augen sind angenehm und heiter.
(*h*) wann er tadelt ist er schreckhaft, oder straft mit Strenge.
(*i*) bey seinen Ermahnungen ist er sanft.
(*k*) er ist aufgeweckt mit Ernsthaftigkeit.
(*l*) hat sehr schöne Hände und Arme.
(*m*) aber lässt sich selten dabey finden.

„et quando vi si trova è (*n*) molto modesto. Nella „vista et nell' apparenza è il più bello huomo, che si „possa imaginare."

(*n*) ist er sehr bescheiden.

13.

Todesfälle.

Am 24sten Junius starb zu Berlin an einem Schlagfluss im 72sten Jahre seines Alters, der berühmte Historienmaler und Direktor der königl. Akademie der Künste, Herr Bernhard Rode. Die Menge seiner Gemälde und der von ihm selbst in Kupfer geätzten Blätter, ist so gross, dass man, ungeachtet seines hohen Alters, nicht begreift, wie ein einzelner Mann so viele Werke habe verfertigen können. An allen bewundert man die edle Wahl und die kluge Bereicherung des Stoffes, und vor allem die ausnehmende Deutlichkeit des Ausdrucks, worin er vielleicht alle Künstler übertroffen hat. Am liebsten malte der Freund der Religion biblische Geschichten, und zierte damit mehrentheils unentgeldlich viele Kirchen. So gross seine malerischen Talente waren, so gross war auch seine Bescheidenheit. Sein eigeres Lob konnt' er nicht anhören, und wenn man von andern Kunstverwandten sprach; so unterliess er nie, sie von ihrer besten Seite zu zeigen, und allen Tadel zu unterdrücken. Aus seiner Rede merkte man nicht, dass er die Geschichte gleich einem Gelehrten studirt habe: aber seine mannichfachen Gemälde zeugen von dem

grossen Umfange seiner historischen Kenntnisse. Sanft ruhe die Asche dieses verdienstvollen Mannes und wahren Menschenfreundes! — Vergl. Meusel's Museum für Künstler Stück 5. S. 78—91; und dessen teutsches Künstlerlexikon Th. 1 u. 2.

Druckfehler und Verbesserungen
im 3ten Stück der N. Miscellaneen.

Seite 286. Zeile 5 lies: Melanchthon. S. 367. Z. 6 l. Sicyon statt Sycion. Ebend. Z. 22 streiche man die Worte aus: uns übrig gebliebenen.

Für Künstler und Kunstliebhaber.

Die zweite Lieferung des Werks, welches im vorigen Jahre in dem Gerhard Fleischerschen Verlage zu Leipzig unter dem Titel: XLIX Blätter größtentheils landschaftlichen Inhalts, gezeichnet und in Kupfer geäzt von C. W. Kolbe, erschienen ist, wird jetzt von eben derselben Handlung ausgegeben. Sie enthält 12 Blätter in mancherley Format, die wiederum größtentheils landschaftlichen Inhalts sind.

Die Manier des Künstlers ist aus der ersten Sammlung hinlänglich bekannt. Es sey genug, hier zu sagen, daß dieselben Eigenschaften, durch die jene dem Kenner und Liebhaber so werth geworden ist, Wahrheit in der Darstellung, Reichthum in den Ideen, Lebendigkeit in den Details, Freiheit in der Ausführung, auch in dieser letzten Lieferung, und vielleicht noch in vollerm Maaße sichtbar sind.

Das erste Blatt in stehendem Folio, stellt eine verwachsene Waldgegend vor, in welcher auf dem Vorgrund sich vorzüglich der knorrige Stamm einer hohen Eiche auszeichnet. Neben derselben stürzt ein Giesbach zwischen fort. Im Hintergrunde eine Baumgruppe auf einem Hügel, und vorn zur Linken eine Weide, deren Stamm bis oben hinauf mit Kräutern bewachsen ist. Die Staffage ist ein schön gezeichneter Satyr, der eine fliehende Nymphe erhaschet.

Das 2te Blatt von gleichem Format, hat zur Rechten eine Brücke im Vorgrund, neben welcher zwischen Kräutern eine mächtige Pappel emporstrebt, zur Linken ein abgestorbner Baumstamm, mit Rankengewächs umhangen. Weiterhin verwachsenes Gesträuch, und im Hintergrund ein Hügel, auf welchem neben einer Waldparthie eine Bildsäule des Pan steht. Vorn sprengt ein wilder Mann, der ebenfalls schön gezeichnet ist, mit einer Nymphe im Rücken, auf einem gestreckten Pferde nach der Brücke zu.

Fünf Blätter in langem Quart:

Eine Baumgruppe in der Mitte, die sich durch ihr leichtes, lebendiges Laub auszeichnet. Im Hintergrunde eine Waldung und vorn ein Hügel, an welchem 2 Figuren stehn.

Ein dichtes Waldstück. Ein breiter Weg zieht sich von vorn her durch dichte Bäume und führt nach dem hintern, gedrängteren Wald. Zur Linken im Hintergrund eine steinerne Brücke im Busch. Auf dem Wege eine Postkutsche.

Wiederum ein breiter Weg, der zwischen Hügeln nach dem Eingang eines Waldes führt. Vorn ein Heuwagen.

Waldstück im kleinern länglichen Format. Eine hügliche Gegend mit Bäumen. Der Hintergrund eine Dorf-Landschaft.

Zur Rechten ein Hügel mit einer grotesk-gewachsenen Baumgruppe. Zur Linken eine einzelne Birke. Im Hintergrund eine Dorf-Landschaft. Vorn, neben niedrigem Gesträuch, ein Mann, der eine Karre schiebt.

Das 8te Blatt, in liegendem Folio, stellt eine zusammengesetztere Landschaft vor. Zur Rechten ein Hügel, den eine breite Eiche umschattet. Unten zwischen Kräutern ein Satyr, nebst einer Nymphe und einem Satyrsknaben, der auf einem Ziegenbock reitet. Zur Linken eine Birke, hinter welcher ein Tempel zwischen Pappeln steht. Eins der vorzüglichsten Blätter.

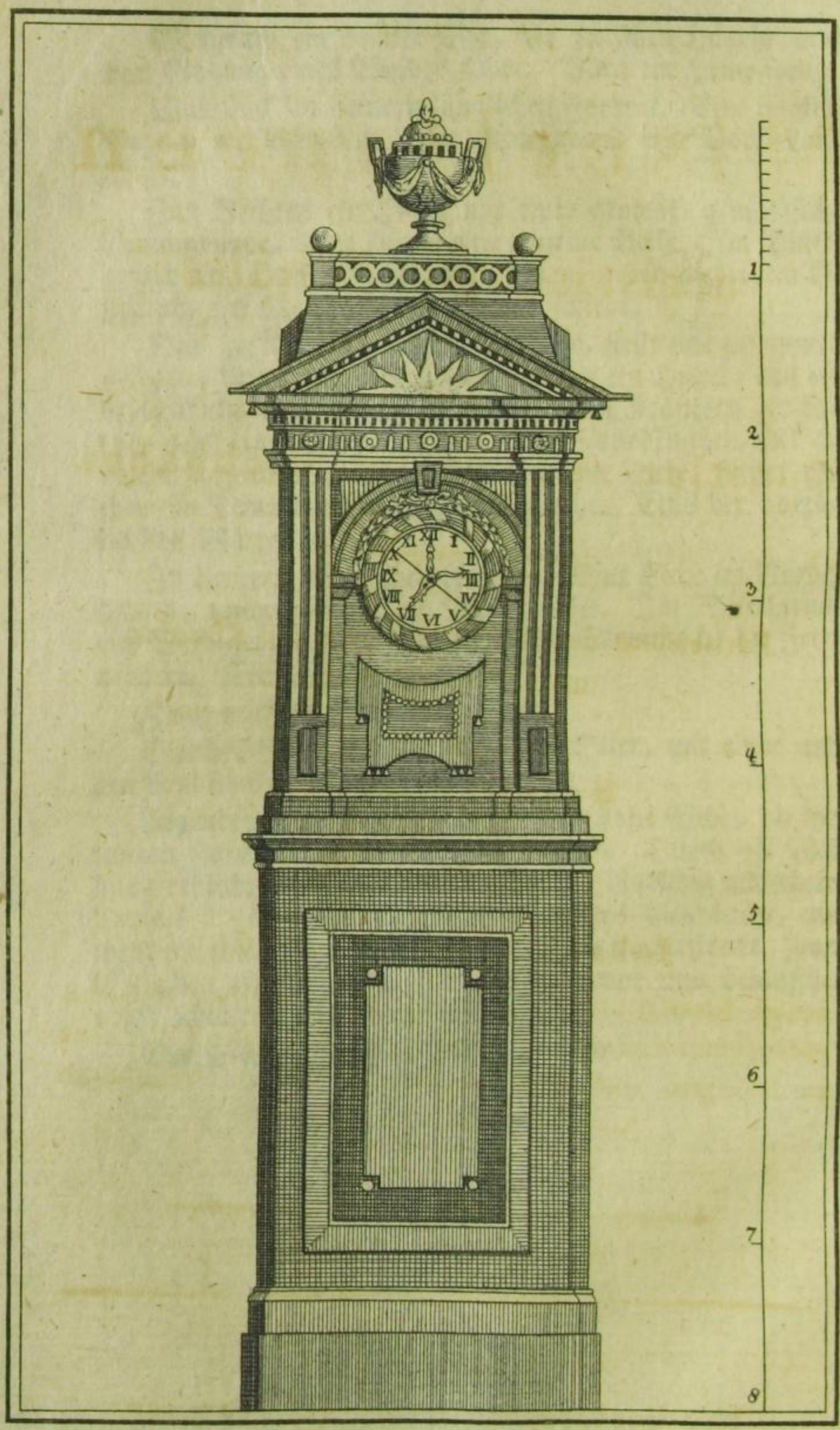
In kleinerm länglichen Format. Eine Eiche im Vordergrund, unter welcher ein Rind weidet. Im Mittelgrund ein Waldufer, das sich längst einem Stamme in die Ferne verliert. Ein sehr fleißiges Blatt.

Zwey nackte männliche Figuren.

Gleiches Format. Ein stehender Stier, mit einer artigen Landschaft im Hintergrunde.

Liegendes Folio. Zur Rechten eine hohe Eiche, die ihre untern Zweige bis zur Erde herabsenkt. Durch die Waldung erblickt man im Hintergrunde ein Vorland mit einem Tempel im Gebüsch. Zur Linken dichtes Gesträuche, aus welchem eine knorrige Eiche ihre Zweige umherstreckt. Zwey Nymphen treten aus dem Gebüsch hervor und belauschen einen schlafenden nackten Jüngling.

Der Preis dieser Lieferung ist 4 Thlr.



Musikalische Schlag Uhr. von F. K. Starke.

Gehesen oct. 122.

~~Arpolist~~
~~64~~