

*image  
not  
available*





249  
46-106  
08





H. Heubach

V e r s u c h

einer

**Philosophie des Schönen**

I N D E R M U S I K,

oder

**Aesthetik der Tonkunst.**

Zugleich ein Supplement zu allen grösseren musikalischen Theorien, und ein Hand- und Lesebuch für die Gebildeten aus allen Ständen zur Förderung eines guten Geschmacks in musikalischen Dingen.

Von

**Dr. Gustav Schilling,**

mehrerer gelehrten und musikalischen Gesellschaften Mitgliede.

---

*Eigenthum der Verleger*

und eingetragen in das Archiv der vereinigten Musikverleger.

---

**M A I N Z,**

Grossh. Hess. Hofmusikhandlung von B. SCHOTT'S Söhnen.

1 8 3 8.

Ms. 100.14

GRAY COLLECTION

1862, Sept. 8.

\$ 1.74

Gray Fund.

---

MAINZ, gedruckt bei J. WIRTH.



**DEN MANEN**  
**MOZARTS,**  
**BEEHOVENS**  
**UND**  
**HAYDN'S.**





## V O R W O R T.

---

**D**er Zweck dieses Buches ist, so weit er sich nicht schon im Titel ausspricht, hauptsächlich ein zweifacher: einmal wollte ich dadurch als ein ästhetisches Grundprincip aller Kunst, insbesondere aber der Musik, darthun, dass ein blosses Spiel mit schönen Aeusserlichkeiten, ohne höhere Belebung durch innere ästhetische Ideen, völlig werthlos ist; und dann nachweisen, welche hohe Bedeutung sowohl die Kunst überhaupt, als die musikalische insbesondere hat, und nicht allein für das Leben selbst, sondern auch für das ewige Heil der Menschheit. Hervorgehoben ward es zunächst durch die Umstände der Zeit. Unsere herrliche Tonkunst scheint, wenn freilich nicht durch ihre Schuld, die Jahre der Jugend meist überlebt zu haben in dem Alter und der Grauheit der Welt, und es thut Noth, grosse Noth, dass wir ihr wieder aufhelfen unter dem Schlamme, den ein Strom künstlerischer Verbildung über sie hinwegspülte. Den Besseren und Fähigeren unter ihren Anhängern darf dazu kein Mittel zu lieb, kein Opfer zu gross und keine Arbeit zu schwer sein. Die Menschen wollen jetzt, statt Töne zu geniessen, meist nur Töne hören oder bauen; sie bauen

in der That auch oft wunderbar hohe Gebäude, prachtvoll, rasch zum Himmel strebend, aber dennoch ins Heiligthum, ins Herz, nicht vermögend. Unsere Künstler spielen zu wenig, und tanzen zu viel auf den Saiten ihrer Organe, sind Musiker bis zum Erstaunen geschickt, aber Künstler bis zum Erstaunen auch kalt; sie verachten das Leichte, blos weil es leicht ist, nicht dass sie fragten, ob es auch gut sei; mit dem Unmöglichen nur, oder doch unmöglich Scheinenden, wollen sie glänzen, überraschen, prangen; das aber ist nicht der Zweck der Kunst, deren Wesen eine höhere, edlere, heiligere Bedeutung hat, und solche näher ans Licht zu ziehen, in ihrem Innersten zu entwickeln eben ist die Aufgabe dieser Arbeit. Ich übergebe damit die Resultate eines mehrjährigen ernstern Studiums den Freunden der Kunst. Möchten sie von ihnen auch aufgenommen werden, als was sie sein sollen — anregend. Ich meine nämlich, ein rechtes Buch muss immer ein zweites erzeugen im Kopfe des rechten d. h. verständigen Lesers; giebt es mehr, so giebt es zu viel und übersättigt. Manches hier Gegebene habe ich freilich schon in meiner grossen, wahrhaft colossalen „Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften,“ deren sechster Band jetzt seiner Vollendung nahe steht, in den ästhetischen Artikeln ausgesprochen, aber nicht so ausführlich und nicht in solch systematischer Ordnung als hier. Jene „Encyclopädie“ war es ja auch, welche mir die nächste äussere Anregung zur

Herausgabe dieses Werks brachte. Es ward dieselbe nämlich mit der allgemeinsten Theilnahme in der musikalischen Welt aufgenommen, und freundliche Einladungen, einmal eine vollständige Aesthetik der Tonkunst zu bearbeiten, kamen in Folge ihrer von verschiedenen Seiten mir zu. Man fühlte das Bedürfniss eines solchen Werks, das noch nicht da war. Komme ich demselben nun hiermit entgegen, so thue ich es mit Dank für die meinem Herzen so wohlthuende Anerkennung, aber auch mit Vertrauen auf eine fernere Nachsicht, ohne übrigens des Stolzes mich zu begeben, mit welchem ich hinschaue auf diese beiden Produkte meiner Muse. Man tadele mich deshalb nicht; es ist kein unedles, sondern ein erhebendes Gefühl, und als solches der einzige befriedigende Lohn für die unsägliche Arbeit, die ich für ihren Zweck hatte, und die ich, aufrichtig gestanden, jetzt in meinem drei und dreissigsten Lebensjahre nicht noch einmal machen möchte, denn ich fürchtete, ihr zu unterliegen, obschon mein ganzes Leben, von meiner Jugend auf, Nichts war als ein Ringen mit der Arbeit. Die Gebiete, welche ich in ihnen bebauen wollte, lagen ja noch völlig brach vor mir, und allenthalben musste ich die erste Furche ziehen durch ein Land, auf welches keine Nation auch nur einen einzigen fruchttragenden Samenkorn geworfen hatte. Dutzende von älteren und neueren Werken, und in eben so vielen Sprachen fast, musste ich, an der Hand einer früh genossenen umfassenden musikalischen Erziehung, lesen und

studiren vorher, eine Menge der praktischen Compositionen dann spielen und prüfen, ehe ich auch nur einen festen Schritt thun konnte zum Beginn meiner Forschung, und einen Standpunkt gewinnen, von welchem aus ich ruhig und bequem zugleich den grossen Gegenstand zu übersehen vermochte. Die Tiefen des Geistes sind nicht so leicht ergründet in der Kunst, als es Manchem vielleicht scheint. Die Metaphysik des Tones ist die Physik des Unendlichen, eine Anthropologie der Psyche. Darum bescheide ich mich auch gerne, wenn man mir sagt und nachweis't, dass ich noch nicht Vollkommenes geleistet; nur verkenne man auch den Standpunkt nicht, von welchem aus ich allein diese meine Untersuchung anstellen konnte: es ist der rein kunstphilosophische, der ästhetische. Dass dieses aber geschieht und geschehen wird, befürchte ich, und dann wird es auch an schiefen Urtheilen über mein Werk nicht fehlen, um so weniger, als ich eine blosse Modephilosophie, wie sie jetzt bei den Jungen und Jüngeren in der Kunst im Gange ist, und welche in zwei, drei Jahren vielleicht schon verachtet daliegt, um einer neuen, aber noch abgeschmackteren Platz zu machen, darin durchaus verschmäh't habe, als meiner unwürdig. Meine Ansichten bauen sich auf Gründe, die früher, die jetzt und die später bei allen Urtheilsfähigen gelten. Wäre mir ebenfalls die Kunst in einer solch' grauen Nebelgestalt erschienen, und nicht in dem Bewusstsein einer höheren Bestimmung, wahrlich ich hätte ihrem Studium nicht einen so

würdigen Beruf, wie mein eigentlich theologischer ist, für den ich auch mit eben so hoher Begeisterung fruchtbringend wirkte, denn jetzt für sie und was mit ihr verwandt ist, so freiwillig und ganz fast zum Opfer gebracht; aber mich führte ein tieferes inneres Sehnen durch die Theologie erst hin zur Philosophie und Kunst, sobald ich nur zu der erhebenden Ueberzeugung gelangt war, dass die höchste Schönheit, dieses ideale Objekt der Kunst, nur ist und auch einzig nur lebt in Gott, und dass Religion und Kunst somit nur entsprossen sind einem Boden, nämlich dem der Menschheit, und daher nothwendig auch heilsame Früchte wieder zurückwerfen auf denselben. Freilich liegt darin auch die Hoffnung, die mich stärkt, dass dieses wie das genannte Werk meine leibliche Existenz vielleicht weit überleben und sich erhalten wird, so lange die Kunst eine Literatur hat und bedarf; denn wie ich überzeugt bin, dass alle contrapunktischen und denen ähnliche Theoreme Nichts fruchten in der Noth, in welcher jetzt sich offenbar unsere Kunst befindet, wenn nicht das innerste Wesen derselben auch, zu welchem jene nur Mittel sind, unseren Künstlern aufgeschlossen wird in einer Herz und Kopf stärkenden, verständlichen Darlegung, so glaube ich auch in dieser Beziehung gethan zu haben, was in meinen Kräften stand, und das ist wenigstens mehr, als irgend ein Anderer vor mir geleistet hat. Ich berufe mich auf die Geschichte. Von der Theorie des Satzes blos ist in unseren Tagen wenig Heil mehr zu erwarten: der innere Sinn

für das Schöne, welcher von Natur aus in dem Menschen schlummert, will auch neu belebt werden wieder durch schöne Bilder, und wo das nicht geschieht, wo die Seele des Menschen, sein Gefühl, leer ausgeht, ist der Geist nicht zufrieden, auch mit den kühnsten Operationen des Verstandes. Und — wie gesagt — dem Bedürfniss entgegen zu kommen, war die Absicht dieser Schrift; möchte sie nur solche auch erreichen, wie meine Encyclopädie, nach dem offenbaren regeren Treiben, das sie erweckt hat auf dem Gebiete der musikalischen Literatur, nicht verfehlt zu haben scheint den Zweck, den sie vornehmlich sich setzte, eine allbelebendere harmonische Einheit zu bringen in die künstlerische Bildung. Aber es ist sehr hoch gestellt das Ziel!? — Nun, Gott gebe seinen Segen dazu! — Wir Menschen alle pflanzen, säen, begiessen und pflegen ja nur: das Gedeihen der Frucht — liegt in des Ewigen Willen und Hand.

*Stuttgart, im Juli 1838.*

**G. SCHILLING.**



AESTHETIK

DER

T O N K U N S T .





# **I n h a l t.**

---

## **Einleitung.**

**Begriff, Umfang und Zweck der Aesthetik,  
sowohl im Allgemeinen als der musika-  
lischen insbesondere . . . . . §. 1-11.**

## **Erster oder allgemeiner Theil.**

### **Erster Abschnitt.**

#### **Schönheit und Kunst.**

<b>Entwicklung des Begriffs von Schön und Schönheit . . . . .</b>	<b>§. 12.</b>
<b>Weitere Wesenheit des Schönen . . . . .</b>	<b>§. 13.</b>
<b>Eigenschaften des Schönen . . . . .</b>	<b>§. 14.</b>
<b>Schönheit in der Kunst . . . . .</b>	<b>§. 15.</b>
<b>Von der schönen Begeisterung . . . . .</b>	<b>§. 16-19.</b>
<b>Mit besonderer Rücksicht auf den     Tonkünstler . . . . .</b>	<b>§. 17 u. 18.</b>
<b>Nothwendigkeit einer schönen Be-     geisterung . . . . .</b>	<b>§. 19.</b>
<b>Begriff und Wesen der Kunst . . . . .</b>	<b>§. 20.</b>
<b>Eigenschaften eines schönen Kunstwerks . . . . .</b>	<b>§. 21-30.</b>
<b>Klarheit und Reinheit . . . . .</b>	<b>§. 22.</b>
<b>Klarheit in der Musik . . . . .</b>	<b>§. 23-25.</b>
<b>Natürlichkeit . . . . .</b>	<b>§. 26.</b>
<b>Originalität und Neuheit . . . . .</b>	<b>§. 27-28.</b>
<b>Einheit und Mannigfaltigkeit . . . . .</b>	<b>§. 29-30.</b>

## Zweiter Abschnitt.

### Eintheilung der schönen Künste.

<u>Standpunkt und Begriff . . . . .</u>	<u>§. 31—34.</u>
<u>Allgemeine Ordnungsreihe . . . . .</u>	<u>§. 35—47.</u>
<u>Poesie . . . . .</u>	<u>§. 36.</u>
<u>Musik . . . . .</u>	<u>§. 37—38.</u>
<u>Orchestik . . . . .</u>	<u>§. 39.</u>
<u>Gymnastik . . . . .</u>	<u>§. 40—43.</u>
<u>Schauspielkunst . . . . .</u>	<u>§. 44.</u>
<u>Malerei und Bildnerei . . . . .</u>	<u>§. 45.</u>
<u>Rede- und Baukunst . . . . .</u>	<u>§. 46.</u>
<u>Gartenkunst und Kosmetik . . . . .</u>	<u>§. 47.</u>
<u>Besondere Classification der verschiedenen</u>	
<u>Künste . . . . .</u>	<u>§. 48.</u>
<u>Der Künstler . . . . .</u>	<u>§. 49.</u>

## **Dritter Abschnitt.**

### Schönheit der Bewegung.

<u>Gegenstand . . . . .</u>	<u>§. 50—51.</u>
<u>Begriff von Rhythmus . . . . .</u>	<u>§. 52.</u>
<u>Formen des Rhythmus . . . . .</u>	<u>§. 53—55.</u>
<u>Ordnungstabelle der verschiedenen rhyth-</u>	
<u>mischen Formen . . . . .</u>	<u>§. 56.</u>
<u>Rhythmus als Princip des inneren und äus-</u>	
<u>seren Lebens . . . . .</u>	<u>§. 57—58.</u>
<u>Rhythmus als Princip der Kunst . . . . .</u>	<u>§. 59.</u>
<u>Rhythmus als ästhetischer Kunstausdruck</u>	<u>§. 60—62.</u>
<u>Schönheit der Bewegung im Raume . . . . .</u>	<u>§. 63—65.</u>
<u>Ideal der Bewegung . . . . .</u>	<u>§. 66—70.</u>
<u>Die Grazie . . . . .</u>	<u>§. 67—70.</u>
<u>Verhältniss der ruhenden zur bewegten</u>	
<u>Schöne . . . . .</u>	<u>§. 71.</u>

Zweiter oder besonderer Theil.

Erster Abschnitt.

Allgemeine Poetik der Tonkunst.

A.

*Von der Musik überhaupt.*

<u>Begriff und Gegenstand . . . . .</u>	<u>§. 72—73.</u>
<u>Musik als schöne Kunst . . . . .</u>	<u>§. 74—77.</u>
<u>Musik als Wissenschaft . . . . .</u>	<u>§. 78—79.</u>
<u>Musik als bildende Kunst . . . . .</u>	<u>§. 80—82.</u>
<u>Verhältniss der Musik zu den übrigen schö-</u> <u>nen Künsten . . . . .</u>	<u>§. 83.</u>

B.

*Vom Ausdrücke in der Musik.*

<u>Bestimmung des Gegenstandes . . . . .</u>	<u>§. 84—85.</u>
<u>Verhältniss der Musik zum Gefühlsver-</u> <u>mögen . . . . .</u>	<u>§. 86—89.</u>
<u>Verhältniss der Musik zum Begehrungs-</u> <u>vermögen . . . . .</u>	<u>§. 90.</u>
<u>Verhältniss der Musik zum Denkvermögen</u>	<u>§. 91.</u>
<u>Höchster geistiger Ausdruck . . . . .</u>	<u>§. 92.</u>
<u>Mittel des Ausdrucks . . . . .</u>	<u>§. 93—100.</u>
a) Melodie . . . . .	§. 94—97.
b) Harmonie . . . . .	§. 98—100.
<u>Formen des Ausdrucks . . . . .</u>	<u>§. 101—124.</u>
a) Das Erhabene und Grosse . . . . .	§. 102—103.
b) Das Naive . . . . .	§. 104.
c) Das Anmuthige . . . . .	§. 105.
d) Das Angenehme . . . . .	§. 106.
e) Das Elegante . . . . .	§. 107.
f) Das Einfache . . . . .	§. 108.
g) Das Feierliche . . . . .	§. 109.
h) Das Rührende . . . . .	§. 110.
i) Das Pathetische . . . . .	§. 111.
k) Das Sentimentale . . . . .	§. 112.

l) Das Heitere u. Scherzhafte . . . . .	§. 113.
m) Das Ernste . . . . .	§. 114.
n) Das Lächerliche u. Komische §. 115—119.	
o) Das Romantische . . . . .	§. 120—121.
p) Das Ideale . . . . .	§. 122—124.
Bestimmtheit des Ausdrucks . . . . .	§. 125—127.
Tonmalerei . . . . .	§. 128—130.

## Zweiter Abschnitt.

### Psychischer Ausdruck des Rhythmus und der musikalischen Bewegung insbesondere.

Vom Takt oder Zeitmaasse überhaupt . . . . .	§. 131—132.
Von den Taktarten . . . . .	§. 133—153.
a) Gerade Taktarten . . . . .	§. 133—139.
b) Ungerade Taktarten . . . . .	§. 140—149.
c) Gemischte und zusammengesetzte . . . . .	§. 150—153.
Charakteristik der Taktarten . . . . .	§. 154—168.
a) Dreisechszehnteltakt . . . . .	§. 156.
b) Zweiachteltakt . . . . .	§. 157.
c) Dreiachteltakt . . . . .	§. 158.
d) Vierachteltakt . . . . .	§. 159.
e) Zweivierteltakt . . . . .	§. 160.
f) Fünfsachteltakt . . . . .	§. 161.
g) Sechssachteltakt . . . . .	§. 162.
h) Dreivierteltakt . . . . .	§. 163.
i) Siebenachteltakt . . . . .	§. 164.
k) Viervierteltakt . . . . .	§. 165.
l) Zwölfachteltakt . . . . .	§. 166.
m) Neunachteltakt . . . . .	§. 167.
n) Gemischter Takt . . . . .	§. 168.
Von den Taktfüllungen oder der Qualität des musikalischen Rhythmus . . . . .	§. 169—179.
a) Die Note . . . . .	§. 171.
b) Die Pause . . . . .	§. 172.
c) Der Punkt . . . . .	§. 173.
d) Die Manieren . . . . .	§. 174.
e) Die Synkopien . . . . .	§. 175.
f) Die Figuren . . . . .	§. 176.

- g) Die sogenannten Sätze und  
Perioden . . . . . §. 177.  
h) Interpunktion und grössere  
Halte . . . . . §. 178—179.  
Vom Tempo . . . . . §. 180.

### Dritter Abschnitt.

#### Innere Natur der Töne und ihrer mannigfachen Combinationsen.

- Vom Tone überhaupt . . . . . §. 181—183.  
Umfang des Klanggebietes . . . . . §. 184.  
Verhältniss der Töne nach Verschieden-  
heit der Stimmen . . . . . §. 185—188.  
a) Bass- oder Unterstimme . . §. 186.  
b) Mittelstimmen. . . . . §. 187.  
c) Ober- oder Hauptstimme . §. 188.  
Von den Intervallen . . . . . §. 189—191.  
a) Consonanzen . . . . . §. 190.  
b) Dissonanzen . . . . . §. 191.  
Fortschreitung der Intervalle . . . . §. 192—195.  
a) Quinten- und Octavenfolge . §. 193,  
b) Queerstand . . . . . §. 194.  
c) Sequenzen . . . . . §. 195.  
Von den Accorden . . . . . §. 196.  
Die Tongeschlechter . . . . . §. 197—200.  
a) Enharmonisches Tongeschlecht §. 198.  
b) Chromatisches Tongeschlecht §. 199.  
c) Diatonisches Tongeschlecht . §. 200.  
Die Tonarten . . . . . §. 201.  
1) Von den Kirchentonarten insbesondere . . §. 202—208.  
a) Jonische Tonart . . . . . §. 203  
b) Dorische Tonart . . . . . §. 204.  
c) Phrygische Tonart . . . . . §. 205.  
d) Lydische Tonart . . . . . §. 206.  
e) Mixolydische Tonart . . . . §. 207.  
f) Aeolische Tonart . . . . . §. 208.  
2) Von den neueren oder sogenannten modernen  
Tonarten . . . . . §. 209—216.

a) Durtonarten . . . . .	§. 212—213.
b) Molltonarten . . . . .	§. 214—215.
Von den Modulationen . . . . .	§. 217.

## Vierter Abschnitt.

### Musikalische Organologie.

Die Instrumente überhaupt als musikalische Tonwerkzeuge . . . . .	§. 218—220.
Besondere Charakteristik der Instrumente	§. 221—232.
a) Blasinstrumente und die verschiedenen Singstimmen . . . . .	§. 223—226.
b) Saiteninstrumente . . . . .	§. 227—228.
c) Schlaginstrumente . . . . .	§. 229.
d) Vermischte Instrumente . . . . .	§. 230—231.
Das Orchester . . . . .	§. 233—237.
a) Instrumentation . . . . .	§. 234.
b) Besetzung der Stimmen . . . . .	§. 235—236.
c) Accompagnement u. Begleitung	§. 237.

## Fünfter Abschnitt.

### Die Composition in ihrer verschiedenen Art und Richtung.

Grundformen aller musikalischen Poesie . . . . .	§. 238—242.
a) Instrumentalmusik . . . . .	§. 238—241.
b) Vocalmusik . . . . .	§. 242.
Von den Stylen in der Musik . . . . .	§. 243—251.
Italienischer, deutscher und französischer Styl . . . . .	§. 244—245.
Kirchenmusik . . . . .	§. 247.
Theatermusik . . . . .	§. 248.
Kammermusik . . . . .	§. 249.
Militärmusik . . . . .	§. 250.
Volksmusik . . . . .	§. 251.
Einzelne Gattungsformen der musikalischen Dichtung . . . . .	§. 252—277.
a) Uebungstücke . . . . .	§. 253.



b) Variation . . . . .	§. 254.
c) Sonate . . . . .	§. 255.
d) Rondo . . . . .	§. 256.
e) Duo, Trio, Quartett etc. . . . .	§. 257.
f) Concert . . . . .	§. 258.
g) Fantasie . . . . .	§. 259.
h) Sinfonie . . . . .	§. 260.
i) Ouverture . . . . .	§. 261.
k) Oper . . . . .	§. 262.
l) Liederspiel und Vaudeville . . . . .	§. 263.
m) Oratorium . . . . .	§. 264.
n) Cantate . . . . .	§. 265.
o) Fuge . . . . .	§. 266.
p) Chor . . . . .	§. 267.
q) Arie . . . . .	§. 268.
r) Messe . . . . .	§. 269.
s) Choral . . . . .	§. 270.
t) Lied . . . . .	§. 271.
u) Recitativ . . . . .	§. 272.
v) Melodram . . . . .	§. 273.
w) Tanzmusik . . . . .	§. 274.
x) Ballet . . . . .	§. 275.
y) Hyporchema . . . . .	§. 276.
z) Bildermusik . . . . .	§. 277.

## A n h a n g.

### Vom Vortrage oder von der musikalischen Darstellung in concreto.

Allgemeiner Gegenstand . . . . .	§. 278—281.
Besonderer Gegenstand . . . . .	§. 282—286.
a) Vortrag des Instrumental-Virtuososen . . . . .	§. 283—284.
b) Vortrag des Sängers . . . . .	§. 285—286.



## EINLEITUNG.

---

**Begriff, Umfang und Zweck der Aesthetik,  
sowohl im Allgemeinen als der musikalischen  
insbesondere.**

---

### §. 1.

Das griechische Wort, von welchem der Name Aesthetik abstammt (*αἰσθησις*) heisst: Sinn, sinnliche Vorstellung, vornehmlich subjectiv sinnliche Vorstellung von Etwas, also Empfindung und Gefühl. Demnach übersetzte man das Wort Aesthetik gewöhnlich durch Geschmakslehre, und verstand darunter die Theorie der schönen Künste und Wissenschaften, auch wohl die Philosophie der Kunst, oder die Philosophie des Schönen. Jedenfalls aber sind alle diese Erklärungen unzulänglich, da nicht blos das Schöne für sich, sondern auch das Erhabene, und Beides zusammen nicht blos als in der Kunst, sondern auch in der Natur vorhandene Gegenstände ästhetischer Beurtheilung sind.

SULZER nennt in seiner „Theorie der schönen Künste“ die Aesthetik „die Philosophie der schönen Künste, oder die Wissenschaft, welche sowohl die allgemeine Theorie als die Regeln der schönen Künste aus der Natur des Geschmacks herleitet“ und kommt damit dem eigentlichen Wesen jener Beurthei-

lung schon näher. Als geistige Thätigkeit hängt dieselbe nothwendig auch von den ursprünglichen Gesetzen unserer Geistigkeit ab; die Philosophie aber, wohin sie auch ihre Richtungen nimmt, hat diese Gesetze sowohl überhaupt und an sich, als auch in Beziehung auf unsere gesammte Thätigkeit zu erforschen, und der eigentliche Begriff der Aesthetik möchte demnach wohl am bestimmtesten umfaßt werden, wenn wir sie diejenige Wissenschaft nennen, welche die ursprüngliche Gesetzmäßigkeit des menschlichen Geistes in der Beurtheilung des Schönen und Erhabenen zum Gegenstande hat. Um den philosophischen Rang und Character dieser Wissenschaft fester noch zu begründen und bestimmter darzuthun, geht KRUG weiter: er nennt sie die Wissenschaft von den ursprünglichen Bedingungen des uninteressirten Wohlgefallens an den Gegenständen unserer inneren und äusseren Wahrnehmung, weil der Geist an dieser sich belustigt, ohne irgend einen anderen Gewinn davon zu haben. Doch möchte, bei selbst unbestrittener Richtigkeit dieses Satzes, der Nachtheil, den die Aesthetik als Philosophie der Kunst dadurch offenbar erleidet, noch weit überwiegen den Vortheil, welchen sie als eigentliche Philosophie für sich daraus ziehen soll und in manchem Betracht wirklich auch zieht. Ueberdies kann es Jenem zu Folge wohl keinem Zweifel mehr unterliegen, dass das Element der Aesthetik, das Schöne und Erhabene, an und für sich schon in den Kreis der höchsten Philosophie gehört. Einen besonderen Theil derselben hat sie freilich erst seit BAUMGARTEN ausgemacht. Die älteren Philosophen handeln alle nur beiläufig davon. ARISTOTELES bemerkte zwar schon, dass alle Künste vor den Theorien dagewesen seien, und versuchte es, aus einzelnen Fällen bestimmte Regeln zu abstrahiren; allein weder seine Dicht - noch seine Redekunst können als

vollständige Theorien dieser Künste angesehen werden. Ebenso die Schriften des PLATON.

Selbst DU BOS, der die „*Reflexions sur la poesie et sur la peinture*“ schrieb, und darin eine Menge der vorzüglichsten Anmerkungen und Regeln gab, vermochte es, gleich seinen Vorgängern, doch nicht, den eigentlich rein empirischen Standpunkt zu verlassen. Es ist interessant, nicht bloß um der Literatur, sondern auch um unserer eigentlichen Wissenschaft willen, und vorbereitend zugleich für alle unsere folgenden Darstellungen, einen, wenn auch nur kurz übersichtlichen Blick zuwerfen in das, was auch die Zeit noch vor BAUMGARTEN in ästhetischer Hinsicht leistete.

## §. 2.

Als die ersten Vorbereitungen zu einer wissenschaftlichen Behandlung der Aesthetik oder, wie wir nun kurz sagen wollen, der Lehre vom Schönen, müssen die mancherlei Mythen und Sagen, wie sie sich in der riesenkräftigen Fantasie der Griechen und anderer alter Völker bildeten, angesehen werden; denn was sind bei näherer Betrachtung jene Mythen und Sagen, z. B. von Vulkan, Minerva, Apollo, den Musen, Orpheus, Chiron, Marsyas, Arion u. s. w.? — nichts Anderes, als Darstellungen, worin das Gefühl des Schönen in und über sich selbst gewissermaßen fantasirt, und den grossen Geist der Griechen dann mit einer unwiderstehlichen Kraft beherrschte. PLATON, dieser begeisterte Hellseher, war es zunächst, der sich auf eine energische Weise darin gefangen hielt und seine Grundlinien aufzuzeichnen sich bestrebte. Indess konnte es ihm bei dem Stande der Wissenschaft nicht darum zu thun sein, ein System der Philosophie in unserem Sinne aufzustellen, sondern nur durch eine leben-

dige, künstlerische Mittheilung den allgemeinen Zusammenhang der Erkenntniss aufzuhellen, dabei ihre integrirenden Theile in grossen Umrissen hervorzuheben, und dergestalt zwar mit allerhand schönen Farben auszumalen, dass sie, durch Zusammenstellung und Verschmelzung, einander ihr besonderes Licht von verschiedenen Seiten her zuwerfen, und so wechselsweise sich gleichsam begründen und tragen. PLATON'S Haupt-Grundsätze der Aesthetik, in diesem Sinne, stehen in seinem „Phädrus“ und dem „Gastmahl.“ Dieses vervollständigt und führt im Allgemeinen dasjenige zu seiner letzten Vollendung hinan, was jener noch in seinen ersten Anfängen darlegt, und wie dieser Dies mit allen Zeichen einer noch jugendlichen, siegestrunkenen Denkart, so jenes das Seine mit dem ganzen Gepräge einer gereiften Erkenntniss. — Nach PLATON war es ARISTOTELES, Jenes vornehmster Schüler, der das Gebiet des Schönen wissenschaftlich durchforschte. Leider ist seine eigentlich dahin gehörige Schrift, das Buch über das Schöne, verloren gegangen, und wir haben nur noch die „Poetik“ und „Rhetorik,“ von denen jene schwerlich auch in der Form von ihm verfasst sein mag, in welcher sie uns jetzt noch vorliegt. Die „Rhetorik“ hat besonders LESSING mit sehr glücklichem Erfolge zu benutzen gewusst, und wie er aus ihr selbst eine Erklärung der „Poetik“ sogar zu folgern verstand, liegen uns auch darin die genügendsten Aufschlüsse über ARISTOTELIS ganze Philosophie des Schönen vor. Wie PLATON, und fast noch mehr, baut ARISTOTELES seine Grundsätze nicht auf dem Wege selbstständiger Speculation, sondern wie ich schon oben §. 1. andeutete — auf ein Gegebenes, indem er mit Hülfe der Erfahrung und einer durchdringenden, umfassenden Logik, die einzelnen Kunstgattungen, ihre Verbindungen, Unterschiede und Besonderheiten festsetzt. Daher, und da die Menge vorhandener vorzüglicher Werke,

über deren verschiedenen Werth sich bereits unter den Kennern ein festes und bewährtes Urtheil gebildet hatte, ihm das Geschäft der Anordnung und Trennung bedeutend erleichterte, beruht sein Haupt-Grundsatz auf der Vorschrift der Nachbildung, worin man, obschon noch Niemand wegzuläugnen im Stande war, dass ARISTOTELES das Grösste und Tiefste seiner Kunst-Philosophie nur seinem eigenen ausserordentlichen Scharfblicke verdankte, der die Geheimnisse der Theorie in unmittelbare Thatsachen der Beobachtung zu verwandeln wusste, — worin man, sagte ich, bis auf die neueste Zeit selbst, aber gewiss nicht mit ganzem Rechte, nur die Forderung einer wiederholenden Nachahmung des Daseienden oder Gegebenen erblicken wollte. Ja A. W. SCHLEGEL sagt sogar noch <sup>1)</sup>: „ARISTOTELES hatte als Thatsache den Satz aufgestellt, die schönen Künste seien nachahmend; dies war richtig, in sofern damit gesagt werden sollte, es komme etwas Nachahmendes in ihnen vor; unrichtig aber, wenn es bedeutete, wie ARISTOTELES es wirklich nahm, die Nachahmung mache ihr ganzes Wesen aus.“ OTTFRIED MÜLLER, SOLGER u. A. verstehen unfehlbar ARISTOTELES besser, wenn sie das griechische *μίμησις* durch Darstellung übersetzen und überhaupt unter Nachbildung eine weit höhere Gattung der Nachahmung verstehen. — LONGINOS schrieb ein Werk über das Erhabene; aber er stellte ebenfalls darin keine allgemeine Theorie auf, sondern handelte blos von Dem, was die Lehrer der Beredsamkeit die hohe Schreibart nennen. Fiel doch auch sein Leben schon in die Epoche des sinkenden Geschmacks bei den

---

<sup>1)</sup> In seiner übrigens sehr schätzenswerthen Abhandlung „Ueber das Verhältniss der schönen Kunst zur Natur,“ im zweiten Theile der „kritischen Schriften.“

Griechen, in das dritte Jahrhundert nach Christus. Und der Neuplatoniker PLOTINOS endlich verliert sich, über die Idee des eigentlich Schönen hinaus, in das Geheimniss wiederkehrender Zahlencombination, denn er findet das Schöne immer nur da, wo die Form der Idee die Materie überwiegt, mithin das rein intelligible Element entschieden vorherrscht. Seine Aesthetik erscheint als ein Ausfluss der tiefsten Verachtung gegen die Materie; allein Gehalt und Erscheinung treffen in dem Bestande des wahren Schönen immer mit gleichem Rechte und Werthe zusammen, und so wie ein Element das andere ohne Ueberfluss oder Mangel in vollkommener Eintracht aufnimmt, so giebt es dasselbe auch wieder, und damit zerfällt die ganze PLOTIN'sche Theorie in ein gehaltloses Nichts.

### §. 3.

Auch die Römer haben für die systematische Ausbildung der Aesthetik so viel als Nichts gethan, und was auch hätte sie dazu aneifern können und sollen, da die Griechen, ihre Meister in Allem, mit keinem Beispiele der Art vorangegangen waren? — Mit einer ausserordentlichen Gewalt beherrscht CICERO seine Sprache; er weiss sie zu runden, zu färben und zu erweitern, und wenn Einer, so wäre er fähig gewesen, dieselbe zum Organe einer philosophisch-künstlerischen Mittheilung zu erheben. Allein wie HORAZ und QUINTILIAN zieht er zum Höchsten nur die Rhetorik in dieses sein Bereich, und lässt über alles Andere, was Kunst heisst, nur flüchtig und im Vorbeigehen seinen Blick hinstreifen.

### §. 4.

Und in späteren Jahrhunderten musste um so mehr der Zauber der Aristotelischen Poetik unangetastet



fortwirken, als CICERO, der Gott unserer Gelehrtenstuben und Catheder, selbst gestand, dass er seine Regeln der Kunst nur von den Griechen erborgt habe und auch von diesen nur habe erborgten mögen. Im Mittelalter versuchten es einige Italiener, der Kunst ein neues Leben einzuhauchen und ihrer Lehre eine neue, geordnetere Richtung zu geben; allein die spätere Nachkommenschaft ergriff doch wieder jene Poetik als das einzig wahre Evangelium der Kunstlehre, und vorzüglich waren es die Engländer und die Franzosen, welche ihr diesen heiligen Weibrauch der Verehrung streuten. ARISTOTELES war Jahrhunderte hindurch das Idol der philosophischen Schulen, seine Meinung die Regel und sein Wort der Text, in dessen Erläuterung man das Wesen der Philosophie setzte. ARISTOTELES trat an die Stelle der Wahrheit selbst. Endlich doch schämte sich der menschliche Geist dieser Knechtschaft, dessen Fesseln er mehrere Jahrhunderte hindurch getragen hatte, und er wagte wieder, sein eigenes Auge aufzuschlagen und das anzuschauen, über welches ein Anderer längst vor ihm einmal, aber auch für ihn bis dahin gedacht hatte. Die Philosophie erwachte zur Freiheit und Selbstständigkeit; und das war denn auch der Kunstlehre insbesondere das Zeichen, das Joch abzuschütteln, das ARISTOTELES bis dahin ihr auferlegt hatte. Wie auf dem Gebiete der Philosophie überhaupt, so wechselten indess auch auf dem der Aesthetik insbesondere die mannigfaltigsten Systeme mit einander ab. Realismus und Idealismus, Intellectualismus und Empirismus, Criticismus und Identiticismus, — Alle und Jeder trieb sein Wesen eine Zeitlang für sich. Doch war die Fülle dieser mannigfaltigen Betrachtungen und Erfahrungen, die zudem, da sie fortwährend noch bald weniger bald mehr auf ARISTOTELIS Ideen fussten, meist aus der lebendigsten Anschauung hervorspross; auch ganz geeignet und

fast nothwendig, die Entwicklung und endliche Ausbildung einer systematischen Gestalt der Kunst - Wissenschaft nicht allein vorzubereiten, sondern auch zu erleichtern, weil in allen Dingen und Gebieten der Erkenntniss erst dann ein allgemeines feststehendes Princip des Besonderen gefunden werden kann, wenn dieses selbst durch seine verwirrende Mannigfaltigkeit das Nachdenken aufgeregt hat.

### §. 5.

Bei BAUMGARTEN nun endlich, dem Begründer einer eigentlichen Geschichte der Aesthetik als einer in sich abgeschlossenen Wissenschaft, einer Philosophie der Kunst, war dies der Fall durch die Bestrebungen WOLFS, die ganze Philosophie und die Ergebnisse der philosophischen Speculation in ein System zu bringen. Eine bis ins Einzelste gehende Uebersicht des gesammten weiten Gebiets derselben war dazu nothwendig, und mithin musste auch das Schöne einer besonderen Untersuchung unterworfen werden. BAUMGARTEN brach die Bahn dazu durch seine „*Diss: de nonnullis ad poema pertinentibus*“ (1735), und später in seiner eigentlichen „*Aesthetica*“ (1750—58). Das Barbarische und oft Pedantische seiner Untersuchungen und Darstellungen lässt sich nicht läugnen; doch hatte er den Weg gezeigt, und das war ein grosses Verdienst; alle Späteren hatten nun viel leichtere Arbeit und fanden auf jenem sich bald zurecht.

### §. 6.

Besonders aber als KANT in seiner „*Critik der Urtheilskraft*“ seinen eminenten Scharfsinn auch auf diese Seite wendete, wurde die Aesthetik in ein höheres Gebiet aufgenommen; schade nur, dass der einmalige Standpunkt

und die eigenthümlichen Principien, von welchen jene seine Critik überhaupt ausging, ihn einen solchen Begriff von dem Schönen geben liessen, nach welchem Geschmacks-Urtheile durch Beweisgründe gar nicht bestimmbar sind, da nach ihm der Beweisgrund eines Jeden von der Reflexion des Subjekts über seinen eigenen Zustand, der Lust oder Unlust, abhängen soll mit Ausschlagung aller Vorschriften und Regeln. Demnach verfiel denn alle Aesthetik als Wissenschaft wieder in ihr jüngstes Nichts zurück, und der unendlich ewige Kreis von Erfahrungen, der nichts Anderes als nur einen Chaos von Verworrenheiten mit sich führen kann, müsste statt ihrer wieder genügen; denn kein Aesthetiker könnte wirkliche Principien des Geschmacks in dem Sinne aufstellen, dass darunter Grundsätze gemeint seien, unter welche man den Begriff eines Gegenstandes so zu ordnen vermöchte, dass das Schöne oder Unschöne desselben daraus gefolgert werden könnte, und das soll er doch, was zum grössten Erstaunen auch KANT, sich selbst widersprechend, bedingungsweise verlangt. Ueberhaupt sah KANT, welcher dem Empirismus übrigens, auf dessen Wegen noch eine HOME, LOCKE, u. A. bis zu WINKELMANN gewandelt waren, den letzten Todesstoss versetzte, selbst recht wohl ein, dass bei der Construction des Begriffes des Schönen aus dem Gemüthe herausgegangen und auch auf die Natur des Gegenstandes Rücksicht genommen werden müsste, und er nahm auch in einer ferneren Erklärung, welche er von dem Schönen gab, Etwas von der Beschaffenheit des Objects in dieselbe auf; nur durfte er, um mit seinem ganzen philosophischen Systeme nicht in einen Wirrwarr von Widersprüchen zu gerathen, dieser Ansicht keinen grösseren Spielraum gestatten.

§. 7.

Wie sonderbar und in manchen Dingen selbst corrupt übrigens dem Aesthetiker von heute die Kantischen Philosophien erscheinen mögen, so bleiben sie in der Geschichte doch schon um desswillen von unaussprechlicher Wichtigkeit, dass FICHTE das Licht daran anzündete, welches in SCHELLING nachgehends zu der herrlichsten, grössten Flamme sich ausbreitete. SCHELLING richtete, um die Geheimnisse der Kunst zu entziffern, seine Adlerblicke unmittelbar und zunächst nur auf sie selbst, ihr eigentlichstes, innerlichstes Wesen, voraussetzend dabei, dass die erste Wurzel des Schönen nur in der Kunst selbst sei, und dass mithin alle wahre Kunstlehre auch nur beginnen müsse und könne mit der Enthüllung des Wesens der Kunst und der ihr objectivirten Schönheit. SCHELLING ist die Kunst Nichts von dem, was man im gewöhnlichen Sinne wohl Kunst nennt: gleich dem begeisterten PLATON sieht er in ihr etwas Heiliges, eine Verkünderin göttlicher Geheimnisse, die Enthüllerin der Ideen, die ungeborene Schönheit, deren unentweiheter Strahl nur reine Seelen inwohnend erleuchtet, und deren Gestalt dem sinnlichen Auge eben so verborgen und unzugänglich ist, als die der gleichen Wahrheit. Die Kunst ist ihm nicht eine technische Fertigkeit oder eine Geschicklichkeit, die durch Uebung erworben oder durch Unterricht allein angebildet werden kann, sondern göttlichen Ursprungs, eine notwendige, aus dem Absoluten unmittelbar ausfliessende Erscheinung. Und dieser Standpunkt, den auch HEGEL nicht verliess, wenn er <sup>1)</sup> ganz unzweideutig von SCHELLING behauptet, dass mit ihm die Wissenschaft ihren

---

<sup>1)</sup> Vorlesungen über Aesthetik: Bd. 1. pag. 82.

absoluten Standpunkt erstiegen habe, und wenn die Kunst bereits ihre eigenthümliche Natur und Würde in Beziehung auf die höchsten Interessen des Menschen zu behaupten angefangen, jetzt nun auch der Begriff und die wissenschaftliche Stelle der Kunst gefunden und sie, wenn auch nach einer Seite hin noch in schiefer Weise, dennoch in ihrer hohen und wahrhaften Bestimmung aufgenommen worden sei, — und dieser Standpunkt, sagte ich, ist es — gleich hier vorausbemerkt — denn auch, auf welchen ich mich zu einer ferneren Forschung stelle.

### §. 8.

Demnach kann denn alle Kunstlehre, wie jede wahre Wissenschaft, nur Ideen in das Leben fördern, welche mehr oder weniger eine bestimmte Richtung haben auf die weitere Entwicklung und Fortbildung der Menschheit, auf die gleichmässige Ausbildung von Kopf und Herz, von Geist und Leib; und eine Aesthetik muss als Wissenschaft in Bezug auf das Schöne die Gesetze der Geistigkeit, insbesondere des Empfindungs-Vermögens, eben so umfassen, wie die Logik die Gesetze des Verstandes oder des Denkvermögens; dann aber muss sie als Philosophie auch ganz allein von der Idee des Schönen ausgehen und dem Principe der theoretischen Philosophie oder der Idee der Wahrheit, wie dem der praktischen oder der Idee der sittlichen Güte gegenüber gestellt werden, also in zwei Haupttheile zerfallen, in eine theoretische und in eine practische Aesthetik. Die theoretische Aesthetik ist die Methaphysik des Schönen und hat die Entfaltung des inneren Wesens des Schönen oder dessen Absolutismus, der zwar nie erscheint, dem gebildeten Geiste aber als Idee bei seinem Schaffen in der Gestalt eines Ideals vorschwebt; ferner die Nachweisungen dieser Idee in dem

Gebiete der menschlichen Erkenntniß; alsdann die Bestimmung und Würdigung der verschiedenen Darstellungen des Schönen in Natur und Kunst, nach ihrem eigenthümlichen Wesen, und endlich auch in Rücksicht auf Beide die Betrachtung der verschiedenen Wirkungen des Schönen auf das Gemüth, und in Rücksicht auf Kunst insbesondere das mancherlei Wirken desselben durch die schaffende Kraft des Künstlers — zum höchsten Zweck. Die praktische Aesthetik dagegen handelt von der Verschiedenheit der besonderen Künste, sofern sie aus der Idee der Kunst erkennbar ist, und von deren besonderen Gattungen, durch welche Uebersicht alsdann die philosophische Grundlage für die Theorien der einzelnen Künste gegeben wird. In solcher Weise bearbeitete Werke hat denn die Zeit seit BAUMGARTEN auch, in welcher der aufgefundenen hehre Stoff die mannigfaltigste Bearbeitung erhielt, eine in der That nicht unbedeutende Zahl aufzuweisen. Nur einige der vorzüglichsten will ich aus den verschiedenen Schulen nennen.

Aus der Leibnitz-Wolf'schen Schule.

- G. FR. MEIER, Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften (1748—50. 3 Theile).  
J. G. SULZER, Allgemeine Theorie der schönen Künste etc.  
J. A. FBERHARDT, Handbuch der Aesthetik für gebildete Leser (Halle 1803).  
C. PH. MORITZ, Grundlinien zu einer vollständigen Theorie der schönen Künste etc. (1788.).  
MOSES MENDELSSOHN, Briefe über die Empfindungen (in seinen philosophischen Schriften, 1783, 2 Theile).  
J. J. ENGEL, Poetik (im elften Bande der Ausg. seiner sämtlichen Werke).

Aus der Kantischen Schule.

- C. W. SNELL, Lehrbuch der Critik des Geschmacks (1803).  
C. H. HEYDENREICH, System der Aesthetik (1796).  
L. BENDAVID, Versuch der Geschmackslehre (1799).  
C. F. v. SCHMIDT-PHISELDECK, Briefe ästhetischen Inhalts (1797).  
C. L. PÖRSCHKE, Gedanken über einige Gegenstände der Philosophie des Schönen (1794).  
J. H. G. HEUSINGER, Handbuch der Aesthetik (1797).  
W. J. KBUG, Versuch einer systematischen Encyclopädie der schönen Künste (1802). — Kalliope und ihre Schwestern (1805). — Geschmackslehre oder Aesthetik (1810).  
G. A. BÜRGER, Lehrbuch der Aesthetik (1825).  
J. G. HERDER, Kalligone (1800).

Aus den neueren Schulen:

- J. G. FICHTE, Sittenlehre (1796).  
FR. SCHLEGEL, Ueber die Gränzen des Schönen (1796).  
ADAM MÜLLER, Vorlesungen über die Schönheit. (1809).

Nach Schelling'schen Grundsätzen:

- H. LUDEN, Grundzüge ästhetischer Vorlesungen (1808).  
FR. AST, System der Kunstlehre (1805). Grundriss der Aesthetik (1807).  
BACHMANN, Die Kunstwissenschaft in ihrem allgemeinen Umriss (1811).

Nach Schelling'schen und Herder'schen Ansichten:

- J. P. FR. RICHTER, Vorschule der Aesthetik (1804 und 1813).

FR. TH. VISCHER, Ueber das Erhabene und Komische (1837).

Aus der Hegelschen Schule:

C. H. WEISSE, System der Aesthetik etc. (1830).

Keiner Schule besonders angehörig:

A. R. MENGES, Von der Schönheit (im 2ten Bande seiner hinterlassenen Schriften).

C. v. DALBERG, Grundsätze der Aesthetik (1791).

H. ZSCHOCKE, Ideen zur philosophischen Aesthetik (1793).

FR. BOUTERWECK, Aesthetik (1806). — Ideen zur Metaphysik des Schönen (1807).

AL. SCHREIBER, Lehrbuch der Aesthetik (1809).

L. H. L. PÖLIZ, Aesthetik für gebildete Leser.

G. v. SECKENDORF, Kritik der Kunst (1812).

F. H. GRIEPENKERL, Lehrbuch der Aesthetik (1827).

C. SEIDEL, *Charinomos* (1828).

J. Cs. A. GROHMANN, Aesthetik als Wissenschaft (1830).

H. v. KEYSERLINGK, Lehre vom Schönen (1835).

Aus der ausländischen Literatur:

ROLLIN, *la manière d'enseigner et d'étudier les belles lettres* (1726—28).

DEN. DIDEROT, *traite du beau* (1773).

CH. BATTEUX, *les beaux arts etc.* (1746).

MONTESQUIEU, *Essai sur le gout etc.*

ED. BURKE, *Philosophical enquiry into the origine of our ideas of the sublime and the beautiful* (1757).

WIL. HOGARTH, *Analysis of beauty* (1753).

THOM. ROBERTSON, *Enquiry into the fine arts* (1785).

GERARD, *Essai on Genius* (1774).

SPALETTI, *Saggio sopra la bellezza* (1765).



D. GIOV. BATT. TALIA, *Saggio di Estetica* (1822).

L. PASQUALI, *Istituzioni di Estetica* (1827).

P. LICHTENTHAL, *Estetica etc.* (1831).

HEMSTERHUIS, verm. philosophische Schriften (1788).

VAN BEEK CALKOEN, *Euryalus, het over schone.* (1803).

### §. 9.

Die Reihe ist länger geworden als ich dachte, und dennoch, und obschon sie sich vielleicht um das zweifache noch hätte vermehren lassen, wäre es meine Aufgabe gewesen, eine vollständige Literatur der Aesthetik, wenn auch nur im Allgemeinen, zu liefern, und obschon alle diese Werke, das eine mehr, das andere weniger, ihren grossen Gegenstand nach allen Seiten hin zu erschöpfen sich im Durchschnitt alle erdenkliche Mühe geben, kann dem aufmerksamen und kündigen Beobachter doch die ungemeine Dürftigkeit und oft stupende Oberflächlichkeit nicht entgehen, mit welcher in den meisten dieser ästhetischen Lehrbücher die Künste des Rhythmus und namentlich die Musik behandelt sind. Allerdings ist in vielen unter ihnen auch unglaublich Viel und Mancherlei über Musik und deren zauberische Schönheiten fantasirt worden, aber ich frage: welcher denkende Tonkünstler hat aus ihnen schon auch nur das mindeste Erspriessliche gewinnen können und wirklich gewonnen zur näheren Erkenntniss und Fortbildung seiner Kunst? — Zu einer besonderen, durchdringenden, erschöpfenden Aesthetik der Tonkunst fehlte noch immer die geweihte Hand. SCHUBART'S „Ideen“ sind nicht dahin zu rechnen, und HAND'S neues Buch, das mir so eben, unter diesem schönen Namen an der Stirne, zu Gesicht kommt, ist noch nicht vollendet, und weiset in diesem Zustande also noch jedwedes ernste Urtheil und jeden Anspruch auf eine

vollkommene Leistung zurück, wenn es sich auch nicht von vorne herein schon als das Werk eines Dilettanten ankündigte. Die Unwichtigkeit kann unmöglich die Schuld jenes Mangels tragen; noch weniger das Nichtvorhandensein des Gefühls der Entbehrung. „Der Künstler muss geboren werden“ sagt man; aber auch erzogen — setze ich hinzu, und das eben ist der Zweck der Aesthetik, zu welchem die trockene Schule einer contrapunktischen Combination niemals ausreicht. Die Aesthetik hat einerlei Zweck mit der Philosophie; denn sie ist nichts Anderes als Philosophie. Die Philosophie aber will nur befördern das Wissen, sie ist Wissenschaft um des Wissens willen; und so ist auch der Zweck der Aesthetik kein anderer, als das Wissen. Ihr Streben ist nur darauf gerichtet, die Kunst ihrem Wesen und ihren Formen nach im Lichte der Erkenntniss darzustellen, sowohl den Geist der Kunst überhaupt zu entziffern, als auch die Formen derselben oder die Eigenthümlichkeiten einer jeden einzelnen Kunst insbesondere zu entfalten. Indess will ich, die Tonkunst nun einmal insbesondere ins Auge gefasst, selbst zugeben, dass auch die Aesthetik für sich es nicht vermag, Künstler zu machen, denn ein Kunstwerk hervorzubringen, welcher Art es sei, kann im Grunde weder gelehrt noch nach Regeln gelernt werden; ja unsere Wissenschaft soll sogar geradezu alle Anleitung zu einer solchen Hervorbringung für nutzlos und ein eitles Unternehmen erklären, und zugeben, dass das eigentlich vollendete Kunstwerk nur sei die Frucht des Genie's; — was aber ist Genie? — — eine Ausstattung der Natur, die ihre eigene Regel in sich hat. Widmen wir diesem Punkte noch länger unsere Aufmerksamkeit, er ist wahrlich wichtig genug.

§. 10.

„Erst durch die Grösse und Kraft des Genie's wird der Künstler zum Künstler erhoben!“ — jedoch nur, wenn dasselbe ausgebildet, geläutert, entwickelt, zu seiner höchsten Kraft geführt ist durch Fleiss und Studium. Das Genie für sich, das rohe, nicht in seiner Regel entwickelte Genie kann niemals ein vollkommenes Kunstwerk gestalten. Welcher blos geniale Mensch, welcher Künstler, der Nichts besitzt als sein Genie, sein Talent, hat jemals schon etwas völlig Tadelfreies geleistet? — Immer nur ist er auf halbem Wege stehen geblieben und erschien zum Höchsten hier als — ein geniereicher, genialer Naturalist. *Erinnere ich an GÖTHER'S Worte:*

„Dem glücklichsten Genie wird's kaum einmal gelingen,  
Sich durch Natur und durch Instinkt allein  
Zum Ungemeinen aufzuschwingen.  
Die Kunst bleibt Kunst! Wer sie nicht durchgedacht,  
Der darf sich keinen Künstler nennen;  
Hier hilft das Tappen nicht; eh' man was Gutes macht,  
Muss man es erst recht sicher kennen.“

So ist niemals denn das Genie ein *Mustergeist*. LESSING wollte es dafür ausgeben; aber wohlweislich setzt er, wie zu seiner Entschuldigung gleichsam, mit einer wahren Hast noch hinzu: „Der denkende, wissenschaftlich gebildete Künstler ist doch noch eins so viel werth.“ *Musterwerke* liefert nur der Fleiss und die Kenntniss, verdienstlich für den Autor, denn sie sind ganz sein Eigenthum, verdienstlich aber auch für Andere, denn sie sind Mittel zugleich zur Bildung. Das Genie für sich folgt nur seinem natürlichen Triebe, unbekümmert um das Woher und Wohin; nur hat es seine Bildung erhalten in der Schule der Wissenschaft, ist es fertig, und stellt sonnenhell dar, was in seinem Innern schon von ehemals daliegt, nicht an

fremden Feuern sich erwärmend, sondern stets nur eigene Gluthen nährend. Göttlicher Weihung — es ist wahr — muss die Seele voll sein, wo ein Kunstwerk sich gestaltet, aber der Verstand zugleich auch geläutert, und der Kopf angefüllt mit tiefer Erkenntniss: dann tritt, ohne alle jene mühselige Quälerei, das hohe Ideal, das in der Musik mit ihrem Aetherleib der wogenden, sanft bebenden Luftwelle wie ein Strahlenbild hinter einem magischen Schleier gestaltungslos schwimmt, in einem reinen bezaubernden Hellschein, wie eine deutliche Erinnerung eines früher geschauten Heiligen, mit einem Zauberschlage gleichsam hervor in glänzender strahlender Klarheit. Wir tragen sämmtlich, wie wir uns Menschen und Gottes Kinder nennen, ein hohes, himmlisches Bild in uns; aber es schlummert meist eingesengt in dichtem, irdischem Stoff. Viele erleben auf dieser Welt nicht eine einzige helle Minute; Einigen dümmert es hier bereits von Zeit zu Zeit im innersten Leben auf; Andere schauen, heller schon erwacht, darin umher, und ihre Seele ist voll schöner Gesichte und Klänge, aber es mangelt ihnen das Vermögen zur äusseren Wiedergestaltung; der Genius dann, das Genie allein erst ruft, unbewusst sich seiner Kraft, aber unerschöpflich auch in seiner immer neuen Erfindung, das Ideal, das das Seelenauge geschaut, in wunderbarer, herrlicher, mächtig bezaubernder, fühlbarer Gestalt hervor, doch auch nur an der Hand der Erkenntniss, die ihm weise und erfahren überall die rechten Mittel zeigt zur bezweckten Bildung, und gewonnen wird — in der Wissenschaft. So überall, wo wahre Kunst erblüht, und so also auch in der Tonkunst, deren Wissenschaft indess, über jenen ihren ersten und eigentlichen Zweck hinaus, auch noch andere wesentliche Vortheile erschliesst, ohne diese unmittelbar auf ihren eigenthümlichen Wegen zu erjagen. Die Aesthetik der Tonkunst

kann, wie alle Aesthetik nicht den Künstler, auch den Tonkünstler nicht machen, aber sie will und muss und wird ihn bilden, und daneben weckt sie im Allgemeinen noch einen edlen Schönheitssinn in ihm auf, der seinen Geist sichert gegen jede Verödung und Verwildung, und facht eine Liebe in ihm an, die in ihrer heiligen Gluth auch nur in dem Schönen und Erhabenen, wie es die Kunst zur Aufgabe hat, eine volle Genüge findet. Niemals noch ist die Sittlichkeit da gefährdet gewesen, wo der Sinn für das wahrhaft Schöne sich regte. Der Triumph des Geschmacks, sagt ein bewährter Kunstlehrer, ist eine Delicatesse, eine durch Sittlichkeit geschärfte Zartheit des Gefühls, die sich über alle Urtheile, alle Handlungen und Gespräche verbreitet und die Tugenden mit den Grazien verschwistert. Und habe ich damit, wie ich glaube, neben der allgemeinen Definition des Begriffs unserer Wissenschaft, auch die Nothwendigkeit, die Unentbehrlichkeit des Studiums derselben für jeden gebildeten Tonkünstler, er sei nun Componist oder Virtuos, Gelehrter oder auch blos gebildeter Dilettant, zur Genüge dargethan, so bleibt für diesen Theil meines Buchs wohl nur noch übrig, zu bestimmen, in welchem Umfange jenes Studium Statt haben muss, und in welcher Folge und Gestalt also ich in dem Folgenden die Wissenschaft, eine Philosophie des Schönen in der Musik, oder eine Aesthetik der Tonkunst für sich, zu entwickeln haben werde, kurz das System dieser Wissenschaft selbst hier schon übersichtlich zu entziffern.

## §. 11.

Die geschichtliche Entwicklung des Begriffs der Wissenschaft Aesthetik, zu welcher ich in einigen der früheren

Paragraphen mich veranlasst fühlte, und welche mir zugleich Gelegenheit gab, auch eine Art literarischen Ueberblicks über dieselbe dem Leser zu gewähren, entwirft, wenn auch nur in leichter Skizze, ein hinreichend Bild von ausserordentlich grossen Verschiedenheiten, welche in den mancherlei systematischen Darstellungen dieser Wissenschaft von jeher statt hatten und noch statt haben. Diese grossen Verschiedenheiten nun finden meistens ihren Ursprung in der Ansicht, welche man von dem Schönen, oder vielleicht auch nur von den Gestalten hatte, in welchen dasselbe in der Kunst eines Volkes oder in einer Art derselben auftritt, und so ist es vor allen Dingen denn auch nothwendig, dass in der Aesthetik oder der philosophischen Theorie der Tonkunst für sich beide jene Theile dieser Wissenschaft überhaupt, der theoretische wie der praktische, so viel es sich nur thun lässt, mit einander vereinigt in ein Ganzes und in ein rücksichtsloses System zusammengestellt werden, um sowohl das absolut Schöne dieser Kunst selbst, als deren Verschiedenheit von anderen Künsten unter Beziehung der verschiedenen Ansichten von jenem und seiner herrschenden Gestalt auffassen und bis ins Einzelne erkennen zu können. Ich theile demnach diese meine Aesthetik in zwei Haupttheile, einen allgemeinen und speziellen. In jenem, dem allgemeinen Theile, werde ich vorzugsweise mich bestreben, den ersten Zweck der in den früheren Paragraphen genau genug zerglieder-ten theoretischen Aesthetik weiter zu verfolgen, so dass also, nach Vorgang einer in dieser Einleitung nun bereits niedergelegten allgemeinen Begriffsbestimmung von der vorzutragenden Wissenschaft, zunächst das eigentliche Ziel der Muse selbst dem Auge näher geführt wird

in einer bestimmteren Zergliederung der Schönheit in der Kunst im Allgemeinen, woraus dann

auch, durch sorgfältige Erläuterungen, ein Schluss zu ziehen sein wird auf die ästhetische Schöpfung sowohl, als die Wirkung eines Kunstprodukts; ferner in einer philosophisch begründeten Eintheilung der schönen Künste, in welcher neben der charakteristischen Rangordnung hauptsächlich auch schon das besondere Wesen der verschiedenen einzelnen Künste und deren unterscheidende Merkmale nachgewiesen werden müssen; und endlich, da die Musik, nach dem Ergebnisse der vorangehenden Untersuchungen, eine Kunst des bewegten Lebens ist,

in einer allseitig angestellten allgemeinen Betrachtung der Schönheit der Bewegung, und nicht etwa blos des Rhythmus und seiner mancherlei Arten und Formen für sich, sondern auch in steter Berücksichtigung der ästhetischen Kraft und Wirkung desselben.

Auf eine überraschende Weise, hoffe ich, sollen sich mit der letzten Untersuchung dann auch schon die Pforten des zweiten oder speziellen Haupttheils unserer Wissenschaft öffnen, indem die mancherlei Gestalten und Formen des Rhythmus, als des Hauptelements aller musikalischen Kunst, auch ungesucht, von selbst gleichsam einen klaren Blick gestatten in und über das eigentliche praktische Gebiet der Tonkunst, auf welchem nunmehr sich vorzugsweise folgende fünf Hauptpunkte unserer Forschung entgegen stellen:

eine allgemeine Poetik der reinen Tonkunst, die in ihrem wunderbar weiten Rahmen nicht allein eine ästhetische Schilderung der mancherlei Musik-Arten, der Instrumental- und Vocal-Musik, der sogenannten schulgerechten Tonsetzkunst und musikalischen Tonmalerei, sondern auch eine mögliche Ent-

zifferung der rein musikalischen Tonsprache, oder Erörterung der durch dieselbe erweckten inneren Regungen einschliesst, welche letztere aber nur in der genauesten Angabe des Verhältnisses des rein musikalischen Klanges zu der gesammten Geistigkeit des Menschen zur Genüge angestellt werden kann; ferner der psychische Ausdruck des Rhythmus und der musikalischen Bewegung insbesondere, also der eigentliche Character und die dadurch bedingte Gebrauchsweise der verschiedenen einzelnen Taktarten, musikalischen Interpunktionen und Tempi in allen ihren Beziehungen; dann die innere Natur der Töne, sowohl für sich im Einzelnen, als in ihren verschiedenen und mancherlei Combinationen, welche sich hervorthut in einer umfassenden ästhetischen Charakteristik der Intervalle, der einfachen wie der zusammengesetzten, Tonarten, Tonleitern und Tongeschlechtern; viertens eine gleichumfassende Charakteristik der verschiedenen musikalischen Werkzeuge, nach ihren Gattungen wie besonderer Individualität; und endlich fünftens der innere Character und die Bedeutung der mancherlei musikalischen und Ton-Dichtungen.

Ich gestehe, dass ich, indem ich alle diese zur bequemerem Uebersicht vorausgeschickten Punkte noch einmal überschaue, selbst erschrecke vor der ungeheuren Aufgabe, welche ich mir mit deren Untersuchung selbst gesetzt habe, und es fast eine Verwegenheit nennen möchte, selbst mir den durchbildeten Geschmack, die unendlich weite und grosse Umsicht, den eminent tiefen Scharfblick und jene durch alle Destillations-Processse geläuterte Kenntniss zuzutrauen, welche die vollständige Lösung derselben



unfehlbar erfordert. Indessen schreite ich gleichwohl sofort dem eigentlichen Kerne des begonnenen Werkes zu, so geschieht es im Vertrauen auf die Nachsicht, welche der grosse Gegenstand von der Billigkeit fordert; und an des unsterblichen SCHILLER gewichtige Mahnung mich erinnernd:

„Nur aus der Kräfte schön vereintem Streben,  
Erhebt sich wirkend erst das wahre Leben“

schliesse ich meine Einleitung mit der Hoffnung, auch bei nur halber Lösung der grossen, schönen Aufgabe, dem Künstler einen sicheren Führer und Weiser des Wegs, dem musikalischen Publikum ein hohes Bollwerk gegen die immer mehr um sich greifenden Fluthen eines getrübten, wilden Notenstroms, und der Kunst selbst endlich eine gute Gewährschaft gegeben zu haben für die mögliche Erreichung ihres einzig wahren, höchsten Endzwecks, der Vervollkommnung der Menschheit.



# **Aesthetik der Tonkunst.**

---

## **E r s t e r** oder **a l l g e m e i n e r T h e i l .**

---

### **ERSTER ABSCHNITT.**

---

#### *Schönheit und Kunst.*

##### §. 12.

#### Entwicklung des Begriffs von Schön und Schönheit.

**M**an spöttelt bisweilen darüber, wenn das Wort schön abgeleitet wird von scheinen; allein das ist glänzen, hell sein, und von den Gegenständen des Gesichts, seinem ursprünglichen Anhaltspunkte, ist das Prädicat schön dann im Sinne metaphorischer Verwandtschaft auf Alles und Jedes übertragen worden, was in äusserer und innerer Wahrnehmung im Lichte einer bestimmten Vollkommenheit entgegen glänzt. Je verschiedenere Gegenständen jedoch und in je mannigfaltigerer Bedeutung man die Ausdrücke Schön und Schönheit beilegte, desto

schwerer ist es den späteren Aesthetikern geworden, den zumal an sich schon schweren Begriff des Schönen näher noch und deutlich zu bestimmen. Die Griechen gebrauchten das Wort in seiner ursprünglichen Bedeutung des Hervorscheinens, das gleichsam ein Aufrufen ist des Schauenden zur Bewunderung. Ausgegangen von dieser Grundidee der blossen Kraft, des Bestrebens und der Vortrefflichkeit, konnte sich übrigens auch nachmals das Schöne nicht mit schlaffem Genuss und nutzloser Weichlichkeit einigen, und auch die verfeinerte Sprache des Griechen wich nicht von dem edlen Ursprunge des Namens ab; das Anständige und Ruhmbringende vielmehr blieb ihm Grundidee, wie auch des Römers *pulcrum* nur in dem *decorum et honestum* bestand.

Erst seitdem PLATON über das Schöne philosophirte, verbanden sich beide Begriffe inniger. Er erkannte das vielfach Schöne an, fasste aber auch das Schöne an sich noch als Eins zusammen und verstand darunter die Idee des allgemeinen und nothwendigen Wesens, der wohlgefälligen Uebereinstimmung, Regel und Ebenmässigkeit, die sich im Bereiche der physischen und sittlichen Welt auf verschiedene Weise darstellt. Das Schöne war ihm also blos eine Darstellung des Guten und Wahren. Auch SOCRATES zielte dahin, wenn er das Schöne als das Bleibende der Dinge, als ihre innere Gestalt, als Vereinigung des Gerechten und Guten angab.

Nur die Sophisten wollten es trennen. In der Platonischen Schule erhielt sich dieser allerdings veredelte Begriff bis zu seiner Ueberfeinerung, und erst das Wiederaufleben der Wissenschaften in und mit dem griechischen Geiste rettete das Schöne wieder. Zunächst in der italienischen Kunst, namentlich in der Poesie eines DANTE, PETRARCA u. A., erscheint jene heilige Trias des Wahren, Schönen und Guten vereinigt, und die Philosophen

selbst bauten darauf. In Frankreich, wenn gleich dort unter dem Begriffe des Schönen meistens nur das Angenehme verstanden werden sollte, erschienen dennoch gediegene Untersuchungen darüber, von denen ich nur die eines ROUSSEAU, DIDEROT und MONTESQUIEU namhaft machen will. Die Engländer, so wenig sie sonst sich in der Praxis der Künste des Schönen und im Geschmack als Meister hervorgethan haben und noch hervorthun, folgten in der Philosophie des Schönen doch den griechischen Begriffen und wendeten das Schöne stets auch auf das Sittliche an. LESSING, ESCHENBURG, GARVE u. A. verpflanzten die englischen Theorien eines ADDISON, JOHNSON, HOME etc. auf deutschen Boden. Seit KANT hier aber, in seiner „Critik der Urtheilskraft,“ die Behauptung aufstellte, dass das Geschmacksurtheil ästhetisch sei, das Wohlgefallen am Guten nicht schön, schön nur der Gegenstand des Wohlgefallens ohne alles Interesse, Schönheit, was ohne Begriff als Gegenstand eines nothwendigen Wohlgefallens erkannt werde, — seitdem begann ein Streit in der ästhetischen Schule, den auch HERDER in seiner „Kalligone“ mitführte, der aber gleichwohl nicht die Vollendung des Begriffs der Schönheit zum Resultate hatte. — Geht man über die willkürlichen Nebenbedeutungen, in welchen das Wort schön im gemeinen Leben oft bildlich angewendet wird, um Nichts als blos das zu bezeichnen, was angenehm, gut, nützlich, wahr etc. ist, hinweg und unterscheidet, wie die Aesthetik soll, die nur das Schöne in der Kunst betrachtet, die ursprüngliche und eigentliche Bedeutung des Worts, so ergibt sich, dass, während die Idee der Wahrheit sich auf die Ethik und das Leben bezieht, die Idee des Schönen sich entweder allein oder doch vorzugsweise in der Form darstellt, und (scheinbar) ein möglichst uninteressirtes Wohlgefallen erweckt. Für das ästhetische Gefühl an sich ist es einerlei, ob z. B. eine

schöne Statue aus Bronze oder Stein besteht, ob Fichten oder Tannen oder veredelte Obstsorten einen Garten schmücken u. s. w. Nun aber besteht die Form, von der als einer schönen die Rede ist, nicht etwa blos in der Gestalt eines Dinges, denn einzelne Wörter, Töne, Gedanken etc. können nicht und um so weniger als schön erscheinen, als sie bei längerer ununterbrochener Wahrnehmung sogar missfallen würden, sondern die Schönheit der Form besteht eigentlich in der den Regeln des Geschmacks entsprechenden feinen Art und Weise der Verbindung des Mannigfaltigen zur Einheit, was ich später noch näher nachzuweisen Gelegenheit haben werde. Und ferner kann man daraus, dass das Schöne vorzugsweise in der Form besteht, durchaus noch nicht folgern, dass das Schöne nun immer auch ein blos Anschauliches sei. Zwar sprechen die Darstellungen des Schönen in der Musik z. B. wie in der Malerëi und Dichtkunst, zunächst zu den äusseren Sinnen, allein es giebt auch geistig schöne Gegenstände, und wäre nicht etwas Innerliches vorhanden, worauf sich die Sinnenwahrnehmungen des Schönen beziehen können, so dürfte eigentlich gar nicht von einem Schönen, zumal einem Schönen in der Kunst die Rede sein; denn die Kunst als solche will Nichts, als ein Geistiges zur Anschauung zu bringen, in sinnlich vollkommener Erscheinung. Farbe, Ton und Wort sind Zeichen, durch welche das Genie des Künstlers das Schöne, was er in seinem Gemüthe empfindet, darstellt, dann aber auch die Mittel, durch welche das Dargestellte wieder auf das Gemüth des Wahrnehmenden zurückwirkt. Und da nun, in solcher Folgerung, das Schöne durch das charakteristische Merkmal ästhetischer Zweckmässigkeit vorzugsweise Verstand und Einbildungskraft, in Anspruch nimmt, jene durch die Regelmässigkeit der Form, diese durch die anschauliche Darstellung eines schönen Geistigen (der

Idee des Schönen *in concreto*), so ergibt sich von selbst folgende Definition:

Schön ist, was den Verstand und die Einbildungskraft auf eine so leichte und regelmässige Weise beschäftigt, dass dadurch unser Lebensgefühl erhöht wird.

Von einem höheren Geistigen, das nun niemals auch die Sittlichkeit und das Wahre ausschliesst, muss zugleich die gefällig regelmässige Form belebt sein, wenn eine wahre Schönheit entstehen soll. Und dadurch erhält die Vernunft von selbst schon Befriedigung; denn was als schön erscheint, trägt dadurch mehr oder weniger auch die vollkommenste Form, und wirkt belebend auf die Vernunft, welche als das Vermögen des Absoluten auch das Idealische will. Lüge und Unsittlichkeit können wohl in einer wohlgefälligen, niemals aber in einer eigentlich schönen Form erscheinen.

### §. 13.

#### Weitere Wesenheit des Schönen.

Somit ist die Idee des Schönen unendlich, und kann man Schönheit auch als die Eigenschaft an einem Gegenstande erklären, durch welche die Form desselben das Unendliche im Endlichen schauen oder ahnen lässt. Resumiren wir:

die höchste Schönheit ist in Gott, und ihr lichtestes Abbild auf Erden ist der Mensch.

Er, der leiblich Geborne, geht nicht allein zu Gott, sondern kommt auch, ein ewiger Geist, von Gott, und

trägt somit ein Andenken in sich jenes früher geschauten Heiligen, der himmlischen Güte und Liebe, der göttlichen Wahrheit und Schönheit. In diesem seligen Erinnern liegt der tiefe Grund des mahnenden Strebens nach Gottähnlichkeit durch Tugend und Liebe, und diese ist, wie PLATON sagt <sup>1)</sup>, um so reiner, je mehr ein lebendiges Andenken früherer Weihe in uns wohnt. So sehr wir indessen den uns inwohnenden Sinn für das Schöne begründet finden müssen in dem Andenken göttlicher Vollkommenheit, wird mit dieser Hinweisung auf dessen Urquell doch noch wenig näher Bestimmendes gesagt von der Schönheit an sich. Höchstens geht daraus hervor, dass dieselbe uns, wie das letzte Grundwesen aller Dinge, in ihren innersten Tiefen nimmer völlig klar werden kann, und dass ferner man in ihrem Gebiete im Grunde sehr wenig gewinnt durch blosse wortreiche Zergliederung. Das höchste Gute, und die lichte Wahrheit werden, nach ihrer geistigeren Natur, näher oder ferner berührt auf dem Wege logischer Formeln und abstracter Definitionen; anders hingegen ist es mit dem innersten Wesen der Schönheit. Sie, die auch in ihrer höchsten Erscheinung beruht auf einer wunderbaren Verschmelzung des Geistigen mit dem Sinnlichen, auf dem verkörperten Ausdrucke einer Idee, wird minder erfaßt im scharfsinnig umspinnenden Wort. Ich habe im vorigen Paragraphen selbst eine Definition von Schön und Schönheit zu geben versucht, aber es kann nur sein eine Definition des Wortes, noch bei weitem nicht eine Umschreibung der Wesenheit der Sache. BOUTERWECK verweist uns daher auch ganz aus dem Gebiete rein abstracter Schönheitsideen, wenn er sagt <sup>2)</sup>:

---

<sup>1)</sup> Phädrus, ed. Lugd. 1590. pag. 346.

<sup>2)</sup> Ideen zur Metaphysik des Schönen, pag. 14.

„Rücken wir aber das Schöne als ein Objekt über alle Sphären der Sinnenwelt hinauf, so verwandelt es sich in einen trockenen Begriff, den der Verstand zwar noch lange verarbeiten, aber nicht so umgestalten kann, dass das Object als schön empfunden werde.“ Wenn also über das Wesen der Schönheit etwas Näheres bestimmt werden soll, so muss dieselbe erfasst werden von einem minder abstrakten Standpunkte, und diesen nehme ich, nach einem Ausspruche SCHELLINGS <sup>1)</sup>, an in der lebendigen Mitte zwischen Seele und Natur. Die vollendetste Erscheinung aber, die uns hier entgegen tritt, ist der Mensch. Wenn alle Schönheit nur angeschaut wird in der Offenbarung eines Geistigen in sinnlich vollkommener Gestaltung, so ist der Mensch mit dem lichten Himmelsfunken ewigen Geistes und mit dem schönen bildsamen Leibe, in dieser zweifachen Natur, bereits ein wirkliches Kunstwerk, eine wahrhaft ästhetische Erscheinung. Mehr noch begründet wird diese Kunstansicht von der Menschheit durch die derselben inwohnende plastische Kraft, nicht allein den Geist, sondern auch den Körper mit Freiheit ausbilden zu können zu Adel und Schönheit. Hochgefeiert ward auch des Leibes erhabene Schöne bereits in vielen älteren und neueren Schriften, und NOVALIS sagt unter Anderem <sup>2)</sup>: „Es giebt nur einen Tempel in der Welt, und das ist der menschliche Körper.“ Elende Niedrigkeit allein kann in des Leibes' hehrer Schöne Anlass finden zu blos sinnlicher Reizung, und kurzsichtiges Frömmeln nur schaut, Gottes Rathschluss eigentlich meisternd, im Körper eine lästige Fessel des Geistes. Uns aber muss derselbe um

---

<sup>1)</sup> Ueber das Verhältniss der bildenden Künste zu der Natur, pag. 3.

<sup>2)</sup> Sämmtliche Schriften, in der Berliner Ausgabe von 1815. Thl. 2. pag. 171.



so erhabener und wichtiger erscheinen, als mit demselben die göttliche Weisheit und Güte uns eine der schönsten Gaben spendete, nämlich das Vermögen zur Kunst. Diese Himmelsblume entblühet nur der Erde und ist unablösbar in dieselbe verwachsen mit dreifacher Wurzel: Form, Farbe und Ton. So verschwimmen denn im wundersamen Dasein des Menschen harmonisch in einander Göttliches und Irdisches, Liebe und Kunst, Leben und Schönheit, und soll von dieser nun etwas Näheres gesagt werden, so gilt auch als einzig leitender Canon dabei nur der Mensch, in welchem HERDER und LAVATER <sup>1)</sup> schon erblickten die schönste Einheit im Mannigfaltigen, und in welchem stets auch als wesentliche Eigenschaft haftet das Charakteristische, das SCHELLING a. a. O. nennt die Grundlage des Schönen.

## §. 14.

### Eigenschaften des Schönen.

Die Natur also giebt selbst uns Regel und Muster für alle Schönheit, wie sie in der Kunst, ihrem alleinigen Eigenthume, dem ich in diesem selben Abschnitte noch eine besondere Betrachtung zu widmen habe, zur Erscheinung kommen kann; und beschauen wir sie hier mit geläutertem Blicke, so treten uns folgende geistige und formelle Eigenschaften entgegen, die an sich zwar nicht streng geschieden, doch aber, da die menschliche Natur zunächst der leitende Canon bleibt, auch, als ein Männliches und Weibliches gleichsam, in einer gewissen Ordnung einander gegenüber gestellt werden müssen nach dieser Reihe:

---

<sup>1)</sup> Physiognomische Fragmente, Thl. 1. pag. 5.

Stärke . . . . .	Milde,
Kraft . . . . .	Zartheit,
Ernst . . . . .	Unschuld,
Grösse . . . . .	Einfachheit,
Würde . . . . .	Anmuth,
Adel . . . . .	Liebreiz,
Hoheit . . . . .	Grazie,
Pathos . . . . .	Ethos,
Feierliches . . . . .	Rührendes,
Erhabenes . . . . .	Naives.

Reihe ich mit dem Ernste die Unschuld zusammen, so geschieht es, weil ich glaube, dass diese unzertrennlich ist vom lauteren Frohsinn, denn Traurigkeit steht mit ihrem eigentlichen Wesen in vollkommenem Widerspruche. Grösse und Einfachheit stehen nur ihrer mehr männlichen oder weiblichen Natur nach einander entgegen, sie bilden keine Gegensätze, vielmehr gesellen sie sich gerne zu einander, und ihr Verein neigt sich alsdann zur erhabenen Schönheit. Ueber Anmuth und Würde ist für eine Aufstellung wie hier schon Manches gesagt worden, namentlich von SCHILLEG <sup>1)</sup>, und unter den alten Schriftstellern besonders in einer Stelle des CICERO <sup>2)</sup>. In der Hoheit erscheint vielleicht des Mannes ergreifendste Schöne, während als solche die Grazie sich dem Weibe beigesellt; indessen vertragen sich beide Eigenschaften sehr wohl und spielen wunderschön in einander über. Wir erkennen alle eine weibliche Hoheit an; es giebt aber auch eine männliche Grazie, die schon PLATON so gerne dem Ernste mildernd beigesellte, und von welcher EBBEARD unter

---

<sup>1)</sup> Ueber Anmuth und Würde.

<sup>2)</sup> De officiis lib. I. Cap. 35.

Anderm sagt <sup>1)</sup>: „diese männliche Grazie verschönerte Pabst Pius VI., bei dessen Einzug eine fromme Nonne ausrief: wie schön muss Jesus Christus sein, wenn sein Statthalter schon so schön ist!“ PATHOS und ETHOS, welche schon die Griechen ganz in unserem Sinne einander entgegengesetzten, bilden in der aufgeführten Schönheitsreihe gleichsam eine Gränze. Ihrem hier eingenommenen Orte zwar völlig angehörend, scheiden sie doch die natürlich schönen Eigenschaften der Geschlechter von den nur mehr oder minder im Geiste des Mannes oder des Weibes gemachten Kunstforderungen. Beide, Pathos und Ethos, sind, wie ich später noch mehr zu beweisen Gelegenheit haben werde, die wesentlichsten Bedingungen zur Erscheinung des Schönen; die Leidenschaften verleihen der Kunst Ausdruck und Charakter; es sind die Winde, die im Meere des Lebens unser Schiff treiben; mit welchen der Dichter segelt und der Künstler sich erhebt. Der pathetische Ausdruck vergesellschaftet sich aber in der Kunst nothwendig mit dem Ethos, der Sittlichkeit. Wo diese verletzt wird, da entflieht erröthend die reine himmlische Erscheinung des Schönen. Stelle ich dem Erhabenen das Naive gegenüber, so spreche ich zugleich aus, dass mir das Erhabene und Schöne nur als eine Gattung der Schönheit, nicht etwa als ein Gegensatz des Schönen selber erscheint. In diesem Dualismus des Erhabenen und Schönen, der so lange in der Aesthetik geherrscht hat, fand das Wesen der Kunst nimmer eine genügende Einheit. Diese ist uns die Schönheit selbst, der sich die unter der Form des Männlichen und Weiblichen erkannte Doppel-Natur derselben nur unterordnet. — So Viel mag hinreichen zu einer allgemeinen Uebersicht der Eigen-

---

<sup>1)</sup> Handbuch der Aesthetik, Theil 1. pag. 64  
Schelling, Aesth. der Tonk. Thl. I.

schaften der Schönheit für sich; im zweiten Theile komme ich da, wo ich von den schönen Formen und dem Ausdrücke in der Musik insbesondere zu reden habe, auf alle diese Eigenschaften wieder zurück, und habe für unseren Zweck dann schicklichere Gelegenheit, noch ausführlichere Untersuchungen über deren innere und äussere Wesenheit anzustellen.

### §. 15.

#### Schönheit in der Kunst.

Werfen wir auf die ganze, im vorigen Paragraphe aufgestellte Schönheits-Reihe noch einmal einen überschauenden Blick, so erscheint das Erhabene gleichsam als die Verschmelzung, als die Totalsumme aller als männlich schön erkannten Eigenschaften, in welchen sämmtlich dann ein gewisses klares Selbstbewusstsein liegt, dessen Gegensatz uns hinleitet zur Beschauung der höchsten weiblichen oder naiven Schöne, die dem geistigen Auge lebendig entgegentritt in der innigen Verschmelzung aller als weiblich schön erkannten Wesenheiten, und die, mit jener männlich erhabenen Schöne vereint, endlich eine Wesenheit bildet, welche wir zwar in der Natur nur selten oder nie mehr erblicken, die wir aber dennoch anerkennen müssen als kunstschoen, als fähig zur Erscheinung kommen zu können in der Kunst. So erzeugen Pathos und Ethos z. B. in ihrer schönen Verbindung des Kunstwerkes höchste Zier; Feierliches und Rührendes verschwimmen in einander zum Ergreifenden; Ernst und Unschuld zeigen das Wesen einer schönen Ruhe; kurz, aus jeder nur möglichen Vermischung beinahe, gestaltet sich das Bild einer hohen Schönheit. Was in der gesonderten Wesenreihe als charakteristisch schön

sich gegenüber stand, fließt jetzt wie harmonisch wieder in einander, bis aus Allem endlich, am unendlichen Quell, in lichtvoller Helle die höchste Schönheit ersteht, die nur noch zur Anschauung kommen kann in der Kunst. Und auch die Bildungen dieser, wenn gleich ihr eigentliches Wesen darin besteht, die Idee der höchsten Schönheit, ein geschautes Seelenbild, mit Freiheit in der äusseren Welt zur Erscheinung zu bringen, streben selten doch hin zu dem Ideal-Charakter der reinen höchsten Schönheit, denn der Mensch kann in seiner Kunst nur abspiegeln die eigene, nimmer vollkommene Natur. Angestrahlt nur von jenem reinsten Schönheits-Ideale, erscheinen die künstlerischen Gebilde, ein schwacher Abglanz nur von ihm sind sie, denn die ewige Schönheit Gottes kann, wie ein alter persischer Sänger schon so wahr verkündet, nur aufgefasst werden von einem Auge, das da selbst schon verklärt ist zu hehrer Unsterblichkeit. Wäre es indess auch selbst die hellste Anschauung des Göttlichen, das Ideal, wie dies zu Zeiten vielleicht in einer lichterem Künstlerseele aufdämmert: wie Viel, wie unendlich Viel geht verloren auf dem mühevollen langen Wege vom Seelenaugen durch Hand und Werkzeug bis zum widerstrebenden Stoff? — Das Ideal des Dichters verdunkelt sich bei dem mannigfaltigen Spiele mit Gestalten nothwendig in der langen Reihe von Successionen, in denen er seine Charaktergebilde, seine Seelengemälde nur zur Erscheinung bringen kann. Formloser indess noch als des Epikers verfließt des Lyrikers innerster Lichtblick in einzelnen begeisterten Ergüssen, bis — das Ideal des Tonkünstlers endlich wie ein Strahlenbild hinter einem magischen Schleier gestaltungslos verschwimmt in einen reinen bezaubernden Hellschein. Ja die Musik nur, mit ihrem Aetherleib der wogenden, bebenden Luftwelle, zeigt gleichsam alle Haupteigenschaften des Schönen in einer körper-

lichen Wesenheit. Daher mahnet sie in dieser scheinbaren Gestaltlosigkeit am hellsten an das Uebersinnliche, und regt die Geister auf, sich jener schönen Eigenschaften bewusst zu werden an dem eigenen durch die Töne in klarer Erinnerung hervorgerufenen Seelenbilde. HADSCHI CHALFA schon, ein morgenländischer Weiser des eilften Jahrhunderts, bemerkt in seinem grossen, alle Wissenschaft und Kunst umfassenden Werke <sup>1)</sup> von der Musik: „Die Seele, wenn sie durch schöne Melodieen entzückt wird, sehnt sich nach der Anschauung höherer Wesen und Geister und nach der Mittheilung einer reineren Welt. Durch die Tonkunst werden die von der Dichtigkeit der Körper verdunkelten Seelen zum Umgange mit höheren Geistern und Lichtwesen, welche in den heiligsten Wohnorten um den Sitz des Allmächtigen schweben, vorbereitet und empfänglich gemacht.“ Und solcher Tonzauber, der hier auf Erden schon hin und wieder himmlische Gesichte in den Seelen erweckt, ist nicht etwa nur hyperbolischer Ausdruck einer poetischen Kunstanschauung, sondern die Psychologie erzählt ganz bestimmt von manchen heller organisirten Menschen, denen die Musik wunderbar schöne Gestalten in strahlender Klarheit vor das geistige Auge ruft, und so dieselben erfüllt mit der seligsten Entzückung.

## §. 16.

### Von der schönen Begeisterung.

Bei dem Künstler pflegt dieser Zustand der Seele gewöhnlich genannt zu werden: Begeisterung, oder diejenige wirksamere Belebung seiner geistigen Kräfte, welche ihn

---

<sup>1)</sup> Eucyclopädische Uebersicht der Wissenschaften des Orients, pag. 398. ed. Leipzig 1804.

fähig macht, Ungemeines, Ausserordentliches, Wunderbares hervorzubringen, daher aber auch nothwendig bedingt wird, wo es gilt, eine hohe Schönheit zur Offenbarung zu bringen. Es ist der Zustand, wo es ihm, dem Künstler, dem, wie PLATON sich ausdrückt<sup>1)</sup>, vom göttlichen Wahnsinn Befangenen, hell wird im Innern, ausströmende Schöpfungskraft ihn allmächtig treibt; wo er, seinem Genius folgend, sorglos nachbildet, was sein inneres lichtiges Auge erschaut, ohne zu fragen nach einem die Freiheit beengenden Zweck; wo dem Dichter die vortrefflichsten, tiefsten Gedanken im Ueberflusse ungesucht zuströmen; dem Redner die lebendigsten, kräftigsten, ausdrucksvollsten Worte; dem Maler die schönsten Gebilde, zu deren Nachbildung eine geheimnissvolle Kraft selbst die Hand ihm zu führen scheint, und dem Musiker endlich die seelenvollsten Melodien und Harmonien, deren ästhetische Sprache, dunkel zwar und wortlos, dennoch mächtig beredt, dem Herzen so wohl thut, weil sie vom Herzen kommt. Untersuchen wir indessen den Grund der Begeisterung und das eigenthümliche Wesen ihrer Wirksamkeit, so haben wir zuvor wohl noch zu unterscheiden die Begeisterung des eigentlichen Künstlers und die des Kunstliebhabers oder dessen, der die Leistungen der Kunst genießt, bei der Musik also, der wir hier doch wohl die meiste Aufmerksamkeit schuldig sind, des Zuhörers, und dann im Besonderen noch die Begeisterung des eigentlich dichtenden und die des bloß ausübenden Tonkünstlers.

## §. 17.

### F o r t s e t z u n g.

*(Mit besonderer Rücksicht auf den Tonkünstler.)*

Alle Begeisterung hat ihren Ursprung in einem leb-

---

<sup>1)</sup> Phädrus, pag. 352 der Leydenschen Ausgabe von 1590.

haften Eindrücke, den irgend ein Gegenstand von besonderer ästhetischer Kraft auf die Seele macht; ein anderer aber ist dieser, im Allgemeinen schon, beim schaffenden, ein anderer beim bloß ausübenden Tonkünstler, und noch ein anderer bei dem Zuhörer, wenn alle drei auch auf einen ersten letzten Grund zurückgeführt werden können. Beim schaffenden Tonkünstler, dem eigentlich dichtenden, ist dieser Gegenstand das gemeinsame Gut mit Allen, in denen eine göttliche Kraft zu irgend einer Bildung sich regt, das Ideal selbst, das, was er in seinen Tongebilden darstellen will.

Je deutlicher nun dasselbe seinem innern Lichtblicke vorschwebt, je sonnenheller es daliegt in seiner Seele, desto kräftiger auch ist der Eindruck auf sein Empfindungsvermögen, desto mehr wird er durch und für dasselbe begeistert, und desto klarer wird er es auch gestalten. Er sieht, er hört, empfindet und denkt in diesem Augenblicke nichts Anderes, als dies zu bildende Eine, allenfalls noch was in naher oder entfernter Beziehung dazu steht; und so ganz Seele, ganz Gefühl, bietet ihm dies auch mit ungemeiner Leichtigkeit und Bereitwilligkeit die Töne, als Zeichen seiner eigenen natürlichsten Sprache, ohne Aufenthalt und in der grössten Reinheit dar, die das, was in der Empfindung liegt, auf's wirksamste ausdrücken. So entsteht die Lebhaftigkeit und Stärke des Ausdrucks, die Schwatzhaftigkeit in zärtlichen Affekten, das wilde Aufbrausen heftiger Leidenschaft, der Reichtum an verschiedenen Bildern, die feine Nuancirung der Empfindung, die seltsame, oft träumerisch scheinende Verbindung der verschiedensten Gegenstände, der jeder Empfindung so genau angemessene Ton, und Alles, was sonst noch das Werk der Begeisterung ist, in welcher der lichtschauende Künstler sein Instrument ergreift und in wahrhaft freier Fantasie seinem überfüllten Herzen



durch Töne Luft macht, oder die Feder, und für die fremde Brust, auch für die Nachwelt noch componirend aufbewahrt, was sein helles Auge in einem solchen Augenblicke hehrer Begeisterung Urschönes sah. Wie jener Gegenstand, jenes Ideal, seiner Seele vorgeführt, die Empfindung dermassen erregt wird, dass ein solches urschönes Gebilde, überhaupt ein Gebilde von besonderer ästhetischer Kraft darin auftaucht, ist schwer zu bestimmen. Aeussere Mittel sind da wohl nicht gut anwendbar; die Begeisterung muss von selbst kommen, wenn sie rechter Art sein soll; doch lassen sich besondere Umstände denken, durch welche sie zufällig erregt wird, und diejenigen wenigstens lassen sich ganz bestimmt bezeichnen, die den wirksamsten Einfluss haben auf eine derartige Erhebung der inneren geistigen Kraft. Wir wissen, wie die gewöhnlichen Leidenschaften entstehen, Freude, Schmerz, Lust, Traurigkeit etc.; erscheint nun ein leidenschaftlicher Gegenstand in einem hellen Lichte, und berührt er ein Gemüth, das an und für sich schon eine Stimmung dafür in sich birgt, so entsteht plötzlich diejenige Wirksamkeit, welche die Begeisterung zur Folge hat. Reizbare Seelen werden leicht erregt zu der Empfindung, welche sie oft und vielmals schon hegten; der lang und vielfältig Gedrückte, der Verwaiste etc. empfindet bei augenscheinlicher Ruhe auf einmal in erneuerter und vermehrter Kraft seinen Schmerz, der ihn wie ein plötzlicher Sturm gleichsam anbläst, sobald auch nur eine ganz geringe und blos zufällige Gelegenheit ihn daran erinnert, oder verwandte Vorstellungen davon in ihm erweckt. Wie ein einziger Funke schnell einen grossen Brand bewirkt, wenn die Materie vorher erhitzt war, kann die geringste Vorstellung von einer Sache eine Menge in der Seele liegender Empfindungen plötzlich aufregen. So schuf der vom Tod-mahnenden Krankenbette kaum aufgestandene MOZART vielleicht

sein „Requiem,“ rief der bejahrte HAYDN, als er nach langer Zeit einst seine Schöpfung wieder hörte, bei der Stelle „Und Gott sprach: es werde Licht, und es ward Licht“ — mit ausgebreiteten Armen laut: „Das kommt nicht von mir, das kommt von oben!“ — so dichtete und componirte LUTHER sein unvergängliches Lied: „Ein' feste Burg ist unser Gott!“ begeistert in dem unerschütterlichen Vertrauen auf des ewigen Gottes allweise, höhere Führung; so SCHULZE im ersten neuen Wiederempfinden des Vergnügens, das ihm frohe Gesellschaft einst bereitet hatte, sein unsterbliches: „Bekränzt mit Laub,“ und so entstanden viele und wohl die meisten unserer grössten und gelungensten, schönsten Tonwerke.

## §. 18.

### F o r t s e t z u n g.

Die Begeisterung des ausübenden Künstlers (Virtuosen) äussert zwar ähnliche, aber doch verschiedene Erscheinungen in der Vorstellungskraft. Er braucht sich kein Ideal erst zu schaffen, nach welchem er alsdann bildet; ihm ist die Dichtung schon gegeben, er nährt keine eigenen Gluthen, sondern wird zur Bildung erst begeistert durch fremdes Werk. Das hat er ziemlich gemein mit dem Componisten von Vocal-Musik, der auch das, nur mit anderem Stoffe nachzubildende und auszus schmückende Urgebild schon fertig erhält aus der Hand des Dichters, in dessen Worten schon Laute und einzelne Töne ihn (wie vielleicht dem zartfühlenden HÄNDEL die einfachen, vollen Klänge des Wortes: „Hallelujah!“) erregen können zu neuer wirksamer Idee, wie viel mehr deren hoher Sinn und tiefe Bedeutung? — Daher hat denn auch die Begeisterung des Virtuosen (wohin ich

auch den Sänger rechne) und Vocal-Componisten, abweichend von der des eigentlichen Tondichters oder reinen Instrumental-Componisten, ihren Grund nur allein in einem starken Reize, der jene Vorstellungskraft schnell und heftig ergreift, und entsteht nur durch die Grösse, den Reichthum oder überhaupt die Schönheit eines schon vorhandenen Gegenstandes. Soll dieser (die vorzutragende Composition oder die zu componirende Dichtung) aber dergestalt auf den Geist wirken, dass dessen Kräfte zu einer höheren Wirksamkeit angeregt werden, so muss er eine deutliche klare Entwicklung zulassen, die Vorstellungskraft muss das Mannigfaltige darin erblicken und wirklich davon gereizt werden. Ist dies der Fall, so rafft der Geist alle seine Kräfte zusammen, zieht sie von allen übrigen Gegenständen ab, und bestrebt sich, nur deutlich zu sehen, und das deutlich Gesehene dann eben so deutlich auch wieder zu geben. Dazu gehört jedoch eine Stimmung des Gemüths für den in der Composition oder der Dichtung enthaltenen Gegenstand, und hier treffen die Begeisterung des dichtenden und die des ausübenden Tonkünstlers wieder zusammen, werden abhängig, oder doch der Einwirkung äusserer, zufälliger Umstände ausgesetzt. Daher kommt es, dass ein Virtuos ein und dasselbe Tonstück heute weniger, morgen mehr ausdrucksvoll vorträgt, der Componist heute mit mehr, morgen mit weniger Geschmack und Leichtigkeit fantasirt, je nachdem er nämlich mehr oder weniger für seinen Gegenstand gestimmt, begeistert ist. Freilich ist das Bestreben des Geistes immerhin nicht nur stark, sondern auch anhaltend, sobald nur derselbe einmal eine bestimmte und unterstützte Richtung bekommen hat; allein der selbst schon gefasste Gegenstand schwebt ihm doch nicht immer gleich abgeschlossen vor den Augen, vielmehr treten auch Augenblicke ein (die selbst irgend ein Eindruck auf die

äusseren Sinne herbeiführen kann), wo nicht alle Vorstellungen nur allein in Beziehung auf jenen erwogen und gehegt werden, und in solchen Momenten wird das Spiel wie die Composition niemals ganz gelungen ausfallen. Weil nun aber der praktische Künstler sehr oft an die Zeit gebunden ist, die auf die Begeisterung, auf den Eintritt jenes glücklichen Augenblicks lichten, hellen Aufschauens des inneren Seelen-Auges, durchaus keinen Einfluss übt, so hat dieser Künstler schon auf mancherlei Mittel gedacht, vermöge welcher er sich in jedem Augenblicke, zu jeder beliebigen Zeit, in diejenige Stimmung versetzen könne, die nöthig ist, um den aufgeregteren Geist dergestalt mit einem Gegenstande zu beschäftigen, dass seine gesteigerten Kräfte nur allein in Beziehung auf diesen, und keinen andern thätig sind. Das aller-niedrigste und auch zweckwidrigste unter solchen Mitteln sind unstreitig die sogenannten geistigen Getränke, die, wenn gleich jede Ursache, welche das Blut zu einem lebhafteren Umkreise treibt, zugleich auch die Wirksamkeit der Seelenkräfte zu vermehren pflegt, dennoch keine Begeisterung, wie sie der Künstler bedarf, sondern nur einen geistigen Rausch oder Taumel hervorbringen, der bei öfterer Wiederholung sogar sehr gefährliche Folgen haben kann für die Gesundheit sowohl des Geistes als des Leibes. Ich habe Sänger und Virtuosen gekannt, die vor jedem öffentlichen Auftreten eine Flasche oder noch mehr guten Weines zu sich zu nehmen pflegten; aber nicht allein, dass sie sich auch in dem Falle niemals eines vollkommenen Gelingens ihrer Leistung vorher bewusst waren, sondern es schwächte sich auch viel zeitiger die Kraft ihrer künstlerischen Mittel, als bei vielen Anderen, die ganz nüchternen Sinnes, mit einem Glase Wasser vielleicht, an das Werk gingen und zudem noch, kraft ihres unnüchteren Geistes aber, von jedem

Momente ihrer Leistung vollkommene Rechenschaft geben konnten. Das Einzige, was sich mit Erfolg dabei thun lässt, ist das fortwährende, anhaltende Betrachten des Gegenstandes, den die künstlerische Darstellung behandelt; längere oder kürzere Zeit vor dieser den Sinn, die Setzart, Bedeutung etc. der Composition vielleicht, entweder im Ganzen, oder auch nur nach Massgabe ihrer einzelnen Theile, aufmerksam anschauen, überlegen, bedenken etc. Dadurch geschieht oft, dass, manchmal wie von ungefähr, sogar im Traume, ein ungewöhnlich heller Gedanke darüber aufwacht, der die grosse Begierde, mit welcher man den Gegenstand schon so lange in einem helleren Lichte zu sehen gewünscht hat, nun auf einmal sehr lebhaft reizt, alle Nerven spannt, die Aufmerksamkeit von jedem andern Gegenstande abzieht, alle fremden Vorstellungen in die Dunkelheit zurückdrängt, selbst die Wirkung der äusseren Sinne oft so schwächt, dass durch sie keine Störung in die geistige Thätigkeit gebracht werden kann (man sieht und hört nicht), und so jeden Begriff, der sich auf den Hauptgegenstand bezieht, desto heller und lebhafter werden, alle gesammelten Vorstellungen aus ihrer Dunkelheit hervortreten, und wie im nächtlichen Traume endlich, wenn alle Zerstreung aufgehört hat, das Bild, welches wachend der Künstler in einen dunkeln Nebel eingehüllt gesehen hatte, in der lichtesten Klarheit des hellsten Tages vor seinen Augen still vorüberziehen lässt. So sieht, vom süssesten Traume der Begeisterung befangen, der Künstler, was dem Laien verborgen bleibt, hört Töne, wo Alles still ist, bildet nach, spielt, singt die Töne, wie sein guter Genius sie vernahm, und — der Hörer wird selig bewegt, in der künstlerischen Darstellung jene Begeisterung sogleich gewährend mit Ahnungen erfüllt von einer Geisterwelt, zu welcher jener, der Künstler, bereits hinüber gegangen

ist, zu reden die innigste aller Sprachen, so dass er endlich aufjauchzt zu hehrem Enthusiasmus, und sich so recht innig wohl fühlt in der Nähe solch süßen, himmlischen Getönes.

## §. 19.

### F o r t s e t z u n g.

*(Vorzüglich über die Nothwendigkeit einer schönen Begeisterung.)*

Ist denn nun aber, werden Einige vielleicht hier fragen, zu einer vollendeten und zumal musikalischen Kunst-Darstellung eine solche hohe Begeisterung des schaffenden Geistes auch wirklich nothwendig? — Ich glaube nicht, dass darüber noch ein Zweifel obwaltet, der nicht auch bis auf seinen letzten Grund hin gehoben werden könnte schon durch die Erfahrung. Göttlicher Weihung, sagte ich bei einer früheren Gelegenheit schon einmal, muss die Seele voll sein, dann tritt ohne alle jene mühselige Quälerei das hohe Ideal, wie eine helle Erinnerung eines früher geschauten Heiligen, mit einem Zauberschlage hervor in glänzender, strahlender Klarheit. So erschauten es die Hellscher MOZART, HAYDN, BEETHOVEN, HÄNDEL u. Andere, und bildeten darnach regelrecht, und dennoch unbekümmert um alle Kunstvorschrift und klügelndes Regelwesen. „Ich brauche kein Buch, sagte jener Erste einst, als er gefragt wurde, nach welchem Lehrbuche er die Theorie der Musik studirt habe, ich halte mich an eine gewisse Idee, die mir in die Seele kommt, und wie es diese mir vorsagt, spiele ich, und so meine ich, muss es recht sein;“ — und so machen es auch noch jetzt alle grossen und ächten Tonsetzer und Virtuosen. Man sehe sie nur sitzen oder stehen, wie ruhig, wie abgeschieden

von allem Aeusseren, wie in sich gekehrt, als wollten sie bis in die geheimsten Winkel einer unsichtbaren Welt sich verlieren, und dabei glühend ihr Auge, wie angestrahlt von dem feurigsten Glanze, stillhastig und ruhig belebt die Züge ihres Gesichts, als umgaukelten, umschwebten lauter zaubernde Geister sie, oder regierte wirklich eine höhere Macht in ihnen, — so schaffen sie Töne, nach deren Anhören man sie fragen möchte: in welchem Himmel waret, unter welchen engelgleichen Wesen glaubtet ihr zu sein, als ihr eine solche Sprache redetet? — Könnte so ein Geweihter einmal ganz treu und wahrhaft wieder geben, was, hehrer Begeisterung voll, sein Lichtblick erschaute: selig bewegt würden wir niedersinken Alle in den Staub, und anbetend gleichsam zu ihm hinaufschauen. Er kann es nicht. Hier ist es, wo der Leib sich lostrennt von dem himmelaufwärts schwebenden Geiste, und gefesselt bleibt an die unvollkommene Erde; und wie viele Tausende fliegen wohl hinweg aus dieser umdunkelnden Verpuppung, ohne darin auch nur eine helle Minute gehabt zu haben! — Wenn ich aber vorhin und schon mehrfach behauptete, es seien alle solche innere Gesichte, von dem Künstler-Ideal, den himmlischen Lichtgestalten, die da oft gesehen werden, wo in heftigster Erregung das Band zwischen Seele und Leib gelüftet ist, bis hinab zum grässlichen Fieberbild, im Grunde Nichts als aufblitzende Erinnerungen eines früheren geistigen Seins, wer könnte mir da wohl so unbedingt widersprechen? Selbst als Hypothese angesehen, ist diese Annahme doch wohl um so eher erlaubt, da Alles, was die Psychologie bisher über Einbildungskraft, Fantasie und Begeisterung gesagt hat, keineswegs ausreicht, jene Erscheinung genügend zu erklären. Und wenn man dem Künstler-Ideal einstimmig zugestehet, dass es auf eine ganz übersinnliche Weise vor das innere Auge trete, so

ist dabei ein Hellwerden längst in der Seele liegender Anschauungen am Ende natürlicher anzunehmen, als eine ganz neu empfangene Eingebung oder Inspiration, deren die Künstler, albern genug, so sehr gerne sich rühmen. Die höchste idealisirende Fantasie, die hier nicht mit Empfindungs-Reichthum verwechselt werden muss, wäre demnach wirklich nur ein leichteres Vermögen zur klaren Erinnerung einer früher geschauten himmlischen Schönheit. Desshalb ist auch beim Tonkünstler an keine Aus- oder Entartung der Begeisterung zu denken, wie sie bei jedem andern, namentlich dem dramatischen Künstler, und noch mehr in dem Gebiete des logischen und moralischen Enthusiasmus, sehr gefährlich werden können: je heller er schaut, desto besser; der Verstand hat dabei wenig zu thun, denn es sind Gebilde einer höheren geistigen Wesenheit, die der Künstler durch seine Töne ausdrückt, und die, hindurchstrebend durch den weiten Raum von einer nur geahnten Herrlichkeit bis hinab zur anschaubaren Natur, hier alle schöne und wahre Kunst erstehen lassen. Da hinauf denn muss der Tonkünstler auch blicken mit kindlich reinem Sinn, wenn es ihm hell werden soll im Innern, und dann zu weiterem Gelingen sich mit lichtgebadetem Auge umschauen in der weiten göttlichen Schöpfung, aber mit eigenem Dichtergeiste, nicht mit dem Copir-Griffel in der Hand. Seid sämmtlich selbst Dichter, sagt PLATON <sup>1)</sup>, wie schon PHIDIAS es war, setzt CICERO <sup>2)</sup> hinzu, wenn ein HOMER auch ihn begeisterte zur Bildung des olympischen Zeus. Nur die Beschauung der göttlichen Werke kann die Seele, grosser Eindrücke voll, erfüllen mit lichter Begeisterung; was die Kunst

---

<sup>1)</sup> Sympos. pag. 328 der angeführten Ausgabe.

<sup>2)</sup> De oratore II.



nur Schönes zu gestalten vermag, findet sich in ihnen bereits als bleibende Richtschnur; doch schliesse ich diese meine Betrachtung warnend auch mit des grossen GÖTTE Worten (im Faust):

„Wenn ihr's nicht fühlt, ihr werdet's nicht erjagen,  
Wenn es euch nicht aus voller Seele dringt.“

## §. 20.

### Begriff und Wesen der Kunst.

Es war nicht zu vermeiden, dass ich in dem Bisherigen die innere Natur der Kunst schon mehrfach berührte; musste sie doch anerkannt werden selbst als das einzige Mittel, die höchste Schöne zur Anschauung zu bringen in sinnlich vollkommener Erscheinung; indess bleibt für ihr innerstes und eigenthümliches Wesen noch Manches zu untersuchen übrig, und nachdem ich ihren Gegenstand nun, die Schönheit, in all' seiner hohen Bedeutung und Wirksamkeit glaube dargestellt zu haben, schreite ich denn auch sofort zu dieser ergiebigen Betrachtung über. Der Name Kunst kommt ohne Zweifel her von können, denn der, welcher eine Kunst ausübt, kann Etwas, was Andere entweder gar nicht, oder doch nur in einer weit geringeren Art von Vollkommenheit können. Sagt man doch auch von Dingen, die Jedermann kann, oder leicht zu lernen vermag: das ist keine Kunst. Indess wird die Kunst eines Theils auch der Natur, und anderen Theils der Wissenschaft entgegengestellt, das ist jedoch ein Gegensatz, der nicht ausschliesslich verstanden werden darf; denn ohne Natur würde es, wie wir in der vorhergehenden Betrachtung gesehen haben, überall keine Kunst geben, und wer ferner eine Kunst ausübt, hat sicher doch auch eine, wenn auch noch so unvollkommene und dürftige

Wissenschaft von ihr, welche man dann die **Theorie** der Kunst nennt, zum Unterschiede von der Ausübung derselben, welche **Praxis** heisst. Setzt man die Kunst der Natur entgegen, so betrachtet man sie als etwas aus der freien Thätigkeit des Menschen Hervorgehendes, indem der Mensch dabei irgend ein Ziel erstrebt, das er sich gesetzt hat. Spricht man auch hie und da von Kunsttrieben der Thiere, und nennt wohl die Natur selbst gar eine Tausendkünstlerin, so geschieht das nur analogisch, wegen der Aehnlichkeit gewisser natürlicher Wirkungen mit einer künstlichen Thätigkeit des Menschen, die aber immer nur ein Product der Nothwendigkeit sind, welche man bei den Thieren gewöhnlich Instinkt zu nennen pflegt. Im Gegentheile zur Wissenschaft betrachtet man die Kunst als eine Geschicklichkeit, die der Mensch um deswillen, dass er Etwas weiss, noch nicht besitzt, sondern, die er erst erlernen und sich durch Uebung aneignen muss. Daher sagt man ebenfalls von Dingen, die man kann, sobald man nur Kenntniss davon hat, sie seien keine Kunst. Es ist keine Kunst, ein Ey auf die Spitze zu stellen, sobald man weiss, wie **COLUMBUS** es machte, es ist aber eine Kunst, ein Haus zu bauen und Verse zu machen. Mügen wir alle Regeln der Baukunst (die Theorie derselben) und der Prosodie inne haben, so können wir doch noch kein vollkommen gutes Haus bauen oder ein schönes Gedicht verfertigen. Dazu gehört noch Erfahrung und Uebung, und auch diese machen noch bei weitem nicht den Meister in der Kunst; es gehört auch eine angeborene Anlage, ein natürliches Talent dazu, das in der Uebung ausgebildet und entwickelt wird, jenes Kunst-Vermögen, welches man Kunst-Talent, und in einem höheren Grade Genie nennt. Ich erinnere an das, was ich schon in der Einleitung über diesen Gegenstand gesagt habe.

So ist denn Kunst überhaupt zunächst

die eigenthümliche Geschicklichkeit eines Menschen, etwas Zweckmässiges mit Freiheit hervorzubringen.

„Eigenthümliche Geschicklichkeit“ sage ich, weil die Kunst, obschon der Sinnenwelt und wieder nicht der Sinnenwelt angehörend, nach Allem doch unantastbares Eigenthum des Menschen ist, das diesem gespendet wird von des ewigen Gottes Weisheit und Güte mit dem irdischen Leibe.

Was auch manche Thiere vermöge ihrer sogenannten Kunsttriebe oft Wunderbares und Bewunderungswerthes hervorbringen mögen, immer verfertigen sie es gleichsam stereotypisch, auf dieselbe Weise und nach einerlei Form, und wenn der Mensch sie zu Etwas abrichtet, so lernen sie zwar auch sogenannte Künste, oder eigentlich Kunststücke, aber nimmer Kunstwerke vollbringen, wozu eben jenes freie Setzen und Erstreben irgend eines Zweckes gehört, was ihnen abgeht, weil es ihnen an freier Thätigkeit gebricht. Und Wesen höherer Art! — mögen sie in Allem den Menschen auch übertreffen, die schöpferischen Freuden der Kunst entbehren sie dennoch. In der Kunst feiert die Sinnenwelt ihre reinsten, edelsten Triumphe. Sie ist der schön-vereinigende Mittelpunkt des Räumlichen mit dem Geistigen, wie wir ihn in dem Menschen, und nur in dem Menschen finden. Darum sagte auch SCHILLER so treffend wahr <sup>1)</sup>):

„Dein Wissen theilst Du mit vorgezogenen Geistern,  
Die Kunst, o Mensch, hast Du allein.“

Jene Freiheit nun aber, in welcher der Mensch mit

---

<sup>1)</sup> In: die Künstler.

Schilling, Aesth. der Tonk. Thl. I.

dieser „eigenthümlichen Geschicklichkeit“ etwas Zweckmässiges hervorbringt, darf nicht als regellose Willkühr gedacht werden, sondern ist gebunden an gewisse Gesetze, Kunstregeln, welche eben, wie bekannt, die Kunsttheorie, die Aesthetik, zu entwickeln hat. Denn ungeachtet der Freiheit, mit und in welcher ein Kunstwerk hervorgebracht wird, muss es doch auch ein Gepräge der inneren Nothwendigkeit an sich tragen, wenn es durchaus seinem Zwecke entsprechen, oder etwas in seiner Art Vollkommenes, d. h. schön sein soll; und das eben ist jenes gesetzte höchste Ziel der Kunst: die Idee der höchsten Schönheit mit Freiheit in der äussern Welt zur Erscheinung zu bringen, mit der Zweckmässigkeit ihres Produkts auch die höchste Wohlgefälligkeit zu verbinden, und durch ihren Ausdruck an irgend einem darstellenden Mittel endlich zu erregen den schönsten, reinsten, heiligsten Sinnen-Eindruck. Freilich streben, wie ich schon früher bemerkte, ihre Bildungen selten dem eigentlichen Ideal-Charakter der Schönheit entgegen, aber ideell auffassen thun und können dieselbe doch ihre Vorwürfe in der naiven und erhabenen Natur, und angestrahlt gleichsam vom reinsten, höchsten Schönheits-Ideale.

## §. 21.

### Eigenschaften eines schönen Kunstwerks.

Kunst und Kunstwerke entstehen also, wo das Schöne mit Freiheit zur Anschauung gebracht wird in äusserer Erscheinung; oder kürzer und vielleicht auch besser: in der freien Bildsamkeit der Schönheit an sich. Diese bleibt demnach stete Bedingung des eigentlich Künstlichen oder Kunstreichen an einem Kunstwerke, und so muss, in weiterer Folgerung, dann auch, wie wir an die Erschei-

nung des Schönen für sich bestimmte Anforderungen stellen, ebenfalls die Kunst gewissen Bedingungen unterworfen sein, die wir, gleich den Eigenschaften des Schönen, nicht minder zu betrachten haben als Wesenheit des Männlichen oder Weiblichen, je nachdem nämlich dabei, wie in diesen einander entgegengesetzten Naturen, entweder das Denken und Wollen oder das Fühlen und Empfinden vorherrschend thätig ist. Es sind:

Idee . . . . .	: Erscheinung,
Ausdruck . . . .	Êindruck,
Objectivität . .	Subjectivität,
Kunst-Wahrheit	Natürlichkeit,
Klarheit . . . .	Reinheit,
Originalität . .	Neuheit,
Symmetrie . . .	Harmonie,
Einheit . . . . .	Mannigfaltigkeit,

und in jenem Sinne stehen Idee und Ausdruck, die sich nur in reflektirender Anschauung eines Kunstwerks offenbaren, ganz richtig auch gegenüber der sinnlichen Erscheinung und deren Eindruck, welche beide ohne weiteres Nachsinnen das Gefühl in Anspruch nehmen. Ebenso ist die Symmetrie nur ein Gleichmaass dem ordnenden Verstande, indess die Harmonie mehr nach reinem Schönheitsgeföhle das Ungleichartige, aber Verwandte wohlgefällig zusammenreihet. Ohne die Eine oder Andere aber kann sich kein schönes Kunstwerk gestalten, sie führen uns auf die höchste unerlässliche Kunst-Forderung, auf welche ich früher bereits aufmerksam machte beim Anschauen der schönen Menschennatur, auf Einheit in schöner Mannigfaltigkeit; und wenn von Diesem oder Jenem nicht ganz gebilligt werden sollte, dass ich auch sie hier aufführte in männlicher oder weiblicher Reihe, so lasse ich

ARTEAGA für mich reden, wenn er sich also ausdrückt <sup>1)</sup>: „Die Seele, bestimmt zu fühlen, sucht verschiedene Eindrücke zu erhalten, weil jeder derselben ihr eine neue Modification des Vergnügens gewährt. Hieraus entspringt die Liebe zur Mannigfaltigkeit. Die Idee der Einheit ist dagegen mehr abstract als fühlbar, daher kommt das Vergnügen, welches daraus entsteht, mehr von der Ueberlegung als der Empfindung her.“ Vereinen alle Eigenschaften der Kunst in ihrer reinsten Wesenheit sich zu einem Ganzen, so kommen wir ebenfalls wieder dahin, wohin uns bereits die Totalsumme der Eigenschaften des Schönen geleitet, — zum Ideal. Werden die besonderen Eigenschaften des Schönen in der Kunstanwendung nach Qualität oder Quantität, oder auch nach ihren Wechselbeziehungen unter und zu einander vergriffen, so entstehen Kunstfehler, die sich nach jenem Schema nun leichter überschauen lassen, als in irgend einer andern Darstellung. Stärke und Kraft z. B. arten leicht aus in Härte und Rohheit, Zartheit und Milde spielen dagegen leicht über zum Süßlichen und Weichlichen. Falsche Feierlichkeit erscheint als Gravität; verfehltes Erhabene wird leicht grässlich und dadurch gleich den übrigen Fehlern, wie es der sinnverwandte Reim schon mit sich bringt, hässlich; zu grosse Klarheit wird oft monotone Breite; ein Haschen nach Originalität — Ziererei; Ueberkräftigkeit des Ausdrucks — Affectation; übertriebene Mannigfaltigkeit unterdrückt die Bedingung der Einheit u. s. w. Widmen wir daher in Folgendem wenigstens denjenigen unter diesen Kunstforderungen noch eine besondere Aufmerksamkeit, die erstens zur Musik in näherer oder geraderer Be-

---

<sup>1)</sup> Geschichte der italienischen Oper, von FORZZI übersetzt, Thl. I, pag. 224.

ziehung stehen, und zu deren Betrachtung zweitens sich später, selbst im zweiten oder speciellen Theile, schwerlich wieder eine so passende Gelegenheit darbieten möchte.

## §. 22.

### F o r t s e t z u n g.

#### *Von der Klarheit und Reinheit.*

Alles Helle, Durchsichtige ist klar; daher ist denn auch der treueste Nebenbegriff von Klarheit: Reinheit; denn die mit Fremdartigem untermischte Masse kann nie ganz hell, vollkommen durchsichtig sein, und erscheint diese, die Reinheit, ganz richtig daher gewissermassen als weiblicher Zusatz zu jener männlichen Hauptidee. Gegenstände unserer Vorstellungen sind klar, wenn wir sie, im Ganzen genommen, so bestimmt und erkenntlich auffassen, dass wir sie leicht von allen anderen Gegenständen zu unterscheiden vermögen. Hier steht der Klarheit die Deutlichkeit gegenüber, die nicht blos eine genaue Kenntniss der Gesamtheit des Gegenstandes im Ganzen, sondern auch seiner einzelsten Theile verlangt. Daher wirkt denn aber auch die Klarheit weit kräftiger, und in mehr als einer Art vortheilhafter auf unsere Vorstellungskraft, als die Deutlichkeit, und wird in der Theorie aller schönen Künste ein Hauptgegenstand der Betrachtung, denn Alles, was hier auf unsere Vorstellungskraft wirken, dem höchsten Zwecke einer Kunst, bildend und erhebend auf den Menschen zu wirken, entsprechen soll, muss Klarheit haben, da nur das Kunstwerk im Ganzen, und nicht seine einzelnen Theile, die Deutlichkeit haben, zu solchem Ziele zu gelangen im Stande ist. Der menschliche Geist hat einen grossen und nicht zu unter-

drückenden Hang, alle Dinge, auf die er seine Aufmerksamkeit richtet, auch klar zu schauen. Der Künstler, welcher Art er nun auch sei, und welchem Zweige der Kunst seine Kraft angehören mag, befriedigt dies Verlangen zunächst durch vollkommene Einheit seines Werks. Alle Schönheiten der einzelnen Theile desselben gehen wirkungslos vorüber vor dem geistigen Auge des Schauers, stellt sich nicht das Ganze auch demselben entgegen in klar überschaulicher Einheit. Eine Composition, eine Sinfonie — mögen die einzelnen Sätze darin auch mit noch so wunderbarem Zauber an unser Ohr anschlagen, umfasst das Ganze nicht eine einige Idee, stellt sich nicht die ganze lange Ton-Reihe, aus Gliedern und Theilen zusammengesetzt, mit durchsichtigster Klarheit uns als eine Sinfonie dar, so scheidet sie nothwendig aus dem Pantheon, wo nur Werke der wahren Kunst ihre Stelle finden.

### §. 23.

#### F o r t s e t z u n g.

*Von der Klarheit in der Musik insbesondere.*

Jenes erkennend nun, drängen sich unabweislich die Fragen auf: wie die Klarheit eines Kunstwerks, und namentlich eines musikalischen Kunstwerks, das uns zunächst angeht, zu beurtheilen? wie sie ferner von dem Künstler, dem Componisten wie dem Virtuosen, zu erreichen? und was endlich sie dann auch an und für sich selbst ist? — HORAZ sagte einst: „*ut pictura poësis!*“ Dieser Grundsatz lässt sich auf alle Künste anwenden, und da die Klarheit eines Kunstwerks nothwendiges Eigenthum aller Künste ist, ohne ihr eigentliches Wesen bei der einen oder andern auch nur im mindesten zu verändern, so kommen wir dem Begriffe und der Bedeutung derselben



in der Musik auch wohl um so sicherer entgegen, wenn wir jene Fragen zunächst von dem allgemeinen Standpunkte aus, in Betrachtung allgemeiner Kunstwerke, beantworten. Der Schluss von diesen dann auf die musikalischen insbesondere bildet sich hierauf wie von selbst. Erkennt ein Kunstkenner, wenn er ein Kunstwerk seiner Beurtheilung unterwirft, den Inhalt desselben bestimmt aus dem, was vor ihm liegt; kann er solchen nach hinlänglicher Betrachtung des Werks wieder erzählen; kann er das Hauptinteresse, worauf Alles ankommt, bemerken, jeden Haupttheil nennen, und sagen, wie diese Haupttheile mit dem Ganzen zusammenhängen, und wie sie und was sie zum Ganzen wirken, — gewiss nur dann, aber auch nur dann wird es ihm leicht, auch die Klarheit des Ganzen zu umfassen und zu beurtheilen; denn er hat das ganze Werk klar gesehen, er hat klare Vorstellungen davon erlangt. Lesen wir ein Gedicht, sehen wir ein Schauspiel, so dürfen wir uns nach Beendigung desselben nur fragen, welche Handlung war es, die wir gesehen, welch' ihre Ursache und ihre Wirkung, ihr Anfang und ihr Ende? wie kam es, dass die Sachen diese und keine andere Wendung nahmen? was waren die Personen und was thaten sie? u. s. w. Können wir uns alle diese und solche Fragen befriedigend beantworten, tritt uns all' das Gesehene nochmals als ein lichtiges Gemälde vor die Augen, so hat sicherlich das Werk Klarheit. Hören wir eine Musik, eine Sinfonie, ein Concert, so brauchen wir nur Acht zu geben, ob Melodie und Harmonie, Rhythmus und Instrumente, mit der gewöhnlichen Aeusserung einer bekannten Leidenschaft oder Empfindung übereinstimmen, ob die verschiedenen Modificationen dieser Empfindung in dem Verlaufe des Stücks berührt, in uns angeregt und zum passiven Bewusstsein gebracht worden sind, ohne dass jedoch der Haupt-Ton, der Haupt-Charakter der Empfindung dadurch ver-

wischt wird; — und ist das der Fall, so hat das Tonstück Klarheit. Sehen und hören wir eine Oper, ein Ballet, und können wir uns am Schlusse derselben kein getreues, leicht überschauliches Bild von dem Ganzen in unserer Vorstellung noch einmal entwerfen, so haben sie gewiss auch keine Klarheit. Dahin rechne ich z. B. — um nur eins von den vielen anzuführen — die Oper „Zampa“ von HEROLD, die manch' schöne Einzelheiten enthält, aber niemals als ein klares Ganze angesehen werden darf, als welches hingegen z. B. BEETHOVENS „Fidelio,“ MOZARTS „Don Juan“ u. A. so bezaubernd hervortreten. Die klare Wiedervorstellung von einem grösseren Kunstwerke ist nun aber auch eine der gültigsten Bürgschaften, eines der treuesten Zeugnisse seiner vollendeten Schöne, und darum muss dem schaffenden wie dem darstellenden Künstler Alles daran liegen, sie zu erreichen. Der höchste Eindruck hängt immer ab von der Klarheit des Werks.

## §. 24.

### F o r t s e t z u n g.

Der schaffende Künstler strebe daher, nachdem er Plan und Entwurf seines Werks vollendet hat, zunächst selbst erst nach einem bestimmten und klaren Begriffe, sowohl von dem Gegenstande, den er darstellen will, als der Art seiner Darstellung selbst; er überzeuge sich in der sorgfältigsten Beschauung der einzelsten Theile, ob diese so beschaffen sind, so mit einander harmonieren, dass ein vollständiges, vollkommen einiges, klares Ganze daraus hervorgehen kann. Schon aus dem noch unausgeführten Entwurfe, aus der Anlage des Werks kann er zu solcher Ueberzeugung gelangen: sagt sie nicht schon deutlich, was das Werk werden wird, was es will, und kann der Componist selbst dieses nicht schon mit nur

wenigen Worten ausdrücken, bleibt auch nur die geringste Ungewissheit schon hier noch übrig, so wird das vollendete, durch so manche Zusätze und weitere Ausführungen noch viel bereicherte Werk sicherlich nie die nöthige Klarheit gewinnen. Einfachheit in der schönsten Mannigfaltigkeit ist das sicherste Mittel dazu; hält eine Kraft selbst die grösste, bunte Masse zusammen, wie ein Central-Punkt, um den sich Welten drehen, so wird Einheit im Ganzen, wird Klarheit über das Ganze herrschen. AUBER's „Stumme von Portici“ — sie ist überreich an Charakteren, es sind Massen, die hier wirken, aber dennoch ist es nur ein Zweikampf gewissermassen zwischen Patriotismus und Tyrannei, der, ausgefochten am Altare der Liebe, überall hervortritt, und eine Klarheit auch der ganzen Tondichtung verleiht, welcher ich hauptsächlich die, allerdings auch in manchen Zeit- und Ortsverhältnissen begründete, wunderbare Wirkung zuschreiben möchte, die diese Oper an mehr als einem Orte hervorgebracht hat. Wie aber der Künstler dem Ganzen seines Werks Klarheit verschafft, auf dieselbe Weise verleiht er sie auch den einzelnen Theilen desselben: dadurch nämlich, dass er, wie von dem Ganzen, so auch von diesen einzelnen Theilen selbst zuvor sich eine klare Vorstellung verschafft. Wer sich nicht jedes Schrittes, den er thut, bewusst ist, wer nicht auf jeder Stelle seines Werks genau sagen kann, was das sein soll, und wozu, und warum so und nicht anders, wem dieser und jeder Gegenstand nicht wie ein wohlerleuchtetes Bild sonnenhell vor Augen liegt, läuft stets Gefahr, etwas Unklares, Unverständliches zu machen. Nur der hellste Kopf kann guter Künstler sein, denn nur er verlässt keine Vorstellung eher, bis er sie genau erfasst hat, und das ist unerlässliche Pflicht, um klar zu sein in der Darstellung. Blosses Genie reicht dazu nicht aus: der Verstand nur, das Stu-

dium schaut klar und tief. Hand in Hand aber gehen Kenntniss der Sache selbst mit dem Können ihrer Darstellung.

## §. 25.

### F o r t s e t z u n g .

Nach alle diesem bleibt über die Klarheit, welche der ausübende Künstler, der Virtuos, seinen Werken, d. h. seinem Vortrage eines Tonstücks zu geben hat, nur wenig mehr zu sagen übrig, denn kein Unterschied findet hier zwischen Beiden, dem schaffenden und dem darstellenden Künstler, dem Componisten und dem Virtuosen, statt, als dass jener sich von einem neu zu erzeugenden Gegenstande, von den darzustellenden Ideen und Gefühlen, sich eine klare Vorstellung zu machen hat, dieser sich aber von dem bereits schon erzeugten Gegenstande, der gegebenen Composition. Es kann nicht meine Aufgabe sein, hier nachzuweisen, was von Beidem das Schwerste ist; doch vermag ich auch die Bemerkung nicht zu unterdrücken, dass es in manchen Fällen mir um vieles leichter scheint, ein Selbstgedachtes, Selbstempfundenes zu begreifen, als: Vorstellungen und Ideen Anderer in ihrer ganzen Klarheit in sich aufzunehmen. Die Klarheit, welche der darstellende musikalische Künstler, Sänger oder Instrumentalist, in sein Werk legt, pflegt man auch wohl die relative Klarheit zu nennen, die Abrundung des Ganzen, die Einheit in der Darstellung. Nothwendig ist dazu, dass der Virtuos, hat er die Ideen einer Composition deutlich aufgefasst, vor allen Dingen sie erst in ihrer höchsten Einfachheit betrachtet, mit Uebergang alles Unwesentlichen. Seine erste Frage muss stets sein: was will der Verfasser? welches Gefühl, welche Gedanken

sind die vornehmsten in dem Werke? welches ist sein Hauptcharakter? und nun erst, nachdem er hierüber mit sich vollkommen im Reinen, im Klaren ist, gehe er zur äusseren Gestaltung, dem eigentlichen musikalisch Technischen des Werks selbst über. Erst sei er blosser Empfinder und Denker über die Sache, sei Künstler überhaupt, und dann auch Musiker insbesondere, der die Noten in's Auge fasst, und die Tonfiguren von allen Seiten und in allen Verbindungen betrachtet, die dadurch bezeichnet werden. So wird Klarheit in seinen Vortrag kommen, die für den Augenblick vergessen macht ganz und gar, dass es ein fremdes Werk ist, welches da vorgetragen wird, und den Hörer in der Meinung bestärkt, es kommen erst frisch und neugeschaffen gleichsam aus dem Herzen des Virtuosen die Töne, die so zaubermächtig sein Ohr berühren, und aufregen in seinem Innersten ein tief verborgenes, ein kaum geahntes Gefühl. Das ist es ja gerade auch, was den Virtuosen, der selbst nie eine eigene Composition zu Tage förderte, zum wirklichen Tondichter, wirklichen Künstler erhebt, und ohne welches er nur verglichen werden kann mit einer Maschine, deren Räderwerks sich der Componist bedient, seinen todten Zeichen bewegtes Leben einzuhauen, und mit diesem sie zu verbreiten über die halbe Welt. Bloss technische Fertigkeit, und wäre sie die höchste, erhebt den Virtuosen niemals zu dem Range eines wahren Künstlers, sondern der geistig getreue Vortrag, das Enthüllen jener wahren Schönheit, die einem verhüllten Körper gleich in der Composition daliegt.

## §. 26.

### Natürlichkeit.

Wie das Stammwort Natur ist auch das Wort Na-

türlichkeit ein sehr weitschichtiger Ausdruck. Wird das Natürliche dem Uebernatürlichen entgegengesetzt, so heisst es, was durch die Kräfte und nach den Gesetzen der Natur geschieht; im Gegensatze zum Widernatürlichen denkt man dabei an die formale Bedeutung des Worts Natur, und versteht also darunter, was der Natur eines Dinges nicht zuwider, sondern angemessen ist. Wir haben es aber dem Künstlichen zunächst gegenüber zu stellen, daher ich es im obigen Schema auch mit der Kunst-Wahrheit zusammenreihete, und dann das Künstliche selbst wieder, wenn es natürlich ist, dem Erkünstelten oder Gezwungenen und Verkünstelten. Die Natürlichkeit ist also dasjenige nothwendige Attribut eines Kunstwerks, das es zurückführt zu dem Quell seines ersten Entstehens, der Natur, ohne jedoch das höhere Streben der Kunst, die Kunst-Wahrheit, selbst zu beschränken. Demnach besteht denn die Natürlichkeit in oder an einem Kunstwerke, dies sei nun ein poetisches oder musikalisches, ein bildnerisches oder noch ein anderes,

- a) darin, dass die einzelnen Theile dieses ästhetischen Ganzen so unvermerkt mit einander verbunden sind, so leicht sich an einander anschliessen, und gleichsam so in einander verschmelzen, dass man die Uebergänge der Verbindung eben so wenig wie in einem organischen Produkte der Natur zu erkennen vermag, und dass alle isolirten Bestandtheile in ihrer Verbindung ein harmonisches und organisches Ganze bilden; und
- b) darin, dass Kunst und Fleiss sich so wenig als möglich verrathen, so dass der Schauer oder Hörer durch den Schein völliger Originalität desto stärker getäuscht und desto lebhafter zur Theilnahme und zum Mitgefühl aufgefordert wird.

So wie das Eine oder Andere, Fleiss oder Kunst (Künstlichkeit), irgendwo im Werke zu sehr bemerkbar hervortritt, entsteht das Gegentheil von Natürlich, das Gezwungene, das das Gefühl beleidigt, weil es scheint, als wolle der Künstler unsere Theilnahme auf unerlaubte Weise erpressen. Sonderbar genug, dass man nirgend leichter, als gerade in der Musik, und auch am gewöhnlichsten und öftersten in diesen Fehler des Gezwungenen verfällt, und jenes, das so nothwendige Natürliche am schwersten zu erreichen im Stande ist. Die Ursache davon liegt meistens in einem Mangel an Begeisterung für das Darstellungs-Objekt, und dann in dem Mangel an vollkommener Herrschaft über das Darstellungs-Mittel, den Ton in seinen mancherlei Combinationen. Darum kann auch nur derjenige, welcher Beides, Begeisterung und schaffende Kraft, Genie und Wissenschaft genug besitzt, dem Gesetze der Natürlichkeit vollkommene Genüge leisten. Das Eine allein reicht dazu nicht aus. Der gelehrteste Theoretiker ist nicht im Stande, das einfachste Volkslied, den gewöhnlichsten Tanz zu componiren, ohne in den Fehler des Gezwungenen zu verfallen, wenn ihn nicht zugleich Genie und dichterische Erfindungskraft, wenigstens ein Anflug von poetischer Begeisterung erfüllen. Und in der That gerade hier, bei der Volksmusik, tritt das Gesetz der Natürlichkeit auch am strengsten hervor. In der Fuge mag der gelehrte Contrapunktist noch seine Kräfte entfalten; bei dem Liede, der einfachen Volksweise aber will Nichts lange bedacht, Nichts lange überlegt und herausstudirt, sondern Alles in treuester Gabe der Natur, nicht aus dem Verstande, sondern aus dem Herzen, ganz natürlich gesungen sein. Wie ich aber sagte, besteht die Natürlichkeit in einem Kunstwerke auch in dem Bestreben der Kunst und Wissenschaft, gleichsam einen Schein völliger Originalität zu erwecken. Inniger als jede

andere schliesst sich daher auch wohl die Untersuchung dieser dem eben behandelten Gegenstände an.

## §. 27.

### Originalität und Neuheit.

Es sind dies Gegenstände, die in Beziehung auf Musik jetzt mehr als je und mehr als irgend wo anders zur Sprache kommen. Jeder Componist bestrebt sich und soll sich bestreben, sie in seinen Werken zu Tage zu legen, und dennoch werden sie nirgends auch weniger oder meistens falscher verstanden, als eben in dieser Rücksicht. Es ist zu oft schon gesagt worden, dass ohne Originalität sich kein wahrhaft schönes und eigentlichstes Kunstwerk gestalte, als dass es nicht ziemlich Jeder, der sich nur einigermaßen mit Kunst beschäftigt, wissen sollte. Nun ist „Mangel an Originalität“ gewöhnlich auch der Zufluchtsort unserer unmusikalischen Critiker, wenn sie Etwas an einer Tondichtung tadeln wollen und nichts anderes Wesentliches zu tadeln wissen oder verstehen. Hier fühlen sie sich geschützt gegen alle allgemeinen Angriffe, sogar noch einen Nymbus von ästhetischer Bildung und Gelahrtheit um sich verbreitend, weil es ein delicates Ding ist, das sie als Schild aushängen, nicht jedem Auge sogleich klar und deutlich erkennbar. Original (originell) und Originalität kommen her von dem lat. *origo* (Ursprung), und bezeichnen somit im Allgemeinen die Beziehung eines Gegenstandes auf seinen Ursprung. Ein Original ist ein ursprüngliches, der Nachahmung oder Nachbildung ausgesetztes Produkt. Dasselbe kann nur, wie jedes Ursprüngliche, einzig in seiner Art sein, und weicht nothwendig durch irgend eine Eigenthümlichkeit von jedem anderen, selbst nah verwandten Gegenstände ab; und diese Eigen-



thümlichkeit eben bezeichnet die Originalität (Ureigenheit), die wir in einem mildernden Sinne ganz richtig auch Neuheit nennen. Ob dieselbe jenes Product (Original) zugleich zu einem Musterbilde erhebt, kommt dabei noch nicht in Betracht. Erst in der Kunst erhält die Originalität zugleich auch einen solchen Nebenbegriff, denn hier soll, wie früher gezeigt, einzig und allein die Schönheit gebildet werden, und der Mensch sich über den Kreis derjenigen Bildung erheben, die durch blosse Gewohnheit schon von Natur erreicht wird.

KANT nennt daher nicht ganz unrichtig, wenn auch mit kühner Bestimmtheit, die Originalität Neuheit mit Musterhaftigkeit verbunden, denn jede artistische Vollkommenheit schliesst zugleich Neuheit und in der höchsten Potenz gerade die ursprüngliche Neuheit, d. i. Originalität in sich, und eben dadurch nur legt das wahre Genie seine schöpferische Kraft zu Tage. Nun liegt der Grund davon, dass Neuheit zur artistischen Vollkommenheit gehört, aber nicht etwa darin, dass der menschliche Geist des Alten müde wird, und, im Guten wie im Schlechten, von Zeit zu Zeit etwas Neues verlangt. Was vortrefflich ist, bleibt vortrefflich in Ewigkeit, und besonders an Kunstwerken, obschon hier der stets veränderliche Geschmack einen ausserordentlichen Einfluss übt. Das natürliche Bedürfniss der Abwechslung an sich hat mit dem ästhetischen Verlangen nach Neuheit wenig gemein. Aber wir verlangen von der Kunst mit ästhetischem Rechte dieselbe Unerschöpflichkeit im Mannigfaltigen, welche zum Wesen der Natur gehört. Der schöpferische Künstlergeist soll uns durch Kraft und Fülle zu sich hinziehen, wie die Natur, über welche er herrscht. Das Gefühl der menschlichen Ohnmacht, die nicht weiter kann, schlägt nieder und verscheucht jedes ästhetische Wohlgefallen. Neuheit der Zusammenstellung von Gedanken, was man

im strengsten Sinne eigentlich *Composition* nennt, ist das Wenigste, was man vom Künstler verlangt; denn wo selbst diese Originalität fehlt, ruht alle Fantasie und treibt nur ein armseliger Copirgriffel sein Wesen. Zur ganzen Künstlerschaft gehört auch Neuheit der Erfindung der Gedanken, wie sie sich in der Musik in Melodie und Harmonie aussprechen. Durch diese Originalität bricht die Kunst schon neue Bahnen und die Selbstständigkeit des Künstlergeistes erscheint kräftiger und bestimmter. Indessen so weit hinauf es ist von jener Originalität der technischen *Composition* bis zu dieser der Erfindung, eben so weit ist es noch von dieser bis zu der eigentlichen, wahren Originalität, durch die sich das ächte Genie kund giebt, der Künstler wahrhaft gross erscheint. Was man auch bei den Dingen, welche heissen Begeisterung und Genie, zu denken gewöhnt sein mag: es giebt eine Freiheit des Geistes, mit der die Menschheit im Menschen anfängt, und wo diese Freiheit als die höchste intellectuelle Selbstständigkeit das kaum zu Erfindende erfindet und das kaum zu Entdeckende entdeckt, da ist der Genius der Kunst, das wahre Genie, das sich im Conflict mit dem Zeitalter befindet, mit Mustern, Beispielen, Regeln, kurz mit Allem, was nicht unmittelbar die Natur selbst ist. Das Kunst-Genie will sich messen mit der Natur, und um es zu können, versenkt es sich in ihre Tiefen, und sucht sie in ihrem Innersten zu ergreifen. Es hasst also alle Unnatur mit dem gediegensten Hasse, aber alles Gemeine auch stösst es aus der Natürlichkeit aus. Mit Schöpfergefühl strebt es, eine Welt aus sich selbst herauszubilden, indem es jedem Typus der Natürlichkeit, den es ergreift und in sich aufnimmt, nach seinem ästhetischen Bedürfnisse, dem nichts Halbes genügt, den Character seiner eigenen Kraft, seiner eigenen Weltansicht mittheilt. Ohne irgend Originalität zu beabsichtigen, bringt das

Genie nur Originelles hervor, denn durch das Genie tritt auch das Individuellste in der Seele des Künstlers objectiv richtig hervor. Wer die Originalität sucht oder suchen muss, den flieht sie gewiss. Das Genie ist immer neu, und richtig geleitet auch musterhaft; es leistet das Höchste in der Kunst, das Jeden hinreisst, der es zu fassen vermag.

§. 28.

F o r t s e t z u n g.

Daraus lässt sich nun leicht auch erkennen, woran und wodurch sich die Originalität namentlich eines musikalischen Kunstwerks herausstellt. Nicht an jedem kühnen und wilden Spiele der Fantasie, antworte ich, auch nicht und noch weniger an seltsamen, studirten und ergrübelten Ton-Combinationen, sondern an der unmittelbaren, nicht blos raisonnirenden Darstellung; denn zu kühnen und wilden Gebilden kann sich des Tonkünstlers Seele auch an anderen Feuern erwärmt haben, studiren, klügeln und ergrübeln, kann in der Musik auch die blos kecke Vernunft, und raisonniren mit allerhand Figuren auch die alltägliche Routine und der blosse Empirismus. Aus diesen aber, wo der Künstler die Idee nicht aus seiner eigenen Individualität, aus dem Geiste seiner Zeit und seines Volks, ganz frei entwickelt, können wohl Style, Schulen, Manieren und wie die Dinge alle heissen entstehen, niemals aber Darstellungen nach den Gesetzen der Kunstschönheit gedeihen, denn der Künstler verzichtet alsdann auf die Eigenthümlichkeit der Auffassung, auf den Moment wahrer Begeisterung, in welcher er das Schöne in seiner Ureigenheit anschaut, und die dem Werke allein das Gepräge der Originalität giebt. Wie jedoch nur die in der Natur

aufgefasste Wissenschaft über die Darstellung jenen Schein der Naturwahrheit, jene Lebendigkeit verbreitet, welche den Beschauer und Hörer täuscht und entzückt zugleich, so ist es auch allein nur die originelle, aus dem Leben des Künstlers und seiner Zeit, aus der Tiefe seines Geistes entwickelte Auffassung der Idee, und die eigenthümliche, aller Nachahmung ausgesetzte, aber von jeder nachweislichen Nachahmung leere Vollendung ihrer Darstellung, welche den oft unbegreiflichen Zauber über ein Kunstwerk ausgiesst, wodurch es immer neu und anziehend, für das Gemüth immer erweckend bleibt, ja dasselbe immer mehr und mehr für sich gewinnt und einnimmt. In der Idee wie in der Darstellung eines Kunstwerks also, oder wie man es in der Musik lieber nennt, in dem Ausdrucke wie in der Ausführung und Ausarbeitung, muss sich die Originalität aussprechen, und ihr Prüfstein ist das Empfinden einer ewigen Neuheit, das stete Wohlgefallen an dem Werke, dass der Hörer dabei gar nicht auf den Gedanken kommt, das Eine oder Andere könne auch wohl in anderer Weise gesagt worden sein. Tausend- und aber tausendmal mag man MOZARTS „Don Juan“ hören, immer bleibt er anziehend, ewig schön. Das ist dieser Oper Originalität, ihre geistige Lebendigkeit, wie ich diese noch erklären möchte, die jeder Kenner augenblicklich fühlt, obgleich es ihm, bei noch so vertrauter Bekanntschaft mit der Eigenthümlichkeit des Meisters, schwer, ja fast unmöglich ist, alle Kennzeichen derselben genau anzugeben, denn in jeder Darstellung, die er frei in wahrer Begeisterung entworfen und mit Enthusiasmus vollendet hat, giebt der Künstler auch nur sich selbst, sein ganzes eigenes Wesen. Daher wird denn diese Musik z. B. auch noch fortleben, wenn viele andere ähnliche Werke, namentlich der neueren italienischen Componisten, die sämmtlich an der Krankheit der Inoriginalität laboriren, längst vergessen sein werden.

§. 29.

Einheit und Mannigfaltigkeit.

Der Begriff der Einheit endlich (wenn nach dem Bisherigen anders auch über diese noch ein weiteres Wort geredet werden muss) ist im Grunde zu einfach, als dass er erklärt werden könnte. Es ist der erste Grund – oder Stammbegriff des Verstandes, der zunächst sich auf die Grösse und Menge der Dinge bezieht. Sein Gegensatz ist die Vielheit, mit dem zusammen er zu dem Begriffe der Allheit führt. Bei Werken der Kunst ist die Einheit die Uebereinstimmung ihrer einzelnen Theile, d. h. die wechselseitige Bestimmung derselben, in ihrer harmonischen Zusammenstellung ein vollkommenes Ganze zu bilden. Darin treffen alle Aesthetiker überein, dass die Einheit ein unumgängliches Erforderniss sei aller Producte einer schönen Kunst weil dieselben sonst aufhören würden, ächte Werke der Kunst zu sein; allein ob die höchste Schönheit eines Kunstwerks gerade in dieser Einheit, oder vielmehr in der Einheit des Mannigfaltigen, d. h. in der Uebereinstimmung der vielen einzelnen Theile zu einem Ganzen bestehe, ist eben so oft und hartnäckig von der einen Seite bestritten worden, als es von der andern zugegeben wird. Der Formalismus vorzüglich, den wir als Hauptmerkmal der BAUMGART'schen Schule ansehen dürfen, behauptet es, indem er die Schönheit nämlich schon in der Form für geschlossen ansieht und Einheit eigentlich nichts mehr und nichts weniger ist als das Gesetz der Form. Doch bildet nach meinem und zu Anfang dieses Abschnitts bereits näher entwickelten Begriffe von Schönheit, wie wir uns aus §. 21 erinnern, die Einheit nur einen Theil der Eigenschaften, durch welche sich die Leistungen der vollkommenen Kunst

in einem Werke offenbaren. Sie ist, wie ich dort schon nach ARTEAGA anführte, mehr abstrakt, als fühlbar, und das Vergnügen, welches sie bereitet, mehr ein Werk der Ueberlegung als der Empfindung; aber nicht blos auf jene, sondern auch und insbesondere auf diese muss und soll ein Kunstwerk hinwirken, und somit kann also die Einheit in der Mannigfaltigkeit für sich noch keine Kunst begründen, da die formelle Schönheit, welche sie zunächst bezweckt, wohl den ordnenden Verstand, nicht aber das fühlende Herz auch zu beschäftigen vermag, dessen Erregung ganz allein das Werk der Idee und des Ausdrucks ist. Ebenso lassen sich beide Begriffe, Einheit und Mannigfaltigkeit, auch gar nicht von einander trennen in der Kunst. Einheit ohne Mannigfaltigkeit erzeugt Einförmigkeit, und diese ohne jene Verwirrung. Die Wirkung in beiden Fällen aber ist keine ästhetische, und zum Geringsten eine quälende Langeweile.

### §. 30.

#### F o r t s e t z u n g.

*(Mit besonderer Bezugnahme auf Musik.)*

Auf Musik insbesondere diesen Grundsatz angewendet, ist zuvor noch zu erwähnen, dass die Einheit wie die Originalität sowohl in dem zu bearbeitenden Stoffe als in der Darstellung selbst stattfinden muss. Ein Tonstück z. B. kann seiner Gedankenfolge und auch selbst der Verbindung der einzelnen melodischen Theile nach den Gesetzen der Einheit vollkommen entsprechen, ohne dass deshalb auch sein Ganzes schon, die Darstellung jener Gedanken, der ursprünglichen Idee derselben vollkommen genügt; denn, sobald z. B. nur die Art der Begleitung nicht auf das Vollkommenste zu der Hauptmelodie passt,

auf den Zweck des Ganzen harmonisch hinwirkt, vielmehr die Aufmerksamkeit auf jene, statt noch mehr zu heben, eher davon abzieht oder zerstreut, entsteht, wenn nicht noch ein grösserer, so doch wenigstens (und dies gewiss) der nämliche Nachtheil in Rücksicht auf die Wirkung des Ganzen, als wenn schon die Einheit des Stoffes, der Hauptmelodie, in der Anlage bereits dieselbe vernachlässigt worden wäre. Das ist denn — diese Doppel-Natur oder gleichsam dieser doppelte Wirkungskreis der Einheit, dass sie sich in dem Stoffe oder der Anlage, wie in der Darstellung jenes, der Ausführung und Ausarbeitung eines Tonstücks in gleicher Vollkommenheit vorfindet — das ist denn gerade die Eigenschaft eines Tonwerks, worauf die Kraft und Allgewalt seines Total-Eindrucks beruht. Es geschieht nicht selten, dass Tonsetzer nicht begreifen können, warum ihr Werk bei der Aufführung nicht den tiefen Eindruck auf die Zuhörer machte, den zu machen sie es für geschickt halten und den zu erreichen auch ihre höchste Absicht war; sie untersuchen ihre Melodien, ihr Accompagnement, ihre Modulationen, ihre harmonischen Verbindungen, die Benutzung der einzelnen Instrumente etc., und finden Alles in seiner Art richtig und schön, in den meisten Fällen (nämlich dem Einzelnen nach) auch wohl mit Recht; allein die schöne Gestaltung des Einzelnen, für sich genommen, bürgt noch keineswegs für einen erhöhten Eindruck bei der Zusammenwirkung dieser Einzelheiten im Ganzen; die Schönheit des Einzelnen muss hier beurtheilt werden mit steter Rücksicht auf alle übrigen Mittel, welche daneben noch zur Darstellung einer Hauptidee gewählt wurden. Wie — um mich dieses Vergleichs zu bedienen — in einem Zimmer ein jedes einzelne Stück Meuble, und was darin ist, für sich allein schön gearbeitet und werthvoll sein, das ganze Zimmer aber, seine Anordnung und Ausschmückung gleich-

wohl nicht schön genannt werden kann, weil die einzelnen Zierrathen nicht in einem harmonischen Verhältnisse zu einander stehen, so ist es auch der Fall bei einem Tonwerke. Tonart und Taktart, Instrument und alle die Mittel, welche die Musik zur Darstellung irgend eines Gefühls oder einer Idee enthält, müssen im Zusammenhange, in steter Wechselwirkung zu und auf einander benützt werden; dann entsteht Einheit im Werke und ist der grosse Eindruck des Ganzen gewiss, der nimmer sich erreichen lässt durch einzelne Kraftstellen, welche zudem auch meistens nur der Diebstahl und ängstliche Nachahmung im lauten Gefühle der Selbstschwäche zu erzeugen pflegen. Dass in der Tonkunst und hauptsächlich in der reinen Instrumental-Musik die strenge, gewissenhafteste Befolgung des Gesetzes der Einheit in der Mannigfaltigkeit nothwendiger fast noch erscheint, als in allen übrigen schönen Künsten, hat seinen Grund lediglich darin, dass die Musik in ihrer eigenthümlichsten Wesenheit weniger als alle übrigen schönen Künste auf die Vorstellungskraft, sondern hauptsächlich auf das Empfindungsvermögen wirkt, und die Kräfte der Seele bekanntlich sich weniger als die Kräfte des Geistes gegenseitig unterstützen können, wenn irgendwo in ihrer Thätigkeit ein Missgriff oder eine Verwirrung geschieht, das vorgesteckte Ziel aber gleichwohl erreicht werden soll; denn vom schönsten Rhythmus werden diese die Kräfte der Seele umfassen, und der lässt sich aber nicht aufhalten auf der — von der Natur selbst ihm bestimmten Bahn.





## ZWEITER ABSCHNITT.

---

### *Eintheilung der schönen Künste.*

#### §. 31.

##### Standpunkt und Begriff.

Genau genommen giebt es nur eine Kunst, die sich bildet überall — wie wir aus dem vorhergehenden Abschnitte wissen — wo das Schöne mit Freiheit zur Erscheinung gebracht wird. Wie dies geschieht, auf welche Art und in welcher Weise und Gestalt nun, kommt dabei eigentlich noch nicht in Betracht. Kunst an sich ist jede äussere Bildung des Schönen. Doch spricht man von Künsten, mehreren Arten jener Bildung, und diese sind denn nichts Anderes, als Modificationen der Kunst überhaupt, jene verschiedenen Gestalten und Handlungsweisen, in welchen und durch welche sich das menschliche Kunstvermögen offenbart. Solche kann man nun zunächst in zwei Hauptklassen eintheilen: in höhere, welche den allgemeineren Bedürfnissen der Menschheit als solcher entsprechen und daher auch dem menschlichen Geiste einen edleren Genuss verschaffen, und niedere, welche nur zu gemeinen Nebenzwecken dienen. Jene nennt man auch freie Künste, ursprünglich wohl deswegen, weil sie früher in der Regel nur von Freien ausgeübt wurden, dann aber auch deshalb, weil in ihnen der menschliche Geist wirklich mit grösserer Freiheit waltet. Im Gegensatze hiezu

heissen diese (die anderen) unfreie, auch Lohnkünste, mechanische Künste (Handwerke) und zünftige, wie die freien dann unzüftige. Unter den niederen Künsten ist weiter kein Unterschied; sie fallen sämtlich in die Kategorie der Mechanik. Die höheren Künste aber zerfallen wieder in zwei Haupt-Classen. Einige von ihnen, wie z. B. die Heilkunst, die Staats- und Kriegskunst, bezwecken durchaus kein ästhetisches Wohlgefallen, sondern dienen nur höheren Zwecken der Menschheit, während andere wieder, wie z. B. die Ton- und Dichtkunst, ganz umgekehrt, nur ein ästhetisches Wohlgefallen erregen wollen und, wenigstens vorzugsweise, auch darum allein nur überhaupt Etwas hervorbringen. Jene könnte man daher wohl unästhetische und diese ästhetische Künste nennen. Indess ist dieser Ausdruck bei Weitem nicht bestimmt genug, ja zweideutig.

## §. 52.

### F o r t s e t z u n g.

Der Etymologie nach ist eigentlich Alles ästhetisch, was in irgend einer Beziehung zu dem Gefühle steht, oder allein nur in Beziehung auf dieses betrachtet wird, was also, durch eine innere oder äussere Anschauung oder Vorstellung, entweder eine angenehme Empfindung in uns erweckt, oder das Gemüth auf irgend eine Weise verstimmt. Und eben deshalb dürfen wir denn auch in der Musik von einer ästhetischen Deutlichkeit oder Undeutlichkeit reden, in sofern nämlich dadurch diejenige Compositions- oder Vortragsweise eines Tonstücks bezeichnet werden soll, vermöge welcher dasselbe entweder angenehme oder unangenehme Gefühle in dem Zuhörer erregt. Dann heissen im engeren Sinne des Worts auch

alle die Gegenstände ästhetisch, welche überhaupt geeignet sind, durch ihre sinnliche Wahrnehmung ein angenehmes Gefühl zu erregen, ohne Rücksichtnahme nun auf ihren grösseren oder niederen inneren Werth. Die einfache Melodie, mag sie an sich auch noch so wenig Ausdrucksvolles haben, eine wahre Leyer sein: erregt sie irgend eine Art von Lust in dem Hörer, ist sie ästhetisch; und es giebt ein musikalisch-ästhetisches Gefühl, das reine Wohlgefallen nämlich, was wir bei dem Anhören irgend einer Musik, unbekümmert um ihre eigentliche Bedeutung, empfinden, und ein musikalisch-ästhetisches Urtheil als Aeusserung jenes nothwendigen Wohlgefallens. Endlich aber, und am gewöhnlichsten, versteht man darunter auch die Eigenschaft eines Gegenstandes, durch welche dieser mit den Gesetzen und Bestimmungen der eigentlichen Aesthetik als Wissenschaft vollkommen übereinstimmt, von denselben abhängig ist und nach denselben auch sich ordnet, und seine Kraft in Wirksamkeit übergehen lässt. Eine Composition oder der Vortrag derselben ist wahrhaft ästhetisch, wenn alle Mittel ihrer Darstellung, als Tonart, Taktart, Tempo, Modulation etc. so gewählt sind, wie die Gesetze der Aesthetik der Tonkunst in Hinsicht auf den gewählten Ausdruck es vorschreiben. Nun jedoch das eigentliche Schöne für den einzigen ästhetischen Stoff der künstlerischen Darstellung zu halten, wäre eben so thöricht, als von einem Baumeister zu verlangen, dass er, und blos weil er Baumeister ist, nur Paläste und Schlösser baue. Das Hässliche hat eben so gut Ansprüche auf Darstellung in der Kunst als das Schöne, nur muss dieselbe ästhetisch sein, d. h. der rechten Mittel sich bedienen. Freilich ist es, wie ich auch später noch deutlicher beibringen werde, Sache der Kunst, die Natur zu verschönen und zu idealisiren; allein, was einmal hässlich ist, kann und darf sie nicht als schön hinstellen, sondern muss es hässlich

bleiben lassen, nur in ästhetischer Form. Daher in der Musik z. B. auch das Komische, die übelklingenden Dissonanzen, die entgegenstrebenden und unterbrochenen Rhythmen, die wilden Harmonien, und oft so kühnen Modulationen etc., die an und für sich dem Ohre wahrlich nicht immer sehr wohl thun, und doch öfters von ganz vortrefflich ästhetischem Charakter sein können. — Wie man nun aber auch das Wort (ästhetisch) versteht, jedenfalls sind unter denjenigen Künsten, welche wir ästhetische nennen, keine anderen gemeint, als die sogenannten schönen Künste, die eben wegen ihres Vorzugs vor den übrigen Kunstgattungen auch wohl schlechtweg Künste heissen, besonders wenn von einer Philosophie der Kunst, einer Kunstlehre, Aesthetik etc. die Rede ist.

### §. 53.

#### F o r t s e t z u n g . \*

Fragen wir nun, um unserem Ziele einer Eintheilung der schönen Künste näher zu rücken, nach einem eigentlichen Zwecke dieser Künste, so kommen von anderer Seite oft die seltsamsten Antworten uns entgegen. Was würde der alte PYTHAGORAS bei seiner hohen Ansicht von den Künsten der Musen, was SOCRATES oder PLATON sagen, wenn sie vernähmen, dass in einem sogenannten philosophischen Jahrhunderte die Lehrbücher der Kunst einander sich vielfältig nachgeschrieben haben und noch nachschreiben: „Der höchste Zweck aller schönen Kunst ist — das Vergnügen.“ Würde nicht ein gerechter Unwille sie erfüllen, wenn sie in solchem Geiste nun die schönen Künste anpreisen hörten als einen zweckmässigen Zeitvertreib für müssige Stunden, als eines der bewährtesten Mittel gegen die Langeweile? — Vervollkomm-

nung der Menschheit, wie auch HERDER schon sagt <sup>1)</sup>, ist der Künste schönes Ziel! und in diesem Sinne können alle bildend genannt werden; doch müssen wir bei solcher Deutung des Worts die ausbildenden Künste nothwendig voranstellen den nachbildenden, und werden dadurch von selbst geführt auf eine ganz ungewöhnliche Classification, bei der wir ausgehen müssen vom Leben selbst; denn ist — wie ich glaube hinlänglich gezeigt zu haben — die Kunst ausschliessliches Eigenthum des Menschen, so muss nothwendig auch der Grundsatz feststehen, dass von einem Menschen niemals Etwas ausgehen kann, was durchaus keine Beziehung mehr hätte zum Menschen, zu der Menschheit. Recapituliren wir also: Kunst im weitesten Sinne des Worts ist alles Schaffen mit Freiheit; schöne Künste aber nur sind, welche das Dasein verschönen und veredeln, und je mehr sie diesem Zwecke zustreben, desto höher müssen sie nothwendig auch gestellt werden in ihrer Würdigung.

### §. 34.

#### F o r t s e t z u n g.

Demnach kann ich nun aber den Eintheilungsgrund für die schönen Künste auch nicht wie Andere suchen und finden allein in den Anlagen des menschlichen Vorstellungsvermögens <sup>2)</sup>, oder in der Analogie der Kunst mit der Art des Ausdrucks, dessen sich die Menschen im Sprechen bedienen <sup>3)</sup>, oder endlich in der gewöhnlich

---

<sup>1)</sup> Kalligone, Thl. 3. pag. 246.

<sup>2)</sup> So HERMANN in seinem Handbuche der Metrik.

<sup>3)</sup> Wie KANT in seiner Kritik der Urtheilskraft.

angenommenen Verschiedenheit der darstellenden Mittel <sup>1)</sup>); sondern ich muss ihn finden in der Gesammt-Natur des Menschen, in dem Verhältnisse der Künste zum Ich, in der Art, wie sie vorzugsweise die Thätigkeit in Anspruch nehmen von Geist, Seele und Leib; und die nach solcher Bestimmung zusammengestellten Künste haben jedenfalls keine geringere Analogie zu einander, als nach der allbeliebten Eintheilung in Künste des Raumes und der Zeit, deren Unzulänglichkeit und Unbestimmtheit überdem schon von Mehreren, wie z. B. von BOUTERWECK und SECKENDORF a. a. O., genugsam dargethan ist, ohne indess auch einen anderen Weg einzuschlagen oder nur zu versuchen. In neueren philosophischen Systemen werden auch Raum und Zeit gar nicht mehr angeschaut als primitiv vor allem Werden und Sein; vielmehr nehmen sie, in Uebereinstimmung mit jenen, nur eine secundäre Stelle ein in dem folgenden Schema, das alles Dasein umfasst, und das daher die Grundlage aller hierher gehöriger Untersuchungen bildet:

Kraft . . . .	Materie,
Zeit . . . . .	Raum,
Geist . . . . .	Körper,
Leben . . . . .	Tod,
Bewegung . . .	Ruhe.

In der Beschauung dieser antithetischen Reihe zeigt sich recht klar und deutlich das überwiegende Verhältniss des Geistigen zum Leiblichen. Kraft und Bewegung gestalten, mit der ihnen adhären den Zeit, ein ewig thätiges Leben des Geistes; fremd ist dem nimmer Rastenden

---

<sup>1)</sup> Wie BOUTERWECK in seiner Aesthetik, und SECKENDORF in seiner Kritik der Kunst.

des Todes Sein, die Ruhe; sie fällt sammt der leeren, öden Anschauung des Raumes auf die Seite der Materie, des Körpers, der erst in der Verknüpfung mit dem Geiste höhere Bedeutsamkeit erhält. Alles physische und animalische Leben, sammt seinen Aeusserungen von Kraft und Bewegung, wird nämlich erzeugt nur durch die Verbindung mit einem Geistigen. Wo dieses entflieht, da erscheint die Ruhe des Todes. PLATON sagt in seinem „Phädrus“ <sup>1)</sup>: „Jede Seele ist unsterblich, denn alles Bewegte ist unsterblich, was aber anders nur bewegt, indem es selbst von Anderen bewegt wird, und also ein Ende der Bewegung hat, hat auch ein Ende des Lebens. Nur also das sich selbst Bewegende, weil es nie sich selbst verlässt, wird auch nie aufhören, bewegt zu sein, sondern auch allem Uebrigen, was bewegt wird, ist dieses Quelle und Anfang der Bewegung. Der Anfang aber ist unentstanden und muss demnach nothwendig auch unvergänglich sein. Deshalb ist der Bewegung Anfang das sich selbst Bewegende, und dass dieses untergehe oder erzeugt werde, ist nicht möglich, oder der ganze Himmel und die ganze Erde müssten zusammenfallend stillstehen und niemals wieder können in Bewegung gesetzt werden.“

## §. 55.

### Allgemeine Ordnungsreihe.

Ueberwiegt demnach das Geistige oder Bewegende überhaupt mit ausserordentlicher Macht alles Leibliche und Bewegte, so müssen, bei solchem Standpunkte für die Eintheilung der schönen Künste, nothwendig unter

---

<sup>1)</sup> In der SCHLEIERMACHER'schen Uebersetzung Thl. 1. pag. 113.

diesen auch die Künste der Bewegung, des inneren und äusseren Lebens, obenan stehen in jeder Reihe, bei welcher man allenfalls auch, wie bei der Klassifikation der Eigenschaften des Schönen, die eine Seite der folgenden wieder betrachten kann als männlich, und die andere als weiblich, insofern nämlich jene diejenigen Künste enthält, welche mehr auf das Vorstellungs-, diese aber diejenigen, welche mehr auf das Empfindungs-Vermögen wirken:

Poesie . . . . . Musik,  
Gymnastik . . . . . Orchestik,  
Bildnerei . . . . . Malerei,  
Schauspielkunst.

Poesie ist die Kunst des Geistes, während die Musik ihr gegenübersteht als die Kunst der Seele; Gymnastik und Orchestik sind Künste der schönen Körperbewegung, und ihnen an schliessen sich, in untergeordneter Sphäre, Bildnerei und Malerei als nachbildende Künste, Künste der Ruhe, des todten Scheins; und als Inbegriff aller endlich erscheint die Schauspielkunst. Beschäftigen wir uns jedoch noch näher mit dem eigentlichen Wesen dieser verschiedenen Künste, nicht allein um die Rangordnung zu rechtfertigen, welche ihnen hier angewiesen ward, sondern auch und vorzugsweise zwar, um wenigstens eine übersichtliche Kenntniss zu gewinnen erstens von den verschiedenen Merkmalen, durch welche sie sämtlich sich charakteristisch von einander unterscheiden, und zweitens von dem Central-Punkte, wo die Elemente aller wieder in ein einziges allbelebendes Haupt-Element zusammenfliessen. Unmittelbar an schliesst sich dieser Kenntniss eine spezielle Classifikation und vollständige tabellarische Ordnungs-Reihe der sämtlichen, dem Menschen



als eigenthümlich angehörenden Künste, von der dann, zum Schlusse dieses Abschnitts, wie von selbst sich auch ein Uebergang bildet zu einigen beiläufigen Bemerkungen betreff des Künstlers in seiner Ordnung für sich.

## §. 56.

### P o e s i e.

Die einzige zweite Welt in der hiesigen, nennt JEAN PAUL <sup>1)</sup> die Poesie, und darum stellte ich sie auch ganz richtig wohl als die reine Kunst des Geistes, die ausbildendste Kunst, oben an in jenem Schema. Die Poesie gehört nur dem inneren Sinne, und wie in diesem alle äusseren zusammentreffen, so vereinigt sich auch in ihr das Interesse aller schönen Künste, denen sie denn auch förmlich zu Grunde liegt, indem, bis zu den Künsten der Formen und Farben, nur durch die Poesie, ihr rein poetisches Gewand und ihre poetische Idee, eine Kunst ihren höchsten Zauber erhält. Früher schon, in §. 19 bei Gelegenheit, wo ich von der Nothwendigkeit einer schönen Begeisterung redete, führte ich die Worte PLATONS an: „Seid sämmtlich selbst Dichter“ etc., ich wiederhole sie hier und mit noch nachdrücklicherem Ernste. Nun ist das einzig darstellende Mittel der Poesie (im gewöhnlichen Sinne) aber das willkürliche Zeichen der Sprache, das zugleich die Form alles Denkens ausmacht, dessen Gesetze sie denn überall auch anerkennt, wenn gleich sie nicht sowohl nach deutlichen als nach lebhaften Vorstellungen strebt, und durch dies bestimmt gegebene Wort waltet über ihre ganze Bildung des Schönen eine so hohe geistige Klarheit, wie sie selten wohl in einem

---

<sup>1)</sup> Vorschule zur Aesthetik, pag. 2.

grösseren Maasse und einer ergreifenderen Wirksamkeit hervortritt. Es ist dies ein namhafter Vortheil, den die Poesie auch in ihrer Form, durch ihr Darstellungs-Mittel, voraus hat vor allen übrigen schönen Künsten, und der daher ferner auch in der Musik, wo diese sich mit der Poesie vereint (in der Vocal-Musik), nicht ohne bedeutsame Geltung sein kann. Ich komme in dem folgenden Paragraphen schon, und später, in dem zweiten oder speziellen Theile, noch mit deutlicherem Nachweis einmal darauf zurück. Helle und Klarheit des denkenden Geistes zeigt sich in der Poesie selbst noch, wenn sie an sich auch nur dunkle Gefühle malt und so hinüberspielt in das eigentliche Gebiet der nächsten innigst verwandten Schwester, als welche wir oben schon erkannt haben die Musik.

## §. 57.

### M u s i k.

Denn diese, die Musik, nach PLATON eine Wissenschaft der Liebe <sup>1)</sup>, die nach PLUTARCH auch stets deren wirksamste Lehrerin war <sup>2)</sup>, und stets geblieben ist, erscheint nur als die Kunst der Seele. Sie ist die Sprache des Herzens, der Empfindung, die, obgleich wortlos und dunkel an sich, dennoch mächtig beredt ist, weil sie vom Herzen kommt und wieder zum Herzen geht. „Eine allgemeine Sprache redet die Musik — sagt NOVALIS <sup>3)</sup> — durch welche der Geist frei, unbestimmt

---

<sup>1)</sup> Sympos, pag. 321. nach der Leydenschen Ausg. von 1590.

<sup>2)</sup> Sympos, lib. I. quaest. V.

<sup>3)</sup> Dessen Schriften, Thl. 2. pag. 178 nach der Berl. Ausgabe von 1815.

angeregt wird; dieses thut ihm so wohl, so bekannt und vaterländisch; er ist auf diese kurzen Augenblicke in seiner Heimath. Alles Liebe und Gute, Zukunft und Vergangenheit, regt sich in ihm, Hoffnung und Sehnsucht.“ Darum ist denn die Musik auch, die zumal ihren Namen zunächst hat von den Musen selbst, die ausgebreitetste unter allen Künsten; sie ist diejenige Kunst, die selbst bei den rohesten Völkern aller Zeiten sich findet; mit ihren natürlichen, nur nach und nach veredelten hörbaren Zeichen unerfunden; so alt als das Menschengeschlecht selbst; die älteste historische Urkunde, die Bibel, erwähnt ihrer zuerst und lange vor allen anderen Künsten <sup>1)</sup>; und sie ward auch vornehmlich geübt von den Hebräern, den muthmasslichen Schülern der Aegyptier, welche diese Kunst schon sehr frühzeitig auf einen gewissen Grad der Vollendung brachten <sup>2)</sup>. Auch die sinnigen Griechen schätzten, wie wir ganz bestimmt wissen, diese schöne Kunst der Seele sehr hoch; wer unter ihnen auch nur das Mindeste zur Vervollkommnung derselben beigetragen hatte, dessen Name ward dankbar der Nachwelt überliefert. Man lese in dieser Hinsicht nur, was PLUTARCH in seinem Buche „*de Musica*“ berichtet. Regsamere Völker des Orients feiern noch heute das Andenken ihrer grossen Ton-Künstler, errichten ihnen öffentliche Denkmäler und wallfahrten zu ihren Grabstätten, wo sie ihre Gesänge absingen, und so den alten edlen Geist ihrer Kunst lebend unter sich zu erhalten suchen. Es beweist dies, dass jenen und solchen Völkern, bei denen die Musik noch nicht zur müssigen Tändelei oder zur concertirenden Spielfingerei herabsank, der Geist ihrer Ton-Kunst

---

<sup>1)</sup> 1. Mos. 4; 21.

<sup>2)</sup> So berichtet schon HERODOT in der Euterpe, 79.  
Schilling, Aesth. der Tonk. Thl. I

keineswegs gleichgültig ist, und wie PLATON bezeugt <sup>1)</sup>, gestehen ihre Weisen dieser unserer Kunst auch, nächst der Dichtkunst, und mit Recht den grössten Einfluss zu auf sittliche Bildung.

### §. 38.

#### F o r t s e t z u n g.

Aus solchen Gründen haben denn Poesie und Musik in der genauen Würdigung der Künste nothwendig die erste Stelle; stehen nicht allein ganz passend, sondern auch mit dem vollkommensten Rechte einander gegenüber; denn ist Poesie die Kunst des Geistes und Musik die Kunst der Seele, so bilden beide auch, als Künste des gesammten innern bewegten Lebens, eine eigene Gattung. Die eine beruht mehr auf dem Denken, die andere auf Empfinden. Daher durften wir sie denn auch wohl, wie oben geschehen, als männlich und weiblich betrachten, und um so mehr, als Andere diesen Unterschied bereits selbst bis innerhalb der eigenthümlichen Sphären dieser Künste verfolgten, und in der Musik z. B. den Takt männlich, die Melodie aber weiblich nannten. So unter Anderen SALINAS in seinem Buche „*de Musica*“ *Lib. V. pag. 238.* Die Harmonie ist, beiläufig bemerkt, in diesem Sinne ihrer eigentlichen Natur nach Nichts als eine schöne Nebeneinanderstellung mannigfaltiger Melodien; in solcher Form entsprechend der Zeit, die in sich zwar einstreckig ist, aber die Mannigfaltigkeit gleichsam mit sich hat wie

---

<sup>1)</sup> De republica, Lib. III. pag. 437, wozu sich dann auch noch viele andere Beweisstellen aus alten Schriftstellern gesellen lassen.

eine zweite Dimension. Dem analog kann man denn unter den Vers-Formen auch den Rhythmus männlich, und den Reim dagegen weiblich nennen, wie in dem musikalischen Rhythmus die mancherlei Cäsuren und Einschnitte; ja man könnte diesen Unterschied sogar auf die Dichtungsgattungen übertragen. Die Lyrik als Ausdruck der Empfindung wäre weiblich; die epische Poesie hingegen männlich; und die dramatische stände als höchste Gattung vereinigend in der Mitte. In der sogenannten didaktischen Dichtkunst ist das eigentlich Belehrende nie wahrhaft poetisch, und das etwa wirklich Poetische derselben neigt sich immer zum Lyrischen; und es kann daher auch dieselbe niemals eine besondere Dichtungsgattung, sondern nur eine Unter-Abtheilung der Poesie überhaupt ausmachen. Verfehlt doch das direkte Lossteuern auf Moralien immer das wahre und eigentliche Ziel der Kunst; unvermerkt nur soll diese wirken auf die Ausbildung der Menschheit. „Den Menschen als Menschen zu erziehen — sagt der grosse HERDER — und auszubilden, das Thierische in ihm gegen sich und die Gesellschaft unvermerkt und von allen Seiten auf die sanfteste, wirksamste Weise hinweg zu thun, dazu sind die Künste der Musen!“ Und so thun und so wollen es denn auch, wenn sie nur rein den Gesetzen des Schönen folgen, die beiden Künste des Lebens, Musik und Poesie, die sich vermöge der Verwandtschaft ihrer natürlichen und willkürlichen hörbaren Zeichen unter allen Künsten am innigsten und vollkommensten vereinigen<sup>1)</sup>, und in dieser Verschmelzung gerade auch die tiefsten Wirkungen, die grössten Eindrücke hervorbringen auf das

---

<sup>1)</sup> Man vergleiche LESSING's „Laocoon“ pag. 279.

Gemüth <sup>1)</sup>. Ein einfach schönes Lied, nach meiner Ansicht ein Kunstwerk sehr hoher Gattung, eine Melodie aus den Tagen der Kindheit, weckt des Greises starrende Jugendträume, zaubert in wenigen Takten ihm seine schönsten Rosenauen wieder hervor, über welche die mannigfachen Stürme halber Jahrhunderte entblühend und entblättern hinweggeweht haben. Eine mit dem Dasein verwachsene National-Melodie ruft auch in weitester Ferne, und unter den glücklichsten Verhältnissen, alle Sehnsucht wieder wach nach der theuren geliebten Heimath. Mächtig mahnt an diese so den Engländer sein *Rule Britannia*, den Schweizer der Kuhreigen (*Rans des vaches*), den Spanier sein *Fandango*, und jeden Andern die mit seinem Charakter und seiner Individualität so innig verwachsene Weise der Nation. Aber nicht allein Bewegungen der Seele, sondern auch Bewegungen des Körpers malt die Musik: sie drückt inneres und äusseres Leben aus, und verschwistert sich daher so gerne mit dem Tanze, diesem innigsten, lebendigsten Ausdrücke des räumlichen Daseins, dem hier ein näheres Augenmerk zugerichtet ist in der folgenden Betrachtung.

## §. 39.

### O r c h e s t i k.

PLUTARCH nennt <sup>2)</sup> die Orchestik stumme Dichtkunst, und andere ältere und neuere Kunstphilosophen, wie DE LA BORDE, SCALIGER, ATHENÄUS und SECKENDORF, legen

---

<sup>1)</sup> Zu einer weiteren Ausführung dieses Satzes gibt mir die Betrachtung der Vocal-Musik insbesondere im ersten und letzten Abschnitte des zweiten Theils schickliche Gelegenheit.

<sup>2)</sup> Sympos, Lib. IX., Quaest. 15.

ihr einen gleichen Charakter bei in den Ausdrücken „stille Musik,“ „schweigende Rede,“ „lebendige Malerei,“ „belebte Plastik.“ An sich ist sie nur Kunst der schönen Körperbewegung, aber mit der Musik vereint stellt sie, wie BERNHARDI in seiner Sprachlehre (Th. 2. pag. 173.) so schön bemerkt, die höchsten und poetischen Momente des realen Lebens auf, als die gesellige Freude und Liebe, Muth und Kriegslust, oder endlich auch Heiligkeit und Religion <sup>1)</sup>). In so bedeutsamer Beziehung nun steht die Orchestik freilich eigentlich nur zum Gesamtleben; doch wird sie unter gewissen Bedingungen, die nachzuweisen und näher zu entwickeln nicht aber hier meine Aufgabe sein kann, auch zur gesonderten, absolut schönen Kunst, als welche wir sie indess um Alles in der Welt nicht anerkennen dürfen und können in den fratzenhaften Verzerrungen, in welchen sie heut zu Tage meist in den Salons erscheint, wo im taumelnden Dreh-Tanze die Paare gewöhnlich dahinfliegen ohne alles Bewusstsein einer andern höheren Aufgabe als der üppigen Lust.

## §. 40.

### G y m n a s t i k.

Als männlichen Gegensatz stellte ich im Schema §. 35 der Orchestik gegenüber die Gymnastik. Der hohe Werth

---

<sup>1)</sup> Wie ich bei Betrachtung des Ballets im letzten Abschnitte des zweiten Theils, wo dann überhaupt noch ein Weiteres beizubringen ist über die schöne Kunst des Tanzes, nachweisen werde, stand ursprünglich und lange Zeit bei den Alten die Tanzkunst, wie die Musik, im Dienste der Kirche und Religion, und feiern auch heut zu Tage noch mehrere Völker ihre heiligen religiösen Feste mit und im Tanz.

derselben für körperliche und geistige Ausbildung, für Gesundheit, Vorbereitung zum Kriege etc., ist längst und allgemein anerkannt; also darüber kein Wort, und um so weniger hier, da wir die Gymnastik nur aufzufassen haben als schöne Kunst für sich. Als solche nahm sie schon HERDER. „Alle Künste — sagt er wörtlich in seiner „Kalligone“ (Th. I. pag. 232) — die zur Ausbildung des vielgebildeten, so vieler Künste fähigen Körpers angewendet werden, nannten alle Völker schöne Künste; sie geben dem Leibe Wohlgestalt und Gesundheit, fördern seine Geschicklichkeiten und Geschicktheiten und machen ihn zu tausend nützlichen und fröhlichen Uebungen brauchbar;“ und dieser Ansicht zu Folge führt er denn auch sofort die Gymnastik in der Reihe der schönen Künste auf, ohne indess auf einen Nachweis ihrer eigentlichen ästhetischen Natur sich weiter einzulassen. Die wichtigsten in das Gebiet der Gymnastik gehörigen Uebungen sind: Ringen, Fechten, Reiten, Voltigiren, Springen, Laufen, Klettern, Werfen, Balanciren, Schwimmen, Ballschlagen etc. Sie alle sind freilich keineswegs einer Veredlung zur Schönheit fähig, vielmehr erregen sie nur in dem Individuum, das sie ausübt, eine gewisse hohe Lust, weil die freiwillige Anwendung körperlicher Kräfte stets mit Wohlgefallen verbunden ist, und schon das Kind seine geringe Körperkraft geltend zu machen sich bestrebt. Den tieferen Grund dieses Wohlgefallens entwickelt TERENS dahin und auf folgende Weise <sup>1)</sup>: „Die physischen Realitäten des Körpers, Gesundheit, Stärke und Geschmeidigkeit und andere, gehören zu den menschlichen Realitäten, da sie theils unentbehrlich, theils reiche

---

<sup>1)</sup> Philosophische Versuche über die menschliche Natur etc.  
Th. II. pag. 636.



Quellen von angenehmen Gefühlen sind. Sie haben also auch ihren innern respectiven Werth für jedes einzelne Individuum, das sie besitzt. Ueberdies sind die erworbenen körperlichen Geschicklichkeiten im Laufen, Springen, Reiten, Schwimmen etc. von vermischter Art, sind nicht blos Fertigkeiten im Körper, sondern auch Realitäten der Seele, Fertigkeiten und Stärke in ihrer vorstellenden und handelnden Kraft.“ Und durch solche psychische Beziehungen erhalten jene Fertigkeiten auch ihre höchste Bedeutsamkeit, und ein unstatthafter Missbrauch derselben kann nie abhalten von deren richtigem und also statthaftem Gebrauche. SECKENDORF behauptet ganz richtig <sup>1)</sup>: „für die Volksbildung sollten die Künste, welche den Körper stärken und gewandt machen, Gegenwart des Geistes und Besonnenheit wecken, nie vernachlässigt werden; sie können nur dann schädlich werden, wenn sie höher als die Geistesbildung gestellt und hiernach angewendet werden. Sie sind es unfehlbar, die auf alle übrigen sinnlichen Künste den wohlthätigsten Einfluss haben.“ Eine höchst bedeutsame Wirkung auf die Kunst im Allgemeinen gesteht auch DIDEROT der Gymnastik der Alten mit den Worten zu <sup>2)</sup>: „Die Uebungen der Gymnastik brachten zwei Wirkungen hervor: sie verschönten den Körper und verbreiteten im Volke den Sinn für die Schönheit.“

## §. 41.

### F o r t s e t z u n g.

Sehen wir nun aber ab von allen diesen und solchen

---

<sup>1)</sup> Kritik der Kunst, pag 120.

<sup>2)</sup> *Pensées détachées sur la peinture etc.* (In der vollst. Ausgabe seiner Werke von 1798. Bd. 15. pag. 222.)

medizinischen und pädagogischen Andeutungen, und gehen zu der eigentlichen ästhetischen Beschauung der Gymnastik über, so kann nicht mehr die Rede sein von dem Nutzen oder von der Lust, welche das jene Künste ausübende Individuum dadurch gewinnt, sondern es müssen dieselben auch dem Zuschauer ein mannigfaches Vergnügen gewähren, selbst über den einfachen Grundsatz hinaus, den schon SOCRATES aussprach, dass alles Lebendige die Menschen am meisten ergötzt im Anblick. Und das ist denn wirklich auch der Fall. Welchen Mann ergötzte z. B. nicht die geschickte, leichte und eben deshalb anmuthvolle Anwendung körperlicher Kräfte? wen nicht das kunstvolle Spiel der Waffen, deren geübter Gebrauch auch in den gebildetsten Zeiten stets eine edle Zierde des Mannes bleiben wird. Der verbildete Weichling, der ästhetische Süßling nur wird hier im schaumvollen Gefühl der eigenen Ohnmacht seine Blicke abwenden; höchlichst ergötzen daran wird sich aber stets der kräftige Mann, besonders wenn er erhoben ist zur rein sittlichen Betrachtung der körperlichen Schönheit, die eben den höchsten Reiz ihrer Formen erst entwickelt in reger, lebhafte Bewegung. „Hat die Natur — sagt HERDER <sup>1)</sup> — unsere Menschheit nicht zum toden Meere, zum Stillstande einer ewigen Unthätigkeit und gefühllosen Götterruhe, sondern zu einem bewegten, ewig sich regenden Strome voll Kraft und Lebensgeistes machen wollen, so sehen wir, auch von Aussen konnte ihr Werk keine plastische Larve und Maske einer schönen ewigen Unthätigkeit sein, sondern Lebenswind musste die Formen beleben. Sofort wird die Schönheit Kraft, Bedeutung in jedem Gliede.“ Solcher kraftvoll erhebenden Schöne erfreuten sich denn unermüdet auch

---

<sup>1)</sup> Plastik, pag. 94.

die grössten griechischen Weisen; ein grosser Theil der Dialogen PLATONS wird gehalten in dem gewöhnlichen Lieblingsaufenthalte, in der Palästra. Diejenigen körperlichen Uebungen indess, welche eine Würdigung vom eigentlichen ästhetischen Standpunkte aus zulassen, sind die Gymnastik im engeren Sinne des Worts, oder die Athletik, die kriegerische Saltation, die höhere Fecht- und Reit-Kunst, die man zusammen auch wohl Turnier-Kunst nennen könnte, und endlich die Sphäristik.

Hier eine genauere oder ausführliche Schilderung derselben geben, dürfte wohl eine Abschweifung vom eigentlichen Gegenstande, oder ein zu grosser Umweg zum abgeschlossenen Ziele der Musik heissen; allein da manche jener Künste jetzt kaum, und wenn dies, doch auch nur dem Namen nach bekannt sind, so mögen mir um so eher noch folgende wenige Bemerkungen darüber erlaubt sein, als dieselben, zur richtigen Würdigung aller und unter diesen natürlich auch seiner Künste, auch für den Musiker und Kunstfreund überhaupt von grossem Interesse sein müssen, und ich im ganzen Verlaufe meines Buchs nie wieder Gelegenheit erhalte, mit ernstlicherer Bedachtnahme darauf zurückzukommen, wie es, wie schon bemerkt, hingegen bei der Orchestik und auch der Schauspielkunst durch Betracht des Ballets und der Oper der Fall ist.

## §. 42.



### F o r t s e t z u n g.

Die Griechen behandelten die Athletik als eigentlich schöne Kunst, ohne alle directen Erziehungs- oder Bildungs-Zwecke. Hochgeehrte Künstler weihten ihr ausschliessend das ganze Leben, und so wurde sie zu einer

wirklich schönen Schaukunst, welche die männliche und erhabene Schönheit zeigte in dem Ideal der kräftig lebensthätigen Bewegung. Der gefeierte Sieger in den schönen Wettspielen jugendlich männlicher Kraft war während der ganzen Dauer der griechischen Kunst stets deren beständiger Vorwurf. Die Gymnastik, und besonders der athletische Theil derselben, hatte, im Verein mit einer harmonischen Bildung von Geist und Seele, der leiblichen Gestalt einen Grad der Vollkommenheit gegeben, von der man bei der heutigen, die Körper verweichlichenden Lebensweise kaum noch eine Vorstellung hat. Was jetzt in der griechischen Ringerstatue als reines Künstler-Ideal der männlich erhabenen Schönheit erscheint, war eigentlich eine nicht besonders verschönerte Copie der Natur, nur sinnlich aufgefasst, und mit charakteristischem Ausdrucke, der hin und wieder, selbst auf Kosten der reinen Schönheit, mit grösster Umsicht manche Theile des Körpers ein wenig verlängerte oder verkürzte, wie dieses sehr interessante Messungen genügend darthun. — Die kriegerische Saltation, oder der Waffentanz, steht eigentlich zwischen der Orchestik und Gymnastik. Sie war die einzige schöne Kunst und Schaulust der alten Deutschen <sup>1)</sup>, und als solche erhält sie nicht minder auch einen ästhetischen Charakter. Eine ergreifende Musik, die der Gymnastik als schöner Kunst vergesellschaftet ist, regelt dabei mit scharf abgemessenem Rhythmus den geschicktesten und daher auch zierlichsten Gebrauch der Waffen, durch deren Handhabung der schöne Körper ein mannigfaltiges, von dem unbewaffneten Ringen der Athletik sehr verschiedenes Spiel der schönsten Bewegung zeigt, das, voll des lebendigsten Ausdrucks der ästhetischen Ideen von Kampf und

---

<sup>1)</sup> Vergl. Tacitus, de mor. Germ. cap. 24.

Sieg, in seiner schönen Mannigfaltigkeit vollkommen entspricht den ersten Anforderungen an eine schöne Kunst, weshalb denn auch schon jener überaus geistreiche Denker XENOPHON so hohes Wohlgefallen daran finden konnte, und Griechen und Römer wie spätere Völker den Waffentanz auch üben mit aller Liebe und Sorgfalt für das Schöne an sich. — Wenn oben zur schönen Gymnastik auch die höhere Reitkunst, die man nun aber, wie schon HEBMANN in seinem Handbuche der Metrik sich ausdrückt, nicht etwa suchen darf in der Kunst der Stallmeister, gerechnet wurde, so ist sich darüber durchaus nicht zu verwundern. Das Pferd gehört unstreitig zu den schönsten Geschöpfen der Erde. Man betrachte nur aufmerksam ein edles arabisches Ross, oder erschaue das reine Ideal dieser Thiergattung in den erhaltenen Fragmenten der Sculpturen vom Parthenon; oder auch in den unnachahmlich schönen Bildungen auf griechischen Vasen-Gemälden: mögen manch' andere Thiere dem Pferde den Vorrang streitig machen in Hinsicht auf Schönheit der Form, so hat dieses dennoch, wie HOGARTH näher nachweist <sup>1)</sup>, den höchsten Adel, die höchste Schönheit der Bewegung. Und diese ergötzte denn auch schon in den frühesten Zeiten den Menschen, weshalb dieser dieselbe fortwährend zu erhöhen suchte durch eine künstliche Abrichtung. Und wenn nun des edlen Rosses schöne Bewegungen sich vereinigen mit den noch schöneren des Menschen, der hier wieder eine neue von allem Vorigen ganz verschiedene Mannigfaltigkeit entwickelt, so entspringt der Begriff einer schönen Reitkunst, die vorherrschend zeigt entweder Anmuth oder Kraft. Man sehe einmal sechszehn schöne, in

---

<sup>1)</sup> Zergliederung der Schönheit, pag. 81 der Uebers. von MYLIUS.

harmonische Wechselfarben gekleidete Reiter auf muthigen, trefflich geübten Rossen zum regelnden Klange einer kraftvollen Musik eine Quadrille aufführen, sehe im feurigen Crescendo des wogenden Galopp jede nur denkbare Linie der Schönheit gestalten in labyrinthischer Mannigfaltigkeit, und wenn in diesem Schauspiele voll regsten Lebens, voll Kraft und Anmuth keine Schönheit sein soll, so ist auch keine in der berühmten Equester-Statue des MARC-AUREL; wer hier redselig laut bewundern, dort aber regungslos zuschauen könnte, dem wäre bei aller dürren Kunstkennerchaft dennoch sicher noch nicht aufgegangen der lebendige Sinn für wahrhaft erhabene Schönheit. — Auch die Sphäristik oder das künstliche Ballspiel endlich gehört zu den reizendsten gymnastischen Uebungen. Ohne Vorstellung eines Kampfes zeigt sie das mannigfachste Spiel solcher Bewegungen, welche vorzüglich geeignet sind, die plastische Schönheit des Menschen im glänzendsten Lichte darzustellen. Wenn der grosse purpurne oder goldgewirkte Ballon, vom kräftigen Schlage getroffen, ohne den Boden zu berühren im weiten Bogen hin und wieder fliegt, entsteht eine Mannigfaltigkeit der Bewegungen und Stellungen der Spielenden, an welcher ein für solche Schönheit empfänglicher Schauer sich nicht satt sehen kann; denn nicht immer fällt der Ballon in gelegener Richtung, man sieht, um denselben zu treffen, die Spieler im Gegentheil bald laufen, bald in den reizendsten Stellungen, jetzt nach vorn, jetzt leicht zurückgebogen, bald gebückt, bald schwebend auf der äussersten Spitze des Fusses, und hat das Spiel seine höchste Vollendung erreicht, so entfaltet sich ein wunderbarer Reiz zu dem regelnden Rhythmus einer belebenden Musik, der mit seiner allmächtigen Kraft die Spieler zu wahren Tänzern macht und ihren Bewegungen den höchsten Adel verleiht.

§. 43.

F o r t s e t z u n g .

Nun ist all' jenes körperliche Spiel schöner Bewegung aber auch ein geistiges, und der Character der edlen Gymnastik als schöner Kunst thut sich nicht minder als bei allen übrigen schönen Künsten hervor in der Befolgung des Grundsatzes, dass sie ein Geistiges zur Anschauung bringe in sinnlicher Erscheinung. Die in der kraftvoll erhabenen Schönheit der Gymnastik waltenden Ideen sind: Ringen und Streben nach einem Ziel, oder auch Kampf und Sieg, und diese Ideen schliessen alle Merkmale der höchsten ästhetischen Vollendung in sich, bilden die innerste Einheit für die höchste lebendigste Mannigfaltigkeit in der Erscheinung. Selbst fragen wir nach einem Ideal dieser Kunst, so können wir es mit HERDER nur finden in der höchsten Reinheit der Idee. Das Ideal aller derer Künste, welche zunächst den Menschen selbst in höherer Vervollkommnung zeigen, liegt in der allgemeinen Idee der Menschheit; diese aber in ihrer früher erschauten Gottähnlichkeit an dem Individuum nach Möglichkeit zur Erscheinung zu bringen, war, in höherer Würdigung, eben das Ziel aller Kunst, und Gymnastik wie Orchestik nähern somit, indem sie das räumliche Dasein unzweifelhaft auf das Höchste vervollkommen, den Menschen selbst von dieser Seite seinem Ideal. So sagt auch J. J. WAGNER <sup>1)</sup> in seinen „Ideen über Musik:“ „Die Kunst fragt zuvörderst nach den Seiten des menschlichen Seins, welche eine äussere Vollendung und äussere Darstellung gestatten, und hier ist denn das individuelle leibliche Leben mit

---

<sup>1)</sup> Leipziger allgemeine Musikzeitung von 1823. Nro 13.

seiner räumlichen Erscheinung das erste. Diese Erscheinung heisst Gestalt, und es entseht also dem Menschen die Aufgabe, seine Gestalt zur Vollendung zu bringen, welches, bei vorausgesetzten Anlagen, durch zweckmässige Diät nach ihrem ganzen Umfange, wozu auch geistige Diät, Reinheit des Gemüths und Hoheit des Geistes gehören, dann aber auch durch Gymnastik erreicht wird. Und beschliesse ich mit TETENS Worten diese für unsern Bedarf allerdings etwas ausführlich gewordene Betrachtung derselben, so möge damit zugleich ein fernerer Wink gegeben sein, in welcher Art sie als schöne Kunst aufgefasst und gewürdigt werden muss. „Das Mittelmässige im Fechten, Spielen, Tanzen etc.“ — sagt jener tiefe Kenner der menschlichen Natur in seinen philosophischen „Versuchen“ darüber — erfordert eben keinen grossen Kopf; aber hervorragende Fertigkeit (unter welcher ich nur die Schönheit derselben verstanden wissen möchte) ist nicht möglich, wo es an lebhaftem Gefühle und feuriger Imagination fehlt.“

#### §. 44.

#### Schauspiel - Kunst.

Die Schauspiel - Kunst erscheint, auch nach dem Bisherigen schon, unter allen denkbaren Künsten als die vollkommenste, denn, in ihrem eigentlichen Wesen angeschaut, vereinigt sie alle anderen Künste in sich, und bringt die zeitige und leibliche Gesamt - Erscheinung des Menschen zum freien schönen Spiel. Daher bildete sie denn auch in der §. 35 aufgestellten Kunstreihe den Schluss, obschon sie eigentlich hinter denjenigen Künsten des Lebens hätte stehen sollen, welche besonders nur einen Theil des menschlichen Daseins in eine lebendige und schöne



Thätigkeit versetzen. Doch lässt sich die Ansicht nicht widerlegen, dass, gehen alle Künste von dem Menschen aus, dieselben auch sämmtlich, zu einer einzigen grossen Kunst gleichsam vereinigt, auf ihn wieder zurückwirken nur in der Schauspiel-Kunst. FORKEL <sup>1)</sup> nennt deshalb auch die Schauspiele die wahren Hochschulen aller schönen Künste, welchem erhabenen Ausspruche IFFLAND freilich <sup>2)</sup> begegnet mit der niederschlagenden Behauptung, dass gleichwohl die Schauspielkunst immer nur mehr geliebt als geachtet werde. Mag der Grund hievon aber nicht in der Kunst an sich, sondern lediglich in den Schauspielern liegen. LESSING sagte einmal: „Wir haben Schauspieler, aber keine Schauspiel-Kunst;“ jetzt dürfte man füglich wohl den Satz umkehren und behaupten, dass wir eine Schauspiel-Kunst, aber keine Schauspieler besitzen. Solch Verhältniss giebt indessen kein Recht, die dramatische Kunst nicht in ihrer möglichst hohen Wesenheit aufzufassen, und so weit auch ihre heutige Leistung von dieser noch entfernt ist, werde ich diesen Standpunkt gleichwohl nicht verlassen, wo ich im zweiten Theile bei Gelegenheit der Besprechung der dramatischen Musik auch diese Kunst überhaupt noch zum Gegenstande einer ferneren und genaueren Betrachtung zu machen habe.

## §. 45.

### Malerei und Bildnerei.

Beide diese Künste stellen ihre Ausgeburten hin als

---

<sup>1)</sup> Geschichte der Musik, Th. I. Cap. 3. pag. 170.

<sup>2)</sup> In seinen Fragmenten über Menschendarstellung, pag. 117.

lebend. Wenn man sie aber etwas fragt, setzt PLATON sehr spitzfindig hinzu <sup>1)</sup>, so schweigen sie ganz ehrwürdig still. Ein so grosses Meisterstück der Kunst auch die Mediceische Venus ist, so athmet sie nicht, wird von keinem Pulsschlage bewegt und von keinem Blute erwärmt. Die Natur steht hier über der Kunst und ist ihr unerreichbar. Wollte die todte Nachbildung mit der lebendigen Natur in die Schranken treten, so müsste sie Automate bilden, die bei der höchsten plastischen Schönheit mit Leichtigkeit fähig wären aller Bewegungen des Lebens. Aber das Bildwerk schweigt in erhabener Ruhe, und diese Ruhe selbst bildet eben mit der Schönheit vereint die Göttergestalt, das Ideal der Plastik. So wird es der nachbildenden Kunst wiederum möglich, die Natur selbst zu übertreffen in dem Ideal der Form, die von dem lebenden Individuum, auch bei der höchsten, durch harmonisches Ausbilden erlangten, physischen Vollkommenheit, denn doch nicht völlig denkbar ist in solcher Vollendung, wie sie die, nur die reine Idee ausdrückende Kunst zu gestalten vermag. Und mit diesem Ideal der Form vereinigen die nachbildenden Künste der Ruhe gegen die ausbildenden des Lebens freilich noch den Vorzug, dass, indem das Bildwerk als gesonderte, in sich abgeschlossene Welt erscheint, die Schöpfungskraft des Menschen in hellerem Lichte sich zeigt: die Kunstschöpfung steht völlig gesondert da von dem Schöpfer, der sie als freies Objekt nicht in oder an sich, sondern ausser seiner Natur anschauen, und sich derselben erfreuen kann. Indess erscheint dieser Vorzug, so wie jener der Dauer, welchen man den sogenannten Raum erfüllenden Künsten gegen die mehr Zeit erfüllenden noch zuschreibt, dennoch dagegen

---

<sup>1)</sup> Phädrus, pag. 356 der angef. Ausgabe.

nur gering, wenn man klare Begriffe hat von der Zeit, von unserem Anschauungsvermögen in Beziehung auf die äussere Welt, und endlich von dem verschiedenen Verhältnisse der sichtbaren und hörbaren Gedächtniseindrücke. Wenn der letzte Ton eines Musik-Stücks verhallt ist, so ward demselben eben gehörige Zeit zu dessen Vollendung, und dem Hörer bleibt die Vorstellung dieser nun abgeschlossenen Tonschöpfung (indem er, da das Hörbare die Sinne am meisten rührt, lange Musikstellen aus der Erinnerung nachgestalten kann) noch heller und dauernder als dem Schauer, wenn er sich endlich davon weggewendet hat, die Vorstellung des plastischen Bildwerks. Kann nun dieser zwar die Betrachtung auch immer wiederholen, so ist das doch nicht stets gleich leicht, da ein plastisches Gebilde im Original nur einmal und meistens nur an ein und demselben Orte vorhanden ist, und dagegen erzeugen sich, durch Zeichen und Schrift gebannt und vervielfacht, möglicher Weise an tausend und abermal tausend Orten zugleich von Neuem die Schöpfungen der eilig verschwebenden Künste in unveränderter Schöne. So giebt wenigstens schon die zur Vollendung gediehene Schrift die Dichtung wieder; die Note kann durch den Chronometer oder Metronom und durch noch einige andere leichte Vorrichtungen und Verbesserungen die möglichste Genauigkeit erreichen; ja selbst die Choreographie, für welche seit den Zeiten ihres Erfinders (FEUILLET) so viel als Nichts geschehen ist, wäre einer noch ungleich höheren Vollendung fähig. Mag man daher flüchtig enteilend nennen die Künste der Bewegung; ganz unverändert doch können sie auf die späteste Nachwelt kommen, indessen an dem Bildwerke, viele andere gewaltsam zertrümmernde Einwirkungen von Aussen nicht mitgerechnet, als eigentlicher Zahn der Zeit beständig nagt ein zerstörender Chemismus, der das Oelgemälde wie das Fresco-

bild verzehrt, und endlich die Schönheit vernichtet selbst an Bildungen aus Basalt und Erz. Dahin geschwunden ist längst jener berühmte Baseler Todtentanz; **BENOZZO GOZZOLI'S** Werke im Campo Santo zu Pisa eilen ihrem Untergange entgegen; **LEONARDO'S** Abendmahl ist fast schon unkenntlich; **MICHEL ANGELO'S** jüngstes Gericht ist vom Lampenrauche geschwärzt; **RAPHAELS** Stanzen sind dunkel und seine Logen verwittern, und die Zeit ist nicht mehr allzufern, wo man alle diese Meisterwerke nur noch in schwachen, unvollkommenen Nachbildungen beschauen wird; **PALESTRINA'S** Improperia aber tönen nun schon drei ganze Jahrhunderte hindurch in immer neuer und unveränderter Gestalt in der päpstlichen Kapelle zu Rom und haben sich über den halben Erdkreis verbreitet, nicht zu gedenken des gleichen Schicksals der vielen erhabenen Werke jener Tonmeister aus den frühesten Jahrhunderten. Und so können auch unverändert und tausendfach vervielfältigt die Schöpfungen der übrigen auf den ersten Augenblick flüchtig erscheinenden Künste auf die späteste Nachwelt überkommen: wenn nach Jahrhunderten keine ächte Spur mehr ist von den Bildungen eines **PHIDIAS**, werden in unveränderter Schöne strahlen **HOMER'S** göttliche Dichtungen, gleich den unvergänglich schönen Werken eines **HÄNDEL**, **HAYDN**, **BEETHOVEN** und **MOZART**. Vermeiden wir jedoch, so mächtig angeregt das Gemüth auch sein mag durch diese flüchtig entworfene Schilderung, vermeiden wir dennoch in allem Ernste jeden Rangstreit unter den Künsten; die Musen waren Schwestern, warum sollten die Künstler nicht Brüder sein? — Brüder! — „Betrachtet Euch als Kinder ein und derselben Familie — sagt **CAHUSAC** <sup>1)</sup> — und

---

<sup>1)</sup> Traité historique de la danse ancienne et moderne, T. III.  
p. 41.

strebt vereinigt nach deren Glanze mit aller Euch möglichen Kraft. Seid Nebenbuhler ohne kleinliche Eifersucht, streitet um den Preis ohne Bitterkeit und strebt nach dem hohen Ziele des Schönen — in Frieden und Eintracht.“ — Schöne Worte! — Hätte ich eine Stimme gleich jener himmlischen Tuba, ich wollte sie verkünden über den ganzen Erdkreis, und Aller Herzen damit rühren, dass — — — breche ich hier schnell ab meine Worte und wende schnurstracks auch meine Blicke auf einen andern Gegenstand, so ist wohl keiner unter meinen Lesern, der mich nicht begreift.

## §. 46.

### Rede - und Baukunst.

Des ersten Erfordernisses zur Gestaltung des Schönen, der Freiheit, ermangelnd sind Rede - und Baukunst keine eigentlich schönen Künste; ja Andere sprechen ihnen sogar den Rang der sogenannt verschönenden Künste ab, wie weit ich übrigens nicht zu gehen wage, selbst missbilligend eine solch' grosse Zurücksetzung, denn wie und wo wir sie auch anschauen, immer gestalten sich die Bildungen dieser Künste, bei einem rein objectiven Zweck der Nützlichkeit und Brauchbarkeit, doch auch mit einer gewissen Rücksicht auf die reine Schönheit, und zeigen manche Eigenschaften derselben als schmückende Zier; es sind Künste, die — ohne Freiheit zur Bildung eines Ideals — fähig sind einer gewissen Verschönerung. Als Stief-Schwester der Poesie hat unter den verschönenden Künsten die Rhetorik sogar den ersten Rang, und die Baukunst, die ganz unrichtig übrigens einige Archäologen als die Mutter der Plastik ansehen, findet da ihren Platz,

wo die bildende Kunst in eine mechanische übergeht oder noch ein Band zwischen beiden geknüpft werden soll,

§. 47.

Gartenkunst und Kosmetik.

Gartenkunst und Kosmetik oder Putzkunst, welche ebenfalls zu den sogenannt verschönenden Künsten gehören, haben ihre möglichste artistische Vollendung bis jetzt noch bei Weitem nicht erreicht; am wenigsten noch die letztere, welche KANT <sup>1)</sup> zur Malerei, KRUG <sup>2)</sup> aber sogar zu den schönen Künsten rechnet, aus welchem Grunde, lässt sich um so weniger begreifen, als bei keiner Sache wohl so sehr und deutlich die Bedingung der Zweckmässigkeit und Nützlichkeit hervortritt als bei der Kleidung. Indess lässt sich nicht läugnen, dass die Kosmetik eine innigere Beziehung hat zu den eigentlich schönen Künsten, als Viele auf den ersten Blick wohl glauben. Erwinnere ich nur an das, was GÖTTE in „Wilhelm Meisters Wanderjahren,“ und HERDER in seiner „Kalligone“ in dieser Hinsicht sagen. An der Farbe der Kleider, meint Jener, lässt sich die Sinnesweise, an ihrem Schnitt die Lebensweise der Menschen erkennen; und Dieser drückt deutlich aus, wie die Gebehrdung eines Menschen sich nach den Kleidern richtet, wenn er geradezu behauptet, wie man sich selbst ansähe, so trage und betrage man sich. Solche Einflüsse aber, sind sie wahr und das wird hoffentlich Niemand bestreiten, setzen die Kosmetik

---

<sup>1)</sup> Kritik der Urtheilskraft, pag. 207 der Ausg. v. 1790.

<sup>2)</sup> Versuch einer systematischen Encyclopädie der schönen Künste, pag. 215.

dann in ein sehr inniges Verhältniss zur Mimik, Bildnerei und Malerei. Doch kann ein ächter Schönheitssinn unmöglich auch in einem Bilde die Kunst des Gewandes bewundern und dabei zugleich keine Ahnung haben von der eigenen Verzerrung durch die eben herrschende Mode, deren Mangel an Zweckmässigkeit und Schönheit, nach Vorgängen so vieler anderer und geistreicher Denker, wohl nicht von mir erst und zumal hier braucht nachgewiesen zu werden. Und so lange Kunst und Leben einander gegenüber stehen als zwei gesonderte, sich kaum berührende Sphären, so lange steht die erstere auch noch sehr weit entfernt von ihrem einzig denkbaren Zweck, welcher ist: Verschönerung des Daseins, Veredlung der Menschheit.

#### §. 48.

#### Besondere Classification der verschiedenen Künste.

Mit dem letzten Satze des vorigen Paragraphen gelangten wir nun aber wieder auf denselben Standpunkt, von welchem ich glaubte ausgehen zu müssen, um eine deutliche Uebersicht zu gewinnen über das gesammte schöne Kunstleben, und habe ich damit gleichsam einen Kreis um dasselbe beschrieben, so liegt hierin nach allem Bisherigen auch wohl der sicherste Gewährsmann für die folgende weitere spezielle Eintheilung der verschiedenen Künste in zunächst drei Hauptklassen:

**I.**

**Ausbildende Künste**

oder

**Künste der Bewegung, des lebendigen Seins:**

Poesie und Musik, als Künste der schönen Geistes- und Seelenbildung.

Gymnastik und Orchestik, als Künste der schönen Körperbildung.

Schauspielkunst, als höchste allumfassende Bildungskunst.

**II.**

**Nachbildende Künste**

oder

**Künste der Ruhe, des todten Scheins.**

Dazu gehören Bildnerei und Malerei.

**III.**

**Verschönende**

oder

**der Verschönerung fähige Künste:**

Rhetorik, als verwandt mit den inneren Bildungskünsten.

Kosmetik, als verwandt den Künsten der schönen Körper-Bewegung und ihrer Ausbildung.

Architektur, als verwandt der Bildnerei.

Gartenkunst, als verwandt der Malerei.



Werden Kupferstechkunst und Lithographie in dieser Tabelle vermisst, so wusste ich in der That nicht, wo ich ihnen, als unvollkommenen Unterabtheilungen der Malerei, einen schicklichen Platz anweisen sollte. Ein Anderes auch dürfte sich mit ungleich höherem Interesse aus dieser Anordnung herausstellen: jede Abtheilung der eigentlich schönen Künste führt eine verwandte unter den blos verschönenden mit sich, bis auf die Schauspielkunst, welche einsam erscheint ohne alle solche Begleitung — ? — Als die umfassendste Kunst des Lebens findet sie ihr Verwandtes auch nur in dem verschönenden Gesamtleben der Menschheit selbst. Und damit gehe ich über zu dem Schlusse dieses Abschnitts, der noch einige Bemerkungen enthalten mag über den Begriff von Künstler, welcher sich nach der hier mitgetheilten Ordnungs-Reihe wie von selbst ergibt.

## §. 49.

### Der Künstler.

Jeder der irgend eine Kunst ausübt, ist Künstler, und seinen Rang erhält er angewiesen von der Kunst selbst, welche er ausübt; doch legt man dem Worte gewöhnlich eine höhere und bestimmtere Bedeutung unter, und denkt dabei lediglich an den Schönkünstler oder denjenigen, welcher eine schöne Kunst ausübt, in welchem Sinne Alle, welche sich blos mit verschönenden Künsten beschäftigen, davon ausgeschlossen bleiben. Halten wir diese Bedeutung fest, so entwickelt auch das eigentliche Wesen der Kunst die Eigenschaften eines Künstlers, und im Rückblick auf alle bisher angestellten Betrachtungen bin ich wohl einer jeden weiteren Erörterung diesfalls überhoben. — Gross steht er da, der ächte, wahre Künstler, weit

erhaben über den blossen Kunstkenner, der nur die Theorie der Kunst inne hat, aber mit allgelehrtem Regelkram kein Kunstwerk zu schaffen vermag; erhaben weit auch über den Kunst-Richter, der Kunstwerke nach dieser Theorie beurtheilt, und erhaben endlich himmelweit über gar den blossen Kunstfreund und Dilettanten, der neben einiger praktischen Fertigkeit zum Höchsten nur noch einige Kenntnisse von dem eigentlichen Wesen der Kunst besitzt. Dieser schätzt und liebt die Kunst, aber Jener übt sie auch mit beharrlichem Fleisse; Dieser genießt ihre Werke, aber Jener bringt sie hervor; Dieser hat genug an nur einigem Geschmacke und einiger Kenntniss der Kunstregeln, aber Jener bedarf ausser einem höchst gebildeten Geschmacke und einer gründlichen, allumfassenden Kenntniss der Theorie, Praxis und Geschichte seiner Kunst, auch Genie und Fertigkeit in der Anwendung seiner Kunstmittel. In der Musik unterscheidet man den theoretischen und praktischen Künstler, oder besser vielmehr: einen dichtenden und ausübenden, oder Componisten und Virtuosen. — Möchten sie Alle Künstler sein, die sich so nennen! — Dem Tonkünstler insbesondere gehört unser Augenmerk später noch an.



## **DRITTER ABSCHNITT.**

---

### *Schönheit der Bewegung.*

#### §. 50.

##### G e g e n s t a n d.

Wohin das Auge schaut in des ewigen Gottes grosser, unaussprechlich grosser, herrlicher Schöpfung: nirgends herrscht Ruhe, überall regt sich, in den weiten, ungemessenen Räumen, Leben und Bewegung. Ruhe wäre ja auch Tod, und Leben erscheint nur in steter Bewegung. Lassen wir bis zur blossen Ahnung hinauf den Lichtblick unseres Geistes sich richten und das Weltall in allen seinen Sphären durchstreifen, überall begegnet ihm ein wunderbar belebtes Spiel regender und bewegender Kräfte. Monde und Planeten und Kometen kreisen mit Allem, was darum und darauf ist, in mehrfacher Bewegung dahin durch den unermesslich weiten Weltraum, und Sonnen und Fixsterne drehen sich um ihre Axe, und wandeln still gemessenen Schrittes um noch weitere, entferntere Central-Sonnen, die, als wogende Lichtnebel vielleicht zu uns herniederdämmernd, auch dort selbst noch eine Bewegung wenigstens ahnen lassen, denn Anziehungen aus weitester Ferne nur bewirken, gleich stets lebendigen Kräften, all' diese vielfach verschlungene und nuancirte Bewegung, die nicht minder sich regsam zeigt bei den chemischen und physischen Phänomenen der noch verborgeneren Anziehung

in unbemerkbaren Fernen. So regt und bewegt sich in der Körperwelt Alles, von dem grossen stets kreisenden Sonnenkörper bis hinab zur schwingenden Monas; aber auch im Reiche der Geister herrscht nirgends Ruhe; auch hier ist Bewegung die wesentliche Bedingung des innersten und wirkenden Lebens. Alle Handlungen der Seele führen den Begriff der Bewegung mit sich; und zwar nicht die allein, welche wir Gemüthsbewegungen nennen, sondern auch Handlungen ohne Leidenschaft. Unsere Empfindungen sind nur Bewegungen der Lebensgeister und folgen den Gesetzen der Bewegung, wenn sie auch, wie überhaupt alle geistigen Thätigkeiten, gegen die unvollkommenere Stoffwelt eine geringere Bezeichnung haben zu Raum und Zeit. Daher haben es nun auch alle höheren oder mathematischen und philosophischen Wissenschaften wesentlich mit der Lehre von der Bewegung zu thun, und der Aesthetik steht unter den letzteren eine solche Untersuchung zu, da, wie ich schon früher und vornehmlich in dem vorhergehenden Abschnitte bewies, alle schönen Künste des Menschen unabweislich begründet sind in der Bewegung. Die Künste des Lebens und der Bewegung stehen unter allen schönen Künsten oben an; insonderheit aber ist es die Musik, deren erstes und wesentliches Element die Bewegung ausmacht, und die genaueste, sorgfältigste und umfassendste Untersuchung der innern und äussern Natur derselben wird daher für uns zur unerlässlichen Pflicht. Indess kann eine solche, obschon es dabei zunächst anzukommen scheint auf die Betrachtung der äusseren und formalen Schönheit der Bewegung in Beziehung auf Einheit und schöne Mannigfaltigkeit, ferner auf den dadurch möglichen Ausdruck ästhetischer Ideen, und endlich drittens auf die Erforschung eines Ideales der Bewegung überhaupt; — ungeachtet dessen, sage ich, kann eine solche Untersuchung, da alle Schönheit der Kunst

lediglich beruht auf dem Ausdrucke eines Geistigen in sinnlich vollkommener Erscheinung, gleichwohl hier nicht geführt werden nach Art einer mechanischen Bewegungslehre, sondern wir müssen darnach streben, die Schönheit der Bewegung wahrnehmen zu können durch irgend einen für Kunst-Ausdrücke empfänglichen Sinn: Gesicht, Gehör oder Gefühl, auf welchem letzteren auch, nach HERDER <sup>1)</sup>, selbst das tiefste Auffassen der höchsten Schönheit eines Bildwerks zum grossen Theile beruht. Das Auge indessen scheint doch wohl am meisten geeignet, eine mehrseitige Schönheit der Bewegung vollständig zu erkennen. Bemerkt es zwar zunächst auch nur die Linien, welche ein bewegter Körper räumlich beschreibt, so ist es doch diese rein extensive Richtung nicht allein, sondern auch die mehr intensive Kraft und Art der Bewegung, welche angeschaut werden kann. Und hier auch gerade zeigt sich eine neue und die unermesslichste Schönheit der Bewegung in dem unendlich mannigfaltigen, geregelten Wechsel von Stärke und Schwäche, Langsamkeit und Schnelligkeit, Acceleration und Retardation; oder auch von gleichmässiger Bewegung, nur regelmässig unterbrochen von eintretenden Momenten der Ruhe. Uebrigens äussert sich diese zweite Art von Bewegung, welche man bekanntlich, und wie ich auch später zu zeigen habe, Rhythmus nennt, nicht blos an sichtbaren Körpern, sondern es erscheinen alle bei denselben aufgeführten Verschiedenheiten auch an den gestaltlosen, in leichter Luftwelle verbebenden Tönen; und dieser durch das Ohr wahrgenommene Rhythmus hat aus Gründen, die ich in der folgenden Betrachtung näher entwickeln werde, allerdings einen noch ungleich mächtigeren und tieferen Einfluss auf die Seele als jener,

---

<sup>1)</sup> In seiner Plastik.

den das Gesicht zu betrachten und zu empfinden im Stande ist. Das Gefühl endlich vermag selbst in Schlag und Bebung noch den Rhythmus aufzufassen und nothwendig mit viel grösserer Klarheit zwar, als da die tastende Hand die schöne Form des plastischen Gebildes.

## §. 51.

### F o r t s e t z u n g .

Darnach nun wäre hier näher zu betrachten eine zweifache formale Schönheit der Bewegung, nämlich:

- a) die äussere Schönheit der Linien, oder vielmehr der durch dieselben construirten Figuren im Raume, und
- b) die innere Schönheit der Bewegung im Rhythmus als Zeitfigur.

Die erste Art der Bewegung ist vorzugsweise nur wahrnehmbar dem Auge; die andere hingegen vermag, mit zumal ungleich grösserer Wirkung auf die Seele, wie gesagt, drei Sinne zu rühren: Auge, Gehör und Gefühl, und daher ist es auch wohl ganz passend, wenn ich deren Wesenheit zuerst hier einer sorgfältigen Prüfung unterwerfe.

## §. 52.

### Begriff von Rhythmus.

Auf die verschiedenste Art und Weise schon hat man das griechische Wort Rhythmus ( $\rho\upsilon\theta\mu\acute{o}\varsigma$ , von  $\rho\acute{\epsilon}\omega$  und  $\rho\acute{\epsilon}\upsilon\mu\alpha$  — Strömung, Fluss), das vollkommen technisch geworden ist, zu erklären gesucht. Gemeiniglich aber gehen diese Definitionen zu einseitig von irgend einer be-

stimmten rhythmischen Kunst aus, oder sind sie mit unverkennbarem Zwange irgend einem philosophischen Systeme angepasst. So nennt HERRMANN <sup>1)</sup> z. B. den Rhythmus die durch blosser Zeit dargestellte Form der durch Wechselwirkung bestimmten Causalität; nach ABISTIDES QUINTILIANS Definition <sup>2)</sup> besteht der Rhythmus aus mehreren Zeiten, welche unter einander mit einer gewissen Ordnung verbunden sind. Durch diese und alle solche Aussprüche aber wird durchaus nichts gewonnen für eine klare Auffassung des eigentlichen Wesens des Rhythmus selbst. Andere definiren noch, wie z. B. TRIERSCH: „Rhythmus ist Darstellung des Zeitflusses durch sinnliche, nach Eintheilung und Folge geordnete Zeichen;“ FORKEL in seiner Geschichte der Musik: „Rhythmus ist in seinem Ursprunge nichts weiter, als eine mannigfaltige Art von Wiederholungen ein und derselben Sache;“ APPEL in seiner Metrik: „Rhythmus ist eine Reihe von Momenten der Evolution, welche dem Sinne als ein Ganzes (Totalität, empirisches Bild der Einheit in der Vielheit) erscheint.“ Klarer vielleicht ist, da sie nicht sowohl von der adhären den Zeit, als von der realen Bewegung selbst ausgeht, ARTEAGA's einfache Erklärung <sup>3)</sup>: „Rhythmus ist eine successive Bewegung nach gewissen bestimmten Verhältnissen.“ SALINA meint in seinem Werke *de musica* (Lib. V. pag. 236), die meisten Definitionen des Rhythmus seien eigentlich nur Beschreibungen desselben, und er mag nicht ganz Unrecht haben, weshalb ich denn auch für das Zweckmässigste halte, ohne weitere Untersuchung,

---

<sup>1)</sup> Handbuch der Metrik §. 18.

<sup>2)</sup> De Musica, Lib. 1. pag. 31. edit. Meibom.

<sup>3)</sup> Geschichte der ital. Oper, Th. 2. pag. 176, nach FORKELS Uebersetzung.

welche von jenen und den vielen anderen Erklärungen wohl die richtigere ist, sofort zu der überdem ungleich wichtigeren Darstellung der rhythmischen Grundformen fortzuschreiten, und lieber Anderen, die mehr Geschmack daran finden, sich über die Sache und deren Wesenheit hinaus mit dem blossen Namen derselben, dem Worte zu beschäftigen, das Verdienst zu überlassen, den eigentlichen Begriff und Sinn des griechischen Wortes Rhythmus vollständig mit deutschen Lauten wiedergeben zu haben.

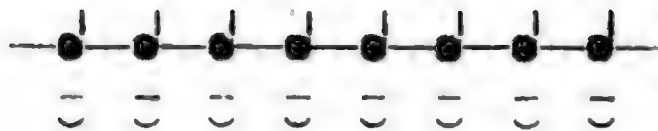
Zur leichteren Verständigung werde ich mich bei dieser Darstellung der üblichen musikalischen und prosodischen Zeichen bedienen, so weit dieselben nämlich dazu ausreichen, und im Uebrigen habe ich nur noch zu bemerken, dass diese Darstellung, so allgemein ich sie sonst auch noch zu halten habe, doch die Grundlage bildet von allen späteren Betrachtungen und Untersuchungen der rhythmischen Theile und Arten der Bewegungen in der Musik insbesondere, und ich daher auch, wo es sich um die Anführung eines lebendigen oder praktischen Beispiels handelt, dieses möglichst stets wählen werde mit engerer Bezugnahme auf unsere besondere Kunst, die Musik.

## §. 55.

### Formen des Rhythmus.

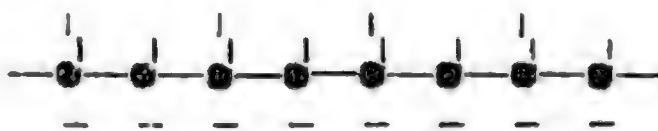
Eine ununterbrochene Folge völlig gleichmässiger Bewegungen führt wohl zu den Begriffen von Ordnung und Gesetz, und kann somit allenfalls den Verstand befriedigen; allein von Schönheit in einer solchen Bewegung kann und darf noch niemals die Rede sein: Rhythmus zeigt sich noch nicht bei folgenden in sich nicht verschiedenen Reihen längerer oder kürzerer Bewegungszeichen :



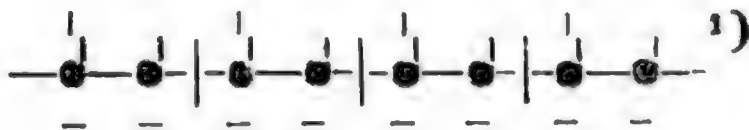


Solche Reihen sind auch rein abstract und kommen nirgend vor, und wollte sie Jemand durch die Gewalt des Willens wirklich zu effectuiren suchen, er würde sicherlich von keinem sonderlichen Gefühle des Wohlbehagens dabei ergriffen werden.

Die einzige Verschiedenheit indessen, welche in der beibehaltenen extensiven Gleichmässigkeit der Bewegung stattfinden kann, ist ein grösseres und stärkeres Hervorheben der einzelnen Theile, also der intensive Accent, und in so ferne nun dieser in merkbar geregelter Wiederkehr erscheint, entsteht schon Rhythmus, ein antithetisches Verhältniss von Bild und Gegenbild, die Vorstellung von Erzeugendem und Erzeugtem:



Die einzelnen Glieder dieser ganzen Reihe gestalten sich, durch diesen Accent, aber, unwillkürlich gleichsam, auch schon als gesonderte Theile, und jener Rhythmus muss nothwendig bezeichnet werden in dieser Weise:



1) Selbst dem nur oberflächlichen Beschauer und Denker muss gleich bei dieser ersten rhythmischen Form, noch mehr aber bei den folgenden, auf eine überraschende Weise sich die Entstehung der verschiedenen musikalischen Takt-Arten offenbaren, der im Verlaufe der Untersuchung aber noch

Dieses einfache rhythmische Verhältniss findet sich zunächst auch im Gange des Menschen, und so zwar, dass der linke Fuss stets den Accent hat, was sich vornehmlich bemerkbar macht im Marsche der Soldaten. Doch schreitet gewöhnlich man mit dem rechten Fusse aus, und der Rhythmus erhält dadurch einen ganz natürlichen Auftakt:



Das Beispiel mit dem Gange des Menschen ist hier keineswegs unrichtig gebraucht, noch weniger ein blos zufälliges; ARISTIDES QUINTILIAN schon bemerkte im Gange des Menschen einen ganz bestimmten Rhythmus, und redet in seinem Werke „*de musica*“ sehr ausführlich davon. Aus der Verschiedenheit desselben will er sogar auf den Charakter des Menschen schliessen. Spondäischer Gang z. B. zeigt ihm ein gesetztes, verständiges Wesen; trochäische und päonische Schritte sollen einen lebhaften und feurigen Geist verrathen; der Pyrrhichius dagegen etwas Unedles und Niedriges; ein Gang, der Etwas von allen vorhergehenden Rhythmen an sich hat, deute einen wilden und ausschweifenden Menschen an, und unregelmässige Geschwindigkeit auf Ausgelassenheit und Unordnung. Ein so ungemessenes, bald rasches, bald träges Daherschreiten, war, neben manchem anderen charakteristischen Ausdrücke, unter Anderen auch CATILINA eigen, und der bekannte PORTA, der in seiner „*Physiognomia humana*“ in zwei lesenswerthen Capiteln über den Gang der Menschen redet, gewahrt darin bereits ein sicheres

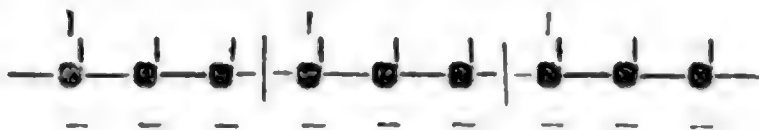
---

immer deutlicher sich zugesellt die Enthüllung aller Geheimnisse, welche bis zur Stunde über manche rhythmische Verhältnisse in der Musik obschweben konnten.

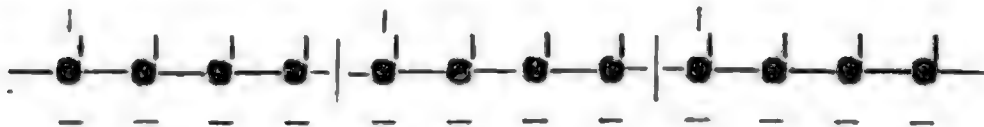
Zeichen des unbeständigen Gemüths. Auch mag man über diesen Gegenstand LAVATERS <sup>1)</sup> und SECKENDORFS <sup>2)</sup> Beobachtungen lesen. In der Musik wird jener einfach accentuirte Rhythmus zunächst angewandt in dem aus gleich langen Noten bestehenden Choral, z. B.



Und schreiten wir nun weiter fort in der Betrachtung des accentuirten Rhythmus, so ist, bei gehöriger Stärke des Accents, auch noch leicht wahrnehmbar und ganz natürlich der folgende ungerade Rhythmus:



Auch der Rhythmus in nachstehender Form wäre noch ohne Mühe vernehmbar:

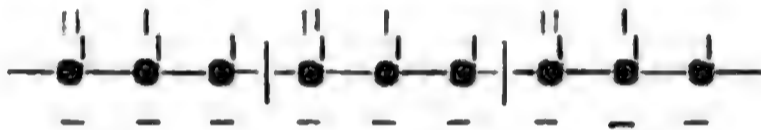


Ja es liessen sich die einzelnen rhythmischen Grössen in dieser Form vielleicht noch erweitern; wo indessen, wie hier, nicht sowohl von der Bewegung im Allgemeinen als nur von deren Schönheit die Rede ist, wird die Grösse der rhythmischen Glieder natürlich begränzt durch die allgemeinen ästhetischen Gesetze der Mannigfaltigkeit in der

<sup>1)</sup> Physiogn. Fragmente, Th. 3. pag. 98 u. Th. 4 pag. 418.

<sup>2)</sup> Vorlesungen über Declamation und Mimik, Th. 2. pag. 136 ff. Schilling, Aesth. der Tonk. Thl. I.

Einheit, wie dann ferner durch die schöne Proportion und leichte Ueberschaulichkeit der Theile eines Ganzen; und in solcher Berücksichtigung möchte jener letzte Rhythmus wohl schon die weiteste Ausdehnung erlangt haben, und ich verlängere denselben hier in jener einfachen Form auch schon um desswillen nicht mehr, weil er in der Kunst, und namentlich in der Musik, wo nur Schönes gestaltet werden soll, schwerlich irgendwo zur Anschauung kommt, und gehe somit vielmehr zu einer grösseren inneren Mannigfaltigkeit der rhythmischen Form über. Zwischen der gänzlichen Accentlosigkeit und dem starken Accent nämlich ist ganz natürlich ein schwächerer denkbar, der zunächst veranlasst die neue rhythmische Figur:



In der längsten bisher aufgeführten rhythmischen Reihe würde sich dieser zweifache Accent am natürlichsten vertheilen auf diese Weise:



Wollte man die Accente noch verstärken und dieselben demnach weiter vervielfachen, so kann man dies allerdings thun unter Beobachtung jener bereits aufgestellten ästhetischen Gesetze; doch ist das wohl nicht nöthig für unsern Zweck. Zur Ermittlung der Schönheit der Bewegung überhaupt habe ich hier blos die Grundformen des Rhythmus aufzuzeichnen, und diese genügen denn auch schon, um eine Basis zu gewinnen für die spätere Betrachtung des musikalischen Rhythmus insbesondere (Takt, Takt-Arten, Takt-Füllung etc.). —

Eine jener Grundformen, der einfache Rhythmus des Accents, ist denn auch schon erschöpft mit der nächsten Figur. Es ist nämlich durchaus nicht nothwendig, anzunehmen, dass die stärkeren und schwächeren Theile eines rhythmischen Ganzen einander immer gleich schroff gegenüberstehen, vielmehr deuten die beiden letzteren Figuren auf ein mögliches, weniger merkliches Abnehmen, dem dann wiederum ein ähnliches Anschwellen ganz natürlich folgt, und so entsteht die nächste durch unser gewöhnliches Crescendo - und Decrescendo-Zeichen ziemlich klar und deutlich dargestellte Figur:



Der grössere oder geringere Grad der Wirksamkeit einer rhythmischen Form kommt in dieser Stelle noch nicht in Betracht, doch darf dem obigen Rhythmus keineswegs unbedingt alle Wirkung abgesprochen werden, vielmehr kann derselbe, wie auch jeder nur einigermaßen erfahrene Leser weiss, in der Musik bisweilen von dem höchsten Ausdrucke sein, auch wenn er den einzigen erkennbaren Rhythmus derselben ausmacht. Man denke doch nur an den sogenannten Glocken-Ton, die Wunderwirkungen des Schwelltons im Gesange u. s. w.

Nach alle Diesem und Bisherigem hat der rein intensive oder blos accentuirte Rhythmus folgende drei verschiedene Formen:

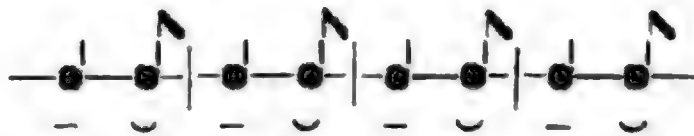
- a) Rhythmen mit gleichem Accent,
- b) Rhythmen mit verschiedenem Accent, und
- c) Rhythmen mit verschmelzendem Accent.

Gehen wir nun vor aller weiteren Schlussfolge zur Betrachtung der verschiedenen Formen des extensiven Rhythmus über.

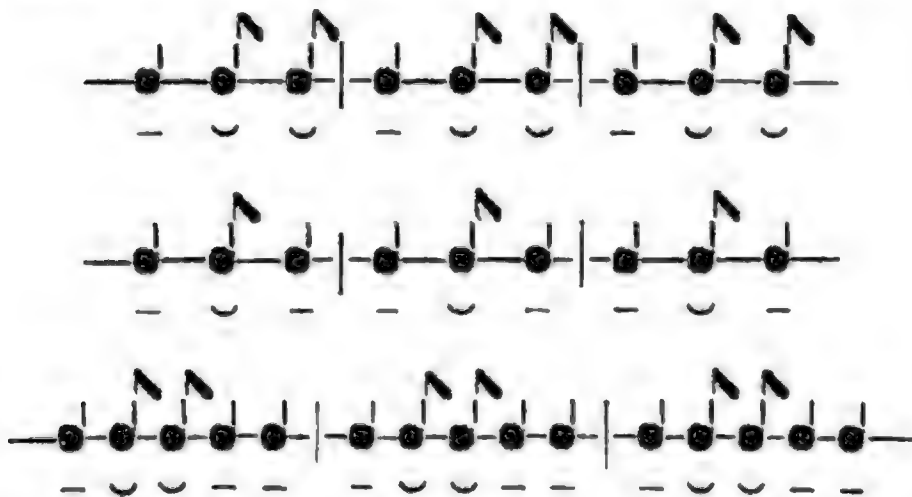
§. 54.

F o r t s e t z u n g .

Der extensive oder quantitirte Rhythmus entsteht durch verschiedenen Zeitverhalt, indem Glieder von ungleicher Dauer in geregeltm Wechsel verbunden werden. Die einfachste und natürlichste Zusammenstellung derselben giebt dieses Beispiel:

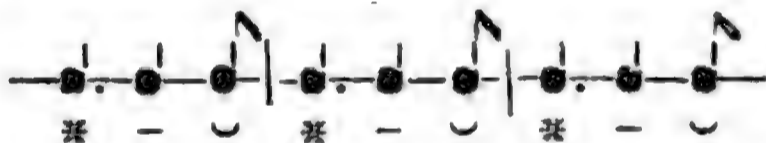


Eben so gewöhnlich ist aber auch die Verbindung von Längen und Kürzen in einem ungleichen Zahlenverhältnisse, wie etwa:



Die erste dieser rhythmischen Reihen hat in ihren einzelnen Theilen mehr Kürzen als Längen; die anderen beiden hingegen zeigen das Gegentheil. Eine Aufführung aller der verschiedenen Zusammenstellungen, welche selbst bei diesem nur zweifachen Zeitverhältnisse der rhythmischen Theile möglich sind, würde ins Unendliche führen, und gehört auch wiederum nicht hieher, in die Betrachtung der reinen rhythmischen Grundformen, sondern wird

in detaillirterer Weise wenigstens berührt und angedeutet werden müssen in dem Abschnitte des zweiten Theils, der die Untersuchung des musikalischen Rhythmus insbesondere zur Aufgabe hat. Auch bestimmen jene mehrfach angeführten allgemeinen ästhetischen Gesetze, besonders das der Einheit in schöner Mannigfaltigkeit, hier wie anderswo den Anfang und das Ende dieser und solcher Combinationen, die natürlich ungleich mannigfaltiger und daher auch wirksamer sind als in dem bloß intensiven Rhythmus. Wie aber in diesem, dem intensiven Rhythmus, zwischen dem scharfen Accent und der gänzlichen Accentlosigkeit eine mittlere Stärke möglich war, so ist auch in dem quantirten Rhythmus ein ungleiches Verhältniss seiner bedeutsameren Theile ganz natürlich, und dieses führt uns denn, da die bisher gebrauchte Länge immer den Zeitverhalt zweier Kürzen hatte, zunächst auf eine dreizeitige Länge <sup>1)</sup>, und analog jener Fortgestaltung der accentuirten Rhythmen folgt nun, wie von selbst gleichsam, die nachstehende quantirte rhythmische Form:

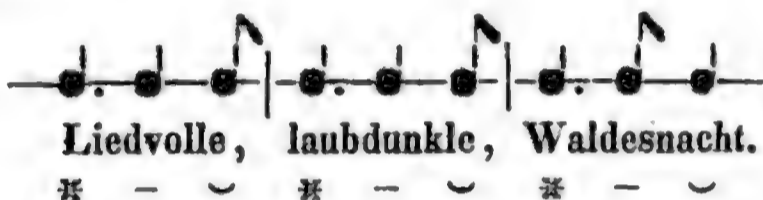


Dem aufmerksamen Leser wird hiebei sogleich klar, welches ungemein weite Feld sich durch diese eingetretene verschiedenartige Länge wiederum für neue rhythmische Zusammenstellungen eröffnet, und, sinnig für dergleichen interessante Untersuchungen, mag er dasselbe einmal (für sich) vollständig zu durchlaufen suchen, wobei fol-

---

<sup>1)</sup> In Ermangelung eines allgemein gültigen prosodischen Zeichens für diese, will ich sie hier und in der Folge darstellen durch ein Kreuz (⌘), wie die vierzeitige Länge später durch zwei Längenzeichen (=).

gende nur allgemeine Andeutungen, um der eigenen Forschung nicht vorzugreifen, die hier auf eine unaussprechbare Masse der mannigfaltigsten Zeit- und Ton-Figuren stossen muss, gewissermassen als Wegweiser dienen mögen. — Das Dasein der dreizeitigen Länge in der Sprache haben Viele geläugnet. APPEL aber hat es mit grosser Klarheit dargethan. Ich verweise nur auf die dahin gehörige Stelle in seiner „Metrik“ (Th. I. pag. 26 ff.), und jedes nur einigermaßen ausgebildete Ohr wird sich auch in folgender kurzen rhythmischen Reihe davon überzeugen:



In der Musik ist die dreizeitige Länge ganz gewöhnlich, in der Note mit dem Punkt, und ich darf wohl nicht erst aufmerksam machen auf diejenigen Taktarten, in welchen sie am häufigsten vorkommt <sup>1)</sup>).

---

<sup>1)</sup> Bekanntlich verkürzt in der geraden Taktart der Punkt neben einer Note gewöhnlich die folgende um den Werth oder die Zeit seiner Geltung. Fragen aber möchte ich wohl hier schon, ob das jederzeit der Fall sein muss, und ob nicht in manchen Fällen auf eine punktirte Note, im geraden Takte, auch noch eine andere Länge folgen darf und kann? — MEASENNE gesteht dies in seiner *Harmonie universelle* pag. 397 zu, und bedient sich häufig solcher rhythmischen Formen, während mir in der Praxis, so weit ich im Augenblick mich erinnere, noch kein solches Beispiel vorgekommen ist. Folgen wie





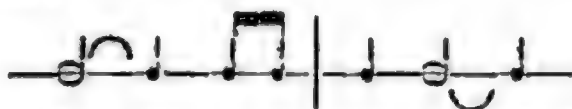
Die vierzeitige Länge (=), welche in der Sprache gar nicht mehr gefunden wird, kommt ebenfalls häufig vor in der Musik, und ist bei gehöriger Zusammenstellung allenfalls noch einer extensiv rhythmischen Bewegung fähig; längere Töne dagegen neigen sich, wie sie auch gebraucht werden mögen, meistentheils zurück zu dem rein dynamischen Verhältnisse des im vorigen §. betrachteten intensiven Rhythmus. Wie aber in diesem ein verschmelzender, nicht scharf abgesetzter Accent möglich war, so ist auch in der extensiven Form, ohne merklich verschiedene Absätze, eine Bewegung anzunehmen, in welcher Accentuation und Retardation in geregelter Wechsel sich folgen. Ein solcher Rhythmus wäre freilich nur mehr in grösseren Perioden, als in kleinen gesonderten Gliedern wahrzunehmen. Als sinnbildliches Zeichen dafür wollen wir hier gebrauchen:

ritard. >< acceler. | ritard. >< acceler.

kommen oft vor, warum sollte nicht auch eine Folge wie



noch von Ausdruck sein können? — Man antwortete wegen Mangel des intensiven rhythmischen Accents; allein man schreibt doch

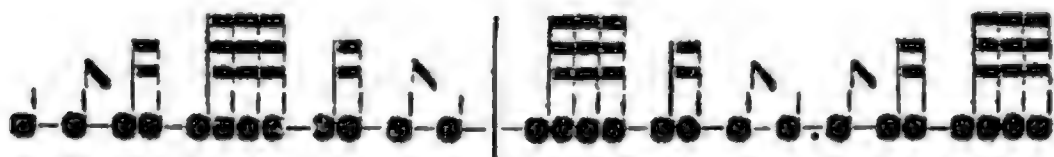


und in welchem Spiele ist hier ein sonderlicher intensiver rhythmischer Accent? — Avez bedauert auch schon in seiner „Metrik“ (Th. I. pag. 111) und hält es mit Recht für einen wesentlichen Mangel in der musikalischen Taktirung, dass das Dreizeitige meistens nur ausgedrückt werde durch den die folgende Note beraubenden Punkt, oder durch die im engeren Zeitverhalt zusammengedrückte Triole.

Und setzen wir den, auch allgemein gültigen Satz fest, dass jede periodische Wiederkehr einer gleichartigen Bewegung dem Begriffe von Rhythmus entspricht, so kann derselbe auch in dieser Form immer noch sinulich aufgefasst werden, wenn die Perioden nicht durch zu grosse Länge und Ausdehnung die leichte Ueberschaulichkeit erschweren oder gar ganz übersteigen. Ob derselbe aber, dieser grosse Natur-Rhythmus, den wir finden in den Kreisen der Welten, wie in jeder einzelnen Pendelschwingung, auch als schöner Ausdruck in der Kunst vorkommen kann? — ist eine andere Frage. Unsere Kunst, die Musik, deren später insbesondere zu betrachtende Expressionen im Rhythmus, Takt und Tempo hier — wie schon gesagt — gewissermassen zusammenfliessen in den Grundzügen einer allgemeinen Untersuchung über die Schönheit der Bewegung, antwortet Ja! und bewährt dies in der Praxis, indem sie sich häufig am Schlusse eines sehr belebten Tonstücks oder Tonsatzes eines mit jedem Takte, besonders der sogenannten Finalcadenz, steigenden Presto bedient, das von eben so mächtig ergreifender Wirkung sein kann, als das entgegengesetzte, aber mit noch grösserer Vorsicht und Sparsamkeit anzuwendende Retardiren. Ist nun aber dieser accelerirende und retardirende Wechsel des Tempo in einem Tonstücke überhaupt einmal erlaubt, so ist allerdings auch eine solche durch ganze Perioden von bestimmter Taktzahl durchgeführte Bewegung wenigstens denkbar; und beweist die Praxis, dass ein solcher Wechsel überhaupt von wahrhaft ästhetischem Ausdrucke sein kann, so lässt sich ferner annehmen, dass derselbe auch selbst in diesem bestimmt abgegränzten Umfange, gehörig angewendet, noch von sehr hohem Ausdrucke und tiefer Wirkung sein kann, so dass also — um zu dem Haupt-Resultate der ganzen Untersuchung zu kommen — über den gewohnten Rhythmus der

kleineren Taktglieder hinaus sich noch, diesen nun aber zwar etwas verdunkelnd, ein grösserer periodischer Rhythmus gestaltet, der, gehörigen Orts angewendet, in seiner höheren Mannigfaltigkeit eine neue höchst ausdrucksvolle Schönheit der Bewegung entfaltet, und den wir, vor der Hand nur beiläufig bemerkt, in der Musik in der That auch wiederfinden in den verschiedenen Absätzen, Perioden, Einschnitten u. s. w.

Wollten wir auch noch versuchen, diese Art der rhythmischen Bewegung selbst in kleineren Gliedern sinnbildlich darzustellen, so würde vielleicht folgende Taktfigur, zu der sich leicht eine Melodie finden lässt, wohl die passendste dazu sein:



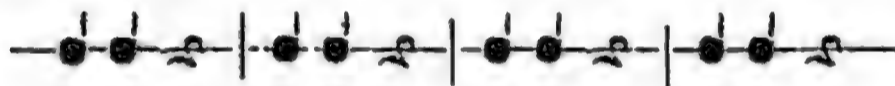
Die hier gebrauchten schnelleren Noten führen uns nicht etwa schon auf eine verschiedenartige Kürze, sondern, da dieselbe hier dargestellt wird durch das Zweiunddreissigstel, erscheint das Achtel bereits als vierzeitige Länge. In rein objectiver Beschauung lassen sich übrigens die Zweiunddreissigstel, Vierundsechzigstel etc. noch unendlich verkleinern; bei der Anwendung indess zeigt sich bald eine subjective Begränzung in unserem Auffassungsvermögen. Sorgfältige Beobachtungen haben nämlich gezeigt, dass wir höchstens zehn Töne in einer Secunde mit klarem Bewusstsein unterscheiden können; schnellere Bewegungen fliessen dem Ohre in Eins zusammen, gleich dem feurigen Kreise, der dem Auge bei einer rasch geschwungenen Kohle in lebhafter Täuschung erscheint, und soll nun noch Rhythmus überhaupt oder mehr noch Schönheit der Bewegung wahrgenommen werden, so darf deren

Schnelligkeit, da leichtes Auffassen der mannigfachen Theile eines Ganzen eine Hauptbedingung der Schönheit ist, jene äusserste Zahl noch nicht einmal berühren. Freilich kann, im entgegengesetzten Falle, eine zu langsame Bewegung auch alle rhythmische Wirkung wieder aufheben, wie ich bei Erwähnung der vierzeitigen Länge oben schon andeutete. Mehr hierüber im praktischen Theile.

§. 55.

F o r t s e t z u n g .

In allen bisher aufgeführten intensiven und extensiven Rhythmen herrschte Continuität der Bewegung; ein regelmässig wiederkehrendes Unterbrechen derselben, das in vielen gewöhnlichen Erscheinungen natürlich begründet ist, kann aber auch ganz allein, ohne Accente und ohne verschiedenes Zeitmaass, einen sehr vernehmlichen Rhythmus erzeugen, wie dies einfache Beispiel beweist:



Durch Versetzung dieser als ideelle rhythmische Momente zu betrachtenden Pausen, wie auch durch eine möglicherweise verschiedene Dauer derselben, tritt uns wieder eine neue reiche Mannigfaltigkeit entgegen. Gross war diese schon in jeder besonderen rhythmischen Grundform, noch grösser aber und unendlich gross wird dieselbe, wenn ein verschiedener Zeitverhalt sich mit dem Accent, der nicht immer auf die erzeugende Länge zu fallen braucht <sup>1)</sup>,

---

<sup>1)</sup> Wie die später zu betrachtenden Synkopien, Rückungen etc genugsam bezeugen.

und endlich noch mit der Pause in zahllosen Combinationen vereint. Beispiele davon sind wohl überflüssig, und wer sie bedarf, nehme die erste die beste Composition zur Hand, und auf jeder Blattseite werden sich ihm solche in Menge darbieten, obgleich mit Allem, was man Derartiges in der Praxis findet, der Reichthum dieser zusammengesetzteren rhythmischen Formen durchaus noch lange und bei Weitem nicht erschöpft ist.

### §. 56.

#### Ordnungs-Tabelle der verschiedenen rhythmischen Formen.

Habe ich nun, wie ich glaube, in dem Bisherigen sowohl die qualitativen und quantitativen Verhältnisse des Rhythmus, als auch die innere Relation seiner Theile und seine mögliche Auffassbarkeit in Beziehung zu unserem Erkenntnissvermögen mit Bestimmtheit und wenigstens in so weit zur Genüge dargethan, als jeder Mensch, als selbst denkendes Wesen, von Allem, was er liest, neben der leitenden Darstellung auch noch Raum für die eigene Forschung fordert, so gehen aus dieser ganzen Betrachtung folgende in Classen geordnete Grundformen des Rhythmus hervor:

#### 1) Accentuirte oder rein intensive Rhythmen.

Solcher giebt es:

- a) Rhythmen mit gleichem Accent;
- b) Rhythmen mit verschiedenem Accent; und
- c) Rhythmen mit verschmelzendem Accent.

**2) Quantitirte oder rein extensive Rhythmen.**

Deren sind wiederum dreierlei Gattungen:

- a) Rhythmen mit gleichem Zeitverhalt der Länge;
- b) Rhythmen mit ungleichem Zeitverhalt der Länge; und
- c) Rhythmen der Acceleration und Retardation.

**3) Rhythmen ohne Continuität der Bewegung.**

Dieselben zerfallen in:

- a) Rhythmen, nur erzeugt durch Pausen von gleichem Zeitverhalt, und
- b) Rhythmen, erzeugt durch Pausen von ungleichem Zeitverhalt.

**4) Vermischte Rhythmen.**

Hieher gehören alle

Rhythmen, in welchen Längen und Kürzen, Accente, Pausen u. s. w. sich mit einander vermischen und zu einem Ganzen vereinen in unendlicher Mannigfaltigkeit.

**§. 57.**

**Rhythmus als Princip alles inneren und äusseren Lebens.**

Nach dieser allgemeinen Betrachtung des Wesens und der Formen des Rhythmus, welche zur Grundlage einer demnächst folgenden rein ästhetischen Untersuchung dieser Art der schönen Bewegung dienen wird, tritt uns zunächst ein mannigfacher Rhythmus entgegen überall in der Na-

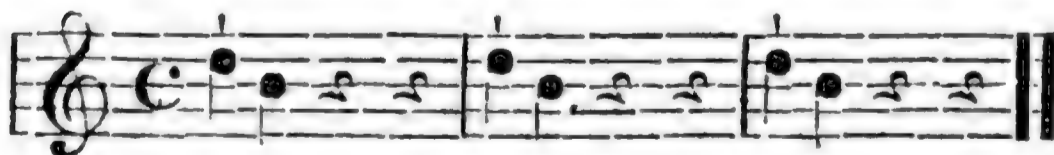
tur. Wenn Gott, wie KEPLER sagt <sup>1)</sup>, Nichts erschaffen hat ohne geometrische Schönheit, so zeigt sich diese fast in aller Bewegung als rhythmische Schönheit. Ein deutlicher Rhythmus herrscht in der accelerirenden und retardirenden Fortbewegung der Himmelskörper, in deren verschieden geregelter Umwälzung PLATON bereits schön geordnete Reigentänze erblickte <sup>2)</sup>, und selbst in den periodischen Nutationen der Gestirne erkennt MERSENNE noch Arsis und Thesis eines ganz bestimmten Rhythmus. Auf der Erde wird derselbe zunächst bemerkt in den Schwankungen der Ebbe und Fluth, und wenn er hier herrscht, was Niemand in Abrede stellen kann, so darf man ihn auch wohl annehmen in den ganz ähnlichen, noch nicht genau bekannten Bewegungen der Atmosphäre. In den geregelten Condensationen und Dilatationen der Schallwelle oder vielmehr in den raschen Bebugen der einzelnen Saite gewahrt SALINAS einen Rhythmus, und selbst in der schnellsten, urplötzlichsten Bewegung, die wir kennen, in der Entladung der elektrischen Flasche zeigt sich, wie jedem Physiker bekannt ist, ein successives Ueberspringen von einer Seite zur andern, ein wechselnd antithetisches Verhältniss von *Plus* und *Minus*, in welchem man allenfalls noch einigen Rhythmus erkennen könnte. Eine blos gleichförmige Bewegung ist in der ganzen Natur nicht vorhanden. Der einzige Punkt, wo sie Mehrere wahrnehmen wollen, ist in der Achsendrehung der Erde; indess bin ich kühn genug, dieselbe auch hier zu läugnen, denn ich sehe nicht ein, warum ich diese einzige Ausnahme von der Regel gestatten soll, da das niemals sich gleiche Verhältniss zwischen dem Wechsel des Wärme- und

---

<sup>1)</sup> Harmonices mundi, pag. 194.

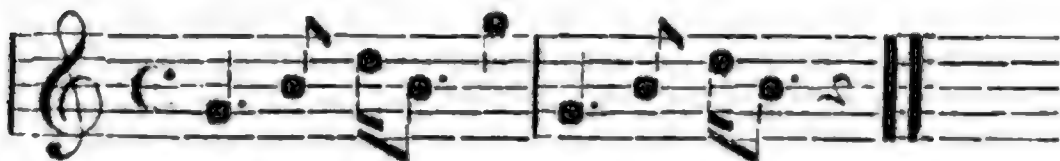
<sup>2)</sup> Timaeos, pag. 53o der Leyd. Ausgabe von 1590.

Kältezustandes der Atmosphäre und dem Wechsel der Jahreszeiten zumal schon eine nicht ganz gleiche Umdrehung wenigstens in der Vermuthung begründet. Auch giebt es ja selbst einen scheinbaren Rhythmus der Gestalt, und KEPLER erkennt ihn a. a. O. schon in der Form der Pflanzen an: der Halm mit seinen Knoten bildet eine rhythmische Reihe im Raume. Und in dieser Ansicht hat man den Begriff des Rhythmus auch übertragen auf die bildende Kunst, indem man hier darunter das richtig abgemessene Verhältniss aller Theile einer Figur versteht. EBERHARD behauptet in seiner Aesthetik (Thl. 2. pag. 306) zwar, Symmetrie sei der Rhythmus der Gestalt und Rhythmus die Symmetrie der Bewegungen; allein so hübsch der Satz auch klingt, so ist er doch nicht wahr. Rhythmus im räumlichen Verhältnisse ist keineswegs Ebenmaass im Allgemeinen, sondern eigentliche Proportion; die Symmetrie dagegen ordnet ohne wahrhaft antithetisches Verhältniss das Gleichartige in der Breite gegenüber, und ist eigentlich das Analogon der Harmonie. Uebrigens wird sichtbar in der belebten Natur weiter ein ganz bestimmter Rhythmus wahrgenommen beim Gange der Thiere, besonders im Galopp der Pferde, und ferner auch im Fluge der Vögel. Deutlich erkennt man denselben z. B. in den schwebend gedehnten längeren und darauf folgenden kurzen Flügelschlägen der Schwalbe; nicht minder in dem still getragenen Fluge des Storchs. Dem Ohre erscheint der Rhythmus zunächst in der Natur bei den Stimmen der Vögel. Der Kukuk z. B. accentuirt und pausirt sein sonst so sehr einförmiges Geschrei doch vollkommen rhythmisch:





Das Locken der Wachtel — es ist selbst extensiv ganz rhythmisch, und mannigfaltiger noch gestaltet sich der Rhythmus in dem Gesange der Amsel:



Einen noch weiteren und mehr periodischen Rhythmus hat unverkennbar die Nachtigall, welcher SCHLEGEL freilich, aber unbegreiflicher Weise, jedes Zeitmaass geradezu abspricht <sup>1)</sup>).

In den inneren Bewegungen der höher organisirten Wesen herrscht überall ein Rhythmus. SPALLANZANI findet ihn nach den sorgfältigsten Untersuchungen im Herzschlage der Thiere, und über den rhythmischen Puls der Menschen sind ganze dicke Bücher geschrieben worden. MERSENNE unterscheidet in jedem Pulsschlage vier Zeiten: die Distension der Arterie, einen Moment der Ruhe, die Contraction und darauf wieder eine Pause, und redet endlich, nachdem er Vieles über den rhythmischen Pulsschlag bei gesunden und kranken Menschen beigebracht hat, sogar von dem verschiedenen Pulsschlage der Leidenschaften, über welchen Andere indessen, wie z. B. CARTESIUS, sich noch viel ausführlicher verbreiten. Wie aber in den Schlägen des Herzens, in der kreisenden Blutwelle des ganzen Körpers, so ist auch Rhythmus in den Bewegungen des Athemholens, und er wird noch vorhanden sein selbst in den zarten Beugungen der Nerven, in den Strömungen ihres ätherischen Fluidums; wenigstens ist

---

<sup>1)</sup> Viel Lesenswerthes über diesen Gegenstand, den rhythmischen Gesang der Vögel, findet man in KIRCHERS Musurgie, Thl. 1. pag. 25 ff. 34 ff. und Thl. 2. pag. 30 ff.

kein physiologischer Grund vorhanden, der einer solchen Annahme unbedingt widerspräche.

So finden wir denn in der physischen Welt, bei der auch noch das Streben zur höchsten plastischen Schönheit der Formen deutlich nachzuweisen ist, als eine allgemeine Schönheit der Bewegung überall den Rhythmus; wir verlieren aber seine Spur auch noch nicht in der rein geistigen Thätigkeit. FORKEL sagt, wie ich schon früher einmal erwähnte, in seiner Geschichte der Musik (Thl. 1. pag. 8) „Empfindungen sind Bewegungen der Lebensgeister und folgen den Gesetzen der Bewegung.“ Ist der Satz richtig, woran wohl Niemand mit mir zweifelt, so muss denn aber auch hier sich wieder ein rhythmisches Verhältniss offenbaren, und dasselbe erkennt wirklich denn auch der geistreichste unter allen Denkern über diesen Gegenstand, J. G. E. MAASS <sup>1)</sup>, wenn er sagt: „die Art, wie bei einem gegebenen Gefühle die Veränderungen der Seele succediren, kann der Rhythmus dieses Gefühls genannt werden, weil dadurch, so lange das Gefühl fort dauert, eine gewisse rhythmische oder gleichförmig wiederkehrende Bewegung in der Seele entsteht, so wie sich auf ähnliche Art und aus demselben Grunde auch den Leidenschaften ein Rhythmus zuschreiben lässt <sup>2)</sup>.“ Ebenso gewahrt HEYDENREICH, der die Gefühle und Leidenschaften ästhetisch untersucht, in den stufenweisen Uebergängen derselben, in dem wechselnden Tempo, überall eine Gesetzmässigkeit, die selbst bei den scheinbaren Sprüngen noch sichtbar bleibe <sup>3)</sup>. In der Thätigkeit des Empfindungs- und Begehrungsvermögens, also in den lebhafteren Bewe-

---

<sup>1)</sup> Versuch über die Gefühle etc. pag. 42.

<sup>2)</sup> Vergl. desselben Versuch über die Leidenschaften, Thl. 1. pag. 14.

<sup>3)</sup> Man sehe dessen System der Aesthetik, Thl. 1. pag. 159.

gungen der Seele, dürfen wir demnach ein ganz bestimmtes rhythmisches Verhältniss unbedingt annehmen, und es fragt sich nur noch, ob auch in dem höheren Erkenntniss-Vermögen sich eine solche Erscheinung, ein solches rhythmisches Verhältniss offenbart? — Ich antworte: im gewöhnlichen Leben strömen allerdings unsere Vorstellungen völlig ungleich, und wir werden uns dabei gar keines bestimmten Maasses, keiner bindenden Regel an Zeit und Grösse bewusst; allein dem, was im gewöhnlichen Leben geschieht, kann niemals auch oder doch nur höchst selten eine höhere Schönheit zugeschrieben werden, und soll diese, aus irgend einer Rücksicht nun, bei jener Thätigkeit zur Erscheinung kommen, so muss allerdings auch die Folge der Gedanken gebildet werden nach ästhetischem Gesetze der Bewegung, und dieses ist — Rhythmus. Lässt sich doch auch die höchst merkwürdige Thatsache nicht wegläugnen, dass dieser innere Rhythmus der Gedanken, auf welchem, nach meiner Ansicht, ein grosser, wenn nicht der grösste Theil der Schönheit jeder Rede beruht, älter ist, als das äussere Maass des dichtenden Wortes. Die Werke der hebräischen Poesie, welche unter den vorhandenen die ältesten ihrer Art sind, haben durchaus kein bestimmtes Versmaass, aber in dem Parallelismus der sie belebenden Ideen herrscht eine Proportion, welche ganz natürlich betrachtet werden kann als ein innerer Rhythmus der Gedanken, aus dem dann erst ein gewisses äusseres, wenn auch höchst freies Maass des Wortes nothwendig hervorgeht. Ja selbst in ihrer Uebersetzung zeigt sich dieses innere rhythmische Verhältniss der Begriffe an manchen Stellen noch sehr deutlich, z. B. in dem Gesange Davids:

Er spricht, so geschieht's;  
Er gebeut, so steht's da.

Die ergreifende Wohlbewegung dieser Verse wird man sicher nicht erkennen in ihrer Prosodie oder accentischen Messung, sondern einzig und allein in dem antithetischen Verhältnisse der Halbverse. Die beiden Hemistichien wurden, wie HEBDER so schön sich ausdrückt <sup>1)</sup>, Wort und That, Herz und Hand, jedes Wort wurde durch seine Stelle und das Ganze durch die gleiche Empfindung selbst zum Rhythmus. APFEL meint auch in seiner „Metrik“ (Thl. 1. pag. 85), dieser innere Rhythmus mache oft einen bedeutenden Theil der Schönheit eines Gedichts oder einer Rede aus, indem das Wohlgefallen nicht sowohl durch die Gedanken oder Bilder des Gedichts selbst, als vielmehr durch ihre Verbindung, ihre Beziehung und Erzeugung zu- und auseinander erregt werde, er daher auch ein Haupttheil der inneren Musik des Gedichts sei, und die Regeln seiner Beurtheilung sich im Allgemeinen gründeten auf das Wesen des Rhythmus überhaupt. Strebt doch unverkennbar auch aus den Perioden einer jeden wahrhaft schönen Rede, in ihren sich stets forterzeugenden Vor- und Nachsätzen, wie nicht minder in ihren bedeutungsloseren Zwischengliedern, das Gesetz eines inneren Rhythmus, und dieses wird noch weiter bestätigt dadurch, dass das schöne Verhältniss der Redesätze unter einander nicht etwa abhängig ist blos von der äusseren Proportion. Der längste Vordersatz kann sein genügendstes Gegenbild finden in einem sehr kurzen Nachsatze, insofern dieser nämlich, durch das Gewicht seines Inhalts, das Verhältniss ausgleicht; nur die geringere Bedeutsamkeit des Nachsatzes bedingt immer mehr und mehr die äussere Proportion der gleichen Wörterzahl, welche im Periodenbau gewöhnlich als Schönheit gilt.

---

<sup>1)</sup> In: Geist der hebräischen Poesie, Thl. I. pag. 38.

Rhythmisches Princip also ist, nach allem Vorigen, in der Succession der Gefühle wie in der Folge der, in Hinsicht auf Schönheit geregelten, Gedanken nicht zu verkennen; NOVALIS verfolgt die Gesetze des Rhythmus sogar bis in noch tiefere Sphären der Innenwelt, wenn er sagt <sup>1)</sup>): „rhythmischer Sinn ist Genie. Jeder Mensch hat seinen individuellen Rhythmus. Alle Methode ist Rhythmus; hat man den Rhythmus in der Gewalt, so hat man die Welt in der Gewalt.“

### §. 58.

#### F o r t s e t z u n g.

Mögen nun diese und solche Aussprüche auch ein wenig hyperbolisch klingen, so ist es doch unläugbare Thatsache, dass die Menschen, fast ohne alle Ausnahme, mit unwiderstehlichem Zauber ergriffen werden von dem Rhythmus, über dessen Kraft sich auch viele Schriften verbreiten, ohne jedoch deutlich zurückzugehen auf den letzten Grund dieser Erscheinung. QUADRIO macht in seinem sonst gründlichen Werke „*della storia e della ragione d'ogni Poesia*“ (Bd. 2, Thl. 1. pag. 794) nur ungenügende Bemerkungen darüber, und ROUSSEAU, nachdem er die Gewalt des Rhythmus recht anschaulich gemacht hat durch viele einzelne hieher gehörige Fragen, verweist in seinem „*Diction. de Musique*“ (Art. *Rhythme*) wegen deren Beantwortung mit dürren Worten an die Metaphysiker. Ob übrigens der Rhythmus mehr geistiger Natur, oder ob die Anlage zum Takt eigentlich körperlich sei, das bedarf an dieser Stelle keiner besondern Erörterung. Der Rhyth-

---

<sup>1)</sup> Sämmtliche Schriften, Thl. 2. pag. 178.

mus ist, wie das hohe Wohlgefallen daran überall bekundet, unzweifelhaft eine Schönheit der Bewegung, alles Schöne aber ist geistig-sinnlicher Natur, daher walten dessen Gesetze in beiden Sphären. Die Kraft des Rhythmus äussert sich also gleichförmig auf unser ganzes Dasein: er bewegt mit holdem Zauber die innerste Seele, und unbewusst auch wieget das Haupt sich zum melodischen Takt, und zählt unwillkürlich der Fuss das rhythmische Maass. Bewegungen solcher Art wirken demnach auf uns mit einer Gewalt, die wir kaum dagegen anzustreben vermögend erleiden; zu deren Erkenntniss, noch Grund und Ursache aber man sicherlich keiner tiefen Metaphysik bedarf. Der Rhythmus ist, wenn auch kein Naturgesetz, doch ein Naturprincip, der abgemessenen Bewegung auch noch die Schönheit hinzuzufügen, und als ein solches muss er denn unfehlbar auch wirken mit mächtiger Gewalt. Feste Mauern stürzen ein durch die rhythmischen Bebugen straff dazwischen gespannter Saiten; hölzerne Brücken, die beim regellosen Huftritt der Cavallerie nicht wanken, brechen zusammen unter dem rhythmischen Schritt marschirenden Fussvolks; warum sollte der Mensch nicht, mit seinem für alles Schöne empfänglichen Geist, mit diesem Körper voll innen pulsirenden rhythmischen Lebens, heftig afficirt werden durch die sinnliche Erscheinung des Rhythmus? — Unwillkürlich müssen nach demselben unsere körperlichen Bewegungen sich regeln. Das Princip, welches um uns und in uns stillgemessen Alles regt und treibt, tritt im sinnlich wahrgenommenen Rhythmus klar hervor, und hohes Wohlgefühl, stets vergesellschaftet mit der Offenbarung des Schönen, ergreift uns in dieser ästhetischen Bewegung, deren auch der Geist sich noch erfreut im angestammten Bewusstsein ihrer Schönheit. Wo der Rhythmus zur Erscheinung kommt, da werden die Kräfte des Kör-

pers leicht und munter angespannt zu ausdauernder Thätigkeit; die Lebensgeister sind reger beseelt, Freude durchströmt unser ganzes Sein, das schön bewegte Leben fühlt sich gleichsam in seinem wahren Elemente. Darum regeln wir denn auch so gerne den an sich rhythmischen Schritt fröhlich zu des Marsches eindringendem Takt; denn er mildert allmächtig, möchte man sagen, die Beschwerde des langen Wegs und belebt wirksam des Kriegers steigenden Muth. Der rhythmische Trommelschlag jenes bekannten preussischen Grenadier-Marsches hat sicher keinen geringen Antheil an den Siegen des grossen FRIEDRICH. Durch die Gewalt des Rhythmus erleichterte AMPHION den Bau der thebischen Mauern, und LYSANDER stürzte, wenn auch unbewusst vielleicht, mit Hülfe des Rhythmus gigantische Werke der Art in beeilter Schnelle <sup>1)</sup>. Die morgenländischen Völker mögen keine Last heben, wenn nicht ein Geräusch dazu gemacht wird, und wie sehr sie Recht daran thun, beweisen folgende in Paris gemachten Versuche mit dem Kraftmesser. Eine gewisse Anzahl von Personen brächte in vereinter Anstrengung den Zeiger desselben höchstens auf 3200 Pfund, als aber diese Bewegung unregelmässigen Ziehens mit Rhythmus oder Gesang vereint ward, betrug der nun gleichmässiger Kraftaufwand derselben Personen gegen 4800 Pfund. Nach dieser wichtigen Angabe erleichtert nun ganz natürlich auch der Rhythmus die schwere Arbeit der Ruderer und Schiffzieher <sup>2)</sup>, der Drescher und Schmiede, der Bötcher

---

<sup>1)</sup> Bekanntlich mussten, als er die lange Mauer bei Athen niederreißen liess, alle Spielleute seines Kriegsheeres zusammenkommen und während der Arbeit auf Flöten und andern Instrumenten im lauten Triumphe blasen.

<sup>2)</sup> Matrosen pflegen keine Arbeit von auch nur wenigem Belang

langweiliges Klopfen und andere gleichförmige Verrichtungen mehr, deren Vossius in seinem Buche „*de poematum cantu et viribus rhythmici*“ (pag. 62) viele anführt.

## §. 59.

### Rhythmus als Princip der Kunst.

Eine Kraft nun aber, die sich überall im Leben so mächtig bewährt, kann denn auch nicht anders als von sehr grosser Wirksamkeit sein in den schönen Künsten der Bewegung. Dichtkunst, Musik und Orchestik verdanken ihre höchste Schönheit, ihren höchsten Ausdruck grösstentheils, oder, wie Sulzer meint, fast einzig und allein dem Rhythmus. HEYDENREICH spricht der Dichtkunst sogar das Vermögen, durch den Inhalt der Wörter Gefühle und Leidenschaften zu malen, geradezu ab, und will nur dem Rhythmus ihrer Erzeugnisse diese Fähigkeit zugestehen. FORKEL sagt <sup>1)</sup>: „Rhythmus verleiht den musikalischen Sätzen einen hohen Grad der Lebhaftigkeit und eben dadurch ihre Wirksamkeit. Er ist das Einzige, was ungebildete musikalische Ohren an einem Tonstücke fühlen und begreifen können.“ Rhythmischer Geräusch war auch der erste Anfang aller Musik, und blieb selbst, als diese bereits einige Fortschritte gemacht hatte, deren wirksamster Begleiter. Das beweisen die vielen alten bloss rhythmischen Instrumente, z. B. das Sistrum der Aegypter, die Cymbeln und Adufen der Hebräer, die Crotalen etc., von welchen allen man, ausser anderen älteren und daher

---

zu thun, ohne dabei ein rhythmischer Geschrei (Gesang kann man es selten nennen) anzustimmen, und ihre Handgriffe wechseln dann regelmässig nach dem Takte.

<sup>1)</sup> Geschichte der Musik, Thl. 1. pag. 26 und 27.



seltener gewordenen Werken, auch in meiner „Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften“ (Universallexicon der Tonkunst) unter den betreffenden Artikeln die nöthige Beschreibung findet. Auch jetzt noch machen unter den ausgebildeteren orientalischen Völkern, denen aber eine geregelte Harmonie gänzlich fremd ist, solche rhythmischen Klänge einen sehr wesentlichen Theil ihrer Instrumental-Musik aus <sup>1)</sup>). Der Indier singt selten ohne Talan, Dole und chinesisches Tamtam; der Perser markirt seine Takte mit schnalzenden Fingern und mit rasselnden Knochen; und die Türken bezeichnen, wie bekannt, mit lärmendem Geräusch aller Art ihren seltsamen mannigfaltigen Rhythmus. Solcher Mannigfaltigkeit nun, meint FORKEL ganz richtig, bedurfte unsere Musik nicht mehr, als durch Erfindung der Harmonie, durch Erweiterung der Tonreihen selbst und durch noch hundert andere Hilfsmittel die Zahl der inneren Ausdrücke immer grösser wurde, und der Rhythmus, der jetzt nicht mehr so sehr zu bemerken war, ward daher auf die nothwendigsten und brauchbarsten Gattungen eingeschränkt. Von der Orchestik sagt schon EBERHARD, dass sie nur entzücken könne, wenn ihre Leistungen Schöpfungen einer schönen Fantasie durch den Rhythmus werden, und ich habe dem, zumal hier, wohl Nichts weiter zuzufügen.

## §. 60.

Rhythmus als ästhetischer Kunstausdruck.

Haben wir hiernach nun auch den Rhythmus erkannt

---

<sup>1)</sup> Man vergleiche in meiner „Encyclopädie“ etc. die Art. über orientalische und indische Musik.

als ein Element der Schönheit in allen Künsten der Bewegung, so muss derselbe nebst der bereits mehrfach ange deuteten formalen Schönheit, endlich auch noch fähig sein der Darstellung ästhetischer Ideen, mit einem Worte: er muss selbst einen höheren Kunstcharakter in sich tragen. Solcher belebt denn aber in der That auch den Rhythmus; er ist ein Kunstaussdruck von höchster charakteristischer Schönheit. Jede Folge geordneter Bewegungen hat nothwendig mit sich einen geistigen Ausdruck; aller Ausdruck aber, besonders wenn er stetig in der Zeitform einer Succession erscheint, ist eine Sprache. Der Rhythmus ist also eine überall hin verbreitete allmächtig beredte Sprache der Gedanken und Empfindungen, und besonders des Affekts und der Leidenschaften, deren ästhetische Darstellung zumal einer der reichhaltigsten Vorwürfe ist für alle Künste. Diese affectvolle Sprache des Rhythmus, so wichtig sie auch ist, hat indessen noch durchaus keine Grammatik. Habe ich hier, nach SEIDEL's Vorgange, in der Darstellung der rhythmischen Grundformen wenigstens ihr Alphabet entziffert, und werde ich später, wo ich im zweiten Theile von dem psychischen Ausdrucke des musikalischen Rhythmus rede, auch noch Einiges über die Deklination und Conjugation derselben zuzufügen mich bestreben, so habe ich doch wenigstens schon Etwas geleistet, und gewissermassen den Anfang gemacht mit der Forschung in einem Gebiete, in welchem SULZER schon eine grössere Umsichtigkeit wünschte, ohne indessen auch nur den Versuch dazu zu wagen, weil es ihm eine gar schwere Aufgabe dünkte, die tiefe und wahre Charakteristik aller Rhythmen zu ergründen. Freilich giebt auch MERSENNE zu <sup>1)</sup>, dass es sehr schwierig sei, den ästhe-

---

<sup>1)</sup> Harmonie universelle, cap. 402.

tischen Ausdruck der verschiedenen Rhythmen zu bestimmen, und schwerer noch, den Grund seiner so verschiedenen Wirkung anzugeben. „Wer denselben auffinden will, sagt er wörtlich weiter, der muss die Bewegungen der Leidenschaft, ihren Puls und ihre übrigen Aeusserungen beobachten, und muss zugleich aufmerksam sein auf deren Folge oder auch auf ihre gleichzeitige Verknüpfung; denn es scheint gewiss kein Mittel wirksamer zur Erregung der Leidenschaften, als wenn z. B. die Tonkunst sich derselben rhythmischen Bewegungen bedient, welche dieselben Leidenschaften wirklich haben bei dem dadurch erregten Hörer.“

Derselbe Kunstaussdruck indessen, welcher im Stande ist, die Leidenschaften auf das Heftigste zu erregen, hat zugleich auch die wundersame Kraft, dieselben zu besänftigen. Der rohe Natur-Sohn fühlte frühzeitig die Gewalt des Rhythmus. Das Wohlthätige dieses Zügels bemerkte er wahrscheinlich zuerst in den geregelten und dadurch gemässigten Sprüngen einer ausgelassenen Freude; doch bald liessen auch andere Leidenschaften sich denselben willig anlegen. Des Wilden ermattendes Todtengeheul, sein verzweifelnd rasendes Umherspringen ward zum milder besänftigenden Leichen-Tanze, zum ergreifenden Wehgesange, bis endlich, durch höhere Cultur gemildert, auch diese Trauerklänge nicht mehr nothwendig waren zur Stillung der Affekte. In solcher Ansicht von der Kraft des ordnenden Zeitmaasses betrachtet denn schon PLATON <sup>1)</sup>, dem Gutes und Schönes überall erscheint als unzertrennbare Einheit, den Rhythmus als ein kostbares Geschenk der Musen, als wohlgefällig den über uns

---

<sup>1)</sup> Timaeos, pag. 538. der mehrmals schon angeführten Leyden'schen Ausgabe.

wachenden Grazien, denen alle unmässigen Gemüthsbewegungen fremd sind. Dass zur Stillung derselben der Rhythmus in jenen Zeiten wirklich angewendet ward, beweist unter anderen folgende Stelle des PLUTARCH <sup>1)</sup>: „die Phythagoräer bedienten sich des Leyerspiels vor dem Schlafengehen, um die wilden Leidenschaften der Seele gleichsam zu besänftigen durch der Ton-Kunst holden Zauber,“ der, wie gezeigt, besonders im Rhythmus liegt, und von welchem EBERHARD in seinem Handbuche der Aesthetik (Th. 2. pag. 306) im Allgemeinen noch so treffend sagt: „In dem schönen Taumel, worin sich die Bewegung wiegt, den das Gleichgewicht vor einem unangenehmen Falle bewahrt, und der die Wirkung sowohl als der Ausdruck einer schönen, besonnenen, sich selbst beherrschenden Begeisterung ist, besteht der eigentliche Zauber des Rhythmus in der Musik und Poesie, wie auch in der gesellschaftlichen Tanzkunst.“

## §. 61.

### F o r t s e t z u n g.

Mächtiger und wirksamer als irgend ein anderes darstellendes Kunstmittel erscheint also der ästhetische Ausdruck des Rhythmus; betrachten wir ihn nun aber auch in Beziehung auf die bei aller Kunst so sehr zu berücksichtigende Sittlichkeit. Wir wissen, Ethos ist eine der ersten Eigenschaften des Schönen, und er kann sehr gefährdet werden durch den Rhythmus. PLATON bemerkte schon, dass manche Rhythmen sehr geschickt seien zum treffenden Ausdrucke des Muthwillens und der unsinnigen

---

<sup>1)</sup> De Iside et Osiride 81.

Tollheit, der Unanständigkeit und anderer Laster mehr, und heut zu Tage braucht man wahrlich nicht lange zu suchen, namentlich unter den Musiken der Salons, nach Tonstücken, deren Bewegungen die steigende Heftigkeit der erotischen Mysterien recht lebendig malen. PLUTARCH warnte dringend vor den Wirkungen einer üppigen Musik. Was sollen wir jetzt thun? — Dass Ober- und Unterhaus ein eigenes Gesetz darüber publicirten, thäte Noth. Der wilde Rhythmus mancher heutigen, ohnehin schon im wirbelnden Taumel dahin schwebenden Tänze ist sicher nicht ohne allen — ja ohne grossen nachtheiligen Einfluss auf die Sittlichkeit, wie jeder Denker zugestehen wird, der sich um Volksvergnügungen, um den Gang der Leidenschaften und um die polizeilichen Nativitätslisten seit längerer Zeit aufmerksam bekümmert hat.

## §. 62.

### F o r t s e t z u n g.

Die Gesetze der äusseren oder rein formalen rhythmischen Schönheit haben wir zum Theil bei früheren Gelegenheiten schon angeschaut: der Rhythmus, hiess es dort, zeige zunächst Einheit in schöner Mannigfaltigkeit; wie in der Stimme die Monotonie, so sind auch gleiche Bewegungen hässlich. Bei der grossen Gewalt des Rhythmus indessen ist es nicht sehr zu verwundern, dass die menschliche Natur hier abhängig erscheint von Nationalem und Conventionellem. Der Indier z. B. wird ergötzt durch Versmaasse, in denen unser Ohr schwerlich eine rhythmische Wohlbewegung errathen würde. In den alten Sprachen der Hindus, und namentlich im Sanskrit, herrscht nicht selten in den rhythmischen Reihen vor der Dipyrhichius (— — — —), ja sogar der Orthius (— — — —),

der Pyrrhichianapäst (— — — — —) und der umgekehrte parapäonische Rhythmus. Eben solche metrische Formen oder Tonfüsse treffen wir auch in ihren Musiken, und es ist wahrhaftig kein Wunder, wenn sich jener reisende Engländer und weniger noch der Franzose und Deutsche daran zu ergötzen vermögen.

Zu der allgemeinen formalen Schönheit des Rhythmus gehört ferner durchaus eine sehr leichte Verständlichkeit und Ueberschaulichkeit seiner Theile, da die Auffassung aller Successionen ohnehin schwerer ist, als die der simultanen Reihen. Dann erhöhen auch Neuheit und Originalität noch den ästhetischen Aus- und Eindruck des Rhythmus, dessen ununterbrochene Dauer aber in mehreren Fällen nothwendig begränzt sein muss auf eine mässige Zeit. Die Erfahrung lehrt nämlich, dass der Mensch, in soferne die Abnahme seiner körperlichen Kräfte ihn nicht hindert, bei jeder rhythmischen Bewegung, aus ganz natürlichen Gründen, das Tempo beschleunigt, wodurch nächst der äusseren oder formalen Schönheit am Ende auch beeinträchtigt werden können die innere ästhetische Wahrheit des eben dargestellten Ausdrucks, und endlich, wie ich bereits im vorigen Paragraphen erwähnte, sogar auch die Sittlichkeit.

Die höchste ideelle Schönheit der rhythmischen Formen liegt in der Grazie, der ich denn auch, bei solch' hoher Bedeutsamkeit, in einem der nächstfolgenden Paragraphen eine besondere Betrachtung widme, so wie von dem umgekehrten Ideale, dem Lächerlichen und Komischen, das ebenfalls der Rhythmus auf so kräftige Weise darzustellen vermag, im ersten Abschnitte des folgenden zweiten oder speciellen Theils, bei Gelegenheit des musikalischen Ausdrucks und seiner Formen, ausführlich die Rede sein wird, daher ich hier eine nähere Untersuchung desselben füglich übergangen darf.

Uebrigens sind auch die rhythmischen Formen, wie vieles Andere in der Welt und selbst in der Kunst, mit der Zeit dem Wechsel des Geschmacks unterworfen. Der Grund davon aber mag tiefer liegen als der von der gewöhnlichen Aenderung der Mode; denn der Rhythmus in seiner bedeutsamen Beziehung zum Leben, hängt nicht etwa, wie der Geschmack in Kleidung und Lebensweise und anderen mehr gleichgültigen Dingen, ab von einer Willkühr der Laune, sondern will zu einer Aenderung Motive haben, die das Innerste des ganzen Daseins des Menschen selbst berühren. Es müsste von hohem Interesse sein, einmal alle die musikalischen Rhythmen historisch zu entwickeln, welche seit dem Anfange des vierzehnten Jahrhunderts ungefähr, oder von JEAN DE MURIS an, nach und nach in Gebrauch gekommen, wieder verschwunden, neu entstanden und bis jetzt endlich aufbehalten worden sind. Das Verschwinden mancher sonst gebräuchlichen Taktarten, die schon von DU BOS bemerkte Beschleunigung in Rhythmus und Tempo wäre in gründlicher Untersuchung gleich wichtig für Leben und Kunst. Manches dahin Gehörige findet man ebenfalls schon in meiner mehrfach angeführten „Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften“ in den zur Mensural-Musik gehörenden Artikeln, indess sind solche ausführliche geschichtliche Forschungen doch nur möglich in einer vollständigen und überall historisch und philosophisch begründeten Theorie des Rhythmus, und zu solcher war eben so wenig dort als hier der Ort und Raum.

### §. 63.

#### Schönheit der Bewegung im Raume.

Gehen wir nun zu dem zweiten Punkte über, welcher

bei den sichtbaren Eindrücken der Schönheit der Bewegung in Betrachtung kommt, und den ich bei Bestimmung unseres Gegenstandes §. 51 unter a bezeichnete, nämlich zu der Schönheit der Linien und der dadurch verzeichneten Figuren im Raume, so wird unsere Untersuchung des Schönen jetzt gleichsam mathematisch. Mathematik und schöne Künste beschäftigen sich mit der Construction der Formen der Sinnlichkeit. Mathematik ist die Logik der Kunst, und so kann denn auch nur an sie angelehnt, von ihrem wissenschaftlichen Standpunkte aus, unser Forschen hier zu völlig genügenden Resultaten führen. Als das erste unter diesen tritt uns, die Beziehung der Linien zur Schönheit zunächst im Allgemeinen betrachtet, die Ueberzeugung entgegen, dass gerade Linien eine nur sehr geringe Schönheit haben können, denn es mangelt ihnen die dem Schönen durchaus nothwendige Mannigfaltigkeit. Gerade Linien haben für uns keinen andern Ausdruck als den der genauen Regel eines ordnenden Verstandes, und können keinen andern Begriff geben als den der Festigkeit und Sicherheit. Auch den aus ihnen zusammengesetzten Figuren mangelt jede freie Schönheit. Am liebsten verbinden sie sich zur einförmigen Symmetrie, und auch da selbst, wo diese aufgehoben ist, erlauben gerade Linien der schaffenden Fantasie nur ein sehr begränztes Spiel. Mannigfaltigkeit erzeugt indessen auch hier die mögliche Schönheit. Das Rechteck ist schöner als das Quadrat; das gleichseitige Dreieck steht dem nur gleichschenkligen bei weitem nach in ästhetischer Form. Der Kreis, das in sich selbst Abgeschlossene, sich selbst Genügende, das bedeutsame Sinnbild der Ewigkeit, ist die vollkommenste Grundform, die aber wiederum höhere Mannigfaltigkeit und Schönheit erst erreicht in dem abweichenden Oval. Die elliptische Linie entwickelt in ihrem Laufe einen stets veränderten Umriss, indess



die Cirkellinie immer und in jedem ihrer Theile sich selbst gleich ist, und dieser Gleichheit widerstrebt denn auch hier schon wieder die Natur. Rhythmisch schön war überall fast deren Bewegung; geometrisch schön sind ihre Linien. In elliptischen Bahnen kreisen fern die Himmelskörper, deren Gestalt selbst überall grössere oder geringere Abweichungen zeigt von der Kugelform. Zum schönsten Oval gestaltet sich im freien Spiele der Bewegung das Kieselgerölle im reissenden Bergstrom, und wir finden es auch wieder selbst in den schönsten Formen der Blätter und Früchte. Oval ist der schönsten Muschel farbig schillerndes Haus, des goldenen Käfers prangende Gestalt; oval endlich des Menschen erhabenes Haupt, der Umriss seines Seele-spiegelnden Auges, und des Geist-verhauchenden Mundes. Eine noch grössere Mannigfaltigkeit und Schönheit — zu reich fast für die verschiedenartigen Zwecke des Bedürfnisses in der Natur — zeigt die Spiral-Linie; wir finden sie hier nur in den reizenden Windungen vieler Conchylien und in den Hörnern mancher Antilopen, Widder und anderer Thiere, denen das Horn minder Waffe ist als zierender Schmuck. Die reichste Mannigfaltigkeit, eine völlig freie, unerschöpfliche Schönheit ist indessen nur in der Wellen- oder Schlangen-Linie. Die Linie des Reizes nennt sie HOGARTH, und sieht in ihr die höchste Schönheit der Formen wie auch der Bewegung, wogegen denn freilich mancher, indess zum Theil ganz unbegründete, Widerspruch schon erhoben worden ist. BOUTERWECK hat Recht, wenn er sagt <sup>1)</sup>, dass die Wellenlinie nicht allen schönen Umrissen zum Grunde liege; indess ist sie in den schönsten Contouren unbezweifelt überall erweislich. Neuere Werke

---

<sup>1)</sup> In seiner Aesthetik, pag. 125.

über das höchste Schöne, über den Menschen, erkennen denn auch wiederum in dessen schönster Form die Wellenlinie an. Man vergleiche auch nur aufmerksam deren reiche Mannigfaltigkeit mit der dürftigen Begränzung aller vorhin als schön erkannten Linien; man zeichne sich selbst nur einige hundert schöner wellenförmiger Biegungen auf, und man wird sie nicht allein wieder erkennen in den schönsten Umrissen der Natur und der Kunst, sondern auch Nichts oder doch nur sehr Wenig mehr einzuwenden haben gegen die Lehre HOGARTHS <sup>1)</sup>.

### §. 64.

#### F o r t s e t z u n g.

Wie nun aber der Rhythmus übertragen werden konnte auf die Schönheit der sichtbaren Gestalt, so müssen jetzt auch deren Linien wieder, wenn auch nur mehr oder weniger bildlich, übertragen werden können auf die hörbaren Künste des Rhythmus. Und in der That behauptet schon HEBDER <sup>2)</sup>: „die ganze Anzahl der Linien, die zwischen der geraden und dem Kreise liegen und dort Linien der Schönheit waren, sind in der Tonkunst melodische Gänge, jeder in seiner Bahn, mit jedem andern unvertauschbar, aber alle von einer ewigen Regel, dem Tonkreise gebunden. Dieser steht und bleibt; in ihm und mit ihm sind unzählige Melodien gegeben, und diese sind Schwingungen und Gänge der Leidenschaft.“ Es ist ein Irrthum, wenn man glaubt, in der Musik

---

<sup>1)</sup> Man sehe dessen „Zergliederung der Schönheit,“ Abschnitt 1—10.

<sup>2)</sup> Kalligone, Thl. 1. pag 121.

herrsche nur die Bewegung in der Zeit. Der Ton ist das Product der Schwingungen eines elastischen Körpers und als solches ein Ereigniss im Raume. Eine Veränderung der Schwingungen in Hinsicht ihrer Geschwindigkeit bewirkt auch eine Veränderung des Tones in Betreff seiner Höhe und Tiefe, und so ist, wenn auch in etwas bildlichem Sinne, die Veränderung eines höheren Tones zu einem tieferen oder umgekehrt, oder vielmehr das Fortschreiten eines Tones zum andern eine räumliche Bewegung, bei welcher endlich dieselben Gesetze der Schönheit gelten müssen, denen überhaupt eine Bewegung im Raume unterliegt. Das denn auch angenommen, gewinnen wir einen weit sichereren und nachhaltigeren Grund für die Verwerfung so mancher harmonischen und melodischen Fortschreitungen in der Musik als durch alle die übrigen Hypothesen und Philosopheme, welche darüber auf- und angestellt werden. Stimme in der Musik ist (in uneigentlicher Bedeutung des Worts) nichts als eine Melodie von der räumlichen Seite betrachtet. Solche Stimmen, lehrt die strenge Theorie des Tonsatzes, sollen so wenig als möglich in gerader Bewegung mit einander fortschreiten, weil sonst diese und jene Fehler in der Harmonie entstehen; wo aber ist der erste Grund für dies Gebot? — Jede gerade Bewegung der Stimme gleicht einer geraden Linie, und diese kann, wie wir gesehen haben, niemals schön sein. Chromatische Läufe, auch diatonische Leitern und dergleichen, — sie sind niemals von wahrem Ausdrücke in der Melodie; die Schönheit der Welle macht sich auch hier geltend mit allmächtigem Zauber. Quintenfolgen, Octavengänge, Querstände — sie sind mit Recht verboten, aber den Grund dafür in der unästhetischen Form der Linien zu finden, welche die melodischen Fortschreitungen der Stimmen dabei bilden, scheint mir doch viel natürlicher, als zu einer Monotonie und Leerheit der

harmonischen Zusammenstellungen da seine Zuflucht zu nehmen, die, genau genommen, auch das gebildete Ohr nur höchst selten dabei wahrnimmt.

## §. 65.

### F o r t s e t z u n g.

Die hier zu betrachtende Schönheit der Bewegung erlaubt nun eigentlich aber einen dreifachen Standpunkt. Es verändert nämlich ein an seinem Orte verharrender Körper, bei natürlich vorausgesetzter Mannigfaltigkeit der gesonderten Theile oder Glieder, in fortgesetzter ästhetischer Bewegung stetig die Linien seines Umrisses; oder er beschreibt sich fortbewegend ohne bedeutsame Mannigfaltigkeit der eigenen Bewegung nur schöne Linien im Raume (wie bildlich in der Musik); oder es verbindet sich endlich mit diesen zugleich noch das vorerwähnte leichte Spiel des schön veränderten Contours. Diese Schönheiten der bewegten Körper erscheinen jedoch als zum grossen Theile abhängig von der Schönheit der Form, welche nächst HOGARTH noch PARENT rein mathematisch untersucht, die aber uns hier nur in sofern interessiren kann, als sie sich mehr oder minder geschickt zeigt zur Schönheit der Bewegung. Diese wird sich denn, die verschiedenen Gradationen hier nicht weiter zu berühren, am höchsten und ausdrucksvollsten offenbaren in der menschlichen Gestalt, die den Zauber ihrer plastischen Formen erst vollständig entfaltet in der Bewegung. HERDER sagt <sup>1)</sup>: „bei dem menschlichen Geschöpfe wird nur durch Bewegung Reiz, und in Linien, Formen und Thaten ist Reiz

---

<sup>1)</sup> Plastik, pag. 106.

nichts als Schöne der Bewegung. Sie entfernt sich von der Linie der Nothdurft, die ihr doch Basis bleiben muss, und waltet zur Vollkommenheit hin, ohne sich in sie zu versenken.“ In Bewegung zeigt uns denn auch HOMER die höchste überirdische Schönheit der Helena: was für majestätische Züge, heisst es von derselben; ihr Blick ist der Blick einer Königin; ihr Gang der Gang einer Göttin! — Die schöne SULAMITH <sup>1)</sup> hat Haare wie die Ziegen am Gilead, Zähne gleich einer Heerde weissgebadeter Mutterschaafe; ihre Wangen blicken wie Grübchen eines Granatapfels zwischen den reichen Flechten des Haupthaares. So bricht sie hervor wie die Morgenröthe, schön wie der Mond, auserwählt wie die Sonne, da erfreuen sich die Schauer hochentzückt des Anblicks; aber nicht in Ruhe, in schönster Bewegung nur kann man bewundern die himmlische Schönheit. So wird die menschliche Gestalt verklärt durch schöne Bewegung. Wie aber der Mensch im gewöhnlichen Leben nicht rhythmisch spricht, so hat man auch hier, wo häufige Zwecke der Bedürftigkeit vorwalten, die bewegte Schönheit im Allgemeinen nicht zu suchen; ihr Gebiet gehört vielmehr den schönen Künsten an, auf deren Bewegung denn auch HOGARTH nur seine Schönheits-Linien hauptsächlich angewendet wissen will. Uns interessirt natürlich vorzugsweise die Musik, und hier ist es die Oper, wo wir an dem scenischen Sänger die menschliche Schöne anzustauen haben in ihrer höchsten, herrlichsten Bewegung. Doch sparen wir uns diesen Genuss noch auf bis dahin im zweiten Theile, wo wir die Wesenheit der dramatischen Musik insbesondere zu untersuchen haben nach ihrer ästhetischen Natur.

---

<sup>1)</sup> Hohelied Salamonis, 6, 12 und 7, 1.

§. 66.

Ideal der Bewegung.

Ins deutlichste Licht gestellt, darf ich hoffen, sind mit allem Bisherigen nun die Elemente einer in- und extensiven Schönheit der Bewegung in Rhythmus und Linie, sammt den dadurch verzeichneten Contouren und Figuren; fragen wir jetzt auch nach einem Ideale der Bewegung. Der Mensch, wissen wir, muss immer das Höchste zu gestalten suchen in der Kunst, nach ihrer Wesenheit wie in ihrer Form, und dieses Höchste ist das Ideal, das denn auch hier, in der Untersuchung zwar nur eines, aber des wichtigsten ästhetischen Kunstausdrucks, durchaus erforscht sein will in seiner innersten Natur; denn wie in der plastischen Kunst die reine Idee der Form in freiester Wesenheit aufgefasst wird, so ist auch eine Bewegung denkbar, die, frei von allen Zwecken niederer Bedürftigkeit, nur reine höchste Schönheit offenbart. Und diese höchste Schöne, dieses Ideal der Bewegung, haben wir ja schon früher als der höchsten Vollendung fähig gefunden in der allein in- und zugleich extensiv rhythmisch schönen Tonkunst: es ist die Grazie, die uns hier entgegentritt als das Ideal der Bewegung, und die wir nun auch im Angesicht unsers eigentlichsten Zwecks, wie bisher, näher betrachten wollen mit vorzüglicher Rücksicht auf die Tonkunst. Greife ich scheinbar damit einer späteren speciellen Untersuchung vor, so gewinnen wir doch auch einen um desto sichereren und festeren Boden für jede unserer zukünftigen besonderen Forschungen, auf welchen sich bei jeder Gelegenheit nöthigenfalls leicht zurückschauen lässt.

§. 67.

D i e G r a z i e.

Habe ich bei einer früheren Gelegenheit schon einmal zugegeben, was ich hier wiederhole, dass es in keiner Kunst so schwierig ist, die Begriffe der Schönheit und zumal der formalen Schönheit nebst ihren verschiedenartigen Offenbarungen erschöpfend und befriedigend auszudrücken, als in der Tonkunst, — sie ist zu wesenhaft, ihre Darstellungs-Mittel sind zu ätherischer Natur und auch ihre mancherlei Stoffe und Erscheinungen zu verschieden, als dass das bloss umschreibende Wort, dieser materielle Ausdruck des denkenden Verstandes, ihre ganze Tiefe ergründen, ihr ganzes mächtiges All umfassen und in dieser gleichsam geistigen Leibwerdung wieder darstellen könnte: so tritt am fühlbarsten diese Schwierigkeit hervor bei dem Gegenstande, den wir jetzt unserer Beschauung vorwerfen, der Grazie, dem Ideale der Bewegung. „Wer die Grazie definiren will,“ sagt **BOUTERWECK** in seiner Aesthetik <sup>1)</sup>, „kann nicht wohl umhin, selbst gegen dasjenige zu fehlen, was er definiren will;“ und aus demselben Grunde begiebt sich denn auch **WINKELMANN**, begeistert durch die helle Beschauung der Grazie, aller näheren Definition derselben; mit des Künstlers geweihtem Auge sieht er sie verkörpert vom hohen Himmel herabschweben und zur eigenen Bildung selbst des Künstlers Werkzeug führen. Ich enthalte mich ebenfalls hier jeder eigenen oder fremden Worterklärung, weil im Grunde doch alle darin übereinkommen, dass die Grazie eine

---

<sup>1)</sup> Nach der Leipz. Ausgabe von 1806 pag. 96, und nach der Wiener von 1807 pag. 81.

eigenthümliche Schönheit ist der Bewegung, die sich besser selber anschauen und empfinden als begreifen und erklären lässt. Was sagen denn auch alle die Wörter: Reiz, Anmuth, Liebreiz, Lieblichkeit, Holdseligkeit, Huld und wie sie alle heissen, gegen das eine griechische *Charis* oder *Grazie*? — Ein höchstes Schöne glauben wir bei seinen Lauten zu sehen, zu hören und zu empfinden, und doch bezeichnet es nicht die höchste Schönheit überhaupt. Wir Deutsche wissen hier leider, bei allem Reichthum unserer Sprache, mit Worten keinen sonderlichen Unterschied zu machen; besser und mehr schon der Italiener, der in seinem ästhetischen Enthusiasmus nicht unter gleichen Umständen ausruft: „*che bellezza!*“ und „*che grazia!*“ — Sie, die *Grazie*, ist die höchste Schönheit, das Ideal der Bewegung, welches das ganze Sein des Menschen, sein Inneres und Aeusseres umfängt mit einem wunderbaren Reiz.

Als die Summe alles Reizes der Bewegung also, als deren höchste idealische Schöne erscheint die *Grazie*, und besonders in der Musik. Sichtbar gestaltet gleichsam schaukelt sie sich hier auf den melodischen Wellen einer Rhode'schen Violin-Composition, und ihre Stimme vernimmt das für metrische Musik empfängliche Ohr in dem leichten, sanften Wiegen adonischer Verse. Und dies führt nun auf die Gestalten und Bedingungen, in und unter welchen die *Grazie*, sowohl überhaupt als in der Musik insbesondere, zur Erscheinung kommt.

## §. 68.

### F o r t s e t z u n g.

Formell zunächst ist die *Grazie* ohne einen gewissen, bestimmten und genau abgemessenen, wenn auch freien



Rhythmus in der Bewegung, und ohne eine wellenhafte Linie (mit Bezug auf Musik in bildlicher Rede) gar nicht denkbar. Die Welle, die, in sich selbst verschmelzend, auch in der Ruhe noch Leben athmet, ist Grundform aller bewegten Schöne, und so ist sie vor allen Dingen denn auch Eigenschaft der graziösen Form und Gestalt. Alle Beschreibungen der Grazie deuten wenigstens darauf hin. Wenn RICHARDSON im „CARL GRANDISON“ die Grazie der Emilie Jervoy beschreibt, so bewegt sie sich mit sanftem Schwimmen durch das Zimmer; wenn MILTON die Grazie eines Engels malt, so ist sie sanft gleitend ohne zu schreiten; und eben so verhält es sich mit der formellen Gestaltung der Grazie in der Tonkunst. An Woge und Welle und ihr sanftes Dahinrollen muss hier jede Bewegung oder Fortschreitung der Töne erinnern, wenn die Musik oder ihr Vortrag wirklich graziös sein soll. Weite Schritte, Sprünge, grandiose Tonmassen, und sind sie noch so charakteristisch wahr und ausdrucksvoll, auch schön, können niemals die Wirkung der Grazie hervorbringen, die schwebend, wehend, wallend ihre namenlose Schönheit entfaltet. Bewunderer, Anbeter sogar hat wohl die charakteristische Schönheit, auch in der Tonkunst, Liebhaber aber hat nur die Grazie. Wie charakteristisch wahr, wie ausdrucksvoll und mächtig ergreifend und schön ist z. B. die Einleitung zu HÄNDELS „Messias“, jenes erhabene „Halleluja“, der ganze zweite Act von BEETHOVENS „Fidelio“, und was dem ähnlich! — Grazie aber athmen sie alle wahrlich nicht. In holdester Anmuth hingegen fesselt diese, um auch nur ein Beispiel für sie anzuführen, alle Gemüther und weiss jedwed fühlendes Herz mit allmächtigem Zauber für sich zu gewinnen in Max's Arie: „Durch die Wälder, durch die Auen“ etc., in Agathe's „Und ob die Wolke sie verhülle“ etc., in Tamino's „Dies Bildniss ist bezaubernd schön“ etc. und dergleichen m.

Selbst der einzelne ausgehaltene Ton kann noch voll schöner Grazie sein, wie das Bild des Schlafes, wenn sein Vortrag nämlich an die Bewegung der Welle und Woge erinnert, wie dies z. B. bei dem sogenannten Glockentone, dem Portamento u. s. w. der Fall ist, welche daher auch von so ungemeinem Liebreize und so grosser Wirkung auf die Zuhörer sein können; denn wenn das Gerade, Steife und Starre in und ausser der körperlichen Welt, und in der Musik z. B. ein von Anfang bis zu Ende gleich stark und einförmig ausgehaltener Ton, das Ansehen der Unbeweglichkeit, der Gefühllosigkeit und des Todes sogar geben, so muss das Biigsame, Fliessende, Wellenförmige auch ohne äusseren räumlichen Fortschritt den Schein der Bewegung und des Lebens gewinnen. Und daraus ergeben sich nun auch ganz von selbst schon die Mittel, durch welche in der Musik gleichsam die äussere Gestalt der Grazie gebildet wird: durch Ligatur und möglichst stufenweise Fortschreitung der Intervalle; wie Woge und Welle muss Alles in einander fliessen; und daher endlich auch durch rhythmisch schöne Accentuation, die sich am gewöhnlichsten kund giebt im schönen Wechsel des *crescendo* und *decrescendo*, *accelerando* und *ritardando*.

### §. 48.

#### F o r t s e t z u n g.

Unter den Bedingungen, unter welchen die Grazie, und auch in der Musik, nur zur Erscheinung kommt, nimmt die der höchsten sittlichen Schönheit den ersten Platz ein. Darum verträgt sich die Grazie, wenn sonst ihren Anforderungen genügt wird, auch recht wohl mit Ernst und Würde, und keinem reinfühlenden Kunstkenner wird es einfallen, einem Priester-Chore wie „O Isis und

Osiris“ von MOZART die Schönheit der Grazie abzusprechen; Lieder und Gesänge eines Don Juan aber, in MOZARTS unsterblichem Werke, selbst das schmeichlerisch-herrliche Duett „Reich mir die Hand, mein Leben“ und süßliche Ständchen „Erklinge, liebe Zitter“ nicht ausgenommen, können niemals eine ächt graziöse Musik sein; denn die zweite Bedingung derselben, die aus jener ersten entspringt, ist der Charakter der süßen Bewusstlosigkeit ihres Reizes, die kein Streben zeigt zu gefallen; ein solcher Charakter aber fehlt bei aller Zärtlichkeit doch den beiden eben namhaft gemachten Compositionen, und musste ihnen fehlen, denn Don Juan wollte gefallen, absichtlich, um seine thierische Lüsternheit befriedigen zu können, und MOZART durfte also auch noch bei Weitem nicht wahrhaft graziös componiren. Ferner kann die Grazie nie ausser dem leichten und freien Maasse der Natur sein, ein Ueberschreiten führt hier, wie viele unserer neueren modernen Compositionen gar deutlich beweisen, zu widriger Affectation und Künstelei, zierlicher und gezielter Verzerrung: Leichtigkeit und Ungezwungenheit in Melodie und Harmonie, Führung der einzelnen Stimmen sowohl als ihrer contrapunktischen Verbindung, sind ihre wesentlichsten Erfordernisse. „Wer sie (die Grazie) erst merklich suchen will — sagte LUCIAN schon <sup>1)</sup> — den flieht sie gewiss.“ Auch nur die sprechendsten Ausdrucks-Mittel sind der Grazie fähig: aller Zierrath, wie die Mode besonders ihn in mancherlei verschiedenen bedeutungslosen, nichtssagenden Figuren, Nuancirungen und Verkettungen der Töne den Werken der Kunst genugsam anzuhängen pflegt, ermangelt, auch bei der grössten Freiheit und Leichtigkeit, in der er sich bewegen mag, dennoch des

---

<sup>1)</sup> In den Epigram. VII. ed. REITZ, T. III. pag. 676.

eigentlichen Charakters der wahren Grazie. Deshalb bleiben auch so viele Tonstücke der jetzigen italienischen und französischen Schule besonders ohne alle tiefere nachhaltige Wirkung, ungeachtet ihrer oft sehr leichten und freien Bewegung: sie sind elegant, aber nicht graziös, was unstreitig etwas viel Höheres ist. Indess schliesst auch den kühnsten Muthwillen und den üppigsten Scherz die holde Grazie nicht aus. Das beweisen viele Walzer von STRAUSS und LANNER, deren eigenthümlicher Reiz in durchaus nichts Anderem besteht, als in der Grazie der Melodie, der hohen Schönheit ihres Rhythmus.

### §. 70.

#### F o r t s e t z u n g .

So besteht denn das wahre Wesen der Grazie in nichts Anderem als in der innigsten Verschmelzung sittlicher und ästhetischer Verhältnisse, im schönsten seelenvollen Ausdrucke eines lebendig Bewegten. Dem bewegten Leben allein, das sich in unserer Tonkunst offenbart durch Rhythmus und Klang, gehört die Grazie, das Ideal der Bewegung. Merkwürdig genug tritt sie hier in einer Beziehung neben dem Erhabenen auch dem Genie gegenüber, indem sie nicht, wie dieses, von der Natur selbst geschaffen, sondern vom Subjecte, dem Componisten oder Virtuosen, hervorgebracht wird, so tief auch ihr erster Grund in der Seele desselben gelegen sein mag. Genie macht dem Urheber alles Seins, die Grazie aber ihrem Besitzer Ehre; und diese absolute Freiheit ihrer schönsten Bildsamkeit verleiht ihr denn zugleich auch den Charakter eines wahrhaft ästhetischen Kunstausdrucks; es entsteht eine freie Schöpfung, eine graziöse Schönheit, ein Ideal der Bewegung, das da urbildlich vorschwebt und mehr oder minder

zur Erscheinung kommt in allen Künsten der Bewegung, sei es nun durch Rhythmus, oder sei es durch den mannigfachen Wechsel der im Raume verzeichneten Linien.

§. 71.

Verhältniss der ruhenden zur bewegten  
Schöne.

Ueberall, sowohl in der Natur als in der Kunst, ist der Eindruck der bewegten Schönheit ungleich tiefer und mächtiger als der der ruhenden. Gebirg und Meer sind mathematisch erhaben; jenes steigt schroff und steil empor in die Wolken; zu diesem neigt im schönen weiten Bogen der leichte Himmel sanft verschwimmend sich nieder. Ewig wandellos aber prangt das Gebirg in einförmiger Schöne; nur der Zauber der Beleuchtung, das luftige Spiel der die Gipfel umtanzenden Gewölke verleihen dem Anblick jener ruhenden Erd-Riesen einige Mannigfaltigkeit; sie zeigen das erhabene Starre nur umflossen von bewegten Elementen. Die weit gedehnten Golfe dagegen werden fern nur reizend umschlungen von ruhenden Küstenarmen; das Meer selbst aber, nimmer still, offenbart in dieser ewigen Bewegung stete Mannigfaltigkeit, tausendfache Schöne. Das Meer ist mathematisch und zugleich dynamisch erhaben, und das starre Gebirg hat nimmer aufzuweisen solch eine reiche Herrlichkeit. Lieblich ist in des Mittags schwüler Ruhe des Waldes traulich beengendes Dunkel, des Feldes lichtverbreitender Teppich; schöner aber, unendlich reizender wird die Landschaft, wenn der Abendwind spielt mit dem flüsternden Laube der starren Eiche, mit den wiegenden Kronen der Erle, mit der Birke schlankem Stamme, und im leisen lieblichen Wehen rings auf den weiten Gefilden wogt das versilberte

Gras. Auch bei dem menschlichen Geschöpfe entsteht, wie früher bereits gezeigt, aller Reiz nur durch Bewegung. So hat denn in der Natur das Bewegte gegen das Ruhende überall eine grössere ästhetische Wirkung, nicht anders aber ist es auch in der Kunst. Das todte Bildwerk wird, was auch in scharfsinnigen Parallelen darüber schon gesagt worden ist und noch gesagt werden mag, nimmer die tiefe allgemeine Wirkung der bewegten Künste erreichen. Das Lebendige ergötzt die Menschen im Anblick am meisten, sagte ja schon SOCRATES. Dem ganzen Geschlechte, seinem Körper und Geistesbau sympathisch, gehört der Ausdruck der Leidenschaften, die Macht des Tons. „Es ist die Stimme der Natur, sagt HERDER, Energie des Innigbewegten, seinem ganzen Geschlechte sich zum Mitgefühl verkündend; es ist harmonische Bewegung. Daher der Tanz: denn da die Töne der Musik zeitgemässe Schwingungen sind, so regen sie, wie die Empfindung sie maass, hob, senkte, den Körper; der Rhythmus ihres Ausdrucks drückt sich aus durch seinen Rhythmus.“ Ferner: „Sahet ihr wohl je die menschliche Natur lebendiger als im seelenvollen Tanz? Wirkt eine der sogenannten schönen Künste lebhafter als diese auf das Herz der Jugend? Anmuth ist in der Sprache; Zauber in Tönen und Gebärden.“ In den Bewegungen des Menschen offenbaren sich seine innigsten, geheimsten, unaussprechlichsten Gefühle; daher werden denn die zugleich zur freien formalen Schönheit veredelten Gebärden des bewegten Lebens ein natürlicher und zugleich höchst ästhetischer Kunstaussdruck, der, wenn er auch ohne das begleitende Wort selbstständig erscheint, als allgemeinste Natursprache der Empfindung und der Leidenschaft des tiefsten Eindrucks nicht verfehlen kann. Das Wort ist eine Sprache der Convention, nur geschaffen zu einer bestimmteren Mittheilung der Ideen; Gebärden aber und Töne sind das Wörterbuch

der einfachen Natur, eine Sprache enthaltend, die wir Alle von der Geburt an kennen, und deren wir uns bedienen zum Ausdrucke alles dessen, was unmittelbaren Bezug hat auf unser Dasein. Und dieser Ausdruck ist lebhaft, kurz und höchst kräftig. Eine Sprache aber, die nicht sowohl dem Menschen als der gesammten Menschheit angehört, muss einer überaus tiefen Wirkung fähig sein für die Kunst, und demnach untersuchen wir denn auch hier den Ausdruck der Töne von ihren ersten Elementen an bis zu den Kunstwerken ihrer längst schon anerkannten unermesslich hohen und weiten Poesie.



Z w e i t e r  
oder  
b e s o n d e r e r T h e i l.

---

**ERSTER ABSCHNITT.**

---

*Allgemeine Poetik der Tonkunst.*

**A.**

**Von der Musik überhaupt.**

§. 72.

B e g r i f f u n d G e g e n s t a n d.

In Folge der Verrichtungen der Musen, von welchen, nach PLATON und wie allgemein angenommen, die Musik ihren Namen empfing, verstanden die Alten, und vornehmlich die Griechen, unter Musik (*μουσική*) sämtliche sogenannte Musenkünste, d. h. alle diejenigen Künste, in welchen das musikalische Element, der Ton und der Rhythmus in der Zeit, und beide im weitesten Sinne des Worts, vorwaltet, also ausser der eigentlichen Tonkunst auch noch die Dicht - und Redekunst. Daher setzte auch PLATON sie der Gymnastik entgegen, als der Kunst im



Raume, und fanden die alten musikalischen Wettstreite (*ἀγῶνες μουσικοὶ*) in allen jenen drei Künsten statt. Späterhin indess ward der Name Musik und das Prädicat musikalisch blos auf die Kunst, durch Töne das Gemüth mit Wohlgefallen zu bewegen, beschränkt, also auf die Kunst, deren Werke blos aus Tönen bestehen, die sich im Gebiete der Zeitformen bewegen und daher auch besonders von der Zeit abhängig sind. Damit ist aber noch nicht Alles gesagt: um einen ganz vollständigen und richtigen Begriff sich von dieser Kunst zu machen, muss man bis auf ihren ersten und innersten Ursprung in der Natur zurückkehren.

Dadurch wird es klar, dass wir diese Kunst fast täglich noch und immer in neuen Formen und Weisen entstehen sehen, wie wir denn auch den ganz rohen Naturgesang noch in diesem Augenblicke bei allen halbwilden Völkern, als in Europa z. B. den Eskimo's, antreffen; die Natur scheint eine unmittelbare Verbindung zwischen dem Herzen und dem Gehöre gestiftet zu haben. Jede Stimmung kündigt sich, wie ich später noch deutlicher und bestimmter nachweisen werde, durch eigene ihr angehörige Töne an, und eben diese Töne erwecken in dem Herzen Derer, welche sie vernehmen, dieselbe Empfindung, aus welcher und durch welche sie entstanden sind, ohne dass der Verstand über diese Wirkung Rechenschaft zu geben vermag, aber auch nicht zu geben braucht oder gar angefordert wird. Deshalb ist denn die Musik auch — nehmen wir das Wort in seiner ganzen und weitesten Bedeutung — im Grunde die geistigste unter allen Künsten, und sollte in diesem Sinne selbst noch höher denn die Dichtkunst gestellt werden, welche an und für sich nur mit dem Verstande erkennbare Stimmungen des Gemüths darzustellen vermag; da hingegen die Musik ganz unerklärliche Empfindungen und Ahnungen ausdrückt, und

gleichsam wie eine Universalsprache durch alle Zeiten und Völker hindurch von der ganzen Welt verstanden wird. Erwähne ich hier an die Reihenfolge, in welcher ich die verschiedenen Künste in dem zweiten Abschnitte des ersten Theils §. 35 und 48 aufstellte. Die Musik steht dort der Poesie gegenüber. Der Standpunkt, von welchem ich bei der ganzen Eintheilung ausging, liess keine andere Stelle zu; doch ordnet sie sich auch der Poesie nicht unter, und behauptet mit dieser wenigstens gleichen Rang, in welchem sie denn endlich auch, schon dieser ihrer ersten Grundidee nach, vorherrscht vor aller Bildnerci und Malerei, die blos sichtbare Gegenstände darstellen und nur durch deren geistreiche Zusammensetzungen auf das Gemüth des Beschauers wirken können, der noch dazu, soll sich dieser Fall ereignen, auf eben dem Standpunkte der Cultur stehen muss, auf welchem der Künstler selbst, der Maler und Bildner, bei Schöpfung seines Werks stand; die Musik hingegen übt ihren Einfluss sowohl auf den rohen als gebildeten Hörer aus, wenn auch in verschiedenen Graden. Soll nach dieser Seite der Kunst hin, in Beziehung auf die Allgemeinheit des Eindrucks, eine Vergleichung der Musik getroffen werden, so könnte solche am schicklichsten wohl noch mit der Baukunst geschehen, die auch auf Jedermann wirkt, natürlich auf den Einen mehr, den Andern weniger. Darnach ergeben sich nun auch die Gränzen, innerhalb welcher die Musik ihre Werke geltend machen darf, und die Tendenz, welche diese haben müssen, wenn sie ihre Eigenschaft als wahre musikalische Kunstwerke nicht verlieren sollen, und wovon ich in den folgenden Paragraphen noch bestimmter zu reden die Veranlassung habe.

§. 73.

F o r t s e t z u n g .

In Betreff der Mittel, durch welche die Musik ihre Wirkungen ausübt und ihre Kunstwerke hinstellt, unterscheiden wir ausser dem urensten musikalischen Ausdrucksmittel, dem Tone für sich, zunächst Melodie und Harmonie. Die Melodie ist, hier vorerst nur beiläufig bemerkt, gleichsam die Seele der Musik, eine Reihenfolge hoher und tiefer Töne, welche eine Empfindung ausdrücken und diese Empfindung wieder bei dem Hörer erwecken soll. Die Wirkung der Melodie für sich wird verstärkt, wie bei der Poesie, durch den Rhythmus, der, wie wir wissen, überall in der Natur begründet ist als stehendes Princip. Die Harmonie entsteht durch die gleichzeitige Verbindung mehrerer Melodien, dergestalt nämlich, dass dieselben Unruhe oder Sehnsucht nach einer Tonverbindung erwecken (die Dissonanz), oder wohl lautend völlig beruhigend erklingen (Consonanz). Diese drei Haupttheile, Melodie, Rhythmus und Harmonie, bilden den eigentlichsten und wesentlichsten Bestand unserer heutigen Musik, und machen daher, ausser dem Tone und seiner verschiedenartigen Erscheinung für sich, den Hauptvorwurf unserer ganzen diesseitigen Untersuchung aus, der sich indessen, zur vollständigen Kenntniss und Ergründung der Sache, natürlich nicht nur noch manche andere Betrachtungen anschliessen, sondern sogleich auch hier vorausgehen.

§. 74.

Musik als schöne Kunst.

Im ersten Abschnitte des vorigen allgemeinen Theils  
Schilling, Aesth. der Tonk. Thl. II.

stellten wir (besonders von §. 20 an) eine Betrachtung an über die innere Natur oder das eigentliche Wesen der Kunst überhaupt. Eins der vornehmsten Ergebnisse derselben war, dass alle Kunst ihre innerste Begründung hat in der Menschen-Natur. Halten wir nun noch dagegen, was ich in dem zweiten Abschnitte desselben Theils, bei Gelegenheit der Eintheilung der schönen Künste über die Musik insbesondere beibrachte, so lässt sich die auch früher schon gewonnene Ueberzeugung nicht mehr zurückweisen, dass keine Kunst aber so innig zugleich auch mit des Menschen eigentlichstem Wesen verwebt, so offenbar aus ihm selbst hervorgegangen und wieder darauf gerichtet ist, als sie, die Musik; und so können wir denn hier, wo wir die Musik in ihrer Eigenschaft als schöne Kunst in specie noch näher anzuschauen uns vornehmen, allein auch nur ausgehen vom rein psychologischen Standpunkte. Auch liegt schon darin, dass das Wort Musik von dem griechischen *μουσα* ohne allen und irgend einen Zusatz entlehnt wurde, während man allen übrigen Künsten, welche als ein Geschenk der Musen angesehen wurden, einen Eigennamen gab, eine genügende Andeutung, dass der hohe Rang der Musik unter den übrigen Künsten selbst in den frühesten Zeiten schon eingesehen und anerkannt wurde, wie sie denn auch in der Reihe der sogenannten sieben freien Künste der Alten (Grammatik, Dialektik, Rhetorik, Musik, Arithmetik, Geometrie, Astronomie) in einer sinnigen Centralstellung gerade mitten zwischen den übrigen steht, und in neuerer Zeit war es von allen diesen Künsten in der That blos die Musik, welche in das Gebiet des Lebens überging, für welches aber nur das geeignet ist, was nicht nur als Erzeugniss der auf einen bestimmten Zweck gerichteten productiven Kraft des Menschen in die Erscheinung tritt, sondern auch die ästhetische Vernunftforderung an sich befriedigt,

wornach künstlerische Productionen um so reinere (schöne) Künste sind, je weniger ein anderer Lebenszweck, zu dessen Erreichung Künste erfordert und geübt werden, sich vorwaltend dabei geltend macht. Betrachtet man die Poesie, deren Stoff lediglich der menschliche Gedanke selbst ist, als ein eigenes, noch höheres geistiges Vermögen, denn das wirkliche künstlerische Wirken, so bleiben für die eigentliche Sphäre der reinen schönen Künste blos noch die Musik für das Ohr und die Mimik für das Auge übrig. Alles was man sonst noch zu den schönen Künsten rechnet, Malerei, Orchestik etc., ist gemischter und daher durchaus untergeordneter Art <sup>1)</sup>). Nun bedarf aber die Mimik vorzugsweise eines äusseren räumlichen Stoffes, während die Musik wieder ihr Objekt lediglich im Innern, in den, wenn auch von Aussen, nach physischen Gesetzen des Schalls angeregten, doch im Gehörorgane selbst sich erst bildenden Tönen hat, und zwar hier zum Wenigsten in der Wahrnehmung der einzelnen Töne selbst, vielmehr hauptsächlich und zunächst in ihrer Vergleichung und Untersuchung des Uebereinstimmenden wie des Abweichenden. Indess beruht die Musik, wie ich bereits im vorhergehenden Paragraphen näher nachwies, auf allen drei Elementen derselben zugleich, die wir nennen Melodie, Harmonie und Rhythmus. In allen diesen ist ein Mannigfaltiges, durch den Gehörsinn und auch das innere Gefühl Unterschiedenes, in einer dasselbe verbindenden Einheit betrachtet, so dass die Natur selbst sich hier gleichsam dem Kunstgesetze der Einheit in schöner Mannigfaltigkeit unterworfen zu haben scheint: in der Melodie ist ein im Aufeinanderfolgen zu einem gefälligen

---

<sup>1)</sup> Wiederholt erinnere ich hier an die Classification der Künste und meine Begründung derselben im ersten Theile.

Ganzen sich Verbindendes; in der Harmonie ein gleichzeitig in unterschiedlichen Tönen Hervortretendes; und im Rhythmus ein gleichartiges, in gemessenen Zeiträumen Wiederkehrendes. Es ist nicht der Verstand, der hierbei vergleicht oder zählt und Gesondertes in seinen Beziehungen zu einander erkennt und verbindet, sondern es ist ein eigenes, dem Sinne selbst verliehenes Auffassungs-Vermögen; aber die Befriedigung, welche der Geist in diesem Auffassen findet, wird dadurch eine vollendete, dass der Verstand auf Zahlenverhältnissen beruhende Bestimmungen (welche die Canonik und Akustik ergeben) nachzuweisen vermag, die mit jenen Verbindungen des inneren Sinnes in der genauesten Uebereinstimmung stehen und andeuten, dass der Grundcharakter der Musik ein universeller in der Natur, und die Musik selbst gewissermassen eine Manifestation der allgemeinen Naturordnung, nur in besonderer Weise, ist. Dies beweist auch die Idee einer Sphärenmusik, welche die Pythagoräische Schule fasste, und von welcher ich auch hier gehörigen Orts noch Weiteres zu reden nicht verfehlen werde.

### §. 75.

#### F o r t s e t z u n g.

Der gewöhnlichen Annahme nach sollen die Menschen die Musik von Thieren oder auch von Lauten im allgemeinen Naturleben, z. B. von Tönen, welche der Wind unter gewissen Bedingungen oder zufällig hervorbringt, indem sie dieselben nämlich nachahmten, gelernt und sie dann erst, aber auf gleiche oder doch ähnliche Weise, nach und nach ausgebildet haben. Allerdings kann und mag der Nachahmungstrieb der Menschen — ich will dem nicht widerstreiten — auch hier wie in so vielen hundert

und tausend anderen Dingen sich geltend gemacht haben; allein meiner Ueberzeugung zu Folge entstand die Musik gleich in und mit dem Menschen, und ziehen wir den ungeheuren Ausbildungsgang dieser Kunst in Betracht, so erhält diese Annahme, nebst einer noch festeren Begründung, auch eine weit dauerhaftere Nachhaltigkeit als jede andere Ansicht. Um eine Grundlage für die Erfindung der Musik zu erhalten, bedurfte sicher der Mensch nicht des eigentlichen Nachahmungstriebes. Der Bau des menschlichen Sprachorgans ist, dem angeborenen Triebe des Menschen, durch die Sprache sich Anderen verständlich zu machen, sein Innerstes zu offenbaren, vollkommen entsprechend, auch für die Modulation der Sprache geeignet; gleichzeitig mit der Sprachbildung in Worten aber tritt, auch ohne Anleitung, eine Modulation der Stimme hervor, welche die erste Grundform einer Musik enthält, und zu deren Ausbildung der Mensch zwar durch einen Naturtrieb angeregt wird, aber ohne ihm die Nachahmung zugleich als das einzige dazu führende Mittel an die Hand zu geben. Jede rohe Sprache ist zugleich auch Musik in roher Grundlage. Jede noch so wilde Nation hat, so wenig sie einer Sprache ermangelt, immer auch mehrere dieser Töne sich zu eigen gemacht, die einem mit lebhaften Gefühlen begleiteten Gedanken sich anfügen. Dahin gehören selbst das Schnalzen mit den Fingern, Klatschen mit der Zunge, Pfeifen mit den Lippen und mehrere andere unterschiedliche, oft nicht nachahmbare Weisen, welche bei einzelnen Nationen in der That mehr als Betonung, als eine wirkliche Articulation in das Material ihrer Sprachen eingehen. — Auch dem Menschen allein nur gehört die Musik als Kunst, so wie alle Kunst ein Eigenthum ist der Menschheit <sup>1)</sup>). Wenn Thiere Empfänglichkeit für Töne zeigen,

---

<sup>1)</sup> Vergl. Thl. I. Abschn. I. §. 20 ff.

so ist solche doch nur der Ausbildung des Gehörsinns analog, zu welcher der Mensch schon auf der tiefsten Stufe seiner Entwicklung gelangt. Das Ohr des Kindes wie des rohen Naturmenschen ergötzt sich an Klängen, wie das Auge an Licht und bunten Farben, ohne sie in Beziehung zu einander aufzufassen, und bis dahin, aber auch nur bis dahin erhebt sich auch wohl das Empfindungsvermögen von Thieren, das vorzüglich dann ein verstärktes Interesse an Tönen nimmt, wenn verwandte Gefühle, wie bei dem Anlocken zur Fütterung durch Töne, sich daran knüpfen. Dieses und ein solches Auffassen von Klängen aber ist noch nicht Sinn für Musik, sondern höchstens nur Grundlage desselben. Die wirkliche Empfänglichkeit für Musik beruht auf einem Combinationsvermögen, das mit der Vernunft in ein und derselben Einheit wurzelt. Dies erhellt besonders auch daraus, dass die Ausbildung des Sinnes für Musik mit anderen Entwicklungen des menschlichen Geistes parallel geht, unter welchen namentlich die Vernunft immer mehr in ihrer Höhe und Grösse hervortritt. Es erscheint daher die Musik auch im innigsten Vereine mit der Poesie, die eigentlich dann, in diesem Vereine, erst aus der Tiefe des Gemüths in das äussere Leben gelangt; denn den vollsten Eindruck auf die Gemüther macht die Poesie doch nur als Lied im Gesange; daher auch das Rhythmische, das für jedes Gedicht, auch schon in der Composition, gefordert wird, eben so die Wohlgefälligkeit, welche dem Gedichte der Reim giebt, der, wie auch das Rhythmische, schon in der Recitation eines Gedichts das Gemüth auf eine befriedigende Weise anspricht, und schon hier auch eine entsprechende Modulation der Stimme erfordert, die zum Gesange den Uebergang macht. So wie aber Musik in engster Verbindung steht mit der Poesie, so findet sie auch überall im Leben besonders da einen heimischen



Boden, wo Tiefe des Gefühls vorherrschend und die Einbildungskraft und durch sie wieder das ganze Leben höher angeregt ist. Indem das Gefühl sich mit einem gleich regem Triebe anzudeuten strebt wie der Verstand, wenn dieser Anderen Gedanken mittheilt, wird die Sprache zum Gesange, der eigentlichsten Musik des Menschen, wo er sein eigenes musikalisches Instrument ist, und welchem er in Benützung der Instrumental-Musik nur eine Erhöhung des Eindrucks beizufügen strebt, so wie auch jede Instrumental-Musik den noch nicht für die Lebhaftigkeit des Eindrucks abgestumpften Menschen immer zu einer eigenen Thätigkeit, wo nicht in Begleitung mit der Stimme, doch zu entsprechender rhythmischer Körperbewegung, so insbesondere zum Tanze anregt, wodurch sich die innere Gemüthsbewegung auch äusserlich andeutet. Je mehr dann der Tanz ein künstlerischer ist, desto entsprechender wird er der Musik und ihrem Ausdrucke für das Auge, sowohl rhythmisch im Takte, als harmonisch und melodisch in der Grazie und den Configurationen der gleichzeitigen oder sich folgenden Körperbewegungen.

## §. 76.

### F o r t s e t z u n g.

Blos durch seine Natur geleitet also, hat der Mensch, auf allen Stufen der Cultur, da in seinem Leben Musik eingeführt, wo sein eigenes Gefühl kräftig aufgeregt ist, oder wo es auf Anregung kräftiger Gefühle Anderer ankommt. So besonders als kriegerische und Fest-Musik, und Nichts ist so im allgemeinen Dienste des wechselnden Lebens als Musik. Doch wenn sie in den meisten dieser Fälle mehr oder weniger von ihrer eigentlichen Kunsthöhe herabgezogen wird, so feiert sie ihre schönsten Triumphe

wieder, und bewährt sie sich in ihrer ganz eigenen Glorie dann, wenn sie sich dem Himmlischen zuwendet und hier zu einem der kräftigsten Anregungsmittel religiöser Gefühle wird (Kirchen-Musik), oder wenn sie da erscheint, wo die Reflexion des Menschen über sich selbst, über die innersten Motive alles Thuns und Treibens und über jenes wahrgenommene höhere Walten thätig wird, welches, aus tiefem Hintergrunde aller Verkettungen der Dinge hervorleuchtend, die Wörter „Vorsehung, Fügung, Schicksal“ etc. alle nur unvollkommen bezeichnen (dramatische Musik, Oper, Oratorium etc.), daher sie in dieser Richtung bisher auch überall, wenigstens unter den cultivirten Völkern, die höchste Ausbildung fand. Bis wie weit aber die künstlerischen Leistungen in der Musik bei der Höhe, welche diese heutzutage erreicht hat, noch ferner gesteigert werden dürfen, ist schwer zu bestimmen. Mit fortschreitender Erhebung zu ihrer vollendeten Ausbildung hat sie längst schon immer mehr und mehr gleichsam einen mysteriösen Charakter angenommen. Es wird nämlich, um sie in ihrer wirklichen Eigenthümlichkeit und in ihrer reinsten Einwirkung auf das Gemüth ganz zu erfassen, eine nur wenigen Menschen verliehene höchst glückliche Organisation des Gehörsinns erfordert, und man kann sagen, dass die Natur für die höheren Mysterien der Tonkunst nur einzelnen Menschen die Weihe zu ertheilen sich vorbehalten hat. Wahrlich, die Gradationen des Menschenohrs in seiner Empfänglichkeit für die Macht der Töne sind so gross, dass es in der That Menschen giebt, welche in der Musik durchaus Nichts als Klänge hören, deren Verbindung und Wechsel ihnen völlig gleichgültig bleiben, und die sich auch bei der kürzesten und leichtesten Musik langweilen, wenn sie derselben ihre besondere Aufmerksamkeit widmen sollen. Auf den mittleren Stufen dieser Leiter musikalischer Empfänglichkeit

befinden sich die meisten Menschen; sie erheben sich dann noch zu einer höheren, wenn sie selbst Musik cultiviren und wenigstens ein musikalisches Instrument mit einiger Fertigkeit spielen, oder wirklich in künstlerischer Art zu singen vermögen. Die höchsten Stufen aber werden nur von den Wenigen erstiegen, welche die Kunst selbst sich zu Günstlingen erkor, und die dann auch der eigene Trieb zur Composition musikalischer Stücke oder zur Virtuosität, im Gesange oder auf Instrumenten, leitet. Die grosse Classe von Musikfreunden, welche eine musikalische Kunstleistung versammelt und in einen Verein bringt, fordert meist zu dem, was ihnen durch die Musik selbst geboten wird, noch Etwas zum Geistes-Genuss, und fehlt dies, so vermisst sie Etwas, mit dem vereint die Musik erst ihre ganze wahre Allmacht auf die Gemüther ausübt. Hierin auch ist die Ueberlegenheit der mit Gesang und zwar mit einem verständlichen, dem Geiste zusagenden Gesange begleiteten Musik über die blosse Instrumental-Musik begründet, die dann, wenn die Musik zugleich noch mit dramatischer Handlung verbunden ist, noch entschiedener hervorleuchtet, indem alsdann das Interesse, welches die sinnliche Wahrnehmung an dem neben der Musik noch Gebotenen fasst, leicht ein das Interesse der Musik für sich selbst überwiegendes, und diese, die Musik in dem Grade, als sie jenem dienstbar wird und von ihrer Kunsthöhe herabsteigt, von verbreiteterer, allgemeinerer Wirkung wird. Man weiss, wie schnell eine leichte gefällige Melodie eines nicht immer als Dichtung sich auszeichnenden Liedes unter dem Volke sich verbreitet. Das eigene Vermögen musikalischer Productionen, die zum Volksgesange sich eignen, ist zwar ein der eigentlichen Kunstleistung, da wo Tiefe und Höhe erstrebt wird, scheinbar entgegenlaufendes, gleichwohl aber ein genialer Anflug, indem es nicht von gewöhnlichen

Componisten hervorgerufen und geübt werden kann, sondern, wenn auch im Grunde nur auf höchst Oberflächliches gerichtet, eine eigentliche Kunstweihe, wenigstens eine momentane Begünstigung der Muse voraussetzt.

### §. 77.

#### F o r t s e t z u n g.

Was aber endlich noch die Musik besonders im Kunstleben so hoch stellt, ist ihre totale Unfähigkeit, der moralischen Würdigung eine Blöße zu geben <sup>1)</sup>). Als eine wahre Uranide erscheint sie, die Musik, in dieser Hinsicht. Mit Ueppigkeit, Frivolität, ja allen Greueln der Welt, durch welche der Mensch sich moralisch entwürdigt, kann sie wohl in Verbindung gebracht werden, aber sie selbst kann niemals der Ausdruck sein von etwas Unmoralischem. In Gemälden, Dichtungen, Tänzen etc. kann das Obscöne und die Schande zur Schau ausgestellt werden, nicht aber in der Musik, die höchstens nur den Scherz und die Fröhlichkeit, überhaupt das Leichte im Leben, ebenso wie im Gegentheile das Ernste und Schwere, aber auch hier nur das Kräftige in dem Menschen, wie seinen Schmerz, andeutet, aber wenn das Eine oder Andere mit nur dem mindesten der höheren Menschennatur Entgegengesetzten verflochten wird, dasselbe nur begleitet, niemals selbst daran Theil nimmt. Man fordert den Beweis dafür: ich will ihn nicht schuldig bleiben. Welches ist der reine und eigentliche Ausdruck des Unmoralischen?

---

<sup>1)</sup> Man vergleiche hier ausser dem, was ich im vorhergehenden allgemeinen Theile bereits über Schönheit und Kunst in dieser Beziehung sagte, besonders die §§. 14 und 69.

— nur Disharmonie, aber Disharmonie für sich, die in der Musik indessen nur in sofern und in so weit statt hat, als sinnlich Missfälliges unverzügliche Ausgleichung in der Wiederaufnahme und dem Wiederübergehen zur Harmonie erhält. Disharmonie mit bleibendem Eindrucke ist Gegensatz der Musik, Negation ihrer selbst. Daher ja auch die Macht der Musik in Wiederherstellung eines im Gemüthe verlorenen Gleichgewichts oder der Seelenharmonie, um deretwillen sie von psychologisch gebildeten Aerzten als Heilmittel selbst physischer Krankheiten, oder auch beim Kampfe mit gemüthlichen Störungen, zur Verwahrung dagegen, wie zur Wiedererlangung von Gemüthruhe, schon vor Alters mit grossem Vortheile benutzt wurde und noch täglich benutzt wird; und daher endlich auch der Vorzug, dass die Musik nicht durch unmässigen Genuss neue Störungen in das Leben bringt; denn die Möglichkeit der Ablenkung von Berufspflichten durch zu sehr genährte Liebhaberei für Musik kann ihr selbst so wenig zur Last fallen, als jeder anderen Zuneigung zu einem an sich Guten, wie Wohlthätigkeit, Gatten- und Kinderliebe, Frömmigkeit und was sonst den Menschen im Leben adelt, wenn der Mensch dem Zuge dahin sich rücksichtslos überlässt. Wie ich mich bei einer früheren Gelegenheit auch schon einmal ausliess, verfehlt ja auch das directe Lossteuern auf Moralien stets das rechte Ziel der Kunst, unvermerkt nur soll diese wirken auf die Ausbildung der Menschheit; und so thut es auch die lebendige Musik, wenn man nur rein das Schöne darin sieht und sucht, lediglich nur das, was der eigentlichste und höchste Endzweck ihres ganzen Strebens ist.

§. 78.

Musik als Wissenschaft.

Von diesem, dem wissenschaftlichen Standpunkte aus betrachtet, theilen wir die Musik im Allgemeinen in eine theoretische und eine praktische. — Die Theorie der Musik beschäftigt sich zunächst mit der Entstehungsart der Töne selbst; mit der Beschaffenheit der Werkzeuge, womit dieselben hervorgebracht werden, der Dauer, Zurückwerfung, Verbreitung, Modification und Sympathie der Töne oder vielmehr des Klanges und Schalles, kurz mit Allem, was wir zusammengenommen die Akustik heissen, der sich dann die Lehre vom Instrumentenbau gewissermassen als ein eigener praktischer Theil anschliesst.

Dann beschäftigt sich ferner die Theorie der Musik mit dem äusseren Maasse der Tonkörper und ihren Grössenverhältnissen zu, gegen und unter einander, oder der Canonik. Seit nämlich EULER seinen eminenten Scharfsinn auch auf Musik richtete, hat man eingesehen, dass dieselbe wohl ein Recht hat, auch unter den mathematischen Gesichtspunkt aufgenommen zu werden, obschon sie in solcher Richtung noch bei Weitem nicht völlig ausgebildet ist. Wie frühere Betrachtungen bereits ergaben, bewegt sich die Musik nämlich nicht blos in dem Elemente der Zeit, sondern auch in dem des Raumes, und auf eine Art zwar, dass in der That die Mathematik ihre Maassstäbe an sie anlegen kann. Ihre Töne sind in Bezug auf die Dauer, abgesehen von ihrer übrigen Beschaffenheit, Zeitgrössen, welche von der Ganzheit, der ganzen Note, bis zum 128-Theil, und in *thesi* noch weiter, in einer absteigenden geometrischen Progression stehen, deren Exponent immer zwei ist. Ebenso sind ihre Taktarten

durch Brüche ausdrückbar, welche in Zahlen anzeigen, wie viele Theile von der Zeiteinheit in jedem Takt-Abschnitte enthalten sind. Und im Elemente des Raumes lassen sich ihre Töne als Schallgrössen betrachten, deren Entfernungen von einander in der Scala (dem ideellen Raume von Höhe und Tiefe) in Zahlen ausgedrückt werden, welche auf eine mathematische Eintheilung dieses ideellen Raumes sich beziehen (Octave, Septime, Sexte, Quinte etc.). Aehnliche Verhältnisse finden ja auch unter den Stimmstufen von Discant bis Bass, und unter den Tonarten (Klanggeschlechtern) statt. In der Instrumentalmusik hängt die Höhe und Tiefe der Töne von den Verhältnissen der Stärke, Länge und Anspannung der Saiten, der Beschaffenheit und der Entfernung der verschliessbaren Schallöffnungen und dergl. mehr ab, und alle diese Verhältnisse lassen sich nach mathematischen Regeln und Rechnungen bestimmen und ausmessen. In dieser Regelmässigkeit ihrer Bewegung im Raume und in der Zeit zugleich, man kann sagen: in dieser mathematischen Messbarkeit ihrer wesentlichsten Schritte in jenen beiden elementarischen Anschauungsformen liegt auch ihr Hauptunterschied von der gewöhnlichen Rede, und vielleicht der erste und hauptsächlichste Grund ihrer grösseren Wirksamkeit auf unser Nervensystem. Dagegen entbehrt sie nun wirklich aber auch der Freiheit, womit die lebendige Rede im Elemente der Zeit und im Gebiete des Schalles sich bewegt, und darin dürfte die letzte Ursache des Umstandes zu suchen sein, warum die Musik unsere Empfindungen, ungeachtet all' der grossen Kräftigkeit ihres Ausdrucks, doch nicht so fein abstufen und schattiren kann, als die lebendige Rede mittelst unseres Vorstellungsvermögens dies vermag. Die Musik erregt Empfindungen auf einem mehr physischen als psychischen Wege, und überbietet die Qualität der Wirkung, deren die Rede

fähig ist, durch die Quantität, Stärke und Dauer des Ausdrucks.

Das dritte, womit die Theorie der Musik sich beschäftigt, sind die Regeln, nach welchen die Töne einzeln oder zusammen verbunden werden, also die Melodik und Grammatik, Generalbass etc., oder was man gewöhnlich unter Theorie der Tonsetzkunst, Compositionslehre, Musikwissenschaft (in engerer Bedeutung des Worts) versteht.

Und viertens endlich ist es unsere Wissenschaft, die Philosophie des Schönen in der Tonkunst, die musikalische Aesthetik, welche die allgemeine Theorie der Musik noch in ihr Bereich zieht.

## §. 79.

### F o r t s e t z u n g.

Der praktischen Musik gehört im Allgemeinen die Darstellung der Töne an, durch welche Empfindungen ausgedrückt und erregt werden sollen. Das ist ihr eigentlicher Sinn und Zweck. In dieser Darstellung nun aber unterscheiden wir wieder: Erfindung und Ausübung, jene ist die innere, diese die äussere Darstellung; jene die erste Verbindung der Töne zu Tonstücken, die eigentliche Tondichtung (Composition, Setzkunst), diese der Vortrag derselben, dass die Töne mit dem Ohre wahrgenommen werden (Execution, Ausführung, Aufführung, Darstellung etc.), und solcher zwar nun entweder mit der menschlichen Stimme (Gesang) oder mit Instrumenten, oder auch mit Beiden zugleich. Hier kommen wir auf die verschiedenen Gestaltungen, Weisen und Gebiete, in und auf welchen die Werke der Tonkunst zur Erscheinung kommen können,



und welche zu vollständiger Erforschung zwar erst im letzten Abschnitte dieses Theils uns vorliegen, jedoch auch hier schon wenigstens eine übersichtliche Erwähnung fordern.

Nach der verschiedenen Beschaffenheit und Bestimmung der Tonstücke theilt man nämlich die praktische Musik wieder ein:

- a) in solche, die blos für den Gesang bestimmt ist, oder eigentlich in welcher sich Dichtkunst und Musik vereinigen (Vocalmusik), oder
- b) in solche, wo blos mittelst eines oder mehrerer Instrumente, ohne Mitwirkung der menschlichen Stimme oder des Gesanges, Empfindungen und Seelenzustände ausgedrückt werden (Instrumentalmusik); und endlich
- c) in solche, wo die Musik die Gebärden und rhythmischen Bewegungen des menschlichen Körpers unterstützt (Pantomime, Tanzmusik).

Wird die Instrumental-Musik von mehreren Blasinstrumenten ohne Saiteninstrumente ausgeführt, so heisst sie auch wohl Harmonie-Musik.

Eine andere Abtheilung der praktischen Musik ergibt sich aus der rhythmischen und unrhythmischen (besser: rhythmisch bestimmteren oder unbestimmteren) Bewegung der Töne gegen einander, wo entweder die verschiedenen Stimmen eines Tonstücks gleichzeitig und in gleichen Tongrössen, ohne besondere, bestimmt festzuhaltende Takteinschnitte fortgehen (Choral-Musik), oder wo die verschiedenen Stimmen einander in längeren oder kürzeren Takttheilen gegenüber stehen, mit melodischen Nebennoten vermischt, und diese ungleichartigen Takttheile durch den angenommenen Haupt-Rhythmus wieder vereinigt sind (Figuralmusik).

Zuletzt zerfällt die Musik, nach Maassgabe der verschiedenen Style oder des besondern Orts, wo sie, oder endlich des besondern Zwecks, zu welchem sie ausgeführt wird,

- a) in Kirchen - oder auch sogenannte geistliche Musik, welche religiöse Gefühle ausdrücken und den kirchlichen oder auch anderen Gottesdienst verherrlichen soll;
- b) in Theater-Musik, die nun entweder bloß als Einleitung oder Zwischenspiel die Gemüthsstimmung des Zuschauers herbeiführen soll, welche zum rechten Genuss des vorzustellenden Theater-Stücks erforderlich ist (Entreact, Ouverturen etc.), oder auch in der Oper und den Singspielen (mit ihren mancherlei Abstufungen) mit Hülfe des Vereins von Vocal - und Instrumental-Musik die Seelenzustände der handelnden Personen ausdrückt, oder endlich im Ballet und in der Pantomime das Gebhrdenspiel und die rhythmischen Bewegungen der Darsteller, d. h. Tänzer und Mimen, unterstützt;
- c) in Cammer- oder Concertmusik, wo sie nun zur Ausübung ausgezeichneter musikalischer Fertigkeit (Virtuosität) sowohl der Singstimmen als auf Instrumenten dient, oder bloß zur Unterhaltung und zum Ausdrucke vermischter Empfindungen bestimmt ist;
- d) in Kriegs- oder Militair-Musik, als welche sie den Muth des Kriegers anfachen und beleben, oder die rhythmischen Bewegungen desselben im Marsche erhalten und unterstützen soll; und endlich
- e) in Volks-Musik, als welche sie lediglich zur

Erweiterung des allgemeinen Lebens, und Hebung und Veredlung seiner Elemente und Richtungen dient.

Auch nach den verschiedenen Ländern, wo besonders sich der Geist der Musik nach der unter sich verschiedenen National-Individualität anders zeigt, unterscheidet man die Musik sogar noch in unter sich von einander abweichenden Stylen oder Schulen, und spricht von einer deutschen, französischen und italienischen Musik. Im letzten Abschnitte, wo ich von der Wesenheit oder ästhetischen Natur der verschiedenen Musikarten oder Tondichtungen insbesondere handele, komme ich auf alles Das wieder zurück.

## §. 80.

### Musik als bildende Kunst.

Vervollkommnung der Menschheit, Veredlung des Daseins, sagte ich §. 11, 33 und bei noch anderen Gelegenheiten, ist der Künste vornehmlichstes Ziel. Nichts Schönes im Leben lässt sich denken ohne zugleich ein Wahres und Gutes; alles Wahre und Gute aber erhebt den Menschen über das Gemeine und Alltägliche hinaus zu seiner alleinigen, höchsten Bestimmung, und diesen mächtig erhabenen Kunstzweck muss denn auch die Musik, fassen wir Alles bisher über sie und ihre Natur Gesagte zusammen, verfolgen in einer Richtung, deren Geradheit und Bestimmtheit sich dem Auge um so deutlicher und entschiedener darthut, als wir sie unter den schönen Künsten sogar erkannt haben als eine der schönsten, wenn nicht die schönste und somit wirksamste. Eine Kunst, die von so mächtigem Einflusse ist auf Seele, Geist und

Leib, selbst Sprache des Herzens, und entstanden unter göttlicher Fügung gleich in und mit dem Menschen, kann doch nicht wohl anders als auch auf ein ehüchst fruchtbringende Weise hinwirken auf die Bildung des Menschen und der Menschheit überhaupt. Gaben doch schon die Alten das zu. Jeder Gebildete weiss, was PLATON z. B. in dieser Beziehung von Musik hielt: „die Harmonie — sagt er irgendwo im „*Timaeos*“ — welche mit den Bahnen unsrer Seele verwandte Bewegungen hat, scheinen die den Musen sinnig sich Hingebenden nicht zum unvernünftigen Vergnügen, wie man jetzt wohl glaubt, sondern zur Ordnung und zum Einklang der Dissonanzen in unseren Seelenbewegungen empfangen zu haben, so wie den Rhythmus, damit er den unmässigen und der Anmuth beraubten innern Zustand ordnen helfe;“ ein andermal im „*Staat*:“ „so entsteht demnach für die Erziehung des Menschen die Musik, die überhaupt die Seele des Menschen ausbilden soll, und wäre also der zweite Hauptbestandtheil aller Erziehung. Als solcher erstreckt sie sich auf alle Seiten des Inneren, nicht allein die Kräfte der Seele in Künsten, sondern auch in Wissenschaften ausbildend, so dass sie am Ende sowohl die Liebe zum Guten als Schönen erzeugt.“ Und dergleichen Stellen finden sich noch viele in seinen Schriften, namentlich aber in den beiden angeführten, daneben das Wesentliche der Musik streng durchgehend und genau nach den Bedürfnissen der Erziehung seiner Zeit und seines Ideals ordnend. „Die eigentliche Musik — bestimmt er endlich in den „*Gesetzen*“ (7. 810. a. 812. b.) — muss wenigstens drei Jahre lang, vom vierzehnten bis zum sechszehnten Jahre, ein nothwendiger Unterrichts- und Erziehungs-Gegenstand sein, und zwar unter Leitung eines besonderen Aufsehers, und da sie <sup>1)</sup>

---

<sup>1)</sup> cf. ebend. 7. 798.

gleichfalls menschliche Charactere nachahmend darstellen soll, so ist auf alle Weise dahin zu arbeiten, dass sich unsere Jugend nur der besseren desfallsigen Nachahmungen belleissige,“ und des vielen Weiteren mehr. Derselben Ansicht war auch ARISTOTELES. Er lässt sich in seiner „Politik“ <sup>1)</sup> und in den „Problem.“ <sup>2)</sup> in dieser Beziehung sehr ausführlich über Musik aus; doch kann es wohl nicht meine Aufgabe sein, hier alle oder auch nur einzelne seiner dahin gehörigen Reden wörtlich aufzuführen; wer sich mehr dafür interessirt, findet dieselben an den unten in der Note bestimmt genug bezeichneten Stellen, und wer nicht Griechisch versteht, mag in KAPP'S „PLATON'S Erziehungs-Lehre“ pag. 109 ff. dasselbe in deutscher Uebersetzung nachlesen. Ich fahre hier im Texte weiter fort: Und nicht minder hat diese Ansicht der Alten von der Musik in solcher Richtung, ja ich darf wohl sagen: lebendiger noch als vieles Andere in der Kunst, sich durch ziemlich alle Epochen der musikalischen Geschichte hindurch bis auf die neuesten Zeiten erhalten. Selbst in den Tagen der Stürme, wo so manche schöne Blüthe von dem hohen Gipfel der Kunst herabfiel und entblättern die rauhen Winde des Schicksals über sie hinwegwehten, hat dieselbe ihr Bestes wenigstens und dieses wieder bei den besten ihrer Jünger\* gerettet. Ziemlich allgemein glaubte man von jeher und stets, und meint auch jetzt noch, dass die Musik (in irgend einer Art nun) zur vollendeten Erziehung des civilisirten Bürgers, des gebildeten Mannes gehört; daher hielten ehemals auch die Fürsten eigene Musik-Kapellen, und die Bischöfe, diese aber auch um die Glieder ihrer Gemeinde in die

---

<sup>1)</sup> cf. 8. 2, §. 3-6; 4. §. 3-6; 5. §. 4. ff.

<sup>2)</sup> cf. St. XIX. 38. u. n. O.

Kirche zu ziehen; waren an den Kathedralen Conservatorien errichtet, um den Messgefang angenehm zu machen, und an den Schulen protestantischer Kirchen Singechöre; Stadt-Musikanten von den Magistraten besoldet; und selbst in den Zeiten der allgemeinen französischen Conduite, wo Reiten, Tanzen, Fechten die beliebtesten unter den Kunstfertigkeiten waren, wurden die Kinder der Vornehmen und Reichen wenigstens soweit auf einzelnen Instrumenten oder im Singen unterrichtet, als man meinte, dass es zum Stande und zur galanten Lebensweise gehöre. Nach der französischen Revolution, als sich wieder eine humanere Ansicht von der menschlichen Bildung zu verbreiten anfang, nahm dann auch die Musik wieder einen wichtigeren Platz auf den Bildungs-Plänen ein. Vor BASEDOW war in Deutschland keine Rede von Erziehung als eigentlicher Bildung der Menschheit. Man lehrte, ausser den alten Sprachen, nur Geschichte, Geographie, Mathematik etc., jene als Gedächtnisswerk, diese um des bürgerlichen Lebens willen, ohne Rücksicht auf Entwicklung der Naturanlagen. Noch weniger aber wurde an ästhetische Bildung gedacht. Im Philanthropin zu Dessau, in der Volks-Schule zu Rekan und im Seminar zu Hannover wurde zuerst Gesang als Bildungs-Mittel angewendet; angetrieben durch den segensreichen Erfolg ahmten dann aber andere Institute der Art den Vorgang bald nach; und seit dreissig Jahren fängt man nach und nach an, immer allgemeiner die Musik als eine unartikulierte Gefühlssprache anzusehen, welche Geist und Gemüth entfalten hilft. Man sollte sich doch auch nach gerade ganz und allgemein davon überzeugen, dass zur Leitung angestammter Triebe, zur Erhaltung und Verschönerung weder das blos Menschliche, noch das Göttliche allein die Bedürfnisse des Menschen befriedigt; man sollte immer allgemeiner einsehen, dass nicht allein das Thätige des

bürgerlichen Lebens oder die Praxis des Verstandes und der Vernunft, nicht allein Sprachfertigkeit, Wissenschaft und bürgerliche Geschicklichkeit den Menschen veredeln, sondern auch der Geschmack und die Kunst; dass nicht allein das materielle Schaffen die Kräfte in Thätigkeit setzt, sondern auch die Schönheit der Poesie, der Formen, der Farben und der Töne; dass nicht allein das Geniessen das Dasein erhält, sondern auch die geistige Thätigkeit und Mittheilung sympathetischer Gefühle; dass nicht allein vernünftige Sittlichkeit, Frömmigkeit und Religion den Menschen beseligen, sondern auch der edle sinnliche Genuss des irdischen Lebens, der Kunst, der Fantasie und des veredelten Vergnügens. Aus der Mannigfaltigkeit der menschlichen Entwicklungsfähigkeit der körperlichen und geistigen Kräfte, nicht aus einer armseligen Einseitigkeit tritt das Ideal der Menschheit (Humanität) als Vergöttlichung hervor, welche Bestimmung des Lebens ist. Und daher halten denn auch naturgetreue Erzieher die Musik immer für eines der vorzüglichsten Mittel zu dieser mannigfaltigen Veredlung der Jugend, nach dem ewig wahren Grundsatz nämlich, dass die zarte Seele dadurch harmonisch gestimmt, das Taktgefühl zur Regel angeregt, der Gehörsinn zum Gehörmaasse des Raumes, der Höhe und Tiefe, der Länge und Kürze der Zeit geübt werde, damit die beiden edelsten Sinne sich wechselseitig die gewonnenen Begriffe verdeutlichen helfen.

## §. 81.

### F o r t s e t z u n g.

Aber auch noch andere, selbst äussere, und in der menschlichen Gesellschaft so sehr empfehlende Vortheile gewährt die Musik, und besonders dem, der sie zu üben

versteht. Singen z. B. macht die Kehlen glatter und geschmeidiger, und befördert so den Wohlklang der Sprache und die Schönheit der Declamation; auch kräftigt es, wie das Blasen mancher Instrumente, die Lunge, erweitert die Brust und reinigt den Athem, so wie das Spiel auf Saiten-Instrumenten eine heilsame Motion gewährt. Der auf irgend eine Art musikalisch Gebildete hat leichteren Zutritt zu den verschiedenen Musik-Vereinen, und in diesen wird, wenn sie rechter Art sind, wenn rechte Musik in ihnen getrieben wird, die Thier-Natur in dem Menschen veredelt und eigentlich vermenschlicht, das Gemüth zur Mässigung der Leidenschaften geleitet und die Physiognomie als Spiegel der inneren Vergeistigung selbst verschönt, der Lebensgenuss vervielfältigt und ohne grosse Kosten grosse Freude bereitet. Der beste Empfehlungsbrief in der Fremde ist die Musik. Mit grossen Buchstaben möchte ich diesen Satz schreiben: ich selbst habe wohl tausendmal seine Wahrheit erfahren! Keine Kunst, keine Wissenschaft verbindet alle Herzen mehr, so bald und so innig als die Musik, und von einem Pole bis zum andern wird ihre Sprache gesprochen. Doch will ich hier nun auch nicht vorenthalten, was FR. JACOBS in seiner Rede über „Erziehung der Grossen zur Sittlichkeit“ pag. 26. ff. sagt: „Der neueren Welt ist die Musik, so wie auch andere Künste, die Musik aber vorzüglich, ein Gegenstand der Erholung nach vollbrachter Arbeit oder eine ergötzliche Beschäftigung in freien Stunden, die nebenbei auch dazu dienen könne, durch ihre mannigfachen Reize das Gemüth, etwa wie ein Gesellschaftsspiel, nur zarter und inniger, anzuregen; dass diese Anregung auch eine sittliche Wirkung haben, heilsam und verderblich sein kann, wird dabei wohl selten beachtet, obschon nicht zu verkennen ist, dass dasjenige, was ein Vermögen besitzt, das Gemüth zu ergreifen, es eben sowohl erheben als



herabziehen und erniedrigen kann. Es wird aber diese Kunst als Gegenstand des jugendlichen Unterrichts und der Erziehung auf mehr als eine Weise gemissbraucht: einmal indem man sie nur als Spiel und ohne allen Ernst treibt, oder indem man in ihr, um ein Maximum der Künstlichkeit zu erreichen, unbekümmert um Sinn und Inhalt, Schwierigkeiten häuft, und sie zu einer Schule der Eitelkeit macht; oder endlich, indem man sie, von dem Geleite der Worte entbunden, in ein unbestimmtes Spiel entschlaffender Reize verwandelt; denn in dieser ihrer freien Gestalt ist es fast unvermeidlich, dass die wunderbare Kunst durch die unermessliche Fülle der Ideen, die sie dem Gemüthe gestaltlos und unentwickelt zuführt, eine Schwermuth erzeuge, die, häufig genossen, den Geist entmannt. Dem unstillen und unbefestigten Sinne der Jugend aber darf eine so unbestimmte Lust am wenigsten geboten werden. Daher ihr keine Musik wahrhaft heilsam ist, als diejenige, welche edle Worte mit gleichartigen Tönen umgiebt, und würdigen Gedanken ihre ätherischen Schwingungen leihet.“ In diesen letzten Punkten übrigens, so sehr JACOBS darin mit den Alten übereinstimmt, kann ich ihm nur unter der Bedingung Recht geben, wenn er noch hinzusetzt: oder von der Instrumental-Musik diejenige, welche dem Auffassungsvermögen des Zöglings angemessen ist. Betreff all' des Weiteren wird es mir nie einfallen, jenem wahrlich nicht oberflächlichen Denker zu widersprechen, wenn alle seine Besorgnisse im Grunde auch weniger die Musik als solche, denn den musikalischen Unterricht treffen, der freilich in der „neueren Welt,“ in welcher die Musik so Vielen zu Nichts weiter als zum leidigen Broderwerb dient, nicht immer in den besten Händen sich befindet. Recht, oder wie JACOBS sagt: mit Ernst getrieben denselben und gehörig geordnet, wird die Musik niemals zu einem ver-

derblichen Spiele mit blossen leeren Aeusserlichkeiten ausarten, sondern immer ihren Werth behalten als eines der kräftigsten Mittel feinerer Bildung und edlerer Erziehung.

## §. 82.

### F o r t s e t z u n g.

Zwischen Ehedem und Jetzt freilich findet in dieser Richtung der Musik ein bedeutender Unterschied statt, und dieser war es vielleicht auch, welchen JACOBS oben bei seinem Raisonement darüber im Auge hatte. Wenn ehemals die Jugend, ziemlich jeder Nation, besonders nur in ihren eigenen National-Gesängen geübt wurde, so konnte es wohl nicht anders sein, als dass die Gemüther allmählig auch besonders die Eindrücke ihres eigenen besonderen Charakters von der Musik annehmen mussten, denn eben aus solchen wiederholten Eindrücken einerlei Art entstehen überhaupt die National-Charaktere. Darum und aus keinem anderen Grunde verwies auch PLATON die lydische Tonart aus seiner Republik, weil sie bei einem gewissen äusserlichen Schimmer das Weichliche, wodurch dieser, der lydische Stamm, sich vor anderen auszeichnete, an sich hatte. Gegenwärtig aber, wo die Musik unter den verschiedenen Völkern, besonders in Händen der Virtuosen, diese Einförmigkeit des Charakters nicht mehr hat, und wo alle Jugend ziemlich Alles durch einander singt und spielt und hört, kann jene Einförmigkeit des Eindrucks und jene Bestimmtheit des bildenden Einflusses, das directe Lenken des Gemüths nach einer bestimmten Richtung, nicht mehr statt haben, sondern ist jener Einfluss auch ein desto allgemeinerer und dieserhalb nun aber auch desto wohlthätigerer, indem er nicht blos ein

Nationales, sondern überhaupt ein Edles, ein rein Menschliches erzielt.

### §. 85

#### Verhältniss der Musik zu den übrigen schönen Künsten.

Bei allen bisherigen Darstellungen, wo ich nur immer die Musik in einen Conflict mit den übrigen schönen Künsten oder Wissenschaften zu bringen hatte, war es meine Aufgabe, die unterscheidenden Merkmale an allen hervorzuheben, namentlich aber die Musik in ihren charakteristischen Eigenthümlichkeiten den anderen gegenüber zu stellen. Wir haben die Musik erkannt als eine von allen übrigen Künsten ihrer ganzen Wesenheit nach himmelweit verschiedene selbstständige Kunst; nun muss es aber auch wieder ein Band geben, das alle als ein grosses gemeinsames Ganze umschliesst; einen Punkt, wo die Musik nun auch wieder mit dem Wesen der übrigen Künste zusammentrifft, ihnen gleich oder wenigstens doch ähnlich wird. Ich deutete auch schon darauf hin, wenn ich früher den allgemeinen Grundsatz aufstellte, dass alle schöne Kunst ein Inneres zum Ausdruck bringen müsse in sinnlich vollkommener Erscheinung; und dass das höchste Ziel aller schönen Kunst sei die Veredlung, Vervollkommnung der Menschheit. Indessen kann das hier nicht genügen, wo es mehr darauf ankommt, eine innerliche Uebereinstimmung, eine Gleichheit in den Werken des künstlerischen Wirkens nachzuweisen, da nur hierin, in dieser Gleichheit und Uebereinstimmung, sich ein Anhalts-Punkt finden lässt, an welchen sich auch das Verhältniss der Musik zu den übrigen schönen Künsten für immer und unter allen Rück-

sichten fest anknüpft. Der Standpunkt, von welchem behufs einer solchen Untersuchung ausgegangen werden muss, kann nur der sein, von welchem aus sich eine Basis für alle schönen Künste gewinnen lässt, die innere Vorstellung nämlich, denn die Kunst überhaupt hat es nie mit den Dingen selbst, sondern lediglich nur mit den Vorstellungen davon zu thun. Nicht die Welt selbst, so fern sie ist, stellt sie dar, sondern nur sofern sie von einem bestimmten Gemüthe aufgefasst und von der Fantasie angeschaut wird; und jedes Kunstwerk nun hat den Zweck, den Eindruck zu erneuen, den eine Sache auf die Fantasie des Künstlers hervorgebracht hat, und sie so darzustellen, wie er glaubt, dass sie am wahrsten, tiefsten und schönsten auf Jeden wirken müsste. Alle Kunst geht auf das höhere, geistige Leben, das die Welt gewährt und welches sie wiedergiebt, nicht sofern diese bloß die Sinne berührt, sondern in sofern sie in die Seele kommt und hier innere Regung wird. Bei diesem Leben, das sich in der Vorstellung erneuert und eine Beschäftigung der Fantasie wird, kann vom Innern und Aeussern, wenn man die Kunst in ihrem Mittel-Punkte erfassen will, eigentlich gar nicht mehr die Rede sein. Die Fantasie schaut auf jede innere Regung herrschend hinab, diese mag erst äusserlich veranlasst oder selbst innerlich entsprungen sein; auch die lebhafteste Empfindung in der Kunst soll uns nicht zur Handlung fortreissen, sondern wieder nur zur Vorstellung werden, die von der Fantasie beherrscht, in der Verbindung mit anderen Vorstellungen überschaut und als Schönheit genossen wird. Dass aber in Wahrheit auch die Kunst, und wie sehr, die Ueberzeugung durch Wirklichkeit meidet, beweiset am deutlichsten die körperlichste von allen Künsten, die Bildhauerei, die doch die Gegenstände selbst sogar zur Anschauung hinstellt; auch die Malerei, und diese zwar unmittelbar,

indem sie zauberisch auf einer blossen Fläche die Vorstellung von einem Körper erweckt. Und damit stimmt denn endlich auch die Musik vollkommen überein. Auch in ihr dient alle äussere Erscheinung nur der inneren Vorstellung. Das ist ihr Endzweck, ihr Ende wie ihr Ursprung, ihr eigentlichstes Sein und ihre geistige Wirklichkeit. Die Musik verbindet die Vorstellung als innere Regsamkeit; nicht die Welt wie sie ist, sondern wie sie empfunden wird, will sie offenbaren; sie fasst die Endpunkte der übrigen Künste auf, und schildert das innere Leben als das Ergebniss aller Wechselwirkung zwischen der innern und äussern Welt. Erscheint sie regsamer und lebendiger vielleicht als alle übrigen Künste, so giebt das noch keinen Ablehnungs-Punkt für ihre Vergleichung ab, eben so wenig, dass sie vielleicht nicht den ganzen Umfang bestreitet, und das Ruhigere und Bestimmtere weniger wiedergiebt als das Unbestimmtere; ja im Gegentheil liesse sich hier ein neuer Punkt des Zusammentreffens mit den übrigen Künsten auffinden, indem wohl der Wirkungskreis aller durch die Mittel, die sie anwenden zur Darstellung, beschränkt wird. Auch muss man sich den Wirkungskreis der Musik nicht zu enge denken. Gleich in den folgenden Paragraphen werden wir sehen, wie unendlich gross und umfassend derselbe im Gegentheil ist, indem wir erfahren werden, dass die Musik nicht bloss sogenannte Empfindungen im eigentlichsten Sinne des Worts, sondern überhaupt alle inneren Regungen darzustellen vermag, sie mögen im Herzen, in der Seele oder im Geiste vorgehen, Gefühl oder Fantasie sein. Ja selbst die streitende Thätigkeit des Verstandes vermag die Musik in mancher Beziehung noch auszudrücken. Man denke doch nur an so manche herrliche Sinfonie, an so manches wetteifernde Concert und an so manche disputirende Fuge. Dann ist ihr auch die äussere Welt nicht ganz verschlossen.

Da die Seele nicht bloß innerlich durch sich selbst, sondern auch von Aussen bewegt und erregt wird, so kann und darf ganz natürlich auch eine Empfindung auf einen äussern Gegenstand und auf die ganze äussere Welt bezogen werden. Deshalb gesellet sich ja die Musik so gerne zum Tanz und verbindet sich mit dem Drama. Lässt die „Iphigenie“ von GÖRNE im Grunde, oder besser gesagt wohl: der Hauptsache nach, einen andern Eindruck zurück, als die von GLUCK? — Ich antworte: Nein! So also lebt die Musik mit den übrigen Künsten, abgesehen von ihrem sonstigen äusseren Verhältnisse zu denselben, so verschieden sie sonst von denselben sein mag, dennoch auch in einem und demselben Elemente der Vorstellung, die vor der Fantasie schwebt.

---

## B.

### Vom Ausdrucke in der Musik.

#### §. 84.

##### Bestimmung des Gegenstandes.

Etwas ausdrücken heisst (in psychologisch-ästhetischer Auffassung des Worts), etwas Inneres zur äusseren Anschaulichkeit bringen. Ausdruck ist das kräftige und lebendige Hervortreten des Geistigen im Körperlichen. Jemand hat viel Ausdruck im Gesichte, wenn seine ganze geistige Beschaffenheit, sein ganzer innerer Habitus darin hervortritt, seine Seele hier gewissermassen in einer fleischlichen Verkörperung angeschaut

werden kann. So hat denn auch ein Kunstwerk, welcher Art es nun sein mag, Ausdruck, wenn es die Idee, welche der Künstler darstellen wollte, wirklich auch, und zwar in kräftigster Lebendigkeit zur Anschauung bringt. Die Musik hat als stumm beredte Sprache der Seele besonders nur die Empfindungen und Leidenschaften in allen ihren verschiedenen Schattirungen und Nuancen zum Objecte der Darstellung; sind diese nicht aufs innigste verschmolzen mit ihren äusseren Formen, werden nicht bestimmte Regungen der Seele durch ihre Töne und deren mannigfache Combinationen bis zum deutlichsten Wiederempfinden ausgedrückt, so erscheint sie stets nur als ein blosses leeres Spiel mit schönen Aeusserlichkeiten, und verliert allen Werth als eigentliche und zumal schöne Kunst. Diesen Ansichten völlig entgegen giebt es freilich einige Tonlehrer und selbst Kunstphilosophen, welche alle nähere Bestimmtheit des musikalischen Ausdrucks entweder gänzlich läugnen, wie BOYE <sup>1)</sup>, oder denselben gar, als dem eigentlichen Zwecke der Tonkunst zuwider, wenn er auch möglich sei, verdammen. „Habt ihr das eigenthümliche Wesen der Tonkunst auch wohl nur geahndet, ihr armen Instrumental-Componisten, die ihr euch mühsam abquält, bestimmte Empfindungen darzustellen?“ — fragt ein bekannter musikalischer Schriftsteller <sup>2)</sup> an einer Stelle, und widerspricht sich zugleich an vielen anderen, wo er von einer ohne gewisse Bestimmtheit doch unmöglichen Wahrheit des musikalischen Ausdrucks redet, und denselben in den grössten Einzelheiten der Tonfärbungen, der Instrumente etc., zum Theil selber nachweist.

---

<sup>1)</sup> L'expression musicale mise au rang des chimères. — Vergl. auch BEATTIE, essay on Poetry, ch. IV. §. 1.

<sup>2)</sup> HOFFMANN in seinen Fantasie-Stücken Thl. 4. pag. 69.

In ähnliche Widersprüche und Ungereimtheiten verfallen noch viele Andere, und natürlich alle Diejenigen, welche, beständig nur redend von einer erhabenen Unbegreiflichkeit und dunkeln überirdischen Sehnsucht der Musik, das charakteristisch Schöne dem Idealen der Tonkunst mehr oder minder für ausserwesentlich halten. Indessen kann es noch nicht hier der Ort sein, mich tiefer darauf einzulassen, und die Inconsequenz wie völlige Unhaltbarkeit dieser und solcher Raisonnements überzeugend nachzuweisen; wo ich von der Bestimmtheit des musikalischen Ausdrucks insbesondere später rede, bietet sich schicklichere Gelegenheit dazu dar.

## §. 85.

### F o r t s e t z u n g .

Schreite ich, gestützt auf die Unerschütterlichkeit des Grundsatzes, dass alle schöne Kunst ein Innerliches muss zur Anschauung bringen in sinnlich vollkommener Erscheinung, hier sofort einer näheren Untersuchung des eigentlichen und ganzen Wesens des musikalischen Ausdrucks entgegen, so sind es nun aber besonders zwei Fragen, welche sich unserer Erörterung unterstellen; nämlich:

- 1) was kann durch die Tonkunst für sich selbst dergestalt zum Ausdrucke gelangen, dass es einen bestimmbaren Eindruck hervorbringt? und
- 2) wie muss, nach der Natur des darstellenden Mittels, dieser Ausdruck sowohl im Allgemeinen als im Besondern sich gestalten, wenn jener Eindruck wirklich erreicht werden soll? —

Die Beantwortung der ersten Frage, welche ich natürlich zunächst zu versuchen habe, muss, da dem früher



Gesagten zu Folge nur ein Inneres mit ästhetischer Wahrheit zur Erscheinung kommen kann in der Musik, dieselbe vor allen Dingen betrachten in Hinsicht auf die gesammte Geistigkeit des Menschen; es werden die Beziehungen anzuschauen und nachzuweisen sein, in welchen der Ton oder die Musik überhaupt steht zu den verschiedenen gesonderten Vermögen und Kräften des menschlichen Geistes, also dem Vermögen des Denkens, des Empfindens und des Begehrens, und da die Welt der Gefühle bekanntlich der vorherrschende Gegenstand musikalischer Dichtung ist, so macht dieselbe in solcher Untersuchung natürlich auch den Anfang.

## §. 86.

### Verhältniss der Musik zum Gefühls-Vermögen.

Was eigentlich Gefühle sind, darüber streiten unsere Philosophen noch eben so sehr, als das Wort Gefühl an sich auch so vieldeutig ist, dass man nicht so bald an eine völlige Uebereinstimmung in der Erklärung denken darf, zumal, wenn sich auch noch ferner ein Jeder dabei auf sein eigenes Gefühl beruft, was alle weitere und nähere Verständigung aufhören macht.

Die ursprüngliche Bedeutung des Wortes Gefühl bezieht sich unstreitig auf einen der bekannten fünf Sinne, der in dem ganzen Körper seinen Sitz hat, und durch dessen Erregung das Gefühl der Lust und des Vergnügens oder der Unlust und des Missvergnügens oder Schmerzes entsteht. Deshalb durfte das Wort auch wohl gleichbedeutend mit Empfindung gebraucht werden. Streng genommen aber sind Gefühle nur eine Gattung von Empfindungen, und zwar diejenigen, welche die innere

Gemüthswelt angehen, denn das Empfinden überhaupt ist eine Function des Sinnes, dessen Thätigkeit bald auf etwas Aeusseres, bald auf etwas Inneres gerichtet ist, d. h. mit anderen Worten, das Empfinden kann objectiv und subjectiv sein. Die subjectiven Empfindungen sind die Gefühle. KANT bestreitet das zwar <sup>1)</sup>; allein in sofern er das Gefühls-Vermögen entweder als den innersten Grund, die ursprünglichste Quelle aller geistigen Lebensregungen angesehen oder ganz und gar verworfen wissen will, sind seine darauf bezüglichen Theorien so unhaltbar, dass er zumal für den Aesthetiker, aus dessen Gesichtspunkte aber wir hier den Gegenstand aufzufassen haben, unmöglich hierin als eine Autorität gelten kann. RICHTER, BENEKE, MAAS u. A. haben ihn denn auch schon zur Genüge widerlegt.

Als subjektive Empfindungen nun werden die Gefühle mit unter den Vorstellungen überhaupt befasst, sind Neigungen, die Affecte und Leidenschaften (Liebe, Hass, Furcht, Zorn etc.), überhaupt alle Gemüthsbewegungen oder mit einer lebhafteren Erregung verbundene Stimmungen oder Zustände des Gemüths (Freude, Traurigkeit etc.) im Ganzen Gefühle, und diese beobachten, wie alle inneren Regungen des Menschen, in sofern nicht gewaltsame äussere Einwirkungen statt finden, selbst bis zu ihren scheinbaren Sprüngen eine gewisse Gesetzmässigkeit der Bewegung, welche Rhythmus heisst, und auf welche ich auch früher schon, besonders im letzten Abschnitte des vorigen ersten Theils, mehrfach hindeutete. Es zeigt sich uns dabei ein Moment des Beginnens, ein Wachsen, einige Zeit hindurch ein Verharren in derselben

---

<sup>1)</sup> In der Schrift: „Grundlage zu einer neuen Theorie der Gefühle etc.“ (Königsberg 1823.)

Beschaffenheit, und endlich ein allmähliges Uebergehen in andere Zustände. Niemals durchbebt uns eine innere Regung so einzig und allein, dass nicht ein Verwandtes, ja oft fremdartig Entgegengesetztes dabei zugleich mitklänge: die verschiedensten Arten und Grade des Angenehmen und Unangenehmen, des Begehrens und Verabscheuens, können gleichzeitig angeregt werden, wodurch dann die erwähnte Stetigkeit der einen Hauptregung, ohne Verdunkelung ihres Characteristischen, zugleich erscheint als ein vielfach bewegtes Spiel des Inneren. So unterscheiden wir denn in jedem Gefühle ein Bleibendes für sich, und ein Wechselndes nach bestimmbarem Gesetze der Association; eine Einheit, die in artistischer Nachahmung zugleich sich von selbst darstellen muss als schöne d. h. nicht zufällige, sondern gesetzlich nachzuweisende Mannigfaltigkeit. Das dadurch entstehende Spiel aber kann seiner innersten Natur nach sich nur entfalten durch eine gewisse Zeitreihe. Höchst treffend sagt daher ein tiefer Denker (Moritz) hierüber: „Der Gedanke hat Licht, die Empfindung Fülle. Der Gedanke kann sich auf einmal äussern, die Empfindung nur nach und nach sich ihrer Fülle entledigen. Der Gedanke ist ein Blitz, die Empfindung die regenschwangere Wolke; ihr Erguss ist der langsamere oder schnellere Tropfenfall.“

### §. 87.

#### F o r t s e t z u n g.

Die grösste Stärke haben die Gefühle, wenn sie noch neu und ungewohnt sind, denn je mehr dies der Fall ist, desto weniger Fertigkeit hat das Gefühlsvermögen schon erlangt, sie aufzufassen, und desto mehr muss es sich also dabei anstrengen, was es stärkt. Ueberhaupt spannt

alles Neue die Aufmerksamkeit, und setzt die Kräfte in Bewegung. Noch vermehrt wird jene Stärke der Neuheit, wenn das Gefühl plötzlich, oder besser: unerwartet entsteht, denn in dem Falle ist auch die Anstrengung und Exaltation des Gefühls-Vermögens viel grösser, weil der Zustand des gegenwärtigen Augenblicks mit dem des nächst vorhergehenden in Contrast tritt. Haben nun aber alle neuen Gefühle eben durch ihre Neuheit eine so grosse Kraft und Stärke, so müssen sie durch ununterbrochene Fortdauer oder häufige, nach kurzen Zwischenräumen erfolgende Wiederkehr nothwendig auch geschwächt, und am Ende wohl gar so schwach werden, dass sie kaum noch existiren, d. h. wenn sie sich ganz überlassen bleiben und nicht andere Ursachen hinzukommen, welche sie noch länger in ihrer Stärke erhalten. Dazu kann zunächst der Verstand viel beitragen (Verstand und Gefühl stehen in steter Wechselwirkung zu einander), denn je mehr dasjenige, wodurch ein Gefühl erregt wird, von der Art ist, dass der Verstand viel dabei zu denken hat und bei wiederholter Beobachtung immer wieder etwas Neues dabei entdeckt, desto länger wird auch der Verstand die Aufmerksamkeit dabei anspannen und auf diese Weise eben so lange das Gefühl erhalten. Daher kommt es, dass eine Musik oft erst nach einem mehrmaligen Anhören die verdiente Würdigung erhält, weil der Verstand erst nach und nach alle ihre Schönheiten entdeckt.

Ein zweites Mittel, welches zur Erhaltung der Gefühle viel beitragen kann, ist die Einbildungskraft. Vergesellschaftet sich nämlich mit einem Gefühle interessante Vorstellungen in der Einbildungskraft, so reizen auch diese die Aufmerksamkeit und spannen sie an, und je mehr dies geschieht, desto lebendiger wird das Gefühl aufgefasst. Dazu kommt, dass dasjenige Gefühl, welches aus den gedachten Vorstellungen der Einbildungskraft für sich

selbst genommen entspringt, sich in das erstere vorhandene Gefühl mit einmischt und dieses also auch dadurch vermehrt und verstärkt: eine Wirkung, die selbst dann noch stattfinden kann, wenn die Vorstellungen der Einbildungskraft dunkel bleiben, und die oft so mächtig ist, dass das eingemischte Gefühl stärker wird als das vorhandene, von dem Objecte selbst unmittelbar erregte.

Drittens kann ein Gefühl erhöht werden durch den Zutritt eines anderen mit ihm contrastirenden; viertens durch verschiedene Modification seiner selbst, wodurch es nicht so leicht gewöhnlich wird und länger seinen Reiz behält; und endlich fünftens auch dadurch, dass man sich ihm nur sparsam überlässt und es somit bei jeder Wiederholung immer noch neu findet.

Alles Dieses führt nun auch auf die schon oben angedeuteten verschiedenen Grade der Gefühle. Die bis zum lebhaftesten Grade gesteigerten Gefühle heissen Affecte, weil alsdann der innere Sinn auf eine sehr bemerkbare Weise afficirt ist. Es verhält sich damit im Grunde ebenso, wie mit den gewöhnlichen, gemässigten Gefühlen, nur Alles in einem höheren Maasse der Lebendigkeit und Regsamkeit.

## §. 88.

### F o r t s e t z u n g .

Jedes einzelne Gefühl nun aber und jeder besondere Affect hat auch seinen eigenthümlichen Ton, sein eigenthümliches Tempo und seinen eigenthümlichen Rhythmus, welche sämmtlich sich in der artistischen Darstellung nothwendig wiederfinden müssen. Der Ton eines Gefühls oder Affekts ist seine Beschaffenheit (Qualität), ob (im Allgemeinen) angenehm oder unangenehm (consonirend oder

dissonirend) oder auch gemischt, d. h. zum Theil angenehm zum Theil unangenehm; also alles Das, was ausser seiner Grösse oder seinem Grade an ihm wahrgenommen wird, und was sich nicht ändert, mag der Grad steigen oder fallen. In solcher Beziehung können die einzelnen Gefühle z. B. sein: heiter oder trübe, hart und rauh oder weich und sanft u. s. w. Alle übrigen Gemüthsbewegungen und Veränderungen, welche durch das Gefühl hervor gebracht werden, richten sich darnach, nehmen denselben Ton an, im Leben wie in der Kunst, in der Wirklichkeit wie in der bildlichen (artistischen) Darstellung. — Das Tempo eines Gefühls und der Affecte bildet den Grad ihrer Lebhaftigkeit. Diese kann sehr verschieden sein, und wird meistens durch den Ton des Gefühls an sich und durch den Einfluss des Verstandes darauf bestimmt. Das Gefühl des Schmerzes z. B. muss nothwendig ein viel langsames Tempo haben als das Gefühl der Freude, weil auf ersteres der Verstand entgegenstrebend, vernichtend oder doch aufhaltend etc. einwirkt, während er dieses befördert, oder seine Kraft muss ganz unter der Gewalt der Empfindung erliegen. — Der Rhythmus eines Gefühls ist das, was ich vorhin bereits andeutete: die Art und Weise, wie bei ihm die verschiedenen Veränderungen in der Seele succediren. — Alles Dreies zusammen, Ton, Tempo und Rhythmus eines Gefühls, nennen wir mit einem Worte seinen Character, der sich denn überall auf das bestimmteste zu erkennen geben muss, wo die Kunst ihrer hohen Aufgabe zu Folge ein Inneres zur äusseren Erscheinung bringt oder bringen will.

§. 89.

F o r t s e t z u n g.

Wollen wir nach dieser nur kurzen und übersichtlichen

Hinweisung auf den allgemeinen Character der Gefühle und Seelenbewegungen überhaupt, welche mir um so nöthiger schien, als ich dadurch nicht nur mancher Beweisführung bei den später folgenden Lehrsätzen überhoben werde, sondern ich auch behaupten möchte, dass eben in der geringen Kenntniss des ganzen Gefühlslebens der Grund liegt, warum manche Componisten ihre Stoffe so schief und naturwidrig behandeln, — wollen wir hiernach nun auch etwas näher bestimmen, welche Gefühle vornehmlich ein Gegenstand schöner Darstellung werden können in der Tonkunst, so kommen wir zunächst auf die beiden allgemeinsten Regungen in jeder Menschenbrust, auf Freude und Schmerz. Für diesen, den Schmerz, hat die menschliche Natur überall den vielfachsten Ausdruck; hier aber, in der Tonkunst, bewährt sich das ganz besonders. Trauer und Schwermuth, Jammer und Aechzen, Wehmuth und sanfte Klage, sind in den verschiedenartigsten Abstufungen ein unendlich reicher Vorwurf für den charakteristisch schönen Ausdruck der Musik, nur muss man nicht verlangen oder erwarten wollen, dass die Musik so wie die Poesie bestimmte einzelne Bilder bezeichne, sondern sie erfasst den innern Zustand vielmehr in seiner Ganzheit, fasst ihn auf in den drei natürlichen Momenten des Entstehens, Wachsens und Vergehens, und malt ihn nach dem bekannten Associations-Gesetze mit fasslicher Klarheit aus zu einem vollständigen ästhetischen Ganzen. Der Gegenstand der Trauer bleibt in der Tonkunst, dem eigentlich Musikalischen, ganz unbestimmt; indess gesellt die tiefere Seele des Hörers dem gleichsam völlig objectivirten Ideale des dargestellten Gefühls unwillkürlich ihr subjectives Weh, vergangenes oder gegenwärtiges, verdeutlichend hinzu, und auf diesem wunderbaren Ineinanderfliessen des Individuellen mit dem Allgemeinen beruht eben zum grossen Theile auch der oft wundermächtige, unnennbare Zauber der Musik.

Nächst dem Schmerze bietet auch die Freude in ihren verschiedenen Modifikationen ein weites Feld dar für den musikalischen Ausdruck. In dessen Bereich liegen hier natürlich und können deutlich unterschieden werden: liebliche Tändelei und muthwilliges Necken, stille Heiterkeit und kindlicher Scherz, laute Fröhlichkeit und ausgelassener Jubel.

Das Gefühl ferner des zuversichtlichen Muthes, bis zur trotzigigen Kühnheit gesteigert, vermag die Tonkunst durch ihre Darstellungen zu erwecken; eben so liegen auch Zärtlichkeit und ganz erfüllende Innigkeit in ihrem Bereich. — Unter den schon mehr gemischten Regungen ist besonders das schöne Gefühl der Erhebung und Andacht ein Gegenstand des musikalischen Ausdrucks: im lebendigsten Gebet hat die erfüllte Brust nicht Worte mehr, ganz Gefühl schwebt auf der Töne ätherischen Schwingen der selige Geist empor zum Himmel.

Auch die Affecte können zum guten Theile objectivirt werden durch die Tonkunst. Der ausgelassene Jubel der Freude erscheint nunmehr gesteigert zu bacchantischem Taumel; herzerreissend wimmert der Schmerz: in kurzen, von plötzlichen Halten unterbrochene Rhythmen stocken die Pulse, das Mark durchbebend stirbt gleichsam die Seele dahin in verschwebendem Tremulant.

## §. 90.

### Verhältniss der Musik zum Begehrungs-Vermögen.

Die zweite Thätigkeit der Seele, das Begehrungs-Vermögen, ist die Quelle der meisten Leidenschaften. Diese, welche ebenfalls einen Gegenstand des musikalischen Ausdrucks abgeben können, und nicht selten als der höchst



möglichste Grad der Gefühls-Thätigkeit bezeichnet werden, sind indessen gar keine Gefühle, sondern Begierden und Verabscheuungen, welche jedoch, in eben der Bedeutung wie die Affecte, übermässig sind, also den mittleren Grad der Stärke überstiegen haben. Sie unterscheiden sich von den Gefühlen und Affecten durch allgemeine Eigenschaften; haben aber das mit denselben gemein, was für uns hier zu wissen am nöthigsten ist, dass sie nämlich in ihrer Thätigkeit ebenfalls das Gesetz der transitorischen Momente des Entstehens, Wachsens und Abnehmens, also einen völligen Rhythmus beobachten, dann eine eigenthümliche Inflexion ihres Tones, und endlich auch bestimmte Bewegungen und Accente haben.

Begehren und Verabscheuen sind hier, wie im Empfinden die Freude und der Schmerz, die beiden nächsten und entgegengesetztesten Zustände; demnach werden also sehnüchtige Liebe und zurückstossender Hass sammt ihren verwandten Regungen vornehmlich darstellbar sein in der mannigfachen Nuancirung ihrer Töne und Bewegungen. „Es gibt Leidenschaften — sagt SULZER — <sup>1)</sup> in denen die Vorstellungen wie ein sanfter Bach einförmig fortfließen, bei anderen strömen sie schneller mit einem mässigen Geräusche und hüpfend, aber ohne Aufhaltung; in einigen gleicht die Folge der Vorstellungen den durch starken Regen angeschwollenen wilden Bächen, die ungestüm daher rauschen und Alles mit sich fortreissen, was ihnen im Wege steht. Bisweilen gleicht das Gemüth in seinen Vorstellungen der wilden See, die jetzt gewaltig an die Ufer anschlägt, dann zurücktritt, um mit neuer Kraft wieder anzuprellen. Die Musik ist vollkommen geschickt, alle diese Arten der Bewegung abzubilden,

---

<sup>1)</sup> Theorie der schönen Künste, Art. Ausdruck.

mithin dem Ohre die Bewegung der Seele fühlbar zu machen.“ Wenn nun aber der Tonkünstler dieses bezweckt, wenn er die verschiedenen Mundarten der Leidenschaften reden will, so muss er, bei einer leicht beweglichen, selber der dargestellten Regung fähigen Seele, auch tiefer eingedrungen sein in die Natur des Menschen, und muss, überall zu klarem Bewusstsein gelangt, dabei den angestammten Schönheits-Sinn aufgeheitert und geläutert haben, auf dass er überall stets ästhetisches Maass und Ziel treffe in seiner Tondichtung. Die Musik soll, wie THIBAUT in seinem Werke über „Reinheit in der Tonkunst“ sagt, alle Zustände der Empfindung, des Gefühls, und der Leidenschaften darstellen, aber poetisch, also nicht, wie sie sich in der Entartung, sondern in der Kraft und Reinheit verhalten. Lasst also den Zorn losbrausen, meine Herren Tonsetzer und Tondichter! aber nicht geifernd; lasst die Liebe in vollem Feuer brennen, erfasset aber diese Leidenschaft stets in ihrer höheren Natur, damit sie nur sittlich schön ihren Hörer ergreife <sup>1)</sup>; denn in demselben regt die Tonkunst bis auf einen gewissen Grad die Leidenschaften selber an, wobei noch besonders zu bemerken ist, dass die mehr oder minder heftige Aufregung keineswegs abhängig ist von dem Grade des klaren Erkennens. Es wird folglich eine lüsterne Musik den bewusstlosen ungebildeten Sinn auf die unziemlichste Weise anzureizen vermögen, so wie andererseits auch schädliche Neigungen der menschlichen Seele durch die Tonkunst gezügelt und in Harmonie gebracht werden können. Solche Kraft sprachen ihr nicht mit Un-

---

<sup>1)</sup> Hier mag man sich auch an das erinnern, was ich schon §. 14 u. a. a. O. über den Ethos in der Kunst, wie über das idelle Auffassen der Kunstobjekte sagte.

recht die alten Weisen schon zu, denn es ward die Tonkunst nach ihren bestimmten Wirkungen auch in der That vielfach mit voller Absicht gebraucht zur Veredlung der Gefühle und zur Befänftigung der Leidenschaften <sup>1)</sup>).

## §. 91.

### Verhältniss der Musik zum Denkvermögen.

Dass die Musik auch auf das Denkvermögen des menschlichen Geistes einen Einfluss habe und äussere, ist schon von Vielen theils bestritten, theils ohne weitere Untersuchung des Grundes geradezu abgeläugnet worden. Ich kann aus bester Ueberzeugung nicht der Meinung sein. Allerdings befindet sich die Musik, und besonders die reine oder Instrumental-Musik, wo die Sprache, das Wort nicht die Begriffe erläutert, in dieser Hinsicht zum Theil in einer gleichen Beschränktheit wie ihre natürliche Zwillingsschwester die reine Mimik, ja manche dieser zu statten kommende äussere Hülfsmittel zur Verdeutlichung ihres Ausdrucks (Gebärden und Zeichen) gehen ihr, der Musik, sogar noch ab; allein bliebe sie in Wahrheit gänzlich ohne allen bestimmter nachzuweisenden Eindruck auf den denkenden Geist, so rechtfertigte sie sich auch durchaus nicht als wirklich schöne Kunst für höhere Vernunftwesen. Der Mensch will — so liegt es in seiner Natur — nicht blos fühlen und empfinden: er will auch denken, geistig erregt werden durch das, was er thut, und so muss die Musik, als schöne Kunst zumal,

---

<sup>1)</sup> Vergl. §. 60 u: ausser den dort citirten Stellen auch: JAMBlich, de vita Pythag. c. 9. — und AELIAN, var. hist. lib. XIV. c. 23.

auch in irgend einer wirksamen Beziehung stehen zu seiner Vernunft. Erwinnere ich denn auch, indem ich dies mit Bestimmtheit zugebe, zunächst nur daran, dass, indem bei der lebendigen Wechselbeziehung aller inneren Thätigkeiten der vollendete musikalische Ausdruck der Empfindungen und Gefühle, der Affecte und Leidenschaften zu hellerem Bewusstsein gelangt, das Denkvermögen ja eben dadurch schon zu einer Theilnahme angeregt wird, die dem ästhetischen Spiele aller schönen Kunst überhaupt vollkommen gemäss ist. Betrachten wir indessen hier den Antheil der verschiedenen Geisteskräfte an dem Expressiven des Tones auch ganz für sich, so zeigt sich noch manches Bemerkenswerthe. Der Verstand zunächst, wenn er auch durch die reine Tonkunst nicht unmittelbar zu klaren Begriffen gelangt, und wenn auch das Mathematische in derselben ihm nicht Objekt der Erkenntniss, sondern nur dunkle Reflexion wäre, geht doch so leer dabei nicht aus, als es auf den ersten Anblick vielleicht Manchem scheint.

St. SCHÜTZE bemerkt dies bereits <sup>1)</sup>, wenn er in der früher schon angeführten Stelle sagt: „Die Musik stellt nicht blos sogenannte Empfindungen im eigentlichsten Sinne, sondern überhaupt alle inneren Regungen dar, diese mögen im Herzen oder im Geiste vorgehen, Gefühl oder Fantasie sein. Ja selbst die streitende Thätigkeit des Verstandes vermag sie auszudrücken.“ Zu näherer Bezeichnung solcher musikalischen Darstellungen brauchen wir ja auch nur daran zu denken, dass die sogenannte schulgerechte Composition ihren hauptsächlichsten Genuss gewährt durch Beschäftigung des niederen Denkvermögens; und wenn nun hier das künstliche

---

<sup>1)</sup> Zeitschrift „Cäcilia“ Heft 9. pag. 21.

Spiel der Gegenbewegung, der Imitation und überhaupt aller der vielen contrapunktischen Formen, über das bloß Regelrechte hinaus, noch zugleich eine charaktervolle Bedeutsamkeit erhält, so kann denn bei deren Auffassung und Verfolgung allerdings die Rede sein von einem gleichsam streitenden musikalischen Ausdrucke schön gemischter Gefühle, von wetteifernd concertirenden Stimmen einer disputirenden Fuge. — Der rege Antheil, welchen das Denkvermögen überhaupt an der Musik nimmt, wenn auch deren Ausdruck der Verstandesbegriffe nur sehr begränzt und beschränkt erscheint, wird noch ferner bewiesen durch den tiefen und bleibenden Eindruck derselben auf die Thätigkeit des Gedächtnisses. Mit unglaublicher Leichtigkeit fassen wir eine uns ansprechende Tonreihe auf, und halten dieselbe fest. Die Melodie eines Liedes vermögen wir oft noch wiederzugeben, wenn dessen Text schon längst von uns vergessen ist. BARRINGTON in seinen „Miscellaneen“ erwähnt eines in dieser Hinsicht sehr merkwürdigen Falls. Als nämlich derselbe sich eines Tags mit dem sieben und achtzig jährigen Lord BATHURST von der Tonkunst unterhielt, wusste dieser Note für Note eine zufällig erwähnte italienische Opernarie anzugeben, die der damals berühmte FRANCESCO NICOLINI einst vor der Königin ANNA gesungen und die er seit sechzig Jahren nicht mehr gehört hatte. Jedes auswendig behaltene Musikstück aber setzt allemal einen gewissen Antheil des Denkvermögens voraus, der dann um so lebhafter sein wird, je mehr ein Tonstück mit der schönen Form zugleich noch einen bestimmten Seelenausdruck vereint. — Mächtig belebt wird auch bei den reinen Klanggebilden die Fantasie, welche hier stets erscheint in dem freiesten Spiele ihrer Kräfte; denn es bezeichnet die Musik, wie wir wissen und wie ich auch früher schon und kürzlich §. 89 andeutete, keine bestimmten Objekte, son-

dern nur gesammte innere Zustände; sie bindet also die Einbildungskraft nicht an den Verstand, sondern führt dieselbe mehr der Vernunft zu, welche eben durch die Allgemeinheit der musikalischen Darstellungsform angeregt wird, sich mehr in Ideen zu versenken. „Es sieht in thätigen und zum Gefühl ihrer moralischen Würde erwachten Gemüthern die Vernunft dem Spiele der Einbildungskraft niemals müßig zu — sagt MICHAELIS <sup>1)</sup>, — unaufhörlich vielmehr ist sie bestrebt, dieses zufällige Spiel mit ihrem eigenen Verfahren übereinstimmend zu machen. Und jede Stetigkeit nun, mit der sich die Linien im Raume oder die Töne in der Zeit fügen, ist ein natürliches Symbol der inneren Uebereinstimmung des Gemüths mit sich selbst und des sittlichen Zusammenhangs der Handlungen und Gefühle; und in der schönen Haltung eines pittoresken oder musikalischen Stücks malt sich zugleich die noch schönere einer sittlich gestimmten Seele.“

Die Tonkunst erscheint also durchaus nicht ohne eine mannigfache Beziehung zur Vernunft. Wenn auch in höchster Vollendung ihres charakteristischen Ausdrucks die reine Musik dem denkenden Geiste nur wenige Vorstellungen zuführt, und ihn gerade nicht befriedigt durch die logische Bestimmtheit ihrer poetischen Formen, so vermag sie denselben doch zu beschäftigen durch klare Anschauungen, und ihn zu erhellen durch Lichtblicke in das verborgenste Innere der Gemüthswelt.

## §. 92.

### Höchster geistiger Ausdruck.

Das Tiefste indessen, welches aus den geheimnissvollen

---

<sup>1)</sup> Ueber den Geist der Tonkunst, Thl. 1. pag. 46.

Sphären des menschlichen Geistes hervortönt, und klarer auch als irgend sonst wo zum Ausdrucke gelangen kann in der Tonkunst, ist jene innige, unnennbare Sehnsucht, welche in ihrem Erscheinen alle schönen Tonbildungen gleichsam mit zauberischem Dufte überströmt. Durch sie wird der unsterbliche Geist einerseits wie völlig versenkt in die unmittelbare sinnliche Gegenwart, und doch zugleich auch, wie entfesselt oder losgelöst von aller Zeitlichkeit, hinweggeführt zu weiten unbestimmten Fernen. So sehr auch die Seele von dem schönen Tongebilde erfüllt wird, so erscheint sie dennoch, wie durchblitzt von Ahnungen einer höheren Vollendung, dabei nicht befriedigt; in diesem wundersamen Zwiespalt aber, in diesem beständigen Zerfallensein des ewigen Geistes, selbst mit der wesenlosesten aller Form des Irdischen, erscheint die Musik im Allgemeinen als eine recht eigentlich romantische, als eine wahrhaft christliche, himmlische Kunst.

## §. 93.

### Mittel des Ausdrucks.

Zwei Fragen waren es, welche ich glaubte, betreff der Erforschung der ganzen Wesenheit des musikalischen Ausdrucks uns zur Beantwortung vorlegen zu müssen, (vergl. §. 85), einmal was überhaupt durch die Musik für sich ausgedrückt werden kann, und dann zweitens wie dies überhaupt geschieht. Die expressive Natur des Tones ist unzweifelhaft mit dem Bisherigen ergründet, da wir diesen, zu Folge der allgemeinen Kunstforderung, betrachteten in seiner Beziehung zu der gesammten Geistigkeit des Menschen, und damit also auch die Beantwortung der ersten jener Fragen vollendet. Gehen wir nun zu der zweiten über. Was uns hier zunächst als Ge-

genstand einer neuen Betrachtung entgegentritt, sind die Mittel, durch welche die Tonkunst jene gefundenen Ausdrucks-Objecte wirklich zu einer Art von äusseren Erscheinung zu bringen vermag. Die Frage selbst liess sich nicht anders stellen; doch kann von der Form einer Sache nicht eher die Rede sein, bis die Sache selbst auch genau erkannt ist, und der Ton an sich, dieses allerdings erste Grundelement aller musikalischen Gestaltung, kann in dieser seiner Vereinzelung wenig oder gar keine Bedeutung mehr haben in Beziehung auf das Allgemeine der musikalischen Expression, sondern es sind hier vielmehr erst noch die Combinationen, in welchen er, der Ton, zugleich ein grosses Ganzes, einen für sich allein wirkenden Hauptstoff bildend, erscheint, die in Betracht kommen, und die wir allgemein bezeichnen mit den Namen Melodie und Harmonie. Der Rhythmus, den wir erkannt haben (§. 73.) als ein drittes Element des musikalischen Ausdrucks, macht gewissermassen eine Substanz für sich aus, die verstärkend und erhebend sich mit jenen beiden Hauptstoffen vermengt, so wie die einzelnen Ingredienzien, aus welchen diese, als Massen gleichsam, bestehen (Töne, Intervalle, Tonarten etc.), und zwar eine jede von ihnen für sich auch wieder eine solche charakteristische Bedeutsamkeit enthält, die nicht ohne Einfluss bleiben kann auf die Wirkung und Wirksamkeit des Ganzen, das wir hier als solches, in seiner Ganzheit, nur zu beschauen haben.



§. 94.

F o r t s e t z u n g.

a) *Melodie.*

Kaum dass es etwas Wichtigeres giebt für die Erkenntniss des Wesens der Musik als die Melodie. Ist sie ja für sich allein schon Musik, und war es viele Jahrhunderte hindurch, dem Geiste und dem Herzen der Menschheit zur Genüge! — μέλος nannten die Griechen ihren Gesang, ihr Lied; *Melodia* wollte der Römer hauptsächlich nur die Weisen genannt wissen, nach welchen er seine Lieder sang, doch hatte das Wort selbst schon, in in seinem eigenen melodischen Klange, einen höheren Begriff gewonnen, und wir verstehen gewöhnlich darunter die regelmässige und wohlgefällige Aufeinanderfolge der Töne, vermöge welcher höhere und tiefere, stärkere und schwächere Töne, auch wohl verschiedene Tonarten, mit einander abwechseln, je nachdem es das Spiel der Empfindungen und die jedesmalige Gemüthsstimmung fordern, die dadurch ausgedrückt werden sollen. Andere definiren anders. SULZER z. B. versteht darunter nichts Anderes als charakteristische Zeichnung; allein so gerne ich zugebe, dass ein Jeder, der eine Melodie schafft, auch etwas Bestimmtes damit ausdrücken will, und so streng ich sogar fordere, dass eine Melodie wirklich eine charakteristische Zeichnung von etwas Innerem ist, so besteht dieselbe an und für sich doch noch nicht in dieser selbst. Deshalb stellten Viele denn auch blos den Begriff der Folge, der Tonreihe, dabei fest; allein indem sie alsdann die Melodie hauptsächlich nur im Gegensatze zur Harmonie betrachten, verbinden sie auch schon den weiteren Begriff von äusserster oder Haupt-Stimme damit,

läugnen also jede Melodie in den übrigen Harmoniestimmen, und gehen somit offenbar zu weit. KRAUSE meinte, Melodie spreche das Gefühl eines einzelnen Herzens, die Stimme eines einzelnen Menschen aus, während Harmonie in Wahrheit eine Vielstimmigkeit enthalte. Das ist aber (*sit venia*) ein totaler Unsinn, denn demnach dürfte die Harmonie nur da erscheinen, wo das Gefühl oder die Gefühle Mehrerer zugleich ausgedrückt werden sollen, während auf der andern Seite doch auch in jeder Gefühlsdarstellung ein Individuelles liegt.

Nicht viel besser sagt WAGNER <sup>1)</sup>: „Melodie ist das Materielle der Musik, was das Colorit für die Malerei;“ GOTTFRIED WEBER: „ist die Tonreihe kunstgemäss, das ist, hat sie einen musikalischen Sinn, heisst sie Melodie, und weil man dabei an eine Person denkt, eine Stimme.“ Auch sind das Alles mehr Beschreibungen denn Erklärungen der Sache, und zudem wird nach meiner Ansicht, so wie mit allen den übrigen Erklärungen von Singbarkeit etc., damit der eigentlichen Melodik vorgegriffen, welcher der allgemeine Begriff von Melodie doch nothwendig vorausgehen muss. Ich meine, will man einmal das Wort Melodie in einer bestimmten und umfassenden Definition wiedergeben, so muss dieselbe enthalten:

- 1) dass die Melodie eine successive Tonverbindung;
- 2) dass sie ist eine Reihe von Tönen, die dem Ohre durch ihre Folge und Abwechslung nach bestimmter Höhe und Tiefe angenehm <sup>2)</sup> erscheint; und

---

<sup>1)</sup> Allgemeine Leipziger Musikzeitung 1823, pag. 719.

<sup>2)</sup> Einige wollen das Wort angenehm hier noch nicht gelten lassen, da es auch unangenehme Melodien gäbe; definiren aber: „Melodie ist die successive Verbindung von Tönen

- 3) dass sie ist — im speciellen Gegensatze zur Harmonie — der Gesang irgend eines bestimmten Tonstücks der Instrumental - oder Vocal-Musik.

Eine höchst sinnige allegorische Entwicklung des Begriffs, oder besser Darstellung des Wesens der Melodie hat ein vorgeblicher Laie in der „Cäcilia“ Bd. 7. pag. 223 ff. niedergelegt. Wie man übrigens den Satz aufstellen mag, gewiss bleibt immer, dass der Componist durch die Melodie im Allgemeinen, mag sie nun als Hauptstimme einer combinirten Musik (in den contrapunktischen Formen, Fugen, Canons etc. Subject genannt), die jedes Instrument und jede Stimme nach Umständen führen kann, oder mag sie als wirklicher Gesang, gleichsam getragen nur von einer einfachen Harmonie, deren einzelner Stimmengang auch Melodie heisst, erscheinen, — immer will der Componist und muss er auch wollen besonders durch sie, die Melodie, das ausdrücken, das Gefühl oder diejenige innere Gemüthsstimmung, was oder welche der Hauptgegenstand seiner künstlerischen Darstellung ist, und so bleibt sie, die Melodie, denn immer auch das Wesentlichste eines jeden Tonstücks, die Seele einer jeden Musik, der die Harmonie, als solche, nur als aushelfendes oder unterstützendes Ausdrucksmittel, wie der Körper dem Geiste, untergeordnet erscheint. Die Melodie, als vornehmstes Ausdrucksmittel, ist und bleibt auch die vornehmste Aufgabe, und ihre Schönheit das stete und höchste Ziel einer jeden Musik. Wo keine Melodie, da ist auch keine Seele. Die Harmonie mag in ihrer künstlerischen

---

in einer ästhetischen Form.“ Nun frage ich, was für ein Unterschied ist zwischen angenehm und ästhetisch in dieser Stellung der Wörter? kann es auch eine unangenehme ästhetische Form geben? —

Vollendung den Geist wohl beschäftigen, aber ohne schöne Melodie lässt sie das Herz kalt. Daraus folgt indessen noch nicht, dass die Harmonie einer geringeren Aufmerksamkeit werth sei, denn die Melodie; und dass ohne schöne Harmonie auch die Melodie schon eine bleibende Wirkung zu erreichen vermöchte. Wie der Körper, der Leib, bei aller anerkannten und obwaltenden Superiorität des Geistes, dennoch stets bleibt ein grosser Halbtheil des menschlichen Ganzen, und jener nicht ohne diesen und dieser nicht ohne jenen seine ganze Wirkung, seine eigentliche vollkommene Bestimmung erreichen kann, so auch Melodie und Harmonie. Diese hebt jene und stellt alle ihre Schönheiten und Kräfte in ein helleres, wirksameres Licht; jene wieder verbindet und überstrahlt diese und lässt alle ihre Schönheiten in dem eigenen Lichte sich zu einem desto ergreifenderen Ganzen abspiegeln. So viel im Allgemeinen über das Wesen der Melodie.

## §. 95.

### F o r t s e t z u n g.

Die Lehre von der ästhetischen Bildung einer Melodie enthält die Melodik. Viele kräftige und erfahrene Geister haben sich schon an derselben versucht, und lange und breite Theorien darüber geschrieben, wie eine gute Melodie zu schaffen und zu formen sei. Ich will nur Einige erwähnen: G. L. DONI, J. J. ROUSSEAU, CH. MICHELMANN, E. G. BARON, G. DELLA CASA, CH. G. NEEFE, WEBER und Neuere; aber gestehe ich auch aufrichtig die Unzulänglichkeit alles und auch des durchdachtsten, subtilsten Regelsystems in dieser Hinsicht. Melothese ward in sinniger Erborgung von den Griechen die Kunst, gute Melodien zu schaffen, genannt; aber wer hat sie irgendwo

schon gelehrt und irgendwo gelernt? — Wo eine Melodik in dem Sinne, in welchem wir so viele Hunderte von Harmoniken besitzen?! — „Eine Melodestik — sagt JEAN PAUL <sup>1)</sup> — giebt der Ton- und Dichtkunst der Genius des Augenblicks; was die Theorie dazu liefern kann, ist selber Nichts als Melodie, nämlich dichterische Darstellung (wenigstens Aufsuchung und Bezeichnung des praktisch-musikalischen Schönen). Alles Schöne kann nur wieder erweckt und bezeichnet werden durch etwas Schönes etc.“ — und wer möchte, ja wer dürfte es auch nur wagen, ihm hier zu widersprechen? — Alle Theorie wird hier entkräftigt durch die That. Nur leise Andeutungen vermag sie zu geben, leichte Umrisse, und die sich zumal mehr auf die räumliche Form, die äussere Gestaltung einer schönen Melodie, als auf deren innere, erste dichterische Bildung beziehen. Nur in dem Sinne ist eine Melodik denkbar und allenfalls möglich, und auch nur in dem Sinne mögen denn folgende Skizzen eine Aufnahme finden.

## §. 96.

### F o r t s e t z u n g .

Soll die Melodie den Anforderungen entsprechen, welche die Kunst an sie macht, so muss sie

1) den allgemeinen Aeusserungen der zu schildernden Empfindungen angemessen sein und in deren Richtung wieder auf unser Gefühlsvermögen zurückwirken können, denn das eigentliche Wesen einer jeden Melodie besteht ja lediglich im Ausdrucke. Die Melodie muss allemal

---

<sup>1)</sup> Vorschule zur Aesthetik.

irgend eine innere Empfindung schildern, und dergestalt zwar, dass ein Jeder, der die Melodie hört, sich gleichsam einbildet, die Sprache eines Menschen zu hören, der von einer gewissen Empfindung durchdrungen ist, und sich bestrebt, dieselbe durch äussere tönende Zeichen kund zu thun. Daher ist sie denn auch ein Werk des Genius und der Begeisterung. In so fern sie nun aber in den Händen des Tonsetzers auch als ein Werk der Kunst und des Geschmacks erscheint, muss sie, wie jedes andere Kunstwerk, zugleich auch ein Ganzes ausmachen, in welchem die mannigfaltigen Mittel der Darstellung zu einer vollkommenen Einheit verbunden sind. Einheit in schöner Mannigfaltigkeit ist auch hier das erste und höchste Gesetz. Herz und Ohr müssen zugleich gerührt werden, und angespannt zu steter Aufmerksamkeit. Dazu ist zunächst nothwendig, dass ein Haupt- oder Grund-Ton in der Musik herrscht, der, durch eine gute, dem Ausdrucke angemessene Abwechslung in der Modulation verschiedene Abstufungen bekommt; und das kann nur geschehen durch das Festhalten einer gewissen Tonart, die dem Charakter des ganzen Stücks entspricht, denn jede Tonart hat ihren eigenen Charakter, wie umgekehrt jede Empfindung ihren eigenthümlichen Ton. In ganz kurzen Melodien <sup>1)</sup>, welche blos aus ein Paar Hauptsätzen bestehen, kann man auch durchaus bei dem Grundtone bleiben, oder höchstens in die Tonart der Dominante übergehen; längere Melodien hingegen erfordern nothwendig Abwechslung in der Tonart, damit der

---

<sup>1)</sup> Die kürzeste Melodie, die sich denken lässt, enthält drei Töne, wie ROUSSEAU bewiesen hat durch seine bekannte *air de trois notes*. Aus zwei Tönen lässt sich keine sinnige Melodie mehr bilden.

leidenschaftliche Ausdruck auch in Absicht auf das Harmonische seine Schattirung und Mannigfaltigkeit erhält.

2) ist bei einer Melodie die Verschiedenheit der Tonfortschritte von grosser Bedeutung, denn so wie jedes Gefühl nicht auf gleicher Höhe lange verweilt, und wie es niemals innerlich rhythmisch unverbundene Sprünge macht, so fordert auch sein Ausdruck, die Melodie, wie indessen auch um des nöthigen Wohlgefallens an dieser Willen, ein nicht willkührliches Auf- und Absteigen durch grössere oder kleinere, consonirende oder dissonirende Intervalle, sondern wie die Empfindung selbst abwechselnd steigt oder fällt, sich leicht oder mühsam in den beiden Grundzügen oder Hauptregungen von Freude oder Schmerz bewegt.

3) erfordert der Rhythmus eine genaue Berücksichtigung. Jeder Gesang erweckt durch die einzelnen Töne, welche der Zeit nach auf einander folgen, den Begriff der Bewegung. Zwischen dem Gange des Menschen und der Bewegung der Melodie ist eine so grosse Aehnlichkeit, ein so inniges sympathetisches Verhältniss, dass überall, auch bei den rohesten Völkern, die ersten Gesänge unzertrennlich verbunden waren mit Umgang oder Tanz. Jede Bewegung, bei welcher keine Ordnung und Regelmässigkeit herrscht, ist ermüdend; daher würde eine Folge von Tönen, so harmonisch man auch deren Fortschritte fände, wenn unter denselben nicht irgend eine abgemessene Ordnung in der Abwechslung vorhanden wäre, unsere Aufmerksamkeit keinen Augenblick fesseln. Ein Ton muss gleichsam aus dem andern hervorgehen; es muss Fluss in der Melodie sein, oder, um mich ästhetisch auszudrücken, das allgemeine Kunstgesetz der Natürlichkeit in ihr herrschen. Auch eine gewisse Gleichförmigkeit muss in dieser Beziehung vorhanden, die Folge der Töne muss in gewisse gleiche Zeiten oder Schritte

getheilt sein, und diese Schritte müssen, wenn sie aus mehreren kleineren Rückungen bestehen, dadurch fühlbar gemacht werden, dass jeder Schritt auf der ersten Rückung stärker als auf den übrigen angegeben wird, oder, mit einem Worte, einen Accent bekommt. Dadurch entsteht das Gefühl des Taktes. Dann müssen die gleich langen Schritte oder Takte auch in gefälliger Abwechslung auf einander folgen, und es ist deshalb nothwendig, dass die Dauer des Taktes in kleine Zeiten, nach gerader und ungerader Zahl, eingetheilt werde, und dass die verschiedenen Zeiten durch Accente, durch vereinten Nachdruck, oder auch noch bewirkte Rückungen einzelner Töne sich von einander unterscheiden.

Daraus entstehen nun wieder neue Arten von Gleichförmigkeit und Verschiedenheit, neue Arten von Einheit in Mannigfaltigkeit, welche den Gesang höchst angenehm machen. Der gefühlvolle Ausdruck wird dem gemäss auch durch schnelle oder langsame Bewegung, durch den geraden oder ungeraden Takt und die daraus entstehenden verschiedenen Accente, durch die besondere Art oder Anzahl der einzelnen Theile des Taktes, durch die Austheilung der Töne in dem Takte nach ihrer Länge und Kürze, und endlich durch das Verhältniss der Einschnitte und Abschnitte und Absätze zu einander bestimmt. Jeder dieser Punkte trägt das Seinige zum Ausdrucke bei.

4) muss eine gute Melodie auch leicht sing- oder spielbar, und, je nach Beschaffenheit ihrer Art, leicht von dem Gehöre aufzufassen sein. Es ist dies jenes wichtige Gesetz, der Klarheit, und wo diese Eigenschaft fehlt, da werden alle übrigen und wenn auch noch so grossen Verdienste und Tugenden einer Composition leicht unwirksam und übersehen.

Nun lassen sich alle diese Eigenschaften aber eines Theils auch nur mit Beziehung auf die fortschreitende



Musikbildung, andern Theils mit Beziehung auf die auszudrückende Empfindung deutlicher bestimmen. Leichtigkeit, Fluss und das Gefällige einer Melodie kommen oft nur von der Art der Fortschreitung her, und bei dieser ist zu merken, dass man, so lange der Ausdruck der darzustellenden Empfindung keine Ausweichung fordert, sich so streng als möglich in der Grundtonart, oder deren Nähe halten muss, kühnere und schroffere Darstellungsobjecte verlangen dagegen ganz andere Mittel.

5) Was die Eigenschaft einer guten Gesangsmelodie, d. h. einer Melodie für Singstimmen insbesondere, betrifft, so bestehen dieselben zunächst und hauptsächlich in dem treuen Wiedergeben des Ausdrucks der Worte. Dazu muss der Tonsetzer diese förmlich studiren, sie verstehen und selbst tief empfinden. Wo das Gefühl so innig und eindringend wird, dass das Gemüth gern dabei verweilt, — da ist die Stelle, die ausdrucksvollsten Wendungen anzubringen, und der erfahrene und berufene Tonsetzer braucht auch nicht lange zu suchen nach den besten Mitteln dazu. Allein ist der Dichter nicht vollkommen musikalisch, so wird es dennoch auch dem Componisten bisweilen sehr schwer werden, namentlich den schicklichsten Rhythmus zu treffen, obschon dieser, hinsichtlich der Perioden, Absätze und Einschnitte, sich genau nach dem Texte richtet. Kommt es vor, dass das metrische Maass des Textes geradezu gegen das gesetzliche Ebenmaass der Musik streitet, so muss sich der Tonsetzer durch Wiederholungen und Versetzungen zu helfen wissen. Höchst zweckwidrig ist dabei indess die Schilderung körperlicher Dinge, welche der Dichter nur dem Verstande, nicht der Empfindung vorlegt, die hier doch ganz allein Sache der Musik ist. Noch unstatthafter sind aber Schilderungen einzelner Worte oder Nachahmung der dadurch bezeichneten Gegenstände. Das würde unkünstlerische Malerei

sein, und zu solcher darf die Tonkunst niemals herabgewürdigt werden. Wo ich nachgehends von den Formen des musikalischen Ausdrucks rede, werde ich auch noch weiter meine Ansichten über diesen Punkt aussprechen; hier ist nur noch zu erwähnen, dass

6) endlich gewisse Fehler gegen die Natur des Taktes oft auch die Musik höchst unangemessen und widrig, vor allen Dingen schwer fasslich machen, z. B. das Anbringen von Dissonanzen auf Takttheilen, die solche nicht gern vertragen; taktwidrige Synkopien und Rückungen, und dergleichen mehr. Im  $\frac{3}{4}$ -Takte z. B. können die Vorhalte oder freien Dissonanzen, wenn die Rückungen durch Viertel geschehen sollen, in der Regel nur auf dem ersten Viertel angebracht werden; geschehen diese Rückungen aber durch das Achtel, so können die Dissonanzen auf dem ersten, dritten und fünften Achtel stehen. Im  $\frac{6}{8}$ -Takte hingegen fallen die Dissonanzen auf das erste und vierte Achtel, und werden mit dem dritten und sechsten vorbereitet. Die Natur der Taktarten, ihr rhythmischer Accent erfordert es so. Ausnahmen davon können nur bei einer Gegenbewegung möglich werden.

## §. 97.

### F o r t s e t z u n g.

Die Melodie in dem Gesange der menschlichen Stimme ist die ursprünglichste, aber auch vollkommenste, weil sie, als lebendigstes Erzeugniss des menschlichen Geistes, jedem Tone auf das Genaueste die besondere Abstufung geben kann, welche der Affekt und der richtige Ausdruck erfordert. Daher wird auch kein Tonsetzer je im Stande sein, eine auch in ihrer äussern Form nur vollendete Melodie zu schaffen, der nicht selbst zu singen versteht,

ob nun mit mehr oder minder schöner und kunstgebildeter Stimme, ist einerlei; nur singen muss er können, d. h. sein Gefühl durch entsprechende musikalische Töne in vollkommenster Wahrheit und Reinheit zum deutlichsten Erkennen ausdrücken. Italien pflegt man gewöhnlich das Land der Melodie zu nennen; allein dass die Italiener von jeher mehr Fleiss und Werth auf gefällige Melodien legten, hat zwar ihnen einen Vorzug vor allen übrigen Völkern und Nationen hinsichtlich des Reichthums an geschmackvollen Melodien gegeben, keineswegs aber zugleich auch an ausdrucksvollen. Mit der grösseren Ausbildung der Harmonie lassen sich die Deutschen auch die Bearbeitung der Melodie hinsichtlich der tiefern Wahrheit und Bestimmtheit ihrer Darstellung nothwendig mehr angelegen sein; und so ist es gekommen, dass dort, bei dem Italiener, zwar mehr das Ohr, hier, bei dem Deutschen, aber mehr der Geist und das Herz unterhalten werden, und Befriedigung erhalten. Aus der Vereinigung Beider freilich erstet erst das Vollkommene, und das ist bis zum heutigen Tag von sehr Wenigen nur erreicht worden.

## §. 98.

### F o r t s e t z u n g.

#### *b) Harmonie.*

Aus dem innersten Gefühle hervor dringt ein melodisch schöner Wechsel von Tönen; der Genius schafft die Melodie, im Augenblicke der Begeisterung entströmt sie des Künstlers Seele, — tritt nun auch der Verstand noch hinzu und regt zu gemeinsamer Thätigkeit die geistigen Kräfte auf, so entsteht Harmonie. Ich wiederhole das Wort — Harmonie! — es wird verschieden gedeutet. Einige

verstehen darunter Einstimmigkeit; Andere das blosse Zusammenklingen mehrerer wohl lautender Töne in einem Accorde etc. Offenbar genügen alle diese und dergleichen Erklärungen nicht. Das ursprüngliche griechische *ἀρμονία* heisst Zusammenfügung, Uebereinstimmung, Wiedervereinigung aller Dinge, Weltordnung. Daher auch *Harmonia* der Name jener ägyptischen Nymphe, welche Mars mit der Venus in ehebrecherischer Liebe (wobei sie vom Vulkan ertappt wurden) erzeugte, und die, unter Cadmus Geleite nach Griechenland gekommen, hier zuerst ihr Instrument, überhaupt eine geordnetere Musik eingeführt haben soll. Einer uralten kosmogonischen Fabel zu Folge nämlich wurde der Venus bei dem Streite der Elemente unter einander die Wiedervereinigung aller Dinge, die Harmonie, zugeschrieben, denn der Streit mit der Einigung gegattet bringt, nach der alten griechischen Idee von Streit und Freundschaft, die Weltordnung hervor. Sonst stammte jene Citherspielerin, wie z. B. EPHORUS, DEMAGORAS und andere alte Geschichtschreiber melden, von dem ATLAS ab; und daher ward auch die Menschengestalt, die vor dem Symbol der Weltharmonie, der Leier, anbetend kniete, als Caryatide gebraucht, die himmlischen Körper zu stützen, in welcher Verrichtung sie mit dem Atlasgebirge verglichen, und selbst Atlas genannt wurde. Nach noch Anderen sollte sie eine Tochter des Jupiter und der Electra sein. So erzählt selbst HOMER, dass Jupiter, als Mars über den Cadmus zürnte, und ihn, weil er den Drachen desselben umgebracht hatte, tödten wollte, dies verhindert und ihm (dem Cadmus) die Harmonie, als Mittelsperson der Aussöhnung zwischen Beiden, zur Gemahlin gegeben habe. Alle diese Sagen, welche wir noch jetzt von den besten alten Schriftstellern treulich nacherzählt finden, sind von der grössten Wichtigkeit für uns, nicht blos weil sich

daraus nur ein wahrhaft richtiger Begriff des Wortes Harmonie entwickeln lässt, sondern auch, weil, auf sie gestützt, nun die Frage nicht mehr schwer zu beantworten sein kann, ob die Alten, und namentlich die Griechen, schon eine Harmonie in dem Sinne unserer modernen Musik gehabt haben oder nicht? — Begreiflich kann mich diese Frage hier nicht sonderlich beschäftigen; doch verdient es Erwähnung, dass, wo wir bei den alten musikalischen Schriftstellern das Wort *Harmonia* finden, wir es nur in der Grundbedeutung von Ordnung, Zusammenfügung etc. im Allgemeinen auffassen können, ohne dabei schon an eine gewisse nach musikalischen Kunstgesetzen geordnete Zusammenstimmung zu denken, und dass somit auch jetzt noch, wo diese Gesetze in ein förmliches, unwandelbar feststehendes System gebracht worden sind, bei der Erklärung des Wortes Harmonie jener Urbegriff immer vorherrschend bleiben muss. Wir können unter Harmonie in der Musik nur verstehen:

1) die Vereinigung mehrerer für sich bestehender und in ihrer äusseren Erscheinung auch ganz verschiedener Töne zu einem Haupt- oder Gesamtklange, d. h. Accorde;

2) das aus der Natur der Consonanz hervorgehende Verhältniss des einen Tones zum anderen, oder das Zusammenfliessen mehrerer Töne in einen; und endlich

3) die Beschaffenheit eines Tonstücks, in so ferne es, in seinen Grundlinien betrachtet, als eine Folge von Accorden angesehen wird, oder — was dasselbe ist — das Verhältniss der einzelnen Bestandtheile eines ganzen Tonstücks sowohl zu einander unter sich als zu der dem ganzen Tonstücke und seinem Charakter unterliegenden ersten Idee.

§. 99.

F o r t s e t z u n g.

In der ersten Bedeutung des Worts bilden alle Accorde, sie mögen nun con - oder dissonirend <sup>1)</sup> sein, eine Harmonie, in so fern sie einen Zusammenklang mehrerer Töne ausmachen, dem nur ein Grundton, ein einziger Basston zum Fundamente dient. Diess ist nun aber nicht so zu verstehen, als dürfe jede beliebige Zusammenstellung von Tönen geradezu eine Harmonie genannt werden. Allerdings giebt es auch eine Dis-Harmonie; allein auch ein dissonirender Accord ist, als Harmonie betrachtet, immer zu beurtheilen nach der Natur der Konsonanz, denn es giebt verschiedene und verschiedenartige Konsonanzen, und in der Harmonie können manche Töne dissonirend erscheinen, während sie im Grunde doch nichts Anderes sind als Konsonanzen.

Am deutlichsten ergiebt sich das aus dem Ursprunge aller Harmonie, der in nichts Anderem als in der Natur der sogenannten Aliquot - oder Beitöne (auch mitklingende Töne genannt) enthalten ist. Setzen wir nämlich eine Saite in Schwingung, so glauben wir bei ihrem ersten Erklingen zwar nur einen Ton zu vernehmen; bei grösserer und anhaltender Aufmerksamkeit jedoch entdecken wir, hauptsächlich bei dem Klange tieferer Töne, dass der Hauptton ganz leise noch von anderen, wie schwebend gleichsam unter oder über jenem, vollkommen harmonisch begleitet wird; und diese mitklingenden Töne sind nach Anzahl und Charakter gerade die, aus welchen die Ac-

---

<sup>1)</sup> Von der ästhetischen Natur der Con- und Dissonanz ist im dritten Abschnitte besonders die Rede.

corde gebildet werden, welche das bisherige Musiksystem als Hauptbestandtheile seiner Kunstwerke, als gleichsam das Material zu seinen grösseren Tongebäuden, in sich aufgenommen hat <sup>1)</sup>. Auch geht aus diesem Verhältniss der mitklingenden Töne hervor, dass alle Harmonie in ihrem ersten, natürlichen Erscheinen nur vierstimmig sein kann, und jede andere Art von Stimmenmischung dabei entweder eine unvollkommene oder übermässige sein muss, je nachdem Töne der ursprünglichen Harmonie weggelassen oder verdoppelt werden, durch welche letztere Maxime die sogenannten Nebenharmonien, Füllstimmen etc. entstehen.

Die zweite Bedeutung des Worts, das gute Consoniren, oder das Zusammenfliessen mehrerer Töne in einen, führt auf die Nebenbegriffe von reiner, vollkommener Harmonie, und was damit in Verbindung steht. Auf den Gemeinatz bauend, dass alle Intervalle und Accorde, die am meisten consoniren, auch die meiste Harmonie haben, ist natürlich die Harmonie mehrerer gleich hoher Töne oder — mit einem Worte — des Einklangs die vollkommenste, und hiernach die Harmonie derjenigen Töne, welche nach dem akustischen Verhältnisse des Klanges, oder der äusseren Natur der Consonanz als solche dem Einklange zunächst folgen (Terz, Quinte etc.). Das gehört indessen weniger hieher, wo die Harmonie mehr in ihrer ästhetischen Eigenschaft als musikalischer Kunstaussdruck überhaupt betrachtet werden soll.

---

<sup>1)</sup> Zu näherer Kenntniss der Sache mögen die Besitzer meiner „Encyclopädie“ nur die Art. Aliquot-Töne, Klang, Schall, und die übrigen akustischen nachlesen, und damit dann die gebräuchlichen Accorde vergleichen.

§. 100.

F o r t s e t z u n g.

Und darauf führt uns endlich jene dritte Bedeutung, in welcher ich glaubte das Wort Harmonie überhaupt auch in der Musik verstehen zu müssen. Es liegt nämlich dieser Bedeutung zunächst der Begriff unter, in welchem das Wort Harmonie auch ausserhalb der Musik, im gewöhnlichen Leben wie in der Kunst <sup>1)</sup>, gebraucht wird. Es ist hier jede Art der Einstimmung oder des Zusammenhangs unter den einzelnen Theilen eines Ganzen; die Einheit in der Mannigfaltigkeit, bei der das Gesetz der rhythmisch-wahren Verbindung gilt. Alle Sprünge, die nicht geregelt dem rhythmischen Leben der auszudrückenden Psyche entsprechen, sind Fehler und müssen vermieden werden. Leidet die insgemein als feststehende Regel angenommene Verwandtschaft in der Folge der Harmonie, nach welcher unter den auf einander folgenden Accorden, immer von dem einen zum anderen, eine gewisse Tonverwandtschaft, Tongleichheit statt finden muss, hie und da auch, je nach Umständen und Beschaffenheit der auszudrückenden Idee, einige Ausnahmen, so sind selbst diese Ausnahmen doch durchaus streng nach dem Sinne jener Regel geordnet. Und ebenso wie mit dieser einzelnen Accord-Verbindung, verhält es sich auch mit der harmonischen Uebereinstimmung der grösseren und kleineren Absätze eines ganzen Tonwerks, die gleichsam als einzelne Redetheile und Abschnitte des gesammten musikalischen Redevortrags angesehen werden müssen.

---

<sup>1)</sup> Vergleiche §. 21, wo von den Eigenschaften eines schönen Kunstwerks die Rede ist.



Dann liegt ferner dem Worte Harmonie im Sinne von Accordenfolge eben der Begriff unter, in welchem sie, die Harmonie, als Gegensatz aufgefasst wird von Melodie. Diese ist, wie ich §. 94 sagte, die regelmässige und wohlgefällige Aufeinanderfolge der Töne, vermöge welcher höhere und tiefere, stärkere oder schwächere Töne, auch wohl verschiedene Tonarten, mit einander abwechseln, je nachdem es das Spiel der Empfindungen und die jedesmalige Gemüthsstimmung fordert, welche dadurch ausgedrückt werden soll; Harmonie hingegen ist in diesem Sinne die regelmässige und wohlgefällige Gleichzeitigkeit der Töne, vermöge welcher die durch die Melodie auszudrückenden Gefühle und Empfindungen vervielfacht und verstärkt werden. Jenes, das Vervielfachen der Gefühle, wird durch sie erreicht, wenn die vier besonderen Stimmen jede wieder eine Art von Melodie für sich bildet, wie namentlich in der Fuge; dieses, das Verstärken der Gefühle, wenn die Harmonie blos begleitend, accompagnirend ist. Ein ungeheuer weites Feld der ästhetischen Forschung öffnet sich hier. Auf diesem ästhetischen Grundcharakter der Melodie und Harmonie beruht namentlich das ganze grosse, unermesslich hohe Gebäude der musikalischen Composition, Alles was Geheimniss schien in einem lichten Hellschein offenbarend, wie denn ferner auch die Frage in ihrer vollen Richtigkeit zeigend, ob die Harmonie ursprünglich und durchaus zur Musik nothwendig ist? — In allem Ernste — sonst ganz tüchtige Musikgelehrte, selbst in neuerer Zeit, haben dieselbe schon mehrfach aufgeworfen, und bald mit Nein, bald mit Ja beantwortet. Uns muss freilich sich hier die Ueberzeugung aufdringen, dass sie, die Harmonie, einen nicht minder wesentlichen Theil der Musik ausmacht, denn die Melodie, wie die Mannigfaltigkeit in der Einheit eines der höchsten und heiligsten Gesetze ist in aller ästhetischen

Kunst. Wohl kann die Melodie an sich schon viel Mannigfaltigkeit haben, doch sind es immer nur Veränderungen, Modulationen und Modifikationen ein und desselben Gefühls, die in ihr zur Darstellung kommen können, kaum dass nur ein Verwandtes oder Gepaartes noch hinzutritt; das eigentlich Verschiedenartige, den Contrast, dessen Reize oft von so allmächtiger Wirkung sind, die Association unter sich fremder Ideen und Empfindungen, die höchste ästhetische Schönheit eines psychisch begründeten Wechsels — das auszudrücken ist Gegenstand der harmonischen Musik. — Hiernach kann denn endlich auch kein Streit mehr sein ob des grösseren oder minderen Werthes der Melodie oder Harmonie. Die Geschichte, welche von Vielen schon zum Zeugen dabei aufgerufen wurde und noch aufgerufen wird, kann hier Nichts beweisen. Natürlich musste der Mensch erst Töne an einander reihen, ehe er sie harmonisch zu einander gesellen, sie zusammensetzen konnte. Erst war der Buchstabe da, dann fing der Mensch an und konnte er anfangen, Sylben und Wörter und endlich Worte zu schreiben. Gab doch auch der Vögel Gesang und des Menschen eigene Tonsprache, wie sein innerer Drang, natürlich wohl eher zu der Erfindung einer Melodie denn einer Harmonie Veranlassung. Dass aber um des Alters willen und nur um des Alters willen eine Sache (die Melodie) wichtiger sei als eine andere, die jüngere, kann nirgends in der Welt, bei keinerlei Vergleich, also auch hier nicht, bei Schätzung des Werthes der Melodie und Harmonie für die Tonkunst, als allgemeiner Grundsatz gelten. Hierbei leiten tiefere, bedeutsamere Gründe: die Kräftigkeit und Wirksamkeit des musikalischen Ausdrucksmittels. Allerdings ist es an sich nicht nothwendig zur Erzeugung eines Tonstücks, dass mehrere Töne zugleich, wohl aber, dass mehrere Töne nach einander gehört werden.

Eine wesentliche Grund-Bedingung der Schönheit eines Tonstücks bleibt allerdings die Melodie. Allein nicht minder wichtig ist die Harmonie. Sie hebt und belebt die Melodie, indem die begleitenden Töne diese gleichsam forttragen, und ihren Eindruck auf das Gemüth verstärken; und wie die Zeichnung in der Malerei ein lebenleeres Linienspiel ist ohne Färbung, so die Melodie ohne die lebenskräftige Harmonie eine der menschlichen Seele oft nur dunkle, wenn auch sinngefällige ätherische Tonwelle. Ein so grosser, unverzeihlicher Fehler es ist, über die Harmonie die Melodie zu vernachlässigen oder diese durch Ueberfüllung jener gleichsam zu erdrücken, nicht minder unverzeihlich ist es auch, wenn jene unter dieser ganz bedeutungslos verloren geht. Beide, Melodie und Harmonie, gehen gewissermassen Hand in Hand, die eine die andere aufwägend und hebend, wie das Genie, das in der Regel in der Schönheit der Melodie sich offenbart, gehoben wird, und seine eigentliche Kräftigkeit erst erlangt durch die Wissenschaft, das Studium, das die Harmonie erfindet, und wie der Geschmack, der sich in der Harmonie offenbart, wohl ohne Genie sein kann, dieses aber wirksam erst ins Leben einführt. Das ergibt sich auch aus einer nur einigermaßen gründlichen Untersuchung des Charakters der vier Stimmen einer Harmonie. Betrachten wir z. B. nur den einfachen Schlussfall in einem Tonstücke. Wie überall bilden auch hier Sopran, Alt, Tenor und Bass, jeder eine Melodie von besonderem Effect, der natürlich vorzugsweise aus dem Accorde mit der Hauptseptime entsteht. Die verschiedenen Intervalle dieses Accordes haben in ihrer Fortschreitung jedes eine sprechende Eigenthümlichkeit, und da wir jedes derselben im Allgemeinen an eine besondere Stimme gebunden finden, so giebt das jeder Stimme auch einen ihr eigenthümlichen Charakter, der bei Betrachtung des Ganzen oder der vier

Stimmen zusammen genommen als ein vervielfältigter Ausdruck, als ein mannigfaltiges, schön colorirtes Bild erscheint, in welchem die Melodie oder Discant-Clausel gleichsam die Grundlinie bildet. Die Fortschreitung dieser oder des Soprans nämlich geht geradezu zur Octav der folgenden Tonica, sie mag darauf zur Terz empor- oder zur Quinte hinabsteigen. Der Alt bleibt an seiner Stelle und wird zur Quinte. Der Tenor schreitet gerade zu nach der Terz, welche dann zur Septime hinab- oder zur Quinte hinaufsteigt. Der Bass bewegt sich unmittelbar aus der Dominante zur Tonica. Fast in allen Ton-schlüssen sind diese Fortschreitungen an ihrer rechtesten Stelle, und jede der vier Stimmen behält durchgängig ihren charakterischen Schluss.

## §. 101.

### Formen des musikalischen Ausdrucks.

Es waren bisher die Hauptelemente des musikalischen Ausdrucks, welche wir betrachteten, nachdem wir früher schon die gesammte Geistigkeit des Menschen anerkannt hatten als das Object der Darstellung in der musikalischen Kunst. Betrachten wir diese, die Darstellung, nun aber selbst näher, so ergibt sich, dass jenes Object, das Geistige, nicht immer in einerlei Art erscheint, sondern in sofern eine verschiedene Gestaltung gewinnt, als jene zusammenwirkende Elemente, Melodie und Harmonie, in Beziehungen treten, welche theils das Conflict von Natur und Geist, theils die Berührung mit anderen Ideen herbeiführt. Es entstehen verschiedene Formen des Ausdrucks, die sowohl dadurch erkennbar werden, dass sich die Elemente des Formalen, Charakteristischen und Idealen in verschiedenem Grade vereinen und wirken, um

das in der Seele Lebende und von Ideen Belebte erscheinen zu lassen, als auch dadurch, dass sie den auffassenden Geist auf eine besondere und eigenthümliche Weise bethätigen; und unter denen wir endlich auch um so erwarteter jene Eigenschaften des Schönen überhaupt (vergleiche §. 14) als besondere Classen wiederfinden, als eben der Ausdruck nichts Anderes ist denn die Versinnlichung eines Geistigen, und in soferne er (musikalischer) Kunstausdruck ist — die Versinnlichung eines geistig Schönen oder eines Geistigen in schöner Form. Der Ausdruck der Kunst kann sein: ein naiver, erhabener, anmuthiger, pathetischer, grosser, sentimentaler und noch ein anderer, und verschieden, seiner ganzen Natur nach, von jenem ist dieser, und jener wieder von diesem, keiner dem andern gleich, und alle unter sich wieder verschieden, denn anders regt den Geist und das Gefühl an das Erhabene, anders das Naive, anders das Komische, anders das Grosse etc., wenn in Allem auch die Schönheit für sich obwaltet, so dass man gewissermassen sagen könnte, die Schönheit habe nur hier das Naive, dort das Erhabene, hier das Komische, dort das Anmuthige etc. in sich aufgenommen, oder das Schöne erscheine hier und dort nur in einer andern Form, einer andern körperlichen Gestalt, in deren Lebensbewegungen sich das Schöne in solcher Modification und Nuancirung abspiegelt. Machen wir die Formen selbst einzeln zum Gegenstande einer besonderen Betrachtung.

## §. 102.

### F o r t s e t z u n g.

#### a) *Das Erhabene und Grosse.*

Dem Worte nach ist Alles erhaben, was sich über

Anderes und zugleich auch über den Beobachter, in seiner Vorstellung und Empfindung, erhebt; es muss also eine gewisse auszeichnende und Achtung gebietende Grösse an dem Erhabenen wahrgenommen werden, um es wirklich als solches bezeichnen zu können. Diese Grösse kann nun aber entweder extensiv oder intensiv, und es kann daher auch ein Gegenstand entweder extensiv oder intensiv erhaben sein. Das extensiv Erhabene nennen nach KANT einige Aesthetiker auch das mathematische, und das intensiv Erhabene das dynamische. Allein so lange sich die Mathematik auch mit der intensiven Grösse beschäftigt, ist eine solche distinctive Bezeichnungsweise durchaus nicht zulässig. Auch braucht, dem strengen Begriffe nach, das Erhabene nicht immer schön und das Schöne erhaben zu sein, denn auch die unförmliche, ungeheure Grösse ist in diesem Sinne erhaben. Sofern wir indess das Wort lediglich auf die Kunst beziehen, die durchaus nichts Unförmliches bildet, kann auch das Erhabene nicht ohne Schönheit sein, obschon das Schöne an sich wohl ohne Erhabenheit, denn die Schönheit ist Ziel der Kunst ohne Rücksicht auf deren Gestalt, ob erhaben (männlich) oder naiv (weiblich). Daraus geht nun auch hervor, dass das intensiv oder geistig und kunstvoll Erhabene einen ungleich höheren Werth hat als das extensiv oder körperlich und mathematisch Erhabene. Reflectirende Selbstschauung vereint sich nicht mit Grazie und Naivität, die wenig wissen von ihrer Allmacht; aber gerade in jener Selbstschauung, wenn die Schönheit in ihrer ganzen Kraft unmittelbar aus den Tiefen des Bewusstseins hervordringt, ersteht auch in der Kunst das Erhabene; es ruht mehr in als ausser dem Menschen, ist mehr sub- als objectiv. Ich finde nämlich das Erhabene nicht blos in den himmelhohen Alpen und weiten Meeresspiegeln, an Pyramiden und Phidias-Colossen; es liegt auch in der

menschlichen Natur, und hier erscheint es nicht etwa blos durch Handlungen einer ungeheuren Willenskraft, oder durch äusserliche königliche Pracht, welche nach BURKE <sup>1)</sup> eine Quelle des Erhabenen ist, sondern der einfach natürliche Mensch selbst vermag schon alle Wirkung des Erhabenen hervorzubringen auf einen für die lebendige Schönheit wahrhaft empfänglichen Sinn. Man sehe z. B. einen Feldbauer in Calabrien oder in der Terra di Lavoro. Vier schneeweisse glänzende Stiere mit kurzem, aufwärts gerichtetem Halse, mit zwei Fuss hohen antelopenartig gewundenen Hörnern und Feuer sprühenden Augen, gehen in unbeschreiblicher Schöne vor dem antik geformten Pfluge, hinter dem des Führers erhabene Gestalt fest und ruhig daherschreitet. Der grosse, wohlgebaute, markige Körper, normännische Abkunft bekundend, ist in dem warmen Klima fast ganz unverhüllt. Das einzige Gewand, das Hemd, ist bei der Arbeit niedergestreift und nachlässig um die Hüften geschlungen, von denen ein leichtes Unterkleid kaum bis an die Kniee herabfliesst. So geht er einher in seiner ganzen Schöne, sprechender Ausdruck in den Mienen, kühne Willenskraft im Auge. Spielend regiert die nervigte Faust den schweren Pflug, indess die vorgestreckte Rechte die mächtig schnaubenden Thiere zügelt: es ist Alcides der Stierbändiger; Jason, wie er in den colchischen Gefilden die flammenden Ungeheuer zwingt in das eiserne Joch! — Doch das malerische Wort kann hier nur schwache Wirkung thun; man sehe solche Erscheinungen selbst und fühle dann, bei einem nur einigermaßen empfänglichen Sinne, den hoch erhabenen Eindruck menschlicher Kraft und Schönheit. — Nicht das stürmende Meer also und was dem ähnlich, sondern der unendliche

---

<sup>1)</sup> Vom Erhabenen und Schönen, pag. 124.

Geist, dessen Körperblick darüber schwebt, ist erhaben, und das Auge, in welchem sich die Welt spiegelt, ist erhabener, als die Welt selbst. Mit dem Erschütternden, Furchtbaren und Schrecklichen steht das Erhabene hier in so ferne in einiger Verbindung, als dadurch, durch das Erschütternde, die Empfänglichkeit für das Erhabene geweckt und gestärkt werden kann. Ebenso ist dieses hier, in der Kunst, auch nie ohne den Reitz des Wunderbaren, und spielt es stets über in das Gebiet des Feierlichen, Prächtigen und Edlen, in welchem es seine schönste Vereinigung feiert mit dem vollendeten Schönen.

### §. 105.

#### F o r t s e t z u n g.

In der Musik finden wir das extensiv und intensiv Erhabene immer mit einander vereint, in einander verschmolzen. Wie überall, in der Kunst im Allgemeinen sowohl als in der Natur, wird auch hier, in der Tonkunst insbesondere, die Wirkung des Erhabenen nur hervorgebracht durch grosse und grossartige Formen, die sich gestalten in einer prächtigen Fülle der Harmonie und in einem pathetischen Rhythmus, welche, um den Charakter der alleinmännlich erhabenen Schöne zu bewahren, alle buntnaive Verzierung, und wäre sie noch so graciös und in ihrer Art bezaubernd, als ein geschlechtsfremdes Eigenthum aus ihrem Gebiete verbannen, und nur durch schöne Einfachheit in Anlage und Ausführung, welche allein durch kräftige Massen zu imponiren sucht, sich auszeichnen. So finden wir es denn auch in vielen grösseren Kirchen-sachen gediegener Meister, und um so eher hauptsächlich hier, da es, wie gesagt, gerne übergeht in das Feierliche



und Prachtige. Welche Erhabenheit, zu seiner eigenen Verschönerung, z. B. trägt die Einleitung zu HÄNDEL's „Messias,“ das „Halleluja,“ der Chor „Wunderbar, Herrlichkeit,“ der Chor „Gott Israels,“ in desselben „Samson,“ SCHNEIDER's „Pharao“ der Chor „Mein Mund entheil'ge seinen Namen nicht,“ der erste und letzte Satz von BEETHOVEN's heroischer Sinfonie, der erste Satz in dessen Sinfonie aus D-dur, die letzten Sätze in dessen A-dur- und C-mol-Sinfonie, in SPOHR's Oratorium „Die letzten Dinge“ der Chor „Gefallen ist Babylon,“ und manch' anderes älteres (unter diesen besonders von SCARLATTI, PALÄSTRINA, ORLANDO DI LASSO, SEB. BACH) und neueres ähnliches Tonstück. Die erhabenste Einfachheit ist es, die hier wirkt, die concentrirte Tonmasse, die mit ihrem ersten Erscheinen zwar fast erschüttert, aber gerade dadurch den Hörer für das erhabene Gefühl empfänglich macht, das sie alsbald in ihm erregt und in ihrer schönen Folge immer mehr zu dem hohen Grade der innersten himmlischen Lust steigert, den mit Worten zu beschreiben ein unglücklicher Versuch wäre. In allen diesen namhaft aufgeführten Fällen ist das intensiv Erhabene, die Grösse der Kraft der Musik, das vorherrschende; das extensiv Erhabene, die Form der harmonischen Verarbeitung des kräftigen Stoffes, erscheint nur untergeordnet. Niemand denkt dabei an eine künstliche Combination der Töne, obschon dieselbe vorhanden ist, sondern es fühlt ein Jeder nur die Wirkung des Ganzen. Anders verhält es sich z. B. bei SEB. BACH's achtstimmiger Motette, den grossartigen Fugen von HÄNDEL, und anderen besonders älteren vielstimmigen Werken, wo der blosse Sinn des Hörers die volle Gewalt der Harmonie und die Verkettung der Rhythmen nicht in ein und derselben Anschauung zusammenfassen kann, und wo es mehr die wunderbaren Tonverwebungen und tiefen Combinationen

sind, welche zum Staunen hinreissen, als die magisch wirkende Kraft und Fülle der Harmonie; hier ist die extensive Erhabenheit die vorherrschende. Ueberhaupt lässt sich annehmen, dass in allen grösseren Werken des Contrapunkts die extensive, in allen anderen der sogenannt reinen Kunst aber die intensive Erhabenheit es ist, welche oft so wunderbar wirkt; dort aber hauptsächlich nur auf die geistig Durchgebildeten (Tongelehrten), hier jedoch auf Jedermann, in dessen Brust ein fühlend Herz schlägt. Also auch in der Musik überragt der Werth des intensiv Erhabenen bedeutend den des extensiven. Doch geht das Erhabene und erhabene Grosse in seiner Idee schon über alle Wirklichkeit hinaus, und fliesst der Glaube an religiöse Wunder aus derselben Quelle, aus welcher unsere Aesthetik das Gefühl des Erhabenen überhaupt ableitet, so wird dies auch in der Musik erst seine vollkommenste Kraft erreichen, wenn es sein Endliches und Wirkliches gleichsam an ein Unendliches und Göttliches verknüpft, und so sich in den Schein des Wunderbaren hüllt. Daher kenne ich denn auch keine erhabeneren Musik, als den Chor „Die Himmel erzählen die Ehre Gottes,“ und bei der unübertrefflich schönen Stelle „und es ward Licht“ nach „Und Gott sprach“ etc. in HAYDN's „Schöpfung.“ Ein Wunder war Gottes Schaffen des schönsten und höchsten Gutes, des Lichts der Erde, welches wunderbaren Zauber aber verbreitet auch hier die Musik um sich! — Riesengross erscheint HAYDN, unendlich erhaben seine Musik! — Die Musik zu der Kerker-scene in BEETHOVEN's „Fidelio“ haben Einige auch wohl schon eine erhabene genannt. Es kann dies nur in dem Sinne des Schauerlich- oder Grauensvoll-Erhabenen gemeint sein, welches entsteht, wenn im Rückblicke auf unsere eigene Kleinheit im Verhältnisse zu dem Grossen, das wir als erhaben empfinden, die Reflexion ihre Richtung mehr auf

uns selbst nimmt, als in einem freien und freudigen Aufschwunge zum Unendlichen übergeht, — das aber um eben dieser seiner Natur willen aus aller Kunst scheidet. Eine charakteristisch wahre, eine schöne und als solche tief ergreifende Musik ist jene, aber keine erhabene, die ohne allen melodischen Zierrath nur in festen kühnen Schritten einhergeht, sich oft in weiten Intervallensprüngen bewegt, und in ihrem Vortrage einen markigen und stark unterhaltenen Ton in einem beständig energischen Hervorheben der Accente verlangt<sup>1)</sup>).

§. 104.

F o r t s e t z u n g,

*b) das Naive.*

Das Naive ist das Anmuthige im Natürlichen, oder in dem, was von keiner conventionellen Regel bedingt ist. Die Naivität enthält ihr besonderes Interesse durch die Verdoppelung des Komischen in dem Gegensatze zwischen der komischen Darstellung selbst und ihrem doch eigentlich unkomisch scheinenden Urheber. Das Naive ist also gewissermassen eine Modification des Komischen, doch nicht ein Grad desselben, viel weniger in einer Verbindung mit dem Lächerlichen überhaupt. Wir erkennen darin die wahre Unschuld eines Componisten, wenn er komisch ist und doch eigentlich nicht komisch scheint oder sein zu wollen scheint. Im Grunde gehört das freilich, wenigstens bis zu einem gewissen Grade, zu jeder komischen Dar-

---

<sup>1)</sup> Man vergleiche auch MICHAELIS: Ueber das Erhabene in der Musik (in dem ersten Hefte der Monatschrift für Deutsche von 1801).

stellung: ein Componist, der seine Komik augenscheinlich erzwingt, gewissermassen herausstudirt, und dem man es bei jedem Tone anmerkt, dass er wirklich auch komisch scheinen will, wird selten wahrhaft ergötzen; Natürlichkeit muss da immer obwalten. Allein Vieles kann auch die Kunst zur Erzielung der Naivität beitragen, und MOZART hat in seinem Leporello ein merkwürdiges Beispiel gegeben, wie sehr die Kunst und das Studium vermögen, über alle angeborene Natürlichkeit hinaus den Schein zu verwirklichen. Diese unbefangene, natürliche Melodie; diese leichte, heitere Bewegung und munteren Modulationen, die nur so hindurch spielen durch die ganze Sphäre der Tonleiter; diese kecken und oft wechselnden Tempi, ungleiche Taktarten; diese scheinbare Mannigfaltigkeit ohne wirklich mannigfaltig zu sein; diese Einfachheit und doch bunte Colorirung, — Alles wirkt auf den Ausdruck des Naiven hin, und wir werden auf eine wahrhaft erquickliche Weise davon ergriffen. Auch HAYDN war ein grosser Meister in der naiven Composition. Eine grosse Zahl von Menuetten, Rondo's und manches Andante lässt sich aus seinen unvergänglichen Quartetten anführen, welche diesen Charakter der naiven Lebensfreude und natürlichen Herzensregung in einer wahrhaft genialen Weise tragen. Und unter den Neueren haben besonders FIELD und FRANZ SCHUBERT Einiges geliefert, was als Muster hier genannt werden darf, Letzterer vornehmlich in seinem 107ten Werke. In so fern nun aber zur Naivität gewissermassen ein Sieg der Natur über die Kunst nothwendig erfordert wird, steht ihre Erreichung am nächsten im Liede, und vornehmlich im National- und Volksliede, so gern sie auf der andern Seite auch eben hier wieder am langweiligsten, ja sogar widrig werden kann, wenn der Componist nicht das gehörige Maass in der Darstellung zu treffen versteht. Unter den Aeltern finden wir meh-

rere, denen die Natur ein ganz eigenthümliches Talent in dieser Hinsicht gegeben hatte, als REICHARD, SCHULZ und HIMMEL, deren Lieder sich denn auch von Mund zu Mund in immer gleicher Freudigkeit fortpflanzten. Auch MARTIN'S längst vergessene „*Cosa rara*“ enthält in dieser Hinsicht manch' schätzenswerthe, liebliche Gabe, während die meisten neueren Lieder-Componisten ihren Dichtungen, bei denen man eine Leichtigkeit der Fantasie und ein rein gehaltenes Gefühl erwarten sollte, eine fremdartige Sentimentalität aufdringen, die den ganzen Ausdruck unwahr macht, und sie daher aber auch im Entstehen schon wieder hinsterben lässt. Unzählig sind die Wiegenlieder, die Kinder- und Volkslieder; wie viele aber werden wirklich gesungen an der Wiege und von dem Kinde? Kaum ein Dutzend, und diese reichen meistens noch aus einer früheren Aera zu uns herüber. Einige Aesthetiker rechnen auch den Scherz (*Scherzo*) zur Naivität; allein der Scherz trägt schon zu viel charakteristische Eigenthümlichkeit in sich, welche dem Naiven durchaus abgeht, und macht daher eine ganz eigene Gattung des Ausdrucks aus.

## §. 105.

### F o r t s e t z u n g.

#### c) *D a s A n m u t h i g e.*

Anmuth überhaupt ist eine ästhetische Eigenschaft, die weniger die eigentliche Schönheit im engeren Sinne des Worts oder den charakteristischen Ausdruck, als nur das allgemein Zarte, Feine und Sanfte in sich verbindet, daher auch, aber irrig, oft identisch mit *Grazie* gebraucht wird. Die Anmuth gehört stets nur der Form eines Kunstwerks an und ihr Gegensatz ist hier das schön Erhabene, Prächtige und Feurige. Zunächst sagt

man besonders nur von Menschen und höheren Wesen, dass sie Anmuth besitzen, und dann ist sie so viel als Liebreiz und Holdseligkeit, und drückt, wie diese, ein höheres mit der Sittlichkeit nah verwandtes Gefühl aus; doch sagt man dasselbe auch von Sachen und leblosen Dingen, wenn diese durch die Anschauung oder Auffassung ihrer äusseren Form ein angenehmes, still-sanftes Lebensgefühl erregen, und namentlich den Werken der Kunst angehören. Die Form nun, welche anmuthig genannt werden soll, darf niemals eine Schönheit besitzen, welche sich von allen den übrigen schönen Formen besonders unterscheidet und vor denselben vorzugsweise sich auszeichnet, weil sie sonst wirklich charakteristisch wird und einen wahrhaft psychischen Ausdruck an sich trägt; vielmehr müssen dieselben alle in ein summarisches Ganze ohne namhafte Abstufung hier zusammenfliessen. So ist eine Gegend nur anmuthig, wenn in ihr Hügel, die sich sanft erheben, und Wiesen, die mit einem zarten Grün bekleidet sind, mit einander abwechseln, und wenn eine feine, sanft verschmelzende Schattirung in der Beleuchtung der, wie auf einer leichten Welle gleichsam getragenen, Gegenstände wahrzunehmen ist. Dieser allgemeine Grundsatz gilt nun auch in der Musik, in welcher das Wort anmuthig vielleicht häufiger als in allen übrigen Künsten gebraucht wird, und gewissermassen in Wahrheit auch eine besondere Art von Tondichtung oder wenigstens doch eine eigenthümliche Manier in der formellen Ausarbeitung derselben bezeichnet. Eine Musik ist anmuthig, wenn in ihr ein feiner und zarter Ausdruck der Empfindungen zugleich mit einer sanften Verschmelzung der Töne verknüpft ist. Sprünge und merkliche Absätze in dem melodischen Gange, wie bei dem Erhabenen, sind dabei durchaus nicht zulässig; es muss derselbe vielmehr eine solch natürliche und fast stufenweis sich fortbewegende Gestalt haben,

dass es scheint, als entsprängen die Töne immer nur der eine aus dem andern, reiheten sich dieselben wie eine unzertrennliche Kette an einander; und ebenso darf auch die Harmonie durchaus nichts Erkünsteltes oder Gesuchtes, auch nichts schwer zu Fassendes und Fremdartiges enthalten, im Gegentheil müssen nur die verwandten und in den natürlichsten Verhältnissen zu einander stehenden Töne hier zusammengefügt und zu einem eigentlichen, dem Herzen wohlthuenden, geschmackvollen Gewebe verbunden werden; kurz in Allem muss eine solch natürliche und wohlgefällige Leichtigkeit herrschen, dass man mit Vergnügen und dem aufrichtigsten Wohlgefallen der Musik zuhört, niemals aber zur Verwunderung oder Begierde dadurch hingerissen wird. Im Takte, Tempo, in den Accenten, überall muss die Welle oder Wellenlinie als Grundform zur Erscheinung kommen <sup>1)</sup>. Licht und Schatten, die schwereren und leichteren Taktzeiten und die harmonische Leere und Fülle, müssen stets in dem eigentlichen rhythmischen Verhältnisse einander gegenüber stehen, d. h. ihre äussersten Punkte dürfen sich nur in dem Moment des Uebergangs berühren, ausser wenn der Ausdruck selbst oder die schöne Mannigfaltigkeit, dieses Hauptmittel zugleich, dem ganzen Werke ein anmuthiges Aeussere zu verleihen, eine Abweichung von der Regel gebieten. Neben dem charakteristischen Ausdrucke indess einem Tonstücke zugleich auch noch Anmuth zu verleihen, ist schwerer, als viele Componisten vielleicht glauben. Es gehört ein von Natur aus sanftes Gemüth, ein leichter Sinn und eine viel gefällige Seele dazu, sonst wird niemals etwas Vorzügliches darin zu Stande kommen.

---

<sup>1)</sup> Verglichen hier im ersten Theile die Abhandlungen über Schönheit der Bewegung im Raume, besonders §. 63 ff.

Daher kann auch Mancher ein wahrhaft grosser Componist und Künstler sein, ohne je auch nur ein einziges anmuthiges Werk geliefert zu haben, und umgekehrt: der anmuthigste Tonsetzer ist nicht immer der grösste, wohl aber der lebenswürdigste Componist. MOZART und BEETHOVEN z. B. verzichteten bei aller Grösse ihres Genie's meistens auf die Eigenschaft der Anmuth in ihren Werken, machten sie wenigstens nicht zum Zwecke derselben. Ihnen war Alles Kunst; die Seele, wie sie war, schön oder hässlich, niedrig oder erhaben, den Geist, wie er die Kraft in sich trug, wollten sie zur sinnlichen Anschauung hinstellen, ohne flitterndes Gewand, und so wieder hinwirken lassen auf Seele und Geist, Herz und Kopf. GRAUN hingegen, dessen lebenswürdige Seele sich selbst da noch zeigt, wo er zürnen und grausam sein will, und bei mehreren Gelegenheiten auch AUBER und ROSSINI, besonders aber CARL MARIA VON WEBER — diese Männer scheinen selbst erst Wohlgefallen an ihren Dichtungen gefunden zu haben, wenn sie, gleich wie CORREGGIO seinen Gemälden, denselben auch das anmuthige Gewand umgehungen hatten, und das Hauptsächlichste, was die meisten ihrer Werke in dem Hörer erregen können, ist ein Wohlbehagen in der Gemüthsstimmung, eine wohlgefällige Zuneigung gegen sie selbst, ein angenehmes Gefühl, wobei der Geist aber (hier jedoch WEBER ausgenommen) gewöhnlich leer ausgeht.

Weil vorzugsweise den Menschen Anmuth zugestanden wird, gebraucht man in einer gewissen Art von Analogie das Wort anmuthig besonders auch von Vocalmusiken, in so fern dieselben jene Eigenschaften dieser Ausdrucksform besitzen, was sie indess auch um so eher können, als gerade durch die in ihnen stattfindende Vereinigung des redenden Wortes mit dem rein musikalischen Klange jene der Anmuth so nothwendige Verschmelzung der Töne mit dem zarten Seelenausdrucke am natürlichsten und



zweckmässigsten bewerkstelligt wird. Wir haben viel mehr anmuthige Gesänge als anmuthige Instrumentalsätze. In der Kirchenmusik war unter jenen besonders das *Benedictus* der Messe von jeher ein Gegenstand des anmuthigen Tonsatzes, und SEYFRIED (erste Messe) und HUMMEL (dritte Messe) haben es auch in neuerer Zeit wirklich mit ausserordentlich viel Glück in der Rücksicht bearbeitet, wie sich denn SEYFRIED's liebevolle und liebewerthe Seele überhaupt schon in seinen Compositionen gehörigen Orts ausspricht. Auch NAUMANN erscheint, wie ehemals ein DURANTE, BENEDETTO MARCELLO u. A., ganz im Gegensatze zu den erhabenen Werken eines SCARLATTI und HÄNDEL, in seinen Messen, Opern und Oratorien nicht selten als ein geweihter Priester der Anmuth, die aber, wenn sich nicht zugleich charakteristischer Ausdruck zu ihr gesellt, wie in MOZART's Werken, den SEYFRIED'schen Kirchen-sachen, und, um ein neueres Beispiel aus der Instrumental-Musik anzuführen, in MENDELSSOHN's erstem Quartett, immer nur für den Augenblick wirkt, und daher unab- weislich auch eine subjective Stimmung für das Wohlbe- hagen, das sie bezweckt, erfordert.

## §. 106.

### F o r t s e t z u n g.

#### d) *D a s A n g e n e h m e.*

Alles, was Vergnügen schafft, also den Sinnen schmei- chelt, und den Trieb befriedigt, ist angenehm, weil solches gern angenommen wird. Daher ist denn auch das eigentliche Schöne angenehm, obwohl dasselbe ein weit höherer Gegenstand des Wohlgefallens ist, als das blos Angenehme, das immer nur sinnlich, während jenes auch

geistig, genossen und empfunden wird. Entscheiden, ob etwas angenehm ist oder nicht, können nur das Subject, das empfindet, und der Umstand, unter welchem dasselbe empfindet. Ein allgemein gültiges Gesetz giebt es darin nicht. Dem Einen kann angenehm erscheinen, was dem Andern unangenehm ist, denn so verschieden die Reizbarkeit der Sinne bei verschiedenen Menschen, und unter ebenso verschiedenen Umständen, so verschieden sind natürlich auch die durch äussere Eindrücke erregten Empfindungen. Das gilt in allen Dingen; also auch in der Musik. In sofern nun jedoch eine leicht fassliche Beschäftigung der Sinne und Erregung weniger heftiger Gefühle den Hauptcharakter des Angenehmen ausmachen, in so ferne muss auch eine Musik, die angenehm sein will, besonders darauf gerichtet sein. Eine angenehme Musik hat in ihrer Melodie lauter leichtfassliche Tonführungen von gefälligem Wechsel; ihr Stoff erscheint in der höchsten Ungezwungenheit, und der Rhythmus bewegt sich fliessend fort in leichten, die Sinne schaukelnden Wellen. Die abgemessenste Gleichartigkeit herrscht unter den Gliedern der rhythmischen Theile, und die Harmonie nimmt ihre Substanzen aus der natürlichsten Folge der Accorde, mit möglichster Vermeidung aller zu harten Dissonanz, und Erzielung des mannigfaltigsten, gefälligsten Wechsels der Töne. Die Accente tragen ihre Schläge, und im Licht und Schatten die Farben des *piano* und *forte* niemals grell auf; vielmehr strömt Alles, das ganze Meer wohlklingender Töne, dahin in der wohlgefälligsten, und namentlich die Sinne afficirenden Woge. Darin war GRAUN und ist ROSSINI, das ganze grosse Heer ihrer mehr oder minder glücklichen Nachahmer weit hinter sich lassend, Meister, und deshalb auch fanden die Leistungen Beider bei dem grossen Haufen einen so allgemein verbreiteten Eingang. Geht die Musik darüber hinaus, hat sie nicht blos den

reinsten und höchsten Sinnengenuss, die Ergötzung des Ohrs sich zum Zwecke gemacht, sondern will sie wirklich auch ein Inneres, ein Geistiges zum sinnlichen Ausdrucke bringen, und wählt sie, unbekümmert um das eigentliche leicht Wohlgefällige ihrer Klänge, ob Con- oder Dissonanzen sich da zusammenhäufen in ungemessenem Wechsel, dazu die rechten, charakteristisch ausdrucksfähigen Mittel, so dass die Darstellung unmittelbar auch der fremden Brust sich mittheilt, und die dargestellten höheren Ideen in dieser erweckt werden, so hört sie auf, eigentlich angenehm zu sein, wird vielmehr schön und zur Leistung der wahren Kunst. Indess so wenig auch das Angenehme alleiniger Zweck der Kunst ist und dazu erhoben werden darf, so gehört es doch nothwendig zu ihrem Wesen. Es liegt das in der Natur der Dinge, und diese zeigt auch am besten, wie weit der Künstler das Angenehme zum Gegenstande seiner Darstellung machen darf. Die Natur arbeitet stets hin auf Vollkommenheit, hat aber dabei die Annehmlichkeit zur steten Gefährtin, damit das mühsame Streben immer einen einladenden Reiz behält. Und so muss auch jedes Kunstwerk, und zumal das musikalische sein, da alle geistigen Vortheile der Musik nur unvermerkt erworben werden und niemals der allgemeinen Erkenntniss vorliegen. Der Tondichter muss allerdings und vorzugsweise darnach streben, seinen Schöpfungen einen wirklichen Kunstwerth zu verleihen, doch darf er auch das Angenehme derselben dabei nicht aus den Augen verlieren. Nicht nur, dass alles Schöne in der Kunst auch in ästhetischer Form erscheint, die Darstellung muss auch noch den Reiz des Angenehmen haben, damit das Ohr willig sich herleiht zur eigentlichsten Pforte der inneren Geistigkeit. Mit anderen Worten: der Tondichter muss zugleich darnach streben, dass man seine charakteristische Musik auch gern hört, dass diese nicht allein ausdrucks-

voll, sondern der Ausdruck zugleich auch eine angenehme Form, und so die ganze Musik, ihrem Innern und Aeussern nach, eine wahrhaft und vollkommen schöne Gestalt erhält. MOZART, HAYDN und BEETHOVEN vermochten dies, und das eben ist es, was sie und ihre Werke zu solcher Unsterblichkeit, zu solch' ewiger Frische und Jugendlichkeit geführt hat.

### §. 107.

#### F o r t s e t z u n g.

##### *e) Das Elegante.*

Die Herrschaft, welche seit Ludwig XIV. Zeiten der französische Geschmack über ziemlich ganz Europa übte, mag Schuld sein, dass im gewöhnlichen Leben die Begriffe Schönheit und Eleganz nicht selten mit einander verwechselt werden; ja selbst in der Schule trifft man bisweilen noch ein solches Vergreifen des Wortsinns; zu dem eigentlichen Begriffe von Eleganz gelangen wir indess nur, wenn wir an der Schönheit Alles übersehen, was mehr als ästhetische Form ist, und dann nur auf das merken, was in der übrig bleibenden Form nicht nur correct ist, d. h. den guten Geschmack auf keinerlei positive Weise beleidigt, sondern auch noch durch gewisse gefällige Verhältnisse positiv interressirt. Eleganz ist also diejenige Form des Ausdrucks, in welcher sich die ästhetische Bedingung der Reinheit in der Kunst überhaupt mit dem Angenehmen vereinigt. Correctheit ist die erste Erforderniss der Eleganz, also kann diese auch nur da sein, wo überhaupt Präcision, Deutlichkeit, Reinheit und Richtigkeit sich finden, und wo der gebildete Geschmack das Urtheil über die Darstellung übt. Das ist in der Ausar-

beitung und in dem Vortrage eines Tonstücks. Demnach ist die Eleganz in der Musik etwas sehr Lobenswerthes, und die elegante Musik, wenn keine wahrhaft schöne, doch immer eine wahrhaft gute. Nun giebt es freilich auch eine Correctheit, die nur in sofern gefällt, als sie geradezu nicht Missfallen erregt, also unmittelbar an der Gränze der Trivialität steht, wo sie der gewöhnliche Gegenstand der gemeinen Critik wird; und diesem nach bedürfte es denn, um Wohlgefallen an der ästhetischen Correctheit zu finden, nur eines negativen Geschmacks, der sowohl über die Correctheit des Ausdrucks, als über die Correctheit der Formen entscheidet. Doch ist auch kein negativer Geschmack so kalt, dass er nicht auch an der correctesten Form Etwas vermissen sollte, wenn dieselbe blos correct ist, und vereinigt sich dem zu Folge nun die formelle Correctheit mit einer gewissen Gefälligkeit, die den Sinnen schmeichelt, so entsteht die Eleganz, welche dem gewöhnlichen Kunstliebhaber meistens nur als das Einzige erscheint, was an der Schönheit und deren Ausdrücke zu schätzen ist, und die daher auch unseren weniger gebildeten Künstlern das höchste Ziel zu sein pflegt, wornach sie in ihren Leistungen streben. Wie das so nah verwandte Angenehme übrigens, darf auch das Elegante in der Kunst nicht im Gegentheile vernachlässigt werden: es wäre dies der erste Schritt zur Geschmacklosigkeit, da eine Undeutlichkeit (in der Ausarbeitung und im Vortrage) daraus entstände, welche den Zuhörer selbst über seine Wahrnehmung in Ungewissheit lässt. Bei den Kunsterzeugnissen im französischen Geschmacke (Style) ist die Eleganz meistens hervorragend, indem in ihnen Alles aufgeboden wird, was den Sinnen (dem Ohre) schmeicheln kann, und kein Tonstück auch so viel Präcision und Accuratesse in der mechanischen Ausführung verlangt, daher aber auch so viele Schwierigkeiten und oft fremdartige

Gestaltungen in der technischen Behandlung zeigt, als ein französisches oder in französischer Manier geschriebenes. Indess wären ohne diesen Irrthum, zu welchem der Keim offenbar in der ganzen Natur des französischen Geistes liegt, auf der andern Seite auch die Formen des französischen Styls schwerlich bis zu der Feinheit und Zierlichkeit ausgebildet worden, durch welche sie sich jetzt dem ganzen europäischen Dilettantismus empfehlen. Auch möchte ich nicht läugnen, dass in dieser Art der französischen Eleganz schon ein Anfang der Grazie liegt, die aber bei weitem mehr als Eleganz ist, und den höchsten Grad ihrer künstlerischen Gestaltung unstreitig nur in der deutschen Schule erreicht.

## §. 108.

### F o r t s e t z u n g .

#### *f) D a s E i n f a c h e .*

Das Kunstwerk ist einfach, wenn es jeder Verzierung ermangelt, die nicht wesentlich zu seinem eigentlichen Ausdrucke beiträgt. In der Erreichung seines Endzwecks durch die einfachsten, natürlichsten Mittel, ohne Beziehung irgend eines bloß äusserlichen Schmucks, ist auch die ästhetische Einfachheit eines Kunstwerks bedingt. Somit steht die Einfachheit, in gewissem Sinne, der im vorhergehenden Paragraphen abgehandelten Eleganz entgegen; erscheint aber auch als gleichsam das Siegel der Kunstwahrheit oder der Wahrheit des Ausdrucks und namentlich des erhabenen Ausdrucks <sup>1)</sup>, und verlangt eben

---

<sup>1)</sup> Verglichen hier die vorstehende Betrachtung über das Erhabene, besonders §. 103.

deshalb die tiefste Kenntniss und meiste Uebung im Gebrauche der vorhandenen Kunstmittel, beruhend lediglich auf demjenigen grossen Genie des Tonkünstlers, den Ausdruck der objectivirten Empfindung in so treffenden und leicht fasslichen Zügen zu entwerfen, dass seine Tondichtung weder einer Anhäufung vieler und vielerlei Ausdrucksmittel, noch der Anwendung des blos zufälligen Schmucks bedarf, um zu gefallen und Eindruck hervorzubringen, — ein Genie und Talent freilich, das, schon nach GÖTTE'S Ausspruch: „Der Kenner schätzt das einfach Schöne, die Menge aber das Verzierte!“ leider nur in den meisten Fällen misskannt wird. Oft schon hat man und von den verschiedensten Seiten her, gestützt auf den allerdings ewig wahren Grundsatz, dass die Mannigfaltigkeit ergötzt, im unverzeihlichen Vergessen des gleich mächtigen Gesetzes der Einheit, jene uralte Regel, dass das Einfache die Wahrheit bekunde (*simplex sigillum veri*), in ihren Grundfesten zu erschüttern, und ihr gegenüber darzuthun gesucht, dass eine freie Verzierung, namentlich im Vortrage musikalischer Kunstwerke, ein nothwendiges Erforderniss sei zur schnelleren Erreichung ihres hohen Zwecks, und dieser, doch nur die Sinne fesselnde Schmuck zugleich auch das sicherste Zeichen, ob der Musiker seine Kunst verstehe und die nöthige Herrschaft besitze über ihre Mittel. Selbst die an einigen Orten gemachten Versuche im mehrstimmigen und sogenannt figurirten Kirchengesange rechne ich zu solchem Beginnen. Allein das Leben selbst, und dieses wohl mehr als jeder andere Umstand, beweist, dass die ächte Wahrheit nirgends des leeren Schmucks bedarf, um Beifall zu gewinnen, während der Irrthum und die Falschheit sich gern durch den Flitterstat des rhetorisch-poetischen Schmucks einzuschleichen suchen. Erinnerung ich z. B. nur an die herrlichen Tonschöpfungen HÄNDELS: wodurch gewannen sie jenes grossartige Leben?

ihre **Hassisch-Graun'schen** Recitative die mächtig ergreifende declamatorische Wahrheit? — durch erhabene Einfachheit. Ohne Coloratur, vielverzierte Fermaten und Cadenzen ist der rührende Gesang ihrer Arien, aber dennoch voll Wahrheit des Ausdrucks, voll Innigkeit des Gemüths, mit dem höchsten dramatischen Effekte. Selbst der sonst so spasshafte **GRETRY** verschmähete in seinen einfachen charakteristischen Melodien allen unnützen Aufwand. Und darum gerade hören wir die Werke dieser und solcher Tonsetzer auch jetzt, nach mehr als einem halben Jahrhundert, noch gern. Nur durch ihre einfache Wahrheit bringt die antike Musik noch täglich allmächtige Wirkungen hervor. Der Gesang der ersten Christen bestand nur aus 4 bis 5 melodischen Tönen, aber was wir noch von ihm haben, den einfachen, taktlosen, unisonischen, geist- und gefühlreichen Choral, welche Musik wirkt mächtiger oft auf das Gemüth als er? — Was begeistert den Engländer mehr als sein einfaches choralmässiges: „*God save the King?*“ den Studenten mehr als das einfache Volkslied „*Gaudeamus igitur?*“ und dieses und jenes bewegt sich nur in sechs diatonischen Klängen. „Die grosse Einfachheit kann oft gewaltige Wirkung erzeugen, welche keiner andern Musikgattung erreichbar ist,“ sagt so sehr wahr **Gottfried WEBER** in der „*Cäcilia*“; und ist es nicht die einfach natürliche Melodie und ungezwungene Harmonie, der die Werke **MOZART's**, **HAYDN's**, **HÄNDEL's**, **BEETHOVEN's** und anderer grosser Tonmeister, selbst der jetzigen Zeit, zumeist ihre Unsterblichkeit verdanken? — Nun schliesst diese ästhetische Einfachheit jedoch nicht alle und jede Verzierung aus. Die, welche den Ausdruck hebt, verstärkt, verdeutlicht, setzt sie hingegen sogar als stehende Bedingung fest. Sie widerspricht im Entferntesten auch nicht dem Gesetze der Mannigfaltigkeit des Ausdrucks, nur bildet sie eine Modification desselben, und streitet



gegen die Ueberladung und geistige Leerheit der Verzier-  
rung. Sie ist eine ästhetische Form des Ausdrucks,  
das Schöne, nach Idee und Form, nur in seiner wahr-  
haftesten Eigenthümlichkeit fordernd. Wo ein Ton hinreicht,  
verbannt sie den zweiten als überflüssig und den Eindruck  
des einen nur störend. Daher bleibt sie auch noch weit  
entfernt von der Einförmigkeit; nur eine gewisse  
scheinbare Kunstlosigkeit steht ihr als kennbares Zeichen  
zur Seite. Einförmigkeit entsteht durch die fortwährende  
Wiederholung derselben Formen und Wendungen, durch  
welche sich ein Gedanke oder auch ein ganzes Musikstück  
von Anfang bis zu Ende ermüdend hindurchschleppt, und  
hat ihren Grund in der Armuth an erfinderischem Talent,  
während die Einfachheit ein Produkt ist des hohen Genius.  
Einförmigkeit schliesst alle Mannigfaltigkeit aus, und er-  
regt ermüdende Langeweile, namentlich in Concert-Com-  
positionen, wo der einigermaßen erfahrene Zuhörer In-  
troduction, Thema, Variation in Dur und Moll, Finale  
in seinem gesteigerten Tempo und endlich auch noch  
Schlusscadenz mit allen ihren brillanten, schwierigen  
Passagen, kurz alle wohlbekanntem Parade-Kunststücke  
schon im Voraus an seinen Ohren vorübersausen hört,  
noch ehe der Virtuose selbst seine halsbrechende Arbeit  
begonnen und sein Instrument in Bewegung gesetzt hat.  
Einförmigkeit ist ein Fehler; Einfachheit aber eine Schönheit.

## §. 109.

### F o r t s e t z u n g.

#### g) *D a s F e i e r l i c h e.*

Im Allgemeinen bezeichnen wir mit dem Begriffe des  
Feierlichen die Erhebung des Gemüths zum höchsten Ge-

genstände, den dasselbe zu denken und zu empfinden im Stande ist. Es ist derselbe also sehr nah verwandt mit dem Erhabenen, und der Ausdruck selbst vom religiösen Cultus hergenommen, der immer das Gepräge der Feierlichkeit haben muss, eben deshalb auch meistens zur Hülfe gerufen wird, wo irgend einem bedeutenden Vorgange gleichfalls jenes Gepräge aufgedrückt werden soll, als Aufzügen, Festen, Gesängen u. s. w. Demnach trägt denn (im Allgemeinen) Alles den Charakter der Feierlichkeit an sich, was unser Gemüth in eine ernste und erhebende Stimmung versetzt. Dass vollkommene Stille oder Geräuschlosigkeit dabei statfinde, wie einige Aesthetiker wollen, ist nicht immer und geradezu nothwendig; auch sehr geräuschvolle Vorgänge, als Glockengeläute, Kanonendonner u. dergl. können höchst feierlich sein, wenn sie nur das Gemüth nicht zerstreuen, vielmehr dasselbe in all' seiner Kraft und Lebendigkeit auf den Gegenstand der Feier hinlenken. Aus diesem Grunde fanden denn auch, und mit Recht, diejenigen Aesthetiker schon den heftigsten Widerspruch, welche den Begriff des Feierlichen aus dem Gebiete der musikalischen Kunst entfernt wissen wollten, und jeden feierlichen musikalischen Ausdruck abläugnet. Die Stille der Nacht, überhaupt völlige Ruhe, worauf dieselben sich dabei berufen, trägt allerdings etwas sehr Feierliches an sich, aber sie ist nur ein höchst kräftiges Mittel, das Gemüth in eine dem Feierlichen entsprechende Stimmung zu versetzen, noch nicht das allein Feierliche; und um dieser kräftigen Wirksamkeit willen bedient sich denn auch die feierliche Musik — wo es sonst nur zulässig ist — gern eines solchen Nebenmittels. Ihr Gesang bewegt sich wo möglich in leisen und weniger durchdringenden tieferen Tönen, wie z. B. im Choral; aber auch wo sie dieses, aus irgend einem Grunde, nicht thut, kann die Musik gleichwohl eine feierliche

heissen, wenn sie nur das Gemüth ernst stimmt und erhebt. Und dies wird sie, sobald in ihr die grösstmögliche Einfachheit der Melodie und Harmonie, ohne besonderes Vorherrschen der einen oder andern, beobachtet ist und sie sich stets nur im langsamen Tempo und in langen verschlungenen Rhythmen fortbewegt, wie z. B. im zweiten Satze der heroischen Sinfonie von BEETHOVEN, im ersten Finale der Oper: „Titus“ von MOZART, in dem Chor: „Gott Israel's“ in MEHÜLS „Joseph“ u. a. Indessen findet man an einer feierlichen Musik in der Regel auch jenen Charakter der Ruhe, des leisen, sanften Auftretens der Tonklänge, wie z. B. in dem Agnus Dei in MOZART'S „Requiem,“ dem Priesterchore in dessen „Zauberflöte,“ den Chören der Vestalinnen in SPONTINI'S Oper (in welchen jedoch durch das zu merkbare Vorwalten der Melodie das Feierliche fast unterdrückt wird von dem Anmuthigen), dem Opfergesange der Priesterinnen in GLUCK'S „Iphigenie“ u. v. a. Die Wirkung einer wahrhaft feierlichen Musik ist ziemlich dieselbe, welche die erhabene auf den Menschen äussert; sie führt ihn zu der Idee des Unendlichen, zu der Idee Gottes. Zur Verstärkung derselben gesellt sie sich auch, und namentlich im Drama, mancherlei vom religiösen Cultus oder dem Begriffe der nächtlich stillen Ruhe hergelehnte äussere Vorgänge zu, als kirchliche Scenerien, feierliche Umgänge, Bilder der Nacht u. s. w. Doch liegt, wie gesagt, das eigentlich Feierliche in solchem Falle nicht in diesen und solchen Umständen selbst, sondern in der Musik, deren Kraft in Hinsicht der Erhebung des Gemüths dadurch nur noch vergrössert werden soll.

§. 110.

F o r t s e t z u n g .

*h) D a s R ü h r e n d e .*

Als moralischer Affect ist Rührung jener sanfte Gemüthseindruck, wodurch wir uns für den Zustand eines Andern lebhaft interessiren; als Form des schönen Kunstausdrucks aber ist das Rührende mit dem Erhabenen verwandt und unterscheidet sich von dem Pathetischen nur dem Grade nach, nämlich durch Zartheit und sanftes Spiel der Mittel. Das Pathetische regt, wie der Sturm das Meer, das Innere bis zu seiner tiefsten Wurzel auf; das Rührende aber streift, wie ein leiser Sommerabendhauch über die Spiegelfläche eines Landsees, über die gedankenstille Oberfläche des Bewusstseins hin. Aber die Freude auch kann bis zu Thränen rühren. Bei dem Pathetischen ist nur das Leiden zu finden. Wir fühlen uns gerührt, wenn wir einem geringern Leiden durch unsere Kräfte abhelfen können; bei dem tiefen Leiden im Pathetischen sehen wir die Unmöglichkeit unserer Hülfe ein, und überweisen die Abhülfe einer höheren Macht. Der rührende Ausdruck ist daher gewissermassen ein Spiel mit Freude und Schmerz im Momente des Uebergangs, ein vom leichtern Schmerze zum sanfteren Wohlgeföhle, und umgekehrt, übergelender Wechsel, und er fällt in die Classe des zart und sinnlich Angenehmen, wo ihn namentlich die schwächeren Gemüther sehr lieben, während der Starke sich lieber wendet zum Pathetischen. Heisse Thränen habe ich schon vergiessen sehen bei der Stelle in ROMBERGS Glocke: „Ach! die Gattin ist's, die Theure!“ etc., aber von Frauen, die hingegen den Männererschütternden Feuerchor nicht ertragen konnten. Indess

liegt auch etwas ungemein Anmuthiges und Erhebendes zugleich in dieser Rührung. Doch darf dieser rührende Ausdruck auch nicht zu sehr gesteigert werden, wenn er noch eine Eigenschaft des Schönen bleiben soll. Es dürfen dabei nicht alle unsere Geistes-Elemente weggespült und lediglich das empfindsame Gemüth aufgeregt werden, sondern es muss sich immer noch ein edler Geistes-Gehalt aus dem vorübergehenden Schmerzesausdrucke entwickeln, und das folgende Wohlgefühl darf die Grenzen der Sentimentalität entfernt nicht berühren. Eines der schönsten Beispiele von rührender Musik, das mir je vorgekommen, ist FRANZ SCHUBERTS Lied: „der Wanderer,“ und ich halte mich für überzeugt, dass ein Jeder, der es singt oder gut singen hört, derselben Meinung ist.

## §. 111.

### F o r t s e t z u n g.

#### *i) D a s P a t h e t i s c h e.*

Im weiteren Sinne des Worts ist Alles pathetisch, was Gemüths-Bewegungen erregt, denn das griechische Wort Pathos heisst ursprünglich nichts Anderes, als Gefühl, Affect, Leidenschaft, ohne nähere Bestimmung; doch verbindet man in der Regel mit pathetisch auch noch den Begriff des Starken und Edlen, und nennt nur das so, was das Gemüth erhebt, und was starke edle Gefühle erweckt. In dem Sinne ist also das Pathetische mit dem Erhabenen und Feierlichen verwandt. Die Griechen setzten das Pathos zwar dem Ethos entgegen, aber auch in diesem Gogensatze scheinen sie unter dem Pathetischen nur das Grosse der Leidenschaften verstanden zu haben. Daher nun herrscht dasselbe in der Musik besonders auch

in Kirchensachen und in deren Style geschriebenen Werken; auch wohl in der tragischen Oper; doch erhebt sich diese nur selten bis dahin; auch darf man das Pathetische nicht mit dem Tragischen überhaupt, wie nicht mit dem Erhabenen, verwechseln, obschon wir neben dem Grossen und Starken damit immer auch auf das Besondere des Leidens oder der leidenden Seele hingewiesen werden. Wo allgemeinhin nur durch lastende Leiden ein schmerzvolles Gefühl erweckt wird, kann auch nur das Traurige oder Wehmüthige in die Darstellung übergehen; erst wo ein aufgedrungener Kampf mit dem Leiden erscheint, und in diesem Kraft und Stärke, begleitet von Würde, sich bewähren, wird die Darstellung der mit dem äussern Andrang ringenden und in ihm ausdauernden Kraftfülle pathetisch. Wahre Meister darin waren GLUCK und GRAUN. In des Erstern „Iphigenie“ ist der Sterbechor ein unübertreffliches Musterbild pathetischen Ausdrucks. Auch schliesst dessen „Alceste“ sich häufig diesem Style an, z. B. im zweiten Acte in der Scene, wo Achmet erfährt, dass seine Gattin sich, ihn zu retten, dem Tode geweiht habe. Das Recitativ, ein Meisterstück für alle Zeiten, spricht eine heftige Erregung des Gemüths nach der vernommenen Kunde aus, und die Arie: „*no crudel non posso vivere*“ zeichnet den Kampf mit dem eindringenden Schmerze beim Gedanken ewiger Trennung in Tönen, welche gleichsam die Seele unmittelbar selbst ausspricht, und in deren Wahl die ästhetische Beurtheilung ein Muster charakteristischer Kunst nachweist. Ebenso sind mehrere Chöre dieser Oper vortreffliche Arbeiten pathetischen Ausdrucks. Ueberall bekommt das Pathetische seinen Hauptwerth erst von der Stärke und Dauer solcher Eindrücke, welche die wichtigsten Kräfte unserer Seele in Anspruch nehmen. Es können daher auch in der Musik nur solche Stellen Pathos erhalten, welche einen vollen kräftigen Eindruck

auszuüben im Stande sind, und die Seele des Hörers mit der ganzen Macht der Kunst erfüllen. Es sind zuweilen einzelne Tonstücke mit dem Ausdrucke pathetisch (*patetico, pathetique*) überschrieben: es soll das nur ein Wink für die Art des Vortrags sein; allein keine Composition lässt sich pathetisch, d. h. mit Kraft, Würde, Fülle, ohne witzelnden Zierrath vortragen, wenn sie nicht auch an sich selbst schon Pathos hat, in einem erhabenen und deshalb harmoniereichen, kräftigen Style, ohne alle Süßigkeit und blosse Annehmlichkeit gehalten ist. Freilich kann einer pathetischen Composition auch durch den Vortrag ihr Charakter, wenn nicht ganz genommen, doch bedeutend gemindert werden. Das rechte Maass hier zu treffen, ist aber sehr schwer; bis zum Komischen und bis zum Bombast, ja selbst bis zur Carricatur hat man überall nur einen Schritt. Der einzige Componist, der mit dem pathetischen Ausdrucke in glücklichem Maasse auch Eleganz zu vereinigen verstand, ist nach meinem Dafürhalten PAISELLO. Ich wüsste in der That in dieser Hinsicht keinen zweiten ihm an die Seite zu stellen. BEETHOVEN schrieb eine „*Sonate pathetique*“ für Pianoforte (op. 13.); er wollte damit sicher nicht das Leidenschaftliche überhaupt, sondern nur den Ausdruck eines mit dem Schmerze kämpfenden Gemüths bezeichnet haben, und der Hörer sieht auch mit einem wahrhaft sympathetischen Gefühle in dem Schlusssatze dem Triumphe des Geistes zu.

## §. 112.

### F o r t s e t z u n g.

#### *k) Das Sentimentale.*

Von jeher hat sich über keine Art des Schönen und keine Form des Ausdrucks, auch in der Musik, die An-

sicht so getheilt, als über das Sentimentale. Die Einen reden dafür, die Anderen dagegen. Ich muss gleich zum Voraus gestehen, dass ich mich zu letzterer Parthei bekenne, und zwar aus folgenden Gründen, die zudem wohl viel haltbarer erscheinen, da sie sich auf den Ursprung des Wortes selbst und seinen allgemeinen Sprachgebrauch gründen, als alle jene Philosopheme, mit welchen die Ersteren uns das Sentimentale als etwas Schönes in der Kunst gern aufdisputiren möchten, und die endlich doch auf nichts Anderes hinaus laufen als auf eine Verwechslung des Sentimentalen mit dem Romantischen. Das Wort selbst kommt her von dem lateinischen *sentire* (empfinden), ist aber durchweg so viel als Empfindsamkeit und Empfinderei zugleich. Empfindsamkeit für sich ist auch die edle Theilnahme an allem Guten, Schönen, Wahren; mit Sentimentalität indess wird auch die ewig schlaffe, weinerliche Rührung, die hohle Empfinderei bezeichnet. Nun ist allerdings zwar das Sentimentale vorherrschender Charakter jener neueren Richtung unserer Kunst, welche man mit dem Namen der romantischen Schule zu bezeichnen pflegt, und sie würde ganz recht auch damit zunächst in einer engeren Beziehung stehen zu der alten Kunst, da auch in dieser, wenn auch nicht so häufig, Sentimentalität herrschte, wenn anders sie nur nicht damit zugleich auch in Affectation ausgeartet wäre, und an die Stelle der wirklich zarten Rührung und leichten Erregbarkeit nicht eine völlige Ent- oder Abmarmung, eine im Mondschein in Thränen zerfließende Romantik gebracht hätte; allein die Bestimmung der Musik ist, Empfindungen auszudrücken und zu erregen, und wenn sie in solcher Rücksicht auch auf den ersten Blick wesentlich sentimental zu sein scheint, so hat sie als schöne Kunst doch zugleich auch die Wahrheit und Bestimmtheit des Ausdrucks zur ersten Aufgabe, und diese kann nie-



mals gelöst werden, wo mehr die kränkelnde Einbildungskraft als das ächte, gesunde Gefühl angeregt wird. Was bewirken aber anders jene ewigen verschmelzenden Uebergänge in chromatischen Tonfolgen? die Masse von schmerzlich süßen, weinerlichen Vorhalten durch die kleine None, übermässige Quinte, und sonstige Dissonanzen? dieses Zerren und Schleppen, ewige Brüten in dunkeln Gefühlen, Schwelgen in einer Ueberschwenglichkeit, wo noch nie ein klares Licht, nie ein fester Grund war? — Daher erscheinen auch Benennungen als: *Rondeau sentimental*, *Adagio sentimental* u. dgl., wie wir sie besonders auf Tonstücken eben jener bezeichneten neueren Schule zum öftern finden, als reine Lächerlichkeiten; denn soll das Wort *sentimental* hier in der edleren Bedeutung von bloß empfindsam oder empfindungsvoll gebraucht sein, so ist es in sofern an sich schon überflüssig, als in dem Sinne jede Musik sentimental ist, oder wenigstens sein soll, und ist damit wirklich jene kranke Reizbarkeit oder Gereiztheit der Empfindung ausgesprochen, so ist das Tonstück, entspricht es dem Titel, nichts auch als ein Zeichen der Entartung, in welcher die Kunst als solche, die wahre Schönheit der musikalischen Gestalten, nothwendig untergehen muss.

## §. 113.

### Fortsetzung.

#### 1) Das Heitere und Scherzhafte.

SULZER definirt den Scherz durch Ermunterung zur Fröhlichkeit, ohne Rücksicht, ob eine unmittelbare Materie dazu vorhanden ist oder nicht. Spätere Aesthetiker sind ihm darin ziemlich gefolgt, wenn sie das Scherzhafte

das zur fröhlichen Belobung der Unterhaltung absichtlich herbeigeführte Lächerliche nennen. Von dem Lächerlichen unterscheidet sich daher das Scherzhafte, wie das Komische, durch die Absicht, zum Lachen zu reizen; vom Komischen selbst aber, dem es als Mittel dient, dadurch, dass es nicht die absolute Handlung allein ist, welche belustigt, sondern — wie Schütz sagt — nur ein Bild, eine Vorstellung davon, oder eine Anspielung auf ein Verhältniss, das als komisch gedacht und so dargestellt wird. Das Element des Scherzes, sein Reflex, seine Ursache und seine Wirkung zugleich, ist gegenseitige Heiterkeit und Erhebung des Gemüths über alle Fesseln. Die Scherzenden sind Object und Subject zugleich; aus sich selbst schöpfen sie das Belachenswerthe, und sie selbst sind es auch wieder, welche es belachen. Im Scherz ist ein wahrhaft geistiges Sein, die Wiederherstellung der menschlichen Freiheit. Der Scherz ist zur Erholung, so wie keine wahre Erholung ohne Scherz zu sein pflegt. Heiter, wie das Humoristische, bezweckt das Scherzhafte, wie das Possenhafte, Erregung des Lachens, aber ohne unanständige Mittel und unterscheidet sich gerade dadurch vom Spass. Der Scherz nimmt nur unpersönliche Gegenstände zu seiner Darstellung und will nichts Anderes sein als ein heiteres und erheiterndes Spiel des Witzes. Daher bietet er denn auch der schönen Kunst, und namentlich der Musik, die ihre Gegenstände alle aus der unpersönlichen Welt nimmt, einen reichen Vorwurf, und stellt auch hier seine ganze wahre Natur zur Schau. Ja keiner Kunst wird es in so vollkommenem Grade gelingen, die Entfaltung der vollen Blüthen der Freude zu malen, als der musikalischen. Die scherzhafte Musik, das *Scherzo*, wie dieselbe die Techniker nennen, ist eine Musik zur Erholung, die keine Leidenschaften, keine regeren und bestimmteren Gefühle aufweckt, aber dennoch ergötzt. Sie ist ein

wahres Spiel mit den Tonformen, den Mitteln und Gestalten der Töne; eine Fantasie, die sich niemals in die Tiefen der Seelenwelt verliert, aber mit den Regungen des Gemüths auf eine ergötzende, erholend stärkende Weise verkehrt. Heiter, wie ihre ganze Natur, wollen ihre Melodien auch eine scheinbar komische Wendung nehmen, aber werden selbst doch nie eigentlich komisch. Der lachende, oder besser: erfreute Hörer sieht in seinem Geiste gleichsam, wie auch der Componist vergnügt war, als er diese Melodien, diese Musik schuf, die, schlechterdings nicht ängstlich gesucht, ein Produkt des Augenblicks, wie helle Blitze dem hünstlerischen Seelenfeuer entfährt, und wie ein heller Blitz auch die ganze Geistigkeit des Hörers beleuchtet. Leicht, anmuthig, ja bis zum Muthwillen heiter, lässt sie den Hörer gar nicht zum besonnenen Denken oder ernstesten Fühlen über die Musik kommen; nur erholen, erheitern, ergötzen will sie ihn, und sucht ihn daher auch stets in einer Stimmung zu erhalten, wo die wirkliche Erregung des Lachens leicht wäre. In der That lachen dabei wird Niemand; das aber, dass die scherzende Musik nur dazu reizt, ohne es wirklich zu erregen, ist eben ihre ästhetische Natur. Wo wirklich gelacht wird, ist das Scherzhafte in der Kunst schon zum Spass ausgeartet, und das soll es niemals. An eine bestimmte Anordnung der einzelnen Sätze bindet sich daher diese Art von Musik auch eben so wenig als die Fantasie. Wie hier ist auch dort der Componist völlig frei und darf seinen dichterischen Gedanken keinerlei Zwang anlegen. Wie diese entstehen, in welcher Folge auch, dürfen sie zum Ausdruck gelangen, wenn sie nur witzig sind und in ihrem Witz dem Schöpfer wie dem Hörer als eine geringe Dosis des Lächerlichen erscheinen. Der scherzhafte Ausdruck ist ein Impromptu der Laune und erregt wieder Laune; ein Spiel an sich treibt er auch

mit der Theorie selbst sein Spiel, und was er an Theorie hat, liegt über alle Theorie hinaus nur in ihm selbst und in seinem Subject. Daher spricht auch ein Componist nirgends deutlicher sein eigenes Inneres aus als im *Scherzo*; aber auch nur wer Witz hat, und eine gute Portion jener unverderblichen Gabe der Natur zwar, wird es mit Glück zu Tage fördern. MOZART konnte es, und besonders wo das Mittel im Contraste liegt, war er unerschöpflich im scherzenden Spiele. Mit der feinsten Beobachtung des Naturgemässen schickt er in seinen Sinfonien dem Allegro ein Adagio voraus, und reiht an dieses die Menuet an; ohne irgend ins Barocke zu fallen. Daher sind unsere Herren Musikdirektoren auch in einem gewaltigen Irrthum, wenn sie glauben, das Heitere dieser Sätze bloß durch ein flugschnelles Tempo zu fördern. BEETHOVEN war zu ernst, um auch nur ein einziges Mal so recht innig, heiter und scherzhaft zu sein: dagegen erscheint uns aber HAYDN, dieser immer Zufriedene und Frohe, dessen ganzes Wesen ein ewig klarer, nie getrübler, blauer Himmel einschloss, auch hier wieder als ein grosses und bis zur Stunde nicht mehr erreichtes Vorbild. HAYDN konnte sich in dem, mit seiner grossen Natur gleichsam identificirten Gefühle der unschuldigen Heiterkeit so vergessen, dass er selbst in seiner zweiten Messe ein *Kyrie eleison* in einer wahrhaft lebensfrohen, fast lustigen Weise anstimmen lässt. Ueberhaupt hat er in seinen geistlichen Compositionen das offene Bekenntniss abgelegt, dass er seinen Gott nur mit Freude und dankerfülltem Jubel verehrte. Und gedenken wir nun noch der Rondo's in seinen Sinfonien! — wie heiter, wie froh, welch' herrlich scherzendes Spiel mit der Unschuld selbst! — Wo HAYDN aber auch scherzt, tändelt, ja muthwillig wird, geschieht es immer nur in einer mit Anmuth vertrauten Weise, ohne

je die Schönheit an sich, auch in ihrem formalen Wesen, durch excentrische Abschweifungen zu verletzen.

§. 114.

F o r t s e t z u n g .

*m) Das Ernste.*

Den geradesten Gegensatz vom Scherzhaften bildet das Ernste. Scherz und Ernst verhalten sich, im Leben wie in der Kunst, zu einander, wie Arbeit und Spiel, und wie Ruhe und Bewegung, wobei es sich freilich von selbst versteht, dass hier nicht von einer Absolutität die Rede ist. Der Ernsthafte befindet sich natürlich in einer ruhigeren und gesetzteren Gemüthsstimmung als der Scherzende, während dieser mehr Beweglichkeit des Geistes, oft auch des Körpers zeigt; und dieses Verhältniss kommt eben daher, dass der Scherz nichts Anderes ist als ein heiteres und erheiterndes Spiel des Witzes, und der Ernst nothwendig nur gesetzte und gesammelte Haltung des Geistes bedingt, aus welcher das Studium hervorgeht. So auch der Ausdruck des Ernstes oder umgekehrt der ernste Ausdruck. Der Künstler nimmt die Dinge, mit denen er sich beschäftigt, als wichtig, und behandelt sie daher mit sorgfältigem Bedacht. Nun ist in der Kunst zwar Alles wichtig, und so sollte aller Ausdruck eigentlich auch ein ernster sein. Indess denkt man dabei auch an den Charakter des Ausdrucksobjects, dass wirklich Wichtiges, wahrhaft ernste Regungen der Seele oder des Geistes zur Darstellung kommen, und eben deshalb diese selbst auch eine ernste Seite erhält, d. h. nicht allein die Objecte selbst in ihrer ernsten Gestalt sich äussern, sondern der darstellende Künstler es mit der Richtigkeit und

sprechenden Wahrheit dieser Gestalt sehr genau und wichtig nimmt. Dadurch kommt mehr Studium, mehr Fleiss ins Werk. Oft ist der Ernst auch der Begleiter des Trübsinns oder ein Erzeugniss der üblen Laune; doch auch in dem Falle der gerade Gegensatz vom Scherz. Nun braucht übrigens ein ernstes Tonstück nicht durchweg ernst zu sein; vielmehr verträgt es hie und da auch die Einwebung heiterer Stellen, ja es erfordert dieselben sogar, um nicht langweilig zu werden, nur in einem solchen geringen Maasse, dass der Haupt- oder Grundcharakter des Ganzen nicht darunter verloren geht.

## §. 115.

### F o r t s e t z u n g.

#### *n) Das Lächerliche und Komische.*

Gewöhnlich werden komisch und lächerlich mit einander verwechselt oder als homogen gebraucht; Beide aber müssen wohl von einander unterschieden werden. Das Lächerliche ist eine Modification des Ungereimten; was aber komisch ist, braucht deshalb noch nicht an sich lächerlich zu sein. Ein komisches Gedicht, oder was sonst, ist noch kein lächerliches; nur etwas Lächerliches darstellen oder enthalten soll es, dieses also als einen wesentlichen Bestandtheil in sich aufnehmen. Alles nämlich, was auf eine witzige, sinnreiche Art so dargestellt ist, dass es lächerlich erscheint, oder Lachen erregt, ist komisch überhaupt. Dass dieses vorzüglich bei solchen Dingen der Fall ist, welche in das Gebiet menschlicher Schwachheiten und Thorheiten oder dem Aehnlichen gehören, beweist noch nicht, dass blos dergleichen Dinge an und für sich schon lächerlich, Gegenstand einer komischen

Darstellung sein können; auch ganz ernste Dinge zieht diese in ihr Bereich, wenn sie nur fähig oder geeignet sind, so dargestellt, so zur Anschauung gebracht zu werden, dass entweder sie selbst oder ihre Darstellung für sich Lachen erregen, lächerlich erscheinen. Der Geiz z. B. — allerdings ist er eine Schwachheit und Thorheit des Menschen, ist im wahren Sinne des Worts lächerlich, aber er hat auch seine höchst ernste Seite. MOLIÈRE hat ihn auf eine höchst witzige und sinnreiche Art von der lächerlichen Seite dargestellt und dadurch ein komisches Drama geschaffen; aber der Geiz ist auch ein Laster, das sogar die Quelle vieler und grosser Verbrechen werden kann, und von dieser Seite darf er, wenn er der Gegenstand einer komischen Darstellung werden oder sein soll, niemals aufgefasst werden, denn das Schändliche oder wirklich Hässliche erregt in seiner richtigen Darstellung Furcht und Abscheu, was das Komische nicht soll, das seiner ersten und reinsten Natur nach stets das Gemüth erheitert und zur Fröhlichkeit stimmt. Alles was Gegenstand einer komischen Darstellung werden soll, muss demnach (wie überhaupt auch Alles in der Kunst) sittlich sein, darf schlechterdings nicht als etwas Unsittliches, Schändliches oder Verbrecherisches erscheinen, und wäre es dieses in einer Art auch, so muss es nicht in dieser oder von dieser, sondern von einer andern Seite und in einer andern Art aufgefasst werden, vielleicht als eine an sich blos unschuldige Thorheit oder Schwachheit, wodurch der Mensch, sei es nun in seinem Innern oder in seinem Aeussern, mit sich selbst in Widerspruch fällt, so dass er ungereimt, also lächerlich handelt.

§. 116.

F o r t s e t z u n g .

Die verschiedenen Grade dieser Ungereimtheit nun, ihre verschiedenen Arten und Modificationen, bestimmen auch verschiedene Grade und Arten des Komischen an sich. Wir unterscheiden zunächst ein Hochkomisches und Niedrigkomisches. Jenes, das auch wohl das edlere Komische heisst, nimmt mehr die höheren, dieses, das Burleske oder Gemeine, Possenhafte, mehr die niederen Thätigkeiten der Seele in Anspruch. Der Unterschied zwischen Beiden ist also hauptsächlich nur gradual, weniger specifisch. Das durch Inhalt mehr Komische, d. h. eine Darstellung des Lächerlichen, die wegen des grösseren Inhalts von Ungereimtheiten vornehmlich mehr als jede andere zum Lachen reizt, ist aber deshalb noch keineswegs hochkomisch. Auch nicht vom Standpunkte der Moral aus darf der Unterschied zwischen Hoch- und Niedrigkomisch bestimmt werden. Im eigentlich ästhetischen Sinne werden weder Einfälle, noch Charaktere, noch Situationen, durch blosse Correctheit und moralische Tendenz hochkomisch. Die wahre Höhe des Komischen zeigt sich in dem Ideal seiner Darstellung oder Form; hier glänzt aber nicht die Moral. Eben so unästhetisch nennt man gewöhnlich auch nur dasjenige Komische burlesk, das die Grenzen der sogenannten feinen Welt überspringt, und zu Nichts weiter führt als zu einem gemeinen Lachen. Allein so wie das wirklich Hochkomische, im ästhetischen Sinne, oft sehr niedrig im Moralischen und im feinen Welttone ist, kann auch das wirklich Burleske in der That oft sehr moralisch und dem feinsten Welttone angemessen sein, d. h. Moral und feine Weltsitte in sich schliessen; nur nimmt solches es nicht so genau



damit. Streng genommen ist alles Spasshafte burlesk; ob es den Forderungen des Anstandes genügt, ist einerlei, wenn es nur witzig ist und kräftig ergötzt, oder, wie ich vorhin sagte, mehr die niederen Thätigkeiten der Seele, die niederen Gemüthskräfte in Anspruch nimmt. Steht es doch auch mit der derben Unsittlichkeit, die sich der gewöhnlichen Meinung nach dem burlesken Witze anzuhängen pflegt, im Ganzen genommen, in moralischer Hinsicht nicht so schlimm, als mit der höchst eleganten Unsittlichkeit, die sich füglich in der sogenannten feinen Welt hören lassen darf, weil sie die reinsten Namen missbraucht, um das Unreine mit Anstand zu bezeichnen. Der derbe Witz lässt doch das Anständige als etwas Ernsthaftes für sich bestehen; die elegante Ungezogenheit aber verspottet, wenn auch nur scheinbar, oft das Anständigste.

Ein dritter Grad des Komischen, der nach der gewöhnlichen Sinndeutung des Worts selbst die Grenzen des Niedrigkomischen oder Burlesken noch überschreitet, ist die (ästhetische) Carricatur, in der das Lächerliche so vergrössert erscheint, dass es sich zum Natürlichen verhält wie ein vollkommen verkehrtes Ideal. Doch dürfen wir dabei noch nicht an eine gänzliche Verzerrung denken. Gewöhnlich pflegt man zwar alles Uebertriebene in Natur und Kunst, ja jede Fratze, in der eigentlich gar Nichts für übertrieben gelten kann, weil das Ganze verzerrt ist (wie in der Wolfsschlucht-Scene in WEBER'S „Freischütz“), Carricatur zu nennen, und unterscheidet höchstens, aber auch dies nur selten, eine ernsthafte und eine komische Carricatur, um das Unsinnige, was in jenen Erklärungen liegt, zu mildern; allein *carricatura* heisst ursprünglich Ueberladung, und zwar im ästhetischen, nicht moralischen Sinne, und es können somit blosse Zerrbilder, oder — in Beziehung auf Musik

besser gesagt — Verzerrungen (durch Uebertreibung oder Ueberladung) schlechterdings nicht Carricatur, wenigstens nicht in der Kunst, heissen; nur wenn sie eine bestimmte ästhetische Tendenz haben, sind sie des Namens würdig. In dieser Art entstehen sie nun entweder durch Uebertreibung oder Ueberladung der einzelnen Theile oder auch des Ganzen (wie z. B. in MEYERBEEB's Teufelschor), und wieder entweder der blossen Form oder auch des Ausdrucks. Wie aber auch die Carricatur gebildet sein mag, sie fängt immer genau da an (auch in der Musik), wo der Witz mit der Natur, d. h. hier Freiheit mit Gesetz, im verkehrten Verhältnisse so verfährt, wie die idealisirende Fantasie. Indess ist die komische Verkehrung des Idealen in der wahren Carricatur nicht nothwendig eine völlige Umkehrung der Wahrheit und Natürlichkeit, wie z. B. in nicht wenigen Stellen der Parthie des Lord Kokburn in „Fra Diavolo“ von AUBER. Nur wahrhaft komische, also witzige und sinnreiche Uebertreibung im Lächerlichen kann eine ästhetische Carricatur abgeben.

### §. 117.

#### F o r t s e t z u n g.

Besondere Arten oder Modificationen des Komischen (nicht Grade) sind das Naive und Launige oder Humoristische. Die launige oder humoristische Schönheit des Ausdrucks entsteht, wie überall so auch in der Musik, durch eine kühne Verschmelzung des Komischen mit dem Rührenden, und erreicht ihre äusserste Höhe, wenn sie das Ideal selbst zum Spiegel des Lächerlichen macht, und zwar mittelst einer glücklich verdeckten Unregelmässigkeit. Das klingt hyperbolisch, aber ist gleichwohl wahr. Eine

regelmässige Schönheit schliesst alle Mischung des Heterogenen aus; Herzensgefühle aber und komische Einfälle sind überall heterogen, und von Beiden muss — so zu sagen — die Laune und der Humor strotzen, wenn sie ergötzen sollen. Dass diese Unregelmässigkeit weniger bemerkbar ist, die Verbindungen des Heterogensten sich so gestalten, dass das Ganze dennoch als eine vollkommene Einheit erscheint, ist dabei Sache der Kunst, und wo diese alle Schwierigkeiten, welche sich dabei darbieten, überwindet, ersteht die höchste Leistung einer launigen Komik, oder wird, um meinen früheren Ausdruck noch einmal zu gebrauchen, das Ideal selbst zum Spiegel des Lächerlichen gemacht. Wo des Künstlers Laune in den Formen der schlichten Natürlichkeit bleibt, geht sie leicht in leere Tändelei über. Nur durch tiefe Innigkeit der Empfindung, auf die auch nicht der schwächste Schatten der Affectation fällt, erhalten sich dergleichen Darstellungen. Auch neigt sich das Launige immer etwas zum Naiven hin, aber der idealisirende Humor erhebt sich noch weit über die Naivität. Durch ihn entsteht ein wahrhaft tragi-komischer Pathos, wenn die Verkehrtheit der Welt und Natur, wie sie ist, komisch in der Idealität sich spiegelt.

### §. 118.

#### F o r t s e t z u n g.

Als End-Resultat dieser ganzen Betrachtung ergibt sich, dass das Komische nichts Anderes ist, als die ästhetische Form eines Gegenstandes, der durch eine witzige und sinnreiche, oder witzig und sinnreich scheinende Composition in Verhältnisse tritt, in welchen er

lächerlich erscheint <sup>1)</sup>). Und diese Form nun gestaltet sich in der Musik hauptsächlich durch den Kampf des metrischen Gesetzes mit der freien Willkühr, welche gleichsam ausgeht auf eine gänzliche Zerstörung des Rhythmus, indem ich nämlich unter diesem hier ganz im Allgemeinen verstehe: die Schönheit der Bewegung, die successive Bewegung nach gewissen bestimmten Verhältnissen; die Art und Weise in der Taktfüllung, die sich nicht blos auf die Quantität oder das Maass der Zeit, sondern auch auf dessen verschiedene Anschauung oder die Qualität des Tones bezieht; eine abgemessene Reihe von Tönen mit Einschluss sowohl der extensiven als intensiven Art der Bewegung, die überall herrscht, in der Melodie wie in der Harmonie, im Takt, wie in der Accentuation und in den Passagen und Figuren, im Gesange wie in der Instrumentation. Auf dieser stark in das Ohr fallenden Regellosigkeit im Rhythmus beruht selbst das Komische mancher guten scherzhaften Dichtungen, z. B. in BÜRGER'S bekanntem Gedichte „Der Kaiser und der Abt,“ oder des Pater ABRAHAM A SANCTA CLARA bekannter Fischpredigt. Die Heftigkeit dieses Streits der freien Willkühr gegen das Gesetz, der Grad, das Mehr oder Weniger jener Regellosigkeit im Rhythmus bedingt natürlich auch die verschiedenen Grade des Komischen. Je weniger ein Tonstück hinsichtlich seines Rhythmus (ich wiederhole: in jener weitesten Bedeutung des Worts) von dessen natürlicher Gesetzmässigkeit abweicht, und je interessanter, mit je feinerem Geschmacke

---

<sup>1)</sup> Andere definiren anders und so verschieden zwar, dass KEFERSTEIN in seiner Abhandlung über das Komische in der Musik (Cäcilia, Bd. 15 pag. 221 ff) nicht weniger als neunzehn verschiedene Erklärungen, jede von einem andern Aesthetiker, auführen konnte.

und Witze dies geschieht, desto wahrer ist es in der Darstellung des sogenannt Hochkomischen. Ein schönes Beispiel dieser Art ist unter manchen anderen gleich die erste Arie Leporello's in MOZART'S „Don Juan“, wo der rhythmische Fluss, die Grundlinie als Idee aller formalen rhythmischen Schönheit, die Welle, fortwährend unterbrochen wird durch kurze, mit eben solchen Pausen untermischte Noten, Sprünge, Accente u. s. w. Nur muss man nicht das ta! ta! ta! des Leporello bei Ankündigung des steinernen Gastes als Beispiel hochkomischer Musik anführen. Das Komische dieser Stelle liegt mehr in der Situation, in der Tonmalerei und der mimischen Darstellung als im musikalischen Rhythmus oder der Musik überhaupt. Der Ton C, viermal in halben Noten angeschlagen, hat doch wahrlich an und für sich noch durchaus nichts Komisches? könnte am andern Orte und unter anderen Verhältnissen sogar von ganz entgegengesetztem Ausdrucke seyn. In der That aber ist die Tonmalerei, so lange sie in den Schranken einer blossen leichten Anspielung auf die äussere Erscheinung des darzustellenden oder vielmehr auszudrückenden Objectes bleibt, ein vortreffliches Mittel, den komischen Charakter der Musik, den Effect derselben noch zu heben, wie mehrere Stellen in MOZART'S „Entführung,“ „Figaro“ und anderen Werken beweisen, von denen ich im Besondern nur noch das Zankduett in AUBER'S „Maurer,“ HASSELBACH'S Männerquartett „Der Zopf,“ BEETHOVEN'S Lied aus dem Faust, bei welchem man am Schlusse die Höflinge die Flöhe knicken zu hören vermeint, PHILIDOR'S Arie im „Hufschmied,“ wo der Kutscher klatscht und die Räder rasseln, mehrere Stellen in HAYDN'S „Jahrszeiten“ und ROMBERG'S „Glocke“ anführe. Ueber jene Gränzen hinaus freilich macht die Tonmalerei, in ästhetischer Beziehung, nur noch gemeiner das schon Gemeine (wie z. B. in dem Spottehor in WEBER'S

„Frelschütz“) und lässt kaum das Burleske noch lächerlich erscheinen, wie denn überhaupt das Umgekehrte stets auch nur das Umgekehrte, den Gegensatz, bewirkt. Hier schaltet die harte, allem Gefühl gewissermassen widersprechende Synkope und Apokope in ihren verschiedenen Nuancirungen, wie MARTIN in der bekannten Serenade seiner Oper „*la cosa rara*“ bewiesen hat, die gerade wegen ihrer höchst unrhythmischen Bewegung auch so schwer auszuführen ist und in jedem Augenblicke das Taktgefühl irre macht. Hier wirkt der völlige Contrast in der Instrumentirung, die möglichst unrhythmische Folge und Nachahmung in der Modulation und Melodie etc. Führe ich nur einige Beispiele an: die Menuett in ONSLOW's zweiter Sinfonie, wo verschiedene Instrumente wechselnd in einer fortgeführten Tonfolge eintreten und einzelne hohe Töne in Octavensprüngen wiederholt werden und wieder zurückfallen; das Rondo in RIES's Quartett op. 126. Nro 1.; das Duett zwischen dem Grafen und und Paolino in CIMABOSA's „*Matrimonio segreto*,“ wo der Erstere die Figuren im Gesang des Letzteren auf dem einen Worte *crede* nachahmt und dann im Nachsatz mit langgehaltenen Tönen auf „*di morir*“ schliesst; das Lied der Matrone von MOZART „Zu meiner Zeit etc.,“ das dieselbe durch die Nase singt; das Terzett in CIMABOSA's angeführter Oper, wo die Tante erst in Ruhe spricht, dann aber in Zorn geräth, und in stockendem Athem die Töne kaum zu halten weiss, so dass immer Pausen eintreten, u. a. Ein Zuweitgehen darin führt natürlich endlich zur Carriatur, die, wie ich §. 116 sagte, den grellsten Gegensatz zum Natürlichen bildet, und so auch in überaus weiten, alle Gränzen des natürlichen Gesanges überschreitenden oder wenigstens die äussersten Gränzen des Tonumfangs eines Instruments oder einer Stimme stets berührenden Sprüngen, wie z. B. in der „falschen Catalani,“ einen zweckmässigen Repräsentanten findet.

Die verschiedenen Arten und Modificationen des Komischen, wie ich sie in den vorhergehenden Paragraphen erklärte, das Launige und Humoristische, finden in der Musik ihre Darstellung besonders in dem Rhythmus der Tonfiguren und Manieren. Der Doppelschlag, der kurze Vorschlag (den man auch wohl Zwickvorschlag nennt), der Schneller etc. — wie höchst launig können sie erklingen in einer öfteren Folge, besonders in den höheren Tonlagen? — Nichts ist mehr geeignet, den Reiz der musikalischen Bewegung, den ich den Witz eines komischen Tonstücks nenne, zu erhöhen, als die Figur, d. h. bei längerer geregelter Durchführung und mit richtiger Unterscheidung ihres Charakters. Nur die einfache Triole mag beispielsweise zur Erläuterung dienen. Sie verweilt in den begleitenden Stimmen, und indem sie hier den Tripeltakt mit dem geraden zu verbinden scheint, kommt sie schon ungesucht jenem Ausdrucke nahe, den ich vorhin dem Streite der Regelmässigkeit mit der Unregelmässigkeit, des Rhythmus mit der Willkühr zuschrieb: der komischen Darstellung; doch erscheint diese modificirt, und wenn nicht zu viele andere und mehr derb komische Gestaltungen hinzutreten, als da sind: unerwartete Unterbrechung, kurze Einschnitte etc., sind die Unruhe und Verwirrung minder gross, und man merkt gleichsam, dass es dabei nur abgesehen ist auf ferne Andeutungen, auf ein mehr reizvolles, witziges, launiges Spiel, das bei allem Wiegen und Wogen der Töne doch immer Etwas behält von dem Lustigen und Scherzhaften des einfachen Tripeltaktes.

§. 119.

F o r t s e t z u n g .

Das Urtheil über den komischen Charakter und dergleichen Effect eines Tonstücks bleibt freilich stets nur subjectiv; die bei Weitem meisten komischen Erscheinungen, und besonders in der Musik, sind dies eben nur für gewisse Individuen, Zeiten und Nationen. Ein Gesang der Eskimo's z. B., oder Indier und anderer unkultivirter Völker macht uns lachen, die Eskimo's und Indier aber nicht, denen wieder unsere Musik vielleicht als ein Spass vorkommt, wenigstens haben wir Beispiele aus NAPOLEONS Feldzuge in Aegypten, dass die Musik der französischen Regimenter den Arabern mehr Schrecken als Vergnügen machte, während die Franzosen recht herzlich lachten und sich die Ohren verstopften über das musikalische Gerassel und Gequäcke jener halbwilden Horden. Hauptsächlich aber ist es der Zeit-Geschmack, an welchen die Critik hier sich anlehnt. Und daher kommt es, dass endlich auch die Anwendung veralteter Rhythmen und alter, längst bekannter Melodien, besonders von Volksgesängen, oft von höchst komischem Effect ist. Manche der wunderlich benannten Versformen der Meistersänger z. B. haben in ihrem metrischen Verhältnisse eine solche Wirkung, und eben so die musikalischen Bewegungen und Tongestaltungen früherer Zeiten. Der treu nachgeahmte, ganz eigenthümliche Bau der rhythmischen Perioden etc. mancher älterer Tonstücke, z. B. eines mittelmässigen Clavierconcerts noch aus dem vorigen Jahrhundert, erregt selbst bei dem weniger musikalisch ausgebildeten Hörer sogar Lachen, wie mit mir wohl schon Mancher zu beobachten Gelegenheit hatte. Denn auch die rhythmischen Formen sind, gleich vielen Anderen, mit der Zeit dem



Wechsel unterworfen; und von welcher höchst ergötzlicher Wirkung die Anwendung älterer bekannter Melodien sein kann, hat MOZART im „Don Juan“ bei Gelegenheit der Tafelmusik bewiesen, welche Don Juan sich machen lässt.

In allen Formen und Arten des komischen Ausdrucks darf übrigens die Schönheit durchaus nicht verletzt werden durch irgend eine Entartung. Auch auf der äussersten Gränze, wo das Gebilde zur Carricatur wird, steht sie, warnend vor jedem Fehlgange, als ästhetisches Gesetz. Die Carricatur ist möglich, aber sie ist entwürdigend für die Kunst. Lassen wir auch in der burlesken Darstellung hier und da wohl einen schnell vorübergehenden carrikirten Zug zu, so darf er doch nicht zur eigentlichen Aufgabe werden, und beleidigt bei längerer Dauer immer und bitter das ästhetische Gefühl. Und daher ist denn auch die komische Darstellung eine der schwersten Aufgaben, welche ein Componist sich setzen kann. Zehn seriöse Opern gelingen, ehe auch nur eine einzige komische von dauerndem Glück entsteht. Die Ursache davon liegt in dem ganz eigenen Talente, welches diese Art der Darstellung erfordert, während das Ernste eigentlich Jedermanns Eigenthum ist, denn wir sind Alle dazu geboren, das Leben von seiner ernsten Seite aufzufassen, und das Komische erfordert selbst den Scherz in der Natur.

## §. 120.

### F o r t s e t z u n g.

#### *o) Das Romantische.*

Die südlichen Länder der Römer, die eigentlichen romanischen Länder (woher der Name Romantik und romantisch), besonders Italien, Spanien und Gallien, waren

es, wo sich, nicht so klar und heiter wie in der alten Griechen-, auch nicht so fest und entschlossen wie in der eigentlichen alten Römerwelt, zuerst ein höheres Gefühlsleben entwickelte, und jenes Gemisch von Empfindungen entstand, das, hervorgegangen aus Christen- und Ritterthum, aus den letzten Zuckungen des colossalen römischen Reichs, aus der Denkweise des rohen aber kräftigen Mittelalters, aus den theils durch die Kreuzfahrer vom Orient herübergetragenen, theils von den Saracenen, welche diese Länderstriche früher besaßen, noch zurückgelassenen, abentheuerlichen, feurig schwärmenden Ideen, dem classischen Alterthume gegenüber gestellt, mit dem Namen des Romantischen bezeichnet wird, und als diese Empfindungen Wurzel gefasst hatten, sich auch in allen Gattungen von Kunstwerken ausprägte. Daher in alle diese südlichen Dichtungen, welche höchste Begeisterung für Glauben, Ehre und Liebe athmen, und Verherrlichung der Leiden zum Grundtypus haben, anstatt der dunkeln Schicksalsidee der erhabene Glaube an die weise und gütige Vorsehung trat, und überhaupt der Wendepunkt sich datirt, wodurch Ritter- und Christenthum mit ihrem Glauben, ihrer Tapferkeit und ihrer Liebe, das Leben, und dadurch endlich auch die Kunst einen neuen Ideenreichthum und einen früher nicht möglich gewesenen Gedankengang empfingen, die tiefe Empfindsamkeit als der Hauptton des Romantischen in Verbindung mit dem Wunderbaren sich bildete. Damit haben wir, fügen wir nur noch das kühnere Ideal hinzu, in welchem die neuere Zeit sich besonders gefällt, den ganzen Begriff der Romantik und des Romantischen, und, wenn auch nur in relativer Weise noch, zugleich den Beweis, dass unter allen Künsten der Musen gerade die Musik es ist, welche vorherrschend die Gestaltung des Romantischen zur Aufgabe hat; ja man könnte sagen, wo

Musik ist, da ist auch das Romantische, und Musik eben ist das Romantische; denn welche Kunst nimmt mehr und einziger ihre schönsten und eigenthümlichsten Stoffe aus der tiefsten Gefühlswelt herauf als die Tonkunst, und welche kleidet dieselben in ein idealeres Gewand auch als diese? — Idee und Materie sind hier gleich innig verbunden mit dem eigentlichen Wesen der Romantik, der Innigkeit der Empfindung, und dem kühneren Aufschwunge in eine ideale Welt. Empfing doch auch die Musik, als schöne Kunst, ihren hauptsächlichsten Impuls gerade auf dem Wendepunkte des Ritter- und Christenthums, wo die Romantik, die Erde zum Himmel erhebend, von diesem erzeugt ward, und ist zugleich entwickelt worden, als die Idee des Christenthums sich ausbreitete. Die Musik ist diejenige Kunst, worin sich der christliche Cultus zuerst entfaltete, die aber auch am meisten geeignet war, die christliche und göttliche Idee zu versinnlichen. Im Alterthume geschah diese Versinnlichung durch die Plastik, indem die Gottheiten in vollendeter menschlicher Gestalt menschliche Zustände annahmen; in christlicher Zeit konnte es aber nur durch eine Kunst geschehen, welche das Unendliche zur Aufgabe hat, und deren Elemente keine anderen als wechselnde, verschwebende, himmelgleiche sind. Das ist die Musik, die den Menschen zum Unendlichen emporhebt, zu Gott, während Bildnerei alles Unendliche herabzieht zur Erde. Man missversteht das Wesen des Romantischen gänzlich, wenn man es anders erklärt, und unter romantischer Musik eine andere als die vollendete begreift, vielleicht eine besondere Gattung gar, wie die Franzosen. Die romantische Kunst beruht auf dem Streben in dem Menschen, über die Sphäre seiner Erkenntniss hinaus noch etwas Höheres, Seeligeres zu empfinden, das Unerreichbare zu ahnen; kein künstlerischer Stoff aber birgt tiefer und reiner das Element des sinnlichen Aus-

drucks jenes beseeligenden Ahnungsgefühls in sich als der musikalische, der Ton. Alle Tonkunst ist ihrem innersten Wesen nach Romantik. Was kein Farbenglanz, kein Meissel, kein Wort vermag, kann der musikalische Klang auf seinen rhythmischen Schwingen erreichen. Wo die Rede aufhört, da beginnt erst das eigentliche Reich der wahren Musik. E. T. A. HOFFMANN sagt: „Die Instrumentalmusik ist die romantischste aller Künste,“ und er hat Recht. Was in der Vocalmusik hier zu erreichen ist, hat MOZART erreicht. Das romantische Leben in „Don Juan“ hat kein anderer Operncomponist gleichermassen ausgesprochen; das aber auch ist es, was diese Oper ewig neu erhalten wird. Unter den neueren Componisten tritt der romantische Geist besonders bei CARL MARIA VON WEBER und SPOHR hervor, bei jenem in weiterer, zügelloserer, bei diesem in engerer Form; und aus der neuesten Zeit glaube ich hier auf MENDELSSOHN, LÖWE und REISSIGER aufmerksam machen zu müssen. Wenige Andere lassen sich denselben in dieser Beziehung anreihen: das freie unbewusste Schaffen, das sorgenlose aber treue Nachbilden, wenn es vor dem inneren Seelenaugenauge einmal in seliger Stunde hell wird, ist seltener geworden. Arbeit nach dem Uhrwerke des Verstandes ist an seine Stelle getreten. Wie der fromme Kinderglaube, in welchem die Religion wurzelt, ist auch die Ahnung eines Ewigen mehr und mehr aus der Welt gewichen. Das Zeitalter beginnt, die Romantik zu hassen, und mehr und mehr nach Sinnlichem und Leiblichem zu verlangen. Dem entgegen zu kommen sind nun auch tausend Künstler für einen bereit, der sich darüber emporzuschwingen auch nur versuchte. Die äusseren Merkmale allenfalls hat man noch von dem Romantischen behalten, Geister und Wunder, aber seine Seele ist mehrentheils dahin. MEYERBEER hat seine Oper „Robert der Teufel“ eine romantische genannt, aber

sie soll Alles haben, nur hat sie nicht den romantischen Genius.

## §. 121.

### F o r t s e t z u n g.

Tiefe Empfindsamkeit also und das kühne Ideal sind die Hauptzüge des Romantischen in der Musik, aber keinerlei Art von Materialismus. Nicht so jedoch ist das Wort zu verstehen, wenn man von einer Romantik redet, welche mehrere junge französische Tonkünstler jetzt geltend zu machen suchen, und die sich in eigener Faction sogar unter dem Namen einer romantischen Schule gebildet hat. Hier ist es eine Neuerung, die gegen die alte classische Regel ankämpft und eine wirklich eigene Gattung von Musik zu bilden strebt. Frau Staël war die Erste, welche, CHATEAUBRIAND'S pietistische Bestrebungen gegen den Atheismus zu bezeichnen, den Namen gebrauchte, und bald hatte sich noch ein anderer weiterer Sinn dazu gesellt, der besser aber wohl ausgedrückt würde mit dem Worte Romanticismus. Alles was bisher als Regel und Gesetz in der musikalischen Kunst gegolten hat, will diese neuere französische Romantik über den Haufen werfen, und in dem Maasslosen und Unbegrenzten der Fantasie glaubt sie wahrē Freiheit des Dichters zu sehen, und in kühner Regellosigkeit ihrer Gebilde eine höhere Regel des Geschmacks zu begründen. Ihre nächsten Anhänger sind besonders LISZT, BERLIOZ, AUBER, HALEVY, CHOPIN u. A. Viele Verirrungen, abentheuerliche Ausartungen und fratzenhafte Geschmacklosigkeiten hat sich — ich kann nicht anders, Gott helfe mir, sagte LUTHER — diese Schule schon zu Schulden kommen lassen; indessen hat sie wirklich doch auch, in mancher Beziehung, auf eine grössere

Befreiung der französischen Kunst hinarbeiten geholfen. Die von diesen Romantikern in ihrer Hervorbringung besonders befolgten Grundsätze, an denen man sie, wie an einer Partheifahne, leicht erkennen kann, lassen sich in zwei Hauptpunkte zusammen fassen: sie betreffen sowohl die Idee als die Form der Composition. Ohne Auswahl nehmen die französischen Romantiker, die aber auch in Deutschland schon ihre Partheigänger haben, zu ihren Darstellungen Alles her; es ist die Zeit der *Egalité*, des Schreckens, des Blutvergiessens in der Musik. Alles Wirkliche dient dem Ausdrucke zum Stoff, aber immer auch in seiner grellsten Gestalt, damit es Aufsehen macht. Man coquettirt mit der Wahrheit und greift nach Regen und Sonnenschein, Donner und Blitz, Schlachten und Mord, Jammer und Schrei, weil der Himmel zu hoch ist, und für die Gefühlswelt keine Ohren mehr sind. Dann in der Form und dem eigentlichen Tonsatze entledigen sich diese Romantiker aller Fesseln, auf welche die alte Schule so stolz war; die Harmonieen und Melodieen der romantischen Schule sind alle kühn gewagt, blumig, durch allershand unerhörte Wendungen überraschend, aber auch nicht selten überladen, und daher geschmacklos. Macht das Geschmacklose aber Epoche, so ist das wahrlich nicht seine Schuld. Die romantische Schule macht in der That jetzt Epoche, und doch hat es meines Bedünkens noch keiner ihrer Anhänger zu einer wahrhaft klaren und höheren Kunstmässigkeit gebracht. Sie wagt sich an Schilderungen jedweder Art und strebt nach Originalität. Verirrungen und Ausschweifungen aber sind schon tausend und abermal tausendmal da gewesen und niemals originell, wenigstens nicht in der Kunst. Statt gründlicher Motive gehen die neueren Romantiker auf lauter picante Contraste aus, aber nirgends erblickt man gleichwohl einen schönen Wechsel von Licht und Schatten. Vornehmlich im Ab-

sonderlichen, Unerhörten hat diese Schule des Romantischen ihre Romantik gesucht; jene tiefere, innere, aus dem Gemüth hervorquellende Bedeutung der romantischen Musik, wie sie in der Instrumentenwelt von BEETHOVEN und im Gesange von MOZART repräsentirt wird, ist ihr nicht aufgegangen. Man staunt über ein CHOPIN'sches Clavierstück: man halte ein BEETHOVEN'sches dagegen. Freilich ist für jenes der ungleich grössere, für dieses nur der kleinste Theil empfänglich, und daher die Epoche, welche die Schule macht, aber auch in diesem Falle niemals einen Massstab giebt für die Kunst, die einzige, so ewig wahre.

## §. 122.

### F o r t s e t z u n g .

#### *p) Das Ideale.*

Die höchste Schönheit, von welcher die Romantik uns schon eine Ahnung gab, ist das Ideal der Kunst <sup>1)</sup>. An diesem Ideale der Schönheit hat natürlich die Einbildungskraft den vorzüglichsten Antheil, denn es soll ein Bild sein von dem, eine Darstellung dessen, was der Idee der höchsten Schönheit so viel als nur möglich entspricht. Um dieser Idee der höchsten Schönheit einen festeren Anhaltspunkt zu geben, behaupten Einige, dass der Stoff dazu nothwendig aus der Erfahrung, also aus der Natur entlehnt werden müsse. Das ist richtig; wenn aber dieselben weiter behaupten, dass deshalb die Musik, bei ihrer rein identischen Natur, als ätherische Sprache der

---

<sup>1)</sup> Man vergl. hier die §§. 13, 14 u. 15 des ersten Theils.

Seele, nicht ihre Ideale, nichts Ideales habe, so fallen sie offenbar in einen Widerspruch entweder mit sich selbst oder mit der Sache, welche sie demonstrieren. Allerdings ist ein substantives Ideal oder Urbild des Schönen, sowohl überhaupt als in einer besonderen Beziehung, ein rein ästhetisches Phantom des Vollkommenen in einer Ahnung, der weder ein Kunstgegenstand noch ein Naturgegenstand entspricht, und das wir daher entweder allen Künsten, also auch der Musik, oder gar keiner als mögliches Eigenthum zu- oder absprechen müssen. Es ist ein Nichtexistirendes, ohne dessen Ahnung aber wohl in keiner Kunst noch etwas Grosses geleistet worden ist. Gehen wir übrigens von der streng sprachgebräuchlichen Bedeutung des Wortes etwas ab, und betrachten das eigentlich substantive Ideal als das substantive Ideale in der Kunst, so kann nur der, welcher, um die Natur selbst aus der Fantasie zu deduciren, von metaphysischen Schulbegriffen ausgeht, das bildlich Schöne überhaupt mit dem Idealen verwechseln, und so eine Kunstansicht bilden, auf welche allein sich allenfalls die Behauptung gründen lässt, dass die Tonkunst das Ideale entbehre. Nur da, wo aus dem innigsten Bewusstsein das Ideale oder — was dasselbe ist — das Göttliche in dem Menschen ästhetisch hervortritt, und die natürlichen Gefühle über die blosse Natürlichkeit erhebt, kann die höchste Schönheit — das Ideal entstehen. Und wo geschieht das wohl nun mehr und kräftiger als in der Poesie und Musik, den Künsten des Lebens? — In der Musik, wo alles ideell und originell ist; wo unserer Fantasie eine ganz eigene Welt vorgezaubert wird, zu der wir vergebens ein Original in der kunstlosen, eckigen Wirklichkeit suchen; wo der Geist der Kunst ganz rein in seiner Freiheit und Eigenthümlichkeit dargestellt wird, und nur das Geistige, eben jenes Göttliche in dem Menschen, eben jene Ideen, die das



Ideal erzeugen, zur Darstellung kommen können? — Freilich würden wir auf der andern Seite wieder zu eben so frostigen als falschen Begriffen uns verirren, wollten wir die natürliche Schönheit der idealen apodiktisch entgegenstellen, und nur in musikalischen Kunstwerken, wozu ich im weiteren Sinne des Worts hier auch die poetischen rechne, diese, die idealische Schönheit suchen. Die höchste Schönheit muss durch Künstlertalent in die Natur übertragen erscheinen, aber Natur und Fantasie müssen einander auch selbst da begegnen, wo der Künstlergeist nach Gesetzen des Schönen idealisirt. Man höre ein wahrhaft schönes Tonwerk, nur einen Gesang wie vielleicht MOZART'S „dies Bildniss ist bezaubernd schön“ — ist in diesen himmlisch schönen Tonverbindungen nichts Ideales? — Reine Klänge der Natur werden da wiederholt, alle Regungen der Seele, das ganze innere Ich des Menschen gewissermassen abgespiegelt, aber auf eine Weise, die wir in der wirklichen, individuellen Natur gar nicht, oder doch nur in sehr schwachen, matten Zügen antreffen. Natur und Fantasie begegnen sich hier; ohne wesentliche Verletzung ihres eigentlichen Typus wird jene gesteigert zu einer Höhe, wo der Gegenstand der ästhetischen Reflexion als überirdisch erscheint, der Hörer hingerissen wird zum Empfinden, seligen geistigen Anschauen einer kaum geahnten Gottheit, — und das ist gerade, dieses Heben der Empfindung des Hörers zum Höchsten, das hauptsächlichste Erforderniss der Idealität, die Gestalt, in welcher das Ideal in der Tonkunst zur Erscheinung kommt<sup>1)</sup>.

---

<sup>1)</sup> Vergl. MICHAELIS, über das Idealische in der Tonkunst, (Leipziger Allgem. Musikzeitung 1808. pag. 449 ff.).

§. 123.

F o r t s e t z u n g,

Wenn übrigens in der Musik von Idealität eines Gegenstandes oder einer Sache die Rede ist, so hat das Wort ideal (ideell, idealisch) bald den Sinn, dass Etwas nur im Kreise der blossen Vorstellungen des Künstlers beschlossen, nicht ausser ihm wirklich, sondern nur subjectiv in ihm vorhanden ist, daher gewissermassen auch in bloß subjectiver Beziehung von ihm gethan wird, wie es in der sogenannten freien Fantasie z. B. immer geschieht, — und bald, und zwar am gewöhnlichsten, auch den, in welchem ihm, dem Idealen, gleichsam das Materielle und Formelle, oder besser eigentlich das Charakteristische entgegensteht. Dieses wird begründet durch das Abweichende einer musikalischen Tonbildung (wie ich hier ein Tonstück lieber nennen möchte) von der reinen Gattungsform. Die bekannten *Variations caractéristiques* über die Parisienne von HERZ z. B., die Schlacht bei Vittoria von BEETHOVEN und dergl. Werke mehr, können in dem (zweiten) Sinne niemals auf etwas Ideelles in ihrer Dichtung, überhaupt auf Idealität Anspruch machen, denn sie weichen Beide, jene von der eigentlichen Natur der Gattungsform der Variation, diese von dem eigentlichen Wesen einer Sinfonie weit ab, und halten sich an blosser Aeusserlichkeiten in charakteristischer und charakterisirender Darstellung, und jede Abweichung eines Tonstücks oder eines musikalischen Tonsatzes von seiner ersten Grundform, die sein Name schon bezeichnet, ist eine besondere Bestimmung, folglich eine Beschränkung des Ideals, sowohl in Hinsicht auf die besonderen Verhältnisse seiner Formen und Theile zu einander, als zu dem Ganzen. Indess kann das Ideale eines Tonstücks gerade

durch solche Abweichungen auch wieder eben so viel gewinnen als verlieren, nämlich an Charakter und Eigenthümlichkeit, die wir nothwendig von jedem Kunstwerke fordern, das nicht blos Schönheit, sondern auch Wahrheit haben muss, wenn es das wirklich sein soll, was es sein will und was es heisst — ein Kunstwerk. Ich sage: es kann gewinnen; gewiss ist das nicht, und auch nicht immer der Fall. Unter jenen Variationen von HERZ (um das mir eben eingefallene Beispiel beizubehalten) ist jede Variation an sich höchst eigenthümlich und wirklich auch ideell, indem sie neben dem Charakteristischen auch möglichst den Gesetzen des musikalisch Schönen entspricht; aber alle zusammen als ein Ganzes betrachtet, sind sie nichts weniger als ideell. BEETHOVENS sogenannte Pastoral-Sinfonie, über deren Kunstwerth schon so viel hin und her gestritten wurde, ist charakteristisch, auch schön in ihren einzelnen Theilen, aber keineswegs ideell, indem der Tonsetzer über alle subjective Beziehung hinaus sich mehrentheils nur an die Erscheinung des darzustellenden äusseren Objects gehalten hat, und diese zu charakterisiren, zu formalisiren sucht. Von einem Hineintragen des Schönen in das Darstellungs-Object durch das Künstlertalent, wie es das Ideal erfordert, kann hier nicht die Rede sein. MOZART'S berühmte Ouverture zu seinem „Don Juan:“ sie ist charakteristisch, schön und ideell zugleich; denn was ihre Idealität durch Charakterisirung verliert, gewinnt dieselbe — ich möchte sagen — doppelt wieder durch Individualität und Eigenthümlichkeit in der bewundernswerthesten Festhaltung an die eigentliche Gattungsform einer Ouverture, die in der äusseren Tonerscheinung fast ganz verloren geht unter dem Reichtume subjectiver Vorstellungen und Ideen. MOZART hat alle Motive zu dieser Ouverture aus dem Haupttonwerke, der Oper, selbst entlehnt, und dennoch scheint das ganze

Musikstück wie aus einer einzigen Ur-Idee seines Schöpfers hervorgegangen, rein subjectiv, Ausdruck eines bestimmten Gefühls zu sein, das in seinem Rhythmus nur einzig ihm zugehöriges Leben athmet. Und das ist es denn auch, was dieser Ouverture den Vorzug vor fast allen ähnlichen Tondichtungen giebt.

## §. 124.

### F o r t s e t z u n g.

Reicht, was ich bisher über das Wesen des Idealen an sich sagte, hin zu einer näheren Erkenntniss desselben, so bleibt nun nur noch die Frage übrig: wie dieses Ideale in der Tonkunst erreicht oder zur Erscheinung gebracht wird? — Hinsichtlich ihres inneren Theils beantwortet sich auch diese Frage aus allem Bisherigen von selbst, und wir haben daher nur den äusseren, formellen Theil derselben in Betracht zu ziehen.

In der Kunstwelt kann kein höheres Gesetz gelten als das Gesetz des, natürlich geistigen Wohlgefallens. Was nicht gefällt, nennt Niemand schön, und kann daher auch nicht ideal sein, denn das höchste Schöne ist ja eben das Ideale. Nun richtet sich aber das Wohlgefallen nach den subjectiven Fähigkeiten der Kunstfreunde. Der gemein-fühlende Mensch, der nur sinnlichen Genuss von der Kunst will, hat an Tonwerken sein Wohlgefallen, die der gebildete gar nicht einmal hören mag. Daher nun ist es sehr schwer, ein allgemein gültiges Kennzeichen des Höchst-schönen in der, zumal rein ätherischen Musik zu geben, und KANT hatte nicht ganz Unrecht, wenn er auch nur die Möglichkeit davon bestritt. Doch ist die Musik, als Kunst betrachtet, eigentlich nicht für den Ungebildeten geschaffen, so können wir bei solcher Bestimmung auch

nur den Gebildeten im Auge haben, wie überhaupt bei allem Schönen, das sich von Sittlichkeit und geistiger Bildung gar nicht trennen lässt. Für ihn besteht denn das Schöne in der Musik besonders in der Einheit des Mannigfaltigen, und die höchste Schönheit also, das Ideal, in der höchsten Einheit des schönsten Mannigfaltigen. In der beschränkten, armen Antike konnte die musikalische Schönheit wohl nicht gross sein, und erst in der modernen Musik konnte das Vielfältige der Melodie und Harmonie, in geregelter Rhythmus sich frei bewegend, Sinn und Gefühl und Ideen ausdrückend, das höchst Mannigfaltige zu einem Ganzen vereint werden, das zum Ideale erhoben zu werden fähig ist. Bei den Griechen gelangte nur die einfachere Schönheit der Plastik zum Ideale, und dies ging, wie HERDER sagt, mit den Göttern Griechenlands und den Griechen selbst unter. Die Idee des musikalisch Schönen gründete sich bei ihnen, wie überhaupt in der alten Welt, lediglich auf die einfache Melodie. Sie hatten also kein Ideal der Tonkunst. Nun erweiterte sich aber die Scala, ward geordnet, die Harmonie bereicherte sich und ward Gesetzen des Wohlklangs unterworfen, das Orchester vermehrt und vervollkommenet, die Instrumentalmusik zu einer abgeschlossenen Sphäre erhoben; dann mischten sich alle Ingredienzien der Tonwerke im freundlichen Vereine zu und unter einander, ein constitutioneller Staat erstand gleichsam auf dem Gebiete der Tonkunst, in welchem Melodie und Harmonie die gleich mächtig regierenden und regierten Partheien bildeten, ohne indessen an eine Regierungsform gebunden zu sein. Eine Arie, Sonate, Sinfonie von HAYDN z. B. ist ganz anders, als eine Arie, Sonate etc. von MOZART oder BEETHOVEN, in allen aber ist die verzweigteste Form zu erkennen und die Kraft des Gemüths zu fühlen; denn in allen sind Melodie und Harmonie gleichmässig, keine auf Kosten der

andern und keine anders als streng nach den Gesetzen der Schönheit cultivirt worden, — und das eben ist der Weg, auf welchem der Tonsetzer zum Ideale seiner Tonwerke gelangt: in der Vereinigung und Durchdringung beider Schönheiten, und zwar nicht blos in zufälligen Aeusserungen des Gefühlslebens, sondern aus Intelligenz aller musikalischen Kunstmittel. Das Ideal setzt Ideen voraus; in keiner Wissenschaft und Kunst aber sind diese reicher und mannigfaltiger als in der Tonkunst. Die Redensart, sich diesen oder jenen Meister zum Ideale wählen, kann nur relativ verstanden werden, und heisst nichts Anderes, als: seine Ideen nach Art eines solchen Meisters bilden und musikalisch wieder ausdrücken. Die Sinfonien MOZART's sind anders als die von HAYDN, dennoch aber Sinfonien; wer nun Sinfonien nach der Idee MOZARTS componirt, hat diesen auch, ein Anderer wieder HAYDN oder BEETHOVEN sich zu seinem Vorbilde erwählt. An ein eigenthümliches Ideal-Bild im strengen Sinne des Worts ist in der Tonkunst nicht zu denken; denn dem Tonkünstler ist solches nichts Anderes, als die Idee selbst; diese kann nicht Bild heissen in dem Sinne, in welchem wir sie bei dem eigentlichen bildenden Künstler, dem Maler, Bildhauer etc., zu verstehen haben. Idealisiren wird dagegen auch der Tonkünstler wieder, wenn er seine Ideen von einem Gegenstande, mittelst der Einbildungskraft, so behandelt, dass sie Vernunftideen gemäss erscheinen; wenn er also etwas Wirkliches in seiner Idealität darstellt. Das hat auch BEETHOVEN in jener oben erwähnten Pastoral-Sinfonie gethan. Nirgends in der Welt sind die grössten Naturwunder und Naturschönheiten künstlerisch verschönerter, idealer dargestellt worden, als in dieser Sinfonie. Ein idealisirter Gegenstand erscheint nun freilich nicht mehr als ein wirklicher, sondern als einer, der alle Wirklichkeit übertrifft; und das Werk des Künstlers und der

Natur stehen nicht mehr in demselben Gebiete, sondern verlangen jedes für sich einen ganz eigenen Maassstab; allein eben deshalb auch ist keine Kunst mehr geeignet, Etwas zu idealisiren, denn die Tonkunst. Die Malerei kommt ihr darin bei Weitem nicht gleich. Die Tonkunst vermag es und die Poesie, ein gedachtes Bild des Schönen wirklich schön darzustellen, ohne eigentlich zu malen, denn in und bei ihr ist ja Alles nichtwirklich, überirdisch, ideal.

## §. 125.

### Bestimmtheit des Ausdrucks.

Wie nun aber auch, in welcher Form, der musikalische Ausdruck sich nach all' Diesem gestalten mag, so hängt sein Gegensatz, der volle und charakteristisch entsprechende Eindruck dieser Formen auf den Hörer immer auch noch ab von seiner Bestimmtheit, d. h. dem unwandelbaren Einen, dem einzig Wahren des Ausdrucks, sowohl in der ersten Dichtung als der nachmaligen sinnlichen Gestaltung eines Tonstücks, so dass derselbe nichts Anderes, und keine andere Art und Form des Ausdrucks neben sich denken, noch weniger empfinden lässt. — Wir reden von einer Bestimmtheit der Melodie und Harmonie, und verstehen darunter diejenige Eigenschaft derselben, welche allen Glauben aufhebt, dass es noch eine andere Melodie oder Harmonie geben könne, welche eben so passend als die gewählte an deren Stelle Platz fände, oder, wenn es eine solche vielleicht schon giebt, für den Augenblick wenigstens doch jede andere vergessen macht. Der dichtende wie der ausübende Künstler kann diese Bestimmtheit in seiner Musik nicht anders erreichen, als dadurch, dass er genau untersucht, durch welche einzelnen

Mittel, durch welche Töne in ihrer Einzelheit wie nach ihrer besonderen Art and Combination, und durch welchen Vortrag (Articulation) dieser Töne das auszudrückende Eine wirklich und zwar dergestalt ausgedrückt wird, dass nichts Anderes ausserdem noch damit verbunden ist, als was die blosse Wahrheit <sup>1)</sup> in der Kunst wohl zulässt. Die Bestimmtheit des musikalischen Ausdrucks ist also, wie alle Bestimmtheit, Folge der Stärke des Verstandes und der Reinheit und Tiefe des Gefühls eines Tonkünstlers, geht mit der Begeisterung <sup>2)</sup> Hand in Hand, und gehört daher zum Charakter der musikalischen Kunst, aus deren eigentlichem Wesen dann auch die Nothwendigkeit der Bestimmtheit in der Musik hervorgeht. Ihr Mangel ist die Hauptursache, warum eine sonst recht wohlklingende Musik bisweilen gar keinen oder doch nur sehr geringen Eindruck hervorbringt, für den Augenblick willig angehört, dann aber auch sogleich wieder vergessen wird. Bleiben wir nur bei der Lieder-Composition stehen. Mehrentheils erscheint diese blos als eine Art von Uebersetzung, wobei man wohl gewahr wird, dass es so heissen, der Text aber auch auf noch mancherlei andere Weise eben so wirksam gegeben werden kann. AUBERS Schlummerlied in der „Stimme von Portici“ hat viel Wahrheit, d. h. der Sinn des Textes wird ziemlich treu wieder gegeben, so dass der Hörer dabei innig wieder empfindet, was sein Geist bereits schon eingesehen und der Dichter mit Worten gesagt hat, aber ganz bestimmt ist das Lied, seine Melodie und Harmonie, seine Ton- und Taktart, kurz sein ganzer Ausdruck doch nicht: wohl liesse der Text auch eine noch andere Melodie etc. zu, und wohl könnten die-

---

<sup>1)</sup> Vergl. hier die §§ 21. 23 ff. im ersten Theile.

<sup>2)</sup> Vergl. im ersten Theile die §§. 16—19.



ser gewählten Melodie auch noch andere eben so passende Worte unterlegt werden. Wer aber denkt dagegen an noch andere Töne und an noch andere Worte bei Taminos Arie „Dies Bildniss ist bezaubernd schön“ in MOZART's „Zauberflöte?“ — Jenes Schlummerlied nehmen wir willig auf, weil seine Musik dem Inhalte des Gedichts nicht widerspricht, aber wir fühlen uns nicht dazu verbunden, nicht dazu hingezogen, nicht daran gefesselt; diese Arie indessen regt tief im Herzen auf das Gefühl der innigsten Liebe und Theilnahme, und wir bleiben noch lange davon durchdrungen. Die höhere Vocal- und reine Instrumental-Musik öffnet uns hier ein noch weiteres Feld. Hören wir HANDEL's „Messias,“ den wunderbar allmächtigen Chor „Wunderbar, Herrlichkeit!“ mehrere von BEETHOVENS Sinfonien, besonders die in A-dur, — mit wahren Vergnügen denken wir hier bei den einzelnen Stellen zurück an den Gang, den wir geführt wurden; es ist, als hätte die Vorsehung uns geleitet: wir erkennen das Band zwischen Ursache und Wirkung, Mittel und Zweck, und das Gesetz der Nothwendigkeit, während wir andere Werke, von selbst gefeierten Meistern, besonders neuester Zeit, zwar willig und mit innerer Lust hören, weil sie unserem Ohre und auch unserem Herzen das wirklich geben, was diese verlangen, beziehungsweise wahrhaft ausdrücken, was sie ausdrücken wollen, aber uns nicht eigentlich daran gefesselt, mit einer gewissen Gewalt und auf immer dazu hingezogen fühlen, weil wir das Gegebene, Ausgedrückte, auch auf irgend eine andere gleich angenehme und passende Weise gegeben und ausgedrückt, mit empfunden haben würden. Die Bestimmtheit des Ausdrucks erscheint demnach als ein höherer oder eigentlich der höchste Grad seiner Wahrheit, Klarheit und Deutlichkeit; jene macht sich nur in der Einheit, diese aber können sich auch in der Allgemeinheit geltend machen.

§. 126.

F o r t s e t z u n g.

Die Ursache, warum der Künstler oft diesen höchsten Grad der Wahrheit seiner Darstellung nicht erreicht, liegt meistens in dem Mangel eines bestimmten Gefühls. Es ist schwer, das schon Bestimmte auch bestimmt auszudrücken, wie viel weniger aber muss der Ausdruck bestimmt erscheinen, wenn dem auszudrückenden Objekte selbst noch die möglichste Bestimmtheit abging? wie können der Componist, Virtuose oder Sänger, als erwählte Fürsprecher des Herzens sich bewähren, wenn jener das Herz selbst, diese aber jenen in seinem Geiste nicht verstanden? — In der praktischen Bildung sind öfters auch die leidigen Reminiscenzen daran schuld. Lustig ist's zu sehen, wie so manche Tonsetzer sich gebärden, wenn ihnen dergleichen zustossen. Sie können nicht dafür, denn eben da sie bei weniger vollem Geiste einen Gedanken suchten, fiel ihnen ein fremder ein; kaum aber bemerken sie ihn, so empören sie sich auch dagegen, wollen originell sein, und wenn jener, der an und für sich vielleicht sehr bestimmt sein kann, vorwärts will, so wenden sie sich von ihm zurück und binden Töne und Töne an einander, die den Hörer, der darauf merkt, was da kommen soll, auf eine allgemeine Blumenwiese führen, auf der er vergisst, von wannen er kam, vor lauter Blüthen nicht eine zu pflücken wagt, und endlich allen bestimmten Weg verliert. So klingt manchmal der Anfang eines Tonstücks ermunternd und gewinnend, aber wenn wir denken, es soll vorwärts gehen, springt der Componist rechts und links ab, zerrt uns hin und her, kommt auch wohl gar nicht von der Stelle und hält uns in der Unklarheit, Unentschlossenheit und Gedankenlosigkeit so lange müssig hin, bis er

sich auf seine Absicht losstürzen oder dem aus blosser Liebhaberei erwählten Schlussfalle zueilen zu können glaubt. Bei dem bloß ausübenden Tonkünstler ist das nicht anders: er hat eine Menge angelernter Manieren, in deren Ausführung er seine besondere Kraft darthut, und hascht daher mit Begier nur nach Gelegenheit, dieselben anzubringen, unbekümmert, ob der vom Componisten vielleicht bestimmt gewählte und vorgeschriebene Tonsatz seinen Charakter dabei behält oder nicht. Die Originalität des Tonsatzes beruht lediglich auf einem stärkeren, tieferen, bestimmteren Gefühle; die Meisterschaft des Virtuosen auf der treu wahren, innigen und bestimmten Auffassung des Geistes in der gegebenen Tondichtung, und auf Beiden wieder die feste, entschlossene, ewig wahre Bestimmtheit des künstlerischen Tonausdrucks; denn jede Musik, sie sei welche sie wolle, muss in ihrer eigentlichsten ästhetischen Natur nicht erscheinen als eine blosser Uebersetzung des inneren geistigen Lebens, sondern als eine vollkommene Verarbeitung dieses zu Musik, die als eine neue selbstständige Schöpfung dann ersteht, in welcher das Innerste des Menschen aufgeht, und die Nichts in der Seele zurücklässt, Alles offenbart, was Geheimnissvolles nur in dieser sich regen kann.

## §. 127.

### F o r t s e t z u n g.

Das Gegentheil von Bestimmtheit ist Unbestimmtheit, Undeutlichkeit und Zwei- oder Mehrdeutigkeit. Zur Seite steht der Bestimmtheit die Klarheit des Ausdrucks <sup>1)</sup>,

---

<sup>1)</sup> Vergl. §. 22 und 23 im ersten Theile.

Schilling, Aesth. der Tonk. Thl. II.

welche sich überhaupt nur dadurch von ihr unterscheidet, dass das, was um ihretwillen bis ins Einzelste, bis ins kleinste Detail und durch sorgfältigst ausgewählte Mittel, um klar zu sein aber nur in einer gewissen Concentrirung und durch Massen gleichsam ausgedrückt wird, wie dies z. B. in den Schlusscadenzen stets der Fall ist. Es leuchtet ein, dass, um das Ziel der Bestimmtheit in der Musik zu erreichen, der Tonkünstler das ganze Wesen seiner Kunst genau begriffen haben und verstehen, nicht allein den Endzweck und die Absicht derselben, sondern auch, von der allumfassendsten Allgemeinheit herab bis zur entferntest liegenden und speziellsten Einzelheit, und sei es nun durch Studium, Erfahrung oder Genie, die Mittel und Wege tief ergründet haben und genau kennen muss, wodurch allein jenes letzte Ziel erreicht werden kann. Am kräftigsten und höchsten wirkt natürlich der Verein jener heiligen Trias, des Talents, des Studiums und der Erfahrung zugleich.

## §. 128.

### T o n m a l e r e i.

Missverstanden das Gesetz der Bestimmtheit des Ausdrucks artet dieser gewöhnlich aus in eine rein objective Darstellung und wird malend. Aber ich brauche wohl nicht erst aufzufordern zu einem Rückblick auf das, was ich bisher schon, so viel und so weit es sich nur mit Worten darthun lässt, beibrachte über den Ausdruck in der Musik und die expressive Natur des Tons überhaupt, um zu überzeugen, wie reich das wahrhaft ästhetische Gebiet der Tondichtung sich gestaltet, dass dieselbe, um ihre Gebilde mit bestimmteren Ideen zu beleben, ihre Zuflucht sicher nicht zu nehmen braucht zu einer nachahmenden

Darstellung äusserer sinnlichen Objecte. Sturm und Gewitter, Wachtelschlag und Kriegsgetümmel, Sonnenunter- und Sonnenaufgang, Hahnenschrei und ähnliche Scenen mehr, werden freilich hier nicht selten bis auf das täuschendste nachgeahmt; der Ton aber, dieser natürliche Ausdruck des innern Lebens, wird dabei auch auf das widersinnigste gemissbraucht. Was soll, und könnte sie auch geschehen, die plastische Gestaltung entfernter und zum Theil ganz andere Sinne als das Ohr berührender Aeusserlichkeiten, wo ein ungleich Höheres, die Rührung des innersten Sinnes, möglich und Aufgabe ist? — Nicht Alles, sagt LESSING, was die Kunst vermag, soll sie vermögen. Könnten wirklich auch alle jene Dinge auf das täuschendste dargestellt werden durch den reinen Klang, so sind sie dessen ungeachtet, als dem höheren Geiste der Musik entgegen, völlig unstatthaft, und können höchstens im humoristischen und komischen Style bisweilen ihre Stelle finden <sup>1)</sup>. Der Componist kommt gewöhnlich zu solchen Malereien, weil ihm, wie bereits angedeutet, indem er nach einem bestimmteren Ausdrucke der Töne strebt, zugleich das ewige ästhetische Grundgesetz nicht klar ist, dass nur wahrhaft Schönes sich gestaltet, in so ferne der Künstler stets sich nur streng bewegt innerhalb der ächten Sphäre seines darstellenden Kunstmittels. Den Geist freilich kann auch diese nachahmende Musik beschäftigen, jedoch ebenfalls nicht auf die rechte Art. Die wüthendsten Schlachtscenen, das täuschendste Aechzen der Sterbenden nämlich wirken hier auf ganz gleiche Weise mit dem drolligen Kukuksruf, d. h. sie machen im recht eigentlichen Sinne des Worts dem Hörer Spass.

---

<sup>1)</sup> Vergl. hier, was ich oben über die Gestaltung des Komischen sagte, besonders §. 118.

Solche Wirkung aber, die selbst in dem wahrhaft Komischen sorgsam vermieden wird, fällt unbezweifelt ausser das eigentliche Gebiet ächt ästhetischer, wahrhaft schöner Kunst.

## §. 109.

### F o r t s e t z u n g.

Uebrigens reicht die musikalische Malerei bis hinauf in die ersten Anfänge der Tonkunst überhaupt. Wahrscheinlich fand sie schon statt in den bei den ägyptischen und anderen alten Mysterien gebrauchten Tonstücken; wenigstens findet sich in den ältesten, zum Theil von dort her stammenden religiösen Festen der Hellenen bereits eine kleinliche Tonmalerei, welche denn auch den späteren Griechen und Römern nicht fremd blieb. Nicht minder zeigt dieselbe sich sogleich in der ersten Entwicklungsperiode der neu emporblühenden Tonkunst. Die lächerlichsten Wortmalereien findet man bei den berühmtesten Componisten jener Zeit. So machte unter anderen selbst der berühmte **BENEDETTO MARCELLO** einen übermässigen Secundensprung, wo der Text redet von einem schrecklich gefühlten „Uebermaasse der Missethat.“ Auch an Tongemälden anderer Art fehlte es damals nicht. Um nur eines Beispiels zu gedenken, versuchte einmal ein Componist, zu einem Madrigal des **LEON LEONI** den Schlag der Nachtigall sogar auf das täuschendste nachzuahmen. Und nachdem nun der zwar barocke, oft aber dennoch höchst geniale **TELEMANN** und auch **MATTHESON** sich in solchen musikalischen Spielereien so sehr gefallen, und sie dergestalt übertrieben hatten, dass sie sogar das lebhafteste Contrefei eines Regenbogens sichtbar auf dem Notensysteme darzustellen versuchten, adelte **HAYDN** durch eine genialische Anwendung und Aus-

führung gleichsam das Tongemälde, und erhielt es auch in der classischen Periode der neueren Musik bei Ehren. Der grosse GLUCK liefert in seinen „Pilgrimmen von Mekka“ eine wahrhafte Carricatur von musikalischer Malerei, und BEETHOVEN nicht minder, dieser unerreichbar grosse Meister, begeht hier die ärgsten Missgriffe. Seine Pastoral-Sinfonie soll der eigenen Ankündigung zu Folge „weniger äussere Naturscenen als die Empfindungen darüber ausdrücken.“ Das klingt sehr gut; aber man hört dessen ungeachtet darin nicht viel mehr, als das vollständigste Donnerwetter und, im übrigens höchst correcten Satze, Nachtigall und Wachtel und Kukuk, welche Nachahmungen, wenn sonst auch noch so glücklich und originell, doch immer nur Nothbehelfe eines tieferen Ausdrucks bleiben. In dem tobenden Schlachtgemälde von Vittoria tritt der genialische Meister, der so viel innerstes Leben in Tönen abzuspiegeln vermochte, noch viel weiter hinaus über den ästhetischen Umfang des Tongebietes, und bedient sich dabei durchaus unkünstlerischer und zweckwidriger Mittel <sup>1)</sup>. In einer kleineren Composition sogar („der Wachtelschlag“, mit Begleitung des Pianoforte, op. 21.) drückt BEETHOVEN durch die nachgeahmte Figur des Wachtelschlags die erhabenen Worte aus: „Fürchte Gott, liebe Gott, lobe Gott.“ Dergleichen Fehlgriffe von den grössten Meistern entschuldigen denn aber zur Genüge auch, wenigstens von einer Seite, eine „Zerstörung von Moskau“, wie sie STEIBELT lieferte, die „Heimkehr Blüchers“ von SEIDEL, und die ganze übrige Legion von Schlachtgemälden, Stürmen, Jagden, ländlichen Festen <sup>2)</sup> und anderen Scenen,

---

<sup>1)</sup> Ich verweise zugleich auf G. WZARAS treffliche Critik dieser Schlachtsinfonie in der „Cäcilia“, Hest 10 pag. 155 ff.

<sup>2)</sup> Ritter NEUKOMM componirte auch *une fete de village en Suisse, Quintetto dramatique etc.*

bis hinab zu den schreckbaren Zerrbildern eines SCHELLER, von welchem sonst sehr talentvollen Violinisten ROCHLITZ in seinem Werke „Für Freunde der Tonkunst“ eine interessante Skizze giebt, den ein Bayreuther Zeitungsschreiber 1783 aber auch mit den Worten sehr angelegentlichst empfahl: „er spielt über Alles natürlich das alte Weib, wie sie zankt und vor Zorn singt; auch weint er sehr natürlich.“ Unter den Meistern höchsten Ranges verschmähte besonders MOZART, ungeachtet vielfach anreizender Gelegenheit, alles musikalische Spielwerk dieser Art; seine charakteristisch andeutende Begleitung in vielen Stellen seiner Werke ist niemals hieher zu rechnen, und wenn im „Don Juan“ der komische Leporello die schweren Tritte des steinernen Gastes in gewichtigen halben Noten nachahmt, so fällt dies in das Gebiet des Humoristischen und Komischen. Dahin habe ich ja auch früher schon (a. a. O.) alle eigentliche Ton- und Wortmalerei als schicklich verwiesen, und jener so kunstreich durchgeführte Wachtelschlag „Fürchte Gott“ würde durch ein kosendes „Liebchen komm“ sofort zum statthaften und sogar sehr gefälligen Scherze werden. Weil jedoch die musikalische Malerei auch im ernsthaften Style vielfach angewendet worden ist, und zwar von den grössten Meistern, so reden auch alle mehr praktischen Tonverständige ihr gern das Wort. Wenn nur, meinen sie, das Tongemälde correct im Satze und sonst an sich geistreich gearbeitet ist, so kann man sich dasselbe wohl gefallen lassen. Selbst GORRFRIED WEBER betrachtet die Tonmalerei, wenn auch unter vielfacher Beschränkung, doch auch als der wahren Tonkunst keineswegs fremd, und spricht den Jagdsinfonien, den Schlachten für das Pianoforte und anderen selbstständigen Tongemälden ein besonderes Interesse und einen eigenthümlichen Werth zu <sup>1)</sup>). Ganz entgegengesetzter

---

<sup>1)</sup> Man sehe seine Abhandl. über Tonmalerei in der „Cäcilia“ Hest 10.



Meinung sind indessen, und sicher mit Recht, alle Kunstphilosophen und Aesthetiker. Der grosse Jonathan SWIFT unter Anderen dichtete eigens eine satyrische Cantate, welche, von dem Doctor ECCLES komponirt, die musikalische Malerei gehörigermassen lächerlich macht. Man hört darin das Trottiren und Galoppiren des Pegasus, das Geknarre der Wagenräder und anderes ähnliches Geklänge, das nicht unmusikalischer sein kann. Die Wörter „hoch“ und „tief“ sind in Noten von ähnlichem Tonverhalt gesetzt; eine unregelmässige Folge flüchtiger Töne drückt Umherirren, und endlich ein plötzlich schwebendes Steigen der Stimme das Emporfliegen zum Himmel aus. Ebenso entschieden aber, wie diese Engländer, sprechen sich auch gewichtige Stimmen anderer Nationen gegen die Tonmalerei aus. Ich führe nur METASTASIO (*lettere T. II. pag. 98*) und LA CEPEDE (*la poetique de la musique T. I.*) an, und der Philosoph von Sanssouci sagt <sup>1)</sup>: „in der Musik wollen wir bei dem Ausdrücke der Empfindungen bleiben, und uns hüten, Froschgequake, Krähengekrächz und hundert andere Dinge nachzubilden.“ Das Gründlichste und Tiefste jedoch gegen die musikalische Malerei hat bis jetzt der so kunstsinnige ENGEL gesagt, auf dessen vortreffliche Abhandlung <sup>2)</sup> ich mich denn auch hier und in jeder Hinsicht der bestimmteren Classifikation, Form und Schätzung solcher Nachahmung reiner Aeusserlichkeiten berufe. Mit ihm kann ich nur die eigentlich subjective Malerei gut heissen, d. h. den Ausdruck der Empfindung bei der Wahrnehmung irgend eines äusseren Vorgangs, nicht die Gestaltung dieses Vorgangs selbst

---

<sup>1)</sup> FRIEDRICH II. in den Briefen an D'ALAMBERT (oeuv. comp. T. XI. pag. 18.).

<sup>2)</sup> In den sämmtl. Werken Thl. 4. pag. 297 ff.

oder seiner Merkmale. Was weiter geschieht oder geschehen soll, gehört in das Gebiet der Komik, und darf im ernstesten Style nur bestehen in sehr leisen Andeutungen, etwa nur begründet auf transcendente Aehnlichkeiten, z. B. auf entfernte Analogien in Ton und Bewegung, und auf eine leichte Association ästhetischer Ideen.

### §. 150.

#### F o r t s e t z u n g.

So mag denn die Hirtenflöte gehörigen Orts die Empfindungen des Landmannes bestimmter schildern; die kriegerische Fanfare deute, gleichsam als näher bezeichnende Dolmetscherin, uns lebendig die Rhythmen und Klänge aufstrebenden Muthes; ja es mahne selbst in anschwellenden klaren Harmonieen uns die Tonwelt poetisch an den in schwellendem Morgenstrahl gleichsam erklingenden Aether; die Ruhe des sinkenden Abends, des Heimaththailes seliger Frieden wehe in langsam verschwebenden Accorden um die Melodie, — und die Tondichtung hat in solchem fernen Anklingen an die Sinnenwelt, über die prosaische Nachahmung gegebener Realitäten weit hinaus, ihre eigentliche Sphäre wieder gefunden. Schwärmend nur streift sie bisweilen an der Seite der reinen Aeusserlichkeit vorüber, und kehrt freiwillig wieder zurück zu ihrem inneren Reichthume, denn was nur ein Herz im menschlichen Busen fühlt, Grosses und Erhabenes, Anmuthiges und Schönes, das vermag ja die Musik in luftigen Tongebilden, wie zauberisch verklärt, darzustellen und zu erwecken, und dies eben ist der wahrhafte, unendlich mannigfache Vorwurf der musikalischen Dichtung. Allegorisch und zart symbolisch, hinweisend in fernen Anspielungen

erscheint häufig nur ihr Ausdruck, und darum wird denn auch ihr Geist nicht so leicht begriffen und verstanden, als es der Fall sein kann in anderen Künsten, die ihren Stoff mehr entlehnen aus der äusseren Sinnenwelt. Es weiss die Musik ihr darstellendes Mittel dergestalt über alles gröbere Irdische hinaus zu verklären, dass nur die Seele selbst in lebendigster Totalität darin sich abzuspiegeln oder zu gestalten scheint. Das reinste innerste Schönheitsideal tritt hervor in solcher Geistigkeit und es manifestirt sich uns hier, deutlicher als zuvor, die Tondichtung als die übersinnlichste Kunst.



## ZWEITER ABSCHNITT.

---

*Psychischer Ausdruck des Rhythmus und der musikalischen Bewegung insbesondere.*

### §. 151.

Vom Takt oder Zeitmaasse überhaupt.

Aus der bisherigen Untersuchung des allgemeinen Verhältnisses der Klangwelt zur Psyche gestaltet sich uns, wie ich hoffe, die Sphäre der Tondichtung bestimmt genug zu einer klaren Ueberschaulichkeit ihres ganzen Umfangs, und es wird daher jetzt nur noch Aufgabe, auch in ihrer Sonderheit die verschiedenen Mittel ins Auge zu fassen, deren die Tonkunst sich zur vollkommen sinnlichen Gestaltung des gefundenen Reichthums sowohl in objectiver als subjectiver Hinsicht bedient, und deren mannigfachen ästhetischen Ausdruck dann ebenfalls auch wieder sowohl in seiner Universalität und Totalität als speziellen Anwendung genauer zu bestimmen. Es ist also gleichsam eine Zergliederung dessen, was ich schon im vorhergehenden Abschnitte über den musikalischen Ausdruck überhaupt beibrachte, oder eine zergliederte Beantwortung der §. 85. aufgestellten zweiten Hauptfrage, zu welcher wir jetzt übergehen: eine Vornahme des musikalischen Kunstkör-

pers zu anatomisch-ästhetischer Präparation seiner einzelnen Theile, Glieder und Formen.

Die allgemeinste unter diesen oder die vornehmste elementarische Substanz aller musikalischen Bildung, und welche eben deshalb auch hier zunächst betrachtet werden muss, ist die Zeit, die als stetig ausgedehnte, im ewigen Werden und Vergehen begriffene Grösse vor Allem erfüllt wird in abstraktester Auffassung durch Bewegung. Diese nun trägt, indem sie gleich oder ungleich, schnell oder langsam, vermindert oder beschleunigt etc. erscheint, in Bezug auf alle innere Lebendigkeit und auf ein ewig bewegtes Dasein überhaupt, schon in und an sich ein höchst charakteristisch Bestimmtes, und dabei zugleich eine solche Vielförmigkeit, dass sie, ganz für sich betrachtet, als allgemeinstes Princip aller Künste des lebendigen Seins uns reichhaltigen Stoff darbot zu einer freien ästhetischen Beschauung <sup>1)</sup>, die den ferneren speciellen Betrachtungen hier, ein für allemal bemerkt, auch stets zur sicheren Grundlage dient. — Indem nun aber die reine Zeitform der abgemessenen Bewegung, zu deren sinnlicher Wahrnehmung, zugleich auch eine concrete Gestalt gewinnen muss, vermählt sie sich zunächst am schicklichsten mit dem luftigen Klang, wodurch dann zu der quantitativen Bestimmtheit des rhythmischen Zeitverhalts sich auch noch der qualitative Inhalt gesellt, der da haftet an der expressiven Natur des reinen Tons. Zeitfiguren also und Tonformen bilden in allgemeinsten Anschauung die vereinten Mittel zur wahrhaft artistischen oder poetischen Gestaltung jener reichen Innerlichkeit, auf deren bestimmter erkennbaren Aeusserung eben das Wesen aller musikali-

---

<sup>1)</sup> Vergleichen den dritten Abschnitt des ersten allgemeinen Theils.

schen Dichtung beruht; getrennt aber ist jene Zweiheit im Ausdruck hier nur näher anzuschauen, und so wird denn, da rhythmisches Maass ohne qualitative Klangverschiedenheit für sich schon zur Darstellung psychischer Zustände ausreicht, und da dasselbe als regelndes Gesetz stets über aller Tonform schwebt, nothwendig zuerst die Rede sein müssen von den bedeutsamen Modificationen der Bewegung in der Tonkunst, oder dem, was man gewöhnlicher Takt und Zeitmaass nennt.

## §. 152.

### F o r t s e t z u n g.

Schon in seiner etymologischen Ableitung (von *tactus* — Berühren, Fühlen) weist das Wort „Takt“ bedeutsam hin auf eine hier stattfindende innere Abstammung. Nicht Willkühr etwa hat die Tonfolgen in gemessene Schranken gebracht, sondern es ist vielmehr Aeusserung des rhythmischen Lebens-Pulses in uns, ist das Gefühl selbst, das ein Festes, Gemessenes und Bestimmtes der Bewegung fordert. Und wegen dieser tiefen Begründung eben wird denn also auch hier natürlich zu reden sein von einer psychologischen Charakteristik des reinen Zeitmaasses an und für sich selbst. Betrachten wir zu dem Ende zuvor den Takt nach der möglichsten Verschiedenheit seiner Formen, so fragen wir dabei vor Allem auch nach dessen Anschaulichkeit überhaupt, und dadurch bestimmt sich denn sofort der Begriff des Taktes näher dahin, dass er ist eine discrete Grösse, ein Zeitganzes für sich, abgegränzt nach leicht wahrzunehmendem Anfang und Ende. Dieses Auffassen aber einer gleichen Wiederkehr von Zeitabschnitten bedingt zum Eintheilungs-Grund des Ganzen eine nothwendige Verschiedenheit der einzelnen

Theile, und solche entsteht, wie auch in dem bereits angezogenen Abschnitte des ersten Theils deutlich gezeigt wurde, zunächst durch den sich unwillkürlich aufdringenden Accent. Hervorbrechend aus der tiefsten Seele gesellt derselbe zu dem rein objectiven Zeitmaasse noch ein mehr Subjectives hinzu, und da dieses in den meisten Individuen seinen Hauptzügen nach gleichartig erscheint, so beruht eben auch auf dieser Innerlichkeit vornehmlich das charakteristisch Bestimmende des Taktes <sup>1)</sup>. Längen und Kürzen für sich erfüllen nur ein und dasselbe Maass der Bewegung in reiner Willkühr; gleichförmige Hebung und Senkung aber schweben schon als ideelle Momente über der äusseren Mannigfaltigkeit, und verleihen derselben eine tiefere, bedeutsamere Einheit. Jeder Takt bekommt dadurch zuvörderst seinen schweren Theil (gute Zeit, Niederschlag, Thesis); diesem entgegen setzt sich dann, wie von selbst, ein zweiter leichterer Theil (schlechte Zeit, Aufschlag, Arsis), und endlich zerspalten sich, nach demselben antithetischen Verhältnisse, bei allem Zeitmaasse von grösserem Umfange die Haupt-Abschnitte wiederum in ähnliche, dem Ohre leicht vernehmliche Unterabtheilungen. Jeder Takt also zerfällt ganz natürlich in Hauptzeiten, kleinere Zeiten und Theile und in noch kleinere Glieder, ja man spricht hier sogar von Gliederchen und Gelenken, und dem gemäss muss ich denn auch hier in Betrachtung ziehen eine Verschiedenheit des musikalischen Accents. Der Qualität nach unterscheidet sich dieser in einen pathetischen und oratorischen wie rein grammatischen <sup>2)</sup>, und diese zerfallen, quantitativ be-

---

<sup>1)</sup> Vergl. auch TAIEB'S „Ideen zu einer metaphysischen Entwicklung des Taktes.“

<sup>2)</sup> Man sehe in meiner „Encyclopädie“ etc, den Art. Accent.

trachtet, wiederum in den schweren Accent jeder ersten Taktzeit, und ferner in den leichten und leichtesten Accent, welchen letzteren ich in den später folgenden Beispielen immer durch einen Punkt andeuten will, indess die beiden vorigen stets den einfachen und doppelten Accentstrich erhalten sollen.

Nun werden dergleichen Unterschiede aber nicht etwa bloß auf dem Papiere gesehen und gebildet, sondern es liegen dieselben vielmehr, wie ich in jener allgemeinen Theorie des Rhythmus im ersten Theile wohl hinlänglich nachgewiesen habe, und so unbegreiflich es auch Manchem noch erscheinen mag, fest begründet in der Natur der Sache selbst und der menschlichen Seele, und müssen daher von höchster, auch praktischer Wichtigkeit sein in Beziehung auf den musikalischen Tonsatz; denn ist diese Begründung der Verschiedenheit der Takt-Accente oder Zeiten an sich richtig, so ist auch die Verschiedenheit ihres Ausdrucks bewiesen. Wie gesagt sträuben gewöhnliche Ohren und ein nicht fein ausgebildeter Sinn sich noch immer gegen diese und solche Annahme; allein in aller Kunst giebt es tiefer liegende bedeutsame Unterscheidungen und daraus entspringende zarte Schönheiten, die nur das Seelenauge sieht, und das Ohr des Geistes nur vernimmt, und solche sind dann, wenn sie irgendwo einmal öffentlich zur Sprache gebracht werden, nicht etwa blosse Hirnspinnste und Schwärmereien, mögen Halbheit und Oberflächlichkeit sie auch dafür auszuschreien sich bemühen, sondern sie bewähren sich dem aufmerksameren Beobachter auf das Vollständigste in ihren entschiedensten Wirkungen, selbst auf die bewusstlose rohe Menge. Dass die bestimmteren charakteristischen Unterschiede des Taktes nicht zum geringen Theile auch von solcher Art sind, ergiebt sich, und zumal aus dem Folgenden, von selbst.



§. 135.

Von den Taktarten.

a) Gerade.

Durch die Accentuation der einzelnen Theile eines Taktes wird auch die Art desselben oder die Taktart selbst näher bezeichnet, je nachdem nämlich mehr oder weniger Hauptschläge in einem Takte vorkommen, oder die Zahl derselben mit einander abwechselt. So zerfällt, dieser Zahl nach, alles Zeitmaass zunächst in ein gerades und ungerades. Die einfachste Bestimmung der ersteren Gattung ist begründet in dem Verhältnisse von  $1 + 1$ . Betrachten wir denn ein solches auch nach seinen verschiedenen Accenten zuerst, und da nach der jetzt üblichsten Bezeichnung des Notenwerthes das Achtel gerade die genaue Mitte bildet, welche die grösseren Takttheile von den kleineren und kleinsten Taktgliedern scheidet, so knüpft sich die fortschreitende Untersuchung über den Takt auch am natürlichsten an diese bedeutsame Mittelzahl. Man glaube ja nicht, dass es so ganz gleichgültig ist, welche von den sieben Notengattungen



das Auge in einem Tonstücke als herrschend bemerkt, oder gar als Zeitmaass vorgezeichnet sieht: die Sache — muss ich gleich voraus bemerken — liegt hier nicht etwa in dem blos äusseren Scheine, vielmehr fühlt man, ganz abgesehen noch von dem Charakteristischen des verschiedenen Accents, bei der grösseren einer Taktart zum Grunde liegenden Notengattung an sich schon einen gewissen Trieb zum Anhalten im Tempo, und wenn auch ein *Prestissimo*

vorgezeichnet stände über dem Tonstück. Der Grund davon liegt unbestritten zunächst darin, dass solche Tondichtungen ihren ursprünglichen Ideen nach einen grösseren Umfang haben, gleichsam in der Entfaltung ihrer einzelnen Theile mehr Zeitraum bedingen, als ihnen die regere Taktart nach ihrer natürlich kürzeren Dauer zu geben vermag, und dass ferner besonders der musikalische Periodenbau überhaupt nothwendig dort ein ganz anderer ist, als hier, wo bei kleinem Zeitverhalte die Ruhepunkte näher an einander gedrängt werden, und folglich eine ganz andere Grundbewegung herrscht, mit deren Veränderung aber nicht allein die charakteristische, sondern auch die rein formale Schönheit des Tonstücks beeinträchtigt werden oder gar ganz verloren gehen kann. Auf diese überhaupt aber hat alle ästhetische Untersuchung über die Bewegung in der Tonkunst einzig zu sehen, und es kommen daher die blossen Möglichkeiten des langsamen oder schnelleren Vortrags, nach welchen man freilich manchen Choral im Eossaisen-Tempo zu spielen vermag, durchaus hier in keinen weiteren Betracht. So muss auch in Hinsicht des bestimmenden Accents noch im Voraus bemerkt werden, dass weitestes und engstes Zeitmaass, dass also hier der Zweihalbe — mit dem Zweisechszehntel-Takt den gleichen ganz schwerern Accent des Doppelstrichs erhalten müssen auf die Thesis, weil neben dem hier jederzeit stärksten Ictus, als Rhythmus für sich, der Accent an dieser Stelle noch anderweitig verstärkt wird durch den am gewöhnlichsten darauf fallenden Wechsel der Grundharmonie, und des dadurch bestimmten Ganges der Melodie, wie also überhaupt durch die ganze Anordnung im Bau der musikalischen Perioden.

§. 154.

F o r t s e t z u n g.

Der Zweiachtel-Takt also, den wir nun zunächst besonders betrachten wollen in Hinsicht seines charakteristischen Accents, zeigt uns folgendes rhythmische Bild:



Das Bedeutsame im Ausdruck dieser pyrrhichischen Bewegung, und deren grosse Verschiedenheit von dem gewöhnteren Zweiviertel-Takte springt beim ersten Blick in die Augen. Denkende Tonsetzer, wie unter anderen REICHARD, haben sie denn auch schon mit grosser Wirkung benützt. Uebrigens weisen die besten musikalischen Theorien nicht weiter auf das Charakteristische dieser Taktart hin. KOCH (Handbuch beim Studium der Harmonie) sagt blos, dass die Tonsetzer sich derselben bisweilen bedienen, und GOTTFRIED WEHER führt, ungeachtet er sonst gar Viel über Takt- und Tonarten in seiner grossen Theorie redet, diesen  $\frac{2}{8}$ -Takt nur ganz beiläufig an; gedenkt indessen noch eines Zweisechszehntel-Takts, der sich bisweilen bei älteren Componisten finde, der aber durchaus keinen anderen Accent hat, als unser Zweiachtel-Takt, sondern nur ein schnelleres Tempo.

§. 155.

F o r t s e t z u n g.

Der Zweiviertel-Takt hat, gegen den vorherge-  
Schilling, Aesth. der Tonk. Thl. II.

henden betrachtet, folgende bedeutsam unterscheidende Accentuation:



Dazu kommt noch, dass der vorgeschriebene Nenner, das Viertel, nothwendig sehr häufig hier gebraucht werden muss, während dasselbe im Zweiachtel-Takte, wo es also einen ganzen Takt erfüllen würde, selten oder kaum noch vorkommen kann. In diesem, dem Zweiachtel-Takte, herrscht also im Ganzen, wenn auch hin und wieder die zum Theil in Sechszehntel zerlegten Achtel dem Auge ein anderes Bild geben, stets der unaufhaltsam fortströmende Pyrrhichius, indess der Zweivierteltakt in seinen Spaltungen mehr dactylische und anapästische Bewegungen, ja sogar, und ganz natürlich und ungesucht, das Grazienvolle des adonischen Verses nachbildet, dessen Anklang denn auch MOZART sinnig im Zweiviertel- und nicht in dem hier sich leicht aufdrängenden Dreiachtel-Takte gesetzt hat in Don Juan's herrlichem Weinliede:

Fin ch 'han dal vino  
Calda la testa  
Una-gran festa  
Fa preparar.

Es ergibt sich also, ohne hier schon der verschiedenen Cäsuren und anderer Gruppierungen der musikalischen Perioden näher zu gedenken, genugsam der spezifische Unterschied der beiden bisher betrachteten Taktmaasse, wozu nur noch anzuführen ist, dass der Zweivierteltakt, selbst in der einfachsten Darstellung nach seiner Nennerzahl, dennoch sich anders eigentlich darstellt, als der vorige, indem, bei dem grösseren Zeitverhalt seiner bei-

den Glieder, das letzte derselben seinen schwächern Accent nicht eigentlich verliert.

### §. 136.

#### F o r t s e t z u n g.

Der Zweizweitel-Takt, auch *alla Breve*, *alla Capella*, oder *Tempo maggiore* genannt, umfasst unter den Zeitmaassen des einfachsten Zahlenverhältnisses den weitesten Raum. Da indessen die halbe Note, nicht den wahren Werth haltend, hier nur einem Viertel gleich gezählt wird, so fällt derselbe zu nahe mit dem Zweiviertel-Takte zusammen, als dass er hier, wo es nur auf unterscheidende und bedeutsame Charakteristik ankommt, näher zu betrachten wäre. Vollkommen gleich sind nach dem im vorhergehenden Paragraphen Bemerkten diese beiden Taktarten keineswegs; vielmehr bewahrt jede noch ihre gewisse Eigenthümlichkeit <sup>1)</sup>).

### §. 137.

#### F o r t s e t z u n g.

Der Vierachtel-Takt steht unter den Zeitmaassen im Doppelverhältnisse der Zweizahl natürlich oben an, und es fragt sich bei seiner nähern Bestimmung nur, ob unter vier Gliedern von gleichem Zeitverhalt der schwere Accent vorn die drei übrigen ohne einen folgenden leichteren Ictus überhalten kann, und da dieses, besonders bei so

---

<sup>1)</sup> Man sehe in meiner „Encyclopädie“ etc. den Artikel *Alla breve*.

kleiner Notengattung, sehr wohl angeht <sup>1)</sup>), so hat der Vierachteltakt natürlich folgendes rhythmische Verhältniss:



Ältere Componisten, wie z. B. COUPERIN, der treffliche SCHULZ, REICHARDT, HILLET u. A. haben sich dieser rasch aber mild dahinströmenden Taktbewegung auch mit gutem Erfolge bedient.

### §. 118.

#### F o r t s e t z u n g.

Betrachten wir nun nach alle Diesem die drei allerdings nah verwandten Zeitmaasse, den Zweiachtel,- Zwei- viertel- und Vierachtel-Takt, vergleichend zu einander, so fällt deren vom Accent bestimmte charakteristische Verschiedenheit in Rhythmen, Cäsuren, Periodenbau, Harmonie-Wechsel etc. so entschieden in die Augen, dass man sich in der That wundern muss, wie sie bisher so oft mit einander verwechselt werden konnten. Nur Unkunde oder seichte Oberflächlichkeit können hier reden von einem eingebildeten Unterschiede, und nur Dünkel und eigensinniges Beharren im Althergebrachten sich sperren gegen die Wiedereinführung so bedeutsamer Mannigfaltigkeit. Für diejenigen Künstler, welche auf Gründe allenfalls noch weniger hören, denn auf Autoritäten, sei noch angeführt, dass die gebildetsten Musikkenner auch

---

<sup>1)</sup> Vergl. die Betrachtungen über Rhythmus im ersten Theile, besonders §. 53.

schon das Einförmige in der Bewegung unserer neueren Musik gefühlt und dagegen geredet haben; z. B. SCHUBART, welcher in seinen „Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst“ pag. 286 sagt: „sonderlich wird es nöthig sein, einen neuen Rhythmus ausfindig zu machen, damit nicht die immer vorkommenden Einschnitte Monotonie in unserer Tonkunst veranlassen. Man muss endlich die alten Taktarten wieder in Gang bringen“ etc. Und „wundern muss man sich — meint ein anderer Kunstverständiger <sup>1)</sup> — dass bei dem lobenswerthen Bestreben unserer heutigen Componisten, ihren Tonstücken das Gepräge der Neuheit und Kühnheit zu geben, sie diese Absicht so selten durch ungewöhnliche Rhythmen und Taktarten zu erreichen suchen. Mehrere vormals üblich gewesene Taktarten sind wohl mit Recht ausser Gebrauch gekommen, und es sind einzelne glückliche Versuche geschehen, neue Taktarten aufzustellen; allein es fragt sich vielleicht doch, ob nicht unter jenen abgeschafften Taktarten einige wären, die man wieder hervorsuchen sollte, wie solches von einem Kunstverständigen, dem Musik-Director TÜRK, längst bemerkt worden ist.“ Der Zweiachtel- und Vierachtel-Takt nun ist es zunächst, den ich, in seiner bedeutsamen Verschiedenheit vom Zweiviertel-Takte, wieder eingeführt sehen möchte, und in der später folgenden Charakteristik dieser Taktarten werde ich diesen Wunsch noch mehr zu unterstützen und zu rechtfertigen wissen.

## §. 159.

### F o r t s e t z u n g.

Der Vierviertel- oder sogen. ganze Takt bedingt,

---

<sup>1)</sup> S. Leipz. Allgem. Musikzeitung 1807, Nro 45.

da bei dem grössern Werthe der Noten alle vier Zeiten hier bezeichnet werden müssen, die grösste Mannigfaltigkeit des Accents. Derselbe giebt uns nämlich, einfach oder zerlegt, stets folgendes rhythmisches Bild:



Vergleicht man diese Hauptfiguren des ganzen Takts mit den früheren des Zweivierteltaktes, so leuchtet ein, wie sehr rhythmisch verschieden beide sind, und es herrschen hier nicht etwa blos conventionelle Unterschiede, nur besonders hervorgebracht durch grössere Bequemlichkeit im Lesen und Schreiben der Noten. Der blos arithmetischen Proportion nach kann man allerdings durch verändertes Tempo diese beiden Taktarten zu einander hinüberziehen, so wie man etwa ein Tonstück aus G-Dur auch aus As-Dur spielen kann, allein es geht in beiden Fällen eben das verloren, wovon hier einzig nur die Rede ist, — das Charakteristische, der Charakter. Dieser kann nun übrigens auch in dem ganzen Takte selbst noch verschieden sein; denn man unterscheidet nicht mit Unrecht einen schweren oder grossen und kleinen oder leichten Viervierteltakt. Jener hat im Allgemeinen einen ernsteren Gang, und lässt höchstens den Gebrauch der Achtel zu, indess dem anderen in seiner freieren Bewegung auch die kleineren Notengattungen natürlich sind. Der Choral — gewöhnlich zwar wird er im Viervierteltakte gesetzt, allein nach meiner Ansicht gebührt ihm derselbe eigentlich nicht, sondern er sollte, sowohl wegen des Accents, als weil es überhaupt unnatürlich ist, dass ein Tonstück sich nur in Noten von zweifachem Werthe des Taktneppers bewegt, durchgängig die Vorzeichnung des Zweizweitel-Takts mit voller Notengeltung haben. Und



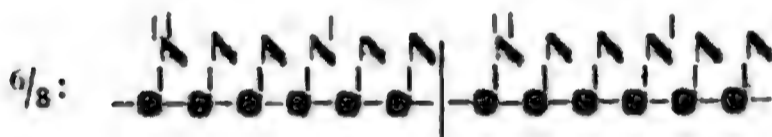
da nun dieser sich demnach bedeutsam unterscheidet von dem vorerwähnten *alla breve*, und dieser wiederum nicht völlig mit dem Zweivierteltakte zusammenfällt, so könnte man, bei ganz strengem Verfahren, folgende gerade Taktarten unterscheiden: den Zweiachtel-Takt, den Vierachtel- und Zweiviertel-Takt, den leichten und schweren Viertel-Takt, den leichten Zweizweitel- oder *alla breve*, und den schweren Zweizweitel-Takt.

### §. 140.

#### F o r t s e t z u n g.

##### b) Ungerade.

Unter den ungeraden Taktarten kommen zuerst alle Verhältnisse der Dreizahl in Betracht. Wiederum in Achteln dargestellt, bedingen deren mehrfache Formen folgende, charakteristisch verschiedene Accente:



Ich darf wohl nicht erst darauf aufmerksam machen, wie gar mannigfaltig sich die Accente in diesen Formen gestalten. Die Zeichen ergeben es schon.

§. 141.

F o r t s e t z u n g.

Der Dreisechszehntel-Takt hat zwar dieselbe Accentuation wie der Dreiachtel-Takt, und er scheint somit nicht wesentlich verschieden zu sein von diesem, indess tritt hier mit dem geringeren Notenwerthe auch gleichwohl eine merkliche Abweichung in der charakteristischen Behandlung und deren Ausdrücke ein. SULZER schon sagt, oder durch ihn vielmehr SCHULZ: „bei der natürlichen Bewegung des Dreiachteltakts fühlt man ausser dem Hauptgewichte der ersten Taktnote noch ziemlich deutlich das Gewicht der übrigen Zeiten; auch verträgt dieser Takt Sechszehn-Theile; hingegen vereinigen sich die drei Zeiten des Dreisechszehntel-Takts ganz in einer einzigen Zeit, und man kann nur eins bei jedem Niederschlage, aber nicht drei zählen.“ In solcher charakteristischen Weise ist indessen dieses kürzeste Zeitmaass der Musik noch wenig oder gar nicht benützt worden; wenn HÄNDEL und SEB. BACH z. B. Tänze und andere Tonstücke darin schrieben, so deuteten sie damit nur die Bewegung eines schnelleren Dreiachtel-Takts an. Die übrigen nach Sechszehnteilen bestimmten Zeitmaasse haben keine eigentliche rhythmische Verschiedenheit mehr; der Sechsechzehntel-Takt, der ebenfalls in älteren Compositionen noch bisweilen vorkommt, ist niemals etwas Anderes als ein nur beschleunigter Sechachtel-Takt.

§. 142.

F o r t s e t z u n g.

Der Dreiviertel-Takt erhält beständig die folgenden Accente:

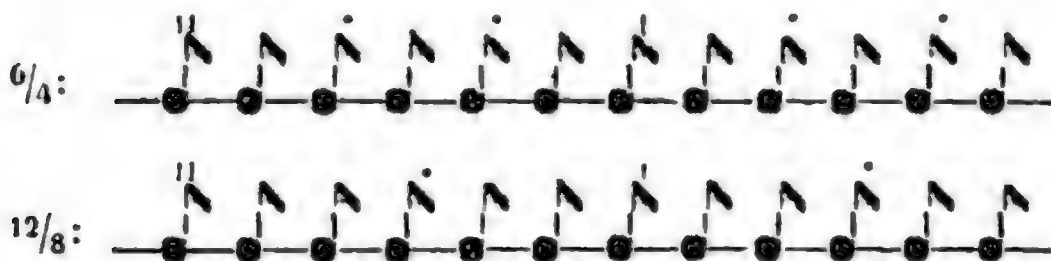


Hierdurch nun ist derselbe bedeutsam verschieden von dem Sechachtel-Takte, der stets nur eine einzige schwächere Thesis in einem Takte hat, und zwar auf der vierten Zeit, so dass also drei Zeiten, statt hier zwei, auf einen sogen. Takttheil fallen.

### §. 145.

#### F o r t s e t z u n g.

Ebenso unterscheidet sich der Sechsviertel-Takt vom Zwölfachtel-Takte:



Die grossartige Bedeutsamkeit dieser breitesten Takt-Arten hat man in neueren Zeiten recht klar wieder erkannt, und besonders BEETHOVEN und C. M. VON WEBER haben dieselben mit vortrefflicher Wirkung zu verwenden gewusst.

### §. 144.

#### F o r t s e t z u n g.

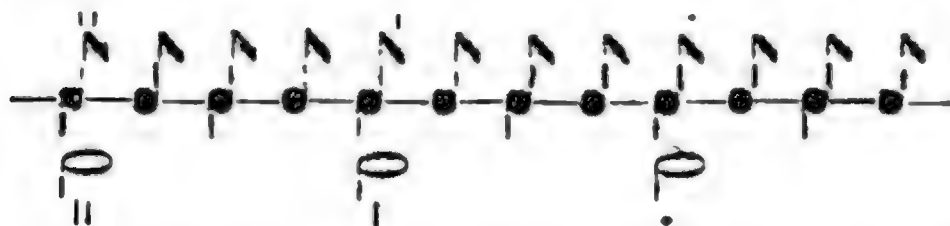
Der Neunviertel-Takt kann wegen seines zu grossen Umfangs nicht eigentlich mehr vernommen werden in seiner wahren Natur; man findet ihn zwar häufig angewendet in älteren Tonwerken, indessen gilt er auch hier

nur als ein langsamer Neunachtel-Takt. Uebrigens wird die Taktart in musikalischen Theorien noch häufig genannt, wenn dieselben auch, wie ganz natürlich, schweigen von einem Zwölftiertel-Takte.

### §. 145.

#### F o r t s e t z u n g.

Der Dreihalbe-Takt kommt als das ungerade Zeitmaass des Chorals ziemlich häufig vor. Er hat folgende Accente:



Aus dieser rhythmischen Figur geht seine innige Verwandtschaft mit dem Dreiviertel-Takte von selbst hervor, die denn auch dadurch näher noch bestätigt wird, dass man in dem schweren Zeitmaasse des Dreihalben-Taktes sonst nicht selten Tänze zu setzen pflegte <sup>1)</sup>. Wenn nun aber hier schon wenig Charakteristisches sich mehr zeigt, so verdient der Sechshalbe- oder gar der Neunhalbe-Takt, von dem wohl noch hin und wieder die Rede ist, an dieser Stelle gar keine Berücksichtigung mehr.

### §. 146.

#### F o r t s e t z u n g.

Damit hätten wir alle Formen des Tripel-Taktes ken-

---

<sup>1)</sup> Man vergl. REICHARD'S „musikal. Kunstmagazin“ pag. 149.

nen gelernt. Die Zahl Drei ist die erste und reinste aller ungeraden Zahlen; sie enthält nur das erste gerade Verhältniss von Zwei nebst der einfachen Eins in sich, indess alle folgenden immer aus einer geraden und einer ungeraden Mehrzahl zusammengesetzt sind. Heilig war die Drei den Pythagoräern; sie war das vollkommenste Verhältniss, nach welchem das wahre Wesen aller Dinge ihnen bestimmt erschien. Es ist, wie der heilige AUGUSTIN in seinem grossen Werke über die Musik bemerkt, diejenige Zahl, welche zuerst Anfang, Mitte und Ende hat, und deshalb will er auch mit der Drei Alles ungerade Zeitmaass in der Musik begränzt wissen. Dieser Meinung sind auch fast alle späteren Tonlehrer geblieben; ja die scharfsinnigsten Theoretiker im Gebiete des Rhythmus lehnen sich auf gegen jedes auf einer grösseren ungeraden Primzahl zu begründende Zeitmaass. An einen Fünftel- oder Fünftiertel-Takt, sagt APPEL in seiner „Metrik“ (Thl. 1. pag. 133.) ist gar nicht zu denken, und eben so entschieden sprechen DÖRING und Andere dagegen. Die Gründe, worauf sie ihre Behauptungen stützen, sollen zunächst liegen in dem minderproportionirten Verhältnisse der Fünfzahl selbst. Ermüdend, unfasslich und durchaus unnatürlich finden sie alle musikalische Bewegung solcher Art. Es fehlt hier, sagen sie, alle Symmetrie, die den eigentlichen Reiz aller Taktordnung ausmacht. Da die Accente nicht ebenmässig vertheilt werden können, so entstehe nur ein widerstrebender oder hinkender Rhythmus. Am Vollständigsten findet man Alles, was gegen die Zeitmaasse solcher grösseren ungeraden Primzahlen zu sagen ist, in GOTTFRIED WEBER's theoretischen Schriften, von denen eine sogar ausdrücklich gegen das fünfteilige Zeitmaass gerichtet ist <sup>1)</sup>, und in der es gegen den Schluss

---

<sup>1)</sup> S. Leipz. allg. mus. Zeitg. 1813. Nro 51.

hin heisst: „indessen soll diesen sämmtlichen, paradoxen Taktgattungen hiemit nicht geradezu das Leben abgesprochen, sie sollen nicht als unbedingt fehlerhaft und unbrauchbar verworfen werden, und wer etwa bei einer besonderen Gelegenheit eine eigene Wirkung durch eine solche Taktart zu erreichen vermeint, der thue es.“ Wenn nun aber gerade dieses das Endresultat der ganzen langen Untersuchung ist, so hätte es, nach meiner Ansicht, des vielen Eifers gegen das fünftheilige Zeitmaass gar nicht bedurft. Dass dasselbe nicht gerade gewöhnlich werden, dass es den Tripeltakt nicht etwa verdrängen könne, liegt für sich schon am Tage. Eben so gewiss ist aber auch, dass, wie die Gegner selbst eingestehen, dasselbe in gewissen, später anzuführenden Fällen von unbezweifelnder Wirkung sein muss für den bedeutsameren psychischen Ausdruck, und hier also, wo einzig nur vom Charakteristischen in der Tonkunst die Rede ist, können und dürfen auch alle die und wenn noch so selten vorkommenden Zeitmaasse nicht mit Stillschweigen übergangen werden.

### §. 147.

#### F o r t s e t z u n g.

Bedarf es übrigens auch noch eines autoristischen Beweises für die Zulassung des fünftheiligen Taktes, so führe ich nur ROUSSEAU an, welcher in seinem *Dictionnaire de Musique*, art. *Mesure*, demselben sehr das Wort redet, und TELEMANN hat sogar einige vortreffliche Kirchenstücke darin gesetzt. Auch Abt VÖGLER hat sich dieses Zeitmaasses in seinen grossen Orgel-Fantasien nicht selten mit grossem Erfolge bedient. Und endlich

sagt Dr. STEUBER <sup>1)</sup> noch von solchen ungewöhnlichen Taktarten: „sie widerstreben weder den Gefühlsaccenten noch dem Rhythmus und zerstören mithin die Schönheit eines musikalischen Kunstwerks nicht. Es ist kein unausstehlicher Mischmasch der Töne; es entsteht keine Verwirrung und Zernichtung der auszuführenden Ideen. Als Abwechslung und Veränderung können diese Taktarten allerdings gebraucht werden. Höchste Simplicität und Leichtigkeit, Rundung und schönes Ebenmaass lassen sich in diesen Tonstücken leicht vereinigen. Es widerstreben diese Taktarsen auch weder der Melodie noch der Harmonie; sie verwirren selbst das Gemüth nicht, so bald man sie zur Natur in sich erhoben hat.“

Diese Ansicht von den mehr als dreitheiligen ungeraden Zeitmaassen ermangelt nun zwar an der angeführten Stelle eines bestimmteren Beweises, indess dringt derselbe leicht von selbst sich auf, wenn man dabei nur Folgendes in's Auge fasst. Die Vertheidiger des Tripeltakts, als allein gültiger ungerader Taktart, beginnen gleichsam mit einer Feier der Zahl Drei; es lässt sich aber auch gar Vieles zum Lobe der Fünf sagen. Zuerst hat, wie die Drei, auch die Fünf einen Anfang, Mitte und Ende, und zwar in einem noch viel schöneren Ebenmaasse, da sie durch die Verkleinerung des Centrums gegenüber von den beiden Seiten weit schönere Verhältnisse an sich trägt, mehr als die Drei entsprechend dem ästhetischen Grundgesetze der Mannigfaltigkeit in der Einheit. Dann wäre es doch auch wunderbar, wenn diejenige Zahl, die sich überall in der Natur so häufig findet, die sich wahrhaft an den Fingern von selbst herzählt, gar keine Anwendung finden könnte im

---

<sup>1)</sup> „Ueber die Erweiterung der Rhythmen in der Musik.“  
Leipzig. allg. mus. Ztg. v. 1810. Nro 8.

Rhythmus. Ueberaus merkwürdig erschiene es, wenn dieselbe Zahl, auf der einzig unser Dezimalsystem beruht, und wodurch allein wir alle Milliarden deutlich anzuschauen und zu fassen vermögen, den Geist verwirren sollte, sobald sie in ihrem einfachsten Verhältnisse als Zeitmaass erscheint. Dass der herkömmliche Schlendrian in der Musik, der sich so höchst weislich auf die bequemsten und brauchbarsten Taktarten beschränkt, sich dieses Maasses nicht bedient, und dass dadurch unser Gefühl gewissermassen desselben entwöhnt ist; beweist gar Nichts gegen seine Anwendbarkeit. Der fünftheilige Takt ist vollkommen naturgemäss. Der Rhythmus hemiolius oder sesquialterius der Alten war ja auch eigentlich nichts Anderes als ein fünftheiliges Zeitmaass. Die mit so zartem metrischen Sinne begabten Griechen <sup>1)</sup>, die überhaupt in der Kunst das natürliche Gefühl nicht zu verletzen pflegten, haben sich bekanntlich desselben sehr häufig bedient. Die Türken, deren Tonkunst keineswegs so roh und un ausgebildet ist, als Unkunde sie gern verschreien möchte; gebrauchen oft den fünftheiligen Takt. Doch er ist auch unter uns nicht so fremd, wenn nur dem Gefühle noch nicht eine bestimmte Richtung gegeben ist durch eine Ueber-Gewöhnung an das übliche Zeitmaass. Den triftigsten Beweis davon liefert ein Bauer, der in einem Winkel des schlesischen Gebirges sein eigener Lehrmeister in der Tonkunst war, und viele Quartette schrieb, in denen der Fünfsachtel-Takt sehr häufig und nicht selten mit der frappantesten Wirkung vorkommt. Der Bauer ist ein Naturkomponist, und sein Gefühl, noch nicht verwöhnt durch ein tagtägliches Anregen, besass Empfänglichkeit

---

<sup>1)</sup> Vergl. in meiner „Encyclopädie“ etc. die Art. über griechische Musik, namentlich über griechischen Rhythmus.



für den hemiolischen Rhythmus, dessen Accent in einfachster Weise folgender ist:



Bei der schnelleren Bewegung, die dieser Taktart eigenthümlich ist, kann die Thesis ohne Beleidigung des rhythmischen Gefühls füglich vier schlechte Zeiten überhalten; und diese Form, in der nun allenfalls die dritte Note noch einen ganz schwachen Ictus erhält, entspricht, nach meiner Ansicht, auch einzig und allein der wahrhaften Natur des Fünfsachtel-Takts. Andere Tonsetzer geben demselben indess noch einen bestimmten Accent in folgender Ordnung:



oder:



Die erste Form wäre wohl die natürlichste, die letztere aber wird gewöhnlicher gebraucht, und ich glaube, dass der zweite leichte Accent so leicht als möglich sein muss, damit nicht die Form einer gemischten Taktart entsteht. Beispiele von Compositionen im Fünfsachtel-Takte, mehrstimmige Gesänge, Lieder, Tänze u. a. namentlich von dem guten Theoretiker Capellmeister CRILLE, findet der Leser in der Leipz. allg. musik. Zeitung vom Jahre 1810 Nro 8. und 1812 Nro 40. Dieselben mögen ihn auch überzeugen, dass in diesem Rhythmus weder ein Widerstrebendes noch ein Unklares liegt, derselbe vielmehr einen recht gefälligen und wohlthuenden Eindruck macht,

wenn er nur, was freilich dem Ungeübten Anfangs schwer ist, da er gar leicht in den Sechachtel-Takt dabei geräth, mit dem gehörigen Geiste aufgefasst und vorgetragen wird.

§. 148.

F o r t s e t z u n g.

Der Fünfviertel-Takt verdient, ungeachtet dass er noch häufiger denn der Fünfsachtel-Takt angewendet wird, hier wohl keiner besonderen Berücksichtigung. Seiner längeren Notengeltung wegen kann er einer zweiten leichteren Thesis nicht entbehren, und diese fällt, aber nicht ohne einige Sperrung des Gefühls, meistens auf die vierte Note. So, in dieser Form, ist das sonst so schwere fünftheilige Zeitmaass in neuerer Zeit selbst auch für die Bühne gebraucht worden. BOIELDIEU z. B. hat sich desselben in der „weissen Dame“ im *Allegretto* der Cavatine Nro 10 bedient. — Der Zehnviertel-Takt wäre zu breit und würde nothwendig das Maass leichter Ueberschaulichkeit und Auffassung des Rhythmus überschreiten; eher sind zehn Achtel in einem Takte denkbar und, wenn gleich nicht mit sonderlich charakteristischer Verschiedenheit vom Fünfsachtel-Takte, zu gebrauchen; ja ein gelehrter Tonforscher unserer Zeit hat sogar noch den Fünfzehnsachtel-Takt, und, wie Augen- und Ohrenzeugen versichern, mit eigenthümlicher Wirkung angewendet in einem Liede, dessen ditrochäische Verse nämlich ein jeder gerade einen vollen Takt erfüllt, wodurch eine zwar freie, aber immer noch wohl cadenzirte rhythmische Bewegung entstanden sein soll. In der Instrumentalmusik halte ich übrigens ein solches Zeitmaass unbedingt für unmöglich.

§. 149.

F o r t s e t z u n g.

Das siebentheilige Taktmaass hat leicht etwas sehr Unbefriedigendes in sich, wie man aus darin gesetzten Liedern und Tänzen erschen kann, welche die Leipziger allgem. musik. Zeitung von 1807. Nro 45, 1810. Nro 8. und 1812 Nro 40 mittheilt. Daher wird es denn auch nur in sehr seltenen Fällen eine charakteristische Anwendung finden können. — Mehr hingegen trifft man wieder das eilftheilige Zeitmaass, und zwar in Werken von berühmten Tonsetzern. So hat z. B. der berühmte SCHULZ das Lied: „Hier steh' ich unter Gottes Himmel“ etc. im Eilfvierteltakte geschrieben, und ein Recensent desselben meint, es habe der Componist seine Absicht hier nicht verfehlt, denn das Ungewöhnliche der rhythmischen Bewegung helfe mit dazu, den Sänger und Hörer, dem Inhalte des Liedes gemäss, gleichsam von der Erde emporzuheben. Doch, meine ich, Taktart und Recension haben hier viel Unsinn. Die Zahl Eilf hat durchaus etwas Widerstrebendes in ihren Verhältnissen. Sie ist auch keine Primzahl mehr. Die Natur selbst hat mit der Zahl Neun alle bestimmtere Anwendung der ungeraden Zahlen für ihren Haushalt abgeschlossen, da bekanntlich keine Pflanze mehr mit eilf oder gar dreizehn Staubträgern gefunden wird: warum soll nun die Kunst hier etwas erzwingen, mit Gewalt eine Gränze erweitern, innerhalb welcher sie schon so viel Grosses und Erhabenes zu leisten vermag, und dadurch der Natur zuwider — unnatürlich werden, während sie doch die Natürlichkeit zu einem ihrer ersten Gesetze hat? —

§. 150.

F o r t s e t z u n g .

c) Gemischte oder zusammengesetzte.

Schon die Griechen hatten in ihrer, in rhythmischer Beziehung ganz von dem Metrum der Sprache abhängigen Tonkunst ein zusammengesetztes Zeitmaass, in welchem der gerade mit dem Tripel-Takt beständig wechselte. Also findet sich z. B. die bekannte Pindarische Ode „*χρύσα φόρμιγξ Ἀπόλλωνος*“ etc. in unsere Taktarten übergetragen bei FORKEL, in dessen Geschichte der Musik Thl. 1. pag. 542. Aehnliches ist aus der ältesten Musik der Böhmen oder ihrer Vorfahren, der Czechen, bekannt, welche unter Anderem einen Tanz hatten, Wosnak genannt, in welchem der Zweivierteltakt mit dem Dreivierteltakte dergestalt abwechselt, dass auf einen Takt im Zweiviertelmaasse immer zwei Takte im Dreiviertelmaasse folgen und sofort <sup>1</sup>). Und dieses gemischte Zeitmaass hat denn auch in neueren Zeiten seine Nachahmer gefunden. Der kürzlich hier in Stuttgart verstorbene ABEILLE z. B. wendete dasselbe an in seinem Singspiele: „Peter und Aennchen,“ wo ein längeres Duett in folgender Taktvorzeichnung und Bewegung durchgeführt ist:



Es mag dies wunderlich gemischte Zeitmaass, das allenfalls betrachtet werden könnte als ein Fünfvierteltakt

---

<sup>1</sup>) Man findet diesen Tanz auf der zweiten Notenbeilage zum ersten Bande meiner „Encyclopädie“ in unseren Noten.

mit zwei schweren Accenten, zur Darstellung sehr leidenschaftlicher Zustände, in denen besonders verschiedene Gefühle sich kreuzen, sehr wohl anwendbar sein; wenn aber, wie hier in diesem Duett, das, einen wahrhaft idyllischen Charakter enthaltend, mit den Worten anfängt: „Du schmückst mein Ruheplätzchen und wehrst der Sonne Gluth“ etc., der einfachsten Situation also eine so seltsame musikalische Bewegung zugetheilt ist, so zeigt dies offenbar von einem den Tondichtern leider nur zu oft mangelnden Sinn für charakteristische Schönheit.

### §. 151.

#### F o r t s e t z u n g.

Eine andere Form des gemischten Taktes unterbricht die natürlich fortlaufende Bewegung eines Tonstücks plötzlich durch ein ganz fremdartiges Zeitmaass. So mischt der um die Rhythmopoe verdiente RIEPEL <sup>1)</sup> in einem im Dreivierteltakt gesetzten *Allegro* plötzlich den Siebenachteltakt ein. Solchen Wechsel zeigt selbst die Volksmusik nicht selten. In der Gegend von Nürnberg z. B. wird jetzt noch ein alter Provinzial-Tanz bisweilen gehört, dessen Dreiachteltakt mit frapanter Wirkung auf einmal unterbrochen wird durch den Zweivierteltakt. Und in der höheren Tonkunst kann denn, wie wir nachgehends finden werden, ein solcher rascher Wechsel des Zeitmaasses auch eintreten in höchst charakturvoller Bedeutsamkeit.

---

<sup>1)</sup> S. dessen „Anfangsgründe zur musikl. Setzkunst“ pag. 67.

§. 152.

F o r t s e t z u n g.

Die Kunst hat es in der Mischung der Taktarten sogar so weit gebracht, dass gleichzeitig in verschiedenen Stimmen auch gerader und ungerader (Tripel-) Takt gehört werden. Man erinnere sich nur an SPOHR's prachtvolle Sinfonie „die Weihe der Töne,“ und an das bekannte Meisterstück in MOZART's „Don Juan,“ wo zu dem Dreivierteltakte der Menuet im ersten Finale zugleich noch der Zweiviertel- und Dreiachtel-Takt gesungen und vom Orchester gespielt werden. In neueren Zeiten hat man ähnliche Zusammenstellungen auch gehört in den nicht eben mit Unrecht beliebt gewordenen Vaudevilles, wo Volks-Melodien in zwei oder gar in drei verschiedenen Taktarten zugleich ertönen mit angenehmer Verwirrung. Jedes Zeitmaass giebt bei solchem Zusammenklingen gleichsam von seiner Eigenthümlichkeit etwas auf, und sucht übereinzukommen in einer allgemeinen rhythmischen Bewegung. Besonders nachgiebig zeigt sich hier der Dreiachtel-Takt, der vermittelt einer kleinen Anpassung sich triolenartig fast zu allen möglichen Tongattungen fügt. Uebrigens beweist eine solche Vermischung, in ihrer leichten Ausgleichung aller arithmetischen Verhältnisse, auch deutlich, dass das wahrhaft Charakteristische des Taktes hauptsächlich nur beruht auf der Verschiedenheit des Accents.

§. 153.

F o r t s e t z u n g.

Eine zu gesuchte, besonders durch die Zeit hin zu weit ausgedehnte Zusammensetzung des Zeitmaasses, dessen

wiederkehrende Bewegung nicht mehr mit Leichtigkeit zu überschauen wäre, gränzt natürlich nahe an gänzliche Taktlosigkeit. So haben die Türken z. B. eine höchst schwierige Zeitmessung oft von mehr als dreissig langen, kurzen und mittelzeitigen Schlägen; ja noch zusammengesetztere Maasse dauern bei ihnen gar so lange als das ganze Stück, welches folglich nur aus einem einzigen Takte besteht. Wie der freie Numerus der ungebundenen Rede zum Vers, also etwa verhält sich zum bestimmt gemessenen Takte dieser freie musikalische Rhythmus, der denn, eben auch wie jener Numerus, deshalb noch nicht gerade ohne alle Schönheit der Bewegung zu sein braucht. Es hat sogar, — hier abgesehen davon, dass HERRMANN und einige andere Metriker der griechischen Musik, neben allem ihr gezollten Lobe, dennoch den eigentlichen Takt ganz und gar absprechen, — sonderbar genug schon Kunstforscher gegeben, die alles bestimmtere Zeitmaass als eine lästige Fessel, als etwas positiv Hässliches gleichsam, aus der Tonkunst verbannt wissen wollen. Der geniale ERNST WAGNER unter Anderen <sup>1)</sup> preist und feiert denjenigen schon im Voraus glücklich und selig und gross, dem es einmal vorbehalten sein würde, die Musik vom Zwange des Taktes zu befreien, oder doch wenigstens die Tyrannei desselben zu verdecken und weniger fühlbar zu machen. Natürlich stimme ich und kann ich aus bester Ueberzeugung diesen und solchen Ansichten durchaus nicht beistimmen, habe übrigens auch Nichts gegen einen, gehörigen Orts (z. B. in der freien Fantasie) angewandten freieren Numerus. Derselbe kommt ja auch in der National-Musik gebildeter Völker, und selbst beim Tanze vor. Der ächte Cadizer Boleros z. B. lässt sich gleich anderen

---

<sup>1)</sup> Man vergl. sein „Historisches A, B, C.“ Art. Musik.

spanischen Volks-Melodien durchaus nicht in irgend eine unserer bestimmten Taktarten zwingen, ohne Etwas von dem Eigenthümlichen seines Charakters zu verlieren <sup>1)</sup>. Nun muss man hiebei aber nicht etwa an eine völlige un-rhythmische Bewegung denken: ein Tanz vornehmlich ist ohne allen Takt gar nicht möglich, sondern es beweist dies nur, dass über allen Taktzwang hinaus allerdings noch eine freiere musikalische Bewegung möglich ist, die gehörigen Orts immer von charakteristischer Schönheit sein kann.

### §. 154.

#### Charakteristik der Taktarten.

Schreiten wir nun, nach solchem Nachweis der spezifischen Verschiedenheit unter den mannigfachen Taktformen, wie er zur näheren Kenntniss der Sache vorzuschicken nöthig war, auch fort zu einer Darlegung ihres angestammten psychischen Ausdrucks. Es beruht derselbe natürlich auf der früherhin <sup>2)</sup> schon näher berührten Erscheinung, dass jede innere Regung des Menschen, welche die Musik als schöne Kunst zur äusseren, sinnlichen Wahrnehmung zu bringen hat, auch eine bestimmte Bewegung, gleichsam einen gewissen Rhythmus besitzt, der denn, in sofern er von dem Tondichter genau erfasst und wiedergegeben wird, auch in der Seele des Hörers nothwendig die gleiche Empfindung anregen muss. Oberflächliche Theoretiker machen sich hier die Arbeit gewöhn-

---

<sup>1)</sup> Die Besitzer meiner „Encyclopädie“ mögen hier die Art. **BOLERO** und **FANDANGO** unter anderen nachlesen.

<sup>2)</sup> Vergl. vornehmlich die §§. 57 und 88.



lich sehr bequem. Alle solche tieferen Beziehungen, sagen sie, können nicht eigentlich gelehrt werden; jeder gute Tonkünstler habe die rechten Taktarten gewissermassen schon am Griff, und er fühle von selbst, wie dieser oder jener innere Zustand am besten durch die musikalische Bewegung ausgedrückt werden müsse. Das klingt ganz herrlich, und die Künstler werden, das Haupt erhebend, sich bedanken für solch' grosses Vertrauen; indessen — mag in der That auch das Gefühl für sich sehr oft schon hier das Richtige treffen und getroffen haben, so lehrt doch die Erfahrung, dass nicht minder häufig selbst die grössten Meister die Taktarten entweder ganz und gar vergeifen oder aus Bequemlichkeit nur die gewöhnlichsten Taktarten, mit Verzichtung auf allen hier möglichen Ausdruck, als nichtsbedeutendes Nebenwerk gebrauchen und so die Musik in ihrer Erhabenheit als Kunst der Seele gewaltig verletzen. Daher ist es ja auch gekommen, dass die reiche Mannigfaltigkeit des Zeitmaasses jetzt fast ausschliesslich nur beschränkt ist auf fünf Taktarten ( $\frac{4}{4}$ ,  $\frac{3}{4}$ ,  $\frac{2}{4}$ ,  $\frac{6}{8}$ ,  $\frac{3}{8}$ ). Und solcher zweckwidrigen Anwendung oder auch Nichtachtung der wirksamsten Ausdrucksmittel muss jede tiefer begründete musikalische Theorie kräftig entgegen streben, wie dieselbe denn auch, indem sie wiederum und eben hier das innerste Wesen der Kunst zum helleren Bewusstsein bringt, ganz unbezweifelt noch sehr achtbare Winke zu geben vermag über die tiefere Bedeutsamkeit des Taktes. Muthete doch SULZER schon der Kunstlehre etwas Aehnliches zu, wenn er im Art. Rhythmus seiner „Theorie der schönen Künste“ wörtlich sagt: „sehr zu wünschen wäre es, dass ein Meister der Kunst sich die Mühe gäbe, die verschiedenen Arten des Rhythmus deutlich auseinander zu setzen, den Charakter jeder Art zu bestimmen, und dann zu zeigen, was man sowohl durch einzelne Arten als durch Abwechslung und Ver-

mischung mehrerer Arten auszudrücken im Stande sei. Dadurch würde der Grund zu einer wahren Theorie der rhythmischen Behandlung eines Tonstücks gelegt werden, die von der grössten Wichtigkeit ist, und zur Kunst des Satzes noch gänzlich fehlt.“ Möchten meine folgenden Betrachtungen nur auf den Weg zum Ziele führen! —

### §. 155.

#### F o r t s e t z u n g.

Im Allgemeinen zunächst betrachtet den Charakter des Zeitmaases, hat alle gerade Taktart mehr den Ausdruck gemässigter Seelenbewegung und des innern Friedens, und alle ungerade mehr den einer grösseren inneren Erregtheit und Leidenschaftlichkeit, die gewissermassen mit der steigenden Zahl wächst bis zur Darstellung gänzlichster innerer Zerrissenheit. Untergattungen dieser beiden Hauptbestimmungen sind alle übrigen Taktarten, in denen sich die menschlichen Gefühle nur bestimmter schattiren nach ihren vielfach verschiedenen Modificationen. Die Richtigkeit dieser allgemeinsten Feststellung ist, abgesehen von aller Auctorität, keinem begründeten Zweifel unterworfen; sie bestätigt sich für sich selbst, und schlägt Alles nieder, was Praktik und Theorie Derjenigen etwa dagegen vorbringen könnte, welche keine Vorstellung haben oder haben wollen von der tieferen und bestimmteren Bedeutsamkeit des Taktes. Sollte einem kunstgeübten Musiker es durch Anwendung anderer der Tonkunst noch zu Gebote stehender Mittel auch wirklich gelingen, z. B. den Ausdruck sanfter Ruhe, etwa in einem einfachen Liede, durch z. B. den Dreiachteltakt bis auf einen gewissen Grad noch wieder zu geben, so wird der feinere Sinn doch das Gezierte hier sehr wohl fühlen, und es ist aus-

gemacht, dass die Wirkung des Ganzen unfehlbar tiefer sein würde bei einer angemessenen Taktart. Gehen wir nach dieser allgemeinen Vorerinnerung nun zur speciellen Betrachtung der einzelnen Taktarten über.

## §. 156.

### F o r t s e t z u n g,

#### *a) Der Dreisechszehntel-Takt.*

Als das kürzeste Zeitmaass hat diese Taktart etwas so Bewegtes, ohne Rückhalt Dahinstrebendes in sich, dass sie wohl nur bei der Darstellung der höchsten psychischen Erregtheit und auch hier nur eine seltene Anwendung finden kann. Der Takt eilt, seiner früher angegebenen rhythmischen Natur nach, dergestalt, dass, indem die schwere Thesis die drei Zeiten hier in eine verbindet, alles rhythmische Gegenbild der Arsis gleichsam verloren geht; das Graziöse der Bewegung ist ihm folglich nicht eigen, die formelle Schönheit erscheint als untergeordnet dem charakteristischen Prinzip. Höchste innere Unruhe des Gemüths, Folter der Gewissensfurie, fortstrebende beflügelte Angst, besinnungslose Flucht und ähnliche, an gänzliche Bewusstlosigkeit gränzende, innere Zustände oder äussere Situationen liegen im Bereich dieses Zeitmaasses. Man gebrauche es gehörigen Orts mit Talent und Einsicht, oder mit einem Worte: mit Genie, und es wird seine Wirkung niemals verfehlen, wird in der Seele des Hörers auch ohne erläuterndes Wort ähnliche, wenn nicht ganz gleiche Zustände hervorbringen. Zum eigentlichen Tanze, d. h. einer Melodie, nach welcher wirklich getanzt werden soll, ist diese Taktart ihrer rhythmischen Natur nach gänzlich ungeschickt.

§. 157.

F o r t s e t z u n g.

b) *Der Zweiachtel-Takt.*

Das kürzeste der geraden Zeitmaasse ist der Zweiachtel-Takt. Indem die Arsis desselben sich schon fühlbarer nach der schwereren Thesis geltend macht, kommt er, gegen das im vorigen Paragraph betrachtete Zeitmaass gehalten, aller strebenden Eile ungeachtet, dennoch gewissermassen schon zum Bewusstsein. Es ist hier gleichsam der freiere Wille, der noch über der Erregtheit der Seele schwebt. Trotz, Eigensinn, kühn anstrebender Muth in plötzlicher Gefahr, auch wohl Muthwillen und böser Hohn, unheimliche Begehr und ähnliche Leidenschaften liegen, bei sonst gehörig charakteristischer Behandlung des Tonstücks, deshalb in der Sphäre und der Kraft dieses Zeitmaasses. Wenn demnach der sonst so wackere Lieder-Componist HARDER das Göthische, nur Innigkeit und Sehnsucht athmende Lied: „Da droben auf jenem Berge“ etc. in den Zweiachteltakt gesetzt hat, so ist hier dessen Charakter offenbar verfehlt. SPORR hingegen, der überhaupt die Schranken des Herkömmlichen im Zeitmaasse glücklicher als irgend ein Componist des Jahrhunderts durchbricht, hat in seinem „Faust“ die Hexenworte: „ich komm, ich komm, ich bring den Trank, in Katzensilber rein und blank,“ sehr treffend ausgedrückt durch eine unheimliche Eile des Zweiachtel-Takts. Zum Tanze ist dieser, da auch ihm die höhere Anmuth der Bewegung abgeht, nicht eigentlich zu gebrauchen; den wildtrotzigen Waffenschritt roh daherstürmender Krieger nur würde er noch allenfalls passend beleben.

§. 158.

F o r t s e t z u n g.

c) *Der Dreiachtel-Takt.*

Dieser athmet zunächst eine kindliche, oft kindische Fröhlichkeit; er scherzt und tändelt leicht und naiv, doch ist es weniger eine mit Liebe und Zärtlichkeit verbundene Tändelei, als die eines gutmüthig neckenden Muthwillens. Die eine Thesis, die neben zwei sich merklich machenden Arsen dieses Zeitmaass noch gleichsam ganz durchdringt und belebt, deutet hier auf ein gänztliches Erfülltsein von der einen herrschenden Stimmung. Wenn auch etwa, durch andere Mittel des musikalischen Ausdrucks, ein fremderes, weheres Gefühl, bis zum ängstlich bangen Klopfen des Herzens, ja bis zur wilden Leidenschaftlichkeit hinauf sich in dieser Taktart ankündigen kann, so greifen doch Ernst und Schmerz in derselben nicht eigentlich tief; der hüpfende Sprung der Bewegung reisst alles Fremdartige bald mit sich hinweg in selig-frohen Taumel, der hier leicht gesteigert werden kann zu dithyrambischem Jubel, ja sogar bis zur bacchantischen Wuth. MICHAEL HAYDN setzte das *Credo* seiner *Missa solemnis* in dieser Taktart; allein wie besonnen er auch die Lebendigkeit einschränkt, so geht am Ganzen doch, abgesehen selbst noch von der Vernachlässigung des Accents, dadurch alles Würdevolle verloren. Mochte NÄGELI in Bezug darauf auch behaupten, es gäbe Tonstücke im Dreiachtel-Takt mit grossen und grossartigen Rhythmen, so wusste er gleichwohl kein Beispiel weiter anzuführen. In das eigentliche Bereich des Dreiachtel-Takts gehört nur das Heftige, Fortreissende, kein tiefes Ergriffensein oder eine mächtige Fülle. Daher bewegen sich ja darin auch so gerne alle diejenigen Tänze,

welche, indem sie einförmig rasch hüpfend oder schleifend dahin stürmen, des Tänzers gesammtes Ich in froher Lust so ganz und gar in Anspruch nehmen, dass er gar nicht eigentlich gelangen kann zu einer mehr selbstbewussten Schönheit der mannigfacheren Körper - Bewegung.

## §. 159.

### F o r t s e t z u n g .

#### *d) Der Vierachtel-Takt.*

Das längste gerade Zeitmaass mit einer einzigen Thesis, kann diese Taktart auch wohl noch von fröhlicher Natur sein, aber in dieser ruhig sanft dahinfließenden Form ist es jene gehaltenere würdige Heiterkeit, welche stets ein klarer Ausdruck ist der inneren Harmonie. Alle sanftere Regungen der Freude, diejenigen angenehmen Gefühle, welche nicht durch stärkeres Hervortreten einer einzigen Seelenbewegung die innerste, selbstbewusste Klarheit trüben, werden treffend dargestellt in diesem Takte. Sein Gang drängt vorwärts, jedoch übereilt er sich nicht; mit leichtem Schweben bewegt sich derselbe, aber er hüpfet und springt nicht. So ist er auch wohl geeignet für den Tanz der Männer. In einer Pyrrhiche z. B. kann, in so fern der Rhythmus gehörig aufgefasst und nicht etwa Zweivierteltakt daraus gemacht wird, derselbe von angenehmster Wirkung sein. Diesem Charakter gemäss gebraucht unter Anderen auch der treffliche SCHULZ dieses Zeitmaass höchst bedeutsam in der Romanze: „In einem Thal bei einem Bach“ etc. Rasch und doch ruhig sanft, wie Schmetterlinge fliegen, strömt, den Worten des Textes gemäss, der Gesang in kurzen Achteln fort, deren Thesis überall hervortritt; denn nirgends ist die rhy-

mische Bewegung verdunkelt oder unterbrochen durch mehrere auf einer Sylbe gesungene Noten. Der Takt dient überhaupt so häufig in den Liedern dieses trefflichen Componisten nicht etwa als blosses nochwendiges Maass, sondern er ist wahrhaft erhoben zu charakteristischer Schönheit. Oft verwechseln die Componisten den Zweiviertel- und diesen Vierachtel-Takt.

## §. 160.

### F o r t s e t z u n g.

#### *e) Der Zweiviertel-Takt.*

Der Zweiviertel-Takt, der Mittelpunkt gleichsam aller geraden Taktarten, hat, in seinem so natürlichen Fall einer schweren und einer leichten Thesis, nothwendig die geringste charakteristische Bestimmtheit. Wenn auch, bei gehöriger rhythmischer Behandlung demselben für sich noch ein besonderer psychischer Ausdruck eigen ist, indem sein immer noch kurzer Zeitverhalt ihn zur Darstellung leichter und angenehmer Gemüthsbewegungen eignet, so kann derselbe, als mittleres Taktmaass, doch wiederum bei verschiedener Anwendung solche Allgemeinheit erhalten, dass auch entgegengesetztere Regungen der Seele wenigstens nicht ganz unpassend dadurch angedeutet werden. JUNKER, der in seinem Werke über die Tonkunst (pag. 35) einige Bemerkungen macht über das Charakteristische derselben, hält den Zweiviertel-Takt besonders geeignet zum Ausdruck der Liebe, und es liesse sich allenfalls auch diese Bestimmung vertheidigen, wenn man annimmt, dass die allgemeinste menschliche Leidenschaft, in der instinktartigen Bedeutungslosigkeit ihrer gewöhnlichen Erscheinung, auch in der allgemeinsten, an sich bedeutungs-

losesten Taktart ihre musikalische Darstellung findet. Welch' ein bestimmterer Ausdruck nun übrigens dem Zweivierteltakte auch zugeschrieben wird, so ist doch gewiss, dass er in der klaren Symmetrie seiner Theile stets nur hindeutet auf harmonische Seelenzustände der Ruhe und des heiteren Glücks. Schon seine dactylische Form besitzt in der Gleichartigkeit der Verhältnisse, in welcher der Länge die Kürzen (— ∪ ∪), wenn auch belebter, doch gleichen Gehaltes gegenüber stehen, den Charakter der Gleichförmigkeit, der festeren Haltung, die sich selbst noch zu dem Würdevollen hinneigt. Deshalb gehört denn diese Taktart auch dem natürlichsten Tanze, der in seinem eigentlichsten Ursprunge wiederum nur eine Aeusserung ist der glücklichen Liebe. In den Nationaltänzen aller, aber nicht etwa walzender und schleifender, Völker herrscht in der That am gewöhnlichsten der Zweivierteltakt. Ist er doch auch mit seinem einfachen Accent die natürlichste aller Taktarten <sup>1)</sup>. Nicht selten freilich wird er hinsichtlich seines Ausdrucks ganz verkannt. In MOZARTS Freude sprudelndem „*Fin ch'han dal vino*“ des Don Juan liegt die Belebung nur im Tempo, der Rhythmus ist ein sehr gleichförmiger, natürlicher, ohne eigenthümliche Beseelung, wie sich ergibt, wenn man das Lied nur langsamer, als vorgeschrieben, vorträgt. Darum ist hier Beides immer sehr genau zu trennen. Oft wird auch durch herkömmliche Bezeichnung der  $\frac{2}{4}$ -Takt mit dem  $\frac{3}{8}$ - und  $\frac{4}{4}$ -Takte verwechselt, so dass, wenn Vortrag und Taktirung nicht das Rechte treffen, der Charakter der Composition verfehlt und verderbt erscheint. BEETHOVENS Lied „Trocknet nicht, Thränen der ewigen Liebe“ etc. ist nur in der Noten-

---

<sup>1)</sup> Vergl. aus den allg. Betrachtungen über den Rhythmus im ersten Theile besonders §. 53.



schrift als  $\frac{2}{4}$ -Takt bezeichnet, in sich aber  $\frac{4}{4}$ -Takt, dem der Charakter der Composition entspricht. Ebenso verhält es sich mit dem *Agnus Dei* in HUMMELS dritter Messe.

## §. 161.

F o r t s e t z u n g .

### f) *Der Fünfsachtel-Takt.*

Ihrer rhythmischen Beschaffenheit nach gehört diese Taktart nothwendig nur den erregteren psychischen Zuständen an, wo die Ruhe der Seele schon wesentlich gefährdet ist. Die verschiedenen Regionen der Eifersucht, des Zornes und selbst der Wuth, wie überhaupt der inneren Zerrissenheit liegen in ihrem Bereich. Sie kann zwar auch noch eine Art von Frohsinn athmen, aber es ist stets nur eine gezierte, nicht der innersten Harmonie entströmende Heiterkeit. Deshalb findet, auf die Orchestik bezogen, sie auch ihre Anwendung höchstens nur im mimischen Kunsttanz. Mein Freund SCHNYDER von Wartensee setzte UHLANDS herrliches, den tiefsten Seelenfrieden athmendes Lied „die Zufriedenen“ in dem Fünfsachtel-Takte. SCHNYDER ist ein genialer Tondichter, aber ich kann mich immer noch nicht mit dem Gedanken vereinigen, dass sein Genius hier das Rechte getroffen hätte. Ganz unpassend indessen gebraucht nach meinem Dafürhalten ein anderer Componist diese Taktart in einem vierstimmigen Gesange zum Preise der Gottheit, dem Hymnus „Herr des Weltall's! wir verehren dich mit kindlich frohem Sinn“ etc. in der Leipz. allgem. musikal. Zeitung 1812 Nro 40. HAND verwirft, wie ich so eben sehe, in seiner Aesthetik allen charakteristischen Ausdruck eines fünf- und

siebentheiligen Zeitmaasses: er hätte wohl nicht so unbedingt den Stab darüber brechen sollen; doch ist sein Glaube fest, so wollen wir auch ihn achten, uns gleichwohl aber, und um deswillen, nicht einer Ueberzeugung begeben.

## §. 162.

### F o r t s e t z u n g.

#### g) *Der Sechsstel-Takt.*

In seiner leicht überschaulichen Mannigfaltigkeit, in dem sanft wiegenden Schweben seines Rhythmus, ist der Sechssteltakt das eigentliche Zeitmaass der Grazien. Die muthwillige Lustigkeit des Dreisteltakts wird hier zu einer schönen Heiterkeit; des Frohsinns unschuldsvoller Scherz, der Liebe zärtliches Kosen, kurz alle Gefühle, welche in diesem Zeitmaasse, dem Dreisteltakte, zum Ausdruck kommen, erscheinen hier gleichsam höher geadelt. Durch das Ebenmässige seiner Bewegung leuchtet überall eine gewisse, sich ihrer selbst bewusste Klarheit. Der Sechssteltakt ist die ruhigste unter den ungeraden Taktarten; daher wohnt ihm, gehörig gebraucht, stets ein leiser Hauch von dem männlichen Ernste des geraden Zeitmaasses bei: überall wo Schönheit der Bewegung mit Anmuth und Würde sich vereinen soll, erscheint vor allen der Sechssteltakt. In solcher Natur regelt er nun auch sehr passend den zum heiteren Waidwerk mahnenden Hörnerruf, besetzt des Alpenhorns wiederhallenden Hirtenklang, und beherrscht mit seinem wogenden Rhythmus in der Barcarole den Ruderschlag des harmlosen Gondoliers. Der schwebende Tanz erhält durch ihn das schönste Gleichmaass der Schritte und Figuren; wir glauben, indem wir

dessen Bewegung vernehmen, die Wellenlinie der Schönheit sichtbar vor unserem innern Auge sich gestalten; Terpsychore selbst, möchte man sagen, schwebt, wenn sie den Reigen der Camönen und Charitinnen führt, daher im ebenmässig wiegenden Sechachtel-Takt. Wo dieser von der Klage gewählt wird, ist es nur die herzlich innige, nicht murrende. Wenn in der Ouverture zu „Christus am Oelberge“ einzelne Momente den Kampf der menschlichen Naturen im Angesichte des Todes auffassen, so lässt die zarte Melodie, welche eingewebt ist, durch diese ihre Taktart die sich opfernde Liebe des Erlösers in Innigkeit und Anmuth erkennen. Im höchsten Grade der Lebendigkeit trägt sie die rasch wogende Freude auf ihren Schwingen, wie HAYDN mit dem Winzerlied in seinen „Jahreszeiten“ bewiesen hat, und vermag selbst den excentrischen Jubel des Hohnes oder Triumphs mit scharfer Ironie auszusprechen, wie FRIEDRICH SCHNEIDER durch den Chor der Höllengeister in seinem „verlorenen Paradiese“ zeigt.

### §. 163.

#### Fortsetzung.

##### *h) Der Dreiviertel-Takt.*

Arithmetisch ist diese Taktart der vorigen zwar gleich, aber durch den blossen Accent dennoch so himmelweit verschieden im Ausdruck. Der Dreiviertel-Takt hat unter allen ungeraden Taktarten den gemessensten Gang, doch ist er selbst kein Bild der Ruhe; im Gegentheil hat sein Rhythmus oft etwas Unbefriedigendes, und strebt gleichsam zum vollen geraden Takte hin, wie zu einer unerreichbaren Vollendung. So äussert sich denn hierin auch am liebsten

der heimliche Schmerz unbefriedigter Liebe. Stilles Hoffen, innerste Wehmuth, Gram und Leid und sanfte Klage gehören in seine Sphäre. Der Dreiviertel-Takt ist das natürlichste Zeitmaass aller ungestillten Sehnsucht. Oft strebt das Weh zwar, sich zu verbergen hinter dem tändelnden Schmerz; aber durch die angenommene Heiterkeit gewahrt man gar leicht doch den wahrhaften Gehalt seines Charakters. Zum Tanze selbst will er in solchem Streben wohl noch anreizen, aber es gelingt ihm nicht so recht eigentlich mehr; der Schritt belebt sich durch ihn nicht zum wirklichen, aus Schleifen und Sprüngen schön zusammengesetzten Tanzpas; der ganz natürliche Gang des gewöhnlichen Lebens nur erscheint abgemessener und bestimmter in der Menuet, und mehr noch in der Polonaise. Diese letzte reisst, in ihrer einmal herkömmlichen Form, denselben fort zur höchsten ihm noch möglichen Lebendigkeit, in welcher er auch ordnet die Schritte im deutschen Walzer. Es scheint bisweilen, als wolle er hier sich aufschwingen zu einer völlig harmlosen Heiterkeit; wie aber diese Tänze, die Polonaise und der Walzer, selbst eigentlich nichts Anderes darstellen, als ein Suchen und Finden und Wiederverlieren der geliebten Seele in den Labyrinthen des Lebens, also auch mischen in das lustige Hinschweben der Töne die der Polonaise eigenthümlichen Synkopien und ähnliche Tonformen unwillkürlich wiederum die seelenvollen Laute einer verlangenden Sehnsucht. In heiliger Musik spricht der Dreiviertel-Takt ein Flehen um Gnade, ein wahrhaft christliches Sehnen aus. HAYDN hat ihn im Schlusssatze zu den „sieben Worten“ gebraucht zur Darstellung des Furchtbaren und Grausen, aber es ist hier mehr das schnelle Tempo, das da wirkt. Besser schon benutzt BEETHOVEN diesen Takt in seiner Pastoral-Sinfonie zur Zeichnung der Derbheit des frühlichen Landvolks im dritten Satze.

§. 164.

F o r t s e t z u n g .

i) *Der Siebenachtel-Takt.*

Dieser ist in dem völlig Widerstrebenden seiner Bewegung nur ein Ausdruck der gänzlichsten inneren Zerrissenheit. Schmerz, Zorn und Wuth, in ihren für die Darstellung der schönen Kunst nach Möglichkeit noch gesteigerten Potenzen, erscheinen auf kurze Augenblicke allenfalls in demselben; Wahnsinn und Raserei aber liegen ganz und natürlich in seinem Bereich. Das Gespenstische und Uebersinnliche, in seiner Niedrigkeit erfasst, äussert sich hier charakteristisch: ein gezerrter Springtanz boshaft neckender Kobolde, der grässliche Hexenreigen um den brodelnden Zauber-Kessel können noch von zermalmender Wirkung sein in diesem unheiligen Zeitmaasse.

§. 165.

F o r t s e t z u n g .

k) *Der Vierviertel-Takt.*

Es giebt in dem musikalischen Zeitmaasse kein abgeschlosseneres Ganze, als dieser Vierviertel-Takt. Daher ist derselbe auch stets ein Ausdruck der Ruhe und des innern Friedens. Schöne, hohe Würde, Kraft und Muth und männlicher Ernst sind ihm eigen. Der ihm möglicherweise beiwohnende Pathos hebt das innerste Gleichgewicht nie sonderlich auf. Welche Leidenschaft auch hier zum Ausdrucke kommen mag, immer noch erscheint sie in einer gewissen sittlichen Haltung, und bringt den Men-

schen nie so weit, dass er nicht noch wüsste, was er will. Ein Geist der Hoheit und der ruhigen Ergebenheit thront in seiner Bewegung, und so belebt er am schönsten das Gefühl der Andacht, und trägt die durch seine mächtigen Rhythmen erhobene Seele empor zum Himmel. Welch' eine Allmacht im Halleluja! — Aber auch irdische Feierlichkeit liegt im Gebiete dieser Taktart; schimmernder Glanz, stolzer Pomp und sonstige Pracht, werden durch sie charakteristisch bezeichnet. Meisterhaft gestaltete BEETHOVEN im Finale der C-Moll-Sinfonie nach dem düstern Schattengemälde der Einleitung die gesammelten, in Pracht und Herrlichkeit strahlenden Kräfte durch den mitwirkenden Vierviertel-Takt zu jenem bewunderten Seelen-Bilde. In solch' inhaltschwerer Bedeutsamkeit aber entschlüpft dem Vierviertel-Takte nothwendig auch der leichtgeflügelte Tanz, und belebt er, nur höher noch, den Gang der Menschen zum kriegerisch fortstrebenden Schritt oder zum gehaltenen triumphirenden Festmarsch.

## §. 166.

### F o r t s e t z u n g.

#### 1) *Der Zwölfachtel-Takt.*

Der Zwölfachtel-Takt in seiner breiten Gedehntheit hat mit dem ihm scheinbar verwandten Sechschachtel-Takte, hinsichtlich seiner psychischen Natur, gar wenig oder gar keine Aehnlichkeit. Ebenfalls zwar drückt er eine hohe innere Bewegung und Leidenschaftlichkeit aus, aber dieselbe erhält hier einen so grossartigen, pathetischen Charakter, dass diese Taktart selbst im erhabensten Style der Tonkunst noch passend ihre Stelle findet. SEB. BACH z. B. in seiner Cantate „Eine feste Burg ist unser Gott,“

und auch BEETHOVEN in seinem Oratorium „Christus am Oelberge,“ haben dieselbe höchst zweckgemäss und ausdrucksvoll angewendet. MOZART in seinem „Idomeneus“ malt durch den Zwölfachteltakt das innerste Erbeben, und die daraus entspringende Mahnung zur Flucht vor einem Ungeheuer; und dieses Gefühl behält hier wiederum noch etwas bedeutsam Grossartiges, Heroisches, das im Dreiachtel – oder gar in dem noch eiligeren Dreisechszehntel-Takte niemals zum Ausdrucke gelangen kann. Ueberhaupt wie mannigfach, aber stets doch grossartig der Verbrauch dieser Taktart ist, ergibt sich aus MOZARTS *Lacrymosa illa dies* im „Requiem,“ wo erhobener Ernst des Vertrauens sich mit dem gespannten Blicke in die Zukunft vereint; aus des genialen SPÖHRs „letzten Standen des Heilandes“ im Schlusschore „Wir drücken dir die Augen zu,“ BEETHOVEN's erster Messe im *Agnus Dei*. TARTINI's bekannte Teufelssonate beginnt mit einem *Larghetto* im Zwölfachteltakte, welches in der glücklichen Mischung lebendiger Erregtheit und doch gehaltener Würde die Natur dieses Zeitmaasses höchst bedeutsam bezeichnet. Auch RHODE, C. M. v. WEBER, SÖRGEL und noch andere denkende Tonsetzer neuerer Zeit haben von dieser, so wie auch von anderen, seltener gewordenen Taktarten gehörigen Orts wiederum einen höchst zweckmässigen Gebrauch gemacht in reiner Instrumental-Musik. BEETHOVEN zeichnet in der Pastoral-Sinfonie in der Scene am Bach durch diesen Rhythmus sehr treffend die betrachtende Ruhe und gemächliche Zufriedenheit. Man studire diese und solche Werke und man wird sich überzeugen, dass die Vermannigfachung des Zeitmaasses keine bedeutungslose Spielerei ist, und dass bei gehöriger Behandlung, auch ohne erläuterndes Wort, stets ein bestimmterer, psychischer Charakter dadurch zum deutlich vernehmbaren Ausdrucke kommen kann.

§. 167.

F o r t s e t z u n g.

*m) Der Neunachtel-Takt.*

Den Neunachtel-Takt endlich machen die langsamer gehaltenen Schläge dreier schwerer Zeiten zu einem schönen Ausdrucke sanft bewegter Seele. Nicht die Grazie des heiteren, in sich vergnügten Sechachteltakts wohnt ihm bei, auch nicht der lustige Frohsinn und die rasch aufflackernde Erregtheit des Dreiachtel-Takts; aber tiefer ergreifend und bleibender äussern sich hier die Gefühle, die schon seltener froh als ernst und düster sind. Alle Leidenschaften und Affecte indessen, welche der geregeltere Rhythmus des Neunachtel-Takts darzustellen vermag, erscheinen niemals auch in jener Wildheit des Fünf- oder gar Siebenachteltakts. Sein Schmerz ist schön gemässigt; das klare Licht des Geistes schwebt hier gleichsam noch sichtbar über der Empfindung. Höchst charakteristisch hat daher BEETHOVEN in der Musik zu GÖTTE's „Egmont“ bei den ergreifenden Klängen, unter welchen Klärchens liebende Seele der Erde entschwebt, dieses Zeitmaass angewendet; und ebenso gebraucht auch GLUCK dasselbe an manchen Stellen seiner Werke mit ausdrucksvollster Bedeutsamkeit. Bisweilen zwar mag der Neunachtel-Takt auch wohl noch scherzen; tändeln aber und schäkern kann er nicht. Er giebt dem Frohsinn, der ihn nicht sonderlich weiter berührt, sich nur allenfalls noch willig hin, und daher sucht denn auch der lustige Tanz nicht eben angelegentlich mehr seine Gesellschaft.



§. 168.

F o r t s e t z u n g.

n) *G e m i s c h t e r T a k t.*

Die früher (§. 150 ff.) angegebene Vermischung der geraden und ungeraden Taktarten, sowohl nach einander, als gleichzeitig neben einander, wird in ihrer mannigfachen Modification stets eine bedeutsame Anwendung finden, wo Unstetheit der Empfindung, Kampf der verschiedensten Leidenschaften, rascher Wechsel entgegengesetzter Gefühle, innere oder auch äussere Verwirrung, Kriegsgetümmel, wilder Volksjubel und andere ähnliche Zustände und Situationen dargestellt werden sollen. Als höchster Culminationspunkt gleichsam solches wildesten Ausdrucks würde hier jener erwähnte, an Taktlosigkeit gränzende, freiere Numerus erscheinen, und, also gebraucht, auch seine Wirkung auf das Gemüth des Hörers sicher nicht verfehlen.

§. 169.

Von den Taktfüllungen oder der Qualität des musikalischen Rhythmus.

Ueberschauen wir noch einmal, was bis dahin über die Natur und Wesenheit der musikalischen Bewegung, sowohl in allgemeiner als in spezieller Betrachtung, beigebracht wurde, so bedarf es wohl keines weiteren Beweises, dass das Zeitmaass, und nicht nur in seinen geraden wie mehr oder minder ungeraden Verhältnissen, sondern auch durch den verschiedenen Fall der Accente, an und für sich schon einen bestimmten Charakter hat; indessen er-

hält es die eigentlich energische Kraft seines Ausdrucks doch erst und ganz besonders durch die Art und Weise der Taktfüllung oder dessen, was man im strengeren Sinne des Worts den musikalischen Rhythmus nennt, und wo derselbe sich durchaus nicht mehr bezieht auf die Quantität oder das eigentliche Maass der Zeit, sondern auf dessen verschiedene Anschauung oder Qualität, er also ist diejenige abgemessene Reihe der Töne, welche zusammengenommen einen Takt ausmacht. — Es ist erstaunlich, welch' colossaler Vorwurf unserer Betrachtung damit wird, und die Unmöglichkeit, ihn vollständig zu ergründen, springt auch dem nur Halbkundigen von selbst in die Augen. Wollte man das Charakteristische des qualitativen Rhythmus bis in seine letzte Einzelheit näher bestimmen, so müsste derselbe zugleich auch angeschaut werden in dem ganzen möglichen Umfange seiner Mannigfaltigkeit, und welcher wahrhaft unendliche Reichthum sich hier auf den ersten Blick schon dem Auge darstellt, mag folgende arithmetische Auffassung beweisen, die ich fortführen will, so weit als irgend nur mein Vermögen dazu hinreicht.

Rechnet man zu den sieben üblichsten Notengattungen, bis zum Vierundsechzig-Theile hinauf, eben so viele vorkommende Arten der Pausen, und subtrahirt natürlich hievon die ganze Note und Pause, welche ohne Weiteres für sich schon einen vollen Takt anfüllen, so giebt dies zwölf verschiedene Zeitgrössen, deren mögliche rhythmische Combinationen kaum noch in Zahlen auszudrücken sind, indem z. B. zwölf Buchstaben schon 479,001,600 verschiedene Zusammenstellungen oder Verwechslungen zulassen, die alle noch einen vollständigen Sinn haben. Punktirungen aber und Vorschläge verändern hier noch den Werth der rhythmischen Zeitgrössen; und Synkopien, Auftakte etc. bedingen, abgesehen von der eigentlichen Notengeltung,

für sich schon einen vielfach verschiedenen Fall der Bewegung. Unmöglich also wäre, hier wenigstens, ein weiteres Eingehen in dieses unerschöpfliche Gebiet; doch mögen wenigstens einige allgemeine Bemerkungen auch über das Charakteristische in dieser Art von musikalischem Rhythmus ihre Stelle finden.

§. 170.

F o r t s e t z u n g.

In Hinsicht der verschiedenen Weise der Taktfüllung kann keine andere Gränze bestimmt werden, als etwa die, welche das Gesetz der rein formalen Schönheit bedingt<sup>1)</sup>. Jede noch so seltsame rhythmische Zusammenstellung von Noten und Pausen also, wenn sie nur sonst keine allzu gesperrte widerstrebende musikalische Bewegung erzeugt, kann gehörigen Orts mit charakteristischer Bezugnahme angewendet werden. Freilich betrachten wir, von solchem, gewiss ganz richtigen Grundsatz ausgehend, die Musik, wie sie jetzt gemeinhin ihre Anwendung findet, so zeigt sich auch hier wiederum die Praktik meistens nur sehr abhängig von einem verjährten Herkommen. Der mögliche Reichthum sehr wohl anwendbarer, rhythmischer Toncombinationen beschränkt sich im Ganzen nur auf eine Anzahl üblich gewordener Formen und Wendungen. Ziemlich nur der allgeratteste Rhythmus gleichsam, und auch dieser noch dazu meistens ohne alles weitere und tiefere Bewusstsein seiner Bedeutung kommt — ja wohl auf eine höchst bequeme, aber Gott bewahre uns vor solcher

---

<sup>1)</sup> Vergl. hier die betreffende Abhandlung im ersten Theile, besonders §. 101 ff.

schlendrianischen Weise — in Gebrauch. Allerdings enthalten jene grossen Summen von möglichen Zusammensetzungen der verschiedenen Zeitgrössen viele der eigentlichen Schönheit nicht entsprechende, und folglich unbrauchbare Formen, dagegen sicher aber auch noch vielfache, der heutigen Tonkunst vollkommen neue Verbindungen, die höchst charakteristische Rhythmen erzeugen würden. Gar nicht ungerathen wäre es, wenn angehende Tonkünstler oder Componisten zur Uebung sich alle nur erdenklichen Taktfüllungen zusammenbauten und auf dem Papiere sammelten, oder schon vorhandene, rein theoretische Combinationen der Art fleissig ansähen <sup>1)</sup>; ohne Zweifel würden sie dadurch auf manche neue Ideen geleitet werden zur rhythmischen Behandlung eines Tonstücks. Der Weg des Genie's, welches überall das Originelle von selbst findet, und mit dem bedeutsam Schönen vereint, ist dies freilich nicht, und ein jeder junge Musiker jetzt dünkt sich so ein auserwählter Liebling der Musen, ein Künstler zu sein: ich zweifle auch keinen Augenblick, dass mein oben vorgeschlagenes Studium auf verschiedenen Seiten so recht weidlich bespöttelt werden wird, aber wenn nur die wenigen anerkannten Tonkünstler mir beifällig zunicken, und mein Bestreben nach Bereicherung der Tonrhythmen anerkennen, so bin ich schon ganz und sehr zufrieden.

## §. 171.

### F o r t s e t z u n g .

#### a) *Die Note.*

Von dem zunächst Wesentlichsten der Taktfüllung, der

---

<sup>1)</sup> S. MERSENNE, „Harmonie universelle“, C, p. 393 ff.

Notengattung selbst, ist hinsichtlich ihres psychischen Ausdrucks Wenig zu sagen. Jedermann weiss und fühlt schon, dass lange, gehaltenere Noten Ernst und Trauer, Würde und Hoheit, kürzere dagegen Freude und Schmerz, Anmuth und tändelndes Spiel bezeichnen. Mit einem Worte: Töne von längerem Zeitverhalt gehören mehr der erhabenen, ihre Gegensätze aber der naiven Schönheit an. Nicht billigen kann man in einer solch' klaren ästhetischen Ansicht von der Notengattung die heutige verkünstelte Manier, das ernste und grandiose Adagio mit Läufem und Zierrathen aller Art und von den kürzesten Notengattungen auszufüllen, und darauf das herrliche seelenvolle Portament, nicht etwa als psychischen Ausdruck innigster Versenktheit und schmelzender Sehnsucht, sondern, in widriger Gedehntheit, als blosses, curioses Kunststückchen anzuwenden. Solche Missgriffe, auch der berühmtesten Virtuosen und Sänger, bearkunden nur zu deutlich den gänzlichen Mangel alles Sinnes und Gefühls selbst für die einfachste und natürlichste Schönheit in unserer wahrhaft heiligen Kunst, der Musik.

## §. 172.

### F o r t s e t z u n g.

#### *b) Die Pause.*

Man theilt in der Musik die Pausen gewöhnlich ein in logische und emphatische oder ästhetische. Wenn die logischen, welche mich aber nicht hier länger beschäftigen können, nur Zeit und Ruhe lassen sollen, dem Sinne der Musik folgen und ihre einzelnen Sätze begreifen zu können, so zerstören die emphatischen gewissermaassen alle Ruhe, und hauchen thätiges Leben in des Hörers Brust.

Sie sind ein stummer, aber dennoch mächtig beredter und allgemein verständlicher Act, oder besser ein tonloser Hauch in der Musik, der auf unsichtbaren Wegen, aber urplötzlich und mit einem heiligen Zauber des Hörers Innerstes anweht, dessen zarteste Lebenssaiten in Bewegung setzt, und dadurch einen Ton in der Brust ertönen lässt, der zwar mit den Ohren nicht gehört werden kann, aber so sehr wohlthuend die verlangende Seele selig bewegt, dass mit neuer Lust sie empfänglich wird für die folgende, wirklich tönende Musik. Freilich werden diese Art Pausen von unseren Tonsetzern meist nur, nach einem nothwendigen Gesetze, an dem Ende der musikalischen Sätze gebraucht. Ziemlich selten sind noch die Beispiele, wo namentlich die kürzeren Gattungen derselben, welche so höchst bedeutungsvoll auch *Sospiren* heissen, als wesentlich integrirende Theile des Rhythmus selbst die Takte in geregelter Wiederkehr erfüllen; und gleichwohl kann eine solche bestimmte Unterbrechung der Bewegung, wie man mit den musikalischen Pausen zu erzielen vermag, von tiefer charakteristischer Bedeutsamkeit sein. Unruhiges Bangen des klopfenden Herzens z. B., ängstliches Beben bis zum Stocken der Pulse, Schrecken und Furcht, Angst, Entsetzen, können kaum deutlicher ausgedrückt werden, als durch solche Pausen, die nicht blos den Satz an und für sich schliessen und zu einem einzelnen Ganzen abrunden, sondern einen eigentlichen wesentlichen rhythmischen Theil ausmachen, indem sie den rhythmischen Zusammenhang der Töne zwar unterbrechen, aber nur in seiner äussern Klangerscheinung, nicht seiner innern Accentuation nach, die immer, selbst bis zum extensiven Zeitraume regelrecht und ungehindert fortgeht. Die überzeugendsten Beweise für die Richtigkeit dieser Ansicht liefern uns die besten Tondichtungen älterer und

neuerer Meister, namentlich liessen sich aus MOZARTS „Don Juan“ eine Menge derselben anführen.

## §. 175.

### F o r t s e t z u n g.

#### *c) Der Punkt.*

Bereits bei Gelegenheit der allgemeinen Betrachtungen über die Schönheit der Bewegung und namentlich des Rhythmus, vorzüglich §. 54, habe ich einige Bemerkungen gemacht über die mannigfache Anwendung des Punktes als rhythmisches Zeichen in der Musik, und wir haben dort gesehen, welche Wichtigkeit derselbe als verlängerte Tönung hat, indem er, falle er nun auf eine Note der guten oder schlechten Taktzeit, stets einen bestimmten Einfluss äussert auf die grössere oder geringere Stärke und Schwäche des Accents selbst. Die gesammte Bewegung erhält dadurch etwas ganz Pikantes. Punktirte Noten mit ihren gleichsam geschärften Rhythmen bezeichnen immer nur innere Zustände der höchsten Unruhe. Besonders heftige Aufwallungen des Schmerzes und der Freude können dadurch ausgedrückt werden, je nachdem die anderen Mittel der Tonkunst es bestimmen, und die ihnen beiwohnende gereizte Lebendigkeit überträgt die dargestellte Empfindung beinahe unfehlbar auf das Gemüth der Hörer. Der Leser stelle nur einmal eine aufmerksame Beobachtung dieserhalb an, z. B. in BEETHOVENS Liede „Herz mein Herz“ etc. bei der Stelle „Liebe lass mich los,“ und er wird sich von der Richtigkeit meines Urtheils überzeugen. Natürlich hängt die Grösse der Wirkung auch ab von der Kunstmässigkeit des Vortrags; indess muss diese überall vorausgesetzt werden, indem ohne sie auch das an sich

meisterhafteste Tonstück niemals einen nachhaltigeren und tieferen Eindruck hervorbringen wird.

## §. 174.

### F o r t s e t z u n g .

#### *d) Von den Manieren.*

Ich verstehe unter Manieren hier, wie sich auch aus der Aufgabe unserer Betrachtung von selbst ergibt, die mancherlei grösseren und kleineren Verzierungen einfach melodischer Haupt-Noten, welche nun entweder vom Componisten selbst vorgeschrieben, oder von dem Executor willkürlich eingewebt sein können. Letzterer Unterschied geht nicht uns an; wer sich darüber wie über die sonstigen verschiedenen Arten der Manieren näher unterrichten will, lese unter Anderem in meiner „Encyclopädie“ den Art. Manier. Hier nur so viel, dass ausser den mancherlei kleinen Veränderungen, Ausschmückungen etc., denen sich nicht wohl ein einiger bestimmter Name geben lässt, auch die verschiedenen Arten der Triller, Mordenten, Vor- und Nachschläge, Doppelschläge, das Zögern und Eilen im Vortrage, Portamento u. s. w. sämmtlich in die Cathégorie dieser Tonverzierungen gehören, die lediglich ein Werk des Geschmacks sind, daher aber auch mit der grössten Vorsicht behandelt sein wollen. Nirgends kann man leichter des Guten auf der einen Seite zu wenig, und auf der anderen zu viel thun als hier. Manieren oder Verzierungen können ein Tonstück bedeutend verschönern, aber seinen Charakter in eben dem Maasse auch untergraben. Am passendsten erscheinen sie in Tonstücken zärtlichen, gefälligen Wesens und von mehr langsamer



Bewegung, wenn gleich sie nicht viel weniger häufig vorkommen in Compositionen von rascherem Tempo. Immer aber müssen sie dem Charakter des Tonstücks entsprechen. Der Endzweck der Manieren kann und darf nie sein, blos die Virtuosität eines Spielers oder Sängers zu zeigen, sondern sie sollen dem Ausdrucke an sich in Wahrheit mehr Kraft, Stärke und Dauer geben. Daher darf man auch nie einerlei Arten der Verzierung gebrauchen, sondern muss abwechseln und zwar steigend von den leichteren und minder bedeutungsvolleren zu den schwereren und bedeutsameren. Tonstücke, in welchen Traurigkeit, Ernst, Unschuld, edle Einfachheit etc. herrscht, vertragen natürlich keine oder nur sehr wenige solcher Verzierungen; so gehören dieselben mehr den naiven und leichteren, launigen Formen an. Hier kann der Vortheil, den sie zu bringen im Stande sind, unbeschreiblich gross sein. Sie beleben zunächst den Gesang und machen ihn zusammenhängend; unterhalten die Aufmerksamkeit und geben den Haupttönen an sich mehr Aus- und Nachdruck, bringen Licht und Schatten in das ganze Tongemälde. Alles dies nun freilich nicht, wo sie blos als ein Werk der technischen Fertigkeit erscheinen, sondern nur, wenn sie aus dem Gefühle selbst gewissermassen entsprungen, von diesem dem Componisten oder ausübenden Künstler an die Hand gegeben worden sind. In dieser Gestalt vermögen sie sich denn ferner auch zu einem wahrhaft charakteristischen Kunstaussdrucke zu erheben. Ich habe schon da, wo ich von den scherzhaften und komischen Formen und der Eleganz des musikalischen Ausdrucks redete (§. 113 ff.), darauf hingedeutet, und hier erinnere ich nur an die oft so effectreiche Wirkung der Vorschläge. Diese bilden gewissermassen den Gegensatz des Punktes. Während dieser den Gehalt der Noten verlängert, verkürzen jene, wie alle Manieren, denselben, und muthwillig gleichsam drän-

gen sie sich in das abgemessene und geregelte Zeitmaass ein: ein Muthwille, ein launiges Necken und Foppen, das ihre ganze Natur ausmacht. Jene gedehnteren Töne im *Largo* etc, welche nach der üblichen, aber nicht immer correcten Schreibart sich dem Auge noch als Vorschläge darstellen, sind häufig für das Ohr eigentliche Vorhalte: Dissonanzen, von deren schmsüchtigen Wehen ich in dem folgenden Abschnitte ein Weiteres zu sagen Gelegenheit erhalte.

Mag nun eines Theils auch dieser charakteristische Ausdruck der Manieren auf einer Art von Täuschung beruhen: der Hörer gibt sich gern und willig dieser Täuschung hin, erfasst ihre Wirkung, und für den Künstler liegt darin eine weitere Aufforderung, mit diesen, und namentlich den aus eigenen Mitteln gegebenen Ausschmückungen billig ein wenig minder freigebig zu sein, sie nicht als eiteln Zierrath, sondern in der That nur da anzuwenden, wo sie als subjective Gefühls-Accente durchaus wesentlich sind für das Charakteristische und die verstärkte Wirkung des vorzutragenden Tonstücks.

## §. 175.

### F o r t s e t z u n g .

#### e) Von den Synkopen.

Die Synkopen oder Rückungen, welche die guten und schlechten Takttheile verschieben oder gleichsam mit einander verschmelzen, indem sie den accentuirten Takttheil da anheben, wo eigentlich der schlechte beginnen sollte, und daher einen sehr wichtigen Prozess in der qualitativen rhythmischen Bewegung ausmachen, haben in diesem ihrem Prozess der Bewegung beständig etwas, dem

rhythmischen Gefühle schlechthin Widerstrebendes, wodurch dann, auch bei einer länger gehaltenen Notengattung, eine ganz eigenthümliche innere Bewegung bezeichnet wird. Höchste Beklommenheit, verborgene Furcht, mühsam verhaltener Schmerz, geheime aber hervorbrechende Sehnsucht, erheuchelte Ruhe, gleichsam ein Lächeln in Thränen, können durch solche synkopirte Noten höchst charakteristisch ausgedrückt werden. Wer fühlt nicht das schmerzvolle Zagen im ersten *Adagio* des „Christus am Oelberge“ von BEETHOVEN bei den Worten „ich leide sehr, mein Vater“ etc., wo die Violinen verstärkt von den übrigen Instrumenten auf der zweiten Hälfte des Taktes ruhen und die Bässe den guten Takttheil vorschlagen? — Die schwere Accentuation des schlechten Takttheils, wie in desselben Meisters heroischer Sinfonie, die Vorhalte und Vorschläge, fallen als eine reiche Summe von brauchbaren Mitteln der Kunst des Ausdrucks zu.

## §. 176.

### F o r t s e t z u n g.

#### f) Von den Figuren.

Die Figuren in der Tonkunst erhöhen, bei längerer geregelter Durchführung, wesentlich den Reiz der musikalischen Bewegung. Am gewöhnlichsten ist die Triole, welche, indem sie gern in den begleitenden Stimmen verweilt, den Tripeltakt mit dem geraden zu verbinden scheint, und so jenem Ausdrücke nahe kommt, den ich früherhin (§§. 150, 168) der Vermischung des Zeitmaasses überhaupt zugeschrieben habe. Indess sind Unruhe und Verwirrung hier minder gross; man merkt gleichsam, dass es dabei nur abgesehen ist auf ferne Andeutungen, auf ein

mehr reizvolles Spiel mit schöner Mannigfaltigkeit der Bewegung, und giebt sich willig dem sanften Wiegen der Töne hin. Doch behält die Triole immer etwas von dem Lustigen und Scherzhaften des einfachen Tripeltakts; die Grazie dagegen verweilt in höherer Zartheit bei der Sextole, welche die höchste Schönheit der begleitenden musikal. Figuren zu entfalten scheint <sup>1)</sup>. Eine Folge geistreich und an sich ausdrucksvoller Harmonien, die in diesen und ähnlichen Formen vorüberspielt dem lauschenden Ohre, wirkt, besonders in freieren Fantasieen, mit allmächtigem Zauber. Wie in GÖTTE's hohem Meistersange den Fischer die Sirene fesselt, also gleichsam wird die Seele hier unwiderstehlich angereizt, sich gänzlich zu versenken und zu verlieren in den leichten Rhythmus der wogenden Tonwelle. Lieblich und schön auch sind solche Figuren, wenn sie im leichten Arpeggio den Ton der Stimme wie lispelnd umfließen. In neueren Zeiten übrigens, wo man auch das kleinste Lied gern Note für Note mit gelehrten, kunstvoll von Dissonanzen durchwebten Harmonien begleitet, hört man solche Einfachheit immer seltener. Wären indessen viele aus der Schaar von Lieder-Componisten bessere Psychologen, vermöchten sie gewissermassen in die Hörer hinein zu schauen, und das Wohlbehagen der Seele bei solchen hie und da noch einmal erscheinenden Arpeggien sich heraus zu lesen: wahrlich sie würden ihre tiefe Gelahrtheit in der Harmonie für schicklichere Gelegenheiten aufbewahren, und häufiger zum einfachen Gesange den schön begleitenden Figuren

---

<sup>1)</sup> Mir ist ein Rondo in Es für Fortepiano von KALLIWODA bekannt, das seinen namenlosen Reiz und das Glück, welches es daher in der musikal. Welt gemacht hat, hauptsächlich nur den vielen darin geschickt angebrachten Figuren dieser Art verdankt.

ihr ästhetisches Recht wiederfahren lassen. Wie dieselben in einem andern Zahlenverhältnisse, z. B. als Quintole, Septole, Novemole etc. wirken müssen, welchen psychischen Ausdruck diese minder ansprechenden Formen haben können, geht aus allem früher Gesagten bereits zur Genüge hervor.

## §. 177.

### Fortsetzung.

#### *g) Von den sogenannten Sätzen und Perioden.*

Die Taktfüllungen oder Rhythmen sind aber nicht sowohl für sich allein, als vielmehr und eigentlich in einer ihnen nothwendigen Verbindung zu betrachten, und da geben denn mehrere derselben, die nach einem gewissen Schönheitsgesetze gruppirt sind, den rhythmischen Satz; einige Sätze aber, zu einem grösseren, in sich abgeschlossenen Ganzen verbunden, bilden endlich die rhythmisch-musikalische Periode. Die einzelnen Phrasen oder Sätze nun bestehen zunächst entweder aus einer geraden Anzahl von Takten, z. B. zwei, vier, acht etc., wornach sie auch Zweier, Vierer, Achter etc. genannt werden, oder sie enthalten ein ungleiches Zahlenverhältniss von drei, fünf, sieben oder neun solcher Theile, und heissen Dreier, Fünfer, Neuner etc. <sup>1)</sup>. Die Sätze aber, welche zusammen eine Periode bilden, können wiederum entweder alle von gleichem oder auch von ungleichem Umfange sein, d. h. sie vermischen nach Be-

---

<sup>1)</sup> Man findet das Nähere hierüber in meiner „Encyclopädie“ in dem Art. Absatz.

schaffenheit des Ausdrucks selbst Sätze von gerader und ungerader Taktzahl. Da die musikalische Periode sich bildet nach dem allgemeinen rhythmischen Gesetze, wie ich es in dem dritten Abschnitte des ersten Theils ausführlich entwickelt habe, so genügen zwei Sätze als Bild und Gegenbild vollkommen zu deren Gestaltung. Indessen darf eben so gut auch eine grössere Mannigfaltigkeit darin herrschen, und es können in den Hauptgedanken grössere oder kleinere Zwischensätze eingeschaltet werden, je nachdem der Charakter des dargestellten Innern es erheischt. Der Punkt, wo die Sätze und Perioden enden, und neue beginnen, heisst Einschnitt, und Cäsur die Formel in der Tonwendung. Diese macht sich, hier<sup>o</sup> abgesehen von allem bestimmter bezeichnenden, melodischen und harmonischen Schlussfall, dessen Betrachtung der Technik, aber nicht der Aesthetik angehört, für sich schon rhythmisch bemerkbar durch einen grösseren oder geringeren Halt. Steht nun dieser auf einem schweren Takttheile, so heisst die Cäsur männlich oder auch jambisch; weiblich aber oder trochäisch, wenn sie auf eine schlechte oder leichte Zeit fällt. Und in allen diesen oder ferneren Modificationen der musikalischen Bewegung liegen wiederum neue Mittel zu charakteristischem Ausdrucke, welche ebenfalls aber auch von den Tonkünstlern noch wenig beachtet worden sind. Die Anzahl der Takte eines Satzes zuvörderst in's Auge gefasst, herrscht jetzt meistens darin eine frostige und steife Symmetrie, die allerdings, je weiter man sie treibt, die Rhythmen nur desto runder, glatter und überschaubarer, zugleich aber auch um so nüchterner und Nichts bedeutender macht. Die Zahlen vier und acht erscheinen dabei am gewöhnlichsten; Sätze von fünf, sieben und neun Takten sind weniger im Gebrauch, obgleich ältere und neuere Theoretiker, und unter diesen selbst die strengen G. WEBER und RIEPEL, dieselben als zulässig

und dem Ohre durchaus nicht anders als wohlthuend und angenehm empfehlen. Dann sind dieselben aber auch nicht allein von formaler Schönheit, sondern besitzen überdem noch eine innere Bedeutsamkeit, indem ein geringeres Ebenmaass in rhythmisch-musikalischen Perioden offenbar hinweist auf erregtere psychische Zustände, welche um so heftiger erscheinen werden, in je kürzeren, durch Pausen abgebrochenen und weniger gleichmässigen Phrasen die Rhythmik der reinen Tonkunst ihre Sätze an einander reiht. Im Gegensatz solcher unruhigen Bewegung wird die mehr symmetrische Anordnung der Sätze, die jetzt meistens ganz ohne Bedeutung nur als arithmetische Bestimmung erscheint, zu einem klaren Ausdruck ruhiger und mehr harmonischer Gefühle, in welchem die höhere Leidenschaft endlich sich auflösen kann mit psychologischer Wahrheit. Man beobachte z. B. nur den Zorn, wie er Anfangs auszutoben beginnt in kurzen, Vorwürfe enthaltenden Fragen; wie er dann nach und nach in längeren, ungleichen Sätzen sich scheltend und schmähend ergiesst, dadurch aber sich erhitzt und erschöpft bis zum kurzen keifenden Schrei, und endlich, häufig hierauf übergchend in mehr ermahnenden Ton, gleich einem fern dahin ziehenden Gewitter verhallt. Nun setze man sich, frei von dem herkömmlichen Formenwesen, an das Instrument und baue, dergleichen Seelenzustände sich näher vergegenwärtigend, Sätze und Perioden von fünf, neun, drei, ja selbst von noch wenigeren vielleicht durch grössere Pausen hervorgehobenen Takten zusammen, die allmählig beruhigend übergehen zu vier- und achtegliedrigen Theilen, und man wird, bei übrigens zweckmässiger Behandlung, auch in dem musikalischen Periodenbaue an sich schon ein wirksames Mittel finden zu klarer Gestaltung des Innern.

In der Musik des gesellschaftlichen Tanzes selbst ist die herkömmliche und gewöhnliche Anordnung der aus 4

und 8 Takten bestehenden Sätze keineswegs durchaus nothwendig. Unter unseren schwäbischen und namentlich den baierisch-schwäbischen Ländlern giebt es manche, deren einzelne Theile ein jeder nur aus sechs Takten besteht, und nach denen es sich gleichwohl recht gut tanzen lässt, ja leichter oft als nach vielen, in deren Sätzen das Verhältniss von 4 + 4 obwaltet. Wie DALBERG in seinen Zusätzen zu Jones „Musik der Indier“ versichert, besitzen diese einen kurzen Tanz im langsamen Zeitmaasse von sechs Vierteln, dessen erster Theil sechs, der zweite aber nur drei Takte enthält. Und solche Ungleichheit kann allerdings bedeutsam werden, wenn auch die Orchestik, gleich der Tonkunst, über das blos formelle Verhältniss hinaus, in ihrem rhythmischen Periodenbau hinstrebt nach einer charakteristisch schönen Bewegung.

Die vorerwähnten verschiedenen Einschnitte endlich geben den musikalischen Sätzen nicht minder eine eigenthümliche Färbung. Die männliche Cäsur hat immer etwas Bestimmtes und Festes; die weibliche hingegen, wie unter Anderem die Polonaise ganz deutlich beweist, stets etwas Schwankendes und weniger Befriedigendes. Daher kommt sie gewöhnlich auch nur in den mittleren Sätzen einer Periode vor, kann übrigens auch, wenn der Charakter des ganzen Tonstücks oder der Periode es erfordert, und eben so gut in der vollkommenen Cadenz des Schlussfalls eine Stelle finden.

Beginnt eine rhythmisch-musikalische Periode nicht mit dem vollen Takte, so entsteht die Anakrusis oder der Auftakt, der wiederum nicht völlig gleichgültig und bedeutungslos erscheint, da sein Vorhandensein nicht blos dem ersten, sondern selbst den folgenden Sätzen öfter eine besondere Bewegung verleiht. Es bekommen nämlich die leichteren Takttheile dadurch einen höchst merklich wachsenden Nachdruck, der mit Eintritt des folgenden



schweren Takttheils nothwendig seine äusserste Stärke erreicht. Es ist gewissermaassen ein Anlauf, den die Natur gebietet, um den Hauptsprung, den Hauptsatz, desto sicherer und kräftiger ausführen zu können <sup>1)</sup>; und wie wichtig und bestimmend aber aller Accent für das Charakteristische der Rhythmen ist, bedarf nach allem bereits Gesagten wohl keiner weiteren Erörterung.

## §. 178.

### F o r t s e t z u n g .

#### *h) Von der musikalischen Interpunktion oder den grösseren Halten.*

Wenn ich früherhin die Pausen betrachtete als wesentliche Theile eines heftig bewegten Rhythmus selbst, in welchem die Einbildungskraft die fehlenden Ictus unwillkürlich ersetzt, so ist nunmehr von denjenigen mehr befriedigenden Halten zu reden, welche gleichsam als Interpunktionszeichen die rhythmisch musikalischen Sätze und Perioden von einander trennen. Wir müssen uns nämlich jedes kleinere oder grössere Tonstück, ist es ein Werk der Kunst, vorstellen als eine gewissermassen musikalische Rede, die gleich dem gewöhnlichen Wortvortrage besteht aus Haupt-, Zwischen- und Nebensätzen, Vor- und Nachsätzen, Einschaltungen etc., welche getrennt werden durch Komma, Semikolon, Kolon, Punktum, Frage- und noch andere oratorische Zeichen, die hier als Pausen der Deutlichkeit des Sinnes im Vortrage natürlich der gleichsam grammatisch-oratorischen Anordnung und Con-

---

<sup>1)</sup> Vergl. hier besonders auch die §§. 53 und 54 im ersten allgem. Theile.

struction eines völlig logischen Satzes adhären, und daher auch von verschiedener Gestaltung, d. h. — da diese nur in Rücksicht auf die temporäre Bewegung der Töne sich denken lässt — von verschiedenem Zeitverhalte sind. Das Komma ist in der mündlichen oder schriftlichen Rede immer das Zeichen des unvollendeten Sinnes; so giebt es nun auch in der Musik gewisse kleinere Sätze, die nur einen Gedanken, aber keinen vollständigen Sinn aussprechen, und ihre Trennung entspricht ganz dem Erscheinen des Komma in der Rede, indem sie sich zu erkennen giebt durch einen ganz unvollkommenen oder gar keinen Tonschluss, mit welchem stets aber ein angemessener kürzerer Halt eintritt. Beides dann, Tonfall und Pause, erweitert und vergrössert sich da, wo in der mündlichen Rede ein Semikolon eintreten würde, also wo ein anderes, mehr oder weniger contrastirendes Gefühl sich eindrängt, das einen Zwischen- oder Nebensatz veranlasst. Ziemlich gleich damit sind die Interpunctionshalte, wo wir, denken wir uns die Musik in Worten wiedergegeben, ein Kolon vermuthen. Einen bedeutend höheren Werth, sowohl in quantitativer als qualitativer Hinsicht, haben die grösseren Halte eines Punkts, Fragezeichens und Gedankenstrichs, die sich in der Musik ganz deutlich zu erkennen geben in dem vollkommenen Tonfalle, der Fermate und wirklich metrischen Pause von längerem Zeitverhalte. Solche grössere Pausen, welche nun aber, bei übrigens gleichem Zeitverhalte, von noch sehr verschiedener Wirkung sein können, je nachdem sie nämlich auf eine mehr oder weniger schwere Taktzeit fallen, führen ohne bestimmteres Verlangen nach rhythmischer Ausfüllung den Hörer auf Momente in sein Inneres zurück. Des Künstlers Seele scheint hier gleichsam in seiner Dichtung erschöpft, er muss sich erst wieder sammeln zu neuem Erguss, und so überlässt derselbe, bei solchen musikalischen Ausrufungs-

Zeichen und Gedankenstrichen, die Einbildungskraft des Hörers ihrem eigenen Schwunge, sei es nun durch eine lang verschwebende Schlussnote, oder durch eine über die Gebühr verlängerte Pause. Oft aber überträgt der Componist auch den bestimmteren Verfolg seines Ausdrucks an die individuelle Empfindung des Tondeclamators oder Virtuosen, der nunmehr solche Fermaten, wie jene längeren Halte allgemein hin genannt werden können, nach Willkühr ausfüllt, und uns in einer freien figurirten Cadenz sein Innerstes offenbart, wie es eben angeregt ist durch den bisherigen Gang der Tondichtung. Der musikalische Hauptgedanke derselben wird noch einmal in gedrängter Uebersicht aufgefasst, aber in der neuen tief ergreifenden Eigenthümlichkeit einer zweiten Künstlerseele, die eben jetzt schickliche Veranlassung nimmt, uns einen Blick wenigstens thun zu lassen in ihre individuelle Schönheit, in ihre Liebe, und in ihre dämmernden Hoffnungen. Diese interessanten Mittheilungen aber geschehen hier natürlich in einem nur sehr freien Numerus, über dem jedoch stets das Taktgefühl des Hörers schwebt. Das eben ist noch der besondere Charakter der Fermate, dass sie bei fortwährendem Taktgefühl das reelle Fortgehen des Rhythmus selbst doch anhält. Die musikalischen Halte solcher Art werden also hier zu einem Ausdruck tiefen Affects und schöner Begeisterung; zugleich aber spannen sie im endlichen ahnungsvollen Hinüberführen zur Composition selbst die Erwartung wiederum mächtig auf das, was da kommen soll. Wie armselig und lächerlich freilich auch erscheinen dagegen die conventionell gewordenen Fermaten und Cadenzen, in denen ein Virtuos geschwind noch Gelegenheit nimmt, in grösster Eile ein Paar, wenn auch schlecht klingende, doch aber unerhört schwere Kabriolen zum Besten zu geben? — Gehen wir daher noch etwas specieller auf die Sache ein.

§. 179.

F o r t s e t z u n g.

Vollkommen angemessen sind solche Halte oder augenblickliche Unterbrechungen der rhythmischen Bewegung dem innersten Wesen der Musik, weil sie fest begründet erscheinen in dem rhythmischen Verhältnisse unsers innersten Gefühlslebens, in welchem ebenfalls solche Aufhaltungen stattfinden können, z. B. bei Staunen, Bewunderung, Schrecken, Ermattung, Erschöpfung, dem höchsten Grade der Leidenschaft etc., und in den Fällen, wo die Musik nicht als Ausdruck bestimmter Gefühle betrachtet werden kann, als entstanden aus äusseren Rücksichten auf die Form und den Zweck des Tonstücks. Nach alle Diesem richtet sich nun aber auch die Behandlung solcher Halte oder Fermaten als musikalisches Kunstmittel. Sie erscheinen bald über Noten, bald über oder in Pausen, und sind bald von längerer, bald von kürzerer Dauer; bald treten sie plötzlich, bald allmählig vorbereitet ein. Jene kürzeren Interpunktionen erfordern bei Weitem nicht so viele Rücksicht, denn sie haben bei Weitem nicht so viele Mannigfaltigkeit. Am häufigsten erscheinen die längeren Halte nach Beendigung einer Periode, ohne jedoch damit ihre sonstige Anwendung auszuschliessen. Der Geschmack und das Gefühl entscheiden da Alles. Die Verzierung einer Fermate aber, von welcher im vorigen Paragraphe die Rede war, deren Entstehungsgrund Staunen oder gespannte Erwartung oder Erschöpfung ist, erscheint jedesmal verfehlt. Jede Verzierung hier, mag sie bestehen in Läufen oder welchen anderen Toncombinationen, muss lediglich aus dem Charakter und dem Geiste des Tonstücks entnommen sein, und dann noch sich dem Grade der Steigerung des Gefühls anschliessen. Ein Virtuos, sei er nun

Sänger oder Instrumentalist, hat nicht leicht eine bessere Gelegenheit, die Grösse seines Talents und seiner Bildung und die Feinheit seines Geschmacks zu zeigen als eben in der Verzierung und Ausschmückung, überhaupt der Ausführung solcher grösseren Halte und Interpunktionen. Aus der Tiefe einer reichen, erwärmten Fantasie muss diese hervorströmen und was schon gewonnen war an Herz und Sinn des Zuhörers, zur Begeisterung hingerissen werden durch eine wahre Genialität der Erfindung.

## §. 180.

### D a s T e m p o .

Alle bisher betrachteten Mittel zum Ausdruck in der musikalischen Bewegung hängen endlich aber auch noch wesentlich ab vom Tempo, welches, in so ferne seine Wahl hinsichtlich des Grades der Schnelligkeit oder Langsamkeit seiner Bewegung verfehlt wird, nicht minder als alles Andere sehr geeignet ist, sowohl die charakteristische als selbst auch die formale Schönheit eines Tonstücks völlig zu verdunkeln. Eine zu rasche Totalbewegung bewirkt nothwendig Undeutlichkeit; die zu langsame dagegen zerreisst stets den anmuthigen Fluss der rhythmisch-melodischen Perioden. Ein zu gedehntes Adagio gleicht, wie SOLZER schon sich nicht ganz unpassend ausdrückt, dem Vortrage eines Schulmeisters, der eben einen Psalm buchstabirt. Wichtiger indessen noch ist das wohl gewählte Tempo für den Ausdruck, indem dasselbe ebensowohl vorübergehende psychische Zustände, als auch dauernde Stimmungen bedeutsam bezeichnet. PLUTARCH schon behauptete, dass alle Musik besonders nur beruhe auf Fröhlichkeit, Betrübniß oder Eathusiasmus, und ABISTIDES QUINTILIAN redet fast ebenso von einer betrübten,

fröhlichen oder auch ruhigen Stimmung zur Musik. Und diesem correspondiren denn zunächst ganz genau die allgemeinsten Bezeichnungen des Tempo, nämlich: *Adagio*, *Andante* und *Allegro*. Welch' eine Anzahl bedeutsamer Modificationen enthalten aber diese drei Hauptgattungen der Bewegung, vom *Larghetto* und *Flabile*, *Maestoso* und *Andantino*, bis zum *Spirituoso* und *Presto*, schon in der gewöhnlichen theoretischen Kunstsprache! und viel reicher nun noch und voll unnennbarer Schattirungen gestalten dieselben sich in der Praxis des gefühlvollen Tondichters, dem hier wiederum sich ein neues höchst wirksames Mittel darbietet zur klaren Gestaltung seines Innern. So entspricht z. B. das *Lento* und *Andante* dem phlegmatischen, das *Grave* und *Largo* hingegen den Bewegungen eines melancholischen Temperaments. Des Sanguinikers Grundstimmung ist das *Rondo scherzando*, der Choliker aber poltert daher im *Allegro agitato*. Leidenschaften und Affecte, Gefühle und überhaupt alle psychischen Zustände bedingen hier eben so die mannigfachste Nuancirung; denn es hat ein jeder derselben, wie bereits bei Gelegenheit der Betrachtung der Beziehungen der Musik zum Gefühlsvermögen gesagt wurde (§. 88), seine ganz bestimmte, bisweilen sogar schon zusammengesetzte Art der Bewegung. Der erzürnte Mensch z. B. läuft oft wüthend umher, wie getrieben und gepeitscht von der Geißel der Furie; plötzlich aber werden seine Bewegungen langsamer, oder er bleibt gar stehen und starrt, wie eingemauert, je nachdem sich in ihm eine neue Reihe von Gedanken und Empfindungen anknüpft, vor sich hin; und in allen solchen charakteristischen Zügen vermag die Tonkunst überhaupt diesem, so wie anderen dargestellten inneren Zuständen leicht und vernehmlich zu folgen. Dem Tumult der Gedanken entspricht unverkennbar der wilde Tumult der Töne; *Forte* und *Fortissimo* bezeichnen das Toben und Schreien des Zorns;

dessen beschleunigte Bewegungen aber malt im erregten Takt mit ergreifendster Wirkung auch das beschleunigte Tempo, dessen langsamere oder geschwindere Schläge gleichsam betrachtet werden können als der Puls der lebenvoll be-seelten Musik, in welcher sich also hier zeigt ein gere-geltes Eilen oder Zögern, das jedoch wiederum bedeutsam und fasslich abspiegelt die innere Bewegung. Bereits in der allgemeinen Theorie des Rhythmus (erster Theil, dritter Abschnitt) habe ich darauf aufmerksam gemacht, dass in der Tonkunst auch solche Retardationen und Ac-celerationen von ergreifendster Wirkung sein können; und an anderen Orten deutete ich ebenfalls darauf hin, wie das Tempo mit der Zeit immer zugenommen hat an innerer und äusserer Erregung. Was wir heute *Andante* nennen, bezeichnete man vor hundert Jahren vielleicht mit *Allegro*, sowie der Ton a, wie er jetzt erklingt, zu jener Zeit vielleicht um eine ganze kleine Terz tiefer stand <sup>1)</sup>. Der Grund von solcher Steigerung liegt unstreitig in den Tie-fen des innersten Lebens selbst; und deshalb nun ist die Bezeichnung des Tempo nicht etwa nur so ein Nebending, eine äusserliche Sache, die man ohne Weiteres mechanisch abthun kann, sondern sie gehört recht eigentlich dem zar-teren Kunstsinne des Componisten an, dem es aus eben diesem Grunde denn nicht minder auch zusteht, das Zeit-maass seiner Tondichtungen, wie ihren Takt, so auch ihr Tempo, genau zu bestimmen. Mangelhaft sind freilich zu diesem Zwecke die bisher üblichen Wortbezeichnungen. Ich schreibe *Allegro* über mein Tonstück, und wenn nun auch *Allegro maestoso*, *Allegro spiritoso* und noch man-ches andere Prädicat: wer aber kann nun wissen und weiss wirklich, wie schnell gerade ich dieses *Allegro*

---

<sup>1)</sup> Man sehe in meiner „Encyclopädie“ die Art. über Stimmung.

genommen haben will? und von welchem Virtuosen kann ich verlangen und glauben, dass er gerade ebenso fühlt als ich, oder in der Stimmung ist, in welcher ich war, als ich das Tonstück componirte? — Die allgemeinere Einführung eines Chronometers oder Metronoms muss daher jedem höher gebildeten Tonsetzer wie Künstler überhaupt eine sehr willkommene Erscheinung sein, so Viel auch schon dagegen gesagt und geschrieben worden ist. Das nach meiner Ansicht Gründlichste darüber haben G. WEBER und A. B. MARX gedacht und gesprochen, jener in seiner Theorie der Tonsetzkunst, dieser in meiner „Encyclopädie“ in dem Art. Chronometer. Sich durchgehends beim Vortrage eines Tonstücks streng an die Pendelschläge des Metronoms zu halten, wäre — um es gerad' herauszusagen — eine unsinnige Aengstlichkeit. Die Maschine soll gleichsam nur die Basis, eine allgemeine Norm, für das zu wählende Tempo geben: dieselbe aufgefasst und im Allgemeinen festgehalten, muss dann natürlich der ausübende Künstler sich seinem eigenen Gefühle und Geschmacke überlassen. Ueberhaupt hat derselbe in dieser Hinsicht immer das Besondere zu beurtheilen; was die Theorie über die Wahl des Tempo's bestimmen kann, sind nur allgemeine Umrisse, flüchtige Zeichnungen. Muss ja auch sonst auf dem Gebiete des Schönen das geistige Leben immer mit zarter Hand gepflegt werden. Pamina's Arie, in MOZARTS „Zauberflöte,“ „Ach ich fühl', es ist verschwunden“ z. B. steht *Andante* im Sechsstücktakt; dies *Andante* aber muss jedenfalls schneller genommen werden als manches andere dem Namen nach ganz gleiche Zeitmaass. Pamina seufzt nach dem Geliebten, ist jedoch auch in Mädchen voller Leidenschaft, sieht sich verkannt, verstossen, im Innersten verwundet, bricht in Vorwürfe gegen den geliebten Tamino aus, findet Rettung nur im Tode noch, und kann deshalb nicht



anders, als auch nur in erregterer Weise sich aussprechen. Eine gedehnte Form führte hier sicher nur zur Monotonie und Langweile. So aber muss bei jedem Einzelnen auch das Einzelne, bei jedem besondern Tonstück auch die besonderen inneren und äusseren Verhältnisse und Eigenschaften desselben in sorgfältige Betrachtung gezogen werden, um hinsichtlich der Modification des in so unbestimmter Weise allgemein hin festgestellten Tempo's gerade das Rechte und zwar bei jeder einzelnen Stelle selbst das Rechte zu treffen, und ich kann hier meine Abhandlung schliessen mit dem aufrichtigsten Wunsche, dass jeder Künstler auch die Feinheit des Judiciums besitzen möchte, die zu einer solchen Bestimmung offenbar nothwendig, unumgänglich nothwendig ist.



## **DRITTER ABSCHNITT.**

---

### *Innere Natur der Töne und ihrer mannigfachen Combinationen.*

#### **§. 181.**

##### **Vom Tone überhaupt.**

Jeder Schall an sich ist das Erzeugniss einer mit einer gewissen Geschwindigkeit schwingenden oder vibrirenden Bewegung, die in ihrer Fortpflanzung durch die Luft an das Ohr oder vielmehr die Gehörsnerven anschlägt, und hier wahrgenommen wird. Jeder schallende oder Schall erregende Körper also oscillirt; aber nicht jeder oscillirende Körper ist deshalb nun auch ein schallender oder schallt; dies hängt noch ab davon:

- 1) dass die Oscillation zugleich auf Elasticität beruht, welche letztere nun aber auf dreierlei Weise entstehen oder vorhanden sein kann: durch Spannung, wie bei einer Saite oder überhaupt einem biegsamen Körper; durch Zusammendrückung, wie bei der Luft oder überhaupt den Gasarten; oder durch Zusammenhang des Körpers und seine Bildung in einer gewissen Form, wie bei einem Stabe von Glas, Eisen, Holz, oder überhaupt jedem festen, starren Körper.

Gäbe es rein elastische Körper, und wären dieselben ausser aller Einwirkung anderer Körper, so würde eine angehobene oscillirende Bewegung derselben auch eine fortdauernde und somit der Schall, den sie vielleicht erregten, ein ewiger sein. In dem Verhältnisse aber, als Körper nur relativ elastisch sind, und mit anderen Körpern in Berührung kommen, die sie in ihrer oscillirenden Bewegung hindern, wird diese auch, von ihrer Entstehung an, in ihrem Fortgange gehemmt, nimmt allmählig ab und kommt früher oder später ganz zur Ruhe. Das die Ursache des nur allmählichen Verschwindens eines Tones, wenn kein äusserliches gewaltsames Hinderniss hinzutritt.

- 2) müssen, wenn ein oscillirender Körper auch ein schallender sein soll, die Oscillationen mit einer gewissen Schnelligkeit erfolgen.

Am einfachsten kann man dies an einer gespannten Saite wahrnehmen. Ist diese z. B. so lang und locker angespannt, dass sie nur vier Schwingungen in einer Secunde macht, was wohl noch mit den Augen zu unterscheiden ist, so erfolgt noch kein Ton oder Laut; auch noch nicht, wenn man die Saite in übrigens gleicher Spannung um die Hälfte verkürzt, wo sie nun acht Schwingungen, aber nur durch halb so grosse Räume macht; und ferner und aus denselben Gründen auch noch nicht, wenn auch diese Hälfte wiederum um die Hälfte verkürzt wird, so dass sie nun sechszehnmahl in einer Secunde schwingt; nur wenn auch diese Hälfte noch einmal um die Hälfte verkürzt wird, also bei zweiunddreissig Schwingungen in einer Secunde, vernimmt man einen Laut, der aber auch schon bei dreissig Schwingungen in einer Secunde hörbar ist.

- 3) muss die Bewegung der elastischen oscillirenden Körper auch eine gewisse Stärke haben, die theils von der Grösse und Elasticität des Körpers, theils

von der Kraft, mit welcher er in Bewegung gesetzt wurde, abhängt.

- 4) endlich dürfen auch die Bedingungen der Zuleitung des Schalls zum Ohre, und die organischen Verhältnisse, welche das Ohr wirklich auch als Hörwerkzeuge tauglich machen, nicht fehlen.

So also kann nicht allein die Entstehung eines Schalls sehr verschieden sein, nämlich so verschieden als die schwingende Bewegung selbst, sondern auch die Arten des Schalls, welche uns hier vorzugsweise beschäftigen, hängen ab von der Natur und Wesenheit der schwingenden Bewegung. Alle Verhältnisse des musikalischen Tones aber, welche uns hier ein Gegenstand der Betrachtung werden, beruhen auf jenen allgemeinen Gesetzen und Bedingungen der Schallerzeugung überhaupt. In jedem Schalle nämlich unterscheiden wir ein Qualitatives von dem, was, weil es messbar ist, das Quantitative desselben heisst; und dieses Qualitative (das Quantitative gehört der Akustik an) nun wird blos von der sinnlichen Wahrnehmung und unmittelbar aufgefasst; es ist meist nur vergleichungsweise durch Worte zu bezeichnen, schwierig oder gar nicht in Begriffe zu fassen. Im Allgemeinen unterscheidet man in einem Schalle Gleichartigkeit von Ungleichartigkeit oder Verworrenheit. Durch Gleichartigkeit oder Abgemessenheit des Schalles entsteht der wirkliche Klang; der ungleichartige Schall ist blosses Geräusch. Den Klang können wir, ausser seinen sonstigen ästhetischen Eigenschaften, ob angenehm oder unangenehm, weich oder hart etc., blos nach bekannten klingenden Körpern andeuten, so den Klang einer Flöte, Glocke, Trompete, Pauke, Violine etc. Dahin gehört auch der Knall als ein schnell vorübergehender Schall. Für Geräusch sind dagegen alle Sprachen reich an noch

anderen Ausdrücken. Im Deutschen gehören dahin: ächzen, bellen, blöcken, brausen, brüllen, brummen, donnern, dröhnen, girren, heulen, klappern, klatschen, klirren, knallen, knarren, knirschen, knistern, knurren, krähen, krachen, lachen, lallen, meckern, murmeln, murren, pfeifen, plätschern, plappern, pochen, poltern, prasseln, rasseln, rauschen, rollen, säuseln, sausen, schmettern, schnarren, schnattern, summen, zischen etc. Ferner wird das Qualitative im Schalle zugleich als Ton unterschieden, dem dann eine gewisse Höhe oder Tiefe zukommt. Im Gebiete der Töne geht dem Menschen eine neue Welt auf. Jeder Ton hat auch einen gewissen Klang. Derselbe Ton ist ein anderer auf diesem, ein anderer auf jenem Instrumente. Blas-Instrumente klingen nicht so wie Saiten-Instrumente, und anders wie diese auch wieder die Schlaginstrumente, und jede besondere Art der drei Hauptgattungen hat wieder ihr Eigenenthümliches im Klange. Ebenso hat ein jeder Klang seine gewisse Tonhöhe. Die Stimme eines Thieres selbst, ja das Pfeiffen des Windes ist an dieses Gesetz gebunden.

## §. 182.

### F o r t s e t z u n g .

Recapituliren wir also: aller Schall ist Erzeugniss einer mit einer gewissen Geschwindigkeit schwingenden oder vibrirenden Bewegung. Erscheint derselbe unserm Ohre nun verworren und unklar, so entstehen Geräusch, Gemurmel und ähnliche Wahrnehmungen; wird er aber für uns näher bestimmbar, was von der grösseren Regelmässigkeit seiner Bewegung abhängt, so nennen wir denselben Klang. Die gleichförmig abgemessenen Schwingungen aber zeigen hinsichtlich ihrer grösseren oder geringeren Geschwindigkeit ein sehr mannigfach verändertes Zahlenver-

hältniss, so dass WOLLASTON in seiner Abhandlung von der Hörbarkeit der Töne berechnen konnte, dass der Umfang des gesammten Klanggebiets, also abgesehen noch von aller schönen Tonkunst, an die zehn volle Octaven beträgt. Dadurch nun entstehen Klangverschiedenheiten, für welche die Sprache im figürlichen Ausdrücke die Wörter Höhe und Tiefe gebraucht, und die man gewöhnlich Töne nennt. Ein musikalischer Ton ist demnach ein Klang von abgemessenem Schwingungsmaasse, oder, was dasselbe ist, ein Klang von bestimmbarer Höhe. Und solcher geregelte Schall nun wirkt zunächst auf das Unorganische mit wunderbarer Kraft. Die festesten Körper, Pfeiler und Gewölbe, welche kaum die Macht irgend eines wirklichen mechanischen Stosses zu erschüttern vermöchte, erbeben z. B. bei der Orgel mächtigem Klange in merklicher Resonanz; starke Mauern, zwischen welche man versuchsweise klingende Saiten spannte, stürzten, auf diese Weise von der Gewalt der Tonschwingungen unmittelbar getroffen, zusammen. Wichtiger indessen, als alle diese und solche, nach bekannten mechanischen Gesetzen immer noch erklärbare Erscheinungen, sind folgende, mehrfach beglaubigte Thatsachen, die in der Wunderkraft ihrer Wirkungen uns deutungsvolle Winke geben über die so bedeutsame Verschiedenheit der einzelnen Töne. In einer Fayence-Niederlage <sup>1)</sup> gerieth durch einen gewissen ausgehaltenen Flütenton alles Geschirr in eine so heftig zitternde Bewegung, dass dasselbe, übrigens ohne Regung bei anderen Tönen, unter fortgesetztem Blasen unfehlbar zersprungen wäre. Mit einem grossen Spiegel geschah

---

<sup>1)</sup> Diese und die folgende Geschichte erzählt BOUADRELOT, mit Anführung von Augenzeugen, in seiner *Histoire de la Musique* T. I. pag. 51.

dies an einem andern Orte wirklich: derselbe zerborst urplötzlich in sechs Stücke durch ein ausgehaltenes Unisono zweier Sänger von ausserordentlich schönen Stimmen; es mussten dieselben zu singen aufhören, damit nicht noch mehr Schaden im Saale angerichtet würde. Nach dem Universallexicon (Thl. 22. Art. Musik) zersprengten zwei andere, dort namhaft angeführte Personen mit ihren Stimmen Gläser. Dass Thiere, nicht allein höherer Ordnung, sondern selbst minder vollkommener Art, den heftigsten Eindrücken der musikalischen Töne unterliegen, davon zeugen viele und verschiedene Beispiele. Des von GÖTTE so anmuthig besungenen Rattenfängers, der durch einen bestimmten Gesang seine Thiere so mächtig zu locken wusste, will ich gar nicht gedenken, sondern mich nur an andere und durch Zeugnisse aller Art noch mehr beglaubigte Thatsachen halten. Ein blinder Mann in Schlesien piff, durch einen Takt bestimmter Töne, die Krebse aus ihren Schlupfwinkeln, und bannte sie dergestalt an eine Stelle, dass er sie mit der grössten Leichtigkeit fangen konnte. Nach der Breslauer *Historia morborum* (1720 pag. 567.) haben mehrere dortige Gelehrte diese Wundertöne in Noten aufgezeichnet. Man vergleiche auch die ähnlichen Geschichten in VALVASSOR's Beschreibung des Herzogthums Krain (Cap. 4.). Nach der Leipziger allgem. musikal. Zeitung von 1806 Nro 26. zeigte ein Hund grosse Reizbarkeit selbst für die Verschiedenheit der Tonarten. Gegen einige derselben blieb er völlig unempfindlich, andere hingegen erregten ihn wunderbar. A-dur machte ihn unruhig, und ein Geigenstück aus E-dur brachte ihn so weit, dass er, als man das muthwillige Spiel mit seinem Weh einmal allzu lange trieb, alsbald völlig rasend ward und unter den heftigsten Convulsionen starb. Aehnliches berichtet KAUSCH in seinen psychologischen Abhandlungen über den Einfluss der Töne (beson-

ders pag. 29.). Weltbekannt ist ja auch der Erfolg des im Mai 1798 zu Paris stattgehabten sogenannten Elephanten-Concerts. Das bekannte französische Lied „*A ça ira*“ etc., als es mit vollem Orchester aus D-dur gespielt ward, reizte die Thiere zu den heftigsten Freudenbezeugungen: sie hüpfen ordentlich wie im Tanz und stiessen ein jubelndes Lustgeschrei aus; ja bisweilen erscholl, gleich als wollten sie thätigen Antheil nehmen an dem Jubel-Concert, ein durchdringender Pfiff, oder auch ein Trompeten-ähnlicher Ton, der, merkwürdig genug, zu den Tönen der Singstimmen und der Instrumente keinen sonderlichen Missklang gab. Nachdem ein zartes *Adagio* in B-moll die erregten Geschöpfe dergestalt wieder besänftigt hatte, dass sie, mit gesenktem Rüssel regungslos dastehend, ein Bild der vollkommensten Ruhe gewährten, stimmte man jenes Lied abermals an, jedoch aus E-dur, nicht aus D-dur, und jetzt machte, zum hohen Erstaunen der gelehrten Beobachter, das Stück nicht den mindesten Eindruck auf die Thiere, vielmehr blieben beide vollkommen gleichgültig, bis man es wieder aus D-dur spielte, und sie nun auch zu ihrer früheren Lebendigkeit übergingen, die eine so grosse Theilnahme an der Musik verieth, dass die Thiere, als ein ausdrucksvolles Clarinett-solo begann, sich so nahe als möglich an die Musiker herandrängten, und eines sogar seinen Rüssel gerade gegen den tönenden Schallbecher des Instruments ausstreckte, als wolle es gleichsam wahrhaft einschlürfen den wonnigen Klang.

Bringt nun aber auf das Thier, dieses so wenig fein organisirte Geschöpf, die Musik, ja der einzelne Ton schon, solche mächtigen Wirkungen hervor, so müssen diese doch wohl noch viel grösser sein auf das weit zartere, feinere und empfindlichere Nervensystem des Menschen! — Man erinnere sich doch auch nur, welche fast krampfhaft-



ten Empfindungen oft erregt werden durch das blosse Spitzen eines Schieferstifts, durch Kratzen einer Gabel auf einem irdenen Teller, und durch widrigen Schall ähnlicher Art. Und der geregelte musikalische Ton zeigt und muss auch zeigen noch merkwürdigere Erscheinungen. Ein längeres Verweilen auf dem Quartsexten-Accorde von H-dur bewegt z. B. einen noch lebenden Gelehrten jedesmal auf eine ganz eigenthümliche Weise, und den verstorbenen Violoncellisten HOFFMANN in Dresden machte die Tonart H-moll jedesmal förmlich krank. Die hohen Terzen der A-Hörner in dem zarten Duett des ersten Acts von SALIERI'S „Axur“ setzten einen andern Musikfreund, so oft er die Stelle hörte, in einen vollkommen fieberhaften Zustand. Bei einem französischen Edelmann erfolgte, wenn er auch nur von fern her den Ton einer Cither hörte, urplötzlich eine Exoneration der Vesica. Alle diese Thatsachen erzähle ich den glaubwürdigsten und ausführlichsten Nachrichten nach. Gränzen doch an's Unglaubliche beinahe auch die physiologischen Erscheinungen, welche musikalische Töne hervorbringen auf Taubgeborne, die später das Gehör erlangten: stockender Athem, Erbleichen und Gliederzittern, oder auch raschster Pulsschlag, schnelle Respiration und brennendes Erröthen, Kopfweh und Schwindel, Umsinken und Ohnmacht werden, mehrfach angeführten Beispielen zu Folge, dadurch sehr leicht erzeugt <sup>1)</sup>. Dass die Macht der Töne bei gesunden Personen ähnliche Zustände hervorzubringen vermag, unterliegt gar keinem Zweifel; ja der Mönch von St. Gallen und nach ihm GAILLARD (*vie de Charlemagne*, T. III. p. 95.) führen eine Frau an, welche durch das

---

<sup>1)</sup> MAGENDI unter Anderen theilt in seiner Physiologie Thl. 1. pag. 242 ff. verschiedene hieher gehörige Vorgänge mit.

Spiel der Orgel in solche Entzückung versetzt wurde, dass sie nicht wieder zu sich kam, sondern selig verschied. Solche Wirkungen übrigens werden nun nicht etwa rein physiologisch nur hervorgebracht durch die grössere Irri- tabilität der Nerven; an der letzten Gränze der leiblichen Natur liegen ja diese so wundersam geflochtenen Fäden, und ihre Schwingungen tönen stets hinüber in die ewige Geisterwelt. Die Psyche selbst also wird durch die Vi- bration der Klänge gleichzeitig erregt. Höchst sinnig nennt daher HUME ein Saiten-Instrument die Seele, wo die Schwingungen der wahrgenommenen Töne nach geschehe- ner Berührung noch fortbeben, und nach und nach nur unmerklich verhallen. Wie ein Echo von der äussern Natur klingt der Laut wieder in den Tiefen unsers Da- seins, und wirkt hier stärker als jeder andere Sinnen- Eindruck, als die klarste Vorstellung des Verstandes es vermag, die Sympathie. Leidenschaften und Gefühle, wie überhaupt alle inneren Regungen, haben ja, wie wir wis- sen, nicht blos einen bestimmten Rhythmus, sondern auch einen eigenthümlichen Ausdruck des Tons, welcher in allen wohl organisirten Wesen nothwendig gleicher Art, seinen Grundbestimmungen nach derselbe sein muss; und wenn nun solche im tiefsten Leben charakteristisch bedingten Modulationen auf irgend eine Weise erklingen, so tönen sie, bei der von der Natur so wunderbar gestifteten Verbindung zwischen Ge- hör und Herz, unmittelbar hinein in die fremde Seele, welche dieselben ohne Weiteres versteht und davon noth- wendig ergriffen wird. Alle Freuden und Schmerzen des Hörers, seine Liebe und seine geheimste Sehnsucht, wer- den in ihm wach; kurz es vermag die ächte Musik, voll charakteristischer Schönheit in Bewegung und Ton, alle schlummernden Gefühle allmächtig zu erregen oder auch wiederum zu besänftigen. Sollten auch manche in dieser

Hinsicht als wahr erzählten Thatsachen Nichts sein, denn nur wohlgemeinte Fabeln, was übrigens bei der leichteren Erregbarkeit roher, aber wohl organisirter Naturen, und bei der Mehrheit der Angaben noch eben nicht ausgemacht ist, sollten sie es aber auch sein, so sind doch die tiefen Beziehungen der Musik zur Psyche, sowohl im Allgemeinen, als auch in Hinsicht besonderer, einzelner Tonformen, ausser allem Zweifel, und von anderen Schriftstellern bereits ausführlich nachgewiesen worden <sup>1)</sup>).

Allmächtig also ergreift, wie wir sehen, die Schwingung der Schallwelle das gesammte Dasein. Mit ihr erbebt das todte Mineral; von ihr berührt erzittert bis zum lautesten Mitklang der Pflanzen zartes Gewebe, schwingt die thierische Faser, und geräth in seltsame Entzückung die menschliche Seele; ja in gewissen Fällen zerstört die Vibration eines bestimmten Tonmaasses das hart geschliffene Krystall, wie das resonirende Holz; das Thier erkrampft; es stirbt dahin in seligem Weh der menschliche Leib, und die entfesselte Psyche ahnet lichter die ewigen Harmonien des Weltall's.

## §. 183.

### F o r t s e t z u n g .

Nach alle diesem nun aber ist eine spezifische Ver-

---

<sup>1)</sup> Nur noch ein Paar hierauf bezügliche Schriften sei mir erlaubt anzuführen: HERRMANN'S psychologische Fragmente über die Wirkungen der Tonkunst (in MAUCHART'S allgem. Repertorium für empirische Psychologie, Thl. 1. pag. 290 ff.); des Fürsten DEMETRIUS KANTEMIR Gesch. des osmannischen Reichs (pag. 376), und WEBB'S *observations on the correspondence between Poetry and Musik* (pag. 1—15.).

chiedenheit der Klänge an sich auch durchaus nothwendig. Nicht so von ungefähr oder gleichsam zufällig, ohne dass ein bestimmter Ausdruck deutlicher nachzuweisen wäre, wird das geistige Ich so gewaltig ergriffen durch die Tonkunst, und das mächtigste ihrer natürlichen Kunstmittel, der Ton, kann auch in den, zu künstlicher Darstellung erhobenen Formen der Scalen und Accorde Nichts von seiner angestammten Bedeutsamkeit verlieren. Die Harmonie muss eine tiefere innere Beziehung bestimmter Verwandtschaft haben, und nothwendig mehr sein, als nur ein trockenes Zahlenspiel des klügelnden Verstandes, wenn gleich sie zum Theil nur von eitler Willkühr beherrscht, und so lange zwar und in solchem Grade beherrscht worden ist, dass sonst tiefe Denker selbst versucht worden sind, das Wohlgefallen an der Tonkunst überhaupt nur zu betrachten als eine unbewusste Rechenübung oder als eine Entzifferung gegebener Räthsel. Selbst LEIBNITZ (*epist. ad divers. T. I. ep. 154.*) dachte freilich so; aber auch dieser grosse Philosoph irrt in der Beziehung. Sollten in der That denn die verschiedenen Tonarten wirklich nur eine charakteristische Eigenthümlichkeit erhalten durch gewisse Zufälligkeiten der ungleich schwebenden Temperatur, der freien Saiten und Schalllöcher verschiedener Instrumente, und ähnliche leere Aeusserlichkeiten mehr? — Nehme das an, wer da mag und kann; ich meines Theils bin überzeugt, dass alle diese Tonverhältnisse mit ihren Wirkungen auf viel tieferen, der Theorie nicht so ganz unbestimmbaren Uebereinstimmungen mit der Seele beruhen, und dass folglich in der expressiven Natur der Klänge selbst eine Tonlehre begründet werden kann, welche die reine Musik, wie beim Rhythmus, so auch von dieser Seite her, über das gewöhnliche Kunstspiel mit bedeutungslosen Formen weit hinweghebt zu einer wahrhaft charakteristischen Schönheit.

§. 184.

Umfang des Klang-Gebiets.

Früher schon und bei verschiedentlichen Gelegenheiten habe ich den möglichsten Umfang des gesammten Klanggebietes so bestimmt als nur möglich dargethan, und zwar nach den neuesten Untersuchungen unserer besten Akustiker und Mathematiker. Der geneigte Leser wird sich dessen erinnern, und Detaillirteres gehört nicht in die Aesthetik. Betrachten wir aber die Summe der eigentlich musikalischen Töne näher, und auf diesen Standpunkt gestellt, so dürfte sich hier leicht ergeben, dass die wahrhaft ästhetische Sphäre der Tonkunst, durch zu weite Entfernung von den so bedeutsamen Naturlauten, im Allgemeinen schon bei Weitem überboten worden ist. Ich wenigstens glaube, dass das moderne Geklimper in den höchsten und tiefsten Octaven unsers Pianoforte, das wohl das umfangreichste musikalische Organ ist, nur wenig oder gar keine Seele mehr zu athmen vermag. Nur in ganz besonderen Fällen, wo das Maass alles gewohnten und gewöhnlichen Empfindens überschritten wird, werden auch die äussersten akustischen Gränzen des Klangreichs näher zu berühren sein mit ergreifender Wirkung. Die tiefsten, sowie die höchsten Töne haben immer eigentlich nur etwas Gespenstisches an sich: die Geisterwelt ist offen, wenn der steinerne Gast im „Don Juan“ sein tiefes, erschreckliches „Ja“ hervordonnert, oder wenn in der „Zauberflöte“ die hohen Glöckchen engelisch liebreizend ertönen. In den höchsten schneidenden Klängen der Piccolo-Flöten lacht ja auch in WEBERS „Freischütz,“ das Mark durchbebend, die Hölle, und bis zum tiefsten B lässt MOZART in seinem „Requiem“ die Posaunen hinabschreiten bei der an ein ewiges Jenseit mahnenden Stelle:





licher bestimmterer Ausdruck in den Tongebilden gleichsam nicht handgreiflich genug vorkäme, mögen sich erinnern, dass es hier nicht etwa ankommt auf eine deutliche Wirklichkeit, sondern — wie ich auch schon bei früherer Gelegenheit andeutete — nur auf deren ästhetische Darstellung oder Schilderung, welche denn auch alle schönen Künste überhaupt, von ihren darstellenden Mitteln nach verschiedenen Richtungen hin beschränkt, nur geben können und wollen.

### §. 185.

#### Verhältniss der Töne nach Verschiedenheit der Stimmen.

Die vorhergehende Betrachtung des Umfangs unsers gesammten musikalischen Klanggebietes führte nicht weiter als zu einer Untersuchung des allgemeinsten Unterschiedes der Höhe und Tiefe der Töne. Halten wir auch hier diesen noch fortwährend fest, so muss die Ueberzeugung von der Unmöglichkeit, dass der gesammte Tonumfang, alle diese hohen und tiefen Töne, Eigenthum eines einzigen musikalischen Organs sein können, uns zugleich auch noch zu einer spezielleren Eintheilung hinleiten, nämlich zu der Eintheilung des gesammten Ton-Umfangs in verschiedene Stimmen, als dem Prinzipie einer Harmonie. Als Norm dabei dient die menschliche Stimme, die offenbar das älteste und natürlichste, wie auch fähigste und vollkommenste Organ des musikalischen Ausdrucks ist. Diese Stimme kann sich generell vom grossen C bis zum dreigestrichenen f, wenig und selten mehr, ausdehnen, und das möchte ungefähr auch der Bereich sein, welchen ich im vorigen Paragraphen die eigentlich ästhetische Sphäre der Tonkunst nannte. Aber auch diesen kunstna-



türlichen Tonbereich besitzt niemals ein einzelnes Individuum, und er kann daher in dem Vereine von mehreren zusammenwirkenden musikalischen Organen (Instrumenten) nur unter sehr beschränkenden Umständen dem einen oder dem andern davon zugemuthet werden. Alter und Geschlecht vielmehr setzen ihn durch verschiedene Stimmlagen zusammen. Wir reden von einem Bass und Discant, zwischen welchen dann der Tenor und Alt gewissermassen als harmonische Vermittler sich bewegen. Doch zweifle ich, dass diese Eintheilung für uns hier die richtige ist, da sie das instrumentalische Prinzip voraussetzt, und auf dieses gestützt wir erst im folgenden Abschnitte, bei Gelegenheit der Charakteristik der Instrumente oder Tonorgane, die verschiedenen Stimmen einer Untersuchung zu unterwerfen haben. Theilen wir in solchem Betracht den gesammten Tonumfang lieber ein: im Allgemeinen zunächst in Aussen- und Mittelstimmen, und begreifen unter jenen dann insbesondere wieder den eigentlichen Bass und Sopran oder besser: die Unter- und Oberstimme, und unter diesen diejenigen harmonischen Füllstimmen, welche unter gewissen Umständen ebenfalls wieder zu äusseren Stimmen werden können.

## §. 186.

### F o r t s e t z u n g.

#### a) *Bass- oder Unterstimme.*

Als die zweite der beiden äussersten Stimmen in einer harmonischen Verknüpfung der Töne ist der Bass, nächst, der Ober- oder eigentlichen Melodiestimme, auch die bei weitem auffallendste, am freiesten bewegbare, am reichsten wirksame Stimme. Ja er ist mehr noch: das Fundament,

auf welchem der ganze harmonische Körper sich bewegt, die Basis der ganzen ausdrucksvollen Tonwelt; daher sein Name, und daher auch sein grosser Einfluss auf die charakteristische Färbung des Tonausdrucks selbst, der ohne ihn eigentlich jedes bestimmten Charakters ermangelt. Es ist hierbei noch ganz unentschieden und einerlei, welches Organ oder Instrument diese Stimme führt, und ob in einer tiefen, mittleren oder höheren Tonlage, so sehr auch die Natur des ganzen Tonwesens zu fordern scheint, dass dies in einer von dem Gewebe der übrigen Stimmen wo möglich mehr entfernteren Weise geschieht, denn es ist eine besondere Aufgabe des Basses, dass er sich sowohl in harmonischer als melodischer Hinsicht mit besonderer Deutlichkeit und Wirksamkeit von der Masse der Mittelstimmen loslöst, und gewissermassen einen charakteristischen Gegensatz zu der Gesamtheit der übrigen Stimmen bildet. Daher sein langsameres Fortschreiten, seine massenhaftere und materiellere Bewegung, und sein stärkeres, volleres und körnigeres Hervortreten; und daher wieder auch sein eigener, ernster, gewichtiger, kraftvoller und würdiger Charakter, dass er am liebsten sich bewegt mit einem eigenthümlich festen Gange, in grossen Schritten, entweder nun durch Grundtöne, quart- und quintenweis, oder in grösseren Richtungen durch harmonische Beitöne von den übrigen Stimmen weg- und wieder zu ihnen hin sich neigend, vorzugsweise die wichtigsten Accordtöne ergreifend, und damit dann die Hauptmomente des Rhythmus bekräftigend, oder, je nach der Art des beabsichtigten Ausdrucks, auch dem rhythmischen Gange der übrigen Stimmen opponirend. Einer gar schnellen Bewegung nur im Vorübergehen und auch dann nur selten sich derselben zuwendend, ist es ein heiliger Ernst gleichsam, den die Bassstimme überall zu bewahren sich bestrebt, damit ein Ausschweifen sie niemals irre mache in jener charakte-

ristischen Färbung der über ihr bunt sich durch einander bewegenden harmonisch-melodiösen Töne. Die Melodie führe den Ton c: anders klingt er, oder vielmehr einen andern Ausdruck hat er zu dem Tone c, einen andern zu a, einen andern zu as, und wieder einen andern zu f, oder noch ferneren Verhältnissen, in welchen der Bass zu ihr sich gegenüberstellt. Nicht mit Unrecht also nenne ich diesen wohl den Zeiger an dem Uhrwerke unserer Seelenharmonie; die Tafel, auf welcher allein verzeichnet ist das Wörterbuch der vielberedten Tonsprache, und die Janua zu den Geheimnissen ihrer Kunst. Und daher ist denn endlich auch eine gedankenreiche und wohl eingreifende Führung dieser Stimme das sicherste, bewährteste Kennzeichen einer tüchtigen Bildung im Fache des Tonausdrucks und der Composition, jenes innersten Berufs zu tondichterischer Wirksamkeit und der Erfüllung jener heiligen Gaben des Genie's.

Spricht die Bass-Stimme, neben dieser ihrer ersten Bestimmung des Tragens und Begründens der übrigen harmonischen Stimmen, auch für sich noch einen selbstständigen, an sich abgeschlossenen, von den gleichzeitigen Tonreihen der anderen Stimmen wohl unterscheidbaren Sinn und Gedanken aus, wie sie es in dem polyphonischen Satze eigentlich jeder Zeit soll, so wird sie wahrhaft melodisch, wird zur wirklichen Bassmelodie. Nun muss natürlich aber der Gedanke oder das Gefühl, das ihr zum Ausdrucks-Objecte gesetzt ist, auch ihrem eigenthümlichen und vorhin näher bezeichneten Charakter entsprechen. Nicht jede Melodie oder jede melodische Wendung taugt für den Bass, der, wie wir gesehen haben, von dem Würdevollen und Ernsten, dem Erhabenen und Gediegenen, seiner ihm gleichsam angeborenen Männlichkeit sich niemals lostrennt, oder nur dann und da, wo eine absichtliche Vernichtung, Unterdrückung und Vermischung

geboten ist, nämlich bei der Darstellung des Komischen, die alles rhythmische Gesetz mit der freien Willkühr in Streit bringt.

## §. 187.

### Fortsetzung.

#### b) Mittel-Stimmen.

Wie der Bass, so behaupten auch die Mittelstimmen (Alt und Tenor) ihren eigenthümlichen Charakter, wenn derselbe auch nicht so klar hervortritt, als bei den beiden Aussenstimmen, und mehr noch als bei diesen abhängt von den Organen, von welchen die Stimmen geführt werden, die aber näher in Betracht zu ziehen (wie gesagt) erst der folgende Abschnitt schickliche Gelegenheit bietet. Wir verstehen unter Mittel-Stimmen, im Gegensatze zu den Aussen-Stimmen, alle solche Stimmen einer mehrstimmigen Composition, welche zwischen der Oberstimme und dem Basse liegen. Dienen sie praktisch zur Vervollständigung und Ausfüllung der Harmonie, so haben sie ästhetisch den Zweck der eigentlichen Colorirung des Tongemäldes, und Licht und Schatten in das Ganze zu bringen, kurz die Bestimmtheit der Färbung des Ausdrucks zu vollenden. Daher verlangt auch ihre Behandlung von Seiten des Tonsetzers die grösste Sorgfalt und Ueberlegung. Es sind die verschiedenen Modificationen und feineren Nuancirungen des Gefühls oder überhaupt Ausdrucks-Objekts, welche die Mittelstimmen aussprechen. Jede Mischung der Gedanken und Gefühle, jede neue Färbung, jeder Uebergang in ein Verwandtes oder Fremdes, kurz alle Vorgänge im Innern, die die Hauptregung nicht verdunkeln, aber neben und unter dieser in irgend einem Grade

von Heftigkeit statt haben, finden hinsichtlich ihrer sinnlichen Darstellung hier allein ihren Platz. Das Bittersüsse, die Besorgniss neben dem sehulichsten Hoffen, und alle dergleichen Regungen, welche sich zu einer andern Haupt-Regung zugesellen und dieser sich unterordnen, können auch nur in den untergeordneteren Tonlagen der Mittelstimmen zum Ausdrucke gelangen, die dann, je nachdem das zweite zugesellte Gefühl mehr oder weniger an Stärke zu- oder abnimmt, sich mehr oder weniger zu den Aussenstimmen hinneigen, oder von denselben zurücktreten. Deshalb ist es auch ein grosser Fehler im polyphonischen Satze, die Mittelstimmen nicht eben so wohl als die Aussenstimmen mit einer gewissen, wenn auch untergeordneteren und bedingten Selbstständigkeit auftreten zu lassen. Wie gesagt aber, ist der eigentliche Charakter derselben und die Art ihres Ausdrucks nur näher bestimmbar in Hinsicht auf die Organe, durch welche sie vorgetragen werden.

## §. 188.

### F o r t s e t z u n g.

#### *c) Ober- oder Hauptstimme.*

Fassen wir das Wort in seinem strengsten Sinne auf, so ist nur diejenige Stimme eines Tonstücks die Oberstimme, welche in Wahrheit, d. h. nach äusserem Maasse des Klanges, die obersten oder höchsten Töne enthält. In einer Harmoniemusik also, wobei eine Piccoloflöte sich befindet, hat in dem Sinne diese die Oberstimme zu führen, und bei einer Claviercomposition bilden immer die am höchsten liegenden Töne die Oberstimme. Dann aber gilt in ästhetischem Betracht auch Nichts weiter davon, als was ich schon §. 184 im Allgemeinen über solche Töne

sagte. Allein gewöhnlich pflegt man unter Oberstimme nur die Hauptstimme oder die melodieführende Stimme zu verstehen, weil diese diejenige Stimme ist, deren Intervallengang sich nicht allein alle übrigen Stimmen gewissermassen unterordnen, sondern deren geistiger Ausdruck auch über alle andere hervorragt, da er der vornehmste ist, das vorzüglichste Gefühl, die hauptsächlichste Regung unter allen denen in sich begreift, welche überhaupt in dem Tonstücke zur Darstellung kommen. Daher muss denn diese Oberstimme auch mit einer durchsichtigen Klarheit und aller Pracht des Tonglanzes sich verbreiten über das ganze übrige Gewebe der Klänge, und was sonst der Ausdruck nur Wesentliches zulässt, in sich aufnehmen. Sie ist der Gegensatz des Basses, und wie dieser mit Ernst und Würde daherschreitet, fliegt in grazienvoller Unschuld sie dahin mit beflügelter Eile, und alle unsere inneren Seelengebilde klar abspiegelnd, über das weite Tonmeer, das auf dem festen Grunde des Basses in den Mittelstimmen unter ihr hin und her sich wogt. Ihre Accente sind die Schläge des Herzens und jede ihrer Tonschwingen ein belebender Hauch der Seele. So ist sie denn aber auch die Melodie selbst, von der ich schon in den §§. 94 ff. redete, und ich habe hier Nichts mehr zuzufügen, als was sich aus der Lage der Töne ergibt, mit welchen die Melodie oder Oberstimme geführt wird, das aber auch immer dasselbe bleibt, was ich bereits §. 184 über hohe und tiefe Töne hinsichtlich ihres charakteristischen Ausdrucks bemerkte, den die mittleren dann wie ein reizendes Helldunkel umgeben.

§. 189.

Von den Intervallen.

Wenn nun aber, nach dem Bisherigen, Höhe und Tiefe der Töne für sich schon die Seelenstimmung im Allgemeinen zu bezeichnen vermögen, so drückt das Maass des Tonfalls, das Intervall in seinen verschiedenen Ausdehnungen, die besonderen Beziehungen, in welcher unser innerstes Leben sich bewegt, nothwendig noch näher und deutlicher aus. Schreiten wir zu dieser wichtigen Untersuchung fort. Freilich muss ich gleich zum Voraus gestehen, dass, wenn dieselbe mit einer vollkommen erschöpfenden Wissenschaftlichkeit geführt werden sollte, wir uns keineswegs nur an das gewohnte Tonsystem zu binden haben würden, indem sich gegen die tyrannische Alleinherrschaft desselben, und namentlich in Absicht auf den psychischen Ausdruck, gar Manches einreden lässt. Bei manchen Völkern fremder Erdtheile giebt es noch andere, dem verwöhnten Ohre gebildeter Europäer selbst wohltonende Verhältnisse. LICHTENSTEIN z. B. bemerkt in seiner „Reise im südlichen Africa“ (Thl. 2. pag. 379 u. 551), dass die Musik der südafrikanischen Völker durchaus nicht in unsere diatonische Tonleiter hinein passe; dennoch aber, fügt er hinzu, hat der ganz seltsame Rhythmus und eben jenes Fremde, so zu sagen Wilde der Harmonie einen ganz eigenthümlichen Reiz. Die Intervalle, obgleich nicht die unseren, stehen in einem gefälligen, dem Ohre verständlichen Verhältnisse. Zeigt doch auch die Volksmelodie in Europa selbst hier noch manche beachtungswerthe Abweichungen. Der süditalische Saltarello z. B. hat eine sehr einförmige Musik, die gegen alle Gesetze unseres eigentlichen Tonsystems sündigt, und daher mit unseren Noten auch fast gar nicht, wenigstens

nicht in seiner ganzen Eigenthümlichkeit und Vollständigkeit, zu Papiere gebracht werden kann; und gleichwohl findet das Ohr keinen Anstoss daran. Ebenso bewahren, frei von allen Fesseln unsers abendländischen Tonsystems, die Gaëlen in den schottischen Hochlanden noch ein uraltes, ihnen wahrscheinlich aus Asien überkommenes Fünf-Tonsystem, in welchem die Quarte und Septime gänzlich fehlen <sup>1)</sup>. Die Quarte und Septime können auch manche (doch sehr musikalischen) Gebirgsvölker, als die Schweizer und Tyroler, obschon sie dieselben in ihr Tonsystem aufgenommen haben, nur schwer treffen, und wie oft selbst unsere Anfänger im Gesange in deren Intonation fehlen, weiss jeder erfahrene Gesanglehrer. Indessen können wir uns hier, so wahr und merkwürdig das Alles ist und sein mag, schon um deswillen gleichwohl nicht auf eine solche Weitläufigkeit einlassen, als die Praxis nur wenig Nutzen davon haben, und das Unerwöhnliche der Sache uns auch nicht weiter als bloss auf den Weg der Vermuthung kommen lassen würde. Bleiben wir daher bei unserm einmal angenommenen und allgemein gültigen sogen. abendländischen Systeme stehen; und das tief Bedeutsame der verschiedenen Ton- und Intervallenverhältnisse darin ahnen unsere neueren Tongelehrten und Componisten auch immer mehr und mehr. Einer derselben z. B., nämlich der geistreiche A. B. MARX, in seiner „Kunst des Gesanges,“ bemerkt höchst wahr, dass ein grosser Theil der Verbotsgesetze in unseren Theorien der Composition lediglich beruhe auf einem dunkeln Gefühle des den Intervallen inwohnenden Sinnes, und giebt selbst

---

<sup>1)</sup> Näheres über dies System findet der verlangende Leser unter Andern auch in meiner „Encyclopädie“ in dem Art. über schottische Musik.



darüber manche schätzbare Bemerkungen, die ich denn auch in dem Folgenden nicht habe ganz unbenützt liegen lassen.

## §. 190.

### F o r t s e t z u n g .

#### a) *Consonanzen.*

Zunächst zerfallen alle Intervalle für den sinnlichen Eindruck, wir mögen sie nun einzeln angeschlagen, oder als Harmonie gleichzeitig vernehmen, in für sich befriedigende oder consonirende, und in unruhig hinwegstrebende oder dissonirende Klänge. Consonanz ist diejenige besondere Beziehung zweier mit einander verglichener Töne, deren Schwingungen in einem so einfachen Verhältnisse stehen, dass dasselbe von dem Ohre leicht und ohne viele Mühe erkannt wird. Da mit diesem leichten Erkennen eines einfachen Verhältnisses stets Friede und Ruhe der Seele und besonders des Gemüths, oder, ging eine Beunruhigung oder eine Aufregung desselben vorher, eine Beruhigung und Befriedigung verbunden ist, so ist Consonanz auch dasjenige Verhältniss zweier Töne, welches mit beruhigender, befriedigender Kraft auf unsere Seele wirkt. Die Consonanz beschwichtigt der Leidenschaften brausende Stürme, und trägt in die Seele des Hörers den Frieden. Die Consonanz ist die Liebe, und wie diese die Quelle aller Tugend, Ruhe und Glückseligkeit, so sie auch der Pol alles reinen Verhältnisses in der Musik. Der Erfahrung nach sind alle solche Ton-Verhältnisse consonirend, welche sich durch die Combination der Zahlen 1 bis 6 und ihre Verdoppelungen ausdrücken lassen. Daraus folgt, dass jede Consonanz

nothwendig eine gewisse Entfernung der Töne von einander erheischt, und je mehr dieselbe bis zum gänzlichen Gegenüberstehen zunimmt, desto grösser auch die harmonische Befriedigung ist. Die Terz ist minder consonirend als die Quinte, und diese wiederum minder denn die Octave, welche erscheint als die vollkommenste Consonanz, als identische Einheit. Die Prime hat noch einmal so viel Masse als die Octave, diese dagegen die doppelt schnellere Schwingung. So sind beide einander eigentlich gleich, indem die eine gegen die andere betrachtet den Mangel der Fülle zu ersetzen strebt durch Bewegung. Die Schule theilt daher auch die Consonanzen ein in vollkommene und unvollkommene; zu jenen rechnet sie diejenigen Intervalle, welche nur unter einer Gestalt als Consonanzen vorkommen, und welchen sie eben deshalb auch das Prädicat rein beilegen, nämlich die Octave, grosse Quinte und kleine Quarte; zu diesen diejenigen, welche unter zweifacher Gestalt vorkommen, nämlich die grosse und kleine Terz, und deren Umkehrungen und die kleine und grosse Sexte. Widmen wir jedem dieser Intervalle unsere besondere Aufmerksamkeit.

Die Prime ist eigentlich nichts als der nothwendige Anfang, aus dem alles melodische und harmonische Verhältniss erst hervortreten muss. Für sich allein erscheint sie als das Bild der gänzlichen Abgeschlossenheit in sich. Himmlischer Frieden wohnt in ihr, und alle Differenzen des Lebens, welche im nachahmenden Spiel der Töne die übrigen Intervalle darstellen, sind aufgelöst in dieser ursprünglichen Einheit. Wie aber im Keime stets alle daraus kommenden Entwicklungen enthalten sein müssen, so auch bricht noch innerhalb der engen Umgränzung dieses Intervalls bereits die Dissonanz grell hervor. In der übermässigen Prime nämlich, wie sie z. B. MOZART in der Overture zu seinem „Don Juan“ anwendete, vernehmen

wir nur den Schrei eines wilden Zerfallenseins in Leidenschaft.

Die höchst charakteristische Bedeutsamkeit der Terzen bedarf kaum einer besonderen Erwähnung, da durch eine anscheinend geringe und unbedeutende Verrückung derselben schon die Gattung der Tonart, ob Dur oder Moll, einzig bestimmt wird. Die Ursache dieser merkwürdigen Erscheinung liegt zweifelsohne in der grösseren oder geringeren Befriedigung der Quinte, indem diese, im Zusammenklange des Dreiklangs, zu der kleiner genommenen Terz ein weit milderes Verhältniss hat, und diese Milde und Gnade sich dann, wie WAGNER ganz richtig bemerkt, der ganzen Tonart mittheilt, so, dass sie mit Recht die weichere oder Moll-Tonart heisst. Die kleine Terz liegt noch zu secundenartig, und ist folglich ungleich weniger consonirend, denn die grosse Terz. Daher klagt sie stets in mehr oder minder heftiger Bewegung, und niemals herrscht da, wo sie vorwaltend gebietet, eine wahre Beruhigung. Die grosse Terz nur steht erst der nicht mehr beengten Prime als nächstes consonirendes Intervall ruhiger gegenüber, und erlangt in ihrer grösseren Freiheit bereits für sich eine solche Bestimmtheit, dass eine Folge mehrerer bloss grosser Terzen schon sehr hart klingt, und gewissermassen einen Charakter des moralischen Widerspruchs gewinnt, daher auch nur selten oder niemals vorkommt, und selbst in formeller Beziehung, als das tönende Bild der geraden Linie, von gar keiner oder doch nur sehr geringer Schönheit und ohne allen charakteristischen Ausdruck sein kann. Immer muss eine solche Folge, wenigstens hie und da, auch von kleinen Terzen untermischt sein. Das Geringste, was sonst entstehen kann, ist eine monotone Gleichgültigkeit, die aber auch in jeder längeren Terzenfolge sich ausspricht, daher diese gern gebraucht wird zur Darstellung gleicher Gesinnungen

und Gefühle, wie z. B. in dem ersten Duett der „Vestalin“ von SPONTINI. In der verminderten Terz, wie sie unter Anderen HUMMEL in seiner ersten Messe im *qui tollis* bei den Worten *suscipe* gebraucht, liegt offenbar der Ausdruck eines klagend, wehmüthig flehenden Gefühls des bittersüssen Hoffens.

Die Quarte, dieses in mehrfacher Hinsicht so fremdartige Intervall, bildet zwischen den sieben Tönen unsers ganzen Systems die scheidende Mitte, und schwankt in solcher Stellung gewissermassen unbestimmt hin und her zwischen Con- und Dissonanz, bald in der Natur dieser, bald in jener länger verweilend; doch neigt sie sich mehr zur letzteren hin, und hat als solche, indem sie die charakteristische Terz zunächst überschreitet, den Ausdruck des entschiedenen Hinaustretens in die Stürme der Leidenschaft, deren Erregtheit sie besonders als Tritonus oder übermässige Quarte in solchem Grade darstellt, dass die höchste Sehnsucht eintritt nach einer Auflösung in die beruhigende Consonanz, wobei am auffallendsten ihr Charakteristisches hervortritt, wenn diese Auflösung geschieht mit Uebergang der Sexte in die verminderte Quinte: es ist das Hervordrängen in ein bestimmtes Dasein, dem die Seele unaufhaltsam zustrebt.

Die Quinte ist nächst der Octave die vollkommenste Consonanz. Daher wird sie, gleichsam in der Prime sich verlierend, einerseits so charakterlos, dass erst die vermittelnde Terz dazwischen treten muss, um das für den Ausdruck so höchst wichtige Verhältniss von Moll und Dur herauszustellen; andererseits aber tritt sie ihrem Grundtone auch so bestimmt abgränzend gegenüber, dass sie zur wirklich herrschenden Dominante der Tonart wird, und also, bis zu dem Quinten-Zirkel der Stimmung hinab, einen grossen Theil der wesentlichsten musikalischen Gesetze begründet, als der sog. Quinten- und Octavenfolgen,

Modulation etc., von welchen später auch noch insbesondere die Rede sein wird. Der Grund davon liegt in der Stabilität ihrer consonirenden Reinheit, indem sie, ohne diese zu verletzen, auch nicht einen Schritt weit von ihrer Stelle weichen darf.

Als umgekehrte Terz gleichsam ist die Sexte auch mit diesem so bedeutsamen Intervalle in vieler Hinsicht verwandt. Auch sie ist eine unvollkommene Consonanz, die, weniger in einander klingend mit der Prime als die Octave und Quinte, aber deshalb auch von angenehmster Wirkung ist für das Ohr. Der schon weite Schritt ihres Umfangs deutet zwar beständig auf ein erregteres inneres Leben hin, da sie aber noch Consonanz ist, so erscheint hier stets nur ein Ausdruck schöner Leidenschaftlichkeit, in welchem der Frieden der Seele nicht eigentlich getrübt wird. Nur entfernter spricht das Bedürfniss sich aus nach einer gleichsam mehr von Aussen herstammenden Beruhigung. So unter Anderem so herrlich in ROMBERGS „Glocke“ bei der Stelle „Ach! die Gattin ist's“ etc.

Die Octave ist, wie ich oben schon sagte, das Abbild der Prime, deren ganzes Wesen und ganzer Charakter sich auch in ihr wiederfindet, nur gesteigert zu einer höheren Potenz. Es ist die bestärkende Wiederkehr des Anfangs, hiedurch aber auch die natürliche Gränze aller vor ihr eingetretenen Bewegungen, die alle zu ihr oder zu dem Anfangstone hingedeutet haben. WAGNER vergleicht die Prime und Octave zweien Liebenden, welche einander suchen und sich verlieren, die durch Secunden, Quartan und andere Dissonanzen schrecklich von einander gerissen werden, bis endlich hinter der Septime, als höchster Noth, das seligste Einswerden lauert.

Ebenso hat auch die Decime ganz die Bedeutsamkeit der ihr verwandten Terz und Septe, aber in einem erhöhteren, mehr noch über alle Leidenschaftlichkeit erhabenen

Zustande. Mit der Decime beginnt das Gebiet der weiten Harmonie, welche, gegen die engeren Tonlagen innerhalb der Octave betrachtet, stets ein würdevoller Ausdruck ist der Erhebung und Heiligung. Der Aufschwung in die Decime behauptet unter den verschiedensten Nuancirungen diesen Charakter. Wie herrlich und dem Herzen so wohlthuend in DOLES Choral „Anbetungswürdiger Gott.“ Es ist die Aussicht der würdevollen Erhebung in das ewige Reich der Unendlichkeit, in welcher dieselbe sogar bis zur Erhabenheit werden kann.

Die Undecime hat die Natur der Quarte: sie ist ja die doppelte oder sogenannte zweifache Quarte, nur mischt sich derselben schon der Ausdruck eines gänzlich in sich zerfallenen und überregten Wesens bei.

## §. 173.

### F o r t s e t z u n g .

#### *b) Dissonanzen.*

Die Natur und das verschiedene Verhältniss der Dissonanzen geht aus dem Vorigen von selbst hervor. Dissonanz ist das Verhältniss zweier oder mehrerer Töne, deren Zusammenklang unangenehm auf unser Gehör wirkt und das Gefühl in einen gewissen Zustand der Unruhe und des Missbehagens versetzt, was nun seinen Grund aber nicht etwa darin hat, dass die Seele das arithmetische Schwingungs-Verhältniss solcher Töne nicht oder doch nicht augenblicklich und nicht ohne Mühe zu fassen vermöchte, sondern lediglich auf rein ästhetischen Prinzipien beruht. Die Schwingungen eines klingenden Körpers bewegen auf ganz gleiche Weise die Luft, welche denselben umgiebt; die schwingenden Lufttheile schlagen nun an

unser Ohr an, von diesem wird dieselbe Bewegung wieder unserm Nervensysteme mitgetheilt und endlich erhält der innere Sinn die Vorstellung des Tones. Nun ist aber das Schwingungs-Verhältniss eines dissonirenden Tones abweichend von der Einfachheit und Ordnungsmässigkeit des Schwingungs-Verhältnisses einer Consonanz, und somit ist auch das Wohlgefallen daran nicht gross oder gar nicht denn die Bedingung des ästhetischen Wohlgefallens ist Uebereinstimmung und Ordnung. Die Dissonanz ist demnach gewissermassen ein ästhetisches Uebel; weil aber auch in dem Innern und unter den Regungen der Seele nicht immer Uebereinstimmung und Ordnung herrscht, ein Uebel von höchst charakteristischem Ausdrucke. Hatten die Consonanzen etwas Beruhigendes in sich, das die Stürme der Leidenschaften beschwichtigt, so zeigen die Dissonanzen stets etwas unstät Hinwegstrebendes, und malen in ihren verschiedenen Modificationen auf das Treffendste alle psychische Erregung. Consonanzen waren uns die Liebe; Dissonanzen sind der Hass, der entgegengesetzte Pol alles Friedens, von welchem aber die menschliche Natur, einem höheren Gesetze folgend, stets hinwegstrebt, nur so lange verweilend, als es die höchste Nothwendigkeit gebietet. Es dissonirt übrigens nicht das eine Intervall so hart, denn das andere. Wie bei den Consonanzen im Grade ihres reinen Verhältnisses ein Unterschied statt fand, so auch hier hinsichtlich der Unreinheit und des Contrastes, und zwar nach demselben Maassstabe: je weniger zwei Töne in einer gleichsam symmetrischen Form einander gegenüber stehen, desto mehr dissoniren sie. Secunde und Septime z. B. sind weit schneidender und härter als die Quarte, wo diese als Dissonanz erscheint, wie ich oben bereits in ihrer besondern Betrachtung anführte.

Die Secunde überhaupt ist ein viel bedeutsameres

Intervall, als es auf den ersten Anblick vielleicht scheint. In melodischer Fortschreitung ist sie die einfachste, naturgemässeste Bewegung, weshalb sie denn auch in der rohen Musik aller fremden Völker dergestalt vorherrscht, dass man hier beinahe gar kein anderes, wenigstens dissonirendes Intervall vernimmt; und in dieser Gestalt hat sie eben deshalb auch stets den Charakter friedlicher Ruhe. Ihre Trauer wie ihre Lust ist jederzeit sanft gemässigt. Mit einem wahrhaft süssen Schmeicheln legt sie die in ihrer Tonfolge deutlich ausgedrückten Gefühle dem Hörer an's Herz. Nun vernehme man sie aber in harmonischer Zusammenstellung, im Accorde, und in ihr liegt ein Ausdruck des höchsten Missbehagens, des spottenden Hohns und einer niederen unstät hinwegstrebenden Sehnsucht, ja einer bittern Unlust und Wehmuth, Angst, die sich unwillkürlich des Hörers bemächtigt. FESCA, im Adagio seiner zweiten Sinfonie, giebt einmal den Hörnern selbst die Secunde, und welch' bewegende Wehmuth spricht sich darin aus! ein Druck ist es gleichsam, der unmittelbar auf unsere Seele fällt.

Die Septime, und namentlich die kleine, welche ich als das hauptsächlichste modulatorische Intervall an einem Orte schon einmal den Wendepunkt aller harmonischen Fortschreitung nannte, hat den lebhaftesten Ausdruck der Unruhe und des Schmerzes. Eine tiefere innere Zerfallenheit tritt hier hervor, die nach einer beruhigenden Auflösung sich sehnt, wie etwa eine Seele, deren Harmonie zum irdischen Sein auf eine harte Weise gestört ist. Diesem natürlichen Charakter gemäss ward dieselbe auch dem früheren Mysticismus ein passendes Symbol des nicht zur Einheit mit dem Göttlichen hindurch gedrungenen Lebens. OSWALD sagt in solcher Ansicht von diesem



Intervalle <sup>1)</sup>): „der Mensch, der noch in seinem natürlichen Zustande ohne nähere Verbindung mit seinem Heilande sich befindet, stehet gegen ihn, der der Grund alles Lebens und Seins ist, in dem Verhältnisse wie der Septimenaccord zu seinem Grundtone, in welchem zwar eine Harmonie da ist, die aber, ohne Auflösung, Uebergang und Vereinigung mit dem Grundtone, keinen Bestand und keine Befriedigung für den Geist gewährt.“ Aehnliches, aber nur noch schöner gesagt, finden wir auch in GÖTTE's „Briefwechsel mit einem Kinde,“ wo GÖTTE die Bettina an sich schreiben lässt: „Schlosser hat Generalbass studirt, um ihn dir beizubringen und du hast dich gewehrt gegen die kleine Sept und hast gesagt: bleibt mir mit eurer Sept vom Leibe, wenn ihr sie nicht in Reihe und Glied könnt aufstellen, wenn sie nicht einklingt in die so bündig abgeschlossenen Gesetze der Harmonie, wenn sie nicht ihren sinnlich natürlichen Ursprung hat, so gut wie die anderen Töne, und du hast den verdutzten Missionär zu deinem heidnischen Tempel hinausgejagt und bleibst einstweilen in deiner lydischen Tonart, die keine Sept hat <sup>2)</sup>. Die Sept klingt freilich nicht ein, und ist ohne sinnliche Basis; sie ist der göttliche Führer, Vermittler der sinnlichen Natur mit der himmlischen; sie ist übersinnlich; sie führt in die Geisterwelt; sie hat Fleisch und Bein angenommen, um den Geist vom Fleisch zu befreien; sie ist zum Ton geworden, um den Tönen Geist zu geben, und wenn sie nicht wäre, so würden alle Töne in der Vorhalle sitzen bleiben. Bilde dir nur nicht ein, dass die Grundaccorde was Gescheiteres wären, als die Erz-

---

<sup>1)</sup> Analogie der geistigen und leiblichen Geburt, pag. 14.

<sup>2)</sup> Hier möchte ich indess ein ganz grosses Fragezeichen setzen, A. d. V.

väter vor der Erlösung, vor der Himmelfahrt. Er kam und führte sie mit ge'n Himmel, und jetzt, wo sie erlöst sind, können sie selber erlösen, — sie können die harrende Sehnsucht befriedigen. So ist es mit den Christen, so ist es mit den Tönen. Nur durch Christum gehen wir ein in das Reich des Geistes, und nur durch die Sept wird das erstarrte Reich der Töne erlöst und wird Musik, ewig bewegter Geist, was eigentlich der Himmel ist; so wie sie sich berühren, erzeugen sie neue Geister, neue Begriffe; sie (die Sept) leitet durch ihre Auflösung alle Töne, die zu ihr um Erlösung bitten, auf tausend verschiedenen Wegen zu ihrem Ursprunge, zum göttlichen Geist.“ Es sind hierin manche sinnbildliche Darstellungen enthalten; dieselben beruhen aber meist auf einer tief im Hintergrunde liegenden Wahrheit, und deshalb durfte denn auch namentlich das erste Beispiel von solcher so vielfachen Deutung der Intervalle hier wohl angeführt werden. Von entschiedenstem Effect ist — schliesslich bemerkt — der Ausdruck dieses Intervalls und namentlich der kleinen Septime, wenn sie als umgekehrte übermässige Secunde (abwärts) genommen werden kann.

Die None zeigt, da nach der schon erwähnten Natur der sog. doppelten Intervalle mit der Octave dieselbe Folge von Tonverhältnissen und Bewegungen nur in höherem oder erhöheterem Zustande beginnt, den allgemeinen Charakter der Secunde; ganz besonders aber gelangt hier in möglichst gesteigertem Grade die stürmische Sehnsucht zum Ausdrucke, der, wenn die Septime in dem wunderbaren Sept-Nonenaccorde sich noch hinzugesellt, mit zauberischer Allmacht das gleiche Gefühl erweckt in der Seele des empfänglichen Hörers. Auch die Hoffnung, wie sie in einem unwiderstehlichen Verlangen sich kund giebt, spricht in diesem Intervalle sich aus. WEBER hat ein merkwürdiges Beispiel davon gegeben in der Arie Agathe's

im Freischütz: „Und ob die Wolke sie verhülle,“ und welch' hohe Erschütterung der bangenden Seele malt das Intervall in BEETHOVENS erster Arie seines „Christus am Oelberge,“ wo die Instrumente in As übergehen und die ersten Violinen noch *g* aushalten? — Ueberhaupt ist die Wirkung der beiden Nonenaccorde, besonders aber dessen mit der kleinen None, eine energisch durchgreifende, bald tief gefühltes Sehnen, bald den wehmüthigsten Schmerz ausdrückend, und besonders waren es bis jetzt BEETHOVEN und SPONB, welche diese Intervalle mit glücklichstem Geschmacke zu gebrauchen wussten.

Die verminderten und übermässigen Intervalle, welche sämtlich Dissonanzen sind, bleiben je nach dem Grade ihrer Entfernung und Zusammensetzung mehr oder weniger ihrem Stamme verwandt. MARX sagt a. a. O. von ihnen: alle kleinen Intervalle haben den Charakter der grossen, aus denen sie entstanden sind, aber in einem unvollkommenen Zustande der Schwäche. So zeigt die kleine Secunde eine zwar ruhige, aber unkräftig matte Bewegung; die kleine Terz hat zwar eine Bestimmtheit, aber ohne eine mehr hervortretende Kraft, und die verminderte Septime wird zur weichen hoffnungslosen Sehnsucht. Alle übermässigen Intervalle zeigen den Charakter der grossen in dem Zustande der höchsten Ueberspannung. Die Secunde wird hier zur schmerzlich empfundenen Bewegung, und die übermässige Quinte verlangt so unstät nach weiterer Fortschreitung, dass alles festere Verhältniss zum Grundtone gleichsam dadurch verloren geht. Die Mehrdeutigkeit der Intervalle, nach der herkömmlichen musikalischen Rechtschreibung, kommt natürlich hier niemals in Betracht. DRIBERG bemerkt daher in der Beziehung recht passend <sup>1)</sup>: „Die Musik ist einzig nur da für den

---

<sup>1)</sup> Praktische Musik der Griechen, pag. 91.  
Schilling, Aesth. der Tonk. Tbl. II.

Sinn des Gehörs, und was daher gleich klingt, ist nothwendig auch an sich völlig gleich.“

So will ich hiermit schliessen die Betrachtung der ästhetischen Natur der Intervalle für sich, und nur noch einige alte Kraftverse zufügen, die alles Gesagte wie mit einer heiligen Weihe gleichsam besiegeln:

Den heil'gen Glauben in Acht mir nimm,  
Das sei dir, o Mensch! die ächte Prim.  
Die Hoffnung auch erhalte gesund,  
Sie ist auf der Scala die wahre Secund.  
Zum göttlichen Willen kling' o Herz,  
In gehorsamer Liebe die reine Terz.  
Triffst Mühe dich und Arbeit hart,  
So denke: dies ist die rechte Quart.  
Sei deinem Nächsten friedlich gesinnt,  
Und stimme zu ihm die reine Quint.  
So oft du Vertrauen auf Gott erweckst,  
Stärke dich alsbald die harmonische Sext.  
Auch wie ein wunderheilsam Recept,  
Verehere des Unglücks schneidende Sept.  
Sei mässig in Worten, Speis' und Schlaf,  
So ruft dich der Herr zur höhern Octav.

## §. 192.

### Fortschreitungen der Intervalle.

Durch Aneinanderreihung der Töne in gliederiger Folge entsteht Melodie. Ton zu Ton bildet auch hier ein Intervall, wie g zu c, wenn jenes auf dieses oder dieses auf jenes folgt, eine Quinte gegen einander ausmachen, und die melodische Fortschreitung somit ein quintenweises Springen der Töne genannt wird. Indessen hört in solcher Beziehung die gesonderte Sphäre aller wissenschaftlichen Forschung auf. Nur wo im gleichzeitigen

oder harmonischen Erklängen die Intervalle noch, durch das melodische Fortschreiten der verschiedenen Stimmen unter und zu einander, ein besonderes Verhältniss, wenn weniger auch für sich als in dieser ihrer Bewegung, gestalten, tritt der ästhetischen Prüfung, über jene einzelnen und speciellen Bestimmungen hinaus, noch mancher höchst wichtiger Gegenstand entgegen. Es können nämlich die Intervalle in der Fortschreitung der verschiedenen Stimmen der Harmonie auch eine solche Folge unter einander bilden, dass ihr eigener Ausdruck an sich zwar immer noch derselbe, in der Verknüpfung dieses Ausdrucks aber mit dem vorhergehenden und folgenden nichts mehr übrig bleibt, was eine bestimmte Wirkung erzielen liesse. Es ist nicht genug, dass wir sagen, Einheit in schöner Mannigfaltigkeit muss herrschen wie überall, so auch in der harmonisch-melodischen Verbindung der verschiedenen Intervalle: diese Einheit muss sich auch knüpfen lassen an noch nähere und deutlich bestimmbare Gesetze, und da die Einheit, nach der gefundenen Natur der Intervalle überhaupt, hier allein nur repräsentirt wird durch die Consonanz, die Dissonanz für sich niemals etwas Anderes als die Mannigfaltigkeit bezweckt, die Zahl der Consonanzen ferner gegenüber von der der Dissonanzen die ungleich grössere ist, so wird und muss auch diese, die Consonanz, es wohl sein, welche hier weiter eine Seite für die ästhetische Forschung bietet. In der That auch haben Praxis und die darauf begründete Theorie längst dahin gehörige bestimmte Gesetze aufgestellt und unter dem Titel Quinten- und Octavenfolge, Queerstände etc. manche consonirende Intervallenfolgen förmlich verboten; allein für die Richtigkeit dieser Gesetze muss sich nothwendig noch ein philosophischer oder ästhetischer Grund auffinden lassen, wenn sie anders für das eigentlich Künstlerische in der Kunst eine vollgültige Bedeutung haben sollen.

§. 195.

F o r t s e t z u n g.

a) *Quinten- und Octavenfolge.*

Die gewöhnliche Lehre des musikalischen Satzes bestimmt: es dürfen nicht zwei reine Quinten wie nicht zwei Octaven unmittelbar in gerader Bewegung in einerlei Stimmen auf einander folgen. Lassen wir dahin gestellt sein, welchen Grund sie auch für dieses Verbot angiebt: bald diesen bald jenen. Man schaue nur einmal in die verschiedenen Lehrbücher und Theorien der musikalischen Composition. Der aller unhaltbarste unter allen ist der, das Ohr könne eine solche Folge nicht ertragen. Nun dann müsste jenes ganze Heer von Componisten keine gute Ohren haben, die, zumal heutigen Tags, massenweis wahrlich Quinten auf Quinten und Octaven auf Octaven folgen lassen, ohne auch nur einmal eine unangenehme Empfindung auf ihrem Trommelfelle davon zu verspüren. Die Ursache liegt tiefer, und nach meinem Dafürhalten kann sie gerade nur vom ästhetischen Standpunkte aus ganz richtig erfasst werden, und zwar sowohl in materieller als formeller Hinsicht. — Wie ich §. 190 darthat, sind Quinte und Octave die consonirendsten Intervalle, und erhalten daher ihre expressive Bedeutung erst durch die Beziehung, in welcher sie gebraucht werden. Diese Beziehung nun aber ist so beschränkt und eng abgegränzt, dass sie fast nicht einen Schritt von ihrer Stelle weichen dürfen, ohne entweder ihren ganzen Charakter als Consonanz und Quinte oder Octave zu verlieren, oder mit Beibehaltung dieses wiederum in eine andere Beziehung zu treten.

Hieraus folgt, dass, wenn gegen jenes allgemeine

Verbot der Quinten - und Octavenfolge gefehlt wird, ohne alle Vorbereitung auch die Melodie und Harmonie in eine neue und nach der Lage der Intervalle zwar entferntere Tonart übergehen, die sich nun ankündigt entweder durch die Quinte oder die Octave, und dadurch also eine gewaltsame Störung in der Einheit unsers Gemüthslebens geschieht. Es ist ein gewaltsamer Ruck oder Stoss in der Empfindung; ein Fortreissen in eine andere Welt ohne Uebergang; ein Zerschneiden des Gliedbaues, um ein anderes fremdartiges Glied gewaltsam einzusetzen. Aus diesem wesentlichen oder materiellen Grunde des genannten Gesetzes ergiebt sich aber sogleich auch eine wesentliche Einschränkung desselben; nämlich wo durch angebrachte Quinten und Octaven jene gewaltsame Verrückung in eine andere Tonart nicht verursacht wird, da sind diese Gänge auch nicht fehlerhaft. Betreff der Octaven z. B. ist es gar kein Fehler, ja hingegen noch eine Schönheit, dass, wenn es gerade der Empfindung gemäss ist, zwei Melodien, die sich verschiedenartig entwickeln, in wenigen Tönen in Octaven fortschreiten. SEB. BACH unter Anderen hat dies öfter in seinen zweistimmigen Sätzen angebracht. Natürlich gehört der Gebrauch der Octaven zur blossen Verstärkung eines Tons nicht hier her. Eben so aber ist auch die Quintenfolge nicht mehr fehlerhaft, wenn die Quinten dabei, wie der Musiker sagt, gedeckt sind, d. h. wenn mehrere Stimmen noch in derselben Harmonie sich befinden, welche ungeachtet der Quintenfolge die Einheit der Tonart im Gefühle gegenwärtig erhalten. Oftmals scheinen auch blos in einem Intervallen - Gange Quinten vorhanden zu sein, und es sind im Grunde keine da. Wenn auf a — e z. B. h — fis folgt, so ist dies an und für sich zwar ein Quintengang; allein betrachtet man das h. — fis als Theil des Nonenaccords von e (e, gis, h, d, fis), so hört das Verhältniss von zwei

Quinten auf, denn *fi* ist jetzt *None* und modulirt förmlich, ohne Stoss und ohne fortzureissen, nach a. — Formell gründet sich das Verbot der Quinten- und Octavenfolge auf jenes Gesetz der Schönheit der Bewegung im Raume, von dem ich im ersten oder allgemeinen Theile §. 63 ff. redete. Gleiche Schritte können, wie die geraden Linien, wohl den Verstand befriedigen, niemals aber oder nur unter sehr beschränkenden Umständen Anspruch auf eine eigentliche Schönheit der Bewegung machen. Sie erman- geln der Mannigfaltigkeit und ihre Steifheit ist leer von aller Grazie. Es muss Eintönigkeit und etwas Mattes in unserer Wahrnehmung entstehen.

## §. 194.

### F o r t s e t z u n g.

#### b) *Queerstand.*

Ganz so, wie mit der Quinten- und Oktavenfolge, verhält es sich, von unserem Standpunkte aus die Sache angesehen, auch mit dem sogenannten unharmonischen Queerstände (*relatio non harmonica*). Wir verstehen hierunter eine unangenehme Folge von zwei Consonanzen oder consonirenden Accorden, welche dadurch sogleich erkannt wird, dass zwei unter sich dissonirende Töne so aufeinander folgen, dass der eine Ton in der einen, der andere aber in der andern Stimme befindlich, und der eine ein unterhalber, der andere ein oberhalber Ton ist <sup>1)</sup>).

---

<sup>1)</sup> Eine ausführliche Erklärung des Queerstandes in technischer Hinsicht findet man in meiner „Encyclopädie“ unter dem betreffenden Artikel.



Eine solche Fortschreitung der Intervalle ist nun aus demselben Grunde melodiewidrig, als die Harmonie jene Quinten und Octaven verbietet, weil erstens ebenfalls dadurch ein plötzliches und gewaltsames Uebertreten aus einem Zustande des inneren Gemüthslebens in einen andern und zwar meist vollkommen entgegengesetzten angedeutet wird, und weil zweitens auch in formeller Beziehung der Schönheit der Bewegung dadurch ein merklicher Eintrag geschieht. Deshalb sind auch bei aller äusseren Form gar keine unharmonischen Queerstände unter solchen Intervallen enthalten, welche den Charakter der Ueberleitung oder Modulation in sich tragen, als Septime, None u. s. w. Nehmen wir, um nur ein Beispiel anzuführen, an, dass erst unten d und oben f, dann unten fis und oben d auf einander folgen, so entsteht ein Queerstand oder ein Verhältniss in der Intervallenfolge, das gegen das ästhetische Gesetz der stetig werdenden Einheit des Lebens streitet. Hingegen bliebe das untere d liegen, oder ginge es abwärts nach a, und das obere f zu fis über, so wäre die Stetigkeit bewahrt, während die beiden Stimmen die Bestimmung ihres gegenseitigen Verhältnisses bei dem unharmonischen Queerstände so verwechseln, dass die Empfindung, der stetigen Entfaltung zuwider, erst einen gemüthwidrigen Sprung thun, und sich mit den Tonverhältnissen gleichsam herumschleudern muss, um diesen Wechsel rein zu fassen. Und so wesentlich es für die Schönheit eines Tongedichts ist, dass die Bestimmung der harmonischen Geltung des einen Tons durch den andern unter den verschiedenen Stimmen gegenseitig wechselt, so kann doch gerade dies auch nur so lange schön sein, als es fasslich bleibt, d. h. als der Abstand zwischen den abwechselnden Tönen der verschiedenen Stimmen bei deren Folge in reinen Verhältnissen empfunden werden kann. Beim unharmonischen Queerstände ist dies nicht der Fall.

Die geforderte Empfindung der reinen Octave bei diesem Tonwechsel mischt sich widrig mit deren modulatorischem Ueberspringen in die übermässige oder verminderte Octave oder Prime.

## §. 195.

### F o r t s e t z u n g.

#### *c) Sequenzen.*

Eine dritte ungewöhnliche Form von Intervallenfortschreitungen, welche jene Stetigkeit des inneren Gefühlslebens — aber nicht verbietet, sondern vielmehr gebietet, machen die sogenannten Sequenzen aus, d. h. Fortsetzung eines melodischen oder harmonischen oder melodisch-harmonischen Motivs, und zwar hauptsächlich in dissonirenden Intervallen-Verhältnissen. Die Unruhe und Regsamkeit, welche in unserer Seele herrscht, und die labyrinthisch hin- und hergeworfen nur nach langem Streben, Suchen und Abmühen erst zur Aufklärung und Ruhe gelangen kann, findet darin ihren schicklichsten und wirksamsten Ausdruck. Man nehme nur eine Reihe von Septimen- oder Sexten-Accorden, der man in der Praxis auch vorzugsweise den Namen Sequenzen beilegt: welche Spannung des aufgeregten Gefühls auf einem Punkte! welches Sehnen nach Befriedigung, aber ohne die Kraft gewinnen zu können, die innere Aufregung zu beherrschen. Je heftiger diese ist, desto greller muss natürlich auch die in der Sequenz vorherrschende oder dominirende Dissonanz sein, und umgekehrt. Sequenzen von consonirenden Intervallenverhältnissen führen leicht zur Einförmigkeit, während den anderen eine grosse innere Einheit und eine im Grunde endlose Laufbahn eigen ist, und dieses ihr einheitsvolles

fliegend und schrankenlos bewegliches Wesen geht auf alle durch Figuration, Imitation und dergleichen aus ihnen zu entwickelnden Gestaltungen über, die bald einfach, bald wechsellvoller sich ausbilden, und durch reiche, weniger symmetrische Ausführung die Einfachheit oder Einförmigkeit der Grundlage geschickt zu verbergen oder zu überwinden wissen. Ueberschreiten sie nicht das Maass des Gesetzes der Einheit in schöner Mannigfaltigkeit, so sind die Sequenzen eine der schönsten und ausdrucksvollsten Verbindung der Intervalle in unserem harmonischen Systeme, die, Leben und Bewegung athmend, auch die Seele des Hörers in steter Lebendigkeit ohne Abschweifung auf Entferntes erhält.

## §. 196.

### Von den Accorden.

Bei Betracht der Wirkungen der Intervalle in grösseren Combinationen sowohl der consonirenden als mehr noch der dissonirenden Accorde kann ich mich in so fern kurz fassen, als dieselben sich unmittelbar gründen auf den Charakter der Intervalle an sich, und was weiter darüber gesagt werden möchte, sich stets nur bezieht auf die Verbindung und die Folge, in welcher der Accord gebraucht wird.

Der Dur-Dreiklang zunächst stellt in solcher Voraussetzung ein Bild der Bestimmtheit, des vollkommenen Abschlusses und der Entschiedenheit dar, wobei es gänzlich gleichgültig ist, ob diese in das Gebiet des Ausdrucks des Schmerzes oder der Freude fallen. Immer durchdringt ihn eine gewisse Klarheit und die innere Sicherheit einer vollen Existenz. Der Moll-Dreiklang hingegen, in seinem mehr complicirten Verhältnisse, gewährt nicht

diese vollständige Erfüllung, sondern lässt immer noch Etwas zu wünschen und zu hoffen übrig, wodurch erst die Seele eine volle Befriedigung zu erhalten wähnt. Wir sind gerührt bei seinem Erklängen, bleiben aber auch in dieser Rührung und kommen nicht zum eigentlichen Frieden über: eine Mangelhaftigkeit, die zur völligen, schmerz-erfüllenden Entbehrung wird in dem verminderten Dreiklänge, in dessen greller Dissonanz sich ein Zustand ausspricht, der mit unbändigem Eifer fortstrebt nach irgend einer Art von Linderung. Alle übrigen Gattungen von Dreiklängen sind, je nach der Eigenthümlichkeit ihrer Intervalle, gleichsam nur Abweichungen und Modificationen der, in der Natur festbegründeten *trias harmonica perfecta*, welche den Grundtypus aller harmonischen Dreiaccorde ausmacht, und als solcher auch in dem charakteristischen Ausdrücke den letzten Endpunkt bildet. Die grösste Intensivität liegt in dieser *Trias*, und die Färbung nun tritt um so entschiedener hervor, wenn die Dreiklänge in ihren verschiedenen Intervallen-Verwechslungen umgestaltet werden zu Sexten- und Quartsexten-Accord. Der erstere ist eine Steigerung in helleres Licht, die durch ihre grössere Spannung aber auch an deutlicher Bestimmtheit verliert; daher kann der Sexten-Accord niemals am Schlusse eines Tonstücks erscheinen, nur im Vorübergehen gebraucht werden, hier in seiner öfteren Folge (Sequenz) jedoch auch einen unbeschreiblichen Glanz, eine bis zur Durchsichtigkeit zarte Färbung und eine erhabene Weiterung des Gemüthslebens um sich verbreitend. Befriedigung ist nie da, aber das Herz fühlt sich wohl in diesem unersättlichen Schwelgen, das bis zum Ueberfluss sich steigert in dem letzteren, dem Quartsexten-Accorde, der eine Erhebung zur Aussicht ins Unendliche ausdrückt, wobei nur der feste und sichere Boden zu schwinden scheint.

Tritt zu dem Einklange des Dreiklangs ein vierter fremder Ton hinzu, so wandelt sich der befriedigte Zustand um in ein noch unvollständiges ihm zustrebendes Dasein, und diese Dissonanz erhöht dann ein fünfter hinzutretender Ton zum schärferen Ausdrucke des Unbefriedigtseins. So verbindet der Hauptseptimen-Accord, aus dem Dur-Dreiklang mit der Septime bestehend, und in mannigfaltiger Verwechslung wiederkehrend, mit der Ankündigung der Entschiedenheit auch ein noch unerfülltes Verlangen und Streben darnach, und drückt auf zarte und milde Weise den Uebergang in ein bestimmtes Dasein der Lust oder Unlust aus, oder lässt dieses selbst aus sich hervorgehen, mag Sehnsucht und Verlangen oder Abndung und Ermuthigung die Voraussetzung sein. Seine Schönheit (sagt HAND in seiner Aesthetik, und ich kann in diesem Stücke ihm zu folgen keinen Augenblick anstehen) beruht in dem rein ausgeprägten Verhältnisse der Septime, welche, wenn sie falsch intonirt wird, um so mehr verletzt. Er ist das reinste Abbild geistiger Lebens-Bewegung, und seine Umgestaltung gehört zu den mannigfaltigsten. In zusammengezogener Form wirkt er auch mit concentrirter Kraft, und in der Ausbreitung und Vervollständigung, wie durch den Zutritt der None, dient er dem erweiterten und drängenden Verlangen nach bestimmter Entscheidung. Wo Leidenschaft spricht, da wird eine Vorbereitung, welche sonst das Frappante mildert, bei ihm nicht erfordert, denn sein unerwarteter Eintritt klingt darum weniger herb als bei anderen Dissonanzen, weil seine Ausgleichung auch so nahe und dann vollkommen da liegt. Der Septimen-Accord mit kleiner Terz und reiner Quinte wird da sich darbieten, wo für ein zu erringendes Gut grosse Kraft aufgeboren werden muss, und durch die Unentschiedenheit eine Gewissheit des Erfolgs durchleuchtet. Bitterkeit ist dagegen beigemischt, und

wenn die Dissonanz nicht blos vorüberschwebt, selbst der herbste Schmerz, wenn mit der kleinen Terz sich auch noch die verminderte Quinte verbindet. Welch tiefe Wehmuth z. B. malt die Stelle in LEO's Miserere bei den Worten „*spiritum rectum innova in visceribus meis*,“ wo die grosse Septime vorausgeht? Das innige, von Bangen begleitete Flehen, die theilnehmende Klage wählt sich diese Harmonie auch in GLUCK's „Iphigenie auf Tauris“ (Act. 3. Sc. 4.), wo Pylades in die Worte ausbricht „*Oreste, hélas! peut-il me méconnaître*.“ Härter aber noch als bisher tritt der Septimen-Accord mit grosser Septime hervor, wenn kein blosser Vorhalt, sondern die vollständige Dissonanz stattfindet. Nicht auf einmal auch kann diese Härte beseitigt werden: es müssen noch mehrere andere Septimen-Accorde hinzutreten, durch welche erst nach und nach zu befriedigter Ruhe zu gelangen ist. Dauert die Dissonanz in der Höhe länger, so spricht sich der herzerreissendste Schmerz aus.

Ein reiches Material für charakteristische Schönheit gewährt die Hinzufügung der Secunde oder None, aus welcher die sogenannten Secunden- und Nonenaccorde entstehen, und wie sorgsam auch die vielfachen Modificationen an diesen Accorden, welche in unserer Musik eine der wichtigsten Rollen spielen, beobachtet worden sind, so scheint das innere Wesen der so erweiterten Septimen-Accorde doch noch keineswegs vollkommen durchschaut, wie denn auch schon problematisch bedünken muss, dass eine Milderung eintreten kann, wenn die Basis, auf welcher alle Verhältnisse beruhen, oder der Grundton hinwegfällt. Unter den an sich wieder modifiablen Formen zeichnet sich vorzüglich der sogenannte verminderte Septimen-Accord mit kleiner None aus. Eine grosse, innige Vertrautheit mit dem Schmerze, auch dem herbsten, liegt in ihm, und die seelenvollste Ergebung in

den eisern Willen des Schicksals. Ein wahrhaft elegischer und zugleich sentimentaler Sinn durchdringt ihn; doch kann er auch, zu oft oder an falscher Stelle angewendet, durch seine feste Wahrheit und reizende Weichheit sogar missfällig werden. Benützt für Freude und Jubel, gewährt er Farbe fürs Excentrische, und in gebrochener Anwendung hat namentlich C. M. von WEBER gezeigt, was dieser Accord vermag.

Manches über die tiefere Natur und Bedeutsamkeit der Intervalle in ihren harmonischen Zusammensetzungen findet man auch in QUANTZ's „Anweisung zur Flöte“ pag. 227 ff.; ferner in BÖCKLIN's „Fragmenten zur höhern Musik;“ J. J. WAGNER's „Ideen über Musik“ (Leipz. allgemeine musikal. Zeitung von 1823 Nro 27, 28, 44.), und an anderen Orten.

## § 197.

### Die Tongeschlechter.

Wenn nächst den einzelnen Intervallen und ihren kleineren und grösseren Combinationen jetzt auch die verschiedenen Tonleitern oder Tongeschlechter in nähere Betrachtung gezogen werden müssen, so bedarf es wohl kaum der Erinnerung, dass wir auch hier uns nicht etwa bloß zu beschränken haben auf das eigentlich Bestehende, sondern wir müssen vielmehr das gesammte Gebiet der Tonreihen hinsichtlich der Anwendbarkeit und der expressiven Natur ihrer verschiedenen Gattungen anschauen, und also ausser dem diatonischen und chromatischen Klanggeschlechter auch das enharmonische noch in den Bereich unserer Untersuchung ziehen. Fangen wir mit dem letztern als dem ungewöhnlichen und subtilsten an.

§. 198.

F o r t s e t z u n g.

a) *Enharmonisches Tongeschlecht.*

Wir reden wohl noch von einer enharmonischen Tonleiter, und verstehen darunter die, für Kunst und Wissenschaft übrigens ganz bedeutungslose, Folge der Tonstufen, jede in ihrer ursprünglichen Höhe und zugleich erhöht und erniedrigt zusammen genommen, aber haben kein eigentliches nach Viertelstönen bestimmtes Ton- oder Klanggeschlecht, sondern nur noch sogenannte enharmonische Fortschreitungen und Uebergänge, von denen ich auch unter dem Kapitel der Modulation noch Einiges zu bemerken haben werde. Indessen ist der Unterschied dieser übrigens mathematisch nachgewiesenen kleineren Tonverhältnisse für ein nur einigermaßen gebildetes Ohr überaus merklich. Man höre nur von einem guten Geiger oder Violoncellisten die Töne cis und des, gis und as, dis und es u. s. w., und man wird sich bald davon überzeugen. Es haben daher auch viele Kunstforscher schon die Einführung der enharmonischen Verhältnisse in unser Tonsystem gewünscht. KRAUSE z. B. sagt <sup>1)</sup>, wer die Tonkunst in ihren Tiefen kennt, weiss, dass sie in keiner Hinsicht jetzt schon ihr ganzes Gebiet erschöpft, sondern dass ihr allenthalben noch wesentliche Verbesserungen bevorstehen; und zu diesen rechnet er denn ganz besonders auch die Aufnahme der in Rede stehenden Scala. Dieselbe erscheint keineswegs auch als ein so lä-

---

<sup>1)</sup> „Ueber eine verbesserte Tonschriftsprache“ (in der Leipz. allgem. musik. Zeitung, Jürg. 1811. Nro 30.).



stiges Product spitzfindiger Ueberkünstelung. Nach Berichten mehrerer Reisender fällt und steigt der Gesang vieler noch wenig cultivirter Völker in Viertelstönen. Namentlich ist auf diese das ganze ziemlich ausgebildete System der türkischen Musik gebaut, die vom kleinen g bis zum dreigestrichenen e nicht mehr und nicht weniger als 69 Töne in ihrem Systeme enthält, während wir in demselben Raume nur 34 Töne zählen. Und dass selbst europäische Tonkünstler von dieser türkischen Musik oft sehr ergriffen und tief gerührt werden, finden wir nicht minder in solchen Berichten glaubhaft bestätigt. Auch den alten Griechen war das enharmonische Klanggeschlecht keineswegs fremd; nur muss man nicht glauben, dass sie eine eigene solche Tonleiter gehabt hätten, sondern es kam der enharmonische Viertelston nur in ihren diatonischen Tonleitern, jedoch immer als sehr wesentlich vor, und ward durch  $\beta$  (Beta) bezeichnet; und BLAINVILLE <sup>1)</sup> hält denselben für ganz geschickt zum Ausdruck der heftigsten Leidenschaften, namentlich des Zorns, der Verzweiflung und der Rache, des Schreckens, Entsetzens und des Jammergeschrei's der Hölle. Hier muss ich nun aber bezweifeln, dass BLAINVILLE aus eigener Erfahrung gesprochen. Freilich urtheilen auch schon ARISTIDES QUINTILIAN und PLUTARCH so über dieses Tongeschlecht. Ersterer hält es für aufregend, und dem Letzteren ist es das schönste, das um seiner Würde willen auch von den Alten häufig gebraucht worden sei. Allein widerspricht das nicht ganz und gar der allgemeinen Erfahrung, dass nur Grösse der Verhältnisse auch grossartigen, und Kleinheit derselben nur kleinen Aus- und Eindruck bedingt? — Wohl nur

---

<sup>1)</sup> *Histoire generale critique et philologique de la Music,*  
pag. 170.

zu ganz feinen Nuancirungen des Tonausdrucks an sich kann der Viertelston verwendet werden; und dieses geringe Verhältniss seiner expressiven Fähigkeit mag auch wohl einzig dazu beigetragen haben, dass das enharmonische Klanggeschlecht durchaus aus unserem praktischen Ton-systeme entfernt wurde. Die Untauglichkeit unserer musikalischen Organe zu seiner Ausführung kann ich unmöglich als solche Ursache anerkennen; aber dass das menschliche Gefühl und Ohr im Allgemeinen, bei der Massenhaftigkeit unsers musikalischen Wirkens, noch einen solch' feinen Unterschied in den Klanggrössen und zwar mit Nutzen wahrzunehmen vermöchte, muss ich bezweifeln. Von dem Einzelnen darf hiebei durchaus nicht geschlossen werden auf das Allgemeine und Ganze. Warum auch wohl hätte der feine Spötter ARISTOPHANES seine Ritter ausrufen lassen: „Kommt! lasst uns zusammen heulen wie Flöten des olympischen Nomos,“ und dann singen: *Mü, mü, mü, mü*, nach der Mollscala, wenn wirklich das enharmonische Tongeschlecht der Griechen von so „würdevollem und erregendem“ Ausdrücke gewesen wäre? denn unter jenem olympischen Nomos war nichts Anderes verstanden, als das spondäische Geschlecht, von welchem das enharmonische abstamme.

## §. 199.

### F o r t s e t z u n g.

#### *b) Chromatisches Tongeschlecht.*

Verstehen wir unter Tongeschlecht den Inbegriff von Tönen, der als Grundlage zu Tonarten und Compositionen in denselben dient, so haben wir auch kein eigentlich chromatisches Tongeschlecht, vielmehr überhaupt nur

ein solches Geschlecht, nämlich das diatonische; indessen, wie schon angedeutet, nehmen wir das Wort gewöhnlich gleichbedeutend mit Tonreihe oder Leiterstufe, auch Tonleiter gemeinhin. Und solche chromatische Tonreihen nun oder Tongeschlechter sind nicht etwa, wie die enharmonischen, ein blosses oder vornehmlich doch Werk der speculativen Kunst-Wissenschaft, sondern, wie die Tonsysteme selbst der uncultivirtesten Völker beweisen, vollkommen begründet in dem Wesen der Natur, und müssen somit auch eines besondern charakteristischen Kunst-Ausdrucks fähig sein. Die Marquesas-Insulaner z. B., denen wir doch wahrlich keine grossen Fortschritte in der artistischen Speculation wie in der Cultur überhaupt zuschreiben und zuzuschreiben berechtigt sind, besitzen gleichwohl ein völlig chromatisch ausgebildetes Tonsystem. Ihr Lied, das sie bei den Menschenopfern singen, bewegt sich einzig und allein hin und her in den Halbtönen d dis e f fis g. Die Natur selbst also muss wohl auf solche Theilung der Töne hinführen, und was in der Natur vorhanden ist, gestaltet sich mit weit kräftigerer Wirkung auch in der Kunst. Wirklich liegt, über die modernen halbtönigen Läufer und Schnörkel unserer Virtuosen und Sänger weit hinaus, in den strebenden Bewegungen und Fortschreitungen dieses chromatischen Tongeschlechts ein lebendiger Ausdruck des wildesten Affects. SULZER schon sagt <sup>1)</sup>: „ein chromatischer Gang drückt natürlicher Weise allemal Etwas aus, das dem freien Wesen der grösseren diatonischen Fortschreitung entgegen ist, und dienet insbesondere, solche Leidenschaften auszudrücken, welche das Gemüth in eine Beklemmung setzen und etwas Trauriges haben, Schmerz und Betrübniß, Furcht, Angst,“ u. s. w. Die Klage

---

<sup>1)</sup> In seiner Theorie der schönen Künste, Art. Chromatisch.  
Schilling, Aesth. der Tonk. Thl. II.

gewinnt oft hier etwas höchst Zärtliches und Schmelzendes; es liegt aber gar leicht auch etwas Unheimliches darin. So findet SIEVERS z. B. ganz richtig in dem zärtlichen Gesange zwischen Don Juan und Zerline (in MOZARTS „Don Juan“) das Unerlaubte der Situation höchst treffend ausgedrückt durch die in der Singstimme und mehr noch in der Begleitung vorkommenden chromatischen Gänge. Auch Figaro und Susanna zeigen ihm dadurch schon in ihrem Duett ganz deutlich die hier waltende schadenfrohe Verschmitztheit und verbrecherische Absicht.

## §. 200.

### F o r t s e t z u n g.

#### c) *Diatonisches Tongeschlecht.*

Die diatonischen Tonleitern bestehen aus einer Mischung von ganzen und grossen halben Tönen, welche letzteren sich am natürlichsten zweimal in dem Umfange einer Octave finden, und die man nunmehr, zwar höchst bequem, jedoch nicht durchgängig aus irgend einer inneren Nothwendigkeit dergestalt bestimmt hat, dass eben nur das Doppelverhältniss der sogenannten harten und weichen oder besser Dur - und Moll - Scala dadurch erzeugt wird. Seit dem Wiederbeginn der Musik - Kultur in der christlichen Kirche, namentlich seit AMBROSIVS und GREGOR I., haben wir einzig dieses diatonische Geschlecht in unserem Musik-Systeme beibehalten, und setzen daher seinen Begriff in den Verein und die Reihenfolge aller sieben Tonstufen, ohne Auslassung und ohne zweifache Benützung der einen oder anderen Stufe. Das diatonische Tongeschlecht enthält die sieben Tonstufen c, d, e, f, g, a, h, gleichviel von welcher anfangend; aber jede dieser Stufen

kann nun unverändert oder erhöht oder erniedrigt vorkommen, nur nicht in zweien solcher Gestaltungen. Daher kommt es, dass die Leitern aller jetzt üblichen 24 Tonarten scheinbar nichts Anderes sind, als eben so viele erhöhte Tonversetzungen einer einzigen Grundform. Indessen giebt es nothwendig eben so viele auch intensiv unter sich wahrhaft verschiedene Tonleitern und daraus entspringende eigenthümliche, durchaus nicht weiter zu transponirende Tonarten, als da Versetzungen des halben Tons in sieben Tönen möglich sind. Und dass dadurch neue, ganz ausser dem Bereich unsers gewöhnlichen Moll und Dur gelegene Tonreihen von höchst bedeutungsvoller Schönheit entstehen können, bearkunden zur Genüge schon die alten Kirchentonarten, deren Wirkung so entschieden und allgemein ergreifend ist, und man hätte nicht so kopfschüttelnd und wie über eitle und nutzlose Neuerungen absprechen sollen über die Versuche, welche MITZLER und BLAINVILLE in dieser Hinsicht anstellten, welcher Letztere namentlich eine Tonart erfand, die, obschon weder unser gewöhnliches Moll noch Dur, dennoch jeden tieferen Kenner befriedigen musste, und nur nicht jenen eben so grundgelehrten als einseitigen Quintenhorchern zusagen wollte. Glaube man doch ja nicht, dass ungeachtet eines BEETHOVEN und MOZART, zu deren grössten Verehrern ich wahrlich gehöre, die Musik bereits das letzte Ziel ihrer Vollendung erreicht hat: Unermessliches noch bleibt zu thun, zu erfinden und zu verbessern übrig. Unsere Molltonleiter z. B. — charakterloser könnte doch wahrlich keine Tonleiter gebildet sein <sup>1)</sup>. Ich rede hier nicht von der Moll-

---

<sup>1)</sup> Vergl. hier auch G. WSSZES Theorie der Tonsetzkunst, Thl. 1. pag. 235, und MONTIGNY *cours complet d'Harmonie et d'apres une neuve theorie generale*, Cap. XXIII.

tonart an sich, sondern nur von deren Leiter. Ich meine, sie sollte durchgängig als charakteristische Töne die kleine Terz und kleine Sexte, dann aber auch die grosse Septime enthalten als Leitton. So bestände auch ein wesentlicher Unterschied unter der Moll- und Durtonleiter, indem jene drei, diese aber nur zwei halbe Töne im Umfange einer Octav enthielte, welches Verhältniss ausgeglichen würde durch den energisch, aber auch höchst charakteristisch wirkenden weiten Schritt in der Mollscala zwischen dem sechsten und siebenten Tone. An sich bedingen die doppelt grossen Schritte der diatonischen Tonleiter, gegenüber von dem chromatischen Geschlechte, natürlich auch einen weit ernsteren, festeren und zwar ruhigeren, aber auch entschiedenen Sinn, der durch die Beimischung der kleinen und grossen Halbtöne für jede Erregung leicht empfänglich und voll des glühendsten Feuers ist. Im Uebrigen erscheint das ganze Geschlecht als blosser Grundlage für die Tongattungen, in welchen die Compositionen ihre charakteristische Färbungen erhalten.

## §. 201.

### D i e T o n a r t e n .

So führen uns denn die diatonischen Tonleitern ganz natürlich und ohne Aufenthalt weiter zu der Untersuchung der verschiedenen Tonarten selbst, und da müssen denn, wo das Charakteristische derselben besonders in Betrachtung gezogen werden soll, auch die Tonreihen der Alten zunächst noch erwähnt werden. Eine jede derselben bewahrt durch die verschiedene Lage der Halbtöne eine völlig abgeschlossene Eigenthümlichkeit, und dadurch sind die darauf begründeten Tonarten, gegen die neueren betrachtet, von ungleich bestimmterem Ausdrücke, der denn

auch frühzeitig schon vielfach beobachtet worden ist. PLATON geht in dieser Hinsicht so weit, dass er manche Tonarten als den Sitten höchst gefährlich schildert, indem sie Weichlichkeit und Ueppigkeit athmen, andere hingegen tragen für ihn den Charakter edler Männlichkeit an sich, ihre Harmonieen stählen den Muth, und erfüllen die Seele mit kriegerischem Enthusiasmus, weshalb er sie für ächt hellenisch, oder der Nation würdig, erklärt. ARISTOTELES sagt: es giebt ausser der Natur Nichts, worin Zorn und Sanftmuth, Tapferkeit, Mässigung und alle moralischen Eigenschaften, nebst ihrem Entgegengesetzten sich so deutlich und ähnlich abbildeten, als in Rhythmus und Melodie. Es ist also ganz offenbar, dass in den Tönen und ihrer Verbindung ein Ausdruck vieler sittlichen Eigenschaften liegt. Bei gewissen Tonarten werden wir zur Traurigkeit gestimmt, durch andere zu einer gewissen Erschlaffung und Gleichgültigkeit; eine Tonart bringt uns in eine mittlere ruhige Fassung, die andere begeistert uns zu einer raschen und feurigen Thätigkeit. Das Alles sind ARISTOTELES Worte. LUCIAN nennt es sogar einen göttlichen Anhauch ( $\tau\acute{o}$   $\epsilon\nu\theta\epsilon\omicron\nu$ ), der in den Tonarten liege, und charakterisirt mehrere derselben ganz bestimmt, was ausser ihm auch noch ATHENÄUS und ARISTIDES QUINTILIAN gethan haben. Eine Zusammenstellung der einzelnen hieher gehörigen Bemerkungen alter Schriftsteller findet man in einer ausgeführteren Charakteristik der alten Tonarten von BÖKH in dem Werke *de metr. Pindari lib. III. pag. 238. ff.* Dem Wesentlichen nach stimmen alle diese Angaben über die psychische Natur und über die Wirkungen der einzelnen Tonreihen überein; etwaige Abweichungen werden theils bedingt durch eine verschiedene Subjectivität, die sich hier natürlich einmischen muss, obschon dadurch unsere, zunächst auf den bestimmteren Ausdruck hinzielende musikalische Theorie durchaus nicht eigentlich

gefährdet wird; mehr wohl noch durch den Umstand, dass die griechischen Tonarten zu verschiedenen Zeitaltern ihre Namen vertauscht haben, was aber nicht weiter in unsere Aesthetik gehört.

## §. 202.

### F o r t s e t z u n g.

#### *Von den Kirchentonarten insbesondere.*

Die aus den griechischen Tonreihen hervorgegangenen Kirchentonarten müssen nothwendig einen sehr bestimmten Charakter beibehalten haben, der denn auch von den früheren musikalischen Theoretikern nicht unbemerkt geblieben ist. PRINTZ z. B. bestimmt in seiner „musikalischen Kunstübung von der Quarte“ (pag. 15—18) den verschiedenen Ausdruck der stufenweisen Quartan- und Quintenfortschreitung jeder alten Tonart nach der Lage des darin vorkommenden halben Tons mit vielem Scharfsinne, und leitet daraus den besondern Charakter derselben her. Die jonische Tonart ist nach ihm lustig und muthig; die dorische ernsthaft und andächtig; die phrygische sehr traurig, die lydische hart und unfreundlich; die mixolydische mässig lustig, und die äolische endlich zärtlich und etwas traurig. Diese Charakteristik trifft mehrfach mit der überein, welche GUMPELRHAIMER in seinem *compendium musicae Cap. X.* liefert; und viele vorhandene alte Kirchengesänge beweisen noch sicherer die Richtigkeit der Angabe. Daher sollten denn in der That auch die alten Tonarten nach ihrer tieferen Bedeutsamkeit nicht so ganz aus der Acht gelassen, und neben den jetzt üblichen, zur Vermehrung und Bereicherung des musikalischen Ausdrucks, gehörigen Orts angewendet werden; und



betrachten wir dieselben deshalb auch hier im Einzelnen noch näher.

## §. 203.

### F o r t s e t z u n g.

#### a) *J o n i s c h e T o n a r t.*

Diese ist die einzige unter den alten sogen. Kirchen-tonarten, welche mit einer unserer Tongattungen und zwar mit Dur, der melodischen Grundlage nach, vollkommen übereinstimmt; der harmonischen Verwendung nach indes-sen auch eben so weit wieder, ein eigenthümlich Charak-teristisches fest bewahrend, von derselben abweicht. Unsere Modulation in Dur nämlich geht zunächst nach der Dominante. Unser C-dur z. B. wird der Regel nach zuerst nach G-dur ausweichen, oder, wenn nur eine Modulation stattfindet, auch wohl bloß nach G-dur. Eine andere Art zu moduliren muss als Ausnahme von der Re-gel angesehen werden, und die älteren Componisten hiel-ten das nicht für eine unbedenkliche Freiheit. Anders aber verhält es sich mit der jonischen Tonart. Man be-trachte nur die Choräle „Allein Gott in der Höh' sei Ehr,“ „Herr Christ der ein'ge Gottessohn,“ „Herr Gott dich loben wir“ u. a., welche sämmtlich in dieser Tonart stehen, und es ist eine solche Ausweichung offen-bar geflissentlich umgangen. In anderen, wie „Herzlich lieb hab' ich dich o Herr,“ „Vom Himmel hoch da komm' ich her“ u. a., ist die Modulation durch allerhand Mittel verspätet. Dazu kommt, dass die jonische Tonart, wenn sie in ihrer ganzen Kraft authentisch gebraucht werden sollte, auch meist nur in dem hellen, klaren C auftrat, und so war und ist sie denn auch, in ihrem hellen, heitern,

dem natürlichen Tonquell zunächst entschöpften und doch von dem Alltäglichen sonderlich frei gehaltenen Wesen, der eigentliche und gebührende Sitz heitern, freudigen, starkmüthigen Gesangs. Das festeste Vertrauen liegt in ihren Wendungen, und die tugendkräftige und darum offene, schüchternlose Seele weiss kaum andere Töne zu ihrem Ausdruck zu wählen. Ueberall ist Sicherheit und erhöhte Festigkeit, der mit Bewunderung und heiliger Furcht der Hörer unwillkührlich zuschaut.

## §. 204.

### F o r t s e t z u n g.

#### *b) Dorische Tonart.*

Es ist diese die erste Molltonart in dem Systeme der alten Kirchentonarten (d e f g a h c d), die sich von Dur durch die kleine Terz, vom äolischen Moll aber durch die grosse Sexte unterscheidet. Nun aber wird ihre Septime unbedenklich erhöht (c in cis), und besonders um den halben Schluss von d f a auf a cis e zu machen, oder den vollen Schluss mittelst des Dominanten-Accords einzuleiten, und so fordert sie zur Tonica zwar einen kleinen, zu den beiden Dominanten aber einen grossen Dreiklang. Daraus ergibt sich ihr Charakter. Sie ist eine Molltonart in Moll schliessend, aber in ihren wichtigsten Wendungen mit beiden Dominanten die Eigenschaft von Dur an sich tragend: der trübere, ernstere, auch wohl weichere Sinn der Mollgattung wird durch die helleren, sicheren und freudigeren Durklänge in ihr erleuchtet und erhoben. Es ist der wahre Ton für feierliche, würdige, freudig-ernste Andacht, der daher auch häufiger als irgend eine andere alte Tonart zu Kirchengesängen ange-

wendet worden ist. Die grosse Hinneigung dieser Tonart nach Durtönen gestattet aber nicht, dass sie auf eigenthümlich phrygische Weise schliesst; alle Modulation der Art muss ihr streng fremd bleiben. Daher das Sprichwort *a dorio ad phrygium*, um den plötzlichen Uebergang von einer Materie zu einer ganz andern bildlich anzudeuten. Die dorische Tonart geht vielmehr am häufigsten zur Quinte über, und so gewöhnlich jetzt diese Ausweichung ist, war sie bei den Alten doch sehr ungewöhnlich, und, vom ästhetischen Gesichtspunkte aus betrachtet, lässt sich nicht leugnen, dass der ursprüngliche Charakter der Tonart dadurch einen mächtigen Aufschwung erhält. Zum Beispiel diene nur der Choral „Christ ist erstanden“ oder „Christ unser Herr zum Jordan kam.“

## §. 205.

### F o r t s e t z u n g.

#### c) P h r y g i s c h e T o n a r t.

Die zweite der Molltonarten unter den alten Kirchentönen mit kleiner Sexte aber auch kleiner Secunde (e f g a h c d e), und dadurch sich von den übrigen Molltönen unterscheidend. Die phrygische Tonart, welche die Griechen hatten, ist von dieser Kirchentonart himmelweit verschieden, und es lässt sich daher auch nicht, was ARISTOTELES, APULEJUS und ATHENÄUS von derselben sagen, dass sie nämlich erhaben sei und hinreissend, ausgebildet in den lärmenden Feiern der phrygischen Götter-Mutter besonders den Dithyramben geeignet, kräftig, das Gemüth zu Begeisterung und religiösem Enthusiasmus erhebend u. s. w., auf diese anwenden. Die Leiter von E-moll hat an sich schon etwas Klagendes; dieses wird aber

noch erhöht durch den schweren Schritt der ersten kleinen Secunde, der nachgehends jedoch auch aufzustreben scheint zu einer himmlischen Ahnung. Die Choräle „Christus der uns selig macht,“ „Ach Herr mich armen Sünder,“ „Ach Gott vom Himmel sieh darein,“ und LUTHERS „Aus tiefer Noth schrei ich zu dir“ unter anderen stehen in dieser Tonart. Sie ist abhängig von der äolischen, aber es fehlt ihr die Modulation in die Dominante: ein Mangel, den wir bei keiner andern Tonart treffen, der ihr aber auch eine beispiellose Strenge und trübe Abgeschlossenheit des Charakters beilegt, welche an unserm Herzen nagte, würde die Verwandtschaft mit der jonischen Tonart nicht wieder einen lichten Strahl in den ganzen Ausdruck. Schlagend zeigt sich diese Seite des Charakters der Tonart in Luthers hochernstem, starkmuthigem Liede „Mitten wir im Leben sind,“ das sich in der fünften, achten und zehnten Strophe, bei den Worten „Das bist du Herr,“ „Heiliger Herr Gott,“ „Heiliger starker Gott“ etc. glaubensstark und mächtig in die jonischen Töne wendet. Ja tiefsinniger und zarter noch tritt das Jonische in der fünften Strophe des Liedes „O Haupt voll Blut und Wunden“ zu den Worten „O Haupt so schön gezieret,“ mit dem Ausdrücke mitleidvollsten Staunens hervor. Die jonische Verbindung war es denn auch, welche die Alten veranlasste, das Phrygische nicht bloß für Trauer und Busse, sondern auch für die feierlichsten, ernstesten Glaubens- und Preisgesänge, wie das *Te Deum*, zu gebrauchen. Von dem weichen Sitze äolischer Wehmuth unstät hinwegrückend auf die Dominante, ohne beruhigenden, festen Schluss, noch ernster durch die Verbindung mit dem weihevollen Kirchenklang des Dorischen, gehaltener und gemessener durch das Entbehren des Dominanten-Aufschwungs, dann aber auch mächtig und zuversichtlich stark durch das aus diesem Kreise von

Mollharmonieen hell herausstrahlende Jonische, bietet die phrygische Tonart einen Typus vom tiefsinnigsten, stark ausgeprägtesten Charakter, von einem Ausdrücke für den Kirchengesang und die heilige Musik überhaupt, der in der That nur auf diesem Wege zu erreichen ist.

## §. 170.

### F o r t s e t z u n g .

#### *d) Lydische Tonart.*

Setze ich zunächst die Tonreihe her, auf welcher diese sogenannte lydische Tonart beruht: f g a h e d e f, also Dur mit übermässiger Quarte. Um dieser Quarte willen entbehrt sie nun einer Ausweichung in die Unter-Dominante, gewinnt dafür auch auf anderer Seite Nichts, was sie irgend einer Tonart voranstellte, und deshalb hat die Tonart niemals eine reichere Anwendung gewinnen können. Selten finden sich in den alten Choralsammlungen lydische Melodieen; ja seit der Reformation scheinen sich deren gar keine in der Kirche erhalten zu haben. Dagegen trifft man in Gesängen anderer Tonarten, namentlich im Dorischen, Ausweichungen in das Lydische, oder auch einen abwechselnd lydischen und jonischen Gesang, wie der Choral „O milder Gott,“ in MARX's Choralbuch; und hier durchlebt denn auch ein Sinn die Tonart, der sie als eine der tiefsten, sinnigsten Naturanschauungen unserer Vorfahren unserer Würdigung empfiehlt. Die Alten erhoben sich aus dem Jonischen in die Dominante, also das Mixolydische, als einer besondern Tonart; allein diese neue Tonart fand ihren festen Abschluss, ihre feste Begründung nicht in sich selbst, sondern in dem Stammtone, und es musste nun, wie hier die Oberdominante als be-

sondere aber abhängige Tonart empor schwebte, auch ein Herabsinken auf die Unterdominante denkbar sein, die als besonderer lydischer Ton zu gelten suchte, gleichwohl aber nicht in sich ihren Abschluss finden konnte, sondern nur im steten Hinaufverlangen nach dem Ursprunge, nach dem hellen, sichern Jonisch, ihren eigentlich wahren Sinn, nämlich den tiefern Ausdruck weichen, sehnenden, wehmüthigen Verlangens, offenbarte. In solcher Weise stimmte auch der tiefsinnige BEETHOVEN den lydischen Gesang wieder an in seinem Quartette op. 132, um das Dankgebet eines sehr ermatteten, noch von den Schauern des Todes umwehten Kranken für den ersten neuen Lebenspuls auszusprechen, und dieser weiche verathmende Sinn dieser Tonart mag auch wohl die innere und hauptsächlichste Ursache gewesen sein, warum man sie nicht anstimmen mochte in der glaubensfrischen und starken Muth erfordern und athmenden Reformatiionszeit.

## §. 207.

### F o r t s e t z u n g.

#### e) *Mixolydische Tonart.*

Die mixolydische Tonart ist eine der interessantesten unter allen alten und Kirchen-Tonarten, in welcher daher auch viele anziehende und tief bedeutsame Gesänge componirt worden sind. Sie umfasst die Tonreihe *g a h c d e f g*, ist also Dur mit kleiner Septime, denn wesentlich gehören ihr die Töne *h* und *f* an. Deshalb erscheint sie denn aber auch nicht als eine ursprüngliche, sondern nur abgeleitete und zusammengesetzte Tonart, und dies muss wohl ins Auge gefasst werden, wenn etwas Bestimmtes gesagt werden soll über ihren innern Charakter,

ihr eigentlich innerstes psychisches Wesen. PRINTZ hat das sicher nicht gethan, sonst hätte er unmöglich den Charakter dieser Tonart so geradweg lustig und etwas gemässigt nennen können. Ist das auch Etwas, so ist es doch bei Weitem noch nicht Alles, und selbst für sich nicht einmal unbedingt wahr. Der Grundzug des Mixolydischen ist die Erhebung, das Aufschweben aus dem festeren Jonischen, das aber nicht zu einer eigenen abgeschlossenen Bestimmtheit gelangt, und darum einen weniger feurigen, mehr geistigen Aufschwung nimmt, gleichsam ein höherer verschimmernder Abglanz des sichern, hellklaren Ursprungs ist. Und wird schon dadurch bedingt, dass über die Verklärung sich gleichsam ein Schatten der Wehmuth verbreitet, der sich noch bestimmter zeichnet durch das stets nach dem Ursprunge zurückverlangende f, das sich auch ungehört unserem Gefühle aus dem Dreiklange über g stets vernehmbar macht, so erhebt die nahe Beziehung auf das Dorische diesen Zug weicher Sehnsucht in die Sphäre heiligeren kirchlichen Ernstes, gemäss dem Sinne der dorischen Tonart. So besass die alte Choral-kunst an der mixolydischen Tonart einen Typus von tief-sinnigem, reichem und bestimmtem Charakter, wo es galt, verklärender und dabei sehnsuchtsvoller Erhebung Stimme zu verleihen. Die Gesänge „Komm Gott Schöpfer heil'ger Geist,“ „Komm' heiliger Geist erfüll die Herzen“ und viele ähnliche geben Zeugniss davon.

## §. 208.

F o r t s e t z u n g.

f) *Aeolische Tonart.*

Diese letzte der alten Kirchentonarten enthält die Ton-

reihe a h e d e f g a, und ist also Moll mit kleiner Sexte, wodurch sie sich von der dorischen Molltonart unterscheidet. Die kleine Septime ist nicht bezeichnend, weil sie im Dominantenaccorde jedesmal in die grosse (in gis) verwandelt wird, wobei sie jedoch nicht unmittelbar auf die kleine Sexte folgen oder derselben vorausgehen darf. Dadurch entsteht eine stete Verbindung der Tonart mit dem Phrygischen, und solche verleiht ihr nun immer eine höhere kirchliche Würde, während melodisch die kleine Terz und Sexte, harmonisch der hellere grosse Dreiklang auf der Dominante im Wechsel mit den kleinen Dreiklängen der Tonica und Unterdominante der Tonart einen sanften, weichen, elegischen Charakter leihen, gleich fern von Stärke und Helligkeit als von dem ernsteren, trüberen, strengeren Ausdrücke etwa der phrygischen, oder dem heiter-ernst-feierlichen der dorischen Tonart. So wird auch ihr Ausdruck von älteren Tonlehrern verstanden. BUTTSTÄDT z. B. findet das Aeolische angenehm und lieblich; wie PRINTZ darüber urtheilt, habe ich früher schon angeführt, und KIRNBERGERS Aeusserung, dass die grosse Sexte (dorisch) Würde und Anstand mit sich führe, die kleine (äolisch) aber mehr Weichlichkeit und Zärtlichkeit ausdrücke, deutet auf ein ähnliches Empfinden hin. Eigenthümlich ist es, dass die Alten besonders in den Chorälen äolischer Tonart nicht gern nach der dorischen auswichen. Der Grund davon war sicher nur ein innerer oder ästhetischer: man wollte die beiden ursprünglichen Molltonarten bei ihrer Aehnlichkeit nicht noch mehr verschmelzen und dadurch sie um allen Charakter-Unterschied bringen. Eher mochte noch das Dorische in seine Dominante ausweichen, da es durch seine zahlreichen Verbindungen mit Durtonarten noch stark genug blieb, trotz seines momentanen Uebergangs in weicheren Modulationen; das Aeolische würde bei dem umgekehrten Schritt in das



Dorische seinem Charakter zuwider gehandelt haben. Nicht heiter sollte die weiche äolische Klage und Bitte werden; nur in tieferer, ernsterer Versenkung (in Berührung mit dem Phrygischen) konnte sie höhere Kraft und nachdenklichen Inhalt gewinnen. Die Choräle „Verleih uns Frieden gnädiglich,“ „Nun komm der Heiden Heiland“ und „Auf meinen lieben Gott“ unter anderen stehen in der äolischen Tonart, und ich will sie als Beweis angeführt haben.

## §. 209.

### F o r t s e t z u n g .

#### *Von den neueren Tonarten.*

Die neuere oder sogenannt moderne Musik erscheint dem ersten Anblick nach durch die gleichförmige Legung der charakteristischen Halbtöne in ihren Scalen als zunächst zurückgebracht auf die zwei wesentlichsten Verschiedenheiten der Dur- und Moll-Tonart. Man hat jene als durchaus natürlich, diese aber als mehr durch menschliche Kunst und Speculation hervorgebracht zu betrachten gesucht, da die kleine Terz nicht eigentlich in den Schwingungen des Monochords enthalten ist; indessen hat selbst die Musik uncultivirter und noch im rohesten Naturzustande lebender Völker eben so oft und fast noch häufiger die Verhältnisse der Molltonart, und somit bedürfte eine solche Annahme noch einer vielfachen Erörterung. Ohne mich jedoch weder hierauf, noch auf den eigentlichen Ursprung der Dur- und Molltonleiter, als nicht zur Sache gehörig, hier weiter einzulassen, und in der Beziehung nur im Vorbeigehen erinnernd an die geistreiche Hypothese RAMEAU's, welche den Ursprung der Dur- und Moll-Tonart auf eine gewisse Sympathie der Töne baut, wie

an die gründliche Abhandlung darüber von MARPURG in seinen Anmerkungen zu SOBGENS *compendium harmonicum*, bemerkte ich blos, dass allerdings in dem Moll niemals eine so vollständige Befriedigung für das Ohr liegt, als im Dur. Die Componisten schliessen daher auch, wenn sonst der herrschende Ausdruck solchen Wechsel nur irgend verträgt, und wenn nicht etwa eine geringere Beruhigung des Hörers eben beabsichtigt werden soll, ihre in der Molltonart begonnenen, namentlich grösseren Tonstücke gern in Dur. Selbst PERGOLESE hat dies gethan mit seinem weltberühmten *Stabat mater*, vieler anderer Fälle, vorzüglich aus der älteren Zeit, nicht zu gedenken. Das Umgekehrte findet weit seltener statt. Die Durtonart ist also allerdings bestimmter denn die Molltonart, ist stets ein Ausdruck der sich klar bewussten Kraft. Viel energischer ist ihr Charakter, und was sie spricht, spricht sie mit einer gewissen unerschütterlichen Gewissheit. RIEPEL nennt daher nicht mit Unrecht allen Durton männlich, und weiblich dagegen das Mollgeschlecht, wo stets das Weiche, Sanfte und zärtlich Schmelzende als natürlicher Charakter haftet. Durtöne sind feurig und belebend, Molltöne dagegen rührend und mehr abspannend; jene haben etwas Prächtiges und Glänzendes, diese sind matt und düster. In der Molltonart allein klagen Schwermuth und Trauer allmächtig ergreifend; Frohsinn und Heiterkeit dagegen finden nur in der Durtonart ihren wahrhaften Ausdruck.

## §. 210.

### F o r t s e t z u n g.

Indem nun die beiden neueren Tonarten Dur und Moll sich, bei übrigens gleichem Verhältnisse der charak-

teristischen Halbtöne, auf jeder der zwölf innerhalb der grossen Septime gelegenen Tonstufen wiederholen, entstehen eben so viele Dur- und Mollscalen, und folglich die jetzt am meisten in der Praxis üblichen vier und zwanzig Tonarten <sup>1)</sup>). Nun haben wir gesehen, dass an der grösseren und minderen Höhe und Tiefe der Töne an sich schon eine gewisse charakteristische Bedeutsamkeit haftet: ist das der Fall, so müssen jetzt, durch solche Rückung, auch schon die verschiedenen Dur- und Molltonarten nothwendig einen verschiedenen Ausdruck erlangen, der, ungeachtet des gleichbleibenden Verhältnisses ihrer Halbtöne, sich noch mehr und besonders stark bemerkbar machen würde und müsste bei ganz reiner Stimmung oder ohne Temperatur, denn diese schleift, alle dissonirenden Tonverhältnisse durch eine mittlere Schwebung ausgleichend, den psychischen wie physischen Charakter der Tonarten bedeutend ab, obschon auch unser jetziges temperirtes Tonsystem, bei der merklichen Verschiedenheit der scheinbar gleichen Intervalle, denselben noch keineswegs vollkommen aufhebt, weil, ungeachtet dadurch einige Tonarten reiner, schärfer, andere härter u. s. w. werden (unter den Durtönen z. B. sind C, G, D, F am reinsten, härter schon sind A, E, H, Fis, und noch härter und am härtesten B, Cis, Dis, Gis; unter den Molltönen besitzen A, E, H, D die grösste Reinheit, weicher sind Fis, Cis, Gis, Dis, und am allerweichsten C, G, F, B), auf dieser bestimmt nachzuweisenden Sonderung eines Theils gerade die Charakteristik der einzelnen Tonarten beruht, was

---

<sup>1)</sup> Wie viele verschiedene Tonarten sich übrigens bilden lassen, kann man aus dem Artikel Quintenzirkel in meiner „Encyclopädie“ ersehen: nicht weniger als zwei und vierzig, wenn man nämlich den enharmonischen Unterschied der Töne berücksichtigt.

auch schon der grosse VÖGLER in seinem Choralsystem (pag. 17) zugiebt. Freilich haben dem entgegen die Instrumente selbst, und namentlich die Blase-Instrumente gegen die Saiten-Instrumente, wiederum eine merkbar verschiedene, von sinnigen Tonsetzern auch zweckmässig benutzte Temperatur. MOZART z. B. giebt nicht ohne Grund in seinen beiden Sinfonien aus Es-dur und G-moll den Blaseinstrumenten Erhöhungs-, den Saiteninstrumenten aber Erniedrigungs-Zeichen. Und folglich kann auch durch Annahme jenes Grundsatzes die abweichende Natur der Tonarten noch keineswegs erschöpfend und umfassend erklärt werden. Eben so wenig genügen hier die früher schon berührten Erläuterungen, welche diese charakteristischen Wirkungen der Tonarten vornehmlich herleiten wollen aus dem mehr oder minderen Gebrauche der reinen Saiten und der dabei mitklingenden Töne, aus den freien Löchern und höheren oder tieferen Einsetzen der Blaseinstrumente etc.: auf physisch-mathematisch-akustischen Wegen wird hier ebenfalls sicher nur sehr Wenig gewonnen. Allein, dass ein solcher tieferer, innerer Unterschied unter den verschiedenen Tonarten gleichwohl stattfindet, beweiset, selbst wenn wir noch jedes anderen und schlagenderen Argumentes, wie sie das Buch der Empirie tausendfältig vorschreibt, ermangelten, der erste beste, ja nur flüchtige Rückblick auf die früher gegebene Naturgeschichte des Tones, und die höchst charakteristischen Wirkungen, welche wir gefunden haben nicht allein an dem einzelnen Klange, sondern auch seinen mannigfachen Combinationen; nur müssen wir uns auf einen höheren, den physiologischen und psychologischen Standpunkt dabei zu schwingen, und hier die ganze, allerdings sehr wunderbare Erscheinung zu fassen vermögen. Auf diesen Wegen, von diesem Standpunkte aus ist die grosse Aufgabe, die Beziehungen der besonderen Tonreihen und Tonarten zum

innersten Gefühlsleben in ein helleres Licht zu setzen, wenn einzig und allein, so sonder Zweifel auch mit vollkommener Bestimmtheit zu lösen, sollte selbst der tiefere hier obwaltende Zusammenhang auch in manchen Dingen nicht ganz klar ergründet werden können von unserem, wo es die Fassung des Unendlichen gilt, so schwachen Geiste. JONES sagt <sup>1)</sup>: „Die Ursache, warum eine gewisse Reihe von Tönen, deren Grund durch sichere Beobachtungen erprobt, und die durch bestimmte sinnliche Bilder ausgedrückt werden kann, eine eigene Wirkung auf das Gehör-Organ und die Nerven haben können? wird uns erst dann bekannt werden, wenn wir bestimmt wissen, wie ein jeder der sieben Strahlen des Regenbogens, worin sich eine so wundervolle Analogie mit den musikalischen Tönen befindet, eine eigene bestimmte Wirkung auf unser Auge macht,“ und diese dürfte, setze ich hinzu, doch noch eher optisch zu ermitteln sein, als etwa auf dem gewöhnlich eingeschlagenen akustischen Wege der verschiedene Charakter der Tonarten, den aus dem Grunde, um der schweren oder gar unmöglichen Begreiflichkeit der Ursache willen, denn auch einige musikalische Theoretiker geradezu ableugnen, indem sie meinen, es sei die generelle Wirkung der Tonarten durchaus nur subjectiv, werde von Humor und Complexion, und selbst von der wechselnden Stimmung des Gemüths verschieden bedingt. Nur wenige, wenn auch flüchtig angestellte Versuche indessen widerlegen diese Ansicht vollständig, und führen sehr bald auf einen allgemeinen Eindruck und Ausdruck, den Andere zwar auch annehmen, aber meinent doch, dass derselbe zu sehr nur bedingt wäre für den einen gegebenen Fall, als dass solche Erfahrungen benützt werden könnten zu

---

<sup>1)</sup> Musik der Indier, pag. 11.

einer allgemeinen Vorschrift über die charakteristische Anwendung der Tonarten. Hiebei muss man nun freilich zugestehen, dass dieselbe Tonart unter anderen Combinationen allerdings auch einen mehrfach verschiedenen Ausdruck haben kann; durch diese Möglichkeit indessen wird ihr Charakter an sich, ihre Grundeigenthümlichkeit, noch durchaus nicht gefährdet. Viele Dinge in der Welt werden zu mancherlei und verschiedenen Zwecken benützt, die alle ihrer ursprünglichen Bestimmung verwandt sind; je mehr jedoch diese selbst wahrhaft hervortritt, desto wirksamer wird auch das angewandte Mittel stets erscheinen, und dieses Gesetz, das allgemein gilt, muss auch hier, bei Beurtheilung der Wirkung der Tonarten, seine Anwendung finden. Man wird eine Tonart zu mannigfachem, wenn auch ihrer Natur nach nicht völlig heterogenem Ausdrücke benutzen können; die tiefste Wirkung aber wird sie da stets thun, wo, in zweckmässiger Verbindung mit den übrigen darstellenden Mitteln, sie nach ihrem eigentlichsten, ihrem Grund-Charakter angewendet erscheint. Denselben endlich soll, wie wieder andere Theoretiker meinen, jeder Musiker bereits aus der Erfahrung kennen, und besser fühlen, als irgend das Wort es zu sagen vermag. Spräche nun aber gegen diese Behauptung auch nicht gerade die Erfahrung selbst, wäre es nicht offenbare Thatsache, dass die Componisten häufig die Tonart entweder ganz und gar arg vergreifen, oder auf vielfache Weise, selbst durch die bereitwilligsten Transpositionen darthun, wie sie noch gar keine Ahnung haben von den tieferen Beziehungen der Tonarten, so ist doch ein so seichtes Abfertigen dieses wichtigen Gegenstandes aller musikalischen Lehrbücher, die ein Mehres erzielen wollen, als die blosse Bildung mechanisch gelernter Praktikanten, vollkommen unwürdig. Das ist ja eben das Wesen einer höheren Wissenschaftlichkeit, dass sie

alle inneren und äusseren Erscheinungen zu bestimmterem Bewusstsein bringt; und warum sollte die Theorie einer schönen Kunst nicht eine gleiche Verpflichtung haben? — Nicht Regeln allein zur erleichterten Ausübung soll eine solche etwa enthalten, sie muss auch den Sinn des Künstlers zu Zeiten hinführen auf die verborgensten Tiefen seiner Kunst. Genie und Talent kehren von solcher entfernteren Beschauung, und wenn auch das Gesuchte eben nicht näher gefunden würde, doch niemals heim ohne einigen Nutzen für ihre Kunst.

## §. 211.

### F o r t s e t z u n g.

Wenn mit solcher Ansicht nun, bei Untersuchung des psychischen Ausdrucks in der Tonkunst, die Frage zunächst aufgeworfen wird nach der Anzahl der Tonarten, so dürfte wohl mit HERDER darauf zu antworten sein: „so viel Gattungen von Fühlbarkeit in uns schlummern, so viel auch Tonarten.“ Munterer oder trüber, feuriger oder sanfter, süsser oder stärker, wollüstiger oder geistiger, üppiger oder schneidender, weicher oder härter u. s. w. erscheinen sonder Zweifel die Tonarten und entsprechen in dieser vielseitigen Mannigfaltigkeit vollkommen dem inneren Reichthume der Gemüthswelt. Eine feste Stimmung, ein absolut fixes C in aller Musik, wird freilich dazu zunächst höchst wünschenswerth; dasselbe ist auch in der Theorie bereits nach sehr zweckmässigen Grundsätzen bestimmt, und die heutige Praxis zeigt selbst im Ganzen nur unbedeutende Abweichungen davon <sup>1)</sup>. Die jetzt all-

---

<sup>1)</sup> Vergl. in meiner „Encyclopädie“ die Art. Akustik, Chor-ton und Stimmung.

gemeine, gegen frühere Zeiten beträchtlich höher gewordene Stimmung hat wohl nicht, wie behauptet wird, allein ihren Grund in der häufiger gewordenen Anwendung der Blase-Instrumente, so wie die früher angemerkte Beschleunigung in Rhythmus und Tempo nicht etwa blos in einer geläufiger gewordenen Technik zu suchen ist; es haben diese Erscheinungen vielmehr eine tiefere Beziehung, und sind zu betrachten als Produkt eines höher gesteigerten, durchaus regsamer gewordenen inneren Lebens.

In dieser Anerkennung hat denn auch der Charakter unserer jetzigen Tonarten, bei seinen klar gefühlten psychischen Beziehungen, ungeachtet all' jenes oberflächlichen vorlauten Absprechens, schon manchen tieferen Denker in musikalischen Dingen beschäftigt, und es sind, wenn mehrentheils auch nur fragmentarisch, kleinere und grössere Abhandlungen und Aufsätze darüber geschrieben worden. Der bekannte ANASTASIUS KIRCHER z. B. hat einen eigenen Traktat geschrieben: „Von den Gemüthsbewegungen, zu welchen die Musik treibt“ (in seiner Phonurgie), worin es unter Anderem heisst: „Das Gemüth nimmt nach den verschiedenen Harmonieen und Tonarten auch verschiedene Affecte und Bewegungen an, Freud, Leid, Muth, Herzhaftigkeit, Trägheit, Furcht, Hoffnung, Zorn, Mitleiden“ etc. Wie wir sehen, handelt es sich hier zwar mehr um den bestimmbaren Eindruck als um den eigenthümlichen Ausdruck; in keiner Kunst aber fallen, aus leicht begreiflichen Gründen, die beiden Sphären des Subjectiven und Objectiven so innig zusammen, als gerade in der Musik, und wer daher von deren bestimmteren Wirkungen redet, der berührt zugleich und unmittelbar auch den an den darstellenden Mitteln haftenden Charakter selbst. G. PREUSS schrieb eine akustische Abhandlung über die Wirkungen der Töne, und ist in sofern auf dem rechten Wege, als er anzuerkennen scheint, dass das



Physisch-Mathematische zu solchen Bestimmungen nicht ausreicht, und dass hier ein tieferes Psychisches in Betrachtung kommen muss. WEITZLER's „Gedanken von den Tönen“ (in MABURG's Beiträgen Bd. 4, pag. 379) haben zwar eine allgemeine Tendenz, berühren indessen mehrfach auch das Charakteristische, welches denselben beigegeben ist. Mit ziemlicher Ausführlichkeit ferner redet SCHEIBE von den Tonarten in seinem Werke über die Composition. Auch QUANTZ macht, wenn meist auch nur beiläufig, in seiner Anweisung zur Flöte manche treffende Bemerkung über das Charakteristische der Tonarten, und sagt unter Anderem: „ich will inzwischen meiner Erfahrung, welche mich der unterschiedenen Wirkungen der unterschiedenen Tonarten versichert, so lange trauen, bis ich des Gegentheils werde überführt werden können. Es ist wahr, man hat Exempel davon aufzuweisen, dass Mancher eine Leidenschaft in einer Tonart, die eben nicht die bequemste dazu scheint, sehr gut ausgedrückt hat, allein wer weiss, ob dasselbe Stück nicht eine noch bessere Wirkung thun würde, wenn es in einer anderen und zu der Sache bequemeren Tonart gesetzt wäre?“ DREVIS hat seinem theoretischen Werke ebenfalls einen besonderen Abschnitt „über die Wahl der Tonart und Tonleiter“ zugefügt, der freilich aber sich nur auf Allgemeinheiten beschränkt. Der geniale SCHUBART giebt in seinen „Ideen zu einer Aesthetik“ eine übersichtliche Charakteristik der einzelnen Tonarten; GOTTFRIED WEBER unterlässt ebenfalls nicht, in seiner „Theorie der Tonsetzkunst“ wenigstens einige allgemeine Bemerkungen über das Charakteristische der Tonarten, deren ungefähren Inhalt etc. zu geben. Einen sehr schätzenswerthen Aufsatz über den so wichtigen Gegenstand findet man auch in der Leipziger allgem. musikal. Zeitung von 1825, Nro 14, und in mehr allegorischer Weise reden endlich davon HEINSE an mehreren Stellen

seiner musikalischen Werke, namentlich seiner „Hildegard;“ TIEK in seinem „Phantasus“ (Thl. 2. pag. 322 ff.), und ganz besonders WAGNER in seinen „Ideen über Musik“ (Leipziger allgem. musikal. Zeitung von 1823, Nro 43—45.).

Fasse ich nun, auf jene allgemeine Vorausbemerkungen gestützt, Alles, was von diesen und noch manchen anderen Seiten her über das Charakteristische der Tonarten gesagt wurde, zusammen, und suche in Folgendem zugleich dem abzuhelfen, worin von allen jenen meinen Vorgängern offenbar gefehlt wurde, nämlich dass sie sich meist gar nicht oder doch zu wenig auf Einzelheiten einliessen, und bei dem Allgemeinen stehen bleibend auch grösstentheils nur entfernte Andeutungen zum Vorschein brachten. Zum Führer dabei kann, als der einzige Vorläufer, nur SCHU-  
PART mir dienen, und wo er nicht hinreicht, oder nach meiner Ansicht sich irrt, mag die Erfahrung mich leiten wie das Beispiel, das ich am sichersten dann und daher auch vorzugsweise nehme aus der Vocal-Musik, die gewissermassen in sich selbst zugleich den Commentar trägt.

## §. 212.

### F o r t s e t z u n g.

#### a) *D u r - T o n a r t e n.*

Jeder Ton, setze ich im Allgemeinen noch voraus, ist entweder gefärbt oder nicht gefärbt. Unschuld und Einfalt drückt man mit ungefärbten Tönen aus; sanfte melancholische Gefühle mit B-Tönen, und wilde, starke Leidenschaften mit Kreuztönen.

C-dur ist die reinste Tonart, die Grundlage aller weiteren tonischen Entwicklung. Daher heisst ihr Cha-

rakter auch Unschuld, Einfalt, Naivität, Kindersprache. Die reinste Natürlichkeit, der einfache Ernst, der bestimmte Entschluss, die Zuversicht und alle dergleichen innere Regungen wählen sie zu ihrem Organ. Alle ihr nahe liegenden Tonarten, als E-moll, G-dur und andere, lösen mit unaussprechlicher Anmuth sich wieder in ihr auf, und Herz und Ohr dann finden die vollkommenste Beruhigung. Daher liebt diese Tonart auch die choralmäßige Behandlung sehr; doch wie mächtig anregend tönen alle jene Gefühle auch wieder aus einem Marsche oder Kriegsliede in C-dur, oder wie unschuldig heiter, froh und muthwillig bewegt sich in ihm das ländlich natürliche Wohlleben! — Der Schluss des ersten Finale in MOZART's „Don Juan,“ mit seinen vorausgehenden mannigfaltigen Theilen, bietet einen reichen Stoff zur ästhetischen Beurtheilung dieser Tonart, und ihre Vollendung eines lichtvollen Daseins zeichnete HAYDN in der berühmten Stelle seiner „Schöpfung:“ „Und es ward Licht.“ In grösserer rhythmischer Lebendigkeit spricht sie den Lebens-Frohsinn aus, wie denn in BEETHOVENS Overture op. 43. eben deshalb auch die Tonart gar nicht umgetauscht werden kann, so oft es von oberflächlichen Concert-Directoren schon versucht sein mag. Freilich hat die Tonart eine grosse Allgemeinheit, und wenn sie von rücksichtslosen Componisten oft gemissbraucht wird, so ist sich kaum zu wundern, obschon das frische junge Leben, die reine Natur in ihr sich durch nichts Anderes ersetzen zu lassen scheint. Wie in idealer Grösse die reine harmonische Form und einfache, ungetrübte Klarheit von C-dur ein Unendliches zu ergreifen vermag, hat HAYDN in dem Welten-Chor seiner „Schöpfung“: „die Himmel erzählen die Ehre Gottes“ und „des Schöpfers Lob“ bewiesen.

G-dur liefert ein Bild der Beruhigung und kann in seiner Durchschaulichkeit, wenn der Künstler das Einfache

nicht zu behandeln weiss, bis zum Bedeutungslosen herabsinken. Das mag eines Theils auch der Grund sein, warum diese Tonart heutzutage so sehr von den Componisten vernachlässigt wird. Und dennoch giebt es für den Ausdruck alles Ländlichen, Idyllen- und Eklogenmässigen, der ruhigen und befriedigten Leidenschaft, jedes zärtlichen Dankes für aufrichtige Freundschaft und treue Liebe, mit einem Worte jeder sanften und ruhigen Bewegung des Herzens keine passendere Tonart als diese, die auch durch die Härte des Dominanten-Accordes über d, der jubelnd gleichsam durch G-dur hindurch dringt, Nichts von ihrer Gefälligkeit verliert, und in dieser leichten Beweglichkeit sich auch zu jeder Art von leichtfertiger Demonstration und selbst für ironische Spiele und leicht gehaltenen Scherz eignet. Man vergleiche in WEBER'S „Freischütz“ Kilians Arie „Schau der Herr mich an als König.“ Betreff der Modulation neigt G-dur sich weniger zu der Tonart seiner Dominante, als zu dem noch reineren und allen Seelenfrieden noch deutlicher ausdrückenden C-dur hin. Der Grund davon liegt weniger darin, dass G zugleich die Dominante von C ist, als in dem psychischen Charakter beider Tonarten, zwischen welche dann das naive, weibliche E-moll so gern als zarte Vermittlerin tritt.

D-dur ist der Ton des Triumphs, des Halleluja's, der Grösse und der Pracht, des Kriegsgeschrei's und des Siegesjubels. Wie prächtig, wie tief ergreifend tönt z. B. das Halleluja in HÄNDELS „Messias,“ nicht zu gedenken der bezaubernd schönen, einladendsten Sinfonien, der vielen kräftig, ja allmächtig wirkenden Märsche, Festtags-Gesänge und himmelaufjauchzenden Chöre und Lieder unserer besten und sinnreichsten Componisten, worunter sich selbst Kaspars Arie im „Freischütz“ von WEBER „Schweig damit dich Niemand warnt,“ wenn gleich dieselbe höchst

bedeutungsvoll anfängt in D-moll, auch in MOZART's „Don Juan“ die des Leporello „Schöne Donna! dieses kleine Register“ etc., und die der Anna „Du kennst den Verräther“ etc. so musterhaft auszeichnen. In BEETHOVENS zweiter Messe op. 123. wirkt im *Gloria* der Uebergang aus Es-dur nach einer enharmonischen Verwechslung in D-dur für die Worte *pater omnipotens* wie ein Zauberschlag. Zauberische Lichthelle verbreitet diese Tonart über desselben Meisters zweite Sinfonie, um die reichste Summe innerer Begebenheiten zur Anschauung zu bringen. Frommer Jubel erschallt in HAYDN's Chor „Stimmt an die Saiten“ in der „Schöpfung.“ Auch JUNKER (Tonkunst pag. 53.) nennt D-Dur eine der heiter erregtesten Tonarten, indem der lustige Lärm einer einträchtigen Masse, der sich allenfalls durch die Trompete zum Voraus ankündigt, ganz ihrem eigenthümlichen Sinne entspreche. Doch liegen auch Zufriedenheit, Ruhe und Frieden des Herzens, das denkende Walten des Verstandes, die männlich erhabene Grazie, der sich die klagende Unschuld des Weibes im wohlthuenden harmonischen Contraste gegenüber stellt, in dem Bereiche dieser Tonart. So bei der ersten Stelle Ottavio's und der Anna im ersten Sextett des zweiten Acts von MOZARTS „Don Juan,“ und das ganze erste Finale von WEBERS „Euryanthe“ hindurch.

A-dur athmet Erklärungen unschuldiger Liebe, Zufriedenheit mit seinem Zustande, Hoffnung des Wiedersehens beim Scheiden der Geliebten, jugendliche Heiterkeit und Gottvertrauen. Keine andere Tonart kommt A-dur gleich an Innigkeit. Das ruhige A-dur ist es daher auch, nach welchem das an finsterner Leidenschaft zerrende Fis-moll, unwohl in seiner Lage, stets begierig schmachtet. Frohe Heiterkeit des kindlichen Gemüths und innige Liebe sind seine treuesten Gefährten. MOZART gebrauchte die Tonart zu dem schlüpfrigen Duett in seinem „Don Juan.“

„Reich mir die Hand“ etc., und er wählte ganz richtig sie zum Ausdrucke der Liebe; zum Ausdruck ihrer Heuchelei standen ihm dann ganz andere Mittel noch zu Gebote. WEBER schrieb das erste Duett im zweiten Akte des „Freischütz“ in A-dur: es vereinigen sich hier eine unerschütterliche Zuversicht auf das Gelingen (Annchen) und eine Innigkeit (Agathe), die sich für Momente freuen mag, aber bald in bange Beklemmung (Gis-moll) übergeht. Eine selige, himmlische Freude lacht durch die Tonart im Chore der Engel in HAYDN's „Schöpfung,“ als sie herabblicken auf die herrlich blühende, glänzende Natur.

E-dur: die Freude lacht, und es ist ein Aufjauchzen zu lautem Jubel, doch ohne ganz vollen, freien Genuss. Mit H-dur hat E-dur unter allen Tonarten die grellste Färbung. Es ist zu vergleichen mit dem brennenden Gelb und der lichten Feuerfarbe, mit welchen durch allerhand Zusatz die lichtesten Gebilde hervorgebracht werden können, niemals nur ein solches, das dem Trauergewande sich nähert. Zu Schmerz und Leid ist E-dur nie gestimmt; sein Wesen ist offen, frei, daher auch höchstens zur Andacht und Frömmigkeit anwendbar, wenn die Freude in Gott lebendig geworden ist, oder das Herz vertrauensvoll dem Ewigen sich hingiebt, wie in SPOHR's Oratorium „des Heilands letzte Stunden“ in dem Terzett „Jesus himmlische Liebe,“ und in dem Chor „Wir sinken in den Staub.“ Eigentlich andächtig und fromm kann E-dur niemals stimmen; dem widerspricht sein ganzes Wesen. MOZART's Arie „In diesen heiligen Hallen“ etc. muss mit Pracht und Hoheit, nicht mit Zartheit oder gar inniger Frömmigkeit vorgetragen werden. E-dur hat zwar heilige, offene Liebe, aber immer mit dem freundlichsten Anschauen der göttlichen Schöpfung, der reinsten Lust, Freude, Jubel, bis zum Tanz, ohne jedoch auszuarten in wilden Taumel. Man vergleiche den Chor der Landleute

in dem „Rothkäppchen“ von BOIELDIEU. In sentimentaler Manier wirkt die Tonart entscheidend in NEDORF's Gesang „Dass mich Glück mit Rosen kröne“ in SPOHR's „Jes-sonda,“ und bis zum wildesten Aufbrausen des Affekts im Finale des zweiten Acts der „Vestalin“ von SPONTINI, nur kommt ein namhafter Theil des Feuers und der Kraft hier auch auf Rechnung der Melodie.

H-dur, eben so stark und wohl noch stärker gefärbt als E-dur, kündigt wilde Leidenschaften an in den grellsten Situationen. Es ist Zorn, Wuth, Raserei, Eifersucht, Verzweiflung und jede Last des Herzens, was aus diesem Tone spricht, keine blosse Leichtfertigkeit, keine wilde Kirmesslust, die, ein wilder Regenstrom, den Schlamm des Gemeinen fortspült. Beweise liegen in Menge vor, namentlich aus Bertram's Partie in „Robert der Teufel,“ die in dieser Beziehung das Einzige fast ist, was MEYER-BEER recht traf.

Fis-dur möchte ich den Ton des Triumphs in schwierigen Aufgaben nennen, das freie Athmen auf erstiegenen Bergen, den Nachklang einer Seele, die stark gerungen, aber endlich doch gesiegt hat. Fis-dur und Ges-dur sind in ihrer äusseren Behandlung gleich, nur eine enharmonische Verschiedenheit herrscht noch darunter, indessen lässt sich nicht läugnen, dass in der praktischen Anwendung selbst, wegen der Verschiedenheit der Ausweichungen und der ausser ihrem eigenen Bereiche liegenden Tonverhältnisse — denn Fis-dur wendet sich lieber nach Kreuz-Tönen, Ges-dur aber nach Bee-Tönen hin — Fis-dur immer noch heller und schärfer klingt, als Ges-dur, daher sich auch mehr zum Ausdrucke einer höheren Leidenschaftlichkeit in den bezeichneten Gefühls-Charakteren schickt, während Ges-dur sich immer mehr dem düsteren Anschauen der eben überwundenen Schwierigkeiten, und der Trauer über die Anstrengung, welche der Kampf kostete,

hinneigt, und kaum einen Aufblick wagt zu dem errungenen Gute, dem Frieden der Seele. WAGNER schweigt in seinen angeführten „Ideen über Musik“ über Fis-dur, und SCHUBART hält dessen Ausdruck gleich mit Ges-dur. Wie gesagt, glaube ich das nicht. Wie in ihrer enharmonischen Verwandtschaft auch nach Aussen hin sie gleichsam die auf einem Punkte zusammenfallende Gränze zweier verschiedener Gebiete bilden, so erscheinen sie auch hier, bei Betracht ihrer inneren Natur, gewissermassen als der eine Scheideweg, dessen beide Seiten zwei völlig contrastirende Gebiete zwar von einander trennen, je nach ihrer Lage aber auch noch berühren: wo die innere Empfindung sich empor gearbeitet hat aus dem Schmerze und mit Heftigkeit ergreift die Freude, die ihr entgegen tritt, da dürfte nach meinem Dafürhalten Fis-dur, wo dieselbe aber ihres Ziels sich gleichsam noch nicht gewiss weiss, und bangend noch hinüberschaut in das neu sich eröffnende Bereich der Freude und ängstlich, da dürfte Ges-dur am passendsten und ausdrucksvollsten anzuwenden sein. Auf einen Punkt so zusammenfallend, an sich völlig integrierend bilden sie doch noch eine doppelt scheidende Gränze, die dann, weiter betrachtet, sich wohl auch vereinbaren lässt mit ihrer äusseren enharmonischen Verschiedenheit.

### §. 213.

#### F o r t s e t z u n g.

Des-dur, das wiederum enharmonisch gleich ist mit Cis-dur, erfordert eine höchst vorsichtige und delicate Behandlung. Sehr gelungen haben es unter den neueren Componisten besonders SPONH und LÖWE hier und da benutzt; Ersterer z. B. zu dem Kanon „In seiner Todesnoth dich zu ihm wende“ in seinem Oratorium „des Heilands



letzte Stunde,“ und Dieser in seinen „Siebenschläfern“ zu dem Gesang der Sieben. Es ist ein spielender Ton, der da ausarten kann in Leid und Wonne. Lachen kann er nicht, aber das Weinen doch grimassiren. Nur sehr seltene Charaktere und Empfindungen können daher in ihn gelegt werden, zu deren Auffinden und psychologisch-ästhetisch richtiger Beurtheilung ein Scharfsinn, eine Tiefe des Kunstblicks und eine Vollendung des künstlerischen Genies gehört, zu deren Besitz auf dem gewöhnlichen Wege zu gelangen selten ein Componist im Stande sein wird. Gestehe ich auch aufrichtig, dass bis jetzt mir nur sehr wenige Compositionen erst bekannt geworden sind, in welchen ich, nach meinem Gefühle, diese Tonart mit vollkommener Wahrheit gebraucht gefunden hätte. Auch die Aesthetiker und selbst die kühnsten, zu welchen ich namentlich SCHUBART und WAGNER zähle, die zu jeder Zeit und gleich willig bereit sind, mit Phänomenen und Hypothesen aller Art den befangenen Geist zu umgaukeln und mit allerhand dialectisch geschmückten Gefühlsexpectorationen das unselbstständige Gefühl des Zweiten und Dritten in das grundlose Meer eines blinden Glaubens hinabzuziehen, — selbst diese und solche Aesthetiker haben es noch nicht versucht, eine determinirte Characteristik derselben zu entwerfen. Sie schrecken davor zurück, wie vor einem gespenstigen Gaukelspiel, das weder Körper noch Schein genug hat, in der Poesie sich nur daran zu versuchen. Und dennoch wird bei Des-dur die fühlende Seele gleichsam umspielt von lauter lichterem geistigen Wesen, die sie in einer Gestalt erblickt oder in einer Form auffasst, zu welcher sie vermöge ihrer, durch mancherlei innere und äussere Umstände herbeigeführte augenblickliche Stimmung gerade am meisten hingezogen wird. Ob Freude oder Leid, männlicher Ernst oder kindlicher Muthwille, ob Schuld oder Unschuld, Jauchzen oder

Klagen etc. dabei im Innersten auftauchen, hängt von dem Charakter und der Gebrauchsweise der übrigen Mittel ab, welche die Musik zur Darstellung ihrer objectivirten Gegenstände anwendet; die Tonart an sich erscheint nur als ein prachtvoll, glänzend, himmlisch schön decorirtes Gebäude, oder als ein leicht zu durchschauendes und die schönen Formen nur noch schöner gestaltendes Gewand, in welchem das eigentliche Kunstwerk als solches sich erhebt, oder wie zur Vollendung seiner plastischen Schönheit sich damit noch umhüllt; denn ein Geisterklang, eine prachtvolle Harmonie ist es, welche die Tonart Des-dur, wie keine andere, anstimmt.

Der Ausdruck der Tonart As-dur ist frommer Sinn. Geist und Seele scheinen sich auf den Wellen ihrer Klänge hinüber zu schaukeln in die Heimath himmlischer, geistiger Wesen. Es betet in ihr das wunde Herz, und der frommen Klage leiht sie theilnehmend ihre Töne; aber auch Gräberton, Tod, Grab, Verwesung, Gericht, die Ewigkeit mit allen ihren Geheimnissen liegen in ihrem Umfange. NEUKOMM setzte im „Ostermorgen“ den Kanon in As-dur, und SPOHR in der „Jessonda“ das wunderherrliche Duett „Schönes Mädchen.“ Daher modulirt diese Tonart auch so gern zu der Schwermuth und grabverlangenden Sehnsucht des F-moll, dem Leid und Wonne hauchenden Des-dur, und im enharmonischen Tonwechsel zu dem, zwar noch nicht vollen, aber mehr als halben Genuss und Befriedigung gewährenden E-dur. So ROMBERG in seiner „Glocke“ in dem herrlichen Chor „dem dunkeln Schoos,“ WEBER in der Arie der Agathe „Und ob die Wolke sie verhülle,“ und BEETHOVEN in seinem „Fidelio,“ wo er in der Einleitung zu Florestans Arie im Kerker, durch das Schwanken zwischen F-moll und As-dur, auch ohne Worte schon, deutlich ausdrückt die kalten Schauer des Ortes, die Vorzeichen des Todes und die Sehnsucht des

Gefangenen nach ewiger Ruhe. Milder Trost spricht im *Adagio* der *Sonate pathétique* desselben Meisters op. 13., und unendliche Beseligung der gleichsam verschwebenden Seele im *Adagio* der ersten Sonate op. 10., welches BIEREY daher auch ganz geschickt benutzt hat zu einem *Agnus Dei*. Als Gis-dur gebraucht, verändert sich der Character dieser Tonart bedeutend, ob schon in physischer Hinsicht die Intervalle der Tonleitern von As und Gis temperirt vollkommen übereinstimmen. In Gis-dur schaudert Rocco („Fidelio“) und jubelt Pizarro zugleich im Herzen, als er Jenem den Auftrag ertheilt und nachher sich entschliesst, selbst den Gefangenen zu morden.

Es-dur dürfte wohl die vieldeutigste Tonart sein. Einmal ist sie die innigste Sprache der Liebe, der Andacht und des vertraulichen Gesprächs mit Gott, wie in MOZARTS unsterblicher Arie Taminos „dies Bildniss ist bezaubernd schön,“ REICHARD'S Composition des Göthe'schen Liedes „Was zieht mir das Herz,“ und dem Chorale „Jesus meines Lebens Leben.“ Das andere Mal erscheint sie feierlich ernst, und dann wieder in einem farbigen Glanze, geeignet für den kräftigen Aufruf und die Ermuthigung, wie in SPOHRS Duett des Dandau und Nadori in der „Jessonda:“ Aus dieses Tempels heil'gen Mauern etc., und in manchen Kriegs-Märschen, wie selbst in dem von MOZART in „Titus“ und dem darauf folgenden pomphaften Chore. MOZART lässt auch die Elvira in dem Terzett „Ach wer wird mir nun sagen“ (in „Don Juan“) in Es beginnen, und ganz richtig, denn in Elviras Herzen tobt nicht Rache-Durst, sondern sie eilt nur dem treulosen Geliebten nach und hofft immer noch, Genugthuung und Ersatz von ihm zu erlangen.

B-dur — heitere Liebe, gutes Gewissen, Hoffnung, Hinsehnen nach einer bessern Welt, aber auch, je nach dem die übrigen Darstellungs-Mittel zugleich benutzt und

angewendet werden, frohes Aufjauchzen bis zum bacchantischen Taumel, fester Entschluss, der bis zur Kühnheit sich steigert, und der fromme Glaube, das Vertrauen, das sich ruhig dem Willen der göttlichen Fügung überlässt, liegen in seinem Bereich. So hat die Tonart wohl keinen geringen Antheil an dem tiefen Ergreifen des trefflichen Männerquartetts in ROMBERGS „Glocke“: Und der Vater mit frohem Blick etc. Die Hoffnung einer glücklichen, zufriedenen Zukunft, wie sie der Landmann beim Anblick seiner farbenreichen Schranken fühlt und ausspricht, — im treuesten Bilde stellt sie sich hier dem Hörer dar. Im beseligenden Gefühle der Unschuld, mit reinstem Gewissen hält Ottavio in seiner Arie „Thränen vom Freunde getrocknet“ (MOZARTS „Don Juan,“ wo überhaupt sechsmal mit entschiedenem Erfolge die Tonart B-dur gebraucht ist) für allmächtig die Freundschaft und Liebe, und das feste Vertrauen auf diese theilt sich hier wirksam mit in der Tonart, in der aber auch Don Juan jubelt, in dem mächtig bezaubernden und als ewiges Muster seiner Art dastehenden Champagner-Liede sich dem Taumel der irdischen Lust so ganz überlässt, und in welcher ferner frommer Glaube, kühnster, ja fast trotziger Entschluss und unschuldige Einfalt von MOZART so ewig wahr vereint werden in dem Terzett des Don Juan, der Donna Elvira und des Leporello während des Mahles des Ersteren. In HAYDN'S Frühling („Jahrszeiten“) würde keine Tonart die herzliche Freude in dem Dankgebete „Ewiger, mächtiger, gütiger Gott!“ so treu und wahr haben aussprechen lassen. Weitere Beispiele mag sich der Leser selbst suchen aus der Masse von Tonstücken, die uns in B-dur vorliegen.

F-dur malt leichten Scherz, fröhliches Leben in kindlicher Unschuld, gutmüthige Posse und dergl., wie z. B. in MOZARTS „Ein Mädchen oder Weibchen,“ „Keine Ruh

bei Tag und Nacht,“ mehreren Kinderliedern von DIABELLI, in HAYDN's „Knurre, schnurre Rädchen“ u. A.; bald aber auch, und noch deutlicher und ergreifender fast, sprechen Gefälligkeit und Ruhe, innigster heiligster Frieden, erquickender Trost, Freude an den Werken der Natur, begnügliches Wohlleben, seligstes Behagen, und dem Aehnliches aus den Klängen dieser Tonart. In F-dur erklingt z. B. der Ruhe- und tröstenden Frieden athmende Schlussgesang in BEETHOVENS „Fidelio“ einem freudigen Dankgebete gleich der Gesang „O Gott! o Welch ein Augenblick.“ In F-dur steht der herrliche Schlusschor „Friede sei ihr Erstgeläute“ in ROMBERGS „Glocke,“ und eben daselbst der erste Chor „Zum Werke, das wir ernst bereiten;“ in F-dur auch beginnt und schliesst als Haupttonart so höchst charakteristisch wahr der dritte Satz von BEETHOVENS Pastoral-Sinfonie, das Andante desselben Meisters Sinfonie in C, und setzte nicht minder schön SPOHR in seinem „Faust“ das Duett „Folg' dem Freunde mit Vertrauen,“ RIES in seinem Oratorium „der Sieg des Glaubens“ die Arie „Dir am Busen will ich liegen,“ und wie unendlich viele der sprechendsten Beispiele ich noch anführen könnte. —

## §. 214.

### F o r t s e t z u n g.

#### b) M o l l - T o n a r t e n.

A-moll, — was in A-dur mit sicherer Bestimmtheit ertönt, wird hier zur schwächeren Hingebung, ja zur zägenden Weichheit. Fromme Weiblichkeit, Zartheit des Charakters sind der Ausdruck dieser Tonart: eine gewisse Gutmüthigkeit, die sich willig, und ohne der Herrschaft

des Charakters sich zu unterwerfen, allen Eindrücken überlässt, welche äussere oder innere Gegenstände auf sie machen. Daher ist A-moll auch sowohl zu Scherz als zu Ernst, zu Freude und zu Trauer gestimmt, allezeit indess untermischt mit jenem ersten Grundzuge unschuldiger und leidenschaftlicher Weiblichkeit, in der Heiterkeit sich anschmiegend und im Schmerze nicht widerstrebend noch trostlos verzagend. Kein sprechenderes Organ konnte daher BEETHOVEN für sein Busslied „An dir allein hab' ich gesündigt“ finden, als diese Tonart. In MENDELSSOHN'S Oratorium gleiches Namens spricht Paulus und der Chor No 20 die dankvollste Ergebung in Gottes liebenden Willen durch A-moll aus; doch RIES hat mit dessen Wahl zum Schluss des ersten Theils seines Oratoriums „Die Macht des Glaubens“ sicher einen Fehler begangen.

E-moll bildet den vollkommensten Gegensatz von C-dur, zu dem es auch übergeht, um Befriedigung und Ruhe zu finden. Es ist ein bedingtes Leben, ein Ringen mit dem Wechsel der Verhältnisse, die schwer nur Ruhe gestatten; die Klage des Mitgeföhls und ein Jammern über den Mangel an Kraft, auch helfen zu können; aber ohne sonderliches Verlangen und ohne grosses Sehnen; durch die harte Dominante H ein Nagen am Herzen ohne bestimmtes Wollen, das aber endlich auch übergeht in eine gewisse naive, weibliche, unschuldige Liebes-Erklärung, der jedoch, wenn die beseligende Auflösung in C-dur nicht bald erfolgt, die Hoffnungslosigkeit sich schon beigesellt, oder ein Klagen ohne Murren. SCHUBART will die Tonart E-moll mit einem Mädchen vergleichen, das weiss gekleidet nur eine rosenrothe Schleife am Busen trägt; aber wenn er es thut, weil die Tonart nur eine Farbe habe, so hat er Unrecht: nur weil Weiss sich unter Bedingungen mit der verschiedensten Farbenmischung verträgt, und seine Frische einzig nur durch Roth erhalten kann, möchte ich den Vergleich gelten lassen.

H-moll ist hinsichtlich des psychischen Ausdrucks eine der bedeutendsten und hervorstechendsten aller unsrer Tonarten. Wenige andere nur haben schon einen so mächtigen Eindruck auf den Organismus des menschlichen Herzens gemacht, als sie. Ich erinnere z. B. an den bereits zu Anfang dieses Abschnitts (§. 182) erzählten Fall. Freilich sind und werden auch jetzt noch im Ganzen nur sehr wenige Tonstücke in dieser Tonart geschrieben; allein das ist kein Beweis für ihre mindere Ausdrucksfähigkeit oder die geringere Wirkung ihres ästhetischen Charakters an sich, sondern hat seinen Grund wohl nur in dem Umstande, dass die Applicatur von H-moll fast auf allen Instrumenten eine der schwierigsten ist. Man spiele oder höre aber ein gutes Tonstück aus H-moll: es ist der Ton der Geduld, der aus ihm klingt, der stillen Erwartung des Schicksals und der Ergebung in den göttlichen Willen. Seine Klage ist so sanft und bricht niemals in ein beleidigendes Murren oder Wimmern aus. Deshalb kenne ich auch nichts Ergreifenderes als einen frommen Trauergesang in H-moll, das dann in eine unbeschreibliche Entzückung versetzt die himmelwärts gerichtete Seele, wenn es am rechten Orte durch die Dominante fis im Trugschlusse modulirt nach dem sanft beruhigenden G-dur. Besonders nur zu langsamen, feierlichen, sanften, auch ernsthaften Tonstücken möchte ich daher auch diese Tonart angewendet wissen, wie vielleicht zum feierlichen Choral, und so MOZART in vielen Stellen seiner Opern, BEETHOVEN in seinem „Christus am Oelberge“ und dem „Agnus Dei“ seiner zweiten Messe (op. 123.), HANDEL in seinem „Judas Maccabäus“ u. a. Meister. Umgesetzt in die Unnatur und im schnelleren Tempo gebraucht, bricht die Tonart aus in das ironische Gelächter und das zähneknirschende Geheul der Hölle. So in WEBERS „Freischütz“ Caspars teuflisches Lied, mit welchem er dem gutmüthigen Max

den Trank reicht, und RIES in dem dreifachen Chor seines „Siegs des Glaubens,“ in welchem den Gläubigen gegenüber eine Schaar frecher Ungläubiger der Gottheit Hohn spricht. SPONH lässt im ersten Duett seines „Faust“ den Mephisto die Worte „der Erdenwurm, kaum aus dem Schlamm hervorgekrochen“ auch in H-moll anfangen, modulirt alsbald aber und sehr schön nach G-dur.

Fis-moll — ein finsterer Ton, der da zerzt an der Leidenschaft wie der bissige Hund am Gewande. Groll und Missvergnügen sind seine Sprache. Es scheint ordentlich ihm selbst nicht wohl zu sein in seiner Lage, und erschmachtet daher immer nach der Ruhe von A-dur oder nach der triumphirenden Seligkeit von G-dur hin. Was überhaupt in dieser höchst charakteristischen Tonart geschaffen werden kann, hat DUSSEK in seiner *Elegie harmonique* auf den Tod des Prinzen LUDWIG FERDINAND VON Preussen bewiesen. Wehmuth gesellt sich da zu dem bittersten Schmerz, und die Klage wird zur heftigsten Seelenerschütterung, in welcher die Sehnsucht sich gewissermassen Luft macht, bis sie ermattet niedersinkt und endlich ganz verstirbt. Ein schönes Beispiel für die Wirkung dieser Tonart liefert auch RIES mit der Altarie im zweiten Theile seines Oratoriums „die Macht des Glaubens.“

Cis-moll. Bussklage, trauliche Unterredung mit Gott, dem Freunde und der Gespielin des Lebens, Seufzer der unbefriedlichen Freundschaft und Liebe liegen in dem Bereiche dieser Tonart. Die Sehnsucht seufzt und die Klage schliesst die Innigkeit des Mitgeföhls nicht aus. BEETHOVEN schrieb seine Fantasie op. 27. in dieser Tonart, und das Werk gehört zu dem Ausdrucksvollsten, was je fürs Clavier geschrieben worden ist. BIEREY vertauschte, bei seiner Umarbeitung des *Adagio* dieser Fantasie zu einem *Kyrie eleison*, die Tonart in C-moll, aber all' jener tiefe Effect, alle Färbung der Composition ist damit auch verwischt worden.



**Gis-Moll** nennt mit Recht **SCHUBART** einen Griesgram, ein bis zum Ersticken gepresstes Herz, eine Jammerklage, die in Doppelkreuzen hinaufseufzt. Ein schwerer Kampf arbeitet in der Harmonie dieser Tonart; Alles was nur sehr mühsam durchdringt, ist ihre Farbe. Kein Wunder daher, wenn unsere Componisten sie nur sehr selten oder bloß in einzelnen untermischten Zeichnungen gebrauchen. **BEETHOVEN** schrieb in ihr den preisswürdigen Marsch auf den Tod des Eros in der Sonate op. 26. **WAGNER** übergeht sie in seinen „Ideen über Musik“ ganz. Ein charakteristischer Zug dieser Tonart ist noch ein unaufhaltsames Hindrängen der Töne nach Des- oder Cis- und E-dur, wo dann auch wenigstens einige freundliche ihre finsternen Physiognomien aufhellen.

## §. 215.

### F o r t s e t z u n g .

**Es-moll** — Empfindungen der Bangigkeit, des aller-tiefsten Seelendranges, der hinbrütenden Verzweiflung, der schwärzesten Schwermuth und der düstersten Seelenverfassung. Jede Angst, jedes Zagen des schauernden Herzens athmet aus den grässlichen Klängen dieser Tonart. Wenn Gespenster sprechen könnten oder singen, gewiss sängen oder sprächen sie in Es-moll. Mir fällt im Augenblicke kein ganzes Tonstück ein, das in diesem Tone geschrieben wäre; aber einzelne Stellen darin trifft man häufig, auch gleich zu Anfange von **BEETHOVENS** Oratorium „Christus am Oelberge.“

**B-moll** ist ein Sonderling, der, mehrentheils in das Gewand der Nacht gehüllt und immer etwas mürrisch und entzweit mit Allen und Allem, wozu er aufschaut, höchst selten nur eine freundliche, gefällige Miene annimmt.

Moquieren gegen Gott und die ganze Welt, Missvergnügen mit sich selbst bis zur Vorbereitung zum Selbstmorde, tiefer herzerreissender Schmerz einer guten Seele, die aber sich selbst kaum noch kennt, hallen in seinen schwerfälligen Accorden, die wie aus den tiefsten Tiefen einer finsternen, schwermuthsvollen Melancholie hervorgeholt erscheinen, und des undurchdringlichen Dunkels beängstigende Schauer der fremden Brust unwiderstehlich mittheilen, wie in GLUCK's „Iphigenie auf Tauris,“ da wo Orestes die Schicksale der Seinigen berichtet und endlich die Mutter als Mörderin nennt. In der Modulation und vorübergehend gebraucht, liegt auch wohl Hohn und Verspottung aller Wahrheit und Tugend, Bosheit, Tücke und das Treiben eines aller edleren Gefühle unfähigen Herzens in dem Bereiche dieser Tonart. Zum Beleg mögen nur die beiden Stellen aus MOZARTS „Don Juan“ dienen, vom achten Takte des Andante an in dem Terzett des Gouverneurs, Don Juan und Leporello, und in Don Juans Arie „Oeffnet die Keller“ etc., bei den Worten „unter dem Toben fisch ich im Trüben, führe mein Liebchen trotz Weh und Ach in's Schlafgemach.“

F-moll drückt eine unaussprechlich tiefe Schwermuth aus. Leichenklage, ja Jammergeächz und grabverlangende Sehnsucht sind sein vornehmster Charakter. Auch ohne das Wort schon malt z. B. BEETHOVEN in seinem „Fidelio“ in der Einleitung zu Florestans Arie im Kerker deutlich durch diese Tonart die kalten Schauer des Orts und des nur noch halb lebenden Gefangenen grabverlangende Sehnsucht. In ROMBERGS „Glocke“ der Chor „Von dem Dome schwer und bang“ etc., mit dem folgenden „Ach die Gattin ist's, die Theure,“ — wie deutlich und klar spricht hier aus den Klängen von F-moll mit seiner reinsten Dominante C-dur ein Vorgefühl von unaussprechlichen Auflösungen jenseits der Gräber? — RISS schrieb in dieser

Tonart die Einleitung zum zweiten Theile seines Oratoriums „Der Sieg des Glaubens,“ um den grausen Zustand zu schildern, in welchen den Menschen roher Starrsinn und ein auf die eigene Kraft allein gebauter Stolz versetzen. Der Gesang des Simon in MEHULS „Joseph“ ist ein Eumenidengesang, in welchem die Verzweiflung des Gewissens tobt.

C-moll scheint die geeignetste Tonart zum vollendeten Ausdrucke eines bestimmten höheren Gefühls zu sein. Liebeserklärung und zugleich die Klage einer unglücklichen Liebe spricht aus ihren sanft verschmelzenden Klängen; jedes Schmachten, jedes Sehnen, jedes Seufzen einer liebetrunkenen, tief fühlenden und keines Trugs fähigen Seele findet hier die ergreifendste Darstellung. In ihrer Klarheit und mit ihrer reinen und sanften Dominante G-dur ist sie zugleich, innigster Sehnsucht voll, ein Ausdruck der höheren heiligen Liebe, ein Aufseufzen zum Vater des Lichts. In C-moll ertönt daher auch in HÄNDELS „Judas Maccabäus“ der mächtig ergreifende Chor „Klagt Söhne Juda's,“ beginnt höchst charakteristisch in BEETHOVENS „Christus am Oelberge“ das erste Recitativ „Jehova du mein Vater! sende Trost und Kraft und Stärke mir,“ und wie sich der Beispiele noch viele aus der klassischen Musik darbieten, wohin ich hier unter Anderem auch BERGERS Sonate op. 7. und BEETHOVENS Sonate *pathetique* rechne. Da in C-moll der reinste Ton C, gleichsam das Princip unsers ganzen Tongebäudes, zum Grundtone dient, so gleicht die Tonart auch, und besonders noch wegen der nämlichen Haupt-Dominante, stets mehr dem C-dur, als dem harmonisch verwandten, innerlich aber sehr entfremdeten Es-dur, welches freilich oft genug für C-moll usurpirt wird.

G-moll wird von SCHUBART als der Ton der Unlust, des Missbehagens und des Grolls bezeichnet, allein ich

glaube nicht, dass an sich seine Zeichnung schon so scharf ist, vielmehr scheint mir diese Tonart sich bloß im Sentimentalen und der graciösen Schwermuth zu hewegen, die nun aber durch geschickte Behandlung bis zur Unbehaglichkeit und zum Missmuth gesteigert werden können, und dann ist es allerdings der Ton des mürrischen Nagens am Gebiss, der Selbst-Anklage, eines Schwankens zwischen Wollen und Unterlassen, eines Kampfes zwischen Entschluss und Bedenken, das Zerren an einem verunglückten Plane. Daher modulirt die Tonart auch so gern nach den Tönen Es - und B - dur, diesen Tönen der Liebe und Hoffnung, wie z. B. in den beiden Recitativen „Himmel träum ich, oder wach' ich?“ und „Höre mich! warum flieh'st du?“ in MOZARTS „*Così fan tutte*“ (erster und zweiter Akt), in denen die Tonart G-moll überall als Haupttonart durchklingt, die ferner auch, um jenes ihres charakteristischen Ausdrucks willen, in ihre Harmonie-Verbindungen so gern den kleinen Nonenaccord über der Dominante aufnimmt, weil dieser mächtig ergreifend des Hörers Innerstes aufregt zur höchsten Leidenschaftlichkeit. Ein anderes und zwar grossartigeres Beispiel liefert MOZARTS bekannte Sinfonie in dieser Tonart.

D-moll endlich bildet den vollkommensten Contrast zu seinem Dur. Während hier Nichts als Freude und Jubel ertönen, spricht in D-moll eine schwermüthige Weiblichkeit, die Spleen und Dünste brütet. In BEETHOVENS Musik zu Egmont verhallen die ergreifenden Klänge, welche Klärchens Sterben so überaus treffend bezeichnen, in D-moll, und MOZART lässt es in seinem Don Juan immer besonders hervortreten in dem Recitativ und der Arie „Ich grausam? o mein Geliebter!“ welche die Donna Anna im heftigsten Kampfe zwischen Schmerz und Liebe singt. Auch Schwermuth überhaupt, tiefe Trauer und Bangigkeit, die aber noch nicht verzagt, sondern emsig hascht nach einem

ermuthigenden Aufblicke zur himmlischen Fügung, liegen im Bereich dieser Tonart. So gebraucht sie treffend ROMBERG in seiner Glocke zu dem Recitativ „Einen Blick nach dem Grabe seiner Habe“ etc., viele andere Beispiele, die sich dem Umsichtigen auch von selbst darbieten, übergehend.

## §. 216.

### F o r t s e t z u n g.

Habe ich damit den ganzen Quintenzirkel durchlaufen und nun die Charakteristik auch unserer sogenannten modernen Tonarten beendigt, so gilt es zur summarischen Uebersicht wohl nur noch eines Beispiels, in welchem sich, wie in einem Hohlspiegel gleichsam, alle die verschiedenen Tonfarben zusammen gedrängt, aber auch in einander überspielend, neben einander und so ein schön ergreifendes und charakteristisches Colorit bildend, wiederfinden. Am schicklichsten dazu wähle ich wohl BEETHOVENS Liederkreis an die ferne Geliebte. Es ist dies ein Meisterstück musikalischer Seelen-Darstellung und künstlerischer Schöpfungskraft. Das Ganze beginnt mit dem Ausdrücke des Verlangens nach der Fernen, und leise Klagen der Sehnsucht und wieder der feste Blick des Vertrauens und der Zuversicht dringen durch Zeit und Raum hindurch: es ist Es-dur mit der Modulation in die Dominante. Wünsche, die in dem Gedanken schon beglücken, leben auf, und der Geliebte träumt sich in die beseligende Nähe der Ersehnten, blind und triumphirend dem Zuge folgend: G-dur und wieder mit der Dominante wechselnd. Da ruft er die Lüfte und das Bächlein an, die Geliebte zu begrüßen und auf ihren Wellen ihr die Klage zuzubringen, und sieht begeistert und süß beneidend dann die gesendeten Boten dort, wo er selbst zu

sein so heiss ersehnt: As-dur. Der erwachende Mai weckt die liebende Natur und die Wesen sind glücklich in Liebe: C-dur. Aber ihm, unserem Geliebten, bleibt nur der Thräne Gewinn (E-moll), doch auch der Ausdruck des Herzens und die Tröstung, dass Liebe alle Ferne überwindet: Es-dur. Und so kehrt das Gefühl auf den Punkt zurück, wo es angefangen zu leben; und ein Ganzes rundet sich ab zu dem Bilde des Hinblicks in die Ferne.

## §. 217.

### Von der Modulation.

Dies führt uns nun auf die letzte Art der Combination der Töne hinsichtlich ihrer Gattung. Es muss nämlich bei dem Ausdrücke der Tonarten auch die Berührung mit ihrer verschiedenen näheren oder entfernteren Verwandtschaft noch besonders berücksichtigt werden, damit nicht etwa blos regelrechte und gelehrte, sondern auch zugleich wahrhaft charakteristische Modulationen hervortreten.

Fragen wir zuvor: was ist Modulation, oder was heisst moduliren? — Ich antworte: die Harmonie aus dem Haupttone durch andere Töne oder Tonarten vermittelt schicklicher Ausweichungen durchführen, ohne den Punkt und Faden zu verlieren, von welchem und an welchem man ausging, um dahin wieder zurückzukehren, und zwar zu dem Zwecke, in die Einheit des Ganzen auch eine schöne Mannigfaltigkeit zu bringen, und umgekehrt das Mannigfache auch durch eine gewisse Einheit wieder als ein vollständiges Ganze zusammen zu halten. Die Art der Ausweichung, d. h. ihre eigentliche Operation und der Prozess der Modulation, kommt dabei noch nicht in Betracht, denn Modulation und Ausweichung verhalten sich

gewissermassen zu einander wie Seele zu Leib, Geist zu Körper, Zweck zu Mittel, und uns gehen nur die ersteren an, die Wirkungen, welche durch die Ausweichungen oder die Verbindung verschiedener Tonarten in harmonischer Entwicklung hervorgebracht werden. Und diese Wirkungen der unter sich verbundenen Tonarten werden eines Theils schon bedingt durch die verschiedene Temperatur. C-dur z. B. ist, wie wir gesehen haben, die reinste Tonart, und so müssen natürlich auch alle Ausweichungen hier möglichst rein sein. In G-dur kommt schon ein härterer Dominanten-Accord vor, und D-dur ist jener früher gegebenen tabellarischen Uebersicht zu Folge, durch die Verwandtschaft mit A-dur und Fis-moll, bereits noch schärfer gefärbt. Die durchgängig reinsten Tonarten eignen sich, wie ich sagte, ohne grosse Leidenschaftlichkeit besonders zum Ausdrucke des Ruhigen und Ernstes, des Heitern und Gefälligen, Zärtlichen und Scherzhaften; die weniger reinen Töne dagegen sind nach dem Grade ihrer abnehmenden Reinigkeit auch allezeit mehr wirksam zu leidenschaftlicheren und vermischteren Empfindungen, deren Ausdruck in den weichsten Moll- und härtesten Dur-Tönen sich steigert bis zu dem grässlichen Gis-dur, dem Tone der Gräber. Durch die Ausweichungen werden auch die verwandten Beziehungen der Molltonarten näher bestimmt; C-moll z. B. gleicht, wie ich auch vorhin schon bemerkte, wegen derselben Hauptdominante sets mehr dem C-dur als dem nach der herkömmlichen Vorzeichnungsweise in scheinbar innigerer Verwandtschaft stehenden Es-dur. So also wirken für das Expressive der Tonarten auch die Modulationen noch als wesentlich bestimmend mit. Bei Betracht des Ausdrucks der einzelnen Tonarten für sich habe ich meistens zugleich angedeutet, zu welchen Uebergängen dieselben, ihren wesentlichsten Eigenschaften nach, sich vorzugsweise hinnei-

gen; füge ich daher hier nur noch das Princip hinzu, nach welchem im Allgemeinen dabei, vom ästhetischen Gesichtspunkte aus, zu verfahren ist.

Manche derselben, dieser Modulationen, erscheinen, wie z. B. der Wechsel der Hauptdominante, gleichsam mechanisch bestimmt nach der einmal angenommenen Struktur der Tonkunst; indessen bleibt auch selbst in dem gewohnten Gebiete der vier und zwanzig Tonarten dem Genie und Talent noch mannigfacher Spielraum zu wahrhaft charakteristischen Ausweichungen. Wenn im „Don Juan“ die Statue ihr furchtbares „Ja“ ertönen lässt im tiefen E, und MOZART diesen Ton auffasst, nicht in gespenstischen Schauerklängen, sondern in dem reinen C-dur, dem heiteren Tone des heiligen Friedens, so ahnen wir hier gleichsam die lichtere Klarheit des Geistes, indem wir doch zugleich darob im Innersten erbeben mit dem Leporello, der, ungeachtet seines starrenden Entsetzens, wie von der höheren Macht bezaubert dieselbe ruhige Tonart ergreifen muss. Zu welchen noch so entfernten Modulationen indessen auch die tiefere Charakteristik auffordern möchte, so bleibt doch das allgemeine ästhetische Gesetz der Einheit stets sorgsam zu beachten. Das erste Finale im „Don Juan“ geht trotz aller darin vorkommenden, näheren und entfernteren Ausweichungen im Ganzen aus C-dur. Neuerer Zeit freilich wird diese Einheit nicht sonderlich eben beachtet, und viele Tonstücke sind mit charakterlosen, oft höchst barocken Uebergängen und Trugschlüssen aller Art dermassen überhäuft, dass man zu dem Grundgeföhle der vorgezeichneten Tonart fast gar nicht mehr zurückgelangt. Der Jean Paul der Instrumentalmusik, der geniale, aber in seinen Werken oft eben so fragmentarische und unzusammenhängende BEETHOVEN, hat, man mag sagen was man will, und es mögen sich, wie von mir selbst gezeigt, auch noch so viele herrliche Bei-



spiele des charakteristisch Schönen in seinen Werken finden, dennoch und eben durch die Ueberlegenheit seines Geistes eine solche Richtung zum guten Theil veranlasst. Betrachten wir z. B. nur den dritten Satz seiner Pastoral-Sinfonie, so werden wir gleich zu Anfange, ehe wir uns noch in der Haupttonart des Ganzen, nämlich F-dur, recht festgesetzt haben, schon mit dem neunten Takte etwas unsanft, und ohne recht zu wissen weshalb, aus diesem Besitze verdrängt und nach B-dur geworfen. Hier ist jedoch unsers Bleibens auch nicht, denn schon mit dem siebenzehnten Takte wird uns unser neues Eigenthum wieder abgenommen und das alte zurückgegeben. Nach dem fünf und zwanzigsten Takte müssen wir diesen hier nicht weiter bedeutungsvollen Wechsel abermals erfahren, und gelangen nunmehr erst zu einiger Ruhe.

Die Einheit der Tonart muss nothwendig correspondiren der Einheit der Empfindung. Das ist das hauptsächlichste, vornehmste Gesetz in der Behandlung der Modulation. Wie die Empfindung nun aber natürlich wechselt in verwandten Zuständen, oder in selteneren Fällen auch wohl in rascheren Uebergängen springt, je nachdem ein Wechsel der Gefühle und Vorstellungen statt findet, so auch weiche die Tonica sinnvoll aus nach den verschiedensten Richtungen, und es bietet die Musik Mittel genug zu solchen psychisch wahren Uebergängen. Das Verwandte findet immer auch Ausdruck im Verwandten, und das Heterogene im Heterogenen. Wir haben Accorde, wie den sogenannten grossen Quint-Sextenaccord, Trugschlüsse, sogenannte enharmonische Tonwechsel etc., wodurch selbst das Entgegengesetzteste mit ergreifender Wirkung und auch in schönster Form sich an einander reihen lässt, und wir haben wieder andere Arten von Harmonie-Verbindungen, die wie ein sanfter Bach gleichsam wohlgefällig dahin rollen. Der

erwähnte sogenannte enharmonische Tonwechsel bildet gleichsam den Uebergangs- oder Verbindungs-Punkt des allgemeinen Charaters der Kreuz- und Beetöne. Trugschlüsse treten schroffer einander gegenüber, und jener Sextenaccord führt den Ausdruck einer Molltonart auf die plötzlichsste Weise zu dem der Dur-Dominante. Nur da also auch, wo ein solcher plötzlicher Wechsel in dem rhythmischen Leben des Gefühls begründet ist, können diese Arten zu moduliren angewendet werden; nicht nach blossem Gutdünken oder zur Schmeichelung des Ohrs. Wer rastlos von Gefühl zu Gefühl dahinflattert ohne alle tiefere Grundhaltung, ist charakterlos, und sein Tonwerk entspricht niemals den höheren Anforderungen der Kunst, nach welchen es sein soll eine sinnliche Darstellung des Innern, eine Veräusserung des innersten Seelenlebens.



## **VIERTER ABSCHNITT.**

---

### *Musikalische Organologie.*

#### §. 218.

#### **Die Instrumente überhaupt als musikalische Tonwerkzeuge.**

Gebe ich mich der Ueberzeugung hin, dass es an dieser Stelle schon vollkommen klar wird, wie unleugbar die Tonkunst einen weit tieferen, ächt poetischen Inhalt hat und haben kann, als dass sie zu erscheinen brauchte gleich einem bedeutungslosen Spielwerk mit blos schönen akustischen Formen, so geschieht es, indem ich glaube, in dem Bisherigen deutlich genug nachgewiesen zu haben einen bestimmten psychischen Ausdruck sowohl in den verschiedenen Arten des Rhythmus und der musikalischen Bewegung, als in den Tönen selbst und ihren mannigfachen Combinationen; nun aber ist ein weiteres höchst wesentliches Mittel zur bedeutsamen Darstellung eines Innern noch gar nicht einmal in Anschlag gebracht, nämlich die eigenthümliche Natur und der ästhetische Charakter, der auch an den verschiedenen Instrumenten als den hauptsächlichsten Organen des musikalischen Kunstausdrucks haftet, und werden wir auch diesen näher ans Licht zu ziehen und hier seiner ganzen Wesenheit nach in einem klareren Hellschein zu erkennen vermögen, so bleibt sicher kein Zweifel mehr übrig über

den gewissen Beruf der Kunst, Nichts zu sein als eine höher beseelte Verklärerin innerer Zustände, und nur in dieser Bestimmung sich und ihre eigentlichste Natur wiederzufinden. Dass die musikalischen Instrumente, sowohl im Einzeln als in ihren verschiedenen mehr oder minder zahlreichen Zusammenstellungen, einen solchen eigenthümlichen und lebendigeren Ausdruck besitzen, muss sich Jedem von selbst herausstellen, der mit einem auch nur einigermaßen erfahrenen und aufmerksamen Blicke sich umgeschaut hat in ihrer Welt. Das volle Orchester bietet einen Reichthum dar von darstellenden Mitteln, den man jetzt kaum zu ahnen vermag: jetzt, wo es allgemein nur auf Lärmen und Toben abgesehen zu sein scheint, und die seelenvollsten Instrumente so häufig nur ganz bedeutungslos gebraucht werden als blosse Füllstimmen.

Die reine Tonkunst, wie ich die Instrumentalmusik für sich so gerne nenne, erscheint, in ihrer noch bei weitem nicht erreichten Vollkommenheit betrachtet, als eines der schönsten Producte der menschlichen Cultur. Das Unnennbare in uns, was des Gesanges dichtendes Wort nicht mehr zu erreichen vermag, und darum auch niemals erreicht, in all' seinen zahllosen Modificationen zum klaren Ausdruck gelangen zu lassen, ist, wie ich früher in dem ersten Abschnitte dieses Theils schon andeutete, und später, in dem folgenden Abschnitte, noch mehr zu zeigen Gelegenheit haben werde, ihr eigentlicher ächt poetischer Vorwurf. Zur Offenbarung solcher Innerlichkeit begiebt der Mensch sich nämlich, von einer unsichtbaren Gewalt getrieben, seiner angestammten Musik, des Stimmtons, und erweitert nach allen Richtungen hin sein natürliches Tonvermögen, damit aus neu gebildeten Organen hervorquelle ein bis dahin nie geahnter himmlischer Seelengesang. So sind die Instrumente, nothwendige Producte eines inneren von der unbegreiflichen Natur selbst dem Menschen eingegebenen

Dranges, entstanden, verbessert, nach und nach erweitert, vervielfältigt, bereichert und immer angemessener gemacht dem stets gefühlten Bedürfnisse einer sinnlichen, aber dennoch mehr als bloß sinnlichen Offenbarung alles Heiligen und Tiefsten, was in der Seele des Menschen, den tiefsten Tiefen seines unsterblichen Geistes schlummert. Alle Kräfte der Natur, so fern und so weit sie nur irgend der Klangwelt angehören, hat der Mensch deshalb auch zu solchem Endzwecke sich unterworfen, und indem er mit wunderbar schöpferischer Kraft lebendige Töne erweckt, die da schlummern im scheinbar todtesten Stoff, die verschiedenartigsten, mannigfaltigsten und reichsten Klänge gewonnen, welche jeder ihm einen Laut bieten auch für die zarteste Regung seines Herzens. „Jeder Ton,“ sagt RITTER in den trefflichen Fragmenten aus den Nachlässen eines jungen Physikers (1810. II. B.), „ist ein Leben des tönenden Körpers, das so lange anhält als der Ton selbst, mit ihm dann aber auch erlischt. Ein ganzer Organismus von Oscillation und Figur und Gestalt ist jeder Ton, wie das organisch Lebendige auch. Er spricht sein Dasein aus. Es ist gleichsam eine Frage an die Somnambule, wenn ich den zu tönenden Körper mechanisch afficire. Er erwacht vom tiefen gleichsam Ewigkeits-Schlaf und antwortet.“ Und die eigenthümliche Besonderheit dieses erwachenden Lebens, vielfach bedingt durch Stoff und Form, erzeugt dann nothwendig charakteristische Verschiedenheiten unter den Instrumenten und bietet so einen noch nicht genug gewürdigten Reichthum neuer Mittel dar zum bestimmteren musikalischen Ausdrucke.

§. 219.

F o r t s e t z u n g .

Mehrere sinnige Tonforscher neuerer Zeit haben freilich, das erkennend, bereits eine Reihe sehr interessanter Bemerkungen geliefert über die nähere Charakteristik der Instrumente, ja Manche haben sogar besondere Abhandlungen darüber geschrieben; allein bezeichnen dieselben, wenigstens theilweis, auch die Wege in ihren verschiedenen Richtungen, auf welchen bei solchen Untersuchungen weiter fortzuschreiten ist, so erschöpfen sie doch ihre Aufgabe noch bei Weitem nicht, und können dem praktischen Musiker, zumal dem von heute, nur wenig dienen zu einer umfassenden Erkenntniss der eigentlichen inneren Natur und des psychischen Charakters seines mechanisch geübten und in der übrigen künstlerischen Construction vielleicht sehr bekannten Tonwerkzeugs. Ich will, wenn auch nur in einer gedrängten Zusammenstellung und wenigstens die hauptsächlichsten der Schriften anführen, die sich bis jetzt auf eine derartige, eine Besprechung der musikalischen Instrumente vom ästhetischen Standpunkte aus eingelassen haben, und auf deren Erörterungen sich denn auch meine nachgehends folgenden speciellen Bemerkungen in der Beziehung theilweise gründen.

DE LA CEPEDE spricht in seiner „*Poétique de la Musique*“ T. I. pag. 358—364 von dem Charakter der musikalischen Instrumente; AVISON in seiner „*Essai on musical expression*“ Cap. III. pag. 94—102; GRETRY in seinen „*Essais sur la Musique*“ T. I. pag. 237 ff.; BÖCKLIN in seinen „*Fragmenten zur höheren Musik*“ pag. 33—44; REICHARD in der Berliner musikallschen Zeitung von 1806 Nro 44 in einer „*Classification der bekanntesten musikalischen Instrumente*“; von HORSTIG in einer „*Mu-*

sterung der gewöhnlichen musikalischen Instrumente“ in der Leipziger allgemeinen musikalischen Zeitg. von 1798, Nro 24. — Alle jedoch, der Eine mehr, der Andere weniger, nur im Vorbeigehen: das erste Wort, das mehr einer treffenden Charakteristik der Instrumente ähnlich sieht, redete der bei all' seinen Schwächen und Verirrungen immerhin doch geniale SCHUBART in seinen „Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst“ Th. 2. pag. 277—340; ihm folgte dann MICHAELIS mit einem eigenen Aufsätze über unsern Gegenstand <sup>1)</sup>, in welchem es auch unter Anderem heisst: „die Pfeife, vielleicht eines der ältesten Instrumente, hat gewöhnlich einen leichten Ton, der, zu stark angegeben, schneidend wird, und dann heftig leidenschaftliche Zustände auszudrücken fähig ist, ausserdem aber die Phantasie mehr auf leichten Sinn und harmloses Spiel hinführt. In lang gezogenen Noten, mit der feierlichen Pauke und dumpfen Trommel verbunden, tönt sie wie Klaggesang und weckt Trauerempfindungen. Da sie uns an das Hirtenleben, an Kriegsgetümmel und an die Tänze minder cultivirter Völker erinnert, so dient sie, die musikalische Darstellung pittoresk zu machen.“ Auch C. SCHREIBER giebt in seinem grossen musikalischen Lehrgedichte „Harmonika, oder das Reich der Töne,“ Gesang 2, eine schöne poetische Charakteristik der Instrumente. Er singt z. B.

„Schwach und zärtlich ertönen die Lautensaiten der Liebe,  
Nicht vom mächtigen Bogen geregt, erwachet ihr Seufzen: —  
Einsam ruhet der Gram auf ihren sanften Accorden,  
Und der Wehmuth Gefühl entsteiget den klagenden Tönen. —

---

<sup>1)</sup> „Einige Bemerkungen über den ästhetischen Charakterwerth und Gebrauch verschiedener Instrumente“ (in der Leipz. allgem musik. Zeitg. 1807. Nro 16 und 17.).

Langsam bildet der Ton sich in dem Zug der Posaune,  
Tief und ernst ist ihr Laut, und majestätisch ihr Ausdruck.  
Darum ward sie die Stimme genannt der redenden Gottheit,  
Als auf Sinai's Höh'n Jehovas Donner erschallte,  
Und ein leuchtender Glanz des Berges Gipfel verklärte.  
Darum dichtet die Sage der ältesten Völker des Morgens,  
Dass ihr Ruf die Todten erweckt, wenn aus der Verhüllung  
Dampfer Gräber der Staub zu neuer Gestalt sich entwölket.“

Und JUNKER macht nicht minder in seinem mehrfach angeführten Werke über die Tonkunst, ungeachtet vieler Abschweifungen, manche sehr treffende Bemerkungen über die ästhetische Natur der Instrumente. Wir haben — sagt er bei der Gelegenheit ganz richtig auch — die Gränze der Instrumente erweitert, aber — setzt er mit gerechtem Vorwurfe noch fragend hinzu — auch ohne den Instrumenten selbst Gewalt anzuthun? ohne den Umfang ihrer Natur missfallend auszudehnen? —

J. J. WAGNER's Ansichten über die verschiedenen Instrumente in Beziehung auf die höhere expressive Tonkunst gehören, so viel Widerspruch sie auch auf manchen Seiten gefunden haben und so mannigfach sie hie und da bekritelt worden sind, dennoch zu dem Geistreichsten, was bis jetzt über diesen Gegenstand gesagt worden ist. Sie sind mitgetheilt in der Leipziger allgemeinen musikalischen Zeitung von 1823 Nro 13 bis 28. Als er dabei auf den Stand der jetzigen Virtuosität zu reden kommt, lässt er sich beiläufig also vernehmen: „Das Maximum der Künstlichkeit ist hier zugleich das Minimum der Kunst. Die meisten Sänger und Instrumentenspieler sind nur lebendige Flageolets, die sich selber aufziehen, und können an Vortrag von einem Canarienvogel beschämt werden, wobei denn freilich auch zugestanden werden muss, dass, wenn sie zu ihrer äussern Musik eine Innere zugeben sollten, ihnen überhaupt ein günstigeres Loos von Bildung zugefallen



sein müsste.“ Und ferner: „in einer Zeit, welche so mächtig wie die unsere nach allseitiger Bildung ringt, wird es immer gewagt heissen, blos Virtuose zu sein.“ Mögen diese Worte auch in manchem Ohre und namentlich in denen unserer meisten Virtuosen bitter, als unüberwindliche Dissonanzen klingen; wahr sind sie dennoch, und wer unter den Verständigen möchte auftreten und sie nicht mit einem vollen Ja beantworten! — LOEBEN hat uns ebenfalls einen sehr gelungenen Aufsatz über unsern Gegenstand hinterlassen, in den Lotosblättern Thl. 1. pag. 198—228, und es sei mir vergönnt, auch daraus einige fragmentarische Einzelheiten hier mitzutheilen. Es ist — sagt LOEBEN unter Anderem — keine blosse Laune oder Fantasie, die mannigfaltigen Zustände, Stimmungen und Eigenschaften der Menschen in den Instrumenten wieder aufzusuchen und in ihnen zu ordnen. Die Saite hat einen basischen Charakter und der Hauch ist schaffender Geist.

Voss endlich <sup>1)</sup> betrachtet das Charakteristische der Klänge als Ergebniss eines allgemein verbreiteten geistigen Lebens in der Natur. Die besondere Wirksamkeit der Instrumente — dies sind seine eigenen Worte — kann als eine besondere tonartige Grundbestimmung betrachtet werden, und damit als ein, den jedesmaligen Hauptklang umschwebender Tonduft. Der musikalische Eindruck ist hier neben der Allgemeinheit des Haupt-Charakters der Töne noch so verschieden, dass sie meistens schlechterdings nicht verglichen werden können, so wenig als eine Tonart mit der andern. An dieser Tonbesonderheit hat die Form des Instruments einen gewissen Antheil, vor-

---

<sup>1)</sup> „Charakter der Töne“ in D. L. v. Voss „Abnugen und Lichtblicken über Natur und Menschenleben“ pag. 190 bis 195.

zöglich aber der Stoff selber; beim Holze die Textur und Elasticität, so wie beim Metall die Verschiedenheit der Form seiner Atome, seine Crystallisation, Cohäsion und Elasticität. Da hat denn jedes Metall und jede Mischung desselben seine Eigenheit auch im Klange wie im Crystall, und nur im Glase, wie in der Luft durch die Aeolsharfe bewegt, einigt sich das Verschiedene zu der Gemeinsamkeit der harmonischen Klänge, die, ähnlich den Menschenstimmen, den Charakter der Geistigkeit an sich tragen. Es wird der Geist wach, wenn die Stoffe klangvoll erbeben, als strebe er durch sie hindurch zur höheren Ausbildung hervor. Es ist das Leben, welches heraustreten will aus der Fessel, in die es raumwärts geschmiedet. Wie der Menschenkörper, so hat Jedes in der Natur gewissermassen seine besondere Psyche, und damit ausser allen physischen Bedingungen, gleich den Menschenstimmen, seinen eigenthümlichen psychischen Effect. Da im tiefsten Sinne des Worts Alles vom Leben durchdrungen und erhalten wird, so dürfen wir auch nichts thöricht Mystisches zu finden wännen, wenn wir überall nur Ergebnisse des Geistigen sehen. Es umwehen uns wahrlich mehr Geisterstimmen in der Schöpfung, als blos aus Menschen-Hirn und Herzen. —

## §. 220.

### F o r t s e t z u n g.

So ungefähr aber reden ziemlich alle neueren und denkenden Physiker, Naturforscher und wahre Musikkenner im Allgemeinen von dem psychischen Charakter der Instrumente, und stimmen, worauf es hier besonders ankommt, auch über deren einzelne Besonderheiten oft wundersam überein; jene dürren Zahlenmänner, wie ich

die blossen Akustiker und die Schaar von Generalbassisten und Contrapunktisten, die in einem mathematischen Netze aus Potenzen, Brüchen u. s. w. den Geist der Töne und der Tonkunst vollständig zu erfassen wähnen, hier nicht anders nennen kann, so ehrenwerth und höchst wichtig von einer andern Seite betrachtet auch ihre Speculationen für die Musik sind und sein müssen, — jene dürren Zahlenmänner, sage ich, mögen daher alle diese vereinzelt dastehenden Schriften zusammen nehmen und in nähere Betrachtung ziehen, und haben sie dann sonst auch nichts Wesentliches daraus gewonnen für ein tieferes und wärmeres Kunstleben, so werden sie sich doch wenigstens nicht so voreilig, als es unter anderen Umständen vielleicht geschehen möchte, auslassen gegen diesen Versuch, auch das gesammte Gebiet der organischen Musik, über alle gewohnte Technik und mathematische Berechnung oder akustische Calcüle hinaus, darzustellen in seinen tieferen Beziehungen zur Psyche.

## §. 221.

### Besondere Charakteristik der Instrumente.

Gewöhnlich theilen wir, um zunächst über die Classification der einzelnen Instrumente und ihrer Gattungen Einiges voraus zu bemerken, das gesammte Orchester ein in Saiten-, Blas- und Schlag-Instrumente. Wir sind dies gewohnt aus den ältesten Zeiten her, denn schon die Griechen und Hebräer distinguirten so und nicht anders. Allein, wie unvollkommen, genau betrachtet, diese Eintheilung ist, muss jeder Kundige alsobald begreifen. Ist nämlich jedes Werkzeug zur Hervorbringung musikalischer Töne auch ein musikalisches Instrument, so haben wir manche und in Wahrheit sehr kunstreiche Instrumente, die

sich unter keine jener drei Hauptgattungen bringen lassen, z. B. die Clavicylinder und überhaupt alle Arten von Instrumenten, deren Töne durch Reiben hervorgebracht werden, als Harmonika, Terpodion u. a. Nicht viel gewisser sind wir hinsichtlich der Comparation des sowohl allgemeinen als eigentlich musikalischen Werthes der verschiedenen Instrumente, auch nur nach jenen ihren drei Hauptclassen beurtheilt. Meistens bleibt man hier bei dem Grundsätze stehen, dass, da das menschliche Singorgan gewissermassen das vorzüglichste und vollkommenste unter allen musikalischen Instrumenten sei, auch demjenigen künstlich-musikalischen Instrumente der Vorzug gebühre, welches betreff der Art und Natur seiner Tonerzeugung und des innern und äussern Charakters seiner Klänge der menschlichen Stimme am nächsten komme, und das wären die Blas-Instrumente. Indessen lässt sich der Grund für die Vollkommenheit eines Instruments auch aus noch andern und für die Tonkunst als solche nicht minder wesentlichen Gesichtspunkten betrachten. Ein Instrument z. B., auf welchem nicht blos eine Melodie, sondern zugleich auch die harmonische Begleitung derselben vorgetragen werden kann, hat unleugbar grosse musikalische Vorzüge vor jedem andern nur rein melodischen Instrumente, und so stehen dann wieder, von dieser Seite angeschaut, die Blas-Instrumente, wenigstens der Mehrzahl nach, den Saiteninstrumenten bei Weitem nach: eine Comparation, die, lohnte es sich sonderlich der Mühe, bis ins kleinste Detail fortgeführt werden könnte. Ein Saiten-Instrument z. B., dessen Ton nach Belieben ohne Wiederholung fortklingt, ist musikalisch ungleich schätzenswerther, denn ein anderes, dessen Töne sogleich nach ihrer Erzeugung wieder verklingen: eine Violine hat in dem Betracht bedeutende Vorzüge vor dem Pianoforte; dieses aber besitzt auf der andern Seite wieder Eigen-

schaften, welche ihm die Violine unbedingt nachstellen. Selbst durch den Ort und den Zweck, wozu die verschiedenen musikalischen Instrumente angewendet werden, erhalten wir einen Anhaltspunkt für ihre Schätzung, und ein sicherer, allgemein gültiger Maasstab lässt sich daher für diese Art der Eintheilung der mancherlei Instrumente, nach ihrem inneren und äusseren Werthe, gar nicht erzielen oder annehmen. Zu einer Musik im Freien sind die Blasinstrumente entschieden die zweckmässigeren, also hier auch die wichtigeren, nicht die Saiten-Instrumente. Zum militärischen Gebrauche eignet sich die Trompete und Trommel vor allen anderen Instrumenten, während im Concertsaale ihr schmetternder und rassender Ton oft die Ohren uns zu zerreißen droht. Was ist schlechter als eine Flöte? fragte einst der sinnige CHERUBINI, und antwortete gleich selbst höchst lakonisch darauf: zwei Flöten. Wer begreift nicht die bitter lächelnde Ironie, womit jener grosse Meister sich in diesen Worten über eine Rangordnung der Instrumente auslässt? — Auch auf den Standpunkt des Orchesters und der Instrumentirkunst dürfen wir uns nicht stellen, wollen wir eine solche Classification der tönenden Werkzeuge vornehmen. In einer vollstimmigen Musik, einem gesammten Orchester, behauptet das sogenannte Streichquartett zwar immer den Vorrang; allein nichts desto weniger kann die Trompete oder Pauke an dieser oder jener Stelle der Musik einen eben so wichtigen Dienst haben und von unendlich grösserer und höherer Bedeutung sein, als die erste Violine.

Somit lässt sich Nichts dagegen einwenden, wenn wir, ungeachtet ihrer augenscheinlichen Unvollkommenheit, noch immer jene Eintheilung unsers Orchesters in Saiten-, Blas- und Schlaginstrumente beibehalten. Wir haben und wissen noch keine bessere. Manche der neueren Akustiker, und unter diesen namentlich der so sehr scharfsinnige

WEBER, theilen die Instrumente ein in Sing- und Klinginstrumente, oder melodische und rhythmische, und verstehen unter den ersteren alle solche Instrumente, bei welchen die Töne durch irgend eine Art von Streichen oder Reiben hervorgebracht werden, und, so lange man will, fort dauern, meistens aber, so wie bei der menschlichen Stimme, mit willkürlich zunehmender oder abnehmender Stärke, also auch alle Geigen- und Blasinstrumente; unter letzteren aber alle diejenigen, wo die Töne durch Schlagen oder Reissen oder überhaupt durch irgend eine Art von Stoss hervorgebracht werden und hernach verschallen, so dass keine beliebige Fortdauer und kein Anschwellen oder Gleichbleiben und wieder Abnehmen der Stärke stattfindet, also auch alle Gattungen von Clavieren, Harfen, Lauten u. s. w. Hat übrigens diese Eintheilungsart, hinsichtlich der Beziehung auf die Beschaffenheit des tönenden Körpers und die Natur seiner Tonerzeugung, auch den Schein einer bestimmteren Specification und grösseren distinctiven Genauigkeit, so bleibt sie im Grunde doch dieselbe, wie unsere obige in Saiten-, Blas- und Schlaginstrumente.

## §. 222.

### F o r t s e t z u n g.

Zu der ersten dieser Gattungen nun, den Saiteninstrumenten, gehören zunächst alle solche Instrumente, deren Töne durch Streichen der Saiten mit einem Bogen hervorgebracht werden, als Violine, Viola, Viole d'amour, Gamba, Bariton, Violoncell, Contrabass, Guittarre d'amour u. s. w., kurz alle sogenannten Bogeninstrumente; dann alle solche, bei welchen die Saiten mit den Fingern oder mit irgend einem künstlichen Werkzeuge (Plectrum) gerissen werden, als Harfe, Laute, Theorbe,

Gitarre, Mandoline, Calascione, Zither u. s. w., also alle die Instrumente, welche man zum Unterschiede von jenen ersten Bogen-Instrumenten zusammen genommen auch wohl Lauten-Instrumente nennt; und endlich alle solche Instrumente, bei welchen die Saiten durch Schlagen mit einem andern Körper zur Vibration und somit zum Klingen gebracht werden. Diese können nun wieder sein: Tasten- oder Clavierinstrumente, i. h. Instrumente, bei welchen der schlagende Körper mittelst einer Claviatur oder Tasten zur Saite gebracht wird, und die eben deshalb auch *in specie* krustische Clavierinstrumente heissen, als Clavier, Pianoforte, Clavessin u. s. w., oder sind sie Instrumente, deren Saiten durch Klöppel, die der Spieler frei in der Hand führt, geschlagen werden, wie das Hackebrett. Die Acolsharfe ist auch ein Saiteninstrument, aber gehört in keine jener drei Unterabtheilungen, sondern bildet gewissermassen eine Classe für sich.

Die zweite Gattung, die Blasinstrumente, theilt man wieder ein zunächst in solche, die den nöthigen Wind durch einen Blasbalg empfangen, oder mit anderen Worten, die mittelst eines künstlichen Windes zum Tönen gebracht werden, wie alle Orgelarten; und dann in solche, welche unmittelbar vom Spieler selbst auch geblasen werden, wie Trompete, Horn, Serpent, Queerpfeife u. s. w. Alle diese letztgenannten Instrumente zerfallen auch für sich wieder in solche ohne Tonlöcher, bei welchen also die Verschiedenheit der Töne blos durch einen verschiedenen Ansatz und eine verschiedene Kraft der eingeblasenen Luft erzeugt wird, und in solche mit Tonlöchern, wo die verschiedenen Tonintervalle auch von den Intervallen der Schwingungsknoten der eingeblasenen Luft abhängen.

Die dritte Art, Schlaginstrumente, sind alle solche,

deren tönender oder tonerregender Körper, welcher natürlich keine Saite ist, mit irgend einem Werkzeuge oder auch der blossen Hand geschlagen wird, als Pauke, Trommel, Triangel, Becken, Tambourin, Castagnetten, Glockenspiel, Aura, Glocken, Sistrum u. s. w.

Natürlich kann ich mich hier nicht auf eine Betrachtung aller vorhandenen musikalischen Instrumente einlassen, obschon es darauf ankommt, auch ihre charakteristische Verschiedenheit unter sich von unserem Standpunkte aus näher ans Licht zu ziehen. Ist dieses aber so viel als hier nothwendig bereits in der bisherigen allgemeinen Classification geschehen, so wäre ein zu weites Ausdehnen der folgenden speciellen Untersuchungen von wenig oder gar keinem praktischen Nutzen mehr; dieser aber ist Absicht aller und selbst der speculativsten wissenschaftlichen Forschung. Beschränken wir daher unsere folgende Betrachtung lediglich auf die wichtigsten und gangbarsten der jetzt vorhandenen Instrumente. Ebenso wird der Leser hier auch keine andere, als bloß eine Charakteristik vom ästhetischen Gesichtspunkte aus erwarten. Ich weiss recht wohl, dass, wenn eine vollständige Beschreibung der musikalischen Instrumente geliefert werden soll, es dabei ankommt auf die Betrachtung zuerst der Erfindung eines jeden einzelnen Instruments, dann der nach und nach damit vorgenommenen Veränderungen und akustischen Verbesserungen, ferner seines äussersten Tonumfangs, seiner hauptsächlichsten Tonsphären und wirkungsvollsten Combinationen, und endlich auch seiner Gebrauchs- und praktischen oder technischen Behandlungsweise; allein das wäre keine eigentliche Organologie, wie wir sie aufzustellen haben, sondern eine Organographie, die nicht uns angeht, die aber Jeder, wer sie verlangt, und kein anderes dazu nöthiges Buch zur Hand hat, ebenfalls in meiner mehrerwähnten „Encyclopädie“ findet, wo jedes



Instrument unter seinem besondern Artikel so ausführlich als nöthig und sowohl historisch als technisch besprochen worden ist. Wir haben hier, über alle akustischen Bestimmungen ihres Tonumfangs, ihrer grösseren oder geringeren Reinheit, melodischen oder harmonischen Vollkommenheit u. s. w. weit hinaus, lediglich mit dem ästhetischen Charakter der Instrumente zu thun, mit dem letzten Theile einer vollständigen Organographie, wo diese zur wirklichen Organologie sich erhebt, wie ich diesen Abschnitt daher auch überschrieb; und indem ich deshalb nun solche sofort in Folgendem insbesondere beginne, bemerke ich nur noch, dass am schicklichsten der Anfang darin wohl gemacht wird mit den Blasinstrumenten, da diese nicht allein die meisten der jetzt wichtigsten Instrumente unter sich begreifen, sondern auch die menschliche Stimme, dieses unbestritten schönste, ja heiligste, himmlischste musikalische Instrument, mit gutem Grund sich nicht wohl unter eine andere als diese Gattung von Instrumenten bringen lässt.

## §. 223.

### F o r t s e t z u n g .

#### a) *B l a s i n s t r u m e n t e .*

Ist, wie ich vorhin sagte, jedes Werkzeug zur Hervorbringung musikalischer Töne auch ein musikalisches Instrument, so ist die menschliche Kehle, die Stimme, gewiss das allervorzüglichste musikalische Instrument, das wir nicht allein bis jetzt aufzuweisen haben, sondern je auch die Kunst aufzuweisen haben wird. Nun ist hiebei aber noch nicht zu denken an eine eigentliche Gesangstimme, sondern vorerst lediglich an das Vermögen, Töne durch

unsere Kehle hervorzubringen, welche das Gemüthsleben versinnlichen: ein Vermögen, das wir selbst mit vielen Thieren, z. B. den Singvögeln, gemein haben, das aber um so stärker ist, eine desto grössere Lebhaftigkeit das Gemüth besitzt. Erst wenn zu den Stimmentönen selbst noch artikulierte Laute kommen, oder wenn mit dem blossen Stimmen-Ausdrucke des Gemüths auch der Ausdruck der geistigen Thätigkeit in der Sprache sich paart, entsteht eine wirkliche Gesangstimme, die eben deshaib auch ist ein Prärogativ der Menschheit. Gesang ist nichts Anderes, als mitausgesprochenen Worten oder mit articulirten Lauten Töne willkürlich verbinden, welche nicht articulirt, aber in ihren Verbindungen, Verhältnissen, Fortschreitungen etc. einer akustischen Berechnung fähig sind, und dieses kann nur der Mensch. Singen ist eben so sehr Sache des denkenden Geistes als der Sinnlichkeit und ihrer Werkzeuge. Der Gesang basirt sich auf das Wort und den Ton zugleich. Die Sprache in Worten ist überhaupt ein Vermögen, Vorstellungen, Begriffe und Empfindungen durch Zeichen und durch bestimmte articulirte Laute und Töne auszudrücken. Der Ton unterscheidet sich von dem blossen Laute durch das Verhältniss, der Höhe und Tiefe im Klange; Beide aber sind das kunstlose Naturgeschenk in der Stimme, oder dem Vermögen, Laute und Töne hervorzubringen. Beziehen sich nun Laut und Ton auf den Ausdruck von Ideen und Begriffen, und vereinigen sie sich, durch mehrere Laute eng verwebt, zu einem dadurch articulirten Tone, so erheben sie sich über die unwillkürlichen Natur- und Empfindungslaute, und werden willkürliche, bestimmte Kunstlaute, welche dem Begriffe von Sprache und Gesang zu Grunde liegen, in sofern sie für den Geist bestimmtere Gemüthszustände und Regungen äusserlich darstellen: ein Act, der nur durch geistige Freiheit realisirt werden kann. Der wirkliche

Gesang beruht daher auf dem, der inneren Geistesnatur des Menschen eigenthümlichen Triebe, sich dasjenige, was in der innersten Tiefe seines Gemüths vorgeht, hörbar zu versinnlichen; er ist nichts Anderes als ein treues Gemälde der Seele des Menschen, welches durch den Gehörsinn percipirt wird. Je nach Alter und Geschlecht des Singenden muss dieses Gemälde aber immer auch ein anderes sein; mit anderen Worten: der Knabe und das Weib singen nicht wie der Mann, und auch dieser nicht immer gleich, denn der Charakter und die Art der Lebensanschauungen unter ihnen sind verschieden, und wie diese — das Innere des Menschen, nach Alter und Geschlecht sich höchst verschieden gestaltet, so auch die äussere Offenbarung desselben, namentlich in der Stimme. — Am einfachsten und gewöhnlichsten theilt man die menschliche Gesangstimme ein in eine männliche und in eine weibliche Unter- und Oberstimme. Die männlichen Stimmen sind von Natur nach der Mutationsperiode entweder Bass- oder Tenorstimmen, die weiblichen aber Alt- und Sopranstimmen. Hinsichtlich der Lage ihrer Cantilene oder derjenigen Töne, welche sich vorzugsweise durch Kraft und leichte Ansprache auszeichnen, hat jede dieser Stimmen denn auch noch besondere Unterabtheilungen. Der Bass z. B. kann sein: tiefer und hoher Bass oder Bariton; ebenso der Tenor, Alt und Sopran. Doch gehört das nicht weiter hieher: schreiten wir sofort zu einer speciellen Betrachtung der einzelnen Stimmen für sich, wobei natürlich auch das noch in Erinnerung gebracht werden muss, was ich bereits §. 185 ff. über diesen Gegenstand, wenn auch in einer anderen Beziehung, sagte.

Die Bassstimme, wohl zu unterscheiden von der im vorhergehenden Abschnitte schon in Betrachtung gezogenen allgemeinen harmonischen Unterstimme, die tiefste unter allen Singstimmen, characterisirt sich in ihrem Aeusseren

schon, und nicht blos durch die Lage ihrer Töne, sondern auch durch den zum Theil davon abhängenden körnigeren, reifer männlichen Klang, den dann eine gewisse Feierlichkeit, ein poetisch Ernstes, und eine gebieterische Würde umgeben, wodurch eben das Wort des Priesters und aller kräftigen Charaktere imponirt. Es ist die Stimme der Geister, die aus den Gräbern zu uns herauftönt oder herüberschallt in beseeligender Verklärung aus einem dunkeln Jenseits, dem Wohnsitze der Götter. Es ist lauter Kraft, aber die Kraft hat etwas Uebermenschliches, Erhabenes und Edel-Stolzes, was Ehrfurcht gebietet. Für leidenschaftliche Thatkraft, feurige Helden und die Stimme der Liebe eignet der Bass sich weniger, oder muss er in einer höheren Cantilene sich bewegen, und hier dem Helden und Fürsten, der gewaltigen Manneskraft und dem starren Willen seine Stimme zum Ausdrucke leihen; denn zu wahrhaft zarten Nuancirungen ist unter den männlichen Stimmen nur geschickt der

Tenor, in welchem daher überhaupt auch alle weichere Schöne des männlichen Charakters sich ausspricht. Kraft und Muth, können sie auch gedeihen hier, so erscheinen sie doch immer gemässigt oder gepaart mit allen edlen Zügen des menschlichen Herzens. Während im Basse der Muth sich steigern und ausarten selbst kann zum wilden Trotz, tritt hier im Tenor solcher Uebermässigung entgegen ein veredeltes Selbstgefühl, ein Glauben an einen höheren Zusammenhang zwischen Gott und der Menschheit. Ein schön getroffenes Bild dieses Gegensatzes zwischen Tenor und Bass hat uns AUBER in seinem Masaniello und Pietro geliefert, und MOZART in seinem Gouverneur, Ottavio und Don Juan. Diese Gestalten in ihrer ganzen Erscheinung in den Opern genau ins Auge gefasst, wird fast jede weitere Charakteristik jener Stimmen überflüssig.

Der Sopran, die höchste unter den weiblichen Stimmen, ist überall auch im Satze die höchste, die Oberstimme, und tritt dem Basse daher stets entschieden entgegen, wie die Grazie und Unschuld der männlichen Hoheit und dem männlichen Ernste. Zum Alt verhält diese Stimme sich ziemlich eben so wie der Tenor zum Basse; nur ist der Alt, mit Unrecht aber, von neueren Componisten und Gesangslehrern zu sehr vernachlässigt: er kann von hoher Bedeutung sein und von seltenem eigenthümlichen Ausdrücke, den keine andere Stimme zu erreichen oder zu ersetzen im Stande ist. Er ist ernst, duldsam dabei unter der gebieterischen Herrschaft des Soprans, herzlich aber auch diesem folgend und ihn in seiner Leidenschaftlichkeit besänftigend, überirdisch, ja ächt romantisch. Besonders charakterisirt den tiefen Alt eine ausnehmend weiche, ganz eigenthümliche Tonfülle und Stärke in den mittleren und unteren Tönen. Keine andere Stimme hat so viel weibliche Würde und hohe Grazie, so viel religiöse Erhebung und fromme Hingebung in den Willen der überschwebenden ätherischen Macht, in welcher der Sopran gegenüber von ihr auch erscheint. Selbst jugendliche Manneskraft und romantischen Heldensinn kann diese Stimme, der Alt, repräsentiren, wie denn ganz richtig ROSSINI urtheilte, als er seinen „Tancred“ schrieb, in dessen Parthie manche Altistin schon so grosse Triumphe gefeiert hat. Die versöhnenden Geisterstimmen aus höheren Welten glauben wir in einem guten Altgesange zu vernehmen. Unsere alten Kirchencomponisten fühlten das, und sie schrieben daher gern und manch' schönes Cantabile für den Alt.

In welcher Gestalt indess die menschliche Stimme hervortritt aus der Brust, ob als Bass, Tenor, Alt oder Sopran, immer trägt sie deutlich das Zeichen ihrer Wurzel an sich. Sie ist das Instrument, das unmittelbar über

dem Herzen ertönt und dessen kräftigste Resonanz auch bis zu diesem hinab reicht. Unsichtbar sind die Töne unserer Stimme, aber dennoch glauben wir unsere ganze Geistigkeit zu erblicken auf ihren hörbaren Wellen. Sich mitzutheilen der Welt, gab Gott dem Menschen das Wort, doch bis zu ihm selbst sich auch aufzuschwingen — den Ton. Was unser Verstand nicht mehr begreifen, unsere Vorstellung nicht mehr fassen kann, vermag unser Herz noch zu ahnen und zu empfinden, und in diesem seligen Aufschwingen zu dem Unbegreiflichen wählt es Töne und nur Töne zu seinem Ausdrucke, die, wenn auch wortlos, dennoch mächtig beredt sind und von Herz und den Geistern verstanden werden. Mehrere Gemüthsbewegungen sind zwar nicht so deutlich von einander unterschieden und begränzt als die Begriffe, Urtheile und Schlüsse des Verstandes, und der Ausdruck der Stimme, in welcher so ganz das Gemüth sich ausspricht, kann daher auch nur dunkel und unbestimmt sein; allein eben durch diesen Mangel an Deutlichkeit und Bestimmtheit gewinnt derselbe an Reichthum, Fülle und Kraft der Wirkung, denn je weiter sich der Sinn einer jeden Tonfolge erstreckt, desto freier und mannigfaltiger lässt sie sich auch gebrauchen. So ist mächtig, unendlich der Ausdruck der menschlichen Stimme, und bis zu einem unerklärbaren All selbst erhebt sich seine Kraft, fassen wir noch die mannigfaltigen Abwechslungen zusammen, deren dieselbe fähig ist, und welche den Begriff des Kunstgesangs in weitester Bedeutung ausmachen; denn hieher sind nicht blos diejenigen Aeusserungen der Stimmen zu rechnen, welche sich auf Höhe und Tiefe des Tones beziehen, sondern überhaupt jeder Gebrauch derselben, in sofern er mit Wohlklang, Fertigkeit und wahren Kunsta Ausdruck sich verbindet. Es giebt kein köstlicheres Geschenk der Natur als eine schöne

Stimme, und wer eine Stimme hat, sagte jener unsterbliche Held des Glaubens und der Wahrheit schon, der singe. Was wir mit Worten nicht mehr auszudrücken vermögen, das spricht noch deutlich unsere Stimme — unser ganzes Inneres, Alles, Alles, was das Herz fühlt, was es will und was es begehrt.

### §. 224.

#### F o r t s e t z u n g.

Unter den Blasinstrumenten insbesondere, welche, allgemein hin noch voraus bemerkt, eben weil sie der menschlichen Gesangstimme, diesem ursprünglichsten und natürlichsten Instrumente, am nächsten stehen, unter allen Instrumenten auch die natürlichsten und engsten Beziehungen haben zur Psyche, indem sie, unmittelbar vom geistigen wie physischen Hauche belebt, gleichsam sind ein nur künstliches Singen der Seele, folglich schneller auch ans Herz dringen, und je nach ihrer individuellen Beschaffenheit diese oder jene Gemüthsstimmung hier weit gewisser erregen als die Saiteninstrumente, die stets nur einen allgemeineren und eben deshalb auch unbestimmteren Charakter haben, — unter den Blasinstrumenten besitzen gerade diese Eigenschaften vorzüglich die sogenannten Rohrinstrumente oder die Instrumente, welche von Holz verfertigt sind und meist mittelst eines Rohrs oder sogenannten Blatts angeblasen werden, wie ehemals auch die Flöte.

Die Clarinette zunächst, welche wohl den vornehmsten Rang unter diesen Instrumenten behauptet, athmet Nichts als nur ein in Wahrheit in Liebe zerflossenes Gefühl, ist so ganz der Ton des empfindsamen Herzens. Wer die Clarinette seelenvoll spielt, sagt SCHUBART in

seinen „Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst,“ scheint eine Liebeserklärung zu thun an das ganze menschliche Geschlecht, und er hat Recht. Wer kann sich z. B. des innigsten Mitgeföhls erwehren, wenn er in BELLINI'S *Montecchi und Capuleti*“ Romeo den ganzen Schmerz, die ganze Heftigkeit seiner heissen aber unglücklichen Liebe ausleiden sieht und hört unter dem wunderbar ergreifenden *Accompagnement* der Clarinette? — Niemals, in allen seinen Opern wieder hat BELLINI die Instrumentalbegleitung so geschickt zu behandeln gewusst als hier. —

Die Flöte ist das Instrument des süßen irdischen Verlangens, des Hinschmachtens und Hinsterbens in einer Lust, die dem Verlangen indessen noch nicht ganz genügt. Daher umfließt uns eine gewisse wollüstige Wehmuth in den Flötenklängen. Das Verlangen möchte sich zur Sehnsucht verklären und die Lust umfängt es wieder in lieblichen Wellen, und giesst selbst in die Schmerzhaftigkeit dieses Ringens eine verborgene Wollust. Muss ich an MOZARTS Zauberflöte erinnern? — SCHNYDER VON WARTENSEE, der sinnige Kunstkenner, lässt in einer Geburtstags hymne an den Capellmeister GUHR in Frankfurt, die aber eine weit tiefer liegende Bedeutung hat, die Flöten<sup>1)</sup> singen im *Tempo Andante innocentemente*:

„Wir nähern uns dir auch, wir Flöten,  
Mit zartem, züchtigem Erröthen,  
Und bringen schüchtern unsre Wünsche dar.  
Vernimm, was stets wir leise beten:  
Der Himmel möge dich vor Nöthen  
Beschützen und bewahren immerdar.“

---

<sup>1)</sup> Leipziger allgem. musikal. Zeitung von 1833. Nro 30, in der Beilage.



Und lässt gleich darauf die Oboen auftreten im *Allegretto con dolcezza* mit:

„Mit den Flöten sind wir nah verschwistert,  
Drum was sie dir in's Ohr geflüstert,  
Gilt nun herzlich auch von unserer Seite.  
Von Natur sind sie doch gar zu blöde;  
Leicht versteht Niemand ihr Gerede,  
Geben wir nicht ihnen das Geleite.“

Schöner hätte der Ausdruck des Vereins von Flöten und Oboen mit Worten nicht geschildert werden können. Was im Klange jener noch dunkel und allgemein bleibt, wird hier aufgeklärt und durchsichtig hell mit verlässiger Bestimmtheit. Es ist die tiefste Innigkeit, der zarteste Seelennerv selbst, der da vibriert im Rohr der Hoboe. Es ist ein Schmerz, den sie ausspricht, aber ein Schmerz, an dem die Seele sich labt in ihrem Erfülltsein von beseligender Hoffnung; auch eine Freude wieder, hinter welcher aber die Thränen zugleich hervorbrechen über ihr frühes und schnelles Dahinschwinden. Sollte ich meine Jugend beklagen in instrumentalischen Klängen, meine heitere, sorgenlose Kindheit, dass sie dahin ist und nicht wieder kehrt, ich würde nach der Hoboe greifen. —

Schwermuth und Melancholie in ihrer ganzen Tiefe sind die Sphäre des englischen Horns, dem man es gleichsam anhört, dass es eine britische Erfindung ist, und das mit jedem Athemzuge gewissermassen einen epidemischen Spleenhauch um sich verbreitet. Bei unserm englischen Horne, meint BURNBY, lässt sich bequem erschiessen. Ich widerspreche ihm nicht; möchte auch, wer lange ein englisches Horn schön geblasen gehört hat und sonst keine sonderliche Lust zum Jubeln in dieser Welt in sich verspürt, in der That nicht rathen, sein grämliches Ange-

sicht viel anzuschauen in dem klaren Wasserspiegel eines tiefen Meerstroms.

Der Fagott ist ernst, doch auch tief gemüthlich zugleich. Es ist der Mann, wie er erscheint im Kreise seiner Lieben, hier ordnend und gebietend Alles mit unerschütterlicher Strenge, doch sorgend und pflegend auch mit unverbrüchlicher Treue. Eine Mischung seines Charakters mit der Zartheit und Grazie der Clarinette bietet

das Bassethorn, das zugleich versöhnend dazwischen tritt, zwischen den Chor der Holz- und den der Metallinstrumente, und, mittheilend all' Gefühl und alle Seele der weicheren Natur dem härteren spröderen Leben, wie aus einer dunkeln Vergangenheit, wo ungebildet die Stoffe noch durcheinander lagen, zu uns herübertönt, mahnend, dass ein höheres Wesen über uns waltet, das Alles so und nicht anders, mit einem Worte: so schön gemacht. Hinaustreiben in die freie Natur möchte uns das Bassethorn, und hier erkennen und verehren lehren die liebevolle Gottheit. Hätte Voss einen Musiker in seiner „Louise“ bedurft: nur ein Bassethornist hätte es sein dürfen, so rein idyllisch ist dieses Instrument, und romantisch, d. h. in dem wahren, edeln Sinne des Worts.

## §. 225.

### F o r t s e t z u n g.

Das Horn oder Waldhorn — indem wir nun zu den Blechinstrumenten unsers Orchesters übergehen — redet in seinen einfachen Tönen allen Schmerz und alle Sehnsucht, aber zugleich auch alle Lust und alle Liebe in der Sprache der Musik. Tändeln steht ihm nicht an, auch zu scherzen hat es keine Lust; ihm ist Alles ernst, Alles Geist; und wie auf Adlerflügeln strebt daher auch

unsere Seele hinweg aus dem engen irdischen Sein zu dem weiten, ewigen schöneren Leben auf den langgedehnten Schwingen seiner seelenvollen Klänge, und zwar ohne Jammern, ohne Klage, ohne Betrübniß, was sie hier vielleicht an Gutem und Theurem zurücklässt, mit einer wahrhaft himmlischen Sehnsucht vielmehr, und mit dem hellsten Bewusstsein ihres Verlangens. Den vollkommensten Gegensatz dazu bilden die — Trompeten, in denen alles irdische Princip sich zu verwirklichen scheint, und die daher sich gleichsam ausschreien wollen, ehe eine andere höhere Stimme sie zum Schweigen bringt. Bei den mancherlei möglichen Nuancirungen ihrer Klangfarbe durch Ansatz und Zungenstoss ist ihr Charakter im Grunde auch ein wenig bestimmter; aber wohin sie greifen, welchen Ausdruck sie wählen, den zarten wie rauschenden, den süssen wie den herben, immer erscheint er übertrieben. Ein Piano im ganzen Sinne ist ihrer Natur fremd, und die grösste Kunst der Virtuosität quält sich vergebens ab, es zu erzwingen. Die Trompete will schmettern und einer Propheten-Stimme gleich die Triumphe der Musik hinaus-schreien in die ungemessensten Weiten, geht daher auch gern im Geleite oder voraus — der majestätischen Posaune, die erschütternd im hohen Chor durch das Weltall dringt, und im Hallelujah herniederbringt die Stimme Jehovahs. Wunderbar! Herrlichkeit! sind ihre Laute, Pracht. Wo das Hohe, Erhabene, das Feierliche, Majestätische in seinem ganzen vollen Glanze erscheint, begrüsst die Posaune es mit ihrem mächtigen, Gräber selbst durchbrechenden, langsamen, tiefen, ernsten Klang, der zu einer beredten Sprache, wie sie das Concert führt, sehr schwer sich eignet. Nur wenn ihrer sehr bestimmten Natur kein zu grosser Zwang angethan wird, und sie immerhin noch erscheinen darf in ihrer eigenthümlichen Wesenheit, leiht die Posaune, gleich dem Horne und der Trompete,

sich hin dem Virtuosen zum dienenden Organ, und wirkt noch ein Mehres, Tieferes, denn blosses Staunen und Verwunderung unter der, freilich für diese weit empfänglicheren und erregbareren Menge.

## §. 226.

### F o r t s e t z u n g.

Endlich gehört zu den Blas-Instrumenten noch die Orgel, die, aus einem Embrio gleichsam erstanden, durch Jahrhunderte hindurch ward ein riesiger Coloss. Ziemlich alle instrumentalischen Elemente in sich vereinend ist die Orgel das grösste, und im Tone kräftigste, pomphafte, majestätischste Instrument, was jetzt existirt, fähig der herzerhebendsten, melodischen und zugleich harmonischen, Vorträge. Mittelst der Registrirung lassen sich ihrem Tone fast alle beliebigen Modificationen und Farben geben; derselbe kann sein schwach und stark, sanft und kräftig, fortklingend und kurz, augenblicklich verhallend, mild und herb; nur das Eine, das oft so mächtig wirkende Schwellen des Tones, das *Crescendo* und *Decrescendo*, fehlt ihm, und selbst wo man dasselbe durch künstliche Vorrichtungen zu erzielen gestrebt hat, ist es doch nicht in dem Grade vorhanden, in welchem es die meisten der übrigen Instrumente besitzen. Deshalb, und weil die Stimmennachahmungen in den verschiedenen Registern, ungeachtet all' ihrer Vortrefflichkeit und Mannigfaltigkeit, immerhin bleiben, was sie sind — blosse Nachahmungen, ist der Ausdruck der Orgel auch immer nur ein Ganzes, ein fest Bestimmtes, wie das colorirte Bild einer Reihe von inneren Zuständen. Dazu kommt noch das meist schwerfällige ihrer Tonerzeugung, das Massenhafte ihres Wirkens selbst im Einzelnen, das lang gehaltene Dehnen ihrer Klänge,

und die langsamere Vermischung derselben zu einer Gesamtwirkung, — und so ist es besonders nur das Gefühl der Andacht, das sie erregt, ein Zurückführen aller inneren Regungen und Thätigkeiten auf das eine Princip, das den Puls alles geistigen und gesellschaftlichen Lebens ausmacht, nämlich das Princip der Religion. Wer die Orgel zu einem andern, als besonders ernstem und religiösen Vortrage anwenden wollte, hiesse ihre Natur, ihren ganzen Charakter schlecht verstehen. Dieser Vortrag ist hauptsächlich aber ein gebundener und körniger, darum aber auch ein um so wirksamerer, weil er unser ganzes geistiges Ich erfasst, wie kein Gedanke tiefer unser Innerstes durchbebt, als ein religiöser, wenn er nur ernst gefasst wird. Ich habe schon die von Natur aus rohesten Menschen zu wahrhaft religiösen Gefühlen und Betrachtungen entflammt gesehen allein durch den mächtigen Zauberklang einer schön gerührten Orgel. Daher ist diese denn auch, und in möglich reichster Ausstattung, eins der ersten und nothwendigsten Attribute einer Kirche, wie ihr geschicktes, verständiges Spiel zugleich eine unumgängliche Bedingung zur Erreichung ihres hohen, erhabenen Zwecks, der da ist, Andacht erregen und fördern, die Herzen erheben zu dem, von welchem wir Alle gekommen, mit einem Worte: Tugend und wahrhaft frommer Sinn. Ich kenne nichts Schöneres, Heiligeres, als einen feierlichen Choral, begleitet vom mächtig ergreifenden Klange der Orgel. Alles spricht hier nur einen Ton, und doch sind es Massen und die verschiedenartigsten zwar, die da reden, und Alles redet diesen einen Ton auch nur nach einer Richtung, und das ist himmelwärts. Freilich dürfen wir dabei nicht an den unverantwortlichen Missbrauch denken, den so viele Organisten von heute mit dem erhabenen Tone der Orgel in der Kirche treiben. Die Zeit der Andacht und des frommen Sinnes, wie die Zeit einer

höheren Durchbildung ist leider längst und meist unter ihnen vorüber, nur wenige Spuren von sich zurücklassend. Die Dome sind noch und ihre Orgeln, aber die Bache sind nicht mehr. Ein gutes Dutzend der Meister vielleicht zählt Deutschland noch, und damit schon sage ich viel, dann aber zieht die Schaar von Organisten einher, unter denen viele fertige Spieler wohl, aber keine Künstler sind, die mit Herz und Kopf begreifen auch ihre und ihres wunderbaren Pfeifentons grosse Bestimmung. Anspruchsvoll allerdings, sehr anspruchsvoll ist die Orgel. Kein Instrument der Welt verlangt neben der berufenen Künstlerschaft so viele gründliche und gediegene, selbst wissenschaftliche musikalische Kenntnisse von seinem Spieler als die Orgel; aber was der Mensch, und mehr noch der Künstler einmal zu leisten unternimmt, soll er erstens auch ganz leisten können, und dann in Wahrheit ganz leisten wollen. Es war in den Jahren 1825 und 1827, als ein pädagogischer Beruf mich einen Theil Deutschlands und weite Strecken, gen Nord und Süd, Ost und West, des Auslandes durchreisen hiess; ich sammelte auf der Reise zugleich Materialien zu einem homiletischen Werke, und dem Gottesdienste in den vielen verschiedenen Städten, Flecken und Dörfern, in welchen ich die Sonntage zubrachte, war somit meine besondere Aufmerksamkeit zugewendet: ich beklage es, dass ich hier gestehen muss, mit Kummer gestehen muss, wie oft da, wenn ich das heilige Orgelwerk zu einem — *sit venia* — wahrhaftigen Dudelsacke, und den erbauenden Choralgesang zu einem plumpen Marktgeschrei herabgewürdigt hörte, — ich sage, ich beklage es, dass ich gestehen muss, wie oft da mein Jammer nach Oben gerichtet war, warum unsere Regierungen nicht, in unbegreiflicher Nichtachtung des hohen Einflusses, welchen der musikalische Theil unsers öffentlichen Gottesdienstes auf wahre kirchliche Erbauung hat, ein strengeres Augenmerk richten

auf diesen, und sorgen, wo es sein kann wenigstens, dass das so majestätische Seeleninstrument auch regiert werde von wirklich kunstgebildeten Händen! — Hat je die Kunst, die Tonkunst nämlich, Gelegenheit, unmittelbar und wirksam einzugreifen in das öffentliche, politische und moralische Leben, so ist es wahrlich doch hier.

## §. 227.

### F o r t s e t z u n g.

#### *b) Saiteninstrumente.*

Wie ich schon bei Betracht der Blaseinstrumente sagte, haben die Saiteninstrumente stets einen allgemeinen, aber eben deshalb auch unbestimmteren Charakter.

Die geschlagenen unter denselben, mit ihren schnell verbebenden Klängen und mit ihrer gleichzeitigen Vieltönigkeit stellen sich dem getragenen einstimmigen Gesange der Blaseinstrumente am bestimmtesten entgegen. Das Clavier oder Fortepiano z. B. gleicht einer geistreich und vielfach gebildeten Person, die aber keine Productionsgabe hat; ist ein Orchester im Kleinen, eine Skizze oder die Federzeichnung eines grossen, in allen Farben der Natur ausgeführten Tongemäldes. Es dient überall und ist doch auch selbstständig, aber weiss nichts Bestimmtes auszusprechen, als was Rhythmus und Ton an und für sich schon geben.

Die Bogeninstrumente dagegen vereinen auf das Vollständigste in sich alles melodische und harmonische Princip. Die Violinen, Viola und das Violoncell im Verein ihrer verwandten Naturen bilden demnach das eigentliche Fundament aller zusammengesetzten Instrumentalmusik. SCHNYDER VON WARTENSEE lässt in der bereits

angeführten Hymne die Violinen folgendermassen im *Allegro vivace* reden:

„Es ist uns Geigen  
Von jeher eigen,  
Dass wir nicht schweigen,  
Gleich Schwachen, Feigen,  
Nein, uns im Reigen  
Voran zu zeigen  
Im kecken Steigen,  
Ist unser Neigen.“ u. s. w.

Dann folgt die Altvirole im *Tempo moderato e con grazia*:

„Man nennt mich zwar die Frau Base,  
Denn etwas sprech ich durch die Nase,  
Doch ehrlich mein ich es und treu.  
Ich bin altmodisch, meine Sitte  
Ist, stets zu bleiben in der Mitte,  
Und nie mach ich ein gross Geschrei.“

Endlich das Violonecell im *Larghetto doloroso*:

„Was soll ich bei dem Festgelage  
Mit meiner tiefen Träuer-Klage!  
Was soll ich hier bei Scherz und Lust  
Mit meiner Wehmuth in der Brust?  
Wo sich das Herz nach Elend sehnt,  
Wo schweres Leid dem Aug' entthränt,  
Da kann ich Freund und Tröster sein,  
Da dringen meine Töne ein.  
Hast du was Theures zu beweinen,  
Will wieder ich bei dir erscheinen,  
Soll süsser Trost von meinen Saiten,  
In deine wunde Seele gleiten.“

Und wahrlich mit noch klareren Worten lässt die ästhetische Natur dieser Instrumente sich unmöglich schil-



dem. Immer voran schreitet die Violine dem Zuge des Orchesters, und Alles mit ihren kühnen Melodien und ihrem reichen Figurenspele überstrahlend, bis hintennach kommt endlich der wortkarge, langsame, aber im ganzen Sinne des Worts gründliche Contrabass, der zuverlässig auch nicht dazu gemacht ist, um als Held zu glänzen, sondern den stärksten Schatten, den Schlag-Schatten auf eine gegebene Empfindung zu werfen. Der Contrabass will und soll nicht durch sich selbst Melodie, und in ihr stabilirte Empfindung behandeln, sondern eine Melodie vieler, ihr entsprechender Instrumente durch Contrapost gleichsam nur noch abstechender machen. Als *Fundamento* — sagt SCHNYDER von Wartensee von ihm — ist er auch ein Freund des — *Memento*.

So kann das Quartett für sich allein schon bei den allumfassenden Tonsphären der Streichinstrumente bereits eine gewisse Befriedigung gewähren. Es gleicht einer ausgeführteren schattirten Zeichnung. Doch ist ein mit charakteristisch angewendeten Blaseinstrumenten versehenes Tonstück das Gemälde selbst. Die Piccolo-Flöten z. B. bezeichnen darin in einem Gegensatze zu den dunkleren Fagotten, Posaunen und Hörnern, sehr passend die grellsten Farben und Tonlichter. Ungezogene Jungen nennt sie, diese Flöten, SCHNYDER von Wartensee, die gern aus voller Lunge schreien, deren Heimath eben deshalb aber auch eigentlich die Strasse ist.

## §. 228.

### F o r t s e t z u n g.

Eins der schönsten Saiten-Instrumente ist auch die Harfe; leider nur wird sie, und jetzt noch mehr als je, besonders aber in Deutschland gar zu sehr vernachlässigt.

Die durch Reissen der sehr elastischen Saiten mit den blossen Fingern erzeugten weichen Klänge haben so etwas Gemüthliches, Zartes, ja Frommes, dass unsere Vorfahren dies Instrument nicht mit Unrecht zur Begleitung ihrer religiösen Gesänge anwandten. Alle Milde und alle Duldung, aller Sinn und alle Empfänglichkeit für schöne Eindrücke, Tugend und Gottseligkeit sprechen sich hier aus. Die Harfe ist das schönste Frauen-Instrument, und will ein Weib in der ganzen Glorie ihres schönen Geschlechts erscheinen, so nehme sie eine Harfe vor sich und spiele, und die Unschuld, die Grazie besingt sich hier selber in dem sanften Wiegen der arpeggirten Accorde. Bravour erzwingt wohl noch die Harfe, aber sie ist ihrer Natur zuwider, die lauter Sanftmuth und Geduld, lauter Liebe und Ergebenheit athmet, daher auch so gern den Gesang, diese erste und natürlichste Sprache des Herzens, mit ihren leisen Harmonieen zauberisch umgiebt. — Die Aeols-Harfe hat durchaus keine Aehnlichkeit mit der gewöhnlichen Harfe, und dennoch schliessen ihre Charaktere so nah sich an. Ein Hochentzücken können die Töne gewähren, die in diesem unscheinbaren und von der Welt auch so wenig beachteten Instrumente schlummern. Nicht vom Schöpfer der Maschine aber gehen sie aus: der irdische Künstler steht hier bei Weitem nach dem unsichtbaren Musageten, dessen Namen das Instrument trägt. Wahre ätherische Klänge sind es, an denen nur der Mann *without any music* kalt vorüber gehen mag: der bessere Mensch weilt mit Staunen, wie einst jener fromme Papist, der in hoher Begeisterung dabei seinen Traum aussprach von einem Lande der Vorbereitung. Ich meine den für Alle, die Musik lieben und treiben, unvergesslichen Johann Friedrich Dalberg. Es sind Geisterstimmen, die hier reden, unsichtbar und doch unser Herz so tief ergreifend. In die Wolken möchten wir aufsteigen, und

fragen und suchen nach dem Engelschor, der aus den höheren und höchsten Regionen hier zu uns herab erschallt. Die Aeolsharfe liefert den sichersten Beweis, dass mit der schwingenden Saite der zarte Lebens-Nerv selbst gleichsam in uns vibriert, und so alle Geistigkeit in uns aufregt.

## §. 229.

### F o r t s e t z u n g .

#### c) S c h l a g i n s t r u m e n t e .

Diese, Trommel, Pauken, Becken, Triangel u. s. w., die man, so weit sie, die Pauken ausgenommen, in unserm Orchester vorkommen, zusammengenommen auch wohl türkische Musik, und scherzweise aber nicht unsinnig Lärm-Instrumente nennt, sind blos rhythmische Instrumente, und ihr einförmig bombender Ton kann keinen anderen ästhetischen Werth haben, als welchen der verstärkte rhythmische Accent, von welchem in früheren Abschnitten schon ausführlich die Rede war, überhaupt dem musikalischen Rhythmus und dadurch der Musik allgemein auch verleiht. Doch mögen SCHNYDERS VON Wartensee Worte darüber noch eine Stelle hier finden, wenn er sie mit richtigster Auffassung ihrer innersten Natur am angeführten Orte im *Tempo di Marcia* ausrufen lässt:

„Alles was da singt und brummt,  
Wenn wir kommen, schnell verstummt  
Vor dem Grimm  
Unserer Stimm.  
Wir sind plump und derb,  
Grob und roh und herb.

Schilling, Aesth. der Tonk. Thl. II.

Niemand soll sich ja erschrecken,  
Uns familiär zu sprechen!  
Nur die Pauke, die verwandt  
Mit uns ist, wie allbekannt,  
Darf, doch fein und zart,  
So in ihrer Art,  
Leise, schüchtern wagen,  
Uns etwas zu sagen.  
Doch trotz diesen schlechten Sitten,  
Sind wir meistens wohl gelitten.  
Wenn wir im Theater wirken,  
Freu'n sich die geheimen Türken,  
Und ein rasender Applaus  
Bricht, uns übertönend, aus.“

Die Ironie, die zugleich in diesen und besonders letzteren Versen liegt, scheint beissend und bitter, aber voll festen, guten Grundes ist sie gleichwohl. Die grosse Trommel, die Ratschen und andere Spektakel-Instrumente, wie ich sie hier geradezu nenne, bis zu den Kanonenschlägen einer BEETHOVEN'schen Schlachtsinfonie, sind musikalische Kunstmittel, welche den wahren Standpunkt der heutigen Instrumental-Musik treffend bezeichnen. Kanonendonner und Glockengeläute, Kartätschenfeuer und Sturmwirbel können in der Kriegs-Musik oder bei Sieges-Hymnen und ähnlichem allgemeinem Volksjubel zwar die Wirkungen der Tonkunst allerdings erhöhen, und immerhin auch hier, aber auch nur hier ihre Anwendung finden, deshalb jedoch diese tobenden und tosenden Klänge, deren Effekt im besten Falle nur subjectiv in der Feierlichkeit dieses Moments begründet ist, für wahrhaft objective musikalische Kunstmittel halten, und sie als solche gebrauchen, ist — wenn ich mich gelind ausdrücken soll — ein Ver-sündigen an der schönen Muse selbst, und wird, belächelt von den Gebildeteren, zum Höchsten nur erregen einen musikalischen Spass. Steinerne und plumpe Naturen durch

ein Hagel- und Donnerwetter von Tönen und Tonmassen erschüttern, sind wahrlich der schönen Tonkunst Werke und Mittel nicht geschaffen. Man glaube doch auch ja nicht, dass der ungebildete, rohe Natur-Mensch so ganz und gar keine Empfänglichkeit besäße für die seelenvolleren Gebilde unserer erhabenen Musik; ich habe das schon im ersten Abschnitte dieses Theils bei verschiedenen Gelegenheiten genügend nachgewiesen; und selbst wäre es, so ist ja das Heranbilden zu sich, das unvermerkte Veredeln der Natur der vornehmste und nächste sittliche Zweck aller als schön erkannten Kunst.

— §. 250. —

F o r t s e t z u n g.

*d) Vermischte Instrumente.*

, Dahin gelangt nun, muss ich aber auch, obschon es zunächst meine Absicht war, vorzüglich nur die in unseren Orchestern gebräuchlichen Instrumente in Erwägung zu ziehen, doch noch so manches jetzt mehr oder weniger vergessene zarte Seelen-Instrument in Erinnerung bringen, dessen Vernachlässigung wahre und innige Freunde der Kunst nur bedauern können. Allerdings nämlich giebt es und hat es viele und mancherlei Instrumente gegeben, welche wegen mehrfacher Unvollkommenheit und Beschränktheit mit Recht ausser allen Gebrauch gekommen sind; indessen existiren doch auch noch andere, die man nur bei Seite gelegt hat, weil sie so keine eigentlichen Instrumente zum Mitspielen und Mitlärmen sind, und weil man die herrschend gewordenen Cabriolen und Kunst-Stückchen nicht wohl darauf anbringen kann, da eben diese Instrumente so ganz nur geeignet sind für die wahre Musik des Herzens.

Als erstes Beispiel nenne ich die *Viole d'amour*, die Liebesgeige, wie kein schönerer und passenderer Name für sie gefunden werden kann. Alle zartesten Regungen der Seele, innige Hingebung, zärtliches Liebkosen, sanfte Trauer, und eine nicht über die Gränzen der Mässigung hinausschweifende Fröhlichkeit werden durch sie so höchst glücklich ausgedrückt. Kein Bogen-Instrument, sagt BÖKLIN in seinen Fragmenten zur höheren Musik pag. 74, kann sich mit so gutem Erfolge in einen Streit einlassen, mit der Singstimme, als dieses <sup>1)</sup>. — Dann die Harmonica, d. h. die eigentliche, die Glas-Glocken-Harmonica, die mit dem grossen FRANKLIN entstanden, mit ihm aber auch fast wieder untergegangen ist. Nur höchst sparsam wenigstens ward sie nachgehends noch angewendet, und jetzt — wer schwelgt noch eben in ihren Tönen, die doch so sanft sind, und eine Wirkung auf das Gemüth hervorbringen, wie kein anderes Instrument vermag? ja eine ganze Generation ist herangewachsen, ohne auch nur einmal Gelegenheit gehabt zu haben, diese Töne, die in einer ätherischen Welle über ihrem Werkzeuge verschmelzen, zu hören. Mit Worten lässt sich der Geisterhauch, der in dem Klange der Harmonica wehet, gar nicht beschreiben; nur fühlen können wir ihn, und er berührt unser innerstes Nervensystem so sehr, dass wir, ohne geschwächt zu werden, nicht lange vermögen, dem Spiele zuzuhören. — Endlich die süsse, sanftmüthige Schalmey, die noch herübertönt zu uns aus den goldenen Auen der Kindheit, und mit idyllischer Einfalt nur die nächsten Anliegen des menschlichen Herzens ausspricht. „Es ist eine wichtige Tinte in dem Gemälde der Tonkunst — sagt SCHUBART in

---

<sup>1)</sup> Vergl. auch MILANDRE, *methode facile pour la Viole d'amour*. Paris 1782.

seinen „Ideen“ pag. 326. — Die Schalmey hat einen Ton, den alle übrigen Instrumente nicht haben. — In der That eine genaue Musterung der bei Seite gelegten Instrumente, bis hin zur uralten, nur in den schottischen Hochlanden noch bisweilen vorkommenden Barden-Harfe, müsste sicher von hohem Interesse sein für den wahren Kunstfreund; wäre sie nur auch möglich! —

### §. 251.

#### F o r t s e t z u n g.

Nicht minder berücksichtigenswerth sind endlich auch viele der neu erfundenen Instrumente, von denen besonders während der letzten zwei, drei Decennien eine bedeutende Anzahl an das Licht getreten ist. Ihre Namen wenigstens mögen zum grösseren Theile hier eine Stelle finden, da ein weiteres Eingehen auf ihre Charakteristik schon um deswillen nicht von mir verlangt werden kann, als manche derselben mir nicht zur Hand, und theilweise auch gar nicht ins grössere Publikum gekommen sind. Dieselben heissen bisweilen mit höchst passenden, oft aber auch sehr gesuchten Benennungen: Anemochord, Adiaphonon, Aeolodicon, Apollo-Lyra, Apollonion, Melodica, Bandora, Bellsonore, Bogen-Clavier, Bogen-Guitarre, Clavicylinder, Calascione, Cembal d'amour, Cölestine, Dittanaclavis, Gambenwerk, Hierochord, Euphon, Strohfidel, Melodicon, Panmelodicon, Terpodion, Uranion, Orchestrion, Orphica, Teliochord, Aeols-Clavier, Chordaulodion, Harmonichord, Panharmonicon, Organochordion, Polychord, Sirenion, Xylharmonica, Physharmonica u. s. w. Die meisten dieser Erfindungen sind Tasten-Instrumente; bisweilen einander ziemlich ähnlich; manche verdienen keine besondere Beachtung; doch sind andere wieder vortrefflich und wären

wohl einer allgemeinen Einführung werth. Diese erscheinen denn auch als eine wesentliche Bereicherung für die höhere Seelenmusik und werden gewiss einst ihren Rang behaupten, wenn man nämlich dahin gelangt sein wird, nicht mehr, wie jetzt, auf allen Instrumenten auch Alles leisten zu wollen, denn jedes Instrument beinahe wird schön und bedeutsam, sobald man seine Klang-Sphäre wahrhaft kunstsinnig berücksichtigt, und gerade nur dasjenige von ihm verlangt, was es seiner Natur nach wirklich zu geben vermag.

Da nach neueren akustischen Versuchen ein tönendes Leben oft in den verschiedenartigsten, scheinbar dafür gar nicht geeigneten Körpern schlummert, so ist die Erfindung musikalischer Instrumente auch noch bei weitem nicht erschöpft, und Wissenschaft und Kunst fordern gemeinsam auf, diese Sphäre so vollständig als möglich zu durchlaufen. Wie weit und gross dieselbe übrigens ist, mag der Umstand beweisen, dass der Mechanikus RIFFELSEN zweien aus Rindstalg geformten Stäben durch ein schnelles Reiben an einem Cylinder von gelbem Wachs noch helle und anhaltende Klänge entlockte. Wollte man die Möglichkeit der Instrumente systematisch überblicken und vorausnehmen, was hierin der Zufall noch entdecken könnte, so müsste man sich wohl an folgende Gesichtspunkte halten. Das Wesen eines jeden musikalischen Instruments hängt zunächst und besonders ab von dem Stoff und von der Quantität der verwendeten Masse; von deren Cohäsion; von der Figur; und endlich von der Art der Tonerregung. Anders z. B. klingt die geschlagene, und anders die gestrichene Saite. Wer nun alle die innerhalb dieser Bestimmungen liegenden Modificationen und Combinationen erschöpft, hat auch alle möglichen Instrumente erfunden.

SCHUBART meinte auch, dass vielleicht noch manche Instrumente fremder Völker einer bedeutenden Vervollkomm-



nung fähig seien, und in der That giebt es hier manche, welche allerdings einer näheren Aufmerksamkeit werth erscheinen. Das südafrikanische GÖrrah z. B., bei welchem der lebendige Hauch eines angeblasenen Rohrs die ausgespannte Saite erzittern macht, ist als künstliche Aeols-Harfe vielleicht noch einer bedeutenden Veredlung fähig, denn jenes Anemochord, bei dem nur todte Blasebälge den Ton der Saiten erzeugen, erschöpft noch bei weitem nicht die Idee eines solchen Instruments. Die türkische Flöte soll, nach dem einstimmigen Urtheile aller Kenner, durchaus einnehmender tönen, als irgend eine unserer drei gewöhnlichen Flöten-Arten. Die bekannte Doppel-Flöte der Alten, so wie auch das gepriesene chinesische Tschiang werden vielleicht nicht ohne Grund gerühmt.

### §. 232.

#### F o r t s e t z u n g .

So ist denn nach alle Diesem wohl noch manches ächte Seeleninstrument zu gewinnen für die höhere Gestaltung der Kunst. Künftige Orchester-Stücke schmettern und donnern und pauken, wirbeln und brausen vielleicht nicht durchgängig mehr so sehr, als unsere jetzigen Sinfonien und Ouverturen, welche sehr häufig gar Nichts weiter sind, als ein blosses geregeltes Geräusch, dem man die ganz passende Aufschrift geben könnte: „Viel Lärmen um Nichts.“

Die vorherrschende Anwendung des gigantisch Massenhaften in aller Kunst ist immer ein Denkstein des Abwegs und des Verfalls: als man — der Vergleich ist gar nicht unpassend — das Gebirge Athos zu einer sitzenden Alexander-Statue umschaffen wollte, und als die rhodischen

Colosse erstanden, da war die hellenische Sculptur herabgesunken von ihrer Höhe. Die einzig namhafte Lichtseite, welche die heutige Instrumental-Musik noch darbietet, ist die Virtuosität. Indessen was ist auch sie? Man bläst den Fagott heut zu Tage gleich einer Flöte, behandelt den Contrabass nächstens wie eine Violine, spielt ein ganzes Concert auf einer Saite, auf dem Violoncell sollen Clarinett- und Oboentöne hervogearbeitet werden, die Posaune wie ein Klappenhorn girren u. s. w.; heisst das aber Kunst? — Noch ist zu allen Zeiten die sich überbietende Schwierigkeit, wenn sie als das Ziel des Künstler-Lebens gelten wollte, als ein deutlich sprechendes Merkmal der inneren Verwesung, welche die Künste ergriffen, betrachtet worden. Immer fühlbarer wird auch im Allgemeinen bereits das Nichtige der blossen Virtuosität, und es giebt zuletzt doch für den Künstler keine andere Rettung weiter, als die Wirkung auf das Gemüth der Hörer: wer auf seinem Instrumente vernehmlich zur Psyche zu reden weiss, der allein ist der wahrhafte Meister.

*„How d’ost thou like this thune? —  
It gives a very echo to the seat  
Where love is throned“*

sagt SHAKESPEARE; ein „Echo für das Herz“ ist auch diesem Geweihten im Gebiete des Schönen die Tonkunst. Ja, wie Aurora der Bildsäule des Memnon, so vermag auch nur sie allein Licht und Glanz zu leihen den dunkelsten, verborgensten Tiefen unsers geistigen Seins.

## §. 233.

### Das Orchester.

Bisher hatte ich bei meiner Untersuchung des ästheti-

schen Charakters der Instrumente diese besonders nur in ihrer Einzelheit im Auge; nun hängt deren Wirkung aber, so bald sie zu einem Orchester zusammentreten (was hier in unserm Sinne sogleich der Fall ist, wenn nur drei, vier Instrumente zur gemeinschaftlichen Ausführung eines Tonsatzes sich vereinigen), zum grossen Theile auch noch ab von der künstlichen Verwebung aller ihrer verschiedenen Tonfarben zu einem einzigen bestimmten und vielgestaltigen Charakter-Bilde, als welches jede solide Orchester-Musik erscheint, wo die Instrumente alle gleich den Personen in einem Drama mit einander reden, und die Verbindung aller, ihrem wesentlichen Inhalte gemäss, das Ganze auch als ein wahrhaft eigenthümliches Ganze abrundet. Hier tritt nicht jedes einzelne Instrument in seiner Besonderheit, als wirklich selbstständig, mehr auf, wie es bei Solo-Parthien und dergleichen Sätzen der Fall ist, sondern brüderlich, in traulichem Familien-Kreise das eine mit dem andern, viele zusammen, und der dadurch entstehende Wechsel, die Verbindung und das Aneinanderwirken der verschiedenen Hauptorgane, welche die hervorragendsten Glieder der ganzen Verkettung der Masse ausmachen, nehmen immer dem einen und dem andern Instrumente Etwas von der Bestimmtheit seiner charakteristischen Tonfarbe, und bringen so ein Ineinanderfliessen und ein Vertrautwerden der verschiedenen Naturen zu Wege, welches eben das Licht und der Schatten ist, die dem ganzen vollständigen Charakterbilde Leben und Wahrheit verleihen. Wie freilich jedes gut geordnete Ganze, jedes gut und gesund geformte gesellschaftliche Verhältniss bedarf eines oder einiger Machtbegabten, um die sich alles Uebrige nach dem angenommenen Gesetze der Allgemeinheit, unbeschadet der freieren Persönlichkeit des Einzelnen, gruppirt, so auch hier.

Das Orchester bildet gewissermassen einen musikali-

schen Staat, in welchem das monarchische Princip die Grundform aller Regierung ist. Das Streich-Quartett <sup>1)</sup> schliesst die gesetzgebende wie vollziehende Gewalt in sich, indem es ziemlich in allen Darstellungen die Hauptparthien ausführt. Das ist seine Natur im polyphonischen Satze und der Grundtypus aller instrumentalischen Verschwisterung. Die übrigen Instrumente drehen sich dann meist um das Streich-Quartett, ohne deshalb sowohl ihre Selbstständigkeit als charakterische Färbung aufzugeben.

Jenes ist die Maschine, die den übrigen Staatskörpern Leben und Bewegung einhaucht, nach einer bestimmten Regel und Norm; doch die Aeusserung des Lebens bleibt an und für sich dieselbe, und verliert nur so viel von ihrer Bestimmtheit und Entschiedenheit in der Erscheinung, als nothwendig ist, die Härte und Schärfe des Contrastes in der Zusammenstellung zu mildern, oder nöthigenfalls ganz aufzuheben. Die Blaseinstrumente formiren mehr oder weniger einen Gegenchor, jetzt füllend, dann nachahmend, jetzt freier wechselnd, dann in entschiedener Gegenbewegung sich ordnend; Holz- und Blech-Instrumente bilden bisweilen auch wohl, jede für sich wieder, eine neue Abtheilung, und ein dreifacher Chor der Instrumente entsteht, der selbstständig so bald aus - bald in einander sich bewegt, während über alle doch waltet der ordnende einige Geist, ein Genius als geborner Herrscher, und in aller Bewegung doch herrscht das ewige ästhetische Gesetz der Mannigfaltigkeit in der Einheit, oder der strengsten Einheit in der schönsten Mannigfaltigkeit.

So ist denn die Wirksamkeit des Orchesters, wenn wir uns denken dasselbe als einen vollen unzertrennlichen

---

<sup>1)</sup> Verglichen hier, was ich vorhin schon in dieser Beziehung §. 227 über die Bogeninstrumente bemerkte.

Verein der Instrumente zu einem einzigen gemeinschaftlichen Organe, in welchem das Einzelne zwar auch für das Einzelne, doch hauptsächlich wieder für das Ganze, die Gesamtheit, und diese sowohl wieder für sich selbst, als für die Einzelheit hinsichtlich seiner expressiven Natur da ist, eine dreifache: es kann erscheinen dasselbe wirklich als ein vollkommenes Ganze, in welchem jede Besonderheit, jedes einzelne Instrument gleiche Rechte mit dem andern übt, wie in jeder ächt polyphonischen Tondichtung; oder es können immer auch nur eins oder einzelne Instrumente als besonders vorherrschend erscheinen, während die übrigen füllend und hebend oder tragend, nur kräftigend und stärkend in deren Leben eingreifen, und wechselnd, bald dieses, bald jenes Instrument, oder bald dieser, bald jener Instrumenten-Chor die Parthie der Hauptstimmenführung ergreift; oder es kann endlich durchgehends, wie in jenen historischen Charakterbildern und Gemälden der zeichnenden und bildenden Kunst, die Hauptdarstellung einem einzigen oder einigen Instrumenten der Gesamtmasse übertragen worden sein, und den übrigen nur so viel davon bleiben, als nöthig ist, der gezeichneten Hauptfigur einen schattirten Hintergrund zu geben, auf welchem sie nur desto charakteristischer und bestimmter hervortritt, wie in allen sogenannten Concertstücken, wo stets aus der schattigen Masse eine Principal-Stimme wie ein helles strahlendes Licht, eine einzige Sonne am weiten dunkeln, von ihr aber herrlich beleuchteten Horizonte, hervorstrahlt. Die herkömmliche Theorie hat für diese dreifachen Formen der gemeinschaftlichen Orchester-Wirkung, in denen allen jedoch jenes erste Princip der Einheit in schöner Mannigfaltigkeit mit gleich rechtlicher Beziehung gilt, auch drei verschiedene Namen ersonnen, und bezeichnet die erste derselben mit der Kunst der Instrumentation, die zweite gewöhnlich

mit dem Ausdrücke Besetzung, und die dritte mit Accompaniment oder Begleitung. Widmen wir jeder besonders einige Augenblicke gebührende Aufmerksamkeit.

## §. 254.

### F o r t s e t z u n g.

#### a) *I n s t r u m e n t a t i o n.*

Diese ist die Kunst der Ausarbeitung eines, seinen wesentlichen Bestandtheilen nach schon erfundenen Tonstücks für alle dazu gehörigen Instrumente. Natürlich haben wir es nicht mit dem Technischen derselben hier zu thun, sondern nur als Theil des organischen Ausdrucks in der Musik. In der Beziehung ist sie Ergänzung, Verstärkung und Umkleidung einer in der Idee schon vorhandenen und lebenden Tondichtung; ist das Coloriren und Ausmalen einer in ihren Umrissen bereits fertigen charakteristischen Zeichnung; die Tinte, welche die Idee erhält, um ihrem Ausdrücke wirklich wirksames Leben zu verleihen, die daher aber auch aus dieser Idee selbst hervorgegangen, von ihr selbst gewissermassen gegeben sein muss. Es ist nicht einerlei, ob ich zum musikalischen Ausdrücke irgend einer Idee und eines Gefühls oder einer Empfindung die Posaune und Trompete, oder die Violine und Clarinette, als Organ wähle: Objekt und Subjekt müssen im vollkommensten Einklange stehen, und die eigenthümliche innere Wesenheit, der Geist der jedesmaligen Tondichtung bestimmt, mit welchen Instrumenten das Tonstück verschönt, oder als volle frische Gestalt vor die Sinne gebracht werden soll. Wir haben ja gesehen, dass jedes Instrument, wie jede besondere Stimme, ihren eigenthümlichen Charakter und charakteristischen Tonaus-

druck hat, und die richtige Anwendung dieser Wissenschaft eben ist die Kunst der Instrumentation. — Das Orchester repräsentirt, wie ich im vorigen Paragraphen sagte, die Masse, gewissermassen einen Staat, in dem die verschiedensten Körper sich bewegen; aber die Masse kann nicht zu gleicher Zeit auch mit gleicher Anstrengung und mit gleichen Kräften sich auslassen und wirken, und die Instrumentation ist es daher, welche die mannigfachen Einzelheiten der in Bewegung gesetzten Masse von Instrumenten gehörig vertheilt und nach der Idee der Dichtung bald einzeln nach einander, bald combinirt zu einem gewaltigen Totaleindrucke auftreten lässt. Wahrheit und Bestimmtheit des Ausdrucks hinsichtlich seiner organischen Form, dann aber auch Licht und Schatten in das polyphonische Tongemälde zu bringen, und endlich in seiner vollen Klarheit und in seinem ganzen Glanze als ein vielgestaltiges Charakterbildes hervorstrahlen zu lassen, ist zunächst ihre Aufgabe.

Diese zu lösen, scheidet sie dann Wesentliches vom Unwesentlichen, Hauptsächliches und Nothwendiges vom Minderwichtigen, und das charakteristisch Hervortretende von dem bloß Verbindenden und Ausschmückenden, und weist Jedem mit bestimmter Färbung der Töne seine eigenthümliche Stelle an, ordnet *forte* und *piano*, *crescendo* und *decrescendo*, Leises und Schwaches wie Starkes und Kräftiges, Mildes und Zartes, wie Kleines und Grosses, bis da, wo die Situation auch eine allgemein aufgeregte ist, und wo es einzig und allein auf das Starke, Massenhafte ankommt, auch alle Elemente zu einem gemeinsamen erschöpfenden Kraftaufwande sich vereinen, und nun jedes sich als nicht mehr gradual und wesentlich, sondern nur charakteristisch noch von dem andern verschieden, doch mit gleicher Wichtigkeit für den Totaleindruck herausstellt. Am schwierigsten ist die Kunst der Instrumentation beim

Ausdrücke des Schwachen und Zarten, da hier ungleich mehr auf die Richtigkeit der Klangfarbe ankommt, als im blos Geräuschvollen, wo alles Mögliche, was lärmt, gut genug ist, weil die Eigenthümlichkeit des Einzelnen in der Masse mehr verloren geht, als wo dies Einzelne, wenn auch in der Begleitung von Anderen, doch mehr als eine Besonderheit erscheint. Heutigen Tags freilich werden von den Instrumentisten solche genaue Unterschiede weniger gemacht. Jetzt lärmt Alles, und meint man nur durch gewaltiges Geprassel noch ergreifen zu können. Gerüttelt und erschüttert aber werden wir nur, und das ist keine Kunst. Lärmen ist leicht und kann Jeder: man lasse das ganze Orchester los, und der Spektakel ist da. Wer wirds aber thun und that es? gewiss nur ein Rasender unter den Rasenden. Auch ist es nicht genug, nur ein *forte* und *piano* in gefälliger Weise mit einander abwechseln zu lassen, sondern es gebietet die Kunst auch, selbst bei der blossen Begleitungs-Instrumentation auf den Charakter der verschiedenen Instrumente Rücksicht zu nehmen, und das Genie und der Geschmack offenbaren sich hier nicht minder denn in den Haupt- und Principalstimmen. Ueberall ist Kunst, und auch im Kleinen kann sie gross sein; überall ist Poesie! —

## §. 235.

### F o r t s e t z u n g.

#### b) Besetzung der Stimmen.

Hand in Hand mit der Instrumentation geht in unserem Betracht die Besetzung, d. h. die Veranstaltung, welche bei der Ausarbeitung wie bei der Ausführung eines vollstimmigen Tonstücks, bei dem ein ganzes Orchester



thätig ist und sein soll, sowohl in Ansehung der Auswahl als der Anzahl der Organe oder Instrumente, und insbesondere auch in Ansehung ihrer Vertheilung zur Ausführung der verschiedenen Stimmen und Parte der Harmonie getroffen wird. Wie viel hinsichtlich des vollendeten Ausdrucks und der Wirkung einer in ihrer ersten Idee auch noch so tiefen und genialen Tonschöpfung von dieser Veranstaltung abhängt, weiss Jeder, der sich nur einigermaßen in der Welt der Tonkunst und ihrer Zweige aufmerksam umgeschaut hat; ja es ist sogar eines der grössten und bekanntesten Leiden der Tondichter, dass das Schicksal ihrer poetischen Produkte meistens noch abhängt von den Körpern selbst, durch welche sie ins Leben treten. Der Maler, der Dichter, der Bildhauer, kurz jeder andere Künstler hat hierin viel voraus vor dem Tonsetzer, dessen Werke und Ideen nicht wie bei jenen, unmittelbar, wie sie in seinem Geiste und in seiner Seele erzeugt wurden, ins Leben treten, sondern hiezu noch des Mittels der besonderen Aufführung und Executirung bedürfen, und diese wird allemal schlecht ausfallen, und viel von dem Farbenglanze des ganzen Gebildes verwischen, wenn in der Besetzung nicht das richtige und gehörige Maass getroffen worden ist, für welches sich nun aber niemals eine allgemeine Norm geben lässt, sondern das nothwendig erst ergründet werden muss bei jedem neuen Tonwerke aus sowohl dessen innerem wie äusserem Charakter. BEETHOVENS ziemlich allbekannte Schlachtsinfonie mit einem Orchester von drei oder vier Geigen aufführen, wie ich allerdings schon gehört habe, ist eine eben so grosse Thorheit, als für die Production eines Schäfer-Spiels oder concertanten Orchester-Satzes ein Orchester im Verhältniss von dreissig Violinen und sechs Contrabässen etc. zu wählen. Auch unter den Stimmen unter sich findet bei den verschiedenen Tonstücken in dieser Rücksicht ein verschiedenes Ver-

hältniss statt, oder kann solches wenigstens statt finden. Gewöhnlich nimmt man an, dass so viel als möglich alle Stimmen in einem ziemlich gleichen Verhältnisse zu einander stehen, d. h. so besetzt werden, dass keine von ihnen durch zu grosses Uebergewicht der andern erdrückt und gleichsam erstickt werde. Das ist richtig, und die Erfahrung hat daher hier manche Regel gegeben und geben wollen; allein diese für alle Fälle gelten zu lassen, ist ganz unmöglich. Wir haben Tonstücke, wo bei einfacher Besetzung der Blasinstrumente zwölf Violinen und drei Contrabässe mit den dazu gehörigen vier Violen und eben so vielen Violoncells vollkommen hinreichen, aber wir haben auch wieder andere, wo bei gleich starkem Blas-Chor selbst die doppelte Anzahl der Streich-Instrumente kaum genügt, den Effect vollkommen zu erreichen, dessen das Werk seiner Idee nach in Wahrheit fähig ist, und der auch in der Absicht des Componisten lag. Noch andere erfordern aus solcher Rücksicht bei verhältnissmässig nicht stärkerer Besetzung der Streich-Instrumente eine Verdoppelung des Blas-Chors, und endlich kann auch diese entweder durchgängig oder auch nur theilweise an den Stellen geschehen müssen, wo die Blasinstrumente, vielleicht um der Einfachheit ihrer Tonschritte willen, durch die übrige Tonmasse sonst verschlungen würden. Viele Sorgfalt bedürfen in solchen Fällen die Bass-Blasinstrumente. Ist es doch ein in der Natur der Bassstimme <sup>1)</sup> schon begründetes Erforderniss, dass sie nicht nur möglichst vollständig und reichlich, sondern auch mit guten, klangreichen Instrumenten besetzt wird; wie viel dringender aber nun muss dasselbe hervortreten, bei solchen sogenannten Kraft- und Effect-Stellen? zumal bei dem

---

<sup>1)</sup> Man sehe hierüber auch die §§. 185 ff.

höchst misslichen Umstände, dass Contra-Fagott, Bass-Posaune und Serpent, der neueren plumpen Ophicleide gar nicht zu gedenken, so gar Viel in Ansehung der Reinheit, Deutlichkeit oder Rundung und des klaren und kräftigen Hervortretens der mancherlei Figuren zu wünschen übrig lassen.

### §. 256.

#### F o r t s e t z u n g.

Bei Besetzung der Vocal-Musiken, wo Instrumental- und Singe-Chöre zusammen treten und gewissermassen ein doppelt grosses, vollständiges Orchester bilden, pflegen die Directoren häufig von der Ansicht auszugehen, dass der Sopran, diese an sich schon hervorstechendste Stimme, besonders stark besetzt werden müsse. Das Schiefe dieser Ansicht und Gewöhnheit leuchtet ein: unverhinderlich treten alsdann Alt und Tenor in den Hintergrund, und der harmonische Satz muss ein leeres Aussehen bekommen, das er doch im Grunde nicht hat, und eine hohle Empfindung erwecken, die ihm doch an sich fremd ist. Vernünftiger Weise sollten alle Stimmen, Sopran, Alt, Tenor und Bass, gleich stark besetzt sein, doch haben die Bassstimmen durch ihre Natur schon ein Vorrecht bekommen auf eine etwas grössere Anzahl, weil es ihnen häufig, und vorzüglich in den tieferen Tönen, an Kraft gebricht, die dann nur durch die Masse bezweckt werden kann; und ziemlich gleich wie mit den Bassstimmen verhält es sich in der Beziehung auch mit dem Alt, vornehmlich wenn derselbe, und wie es meistens jetzt geschieht, aus Mangel an wirklichen Altisten oder Altistinnen nicht von diesen, sondern von schlechteren Sopranstimmen gesungen wird. Der Instrumental-Chor muss allemal hinter

den Sing-Chor zurücktreten, darf ihn niemals hinsichtlich der Energie und Kraft der Wirksamkeit erreichen. Augenblicklich geht sonst seine Bedeutung verloren, oder wird diese wenigstens beeinträchtigt. Eine grosse Volksmenge soll einmüthig laut Etwas ausrufen — und das ist allgemein der Sinn jeder Chor-Composition — bietet nun der Tonsetzer alle Macht und Kraft seiner wahrlich sehr mächtigen und kräftigen, alle Lungen der Welt überragenden Lärminstrumente auf; so wird ja das Volksgetümmel dem Ohre und der Auffassung des Zuhörers entzogen, und dieser vernimmt statt des Chors fast Nichts als ein gewaltiges Instrumental-Geschrei, durch welches nur hie und da die Sing-Stimme und auch dann noch unverständlich hindurchdringt. Die Instrumentalbegleitung soll hier den Gesang des Chors in seiner Wirkung verstärken und erhöhen, ihn gewissermassen auf ihre leichteren Schwingen nehmen und damit weiter tragen durch die Lüfte; das kann aber nur geschehen durch zweckmässige Verzierung, und nicht dadurch, dass der Instrumentalchor dem des Gesanges in seiner überwiegenden Kraft und der Ausübung seiner ungleich grösseren Rechte hindernd in den Weg tritt.

MOZART hat ein Muster aufgestellt, wie keines weiter in der ganzen musikalischen Literatur zu finden ist, für den Verein von Instrumental-Musik und Chorgesang in einem Orchester; es ist das erste Finale in seinem „Don Juan:“ wie donnern und bomben dagegen viele der heutigen Operncomponisten dazwischen! — Ein „Halleluja“ auch wie HANDEL, einen Chor wie HAYDN's „Die Himmel erzählen die Ehre Gottes“ — wo finden wir sie, nur nachgeahmt in der instrumentalischen Behandlung, wieder in der heutigen polyphonischen Setzkunst? — Ausser SCHNEIDER und SPOHN wüsste ich wenige Componisten anzuführen, die ein so glückliches Verhältniss hier zu treffen verstanden.

§. 237.

F o r t s e t z u n g.

*c) Accompagnement oder Begleitung.*

Die dritte Form oder Art der Wirksamkeit eines Orchesters führt uns auf das Accompagnement. Es ist dieses die Unterstützung einer Solo-Stimme durch andere Stimmen, gleichviel nun des ganzen Orchesters oder bis herab auf nur wenige oder gar nur ein einziges, natürlich dann meist harmonisches Instrument, oder endlich untergeordneter Singstimmen. Der Zweck einer solchen Begleitung ist lediglich Hebung und Verherrlichung irgend einer oder mehrerer Solostimmen. Daraus ergiebt sich nun auch ihr ästhetischer Charakter. Ist sie dienend, so darf sie nicht herrschen, nicht befehlen wollen, sondern muss ehrerbietig und dabei auch mit Zuneigung der Hauptstimme als ihrer Herrscherin folgen, und kein anderes Streben haben, als diese wo möglich nur noch glänzender zu machen. Das begreifen zwar viele und vor allen der jetzigen Componisten nicht, die in dem Strudel des leeren Lärms meist gross geworden sind, und sie statten ihre begleitenden Stimmen oft nicht minder, ja nicht selten noch mehr glänzend aus als die Solostimme; aber der Irrthum, und wäre er auch zur allgemeinen Lebensnorm geworden, hat noch niemals und kann auch niemals eine Regel abgeben für die Kunst, die in ihrem innersten Wesen sich nie verändert und auch von denen nie verlassen worden ist, welche sie zu begreifen und zu gestalten die Kraft haben. Die Ritornelle allein und Zwischenspiele sind Eigenthum der begleitenden Stimmen, und hier dürfen sie sich geltend machen mit einer gewissen Selbstständigkeit. Ich sage „gewissen,“ denn Zeichen ihrer Abhängig-

keit und ihres dienenden Geistes bleiben auch da an ihnen noch übrig. Die Italiener verstanden es einst, wie die Tonsetzer keiner andern Nation, dem Accompagnement Sinn und Bedeutung zu geben; doch die Zeit auch dieses Glanzes ist bei ihnen vorüber, und sie fehlen hier gegen Nichts mehr als gegen die passende Wahl der Instrumente, die doch eins der ersten Erfordernisse einer guten und geistreichen sinn- und bedeutungsvollen Begleitung ist. Wir dürfen es nämlich keineswegs für einerlei halten, mit welchen Instrumenten wir diese oder jene Solostimme begleiten: auch hier muss Einheit des Charakters und Uebereinstimmung, wenigstens Annäherung und Verwandtschaft unter den verschiedenen mitwirkenden Organen herrschen, wie in den mancherlei Figuren, womit die begleitenden Stimmen die Solo- oder concertirende Parthie umgeben. Dieselben haben auszusagen, was auszudrücken der Solostimme nicht möglich war oder nicht anstand; verdeutlichen, verschönen und ergänzen, oder führen sie gar einen Nebengedanken durch, der die ganze Situation erst recht klar und bestimmt macht, sie aus dem Allgemeinen ins Besondere stellt, sie individualisirt. So soll ein Bramarbas z. B. sich ergehen lassen in seiner Laune, wem kommt nun der Ausdruck der mit Absicht versteckten Furcht zu, die einen solchen Poltron erst vollständig charakterisirt? — den begleitenden Stimmen, die sich jeder Zeit um die Hauptparthie schlingen und diese verzieren, ihr Licht und Farbe verleihen, wie die sprossende Ranke um den kräftigen, herrschenden Stamm.



## FÜNFTER ABSCHNITT.

---

### *Die Composition in ihrer verschiedenen Art und Richtung.*

#### §. 238.

##### Grundformen aller musikalischen Poesie.

In allen bisherigen Betrachtungen war unser Augenmerk vorzugsweise gerichtet auf das Einzelne. Nachdem wir nämlich die Tonkunst überhaupt erkannt hatten in ihrer schönsten Wesenheit, untersuchten wir auch die ästhetische Natur ihrer einzelnen Hauptbestandtheile, des Rhythmus und der Bewegung, des Tons in seinen mannigfachen Combinationen, und zuletzt der verschiedenen Organe des musikalischen Kunstausdrucks; jetzt bleibt uns also nur noch übrig, auch die Produkte, welche die musikalische Kunst, bei der Vieldeutigkeit und ausserordentlichen Ausdrucksfähigkeit ihrer darstellenden Mittel, hervorbringt, aufzufassen, wieder als ein Ganzes und, mit einem Worte, die Dichtung selbst, die Kunst der Composition, nachdem wir ihre Mittel erkannt haben, zu untersuchen und zu erforschen in den verschiedensten Richtungen, welche sie nimmt in Beziehung auf die Natur und Verhältnisse ihres Darstellungs-Objekts; und indem wir solches beginnen, tritt natürlich uns zunächst entgegen die Grundform, in der sich jedes musikalische Kunst-

werk gestaltet, die Basis, welche sowohl in- als extensiv, bei allen Tonstücken, so wesentlich verschieden dieselben selbst auch ihrer Natur nach unter sich sein mögen, immer doch dieselbe ist und bleibt.

Fragen wir in dem Sinne zunächst nach der intensiven Grundform eines musikalischen Kunstwerks. Die Antwort darauf wird nur sein: jede musikalische Dichtung ist, in ihrer Reinheit betrachtet und ihrer eigenthümlichsten Natur nach, lyrisch; denn was ist lyrisch überhaupt? — der vollendete Ausdruck einer Empfindung oder Anschauung im höchsten Wohlklange, die idealisirte Darstellung oder Objectivisirung bestimmter subjectiver Gefühle, als des Stoffes, in der Totalität einer vollendeten ästhetischen Form; und in dem ästhetischen Bereich der Tonkunst liegen, wie wir gesehen haben, alle Stufen des Schönen, vom Erhabenen bis zum Naiven, vom höchsten Ernstest in seinen mannigfaltigen Gestaltungen und Begriffen, bis selbst zum Launigen und Scherzhaften. Die ganze Unermesslichkeit des Gefühlsvermögens kann in der Musik zum deutlichen Ausdrucke gelangen, und zwar vor allen anderen Regungen des Innern, schliesst sie auch die Thätigkeit des Geistes nicht geradezu von ihrer Productions- und Expressionsfähigkeit aus. Um deswillen übt sie ja auf den Hörer auch jene so allmächtig und wunderbar scheinende Wirkung. Nun verliert sich aber, bei der Kraft der darstellenden Kunstmittel, die das gesammte Menschengeschlecht mehr oder minder in gleichförmigen Anspruch nehmen, und bei der grösseren Allgemeinheit der Auffassung an sich, das Subjective hier leichter als in der lyrischen Poesie in eine höhere Objectivität der Empfindung. Jene individuellen Gefühle sind nach ihrem Zusammenhange mit dem höchsten Idealen der Menschheit geläuterte und rein menschliche Gefühle, so dass der Tondichter keine eigene Stelle eigentlich mehr hat, sondern seine Person



für sich ganz verschwindet und nur die Muse durch ihn singt, dergestalt, dass sich jedes gebildete menschliche Individuum in der Darstellung der Gefühle, als der seiner eigenen, wieder erkennt. Schauen wir auf die Ergebnisse früherer Betrachtungen zurück, so sollte man glauben, dass bei solcher Beschaffenheit der Tondichtung ein Tonsetzer kaum noch eines besonderen Grades von Begeisterung bedürfe, und dennoch ist es so. Ein Gefühl oder überhaupt eine Regung des Innern in allen anschaulichen, durchs Gehör empfundenen Beziehungen des Tones auszudrücken, dieselben in Rhythmus und Klang gleichsam äusserlich zu machen und entsprechend darzustellen, ist nur dem Genius möglich, in welchem grosse, erhabene, ungewöhnlich lebhaftere Vorstellungen, Bilder und Gefühle entstehen, die sich der Composition gleichsam von selbst mittheilen und ihr so, auf diese Weise, den eigentlichen lyrischen Schwung verleihen. Erzwingen oder durch Studium hineinarbeiten in die Dichtung lässt sich dieser nicht; wo ein, zudem vergebliches Abmühen der Art stattfindet, thut es dem Gefühle wehe, und muss die Composition unverhinderlich die Kraft verlieren, die sie als lyrisches Kunst-Produkt haben kann und haben soll. Sehen wir indess davon ab, was längst schon hinter uns liegt, und bleiben beim jetzigen Gegenstande stehen.

Alle Musik, sage ich, in ihrer ersten Idee und eigentlichsten Natur, ist lyrisch, denn sie ist die vollendete künstlerische Darstellung des Gefühls; jedoch setzt diese Darstellung eine Allgemeinheit der Auffassung und eine Universalität der Wirkung voraus; und ist also diese Allgemeinheit und Universalität der Auffassung und Wirkung nicht vorhanden, wird die Darstellung im engsten Sinne des Worts individuell oder subjectiv, oder nimmt sie ihre Objecte nicht mehr allein und vorzugsweise aus dem Gefühlsvermögen, entlehnt dieselben vielmehr auch

aus den übrigen geistigen Thätigkeiten, so muss nothwendig sie auch aufhören, den Charakter des Lyrischen wenigstens ausschliesslich zu behalten, und wir werden geführt zu der Annahme auch noch anderer poetischer Formen der expressiven Tondichtung, nämlich der elegischen und didactischen, welche zusammen genommen dann erscheinen mit der Lyrik in der sogenannten dramatischen Musik, oder zwischen welchen beiden gerade diese mitten inne schwebt. Elegie ist hier nicht Jammer und Klaggesang für sich, nicht zügelloser, wilder Erguss des ersten Schmerzes, überhaupt nicht Erguss, sondern nur Darstellung desselben, besonnene Anschauung, die nur möglich wird, wenn wir jenen mit Ruhe betrachten und an dieser Betrachtung selbst eine gewisse Art von Vergnügen finden, das dann die Wonne in Wehmuth ist, ein bitter-süßer Genuss, den das Herz nicht verlieren mag, und um deswillen es sich daher auch willig dem Schmerze hingiebt. Es sind die Gefühle der Liebe, Sehnsucht, Traurigkeit und Wehmuth, die uns in der elegischen Musik entgegenreten, also immer Gefühle und Empfindungen, nur dass sie nicht in ihrer ganzen Kraft und Fülle ausgedrückt werden, sondern mehr gemildert, anziehend, gefällig und einschmeichelnd, und dadurch eben die elegische Form von der streng lyrischen, welche vollendeten Ausdruck will, unterscheidend. Auch an dem Didactischen hat die Musik nur in sofern Antheil, als dasselbe erhoben wird zu einem Gegenstande der Fantasie, zur Sache des Gefühls und der Empfindung. Lehren kann die Musik nicht, und den Verstand nur beschäftigen durch sich selbst, nicht durch das Object ihrer Darstellung. Der Inhalt des Recitativs ist am häufigsten von didactischer Form, aber der eigentliche musikalische Antheil daran wird nicht aufgefasst von unserem Verstande, sondern von der Fantasie. So giebt es allerdings, hinsichtlich

des Stoffs, noch andere Formen und Gattungen der musikalischen Dichtung als die lyrische, allein das Reinste an ihnen, das Tiefste, Natürlichste, Unmittelbarste und eigentlich Musikalische, das was aus der Idee der Tonkunst selbst und unmittelbar hervorgegangen ist, bleibt immer doch lyrisch, und dieses ist somit, mag es auch noch so vielen und mancherlei Modificationen ausgesetzt sein und unterworfen werden können, immerhin die dauernde Grundform aller ächten Tondichtung, d. h. ihrem wirklich poetischen Inhalte nach. Darin, in dieser Reinheit und tiefsten Natürlichkeit, dieser vollkommen musikalischen Sinndeutung der lyrischen Tonpoesie, liegt nun auch der Grund, warum diese nicht allein die älteste unter allen musikalischen Dichtungsarten ist und früher da war, als jede andere musikalische Composition, die sich als eine Modification ihrer besonderen Gattungsform ansehen lässt, sondern warum sie hinsichtlich ihrer äussern Behandlung selbst, durch so viele Jahrhunderte hindurch bis auf den heutigen Tag sich gleich geblieben ist und voraussichtlich auch für alle ferneren Zeiten sich gleich bleiben wird. Der alte Lyriker spielte weniger als dass er sang. Deshalb setzte er sich, bei aller Freiheit im Gebrauche verschiedener Versformen und Taktarten, um der Wiederkehr einer gleichen musikalischen Weise willen, eine bestimmte Gestaltung aller einzelnen Theile fest, was indess auch schon durch den Umstand nothwendig wurde, dass in alten Zeiten mit dem Liedergesange gewöhnlich noch der Tanz sich verband, der durchschnittlich gleichen Takt und die Wiederkehr gleicher Tonreihen fordert; und deshalb denn auch noch heute, wo nur irgend musikalische Formen in Rhythmus und Bewegung sich finden, ein wirklich lyrischer Charakter herrscht.

Extensiv angeschaut kann jede musikalische Dichtung nur erscheinen in zweifelderlei Art oder Form, entweder als

Musik für sich, als blos musikalisches Kunstwerk, das aus Nichts besteht denn aus reinen Tönen, also als blosse Instrumental-Musik, oder auch in Verbindung mit dem dichtenden Wort, als Vocal-Musik. Ziehen wir jede besonders in Betracht.

## §. 259.

### F o r t s e t z u n g.

#### *a) Instrumental-Musik.*

Diese ist jede Musik, die blos von oder auf Instrumenten ausgeführt wird, und wobei also aller Gesang dichtender Worte fehlt. Es ist im wahren Sinne des Worts die reine Tonkunst, und doch schon so vielfach verkannt. In ihrem innersten Wesen für sich ist diese Musik durchaus romantisch, d. h. sie stellt mit Ausschluss alles dessen, was dem Verstande angehört, hauptsächlich nur die Sehnsucht nach einem unbekanntem, ausser uns liegenden Etwas dar; und die Gattung ihrer Darstellung ist durchaus lyrischer Natur, d. h. sie nimmt ihre Objecte lediglich aus den Regungen der Seele, und setzt sich die höchste künstlerische Vollendung in der Versinnlichung zum Zweck. Das Alles giebt man bereitwillig zu, aber eben deshalb gerade, meinen einige Kunstphilosophen, entbehrt die reine Instrumental-Musik auch jedes bestimmteren Ausdrucks. Ich habe mich früher schon darüber ausgesprochen, muss es aber hier nochmals thun. Unbezweifelt hat der Gesang durch das umschreibende Wort, was die Deutlichkeit des Ausdrucks und die Bestimmtheit seiner Bedeutung betrifft, Viel voraus vor dem Instrumentenspiel; allein ist das Wort Musik, oder der Ton, durch welchen es hörbar wird? und will die Musik

bestimmte, oder soll sie nur allgemeine Zustände des Innern darstellen? — Wo würde die wunderbare Kraft ihrer jetzigen Wirkung bleiben, wenn an die Stelle der Klarheit ihres Ausdrucks eine Deutlichkeit der Zeichnung träte? — Und könnte wirklich in die bloss instrumentalmusik kein, bis auf einen gewissen Grad leicht erkennbarer, klarer Sinn gelegt werden, wo bliebe dann ihr Charakter als schöne Kunst <sup>1)</sup>? — Wäre sie, trotz aller Grösse und Kraft ihrer bisherigen Leistungen, mehr denn noch als ein blosses Spiel mit conventionell schönen Tonformen? — Dass sie das aber nicht ist, dass sie mehr, dass sie eine wahrhaft schöne Kunst ist, beweist, hätten wir uns auch durch unsere früheren Betrachtungen nicht schon davon überzeugt, der unleugbare Umstand, dass die Musik überhaupt als selbstständige Kunst den höchsten Gipfel der Vollkommenheit erst erreicht hat durch Ausbildung der Instrumental-Musik, denn hier redet wirklich der Ton für sich, der in der That aber auch keiner Worte bedarf, um von einer fühlenden Seele verstanden zu werden, wenn wir ihn nur — um mich des Ausdrucks von JEAN PAUL zu bedienen — zur Ripienstimme unserer Stimmung erheben, und so aus Instrumental-Musik Vocal-Musik, aus unartikulirten wirklich artikulirte Töne machen, und dafür sorgen, dass wirklich ein bestimmter Gegenstand ihn ordnet zu Alphabet und Sprache, damit er nicht abgeleitet vom bespülten aber nimmer erweichten Herzen.

---

<sup>1)</sup> Siehe die Abhandlungen über Kunst und Musik im Allgemeinen, besonders in den §§. 20 ff. und 74 ff.

§. 240.

F o r t s e t z u n g.

Indessen kann die Instrumental-Musik erscheinen und erscheint sie wirklich auch derzeit meistens zunächst als ein blosses Spiel mit schönen Tonformen, in welches, wie ich schon einmal bemerkte, ganz zufällig und ungesucht, nur so viel Charakteristisches sich etwa eindrängt, als da natürlich haftet an den gebrauchten Kunstmitteln. Der Componist, indem er ein Tonstück solcher Art an das Licht förderte, wollte eigentlich gar nichts Tieferes damit ausdrücken; er war sich bei der Schöpfung irgend einer Innerlichkeit gar nicht näher bewusst; ohne lichte Begeisterung von irgend einer Idee reihete er die dem äussern Sinne unbestimmt schmeichelnden Töne an einander, ordnete die Struktur des sogenannten Ganzen nach einer zum Theil rein conventionellen Norm, und nannte dasselbe nun Sinfonie, Sonate, Concert, oder wie anders. Ob dabei Folge und Abtheilung der einzelnen Tonsätze höherem Gesetz entsprechen oder nicht, was kümmert das ihn: haben doch andere Componisten bereits ihre viel gerühmten Werke genau eben so zusammen gebaut. Auch bei ihnen folgt ja ebenfalls ohne alle Vorbereitung dem Adagio das grell contrastirende Presto und zerreisst in widriger Weise die Stimmung des tiefer gebildeten Hörers. Schlendrian indessen ist, wie DRIEBERG sagt, der Neueren Musagetes, wie also könnte ein Tonsetzer es anders machen wollen als sein Vorgänger, wenn er noch gar keine Ahaung hat von den innigeren Beziehungen der Tonkunst zur Psyche. Allen solchen Praktikanten ist eigentlich blosser Ohrenkitzel der unbewusste Zweck ihrer Schöpfungen, das höhere Geistige im Menschen wird dadurch gar nicht angeregt, oder die etwa möglichen allzu

sinnlichen Anregungen äussern gar eine nachtheilige Wirkung.

Ferner kann die Instrumentalmusik für sich sein nicht allein ohne bestimmteren Ausdruck, sondern auch ohne eigentlich freie Schönheit der Tonformen, ein nur eiteltes Spiel mit technischer Fertigkeit. Bei solchen Compositionen, die anmuthslos blos Schwierigkeiten an Schwierigkeiten reihen, hat der Tonsetzer gar keinen andern Zweck, als Gelegenheit zu geben, die mechanische Geschicklichkeit des sogenannten Virtuosen geltend zu machen auf die höchst möglichste Weise. Der Geist geht, nachdem der erste Eindruck mitleidsvoller Bewunderung über die belebte und doch so seelenlose Trillermaschine vorüber ist, bei solchen Kunststücken völlig leer aus; wo aber das der Fall ist, kann auch nicht entfernt die Rede sein von einer wahrhaft ästhetischen Leistung.

Noch eine andere Form der reinen Musik kann passend bezeichnet werden mit dem Namen der schulgerechten. Gewissenhaft werden hier nach allen herkömmlichen Regeln einer verjährten Praktik die Accorde geordnet, Dissonanzen gehörig vorbereitet und aufgelöst, die Figuren durcharbeitet, und die Doppelfugen natürlich oder gar krebsgängig durch die verschiedenen Stimmen geführt u. s. w. Während der Componist vorhin gewissermassen hinter dem ausübenden Spieler zurücktrat, erscheint er hier mehr für sich selbst, offenbarend die Unsumme seiner gewaltigen musikalischen Gelahrtheit. Mittel aber nur zum Zweck, nicht dieser selbst muss solche sein dem wahren Künstler, und dann hat sie den grössten Werth. Ist sie der Zweck selbst, so wird die geistige Natur des Hörers dabei zwar angeregt, aber einen eigentlichen ästhetischen Eindruck erhält derselbe sicher nicht: der trockene Verstand allein ist es, welchen das arithmetisch-künstliche Spiel erfasst, auf dessen Verfolgung aber durch alle

Einzelheiten die artistische Amtsmiene bei der Anhörung solcher Tonstücke keinen geringen Werth legt. Alle jene musikalischen Formen des Contrapunkts, der Fugen, Imitationen u. s. w., können allerdings schön werden, in soferne sie im ausdrucksvollen Tonstücke eine charaktervolle Bedeutsamkeit erhalten; für sich allein aber sind sie ohne eigentlichen und sonderlich künstlerischen Werth, denn wo nur die niederen Thätigkeiten des Denkvermögens vorzugsweise beschäftigt werden, waltet niemals eine höhere Schönheit.

Endlich ist eine nicht minder unstatthafte Form der Instrumental-Musik die malerische, von der ich indessen schon in den §§. 128 ff. redete.

## §. 241.

### F o r t s e t z u n g .

Werfen wir einen prüfenden Blick auf die herkömmlichen Leistungen der heutigen Instrumental-Musik, so stellt sie leider sich meistens dar, als nur ein Gemisch der eben angegebenen Nichts bedeutenden drei Compositionsweisen. Nur hie und da gewahrt man Spuren einer tieferen Seelen-Musik, Anklänge ächter Tondichtung. Deshalb sinkt aber auch der Gefallen an den statt derselben aufgetischten Afterkunststückchen immer mehr, und die dabei Betheiligten schreien laut über die frostige Geringschätzung ihrer Leistungen. Nicht Mangel aber ist es an Kunstgefühl, sondern wachsender Schönheitssinn, Resultat einer steigenden Bildung, wenn es immer leerer und leerer wird in den Concerten der Virtuosen. Die gerühmtesten derselben selbst werden während der letzten zehn Jahre auf ihren Reisen diese Erfahrung zur Genüge gemacht haben, und die kommende Zeit wird dieselbe noch merklicher



bestätigen. Ihre donnernden Sinfonien, ihre prunkenden Solo's wirken Nichts mehr; vergebens trillert die Fingerfertigkeit, tönen beiher Dudelsack, Bärentanz und anderer Spass; das freundlichst zurechtgelegte Gesicht mit der erlogenen Bescheidenheit darauf imponirt nicht mehr: öde und leer sind die weiten Säle, und sie werden es bleiben, so lange die Composition, voll lebendigsten Ausdrucks, sich nicht darstellt als wahrhafte Tondichtung, so lange der ausübende Künstler sich dabei nicht zeigt als ein eigentlicher Declamator, dessen Seelen-Accente die Poesie des Herzens wieder geben mit der vollsten Gewalt ihres möglichen Eindrucks. Sollten demnach auch meine in diesem Buche und anderwärts niedergelegten Andeutungen über das tief Charakteristische in der Natur der Rhythmen und Töne ganz unberücksichtigt bleiben, so werden jene unangenehmen Erfahrungen von der geringen Wirkung der gewöhnlichen artistischen Leistungen vielleicht doch manchen Musiker mehr anreizen zu einiger Beachtung solcher Untersuchungen, deren Endresultat immer bleiben wird, dass auch die reine Musik, im Gegensatze zu allen den oben angeführten Formen, stets erscheinen muss als wahrhafte Kunst der Seele.

## §. 242.

### F o r t s e t z u n g.

#### *b) Vocal-Musik.*

Ueber die zweite extensive Form der musikalischen Dichtung, die Vocal-Musik, d. i. diejenige Musik, bei welcher von der menschlichen Stimme entweder allein oder auch in Begleitung von Instrumenten Gebrauch gemacht wird, bleibt nach allem Bisherigen hier im Allgemeinen

nur wenig zu sagen mehr übrig, zumal wenn noch das in Erwägung gezogen wird (wie geschehen muss), was ich bereits in dem vorhergehenden Abschnitte (§. 223) über die innere Natur der menschlichen Gesangstimme bemerkte; denn Musik, in jener ihrer höchsten Wesenheit erfasst, bleibt im Grunde immer Musik, ob die innerste Stimme des Lebens dabei zugleich hervortritt mit entfernt umschreibendem Worte im Gesange, oder ob nur wahrhaft beseelender Athem dahinströmt durch das melodische Rohr, oder ob endlich von zarter Empfindung berührt die harmonische Saite erbebt, ist einerlei; überall soll nur der innigste Naturausdruck idealisirt erscheinen zu charakteristisch schöner Tonkunst, zur poetischen Sprache des Gefühls. Was der Kunstphilosophie Stoff zu neuen und besonderen Untersuchungen und Betrachtungen an der Vocal-Musik bietet, ist blos das Hinzutreten von articulirten Lauten zu unarticulirten, oder die Gemeinsamkeit, welche entsteht zwischen den Thätigkeiten des Geistes und denen der Seele hinsichtlich der Offenbarung der Vorstellungen und Begriffe und der dadurch erregten Gefühle in einem Momente: eine Totalität des Ausdrucks, welche allein auch nur der Vocal-Musik, wo Tonkunst und Rede sich zu einem ganzen wirksamen, gleichsam Lebenshauche gepaaren, einen charakteristischen Vorzug zu geben scheint vor der Instrumental-Musik; denn wie unumstösslich gewiss und wahr auch die Ansicht ist, dass kein Instrument einer solch feinen Verschmelzung der Töne, eines so unendlich mannigfaltigen Ausdrucks fähig, und keines so geeignet ist, jede Empfindung und Leidenschaft mit all' ihrer Kraft und Wahrheit auszudrücken, wie die menschliche Stimme, so werfen sich diesen Eigenschaften derselben doch auch wieder andere und eigenthümliche der Instrumente gegenüber in die Schaal, die, wenn auch sie nicht aufwiegen, doch ein alleiniges oder hauptsächliches

Begründen darauf des grösseren Werthes der Vocalmusik durchaus nicht zulassen. Indessen ist jener Vorzug oder jene Eigenthümlichkeit, dass bei der Vocalmusik zugleich zu dem tönenden Seelenhauche sich auch das redende Wort des Verstandes gesellt, bedeutend genug, um wahrlich den weit höheren Werth, den wir allgemein auf die Vocal-Musik, denn auf die Instrumental-Musik legen, und den ungleich tieferen Eindruck, den sie gewöhnlich auf die Gemüther der Hörer macht, jedes weitem Grundes und Anhaltspunktes überheben zu können. Wir Menschen haben nämlich niemals genug daran, dass unser Innerstes, auf welche Weise nun, erregt wird, sondern verlangen auch noch Etwas dazu, was uns diese Erregung selbst deutet. Wie auch unser Gefühl erweckt wird, der Verstand geht niemals dabei leer aus; doch zieht er es vor, nicht auf dem langen mühsamen Wege durch das Vermögen des Empfindens und seiner Wirksamkeit erst erweckt zu werden, sondern unmittelbar durch einen Eindruck von Aussen, der entweder ihn allein oder auch das Gemüth zugleich mit in Anspruch nimmt; und geschieht dies, dann ist denn auch der Eindruck ein um so tieferer, und die Wirkung eine um so dauerndere. Die Vocal-Musik ist lyrisch und didaktisch zugleich, und indem sie so die gesammte Geistigkeit des Menschen für sich gewinnt, ist auch ihre Wirkung eine gesammte und daher ungleich stärkere als die der blos lyrischen oder lyrisch-elegischen Instrumentalmusik, deren Auffassung ausserdem auch schon eine weit höhere Geschmacks- und Geistesbildung voraussetzt, als die der Vocalmusik, welche um des begleitenden Wortes willen von Jedermann und leicht verstanden wird, und daher weniger ein früher oder später ermüdendes Zusammenraffen der Kräfte erfordert. Darin und nicht blos in der Naturwesenheit des Instruments ist auch der Grund zu finden, warum wir weit länger einer Vocal-

Musik, sei sie nun mit oder ohne Instrumente, denn einer blossen Instrumental-Musik, ohne zu ermatten, zuhören können, und warum der Componist mit weit weniger Gefahr, keinen Beifall bei der Menge zu ärndten, oder diese zu langweilen, in einer Vocal-Musik denn in einer blossen Instrumental-Musik seinen gelehrten Künstlichkeiten freien Raum lassen darf. Dort wird viel leichter er begriffen von der Masse denn hier, wo das Verstehen und Verfolgen solcher künstlerischen Tiefen, da sie von keinem bestimmten Licht beleuchtet sind, weit höhere geistige Kräfte und meist auch ein mehr oder minderes Vertrautsein mit den mancherleien Geheimnissen der Kunst voraussetzt. Die Vocalmusik zeichnet ihre Gebilde durch das erläuternde Wort bestimmter, und Jeder, der ihnen nur einigermaßen Aufmerksamkeit widmet, erkennt bald und empfindet auch mit desto klarerem, hellerem Bewusstsein ihre Schönheiten und deren Wirkungen; die Instrumental-Musik aber stellt ihre Charaktere alle in einer Allgemeinheit auf, und diese in ihrer ganzen Grösse zu erfassen, ist nur denen die Kraft verliehen, welche überhaupt einer allgemeinen und höheren Weltanschauung fähig sind. Die Vocal-Musik schliesst sowohl das rein menschliche als das künstlerische Princip in sich; Instrumental-Musik aber ist blosser Kunst. In der Vocal-Musik tritt die innerste Menschennatur in ihrer ganzen höheren Wesenheit hervor; sie ist eine Verklärung des Wirklichen in sich selbst, das Werden in dem Sein; denn nur wo das Leben einen wirklich höheren geistigen Aufschwung erhält, geht der gewöhnliche Geistesausdruck, das Wort, die Rede, auch in den höheren Ausdruck des Gefühls, in Gesang, über, der dann Nichts auch von jener noch behält, als das rein Menschliche, vor welchem jede andere Con-junctur, nur einer prosaischen Wirklichkeit angehörend, sich auflöst. Vocal-Musik ist die Poesie des Lebens, die

uns erhebt und stärkt, und der die Instrumental-Musik gegenübertritt als ein Lichtblick in ein ewiges Jenseits, welcher unsern Geist aber nur mit dunkelen, doch beseehligenden Ahnungen erfüllt.

### §. 243.

#### Von den Stylen in der Musik.

Jedes höhere Tonstück also, werde es gesungen nun, oder bloß auf Instrumenten gespielt, kann, all' Diesem zu Folge, über die bloß regelrechte Zusammenfügung der Töne und ein gehaltloses Spiel mit bloß technischen Fertigkeiten weit hinaus einen bestimmten poetischen Inhalt haben; nach dessen charakteristischer Verschiedenheit und formeller Einkleidung nun aber bilden sich nothwendiger Weise auch verschiedene, mehr oder minder bestimmt abgegränzte Style in der musikalischen Dichtung. Wir haben nämlich gesehen, dass diese ihre lyrischen Vorwürfe in keiner genaueren Besonderheit auffasst, sondern nur durch allgemeine Ideen werden die Tonreihen derselben geistig belebt. Ihr alter und doch ewig neuer Vorwurf ist die Darstellung alles dessen, was jeden fühlenden Menschen ohne Ausnahme bewegt oder bewegt hat, und dessen generelle Tendenz ein Jeder für sich noch bestimmter bezeichnet durch seine damit natürlich verschmelzende Subjectivität. Und in solcher Natur wirken die musikalischen Dichtungen eben so grossartig als tief, weil, ausser den früher bereits angeführten mehrfachen Gründen, allen Gebilden des Schönen auch immer nur zwei Wege besonders offen bleiben zur Hervorbringung eines mächtigeren Eindrucks, indem das Kunstwerk entweder sich lehnt an solche allgemeinste Angelegenheiten der Menschheit, oder indem es von irgend einer Seite

sich knüpft an die nationalen Interessen der Gegenwart: ein Umstand, der dann eben auch jene Verschiedenheit der Style oder — was dasselbe ist — die durch die Verschiedenheit des Zwecks oder des tondichtenden Künstlers verschieden bestimmte Anwendung der Ausdrucksmittel in der Musik, mit anderen Worten: die eigenthümliche Art und Weise, seine Gedanken und Empfindungen durch die dazu geeigneten Töne, Rhythmen und Organe auszudrücken, bedingt. Jede andere ästhetische Schöpfung, die im Vertrauen auf eine, allerdings wünschenswerthe, grössere Objectivität ausser diesen beiden Kreisen sich bewegt, bleibt unbeachtet oder wird doch nur genossen mit einer gewissen fröstelnden Bewunderung, was die ächte Tondichtung, die immer genau in solchen Sphären sich hält, aber nie zu fürchten hat, und deshalb auch selten durch längere Veraltung sonderlich leidet; denn es bleiben ja bei aller fortschreitenden Bildung des Geistes die Regungen der menschlichen Seele immer und in allen Zeitaltern dieselben, und sind sie daher zum wahrhaftigen Ausdruck gelangt in einem schönen Tonwerke, so ergreift dasselbe auch mächtig noch die spätere Nachwelt. Ein Offertorium oder eine Messe von PALESTRINA, oder irgend einem andern grossen Meister der Vorzeit, macht noch denselben tiefen Eindruck auf den gebildeten Hörer wie eine ähnliche Composition eines neueren grossen Tondichters. MOZARTS „Don Juan“ ist nun gerade ein volles halbes Jahrhundert alt, und sein „Requiem“ nicht viel jünger: sind sie aber nicht immer noch von gleicher Allgewalt? — Namen nur und was mit ihnen vergänglich, Formen verändern sich, die Welt und ihre Kunst bleibt immer dieselbe. Bleiben wir aber bei unserem Gegenstande stehen.

§. 244.

F o r t s e t z u n g.

*Italienischer, deutscher und französischer Styl.*

Der Umstand, sagte ich, dass ein Kunstwerk hauptsächlich nur dann einen tieferen und bleibenderen Eindruck hervorzubringen fähig ist, wenn es sich entweder lehnt an, wie ich sie vorhin näher angedeutet habe, solche allgemeine Angelegenheiten der Menschheit, oder wenn es sich knüpft an irgend ein nationales Interesse der Gegenwart, — dieser Umstand bedingt auch oder begründet vielmehr die verschiedenen Style in der Musik oder musikalischen Composition. Nehmen wir den letzten Satz zuerst. Er führt uns auf die subjective Richtung, welche die musikalische Composition nimmt bei der charakteristischen Bildung ihres poetischen Inhalts, und zunächst zwar auf das eigentlich Nationale, das sich, bei aller unveränderlichen Gleichartigkeit des künstlerischen Ausdrucks für sich, auch noch daneben ausspricht in der Dichtung. Jedoch dürfen wir hierbei nicht denken an eine durchgängige nationale Verschiedenheit der musikalischen Gestaltungen und dichterischen Produktionen: in so fern alle unsere Untersuchungen und überhaupt eine Philosophie der Kunst nur gerichtet sein konnte auf den Punkt, wo diese bis jetzt sich in ihrer höchsten Entwicklung zeigte, also die sogenannt abendländische Tonkunst, waren es bis zur Stunde auch hauptsächlich nur drei Völker, welche sich die Ausbildung und Verbreitung der Musik besonders angelegen sein liessen, die Italiener, Deutschen und Franzosen, und die daher, von unserm ästhetischen Standpunkte aus die Interessen der Nation, das hervorstechend Nationale in der Totalität der Kunst betrachtet,

dieselben allein auch nur für sich in Anspruch genommen haben. Man könnte mir hier vielleicht noch die Niederländer entgegen halten; allein mit dem Aufblühen der italienischen Schulen, und von dem Augenblicke an, wo Italien seine Missionäre über ziemlich ganz Europa ausschickte, war auch die Epoche des niederländischen Glanzes vorüber, und es blieb ihnen Nichts mehr in der Kunst als ein frommes Andenken, in das sich die Dankbarkeit so weit mischt, wie in der That die ersten fruchtbringenden Speculationen in der Kunst nur von den eifrigen Niederländern ausgingen.

Im eigentlichsten Sinne des Worts freilich hat jede Nation der Welt auch ihr Eigenthümliches in der Kunst, und nicht blos in der Darstellungsweise derselben, sondern auch in ihr selbst und hinsichtlich ihrer mannigfachen Mittel; eine französische Romanze sieht ganz anders aus, als ein russisches Volkslied, und während der Spanier seinen Fandango und Bolero begleitet mit der Guitarre und den Castagnetten, pfeift der Hochschotte auf seinem brummenden Dudelsack u. s. w. Indessen ist das nicht das Nationale in der Kunst, in welchem Sinne wir bestimmte Style und Gattungsformen für die höhere poetische Gestaltung in derselben daraus herleiten. Hier steht das Nationale dem Volksthümlichen entgegen, und in dem Grade zwar, als die Musik bei den verschiedenen Völkern gedacht werden muss als wirklich schöne Kunst, ausgeübt nach bestimmten höheren Gesetzen der Composition und Tondichtung. In dem Sinne wird durch das Anlehnen der Tonwerke an gewisse nationale Interessen nur ein dreifacher Styl für dieselbe hervorgerufen: der italienische, deutsche und französische Styl, als die einzigen oder doch hauptsächlichsten Gattungsformen der gesammten sogenannten modernen oder abendländischen Musik, oder die Weisen, in welchen die Tonkünstler überhaupt ihre Werke zur Anschauung bringen; denn wie von die-



sen drei Völkern die Verbreitung der Tonkunst (in ihrer jetzigen Gestalt) über alle anderen cultivirten Völker und Nationen vornehmlich ausging, so wurde sie fortan auch in deren Sinne und Manieren, je nach dem Grade des Einflusses, daselbst und überall getrieben und gepflegt.

## §. 245.

### F o r t s e t z u n g .

Die italienische Musik, um den Charakter der gewonnenen verschiedenen subjectiven Richtungen der musikalischen Dichtung nun, wenigstens seinen hauptsächlichsten Eigenschaften und ersten Grundzügen nach, auch besonders zu zeichnen, scheint aus einem reinen Gemüthsleben hervorzuspriessen, gleichwohl ermangelt ihr Styl aller Festigkeit und sucht nirgends einen ganz bestimmten Ausdruck zu erzielen. Es ist das Leben selbst, das sie darstellt, in all' seiner Ueppigkeit und in dem ewigen Verlangen nach Lust. Die ewig aufgeregte Leidenschaftlichkeit des Italieners, sein ganzes feuriges Temperament, spricht sich auch in dem Style seiner Musik aus. Lauter Leben und lauter Bewegung, und wenn er alle seine Vorwürfe nur erfasst von ihrer heitersten, leichtesten, frohesten Seite, so weiss er doch auch das Gemüth für diese Art der Heiterkeit zu stimmen. Der Schmerz geht bei ihm selten sehr tief, und auch die Freude belässt sich gern in einem bemässigten Zügel; wenn jedoch beide Elemente mit ganzer Kraft ihrem Zuge folgen, dann treten sie auch kühn hinaus über alles gewöhnliche Maass in das Reich der gleichsam Uebersättigung, und reissen gewaltig mit sich fort, was ihrem Eindrucke ohne stemmende Kraft sich hingiebt. Daher seine reiche Figurirung, welche die grösste Mannigfaltigkeit, die nur in der Musik gebildet

werden kann, offenbart, aber, die Einheit auch nur erhaltend in der äusseren Form, weniger stets mit innerer Wahrheit. Der italienische Styl hat alle Grazie der Form und alle Lebendigkeit des inneren Wesens, doch in seiner Ueberbietung der ersteren geht die letztere mehr oder weniger unter. Natürlich dürfen wir hier nicht denken an die Entartung und die völlige Physiognomielosigkeit, in welcher jetzt sich und schon seit mehreren Jahrzehnten der italienische Styl meistens zeigte. Italien besass einst grosse Meister im Fache der Composition, die ein ganz eigenes Licht auf das grosse Bild der musikalischen Dichtung warfen; tritt jetzt dasselbe meist in den Hintergrund oder verdunkeln und verwischen sich seine Strahlen und Farben, so ist das nicht Schuld des italienischen Charakters, der italienischen Kunst für sich, sondern der Leichtfertigkeit, mit welcher diese von einigen Zugführern gehandhabt wird.

Der deutsche Styl zeichnet sich vorzugsweise aus durch einen würdigen Ernst und Gediegenheit in der Behandlungsweise sowohl des Darstellungs-Objekts als der Darstellungs-Mittel. Seine Farbe ist kräftig und sein Ausdruck bestimmt. Mit einfachen, grossen, festen Schritten geht er direct auf das innere Leben, und will weniger ein Aeusserliches denn ein wahrhaft Geistiges formiren. Die deutsche Musik will nicht ergötzen gerade, wie die italienische, aber imponiren, kräftigen, stärken; sie will nicht spielen mit unserem Gemüth, aber es erheben, ihm nicht schmeicheln allein, sondern es mehr durchdringen. Deutsche Kunst ist ganze Kunst, denn all' der deutsche Ernst, der deutsche Muth, die deutsche Kraft, mit ihren höheren Richtungen, sind ihr pulsirendes Element.

Der französische Styl wieder imponirt nicht, sondern erschüttert; erhebt nicht, sondern macht erbeben. All' sein Streben ist Pracht, Prunk; Glanz sein vornehm-

ster Zweck, und dazu scheint ihm kein Mittel zu schlecht. Deshalb ist denn auch seine schönste Seite immer nur nach Aussen gerichtet, denn alles Helle und Glänzende wirkt mehr auf die äusseren als inneren Sinne. In der französischen Musik ist ziemlich Alles Form, und was charakteristisch Wahres sich einmischt, ist mehr ein Werk des Zufalls oder der individuellen Neigung als eigentliches Ergebniss der höheren Kunst. Sie will correct sein, aber ihre höchste Schönheit ist nur die Eleganz, und wie es sich mit dieser verhält, haben wir bei Gelegenheit einer früheren Betrachtung erfahren.

## §. 246.

### F o r t s e t z u n g.

Der zweite Punkt, der uns eine Norm giebt für Bestimmung der verschiedenen Style oder mancherlei Anwendungsarten der Ausdrucksmittel in der Musik, war, dass die Dichtung sich lehnt an solche allgemeinste Angelegenheiten der Menschheit, die jeden fühlenden Menschen ohne Ausnahme angehen und ihn auf irgend eine Weise berühren und bewegen. Es ist die objective Richtung der musikalischen Composition, oder ihre Beziehung zu dem Zwecke, für welchen und zu welchem sie geschrieben ist und aufgeführt wird, und welcher die Nothwendigkeit herbeiführt, dass der Tondichter nicht auf die verschiedenen Gattungen des Ausdrucks der Empfindungen allein, sondern nebenbei auch noch auf Zeit, Ort und besondere andere Umstände bei der Verwendung seines Produkts Rücksicht nehmen muss, wodurch unabweislich besondere Eigenthümlichkeiten und gewisse charakteristische Merkmale in dessen ganzer Anlage, Ausarbeitung und weiterer Behandlungsweise entstehen, die wieder zu-

sammen genommen eine gewisse unterschiedene, eigenthümliche Art ausmachen, in welcher dasselbe abgefasst ist. Anders muss ein Tonstück und in jeder Beziehung beschaffen sein, das in der Kirche aufgeführt werden und unser Herz und unsern Geist erheben, die Andacht befördern und die Erbauung vollenden helfen; anders wieder ein Tonwerk, das fürs Theater bestimmt ist, und hier die Gesammtheit des Gemüths und Seelenlebens in allen seinen besonderen Zügen darstellen, und noch anders wieder ein solches, welches nur dazu da ist, uns zu unterhalten und zu erheitern, die Zeit vergnüglich vertreiben oder den Geschmack überhaupt erfreuen und bilden helfen soll, und jede diese besondere Beschaffenheit, die geboten wird durch die ganze Objectivität der Tondichtung, ist auch ihr besonderer Styl. Religion, öffentliches Leben, Verhältniss zur Welt und zur menschlichen Gesellschaft sind aber hauptsächlich wohl die Angelegenheiten, die den Menschen allgemeinhin, und selbst in seiner individuellsten Stellung, innig berühren, und daher sind wir auch gewohnt geworden, sie zu Anhalts-Punkten genommen, den Styl der Musik in dieser Hinsicht einzutheilen in einen Kirchen-, Theater- und sogenannten Cammerstyl, denen sich dann noch Militair- und Volksmusik als besondere Gattungen anschliessen.

## §. 247.

### F o r t s e t z u n g.

#### a) *Kirchen-Musik.*

Dem Worte nach gehören nur diejenigen Werke dieser Gattung von Tondichtung an, welche wirklich bestimmt sind, in der Kirche aufgeführt zu werden, also Messe,

Hymno, Vesper, Psalm u. s. w. Indessen giebt dieser bloß locale Zweck noch keinen Begriff von der künstlerischen Wesenheit einer Kirchen-Musik, deren innerster Lebens-Puls ist Religion. Nur die Musik, welche eine religiöse Tendenz, und zwar eine allgemeine religiöse Tendenz hat, aber auch alle Musik, welche unsere Herzen zu Gott, zu der Verehrung des Höchsten erhebt, und frommen Sinn in uns weckt, ist Kirchen-Musik, mag sie nun sonst führen einen Namen, welchen sie will. Nicht altherkömmliche Technik, nicht Theorie des Satzes, nicht Schreibart oder Instrument und was sonst noch Materielles und Profanes an der Tonkunst haftet, entscheidet hier, sondern das reine, heilige, himmlische Gefühl, das hoch erhaben ist über alle Weisheit und vergärende Praktik des klügelnden Verstandes. Wohl ist mir bekannt, wie gar Viele in dem Wahne stehen, die Natur des Kirchenstyls bestehe einzig und allein in der, nach dem Sinne des Contrapunktes sogenannten, Reinheit und Strenge des Satzes; Andere, die Fuge und die Gelahrtheit des doppelten Contrapunktes mache das eigentliche Wesen des Kirchenstyls aus; die Dritten, wie z. B. selbst ROUSSEAU, — dass Nichts als reiner, fließender Gesang stattfinde, und die Vierten endlich — dass die alten Kirchentöne wieder ihr Recht erhielten. Fragen aber möchte ich, in ächt HOFFMANN'scher Manier, alle Diese und Solche, welche so denken und schliessen: habt ihr je auch wohl und nur eine einzige Minute hell empfunden die einzig wahre Bestimmung der Musik in der Kirche? — Soll sie denn wirklich nur den Geist anspannen zu tiefer Speculation durch eine leere Künstlichkeit? oder soll sie mit dem Ausscheiden dieser unaufhörlich einherschreiten mit gemessenem Pathos, und durch todte, steife Einförmigkeit jeden höheren und feurigeren Lebensschwung in uns aufhalten und ertöden? — Da hätte jener gläubige Papist des siebenzehnten Jahr-

hundreds schon eine weit edlere Ansicht gehabt von unserer Musik, der keinen geringeren Vorwurf ihr machte, als dass der höhere Glanz, den sie zu entfalten beginne, der gefährlichste Feind sei alles priesterlichen Ansehens, indem derselbe allein schon fördere und kräftige die Erkenntniss des Höchsten und den himmlischen Glauben <sup>1)</sup>. Wer seinen Gott in Wahrheit verehrt, thut es gewiss in Demuth und kindlicher Furcht, doch auch in freudigem Vertrauen, hehrer Liebe und beseeligender Hoffnung; wen ein rein religiöses, frommes Gefühl durchdringt, äussert es sicher mit Würde und Feierlichkeit, doch auch mit Kraft und gestärkt in dem Hinblicke und dem Glauben an

---

<sup>1)</sup> Wäre es meine Aufgabe hier und läge es überhaupt auch nur entfernt in der Tendenz dieses Buches eine mehr praktische Betrachtung anzustellen über Musik und die mancherleien Musikgattungen, so fühlte ich mich an dieser Stelle sehr geneigt, noch ein weiteres, ein ernstes Wort zu reden über die unerklärbare Nichtachtung, mit welcher so manche unsrer Kirchen-Oberen, aber auch im Dienste der Kirche selbst stehende Musiker hinschauen auf die Kirchenmusik. Als ob der heilige Gesang, der Choral, die Messe und überhaupt Alles, was Musikalisches in der Kirche Platz finden kann, nur so eine unterhaltende Zugabe wäre zu dem Cultus, ohne jede tiefere und den eigentlichen Zweck der Kirche fördernde Bedeutung! — Bereits in der Allgemeinen Kirchenzeitung und an anderen Orten habe ich meine ernstlichen Bedenken darüber zu wiederholten Malen öffentlich ausgesprochen, und der Beifall, den dieselben bei den hochachtbarsten Männern vom Fach wie mehreren sinnigen Freunden der Kunst und treuen Anhängern der Kirche fanden, wird mich veranlassen, den zumal so wichtigen Gegenstand bald wieder auf irgend eine Weise in Anregung zu bringen, wenn anders mir Gott Zeit, Kraft und Gesundheit dazu schenkt.

eine über uns waltende höhere Macht. Und so die Kirchen-Musik. Ein wirklich religiöses Gefühl sei ihr Object, und wahr dann, tief und bestimmt ihr Ausdruck, und sie ist, was sie sein soll — eine wahrhaft heilige Musik, die wahrlich in ihrer ersten Idee schon zu sehr entrückt ist der Erde, als dass die blosse Form noch an sie ein Recht hätte.

Die tiefste Grundlage der heiligen Musik ist, wie schon HEBDER bemerkte, der Hymnus. Er ist dem Menschen gewissermassen natürlich. So ganz umringt nämlich von der ungeheuren Macht und Uebermacht der Schöpfung finden wir uns, dass wir in ihr nur wie ein Tropfen im Ocean zu schwimmen scheinen, und wenn dies Gefühl nun in einer Situation zur Sprache kommt, was kann diese da anders als ein Ausdruck des Seufzers werden: erdrücke uns nicht, ungeheure Macht, Gott hilf uns! — Dann will die menschliche Seele, dies Instrument so vieler Tonarten und Saiten, aber auch ein sanftes, erbauliches Lied, als Zeugen einer stilleren Freude und leiseren Belehrung; in Gefahr und Angst, Kummer und Sehnsucht will sie auch ein „Herr erbarme dich unser,“ ein klagendes Miserere. Und endlich das heilige Geheimniss, das Geheimniss eines der Kirche inwohnenden, sie erfüllenden, im Sakrament theilhaftig werdenden Gottes, wie könnte es anders, als mit Intonationen einer göttlichen Gegenwart und Begeisterung gefeiert werden? — Daher ist die Basis aller Kirchenmusik auch der Chor, und alles Uebrige, Arien, Duette, Recitative etc., erscheinen nur vorübergehend. Die Kirchenmusik darf nicht dramatisch sein. Cantaten und Oratorien sind keine eigentlichen Kirchenmusiken, sondern nur geistliche Dramen. Vor der zur Verehrung Gottes versammelten Gemeinde verliert jede einzelne Person, sie möge nun auch ein Petrus oder Johannes, eine Maria oder Magdalena sein, nicht nur alles Ansehen mit ihrer

Gebhrde, sondern selbst das Wort ihrer Stimme auch alle Wirkung. Dies Wort muss ihrem Munde schon entnommen, allgemeiner Gesang, ein Wort an alle menschlichen Herzen geworden sein, und alsdann wird es eine Stimme der heiligen Tonkunst. Dramatische Musik und Kirchenmusik sind von einander unterschieden wie Ohr und Auge.

## §. 248.

### F o r t s e t z u n g .

#### *b) Theater - Musik.*

Nach §. 79 kann die fürs Theater bestimmte Musik gemacht sein, entweder blos, um als Einleitung oder Zwischenspiel die Gemüthsstimmung des Zuschauers herbeizuführen, welche nothwendig ist zum vollen Genuss des darzustellenden Bühnenstücks, oder im wirklich musikalischen Drama oder Ballet den Ausdruck der Seelenzustände der handelnden Personen durch ihre besondere Schilderung noch zu unterstützen. In jedem Falle ist ihr Styl immer derselbe, und die eigenthümliche Beschaffenheit desselben, seine ästhetische Natur, ergiebt sich eben aus dem Zwecke, den die Musik überhaupt hat, — ist vollkommen dramatisch, d. h. geschmeidig, fügsam, nachbildend und doch auch selbstständig, im Anschmiegen herrschend und erhaben, wahr und in der Zeichnung der einzelnen Charaktere und Gefühls-Ausdrücke ächt und treffend, aber doch nie ganz tief und den Gegenstand erschöpfend, vielmehr nur beiträgend zur Wirkung der dargestellten Handlung. Dadurch unterscheidet sich insbesondere auch der dramatische Styl von jeder anderen Art und Gattung der musikalischen Composition. Während diese sich die höchste Wahrheit



und Bestimmtheit des Ausdrucks zur Aufgabe stellen, ringt die dramatische Musik daneben vorzüglich nach Schönheit der Form; denn zur dargestellten Handlung eben, zur Poesie ihres Drama, verhält sie sich wie Leib zur Seele. Wie diese nicht ohne jenen, jener aber auch nicht ohne diese wirksam ins Leben treten kann, bildet die dramatische Musik nur ein grosses, freilich ohne Zerstörung des Ganzen auch nicht zertrennliches Halbtheil der vollständigen dramatischen Dichtung nach Wort, Ton, Gebärde, Handlung und Ort. Keine Musik ist, in welcher das Gesetz der formalen Schönheit so gebieterisch neben der zugleich charakteristischen Wahrheit des Ausdrucks hervorträte, als die dramatische. Alles muss in diesem Styl veredelt, Alles idealisirt erscheinen. Es kommt hier weniger an auf tiefere Charakteristik der einzelnen Individualitäten, als auf schöne Verkettung und Verknüpfung der verschiedenen Situationen, deren labyrinthischen Knoten doch ein bestimmter Grundgedanke endlich zur Befriedigung löst. Die dramatische Musik lehnt sich an die menschliche Natur im Einzelnen, trägt sie jedoch auch wieder über in ihrer Ganzheit zu sich, und wenn sie nun den Charakter des Einzelnen so auffasst und so wieder zu geben weiss, dass ihr Bild gewissermassen für jede andere ähnliche Natur passt, und der Hörer zugleich dadurch eine erhabenera Weltanschauung gewinnt, so hat sie ihre höchste Bestimmung erreicht und wird nie veralten, höchstens der äusseren Form nach, wie ein Phönix aus der Asche aber immer wieder neu ans Licht treten. Die geringere Tiefe des Ausdrucks, welche der dramatische Styl nicht allein zulässt, sondern sogar gebietet, macht die Dichtung in seiner Weise leicht und bequem, doch das Gesetz der höchsten Schönheit der Form, welches zugleich dabei gilt, auf der andern Seite wieder sehr schwer. Ueberall Effect und kräftige, dauernde Wirkung, und überall doch wieder

schönes Maass, und Nichts zu viel, damit Alles, was mitwirkt, in gleicher Kraft auch vortritt.

Abwechslung in der Situation und unerschöpfliche Mannigfaltigkeit in der Bilderreihe sind Hauptmerkmale eines guten dramatischen Styls. Steht in jeder anderen Art von Tondichtung der Componist da wie ein schöpferisches Wesen, voll Kraft und Reichthum an tief geistigen Gaben, so schwebt er über der dramatischen gleichsam mit freundlicher Gewalt, milder Stärke. Alle geheimsten Winkel der Geisterwelt hat er durchwandert wie Odysseus den Tartarus, und kennt die Sprache jener geheimnissvollen Wesen, aber beschwört sie nicht herauf in grösserer Anzahl als er sie eben braucht zu einem zauberischen Spiel. Gelehrt ist der dramatische Styl auch nicht, sondern offen und allgemein verständlich. Ohne dass er künstlich scheinen will, oder gar Künstliches sucht, ist er lauter Kunst, und ohne dass er zu gefallen strebt, ergötzt er in der Mannigfaltigkeit und Kühnheit seiner Darstellung. Nichts ist ausgeführt in ihm, Nichts detaillirt, sondern Alles nur entworfen mit flüchtigen, aber frischen Farben. Es ist ein Gemälde, zu welchem der Lampenschein gehört, wenn seine Wirkung die volle sein soll. Die dramatische Tondichtung ist ein Kampf, ein mächtiger, heisser Kampf mit der Macht, aber scheint ein Spiel mit dem Spiele. Wie sich ein höheres Walten im Drama offenbart, die Welt selber in ihren geheimsten Trieben, Zusammenhängen und Kräften, so in seiner Musik auch die Motive alles Empfindens, Fühlens und Begehrens. Weiter unten, bei Betracht der Oper für sich und der übrigen dramatischen Tonwerke, werde ich noch bestimmter mich darüber aussprechen.

## §. 249.

## F o r t s e t z u n g .

## c) C a m m e r - M u s i k .

Haben die Kirchen- und Theater-Musik besonders religiöse und moralische Empfindungen zum Objekte ihrer Darstellung und ihres charakteristischen Ausdrucks, so bildet die Cammer-Musik gewissermassen einen Vereinigungs- oder Vermittelungs-Punkt zwischen denselben, indem sie, zu beiden sich hinneigend, auch von beiden wieder so Viel zu sich herüber nimmt, dass sie ein selbstständiges Ganze daraus zu gestalten noch im Stande ist. Die Kammer-Musik strebt, die Empfindung oder Idee, welche sie ausdrückt, in ihrer ganzen Tiefe zu ergründen und zu erschöpfen, aber ihr ist auch jede Idee recht, sobald sie nur dem Sinne und der Bestimmung eines schönen Kunstwerks entspricht. Sie begnügt sich nicht, wie die Theater-Musik, mit blosser Skizzirung, sondern durchläuft den ganzen Kreis der Association des zur Darstellung gewählten einen Hauptgedankens, und zieht das Fremde und Entgegenstrebende desselben selbst in ihren Bereich. Daher ist sie auch weit künstlicher und kunstreicher als die Theater-Musik, und mannigfaltiger wie ergussreicher als die Kirchen-Musik, obschon nicht ergreifender und durchdringender das erregte Seelenleben. Die Kirchen-Musik will darstellen, aber in vollkommener Durchdringung des Einen und mit der ganzen Würde ihres Geschlechts; die Theater-Musik hat ebenfalls den Ausdruck eines bestimmt Gegebenen zur Aufgabe, jedoch in flüchtiger, wenn gleich nichts desto weniger energischer Zeichnung; und die im Kammerstyl geschriebenen Tonwerke nun stellen ihre Gebilde dar in einer reicheren Mannigfaltigkeit, aus

welcher die Hauptcharaktere nur wie erhabene Brennpunkte hervorleuchten; suchen dabei, in ihrer höchsten Vollendung, auch den Geschmack zu bilden, und müssen daher an die Stelle der Vollkommenheit der Durchdringung, welche die Kirchen-Musik zur Aufgabe hat, mehr Reiz der Unterhaltung, und an die Stelle der energisch-genialen Skizzirung der Theater-Musik mehr Ausführlichkeit der Zeichnung und Wohlgefälligkeit des Farbenspiels zu bringen streben. Aus dem Grunde die ungleich grössere mechanische Fertigkeit, welche ein Kammerstück, gegenüber von einem Kirchen- oder dramatischen Werke, verlangt, und der Alles erfüllende, oft zur Bewunderung hinreissende Glanz des Tonreichtums, den sie grösstentheils um sich verbreitet. Der Kammerstyl ist der eigentliche Concertstyl, denn hier kämpfen alle Eigenschaften des Schönen einen Kampf um die grössere, höhere Geltung, und ihr Wahlplatz ist die reichste Mannigfaltigkeit um ein einiges aber grosses Ganze. Die Kammer-Musik will nicht blos ergreifen, wie vielleicht die Kirchen-Musik, und wozu selbst die grösste Einfachheit oft schon hinreicht; auch will sie nicht blos rühren und erregen wie das Drama, sondern sie will auch unterhalten, das Angenehme mit dem Charakteristischen verbinden, bilden, Verwandtes und Entgegengesetztes in ihren verschiedenen Naturen und Verhältnissen zu sich neben einander aufstellen, und endlich erwecken und erregen, indem sie das Höchste in der Kunst selbst in seinen tausend und abermal tausend Graduationen hinstellt, und sie alle nach und nach zu ersteigen den Hörer anreizt. Kirchen-Musik ist der Himmel, Theater-Musik die Welt, Kammer-Musik die Erde, auf welcher wir tausend von Observatorien bauen, um zu jenen auf- und umzuschauen. Hier können wir Alles im Kleinen und selbst im Kleinsten erkennen, unterscheiden, geniessen, während dort durch die Weite

der Entfernung und die Grösse des Raumes, wo uns unaufhörlich ein Sehnen und Streben fortreisst, auch nur das Grosse und Erhabene, das in sich selbst Reiche und Kräftige, das Starke und in seinen Eigenschaften Concentrirte auf uns wirkt. Kirchen- und Theater-Musik sind für die Masse, für die Welt berechnet, und Jeder, in dessen Brust ein Herz schlägt und dessen Seele empfänglich ist für schöne Eindrücke der Kunst, soll Nahrung und Erquickung darin finden; sie sind die Brüste, welche die Tonkunst dem gesammten Menschengeschlechte reicht zu seiner süssesten Pflege; die Concert- und Kammer-Musik aber ist mehr für Liebhaber und Kenner berechnet und daher auch ausgebildeter, feiner, schwieriger, künstlicher, räumlicher gleichsam; sie will nicht der Masse huldigen, sondern nur einigen Auserwählten, aber denen giebt sie sich denn auch mit aller Liebe und unermüdeten Sorgfalt mütterlicher Zärtlichkeit hin. Was Kirchen- und Theater-Musik nur einmal ihren Hörern bieten, leistet sie zehnmal den ihrigen und wird niemals müde. Auf kleinere Räume meist beschränkt, offenbart sie auch die kleinsten Angelegenheiten, und weiss für das Geringfügigste selbst durch unterhaltende Darstellung unsere Aufmerksamkeit zu gewinnen, was in den grossen Wölbungen der Theater und Kirchen wirkungslos verschwinden würde. Freilich machen viele unserer jetzigen Componisten diesen feinen Unterschied wenig mehr, und namentlich sind es die Italiener, die wahrlich ein Chaos von Verworrenheiten jetzt manch' liebes Mal in dieser Beziehung zu Tage fördern, das dann jüngere Tonsetzer verführt zu gleicher Versündigung gegen alle Kunst, Einsicht und Geschmack. Unsere Kirchen-Musiken sind Theaterstücke, und die Opernbühnen erscheinen selten noch als etwas Anderes denn grosse Concertsäle, wo der Sänger Nichts zeigen will und soll, als die Unsumme einer mühsam angelernten

Kehlfertigkeit. Doch giebt, wie ich zu wiederholten Malen schon sagte, die Entartung niemals eine Regel für die Kunst, und wir haben diese hier nur zu betrachten in ihrer höchsten Wesenheit.

## §. 250.

### F o r t s e t z u n g .

#### *d) Militair-Musik.*

Offenkundiger liegt wohl bei keiner Musikgattung der innere Geist zur Schau als bei dieser, der Militair-Musik. Sie ist die Musik des Soldaten im Kriege wie im Frieden, und dessen Wahl ist nur Kraft und Energie, Kühnheit und dabei bestimmte Abgemessenheit und Festigkeit in Allem, was er thut, denkt und empfindet. Die Haupttendenz der Militair-Musik ist, dass sie dem Geiste des Kriegers eine höhere Stimmung gebe, die Gemüther für einen Zweck vereinige, und ihm seine Mühseligkeiten und Strapazen erleichtere, den Gedanken an Tod und Grab wie aber auch an Bequemlichkeit und das Vergnügen des bürgerlichen Lebens verscheuche, den Körper stärke, Muth errege und steigere, belebe, beseele, straffer mache alle Lebensnerven und bis ins Innerste ergötze. Unter Hurrah! Pauken- und Trompetenschall geht mit Lust der Soldat in die blutige Schlacht. Daher ist die höchste Eigenschaft der Militair-Musik auch Popularität im ganzen Sinne des Worts. Sie ist für Männer bestimmt, deren grösster Theil unmusikalisch ist, und höchstens nur ein gesundes Ohr hat, für dieses aber ist alle Musik ohne Effect leerer Klingklang, und trüge sie auch sonst noch einen so grossen Kunstwerth. Der Soldat, vom Feldherrn bis zum Musketier, will seine Musik gleich beim ersten

Hören verstehen und liebgewinnen, er will sich für sie interessiren, und kein Lied, keinen Marsch, aus dessen Tönen nicht der Geist der Soldateska spricht. Darum hat auch etwas Feierliches und männlich Ernstes der Styl der Militair-Musik. Alles Kleinliche, Niedliche, Modische, Hüpfende, Weichliche gehört nicht für den Krieger, der nicht bangend, sondern festen Schrittes, nicht spielend, sondern ernst, nicht lächelnd, sondern muthig und mit begeistertem Sinne dem Feinde entgegen tritt. Die kräftigsten, durchgreifendsten Instrumente gehören aus dem Grunde der Militair-Musik, und das sind die Blasinstrumente, in Begleitung mit dem rhythmischen Schlagwerk, das jede Bewegung bestimmter abmisst, und die rhythmischen Accente bestimmter und erhebender bezeichnet als bei irgend einer andern Musik. Auszeichnung überhaupt, Pracht, Glanz, Prunk selbst und Pomphaftigkeit sind eine Tugend der Militair-Musik, nur müssen sie nicht ausarten zum Bombast, sondern würdig bleiben, edel, stolz, ächt militairisch.

## §. 251.

### F o r t s e t z u n g.

#### *e) Volks-Musik.*

Die letzte Art von Tondichtung, die in ihrer objectiven Beziehung noch einen eigenthümlichen Styl der Composition beschreibt, ist die Volks-Musik, die aber im Worte selbst auch schon ihren Charakter ausspricht. Es ist eine für das gesammte Volk, also auch die unteren und weniger gebildeten Stände und deren gesellschaftliche Kreise bestimmte Musik, und solche kann ihren Zweck nur erreichen durch äusserste Natürlichkeit und einfachste Combination

der Tonreihen, mit einem Worte: durch Popularität, wirkliche Volksthümlichkeit; der Zweck selber aber ist: Erheiterung des Lebens und Veredlung seiner Elemente und Richtungen. Nur auf einem wahrhaft frohen Grunde gedeiht daher auch die ächte Volks-Musik. Kein Grau in Grau, sondern das schönste himmelreine Blau überstrahlt hier den Hintergrund, auf welchem die heitersten, hellsten, lichtesten Farben dann in einander spielen mit gleichsam chemischer Gliederung ihrer Stoffe. Grelle Contraste zerstören den Charakter des Volksthümlichen; die Tinten müssen sich hier mehr verwischen; denn die Grundlage des Volksthümlichen ist das Familiäre, wo Alles Harmonie ist, und nach einem ewigen Gesetze der Natur die Consonanz weit überragt die Dissonanz, die mehr als bloße Vermittlerin denn als entgegenstrebendes Element hier erscheint. Kunst wohl hat die Volksmusik, aber alles Künstliche bleibt ihr fremd. Der Tanz, das Lied und dergleichen sind meistens Volks-Musiken; aber auch nur wenn mit vollkommenster Natürlichkeit und Leichtigkeit ihre Melodien sich bewegen und ihre Rhythmen sich ordnen, entsprechen sie ihrem inwohnenden Sinne.

### §. 252.

#### Einzelne Gattungsformen der musikalischen Dichtung.

Geschlossen haben wir mit dem Vorigen unsere Betrachtungen über die Grundformen wie über die verschiedenen Style in der musikalischen Composition. Das Hauptresultat derselben war: alle musikalische Dichtung ist ihrer ersten poetischen Anlage nach lyrisch, und die weiteren sowohl objectiven als subjectiven Richtungen, die ihre Gestaltungen dann nehmen, ergeben sich aus ihrer



ersten Idee, ob sie sich nämlich entweder lehnt an solche allgemeine Angelegenheiten der Menschheit, welche jeden fühlenden Menschen ohne Ausnahme bewegen oder schon bewegt haben, und deren generelle Tendenz ein Jeder für sich noch bestimmter bezeichnet durch seine damit natürlich verschmelzende Subjektivität, oder ob dieselbe von irgend einer Seite her sich knüpft an die nationalen Interessen der Gegenwart. Nun zerfällt aber, nach dem mehr oder minder zusammengesetzten ästhetischen Vorwurf und nach der grösseren oder geringeren Anwendung aller tönenden Kunstmittel, also nach Stoff und Form, die musikalische Lyrik natürlich auch noch in verschiedene Unterabtheilungen, und es muss, neben der bewahrenden Notenschrift, auch der Inhalt und die Beschaffenheit einer jeden derselben genau angegeben werden durch ein bestimmt bezeichnendes Wort; denn wie die grössere Mehrzahl der gebildeten Schauer selbst die Bedeutung einer grösseren malerischen Composition des RAPHAEL, oder ein kunstvolles Relief des PHIDIAS nicht von selbst zu entziffern vermöchte, eben so muss auch der Titel eines grösseren Tonwerks schon den tieferen Inhalt desselben von vorn herein bezeichnen, ja es wird, bei dem Transitorischen der musikalischen Dichtung, der Wechsel der ausgedrückten Gefühle, zu bequemerer Auffassung, allenfalls noch anzudeuten sein mit kurzem Wort in der Partitur, und die einzelnen Tonstücke eben, die besonderen Gattungsformen der musikalischen Dichtung, wie ich sie in der Ueberschrift nenne, sind jene verschiedenen Unterabtheilungen, in welche die musikalische Lyrik überhaupt je nach Maass und Grad der Quantität und Qualität des Stoffes wie der Form noch zerfällt. Gehen wir daher sofort auch zu einer ästhetischen Charakteristik solcher, wenigstens der hauptsächlichsten und gangbarsten unter ihnen, über. In der Reihenfolge dabei werde ich die allgemeine Eintheilung

aller praktischen Musik in Instrumental- und Vocal-Musik zur Richtschnur nehmen, und hinsichtlich der grösseren oder minderen Wichtigkeit der einzelnen Tonstücke durch beide Gebiete gewissermassen einen Kreislauf zu beschreiben suchen.

### §. 253.

#### F o r t s e t z u n g .

##### a) U e b u n g s s t ü c k e .

Die Exereitien und Etuden für die verschiedenen Instrumente, mit denen ich demnach hier nothwendig den Anfang mache, enthalten, durchaus ohne weitere Bedeutung, nur alle nöthigen Vorübungen technischer Fertigkeit. Es sind gleichsam die blossen Buchstabier-Tafeln für die Seelensprache der reinen Tonkunst.

Das Divertimento ist dann seiner wahren Natur nach eine Lese-Uebung, in welcher, damit der Schüler nicht ermüde, die fortgesetzten Uebungen nicht mehr so abgerissen da stehen als in den blossen Etuden; sie bilden vielmehr bereits ein mehr formell Schönes, aus welchem hin und wieder selbst ein Seelenlaut von tieferer Bedeutsamkeit schon hervorklingt.

Das Capriccio endlich, welches ich zu den letzten und höchsten der blossen Uebungsstücke zähle, enthält eigentlich nur eine Anhäufung der schwierigsten Sätze und Passagen zur letzten Uebung der rein technischen Fertigkeit. Diese bleibt, bis auf einen gewissen Grad der Vollendung, stets ein nothwendiges Ziel der höheren Tonkunst. Diatonische, chromatische und enharmonische Gänge aller Art und Weise, Rouladen, Sprünge, Mordenten, Triller, Doppelgriffe und wie die Dinge alle heissen, müs-

sen sorgfältig geübt werden, wenn sie auch in den Tondichtungen selbst nur selten eine bedeutsame Anwendung finden können, sondern meist nur zur gefälligen Ausschmückung dienen. Kommen sie aber auch in dieser Anwendung und ohne tiefere Beziehung zu häufig vor, so lassen sie die Seele leer und werden langweilig. Jeder Wanderthäter und Kraftmensch weiss dies schon sehr wohl, und darum macht er auch seine Kunststücke immer höchstens nur zweimal. Der wahre Künstler muss jedoch stets mehr technische Fertigkeit noch zu Gebote haben, als er eben braucht: um die Seele mit Sicherheit reden zu lassen in den Tönen der Instrumente, muss man Virtuos sein bis hinauf zum höchsten Capriccio, in welchem nun aber kein eigentlicher Gehalt zu suchen ist; dieser findet in solchen höheren Uebungsstücken sich eben so wenig, als in dem eigensinnigen und regellos barrocken Tonwirrwarr gewisser grösserer Musikstücke, die manche neuere Componisten zu belegen pflegen sowohl mit jenem modisch gewordenen Kunstworte, als mit Potpourri, Melanche, oder irgend einem ähnlichen so viel als Nichts sagenden, doch für das Wesen des Werks selbst auch höchst charakteristischen Titel.

## §. 254.

### F o r t s e t z u n g.

#### *b) Variation.*

Diese ist in der Regel Nichts weiter als ein, an ein bestimmtes Thema mehr oder minder gebundenes Capriccio; doch kann sie ihrer Wesenheit nach bereits eine höhere poetische Bedeutsamkeit erhalten. In der Redekunst bekanntlich ist die Anapher nicht blos eine willkürlich

geschaffene rhetorische Figur, sondern die Wiederholung des Hauptbegriffs ist schon allen Menschen natürlich eigen in jeder heftigeren Gemüthsbewegung, und da nun die Tondichtung mit ihrem Ausdrucke nur auf solche lebendige Erregungen angewiesen wird, so erscheint die Wiederkehr gewisser bedeutsamer Grundformen in einem Tonstücke als eine wesentliche ästhetische Schönheit. Nicht einförmig aber und langweilig wiederholen sich die musikalischen Haupt-Gedanken, der Kreis verwandter Associationen vielmehr wird dabei vollständig durchlaufen, und hierin nun begründet sich eine Fülle poetischen Reichthums, der denn auch, theilweise wenigstens, zum Ausdrucke gelangen kann in der Variation. Wenn wir annehmen, es habe ein Tondichter ein Thema erfunden, das mit vollem Rechte den schönen Titel führen könnte „erste Liebe,“ so würde dasselbe, wiederkehrend unter steten psychischen Modificationen, etwa Stoff darbieten zu folgenden Variationen: Liebe und Sehnsucht, Liebe und Hoffnung, Eifersucht, Liebestrauer, und endlich Gegenliebe, erster keuseher Wonnekuss. Vielleicht führte diese Tondichtung nicht unpassend SCHILLEBS herrliches Motto:

„O zarte Sehnsucht, süßes Hoffen,  
Der ersten Liebe goldne Zeit,  
Das Auge sieht den Himmel offen,  
Es schwelgt das Herz in Seligkeit.“

Es mag schon interessant sein, bei diesem Seelenworte des grossen Dichters einmal länger zu verweilen, und den Himmel auf Erden, welchen des Dichters Wort nicht näher mehr zu erfassen vermag, aufgethan zu fühlen durch die reine Tonkunst. Freilich componirt diese und hundert ähnliche Themen und Variationen kein blos gelernter Contrapunktist, und so ein zehnjähriger Wunder-Virtuos

würde dieselben, obgleich sie vielleicht gar nicht allzu schwierig wären, sicher nicht sonderlich vortragen.

## §. 255.

### F o r t s e t z u n g.

#### c) *Sonate.*

Als instrumentalische Dichtung für sich betrachtet, will die Sonate — jetzt leider, der Bedeutung ihres fremden Namens so sehr analog, meist zu einem blossen Klingklang herabgesunken — Empfindungen ohne Worte ausdrücken, und da sie dieses dem Charakter eines oder weniger Instrumente gemäss thut, so erklärt sich wohl, warum sie vorzüglich ein Spiel der Töne wird, das weniger im Einzelnen als im Ganzen charakteristischen Ausdruck hat, und warum dieser Ausdruck endlich auch durch den Charakter des Instruments bestimmt sein muss: eine Forderung, welche die neueren Sonaten-Componisten nicht immer in Augen haben. Der Inhalt einer Sonate gestaltet sich nach der grösseren oder geringeren Sprachfähigkeit des Instruments stets verschiedenartig. Eine Sonate für das Pianoforte und eine Sonate für die Violine sind zwei ganz verschiedene Dinge, denn sie haben ganz verschiedenen Ausdruck. Deshalb lassen sich auch nur sehr schwer bei einer Sonate Instrumente von verschiedenartigem Charakter zusammenreihen, und unterscheidet dieselbe sich hauptsächlich eben dadurch von dem Concerte. In diesem ist es mehr auf Leistung höherer Kunstfertigkeit abgesehen, und das Instrument tritt damit aus der Begleitung der übrigen hervor; in der Sonate aber soll mit weniger Anstrengung und unter geringerer Mitwirkung das Instrument seinen Charakter entwickeln. Die Sonate ist wahre

Tonpoesie. Das haben unsere Componisten auch schon längst geahnet, in Ermanglung ächt dichterischer Schöpfungskraft aber das gefühlte Bedürfniss auf verschiedene und doch gewöhnlich falsche Weise zu ersetzen gesucht. Einige wollen die Tonkunst darin gleichsam episch und dramatisch werden lassen, indem sie reine Aeusserlichkeiten zu ihrem Vorwurf wählen. Jene „Zerstörung von Moskau,“ „die Schlacht von *Belle-aliance*,“ „Blüchers Heimkehr,“ die musikalischen Jagden und ähnliche Tongemälde gehören eigentlich sämmtlich in den Kreis der Sonate. Andere glauben den höheren Anforderungen dieser Kunstform gewissermassen schon genügt zu haben, wenn sie ihren Nichts sagenden Machwerken wenig bedeutende und oft recht prosaische Titel geben. Es gehören hierher die *Souvenirs de Petersbourg*, *Adieux de Londres*, *Retour à Paris* und vieler ähnlicher Wortkram. Ein Abschied von London kann eben so gut auch einer Abreise von Frankfurt und jeder andern Stadt gelten, und die *Delices des Praters* von Moscheles passen eben so gut auf den Augarten zu Wien. Noch Andere wiederum entlehnen die Namen ihrer Sonaten von der wirklichen Dichtkunst, wie Dussek, der eine *Elegie harmonique* componirte, und wenn dieselben auch in Bezug auf deren Inhalt oft recht unpassend gewählt sind, so finden diese poetische Formen allerdings doch ihre bestimmtere Analogie in der reinen Tonkunst. Die *Elegie* z. B. trägt in der ihr eigenthümlichen Vermischung der Gefühle einen ächt musikalischen Charakter, und der Dithyrambus (Tomasczek componirte *tre Dithyrambi etc.*), in seiner schwärmerischen Entzückung und lyrischen Unordnung, wird gar treffend dargestellt durch höchsten Flug der Begeisterung in den Tonreihen, durch eine gewisse Regellosigkeit und durch kühne Wendungen und Sprünge, die unaufhaltsam daherbrausen im feurigsten Sturm. Mehrere Componisten

auch haben sich bereits versucht in solch selbstständiger musikalischer Lyrik, und ihre Sonaten führen zum Theil die Namen recht artiger poetischer Vorwürfe; ich erinnere z. B. nur an REICHARDTS *Sonatine „la gioia“* und KALKRENNERS *Ricordanza*. Die Tonsetzer selbst sind nur meist entweder nicht recht vertraut mit der tieferen Natur der musikalischen Kunstmittel, oder kleben sie zu sehr noch an den altgewohnten Formen, und so entsprechen jene Versuche ihren bedeutsamen Titeln nicht in so weit, als die reine Tonkunst bei manchen derselben es vermöchte. C. M. v. WEBERS „Aufforderung zum Tanze“ ist sicher eine ächt poetisch-musikalische Aufgabe; die Ausführung und Lösung derselben indessen, wenn gleich in mehrerer Hinsicht recht lobenswerth behandelt, entspricht noch bei Weitem nicht der schönen Idee. Bei deren rechter Behandlung müssten unwillkürlich alle Herzen hüpfen im fröhlichen Tanz; gemahnt werden gleichsam müssten wir an das Wunderhorn des Oberon. Von nicht minder allgemeiner Wirkung könnte eine Sonate sein, die etwa den Titel führte „Wonneklänge aus des Lebens Blütenmai.“ Die französischen Titel der Tonstücke, welche wir alle unter der Rubrik der Sonaten begreifen müssen, wie z. B. die vielen *Bouquets* und einzelnen Blumenamen, die *niaiseries de l'enfant*, die *folies d'Espagne* u. s. w., sind meistens nur bedeutungsloser Wortkram. Bei einer Sonate, wie jene betitelte, erzählte uns z. B. tändelnd der erste Theil von der stillen Harmlosigkeit und dem höchsten Herzensfrieden der Kinderzeit; im zweiten hämmerten feuriger die Pulse der Sehnsucht und Liebe, der Jünglingshoffnungen und der seligen Freude, am Schlasse hier schon leise durchweht von der Erinnerung melancholischem Hauch; im dritten Abschnitt träten die Stürme des Lebens, die namenlosen Schmerzen, die abblühenden Hoffnungen lebendig hervor; im vierten aber malte sich end-

lich der mühsam errungene Frieden der Seele in der Erhebung über den Kampf des Daseins: die Ahnung einer höheren Welt tritt heraus in ruhiger Klarheit, heilige Harmonieen ertönen, Psyche feiert ihre Vermählung mit dem göttlichen Licht. In Sonaten für mehrere Instrumente wird entweder das Hauptinstrument nur unterstützt und verstärkt, oder die Instrumente suchen abwechselnd sich in dem Ausdrucke einer Empfindung und Ausführung eines musikalischen Grundgedankens zu vereinigen, so dass sich die Sonate gleichsam zu einem Dialog der Instrumente erweitert, welcher in dem Quartett dann die Form des vollkommenen musikalischen Gesprächs erhält, von welchem die einfache Sonate allerdings aber sich bedeutsam unterscheidet.

## §. 256.

### F o r t s e t z u n g.

#### d) *Rondo.*

Die Franzosen, welchen wir zuerst Namen und Form dieser Dichtung verdanken, verstehen ursprünglich darunter ein Ringelgedicht, einen Rundgesang, ein Reimspiel, ein naiv tändelndes Lied von Doppelstrophen, dessen Eigenthümlichkeit darin besteht, dass die erste Zeile nach der dritten wiederkehrt und dann auch noch als Refrain am Ende einer jeden Strophe wiederholt wird. Die Form gefiel ungemein, und Piccini eilte, sie auch in die musikalische Dichtung überzutragen, obschon vorerst nur in die Vocalmusik, die sie bald aber, als ungenügend ihrem Glanze, an die reine Instrumentalmusik abtrat. So ist das Rondo noch kein sehr altes Tonstück, und seine gefällige, wie leichte Manier hat der tieferen Sonate schon



viel Nachtheil gebracht. Seinem Ursprunge zu Folge wiederholt es das Hauptmotiv wenigstens zwei-, drei-, auch wohl viermal, jedesmal freilich mit zweckmässiger Veränderung; damit aber ist auch seine Eigenthümlichkeit abgeschlossen, und alles Uebrige bleibt dem Geschmacke und der Fantasie des Tonsetzers überlassen. Doch ist sein Charakter immer naiv, wie dies auch schon seine erste Idee, die Idee jenes Rundgesangs und Ringelgedichts, von selbst ergiebt, und darum kann niemals ein erhabenes oder edles Gefühl in ihm zum Ausdrucke gelangen, sondern eignet es sich hauptsächlich nur zur Gestaltung komischer Situationen und eines kecken, jugendlich neckenden Uebermuths. Das Rondo ist der männliche Beisatz von dem noch mehr tändelnden *Scherzando*; doch muss über das Ganze sich eine geniale Ungezwungenheit und ein heiterer Humor verbreiten, sonst geht auch bei keckster Aneinanderreihung der Themen die eigentliche Wirkung gleichwohl verloren. Für das Concert geschaffen hat natürlich das Rondo weit mehr Glanz und Bravour in der Ausführung, als soll es nur ein blosses Uebungs- und Unterhaltungsstück seyn; indessen bleibt seine ästhetische Natur immer dieselbe, nur dass die Wirkung dann auch eine energischere und entschiedenere ist. Vor Jahren waren die Rondo's sehr einfach, und ein berufener Tondichter verschmähet es, seine Kräfte an einer solch untergeordneten Form zu versuchen, jetzt schreiben auch die berühmtesten Meister Rondo's, und wollen sie dem herrschenden Geschmacke Etwas zu Gefallen thun, so thun sie freilich auch recht daran.

§. 257.

F o r t s e t z u n g .

e) *Duo, Trio, Quartett u. s. w.*

Das Duo oder Duett, Trio, Quartett, sammt den noch reicheren Combinationen bis hinauf zum vollen Orchester, können aus einem zweifachen ästhetischen Gesichtspunkte angesehen werden: entweder betrachtet man den gesammten Tonreichthum blos als ein gesteigertes Mittel zu ein und demselben psychischen Ausdrucke, oder denkt man sich die verschiedenen Instrumente gleichsam als gesonderte Individuen, von anderen, oft heterogenen Gefühlen beseelt. Wenn gleich die erste Ansicht im Allgemeinen wohl die bessere sein möchte, so ist doch auch die andere nicht durchaus zu verwerfen. Das Tutti des Orchesters kann bei gehörig individualisirter Behandlung erscheinen als der Jubelruf eines ganzen Volks. Das Quartett gleicht bisweilen einer beseelten Unterhaltung fühlender Menschen über die geheimsten Anliegen des Herzens, wobei die erste Violine als ein feurig schwärmerischer Jüngling gern das erste Wort führt, während der theilnehmende Bass, ein harmonisch gebildeter Alter, das Gespräch nach den Gesetzen der Association fortzuführen und die Idee zusammen zu halten strebt. Das Duett ist zu Zeiten ein leidenschaftliches Tongespräch, z. B. eine gegenseitige Liebes-Erklärung: schüchternes Nahen, sträubendes Ausweichen, wachsende Gluthen, zärtliches Hingeben u. s. w. stellen sich dar in einem mehr und mehr stets harmonischen Verfließen der Töne, bis endlich, gegen den Schluss hin, das Unisono ein bedeutsamer Ausdruck wird von der süßen Verbindung zweier Seelen zur innigsten Einheit. Das Gebiet des Komischen auch kann leicht berührt werden

durch solche bisweilen zu gestattende Individualisirung der Instrumente. Wenn z. B. der altverständige Fagott mit gesuchtestem Ausdrucke zärtliche Melodien girrt, indess die Flöte jungfräulich heiter ihre Weise trillert, oder gar jene Schnsuchtstöne parodirend wiedergiebt in neckendem Scherz, so wird gewiss ein Jeder diesem Duett ohne Weiteres seine heitere Deutung vollständig zu geben wissen. Solches von Ideen belebte Tonspiel wird zugleich dem gelehrten Componisten vielfache Gelegenheit bieten zu genialischer Anwendung der contrapunktischen Schreibart, und die ausübenden Künstler können dabei im Vortrage wirkliche Kunst zeigen, und brauchen nicht wie jetzt einzig und allein nur zu glänzen durch technische Fertigkeit. Sehr wünschenswerth wird zur Erreichung solcher höheren Kunststufe allen Musikern ein vielseitiges Studium anderer Kunstwerke, und besonders der Dichter. REICHARDT sagt in seinem musikalischen Kunstmagazin pag. 64: „ich gab letzst einige Clavierstücke von einer bestimmten Empfindung, hervorgegangen aus eigenem überwältigendem Gefühl. So werden mir die meisten meiner Instrumentalstücke, andere aber auch bisweilen durch Lesung grosser und schöner Dichterstellen.“ Reich ist sicher die Anzahl solcher durch das Wort gegebener Andeutungen aus der Gefühlswelt, welche man gern weiter ausgeführt hören möchte im poetischen Tonspiel. Dessen nähere Construction und Anordnung übrigens erscheint hier gänzlich bedingt durch den inneren Charakter, der die reichste Mannigfaltigkeit schlechterdings nothwendig macht: jene beliebte Manier, die jetzt in den meisten grösseren Instrumentalstücken das *Andante*, *Adagio* und *Rondo* nebst besonderm *Coda* ohne Weiteres auf einander folgen lässt, findet natürlich keine Anwendung mehr in der wahrhaften Tondichtung. MENDELSSOHN-BARTHOLDY und SPORB sind unter den neueren Instrumental-Componisten ziemlich die

einzigem, welche mit Verstand, Glück und Genie dem hergebrachten Schlendrian in dieser Beziehung entgegen getreten sind durch einige ganz eigenthümliche Schöpfungen der Art, und sicher werden auch sie den minder combinirten Tonformen, dem Duo, Quartett u. s. w., wieder eine poetischere Tendenz zu geben wissen.

### §. 258.

#### F o r t s e t z u n g.

##### *f) Concert.*

Das Concert ist ein begeistertes Selbstgespräch, ein Monolog von höchster Leidenschaftlichkeit, der nur näher noch bestimmt wird nach dem Charakter und Vermögen des redenden Instruments. Die beste Charakteristik von einem Concerte giebt ROCHLITZ in seinem Werke „Blicke in das Gebiet der Künste und der praktischen Philosophie.“ Hier sagt er von demselben unter Anderem pag. 90: „von dem Spannen und Emportreiben der Leidenschaft kommen her seine Schwierigkeiten, sein sich Verlieren in die entferntesten, möglichst höchsten und möglichst tiefsten Regionen! vom Drängen und Wallen der Leidenschaft also seine gewaltigen Arpeggio's, seine fast unnatürlichen Vollgriffe! von den Unruhen und Abwechslungen der Leidenschaft also seine Ausweichungen in die entferntesten Tonarten, sein schnelles Sinken aus jabelnder Höhe in düstre Tiefen, und wieder sein rascher Aufflug aus diesen zu den vorigen Höhen! — Lange erhielt sich der entzückte Geist in seiner Berausung, endlich schwinden seine Kräfte; ermattet, erschöpft, sinkt er in sich selbst zusammen — die Fermate! doch nein! nicht erschöpft, nur ermattet! Noch einmal sammelt er den Rest seiner Kräfte,

noch einmal will er sich den Genuss seines Entzückens erringen! Es gelingt ihm — er fliegt auf: aber mit heftiger, merklicher Anstrengung! die Bilder des so eben noch Ausgedrückten umschweben ihn noch; aber sie rauschen vorüber — schnell gedrängt, verworren! Nun ist seine Kraft erschöpft; er sinkt von Neuem, und — wie das erlöschende Licht vibriert, wie der erschöpfte Genuss zittert — verweilt er bebend auf den letzten Tönen, mit denen er hinstirbt — Cadenz und Trillo. — Ein allgemeiner hörbarer Athemzug der Zuhörer ist das Ah! der um das Lager eines Sterbenden Stehenden, wenn sein Auge sich schliesst.“ — Wie abstechend nun aber verhalten sich gegen dieses treffliche Bild grösseren Theils sowohl die älteren als neueren Concerte?! — Der Virtuos, kein dichtender, sondern ein künstelnder Mann, presst die ihm geläufigsten Schwierigkeiten mit kaltem Blute geistlos in drei Sätze zusammen, und bietet — ich sage: grösstentheils — sonder Ahnung eines Höheren dieselben mit Selbstzufriedenheit als seltenen artistischen Leckerbissen dar. Zu mehrerer Würze krönt dann im Vortrage jeden Satz noch eine Cadenz, die Nichts ist, und nach dem Willen des Tonsetzers auch nichts Anderes sein soll, als eine Recapitulation, ein nochmaliges Ueberhören der erlernten Geschicklichkeiten, und somit ist das Machwerk in seinem Kreise vollendet. Dass indess ein solcher musikalischer Monolog ein höheres Leben zu athmen vermag und wirklich athmen soll, darauf weist auch ein älterer Praktiker, nämlich RIEPEL deutlich hin, wenn er in seinen „Anfangsgründen zur musikalischen Setzkunst“ pag. 105 sagt: „wenn ich ein Concert oder ein Violin-Solo zu componiren gedenke, so kann ich mir ja bald eine Vorstellung machen, als hätte ich einen Text zu einer Arie vor mir; der Gesang wird so viel deutlicher, saftiger und durchdringender.“ Dasselbe mag denn auch Sporn

gedacht haben, als er einige seiner neueren Violin-Solo's ganz und gar in der Form leidenschaftlich bewegter Bravour-Arien arbeitete, und ihnen auch förmlich den Namen von eigentlichen Gesangstücken gab; und der genialische **MOLIQUE** bei seinen neuen Violin-Concerten und wunderherrlichen *Adagio's*, die in jeder Beziehung Meisterstücke ihrer Art sind.

### §. 259.

#### F o r t s e t z u n g.

##### g) *Fantasie.*

Als Tonstück oder Tondichtung betrachtet ist die *Fantasie*, im eigentlichen Sinne des Worts, das durch Töne ausgedrückte und gleichsam hingeworfene Spiel der sich ganz überlassenen Einbildungs- und Erfindungskraft des Tonkünstlers, ein völlig subjectiver Gefühlsausdruck aus dem Stegreif, wobei sich der Spieler weder an eine bestimmte Form und Gattung der Tonstücke, noch an eine Haupttonart, weder an ein bestimmtes Tempo, noch an einen festen Character etc. bindet, sondern in wahrhaft ungebundener Freiheit sich die mannigfachsten poetischen Lizenzen gestattet, seine Ideenfolge durch Töne darstellt, wie sie eben in seinem Innern sich gestaltet, harmonisch verbunden oder contrastirend, immer nur natürlich rhythmisch. Diese Freiheit in der wahren Tondichtung, diese rein improvisirte musikalische Rede kann, und gerade um ihrer eigenthümlichsten Natur willen, als augenblicklicher Erguss höchster Begeisterung einen allmächtigen Reiz haben; doch die Augenblicke solch hehrer Begeisterung treffen nur selten ein, und selbst der erwählteste Künstler vermag nicht immer, einem solchen Ergusse sich hinzugeben, mit einem Worte

gut zu fantasiren. Wie dann aber auch, selbst in solchen Augenblicken, nur in der Seele Weniger es so hell wird bis zum lichtesten Erschauen des Ideals, dazu weit Wenigere noch die Herrschaft über ihre Kunst besitzen, die von derselben dargebotenen Mittel augenblicklich und auf die rechteste Weise zu gebrauchen, so giebt es und hat es auch von jeher nur sehr Wenige gegeben, welche die Kunst der freien Fantasie, d. h. es verstanden, ohne vorher überdachten Plan u. s. w. das in ihnen lebende Seelenbild, heisse es nun Gefühl, Empfindung, Vorstellung oder Idee, in all' seiner Wesenheit, seinen Formen und Farben, bis zum deutlichsten Erkennen und lebendigsten Mitfühlen augenblicklich durch Töne darzustellen. Darin liegt denn auch der Grund, warum die besten Componisten oft die wenigst guten Fantasten (in unserem Sinne hier nämlich), und umgekehrt sein können: die Zeit nämlich, die jenen bedürftig ist und bleibt zur objectiven und subjectiven Beurtheilung, fehlt, ihrer unbedürftig, diesen, und wenn sie ihnen gegeben würde, könnte sie vielleicht Ursache sein oder werden einer Verwirrung in dem Gebrauche der beherrschten Darstellungsmittel, welche dann nie eine regelrechte und eigentlich schöne Form der Dichtung zulässt. HUMMEL war einer der grössten Meister in der freien Fantasie: hat er auch immer so trefflich componirt? — Ich habe wohl nicht nöthig, darauf zu antworten.

Eine merkwürdige Erscheinung bleibt übrigens auch, dass selbst den genialsten Künstlern eine solche freie Fantasie nicht immer, und in der Regel am besten gelingt, wenn sie allein sind, oder doch nur vor einer kleinen Anzahl und zwar seelenverwandter Hörer.

Mit solchen hoch lyrischen Ergüssen nun aber, solch ächt poetischen Improvisationen, wie die eigentlichen Fantasieen sind, dürfen nicht jene auswendig gelernten planlosen Gänge und Passagen verwechselt werden, welche,

von allerlei bekannten Themen unterbrochen, selbst in öffentlichen Concertsälen zuweilen aufgetischt werden unter dem schönen Namen „freie Fantasie;“ auch nicht jene vielen in den Musikalienhandlungen zu kaufenden Fantasieen, die oft recht wenig bedeutende Tonstücke sind, und in ihrer freieren Form nur abweichen von dem herkömmlichen Zuschnitt anderer Compositionen. Freilich schreiben dergleichen selbst die sonst achtbarsten Componisten, und um, im Gefühle des Missbrauchs, die Wahl des Titels ihres Machwerks zu entschuldigen, bildeten sie sogleich eine doppelte Gattung von Fantasieen, eine freie und eine gebundene, und wollten unter dieser eine solche Fantasie verstehen, der ein bestimmter Gedanke und eine bestimmte Taktart zum Grunde liegen und in deren einzelnen Theilen mehr Einheit herrscht. Einige, wie z. B. MOSCHELES, gingen sogar noch weiter, und schrieben sogenannte „dramatische“ Fantasien, d. h. Fantasieen, in welchen die zum Grunde liegenden Hauptgedanken aus grösseren dramatischen Werken zusammen gelesen sind. Was aber von solchen gebundenen und dramatischen Fantasie-Werken bis jetzt noch zum Vorschein gekommen ist, gehört eigentlich mehr in die Classe der Potpourri's, dieser meist armseligen und völlig geschmacklosen Zusammenstoppelungen, denen eben so wenig ein tieferer ästhetischer Charakter beizulegen sein möchte, als dem bedeutungslosen Quodlibet der Kalligraphie und Zeichner. Das Vortrefflichste in dieser Gattung haben noch MOZART, BEETHOVEN, HUNMEL, KALKBRENNER und CZERNY geliefert. Ich erinnere nur an MOZARTS C-moll- und BEETHOVENS Cis-moll-Fantasie, welch' letztere noch darum merkwürdig geworden ist, dass die über den gebrochenen Accorden des Introitus schwebende Melodie ganz und gar zu einem Gedichte „die Betende“ von



SEUME <sup>1)</sup> passt, das dieser in Warschau schrieb, und ohne eine solche geistige Vermählung mit BEETHOVEN zu ahnen.

## §. 260.

### F o r t s e t z u n g.

#### *h) Sinfonie.*

Die höchste aller rein tonischen Dichtungsformen ist die Sinfonie. Wie die Sonate ist sie Schilderung irgend eines bewegteren Gemüthszustandes, aber mit dem Unterschiede, dass ihr sämtliche Mittel des musikalischen Ausdrucks in reinster Fülle zu Gebote stehen, weshalb denn auch ihre Vorwürfe ungleich zusammengesetzter sein dürfen als dort. Es müssen dieselben aber stets nur aus der Innenwelt besonders entlehnt sein. Die Sinfonie ist eine Sonate im Grossen, nach Aussen wie nach Innen. Wie sie das gesammte Seelenleben zu ihrem Darstellungs-Objekte herauf nimmt, so beruht ihre Ausführung auch durchgängig auf der polyphonischen Erfindung. Hier ist nichts Einzelnes mehr, sondern Alles Masse, und das Einzelne in der Masse selbst von dieser unzertrennlich. Die Sinfonie ist eine Oper der Instrumente, eine dramatische Gefühls-Novelle, eine in ihrem psychologischen Zusammenhange entwickelte, in Tönen dann erzählte und dramatisch geführte Geschichte irgend eines Gefühls-Zustandes eines Massen-Vereins, der, von irgend einem Hauptmomente angeregt, seine wesentliche Empfindung in jeder Art Volksrepräsentation durch jedes ins Ganze ge-

---

<sup>1)</sup> S. dessen „Vorfälle in Polen“ pag. 130.

zogene Instrument individuell ausspricht. Die Instrumente in einer Sinfonie sind die Personen eines Drama, und wie von diesen keine, selbst die untergeordnetste nicht, ausgeschieden werden kann, ohne den Zusammenhang und die Abrundung des Ganzen zu stören, so ist auch von jenen jedes und selbst das unbedeutendste wesentlich und nothwendig zur vollkommen künstlerischen Vollendung des Ganzen. Die Sinfonie nimmt ihre Objecte aus dem Innern, aber diese müssen auch etwas die Masse in Bewegung Setzendes sein, gewissermassen etwas Volksthümliches haben, Etwas was aus der Allgemeinnatur des Menschlichen herausgenommen ist, was jedes Menschenwesen auf jeder Stufe der Bildung von irgend einer Seite her anspricht, d. h. aufregt, mag es nun für oder wider sein. Alles zu sehr Vereinzelte, Besondere, taugt nicht zum Ausdruck in einer Sinfonie, denn wozu dann die Masse der Mittel, die nur dagegen sich sträubt? — Uebrigens kann Alles in ihr seine Darstellung finden, das Zarte wie das Starke, das Erhabene wie das Naive, der Schmerz wie die Freude, das Heroische wie das Märchenhafte, wenn es Menschenwelt und nicht blos Menschen erregend ist. Die Sinfonie ergänzt, ihrer eigentlichsten Natur nach, den Grundtypus des Menschenwesens, und schliesst eine innere Welt auf, wie keine andere Kunstform sie so ganz in ihrer Vollgestalt und Totalität aufzuschliessen im Stande ist; aber auch nur eine innere Welt, und wenn daher DITTERSDORF und ROSETTI Sinfoniceen *en programme* schrieben, Sinfoniceen, welche ganze Historien, und oft sogar recht verwickelte, ausdrücken und darstellen sollen, so sind dies arge Missgriffe. Verworren und ohne merklich hervorklingende Einheit darf jedoch auch der wahre Gehalt, ungeachtet seiner Massenhaftigkeit und Universalität oder Totalität, hier niemals sein. LESSING sagt in der Bezie-

lung in seiner Dramaturgie Thl. 1. pag. 214. „ein Tonkünstler, der in seinen Sinfonien mit jedem Satze den Affekt abbricht, um mit dem folgenden einen neuen ganz verschiedenen Affekt anzuheben, und auch diesen fahren lässt, um sich in einen dritten eben so verschiedenen zu werfen, kann viel Kunst ohne Nutzen verschwendet haben, kann überraschen, betäuben, kann kitzeln, nur rühren kann er nicht. Wer mit unserem Herzen sprechen, und sympathische Regungen in ihm erwecken will, muss eben sowohl Zusammenhang beobachten, als wer unseren Verstand zu unterhalten und zu belehren denkt. Ohne Zusammenhang, ohne die innerste Verbindung aller und jeder Theile, ist die beste Musik ein eitler Sandhaufen, der keines dauerhaften Eindrucks fähig ist; nur der Zusammenhang macht sie zu einem festen Marmor, an dem sich die Hand des Künstlers verewigen kann.“ Und eine solche Einheit wird bei aller Mannigfaltigkeit immer noch Statt finden können, wenn der Tondichter mit der Totalität der hier zu Gebote stehenden Kunstmittel, z. B. der Eifersucht Pochen und Toben lebendig darstellen will in südlicher Gluth, oder wenn er uns etwa die Empfindungen schildert am Grabe der Geliebten. Zusammengesetztere jedoch, durch die ästhetische Idee innig verbundene Vorwürfe sind noch unter anderen: Trennung und Wiedersehen; Erwartung und Erscheinung; verschiedene Empfindungen in der Welt als Ort gedacht oder auf einem Platze, unter anderen auf einem Schlachtfelde: der innerste Siegesjubel, das allgemeine Gefühl des Dankes im feierlichen Lobgesang, die Klage um den verlorenen Freund, die letzte irdische Sehnsucht einer scheidenden Seele, Bewunderung und Anbetung der Gottheit, so wie die Ahnung nahender Verklärung werden hier sicher zu fasslichem Ausdruck gelangen können. Zu leichterem Verdeutlichung und Auffassung würde natürlich der Wechsel der dargestellten Empfindun-

gen nicht blos in der Partitur, sondern es wäre in den meisten Fällen auch gut, wenn er auf dem Concertzettel dem Hörer angedeutet würde mit kurzem Wort, wie dies auch **BEETHOVEN**, **SPOHR** und Andere bereits bei Aufführung ihrer zusammengesetzteren Tongemälde mehrfach gethan haben. Eine solche Sinfonie bedürfte dann keines weiteren poetischen Commentars, etwa wie ihn geistvolle Männer, denen ein blos geregeltes und angenehmes Geräusch ohne alle nähere Bedeutung mit Recht zuwider war, zu einigen früheren Compositionen der Art zu geben versucht waren, als **LA CEPEDE**, der höchst sinnreich **HAYDN**'s Sinfonie in Es analysirt, und ihr eine nähere Bedeutung unterlegt, oder **APEL**, der in den „Cicaden“ (Thl. 3. pag. 277) zu **MOZARTS** Sinfonie in Es mit dem figurirten Schlusssatze einen vortrefflichen poetischen Commentar giebt, und **MOSENGEIL**, der einen eben solchen zu **BEETHOVENS** siebenter Sinfonie in der Leipziger allgemeinen mus. Zeitung von 1817 Nro 13. liefert; denn es wäre ja das Werk selbst schon eine wahrhaft schöne oder auch erhabene Dichtung, die wirklich in der reinen Tonkunst bis zu einem Grade der Klarheit gedeihen kann, von dem man in den meisten bisherigen Leistungen der Instrumentalmusik freilich kaum nur eine entfernte Ahnung hat. „Habt nur“ — und dies bedeutungsvolle Wort **JEAN PAULS** will ich denn hiermit allen Künstlern, die daran zweifeln, zum Schluss noch zugerufen haben — „habt nur vor allen Dingen Genie, und ihr werdet euch selbst wundern, wie weit ihr's treiben werdet.“ —

§. 261.

F o r t s e t z u n g.

i) *Ouverture.*

Diese ist eigentlich keine völlig selbstständige Form der reinen Tondichtung mehr; ihr ästhetischer Gehalt wird vielmehr näher bedingt durch das darauf folgende Kunstwerk, welches nun, entweder ein musikalisch-poe-tisches ist, wie das Oratorium und die Oper, oder auch ein reines Drama für sich, das nur auf sinnige Weise eingeleitet werden soll durch einen Prolog der reinen Instrumental-Musik. Es giebt dafür drei wesentliche Gesichtspunkte: einmal kann der Componist den Inhalt des folgenden Kunstwerks auffassen in seiner Totalität, und diesen nur den vorwaltenden Haupt-Empfindungen nach wieder geben, um den Hörer im Allgemeinen vorzubereiten und gleichsam in die rechte Stimmung zu versetzen zur Auffassung des Kommenden; oder es kann derselbe ferner auch sein Tonstück betrachten als eine Introduction des blossen Anfangs für sich, indem an die letzten Klänge der Ouverture sich die erste Scene innigst anreihet; oder endlich aber ist die Musik eine fortlaufende Skizze, ein Elenchus gleichsam des ganzen nachfolgenden Werks. Man hat schon Viel darüber gestritten, welche von diesen drei Ansichten die bessere, richtigere und zweckmässigere sei? — Wie ich's bedenke, erscheint mir die letzte Form immer als die werthlosere, und unter den beiden ersten lasse ich dem Componisten die Wahl. Besonders kann ich es nicht loben, wenn die Opern-Ouverture, wie häufig jetzt besonders bei den Italienern, statt wenigstens manche zarte Andeutung des Kommenden zu enthalten, gleichsam nur zusammengesetzt ist aus wesentlichen Hauptstellen der

Gesangs-Composition selbst. Die Overture soll kein summarischer Auszug aus der Oper sein, sondern ein Symbol, ein allegorisches Vorbild derselben; sie ist kein atomistisches, sondern ein dynamisches Kunstwerk. Daher muss sie sich allerdings nach dem hervorstechenden Farbentone des Ganzen richten, und muss uns anzeigen, ob wir ein erhabenes oder wildes, ein sentimental-tragisches oder leidenschaftlich unglückliches, ein kriegerisches oder launiges oder ein noch anderes Tonwerk zu erwarten haben; aber sie muss dabei auch ein vollkommenes Einleitungswerk sein, ein Etwas für sich, was mit dem Hauptzweck in genauester Verbindung steht, wo möglich darauf begierig macht, wie die Einleitung zu einer Schrift. Die Overture kann auf irgend etwas Vorherrschendes im folgenden Werke anspielen, darauf hindeuten; aber diese Anspielung und Hindeutung muss zum Ganzen, zur einheitsvollen Idee der Overture wie nothwendig gehören, aus den wohlverbundenen Tongedanken sich ergeben und nicht hineingeflickt oder gezwängt worden sein. Die Overture ist keine Musterkarte des gleichsam folgenden Tonlagers, wie sie der Kaufmann zum Auswählen seiner Waare darbietet, sondern ein vollständiges Gewand, das irgend einer Hauptfigur, welche aus dem ganzen Tonwerke kräftig hervorstrahlt, vom Componisten angezogen wird. Die besten Overturen, welche bis jetzt wohl geschrieben wurden, sind nach meiner Ueberzeugung die zu „Egmont“ von BEETHOVEN, die von GLUCK zur „Iphigenie“ und die von MOZART zu seinem „Don Juan.“ Andere zählen dazu auch noch die zum „Oberon“ von WEBER; indessen so manche gute Eigenschaften dieselbe hat, so möchte ich sie dennoch nicht und eben so wenig als die beiden Overturen von BEETHOVEN zu seinem „Fidelio“ für ein ächtes Musterbild ihrer Gattung gelten lassen, verketzere man mich nun deshalb, so viel man will. Hoch

und weit voran stehen dieselben freilich und unbestritten noch jenen unzähligen Machwerken, welche durchaus weiter Nichts sagen, als: „still, jetzt fängt die Vorstellung sogleich an,“ oder dem bombenden Wischiwaschi, wie AUBER und andere Franzosen, aber auch Italiener und — Deutsche, es in ihren Ouverturen lieferten, gegen welches der Zapfenstreich des ersten besten preussischen Grenadier-Regiments wie eine sanfte Sonate klingt. TRIEK schlägt auch vor, die grösseren Opern und Schauspiele nicht blos mit einem charakteristischen Instrumentalsatze zu eröffnen, sondern dieselben auch so zu schliessen, und in der That könnte ein solches Finale der reinen Musik in manchen Fällen von höchster ästhetischer Bedeutsamkeit werden, wenn nämlich die Achtung vor der Kunst im grossen Publikum auch schon so weit gediehen wäre, dass man das Stück wenigstens ohne Störung bis ganz zu Ende hörte, und nicht, wie es meistenorts geschieht, selbst die herrlichsten Schlussfugen eines Oratoriums durch den Lärm voreiligen Aufbruchs verloren gehen liesse. Ein solcher Epilog der Instrumentalmusik wäre dann gewissermassen die Schlusscadenz, die in ihrer inneren Eigenthümlichkeit zeigte die Identität des Anfangs und Endes, oder den Beweis, wie wirklich das gekommen, was der Prolog vorher versprach.

## §. 262.

### F o r t s e t z u n g.

#### *k) O p e r.*

Erscheint die Tonkunst in ihrer natürlichsten und wirksamsten Schöne, wenn sie im Gesange verschmilzt mit der Poesie, so erreicht sie ihre höchste, jetzt nur erst

wenig gekannte Wirkung, wenn sie als lebende Kunst das sinnige Band wirft um beide ihre Schwestern, die Poesie und Mimik, und mit diesen in einem schönen Bunde so recht innig zu gemeinsamer Wirksamkeit sich vereint. Die Möglichkeit dieses Verschwimmens in einander der drei Künste des Lebens aber ersticht nur in der Oper, diesem Drama mit Gesang und Instrumentalmusik, in welchem Alles, Inhalt und Form, Rede und Spiel, erscheint in der höchsten Idealität, und in welchem daher auch solche Stoffe selbst versinnlicht werden können, welche dem strengsten Drama sich entziehen, eben deshalb aber auch in der ätherischen Sprache der Musik mächtiger als Alles das Innerste des Hörers ergreifen. Wollte man unter Mimik hier sogar die blossen modernen Tänzer-Attituden verstehen, seien sie nun prosaisch oder poetisch, so ist der Verein, wenn auch schwerer und seltener, dennoch nicht unmöglich. Ich erinnere nur an RAMEAU's Oper „*les Indes galantes*,“ oder an die Oper „*Montezuma*,“ wo im letzten Chor, nachdem Cortez den Befehl zur Plünderung und Zerstörung der Stadt Mexiko gegeben hat, die Spanier eindringen, der Chor der Mexikaner flieht mit dem Rufe „*Fuggiamo, o giorno orribile*“ etc., im Tanze suchen die Spanier die mexikanischen Frauenzimmer einzuholen, und denen es gelingt tanzen unter Gesang ein *Pas de trois*; ferner an „*Wilhelm Tell*“ und auch an „*Don Juan*.“ Doch sind das nur Ausnahmefälle <sup>1)</sup>; sonst vereint sich in der Oper zur Poesie und Musik die Mimik

---

<sup>1)</sup> Von denen ich übrigens ein Mehreres noch zu bemerken, wie überhaupt zu einer weiteren Betrachtung des Vereins von Poesie, Musik und Tanz in der Oper, Gelegenheit nehmen werde in einer folgenden Abhandlung von dem Hyporchema (§. 275.).



gewöhnlich nur in so weit, als sie wirklich ein Drama, ein dramatisches Spiel ist, in welchem die Reflexion des Menschen über sich selbst, über die innersten Motive seines Thuns und Treibens und über jenes wahrgenommene höhere Walten, das, wie ich anderswo schon sagte, aus dem tiefen Hintergrunde aller Verkettung der Dinge hervorleuchtend die Wörter Vorsehung, Fügung, Schicksal etc. alle nur unvollkommen bezeichnen, sich bethätigt, aber auf eine idealische, ätherische Weise auch, indem der Mensch hier ganz aus seiner Wirklichkeit heraustritt und reinstes Kunstbild, selbst zum Ideal wird. Die Stoffe nämlich, welche die Oper versinnlicht, sind vornehmlich romantische Zauberstoffe, Feenmärchen, idyllische und romantische Bilder, deren Innerstes erst durch die Musik vollkommen lebendig wird. Ist doch eine ätherische Sprache wie der Gesang, zu welchem hier die Rede wird, auch vorzüglich nur geeignet, die Sprache zauberischer Wesen zu sein. Historische und heroische Stoffe können nur dann in der Oper entsprechen, wenn sie aus dem Zartesten und Tiefsten der menschlichen Empfindung geschöpft sind, und mehr mit der Fantasie als mit dem Verstande erfaßt werden müssen. Die Oper ist die vollendetste Dichtung im dramatischen Style oder der Theatermusik, deren Gesetze denn auch hier die vollste Geltung haben. Sie ist eine Epöpee, die mit all' ihrer Pracht und mit all' ihrem Wunderbaren aufs Theater gebracht wird. Alles ist darin Betrug, aber Alles stimmt auch zusammen, und diese Uebereinstimmung gerade macht die Wahrheit darin aus. Die Musik hebt dann noch den Reiz des Wunderbaren, und das Wunderbare wieder die Wahrscheinlichkeit der Musik. In einer neuen Welt befindet man sich, und es ist die Natur der Bezauberung, sichtbar beseelt durch eine Menge Wesen, deren Wille ihr Gesetz ist. Sobald die strenge Wahrheit sich dieses Theaters bemächtigen will,

verändert sie auch das ganze System, und wenn sie von dem Wunderbaren, das sie zerstört, nur einige Züge beibehalten wollte, so fiel Uebereinstimmung und die Illusion ganz weg. Das Wunderbare aber und die Liebe zu ihm sind der eigentliche Boden, auf dem die Oper gedeiht; das Seltsame, Geheimnissvolle ist ihre Mutter, und hat sie auch mütterlich genährt und herangezogen bis heute. Daher ist denn auch der vornehmste Zug in dem Charakter der Opern-Musik immer das Romantische. Um dieses muss alles übrige Charakteristische und Besondere sich runden und abschliessen, wie in einem Zirkel, der aber nicht grösser ist und sein darf, als dass unser geistiges Auge auch seine ganze Fläche auf einmal und mit einem Blicke zu übersehen und zu fassen vermag. Die mancherleien Figuren und Charaktere, die in dem Drama wirken, durch die Verknüpfung der Handlung und der dadurch herbeigeführten verschiedenen Situationen noch tausendmal verschiedener gemacht, bringen die grösstmögliche Mannigfaltigkeit zu Wege; doch muss stets auch bestimmte Einheit noch darin herrschen, sonst ist aller Erfolg ein falscher. Als vollendet dramatische Dichtung ist die Oper stets nur eine äusserst gedrängte Musik, mit blos den charakteristischsten Zügen, und ohne sonderlich zarte Farbenmischung; aber sie ist dennoch auch ein reizendes Spiel, das bei all' erhebendem und veredelndem Ziel Geist und Sinn beleben soll. Theaterstück im höchsten Sinne des Worts, romantisch und charakteristisch durch und durch, ist sie doch auch ein Schauspiel, wo Tanz, Malerei, Mechanik, Poesie und Musik sich vereinen, Augen und Ohren zu entzücken; ein Genrebild vom Leben ist sie, in welchem wir unser eigenes Geschlecht erkennen, mit all' seiner Hoheit und Erbärmlichkeit, das wir aber immerhin, ob mit Erstaunen, Bewunderung oder Mitleid nun, zunächst doch auch mit Lust anschauen. In dieser viel-

seitigen Belebung der Sinne durch die verschiedenen Künste, welche sich in der Oper und für sie vereinigen, liegt ja auch gerade ihr unendlich grosser Reiz, das so weit um sich greifende Ergötzliche, das sie bietet, sobald man dabei nur zwei Dinge hauptsächlich nicht ausser Acht lässt: erstens nämlich, dass der Geist selbst nicht leer dabei ausgeht, vielmehr wirklich ein seelenvolles Innere dabei zum Ausdrucke kommt, und wäre es auch nur der Ausspruch einer Lebenserfahrung; und deshalb zweitens dann, dass das ergötzlich Sinnliche nicht so übertrieben aufgehäuft, nicht in solcher Masse, in solchem Pomp, in solcher Ueberreizung Schlag auf Schlag aus dem Horne des Ueberflusses ausgegossen wird, dass die Sinne selbst sich in Art von Uebertäubung befinden und abgestumpft oder verdampft fühlen, wodurch das Geistige im Menschen nur erdrückt würde. Nichts darf zu viel oder gar allein sein, weder das Geistige noch das Sinnliche. Jenes übersättigt, dieses wird bald zum Eckel. Eine gute Mischung muss stattfinden unter Beiden. Die Oper ist nicht dazu da, die Menschen zu quälen, sondern sie zu erimuthigen, zu erheben, zu erheitern und mit dem Leben gleichsam auszuöhnen in fantastischer Liebenswürdigkeit. Der Ernst darf also nicht zu ernst werden, und die Heiterkeit nicht ausarten zu bacchantischem Taumel; in dem Traurigen darf der Geist sich nicht ganz versenken, und in der Freude unsere Seele nicht den Wechsel der Zeiten und Umstände vergessen. Die Oper ist, wie gesagt, ein Spiel, und wie sie ein ganzes Menschenleben, oder doch die Hauptepochen daraus, in ihren kleinen Rahmen fasst, so muss alles Spiel auch schnell vorübergehen, und das eigentlich Charakteristische, was auch der Dichtung selbst wieder ihre hauptsächlichste Form und Farbe giebt, ob komisch, oder ernst, am vornehmsten daraus hervorstechen, doch keins auch zu viel, denn die Oper ist weder ein

Trauerspiel noch ein Lustspiel: sie ist ein Drama und zwar ein lyrisches Drama, das erst durch den musikalischen Ausdruck seine volle Wirkung erreicht, und die Musik kann weder Handlungen, die zum weinen, noch solche, welche zum lachen reizen, darstellen, sondern ist nur der Ausdruck des Gefühls selbst, das sich dann dem Hörer mittheilt. Alles Objective fällt in der Oper weg, oder wird nur leicht und kurz angedeutet; sie ist durchaus subjectiver Gefühlsausdruck, und wo dieser, eben weil die Entwicklung seiner Ursache fehlt, zu schroff sich in den verschiedenen Momenten und Situationen einander gegenübertritt, hat die Musik den Uebergang zu bilden, ohne übrigens selbst eine Handlung malen oder an deren Gestaltung Theil nehmen zu wollen. Der Verstand wird genug schon beschäftigt durch die Thätigkeit des Gefühls, und diese anregen, ist allein Aufgabe der Oper. Deshalb ihr grosser Sinnenreiz und doch so kühne Seelentiefe. Durch die anmuthig umgaukelten, frisch in erhöhte Thätigkeit gesetzten und zauberisch unterhaltenen Sinne soll dem Geiste aber auf eine geistreich erhebende Weise auch irgend eine Lebenswahrheit so lieb in der Oper gemacht werden, dass der Wille sich gern dafür erklärt. Deshalb darf der Tondichter hier nicht gelehrt thun wollen, und vielleicht die Masse seiner contrapunktischen Kenntnisse und harmonischen Gewandtheiten zur Schau führen. Grösste Mannigfaltigkeit, aber auch Einheit, grösste Kunstmässigkeit, aber auch höchste Natürlichkeit sind die Grundregeln des dramatischen Satzes; denn hier ist das Leben selbst, die reinste Natur ja der Darstellung Aufgabe. Wie ein mächtiger aber auch freundlicher Geist schwebt über der Oper der Genius des Tondichters; er hat ihre Stoffe alle erfasst mit Liebe, ist bis auf die tiefsten Gründe ihres Gegenstandes gedrungen, aber meist nicht darin versenkt geblieben. Erregend für den Geist,

und erregend für die Sinne muss eine Opernmusik sein, doch auch ergreifend für die Masse und klar durchsichtig für das Volk, das einem künstlerischen Genius in seinem kühnen Fluge zu folgen nicht im Stande ist, sondern nur von ihm gebracht haben will, was er in seiner hohen Geisterwelt Nährendes, Erfreuliches und Erquickliches für es fand. Darum darf in der Oper Nichts zu Viel, ja nicht einmal Etwas in seiner ganzen Vollständigkeit gegeben werden, ausgenommen die Wahrheit im Ausdrucke und das Durchdringende seiner Elemente. Wer die Charaktere nicht bloß in ihren Hauptzügen hinwirft, sondern Alles an ihnen geben und schildern will; wer die Handlung nicht schnell vorübergehen lassen und wie in einem schnell beleuchteten Panorama sie dem innern Seelenauge vorführen, vielmehr sie in der ganzen Breite und all' den eckigen Zerrungen der Wirklichkeit ausdehnen, wie die Gefühle, welche ihre Vorstellung erregt, in der ganzen Fülle und Lebendigkeit ihrer Lebenskraft ausbrüten und sie ergreifen lassen will, wird niemals etwas Rechtes, etwas Dauerndes im Bereich der Oper zu Tage fördern. Solche Zeichnung gehört in den Concertsaal, nicht auf die Bühne. In der Oper ist Alles Energie und Enthusiasmus, aber auch überall Wechsel und ewig bewegtes Leben. Aus all' diesen Gründen darf sich nun auch der Componist nicht gerade als die Hauptperson ansehen in der Oper. Lessing hat Unrecht, wenn er dabei (Laocoon pag. 230) die Poesie nur die helfende Kunst nennt; vielmehr ist sie die unbedingt herrschende Kunst, wenn nämlich nicht etwa nur die Rede sein soll von einer vortrefflichen Musik, sondern von einem wirklichen und wahrhaft schönen musikalischen Drama. Die Oper hat, wie schon angedeutet, nur die Aufgabe, die verschiedenen Leidenschaften darzustellen in dem höchsten Grade der Schönheit, deren sie fähig sein können; hierzu nun giebt der Dichter die scharf

skizzirten Umriss, und der Musiker und Balletmeister, in sofern derselbe etwa mit dazu berufen wird, gestalten darauf durch reizvolle Färbung und Schattirung dieselben zu einem vollständigen Bilde, zu einem organischen Ganzen, voll Leben und hoher ästhetischer Kraft. Wenn nun die Zeichnung vorweg matt und fehlerhaft ist, so wird klar, dass die vereinten Bemühungen der übrigen Künste, aller einzelnen Vortrefflichkeiten ungeachtet, nimmermehr aus der Oper ein eigentliches, in allen Theilen vollendetes Kunstwerk zu gestalten vermögen, dass sie nie, wie es doch sein sollte, verschmelzen können zu einem einzigen, reinen und wahrhaft gediegenen Guss. Freilich bekümmern darum die Operncomponisten selbst sich meist nicht weiter, sondern sie glauben einmal, dass ihre Kunst in diesem Vereine die ganz unbedingte Herrin sei. Sie wünschen eine beliebige Anzahl Arien, Duette, Chöre etc. in einer zum Theil nach blosser Laune bestimmten Folge, und eben so bestimmen sie auch hier im Voraus schon deren Inhalt. So wenigstens lauten die meisten Opernbestellungen bei dem Dichter. Ich selbst habe das erfahren, und mich daher auch nur erst einmal entschließen können, dem Jammer und der Noth, welche das Zusammenarbeiten eines solchen Machwerks mit sich bringt, mich auszusetzen. Nach hundert von grundloser Willkühr bestimmten Abänderungen genügt dann dasselbe endlich dem Componisten; nun hat derselbe aber dem ersten Tenor noch eine Romanze, der zweiten liebenswürdigen Sängerin im letzten Acte noch eine Ariette versprochen, und diese Stücke müssen nun auch nothwendig noch hineingeflickt werden, gleichviel, ob sie aus den Situationen natürlich hervorgehen oder nicht. Ein Operndichter aber soll schon an und für sich den aus der Natur der verschiedenen darstellenden Mittel hervorgehenden ästhetischen Bedarf der vereinten Künste auf das genaueste kennen; er

muss daher die klarste Ansicht haben von deren einzelner Wesenheit und von denjenigen Sphären, in welchen sich dieselben am vollkommensten berühren. Singt und tanzt des Operndichters Fantasie nicht gleichsam auch in jedem Augenblicke seines Schaffens schon mit, so kann die Oper sich niemals gestalten zu einem vollendet ästhetischen, ganzen Kunstwerke. Der Dichter ist also die nächste Hauptperson in der Oper, und hat er nun seine Grundzeichnung in einer höheren Vollendung gegeben, dann male der Componist aus, und opfere seine Launen, ja sogar seine hin und wieder artistisch begründeten Wünsche willig der höher denn ein einzelnes gutes Musikstück stehenden Idee eines vollendeten dramatisch-musikalischen Ganzen. Von solchem Geiste sind indess die häufig aller philosophischen Kunstbildung ermangelnden Componisten noch keineswegs beseelt; aber auch die Operndichter entsprechen bis jetzt selten nur den nothwendig an sie gestellten Anforderungen. Der Grund davon mag mit darin liegen, dass wirklich geniale, gute Dichter sich nicht mit einem Operntexte befassen mögen, da sie keinen Lohn davon haben als höchstens ein armseliges Honorar. Ja ich glaube ohne Anmassung behaupten zu dürfen, dass bis jetzt noch keine Dichtung der Art existirt, in welcher das selbstbewusste Streben nach wahrhaft musikalischen Situationen, und sodann nach deren möglichst artistischer Benutzung sonderlich bemerkbar wäre. Kein Dichter kann etwas vollkommen Gelungenes im Fache der Oper leisten, der nicht die Musik der Sprache, die Kraft und Wirkung der musikalischen Rhythmen, ja die Musik selbst in ihrer ästhetischen und technischen Natur genau kennt. Wir haben in den bisherigen genialen Tonschöpfungen eines **GLUCK**, **MOZART**, **WEBER**, **SPOHR**, **SPONTINI**, **CHERUBINI** und Anderer zwar durchaus gelungen zu nennende musikalische Compositionen, aber wir besitzen dessen ungeachtet bis

jetzt noch keine Oper, die ihrer höchsten ästhetischen Wesenheit auch nur einigermaßen entspricht. Die Zeit der METASTASIO'S ist vorüber, und dass sie vorüber ist, mag Schuld sein an dem Unglück, das die meisten jetzt wirkenden und darunter in ihrer Sphäre selbst tüchtige Meister der musikalischen Composition mit ihren Opernschöpfungen machen. Blosser Bühnencoups, Coulissenspäße oder Bretterattituden sind jetzt die meisten Operndichtungen, keine wahrhaft lyrisch-dramatischen Ergüsse. Die Oper ist ein Schaustück, aber in dem in Tönen gewissermaßen verkörpert die Seelen dastehen. Das Theater kann allerdings seinen Ursprung nicht verleugnen, und der Thespiskarren guckt überall durch, am meisten in der Oper; doch soll diese, zum Schluss noch bemerkt, mit einem Worte auch sein und kommt sie mir vor, wie eine Apologie der Charis gegen die Verketzungen der Menschheit.

### §. 263.

#### F o r t s e t z u n g .

##### *1) Liederspiel und Vaudeville.*

Eine untergeordnete Gattung des Schauspiels mit Gesang und Instrumentenspiel, oder minder höhere Art der theatralischen Tondichtung bilden das Liederspiel und das Vaudeville, die sich von der kleinen Oper oder Operette hauptsächlich dadurch unterscheiden, dass alle darin vorkommenden und mit der dargestellten Handlung verwebten Gesangstücke meist aus Liedern bestehen, die entweder dem Publikum schon bekannt sind, oder von dem Tonsetzer neu bearbeitet und mit einer dem Liede angemessenen einfachen Instrumentalbegleitung versehen werden.



Darin sind sich Liederspiel und Vaudeville vollkommen gleich; Liederspiel ist das deutsche Vaudeville, und Vaudeville das französische Liederspiel. Man erkenne kein blosses Wortspiel hierin; ich habe damit vielmehr schon den Unterschied aussprechen wollen, der noch zwischen beiden, Liederspiel und Vaudeville, herrscht, das national Charakteristische nämlich, das jedes von beiden, ungeachtet ihrer sonstigen gleichen Form und Wesenheit, doch noch als ein eigenthümliches Ganze, als ein in sich selbst Abgeschlossenes erscheinen lässt. Der innerste Lebenspuls des Vaudevilles ist Witz und Laune, bis zur Satyre; zwar zielt auch des Liederspiels vornehmstes Streben dahin, doch ist dieser Charakter seiner Lieder nicht nothwendige Bedingung, wie bei dem Vaudeville; und der Grund davon liegt lediglich in dem Charakter der Nationen, denen diese beiden Arten von Tonwerken als besonderes Eigenthum angehören. Wir Deutschen haben nicht wie die Franzosen viele witzige und satyrische Lieder, die allgemein gesungen und sentirt werden; das innere Leben, welches aus unseren Volks- und Nationalliedern athmet, ist vorzüglich Liebe, Muth und Wein, und so haben denn auch unsere Liederspiele mehr nur den Charakter des Sentimentalen und Naiven, als des wirklich Ergötzlichen und witzigen Spasses, welches die Elemente des französischen Vaudevilles sind. Der Franzose hat einen weit grösseren Reichthum an satyrischen und oft höchst witzigen Chansons, als wir Deutsche; daher vermag er denn auch hundert wahrhaft komische Vaudevilles zu schaffen, ehe auch nur ein einziges gutes Liederspiel auf deutschem Boden ersteht. REICHARDT war der Erste, der mit seiner „Liebe und Treue“ ein deutsches Liederspiel schuf. Sein Zweck dabei war, dem Umsichgreifen des Geschmacks des grossen Publikums an der sogenannten brillanten Setzart in der Oper ein zu dem Einfacheren

und Rührenderen wieder zurück – und ableitendes Hinderniss in den Weg zu stellen, und das ist denn auch bis auf den heutigen Tag das Hauptziel jedes ächten Liederspiels geblieben. Nicht so das französische Vaudeville, das auch in dieser Hinsicht wieder von dem deutschen Liederspiele abweicht. Dessen Zweck ist ausschliesslich ergötzliche Unterhaltung und Vergnügen; was Geschmack-Läuterndes und Bildendes sich vielleicht einmischt, ist blos — wenn ich so sagen darf — Sache des Zufalls. Das Liederspiel tritt den Ueberbietungen in der Künstlichkeit und der pomphaften Eleganz im Operstyle entgegen, und will, indem es den Geist auf das eigentlich Nationale in der Kunst und die innerste Tendenz des deutschen Charakters zurückführt, die Unnatur jener Ausartungen in ihren grellsten Farben hervorheben; das Vaudeville aber tritt neben den Glanz der grossen Oper und das Wohlgefallen an demselben, indem es den Beweis führt von der angeborenen Liebe des Franzosen zu solchem blendenden Prunk. Liederspiel und Vaudeville — beide sind Ausdrücke unsers eignen Ichs, wahre Hohlspiegel des nationalen Bodens, auf dem sie gewachsen; aber die Wirkung ihrer Bilder ist verschieden, negativ und positiv. Liederspiel und Vaudeville sind Anhaltspunkte der Exegesen unserer Geschmacksrichtung; nur tritt jenes verneinend, dieses bejahend auf. Wer die Natur des französischen Geschmacks und besonders im Opernwesen nicht begreifen kann, zergliedere nur sein Vaudeville, und wer an die Unnatur der Hauptrichtung, welche die deutsche Kunst im dramatischen Style jetzt immer mehr und mehr zu nehmen droht, nicht glauben will, begreife nur das Liederspiel.

§. 264.

Fortsetzung.

m) Oratorium.

Früher, d. h. bis ohngefähr ins siebenzehnte Jahrhundert, wo man das Oratorium auch wohl und öfter noch *Mysterium*, *geistliches Drama*, *heilige Handlung* und dem ähnlich nannte, war dasselbe nichts Anderes als eine volksmässige dramatische Darstellung zur Religion gehöriger Gegenstände, die zur Lust des Volks noch mit Tanz und Musik geschmückt wurde. Diese Begriffsbestimmung taugt nun aber durchaus nicht mehr für dasjenige Tonstück, welches wir jetzt mit dem Namen *Oratorium* zu belegen gewohnt sind. Das *Oratorium* in unserem Sinne ist ein *lyrisches Drama*, das auf Religion Bezug hat. Das *lyrische Element* ist eine Grundwesenheit dieser Musikgattung, aber die eine Hauptempfindung, welche das *Oratorium*, als *lyrisches Tonwerk*, allerdings hervorrufen soll, kann in der Ausdehnung, und in der weiten Durchführung, welche dieses Werk auch verlangt, schlechterdings nicht einzig und allein in Anspruch genommen werden, sondern es muss sich zu dem *lyrischen* auch noch ein *dramatisches Element* gesellen. *Lyrische Einheit* muss das *Oratorium* so gut wie jede andere grössere und kleinere *Tondichtung* besitzen, ein einiges lebendiges *Hauptgefühl* muss dadurch hervorgerufen werden; aber der *Cirkel*, den die *poetischen Bilder* dann um dasselbe beschreiben, ist so gross, dass die *Richtung* des *Grundgefühls* nothwendig sich noch mit anderen *Lebensrichtungen* in *Verbindung* setzt, und dadurch gewissermassen einen *Kampf* vorbereitet zwischen den verschiedenen *Elementen*, welcher endigt mit dem *Siege* des *Urkräftigen*. Das *Oratorium* ist ein *geistlich-lyrisches Drama*, dem, um zu einer Art *geistlicher Oper* zu werden,

Nichts fehlt, als die versinnlichende, sichtbare Darstellung der Gestalten. Die Oper ist ihrem Aeusseren nach der Verein jener drei Künste des Lebens: Poesie, Mimik und Musik; von dem Oratorium wird von dieser Seite her nur die mittlere ausgeschlossen, im Uebrigen aber behält es Alles, was zum Drama gehört, und was es daher, seiner inneren Natur nach, auch zu einem solchen erhebt: den Wechsel verschiedener Charaktere, das Mittheilen gegenseitiger Gefühle, das Leben des Einen für den Andern, das Streben Aller zwar nach ein und demselben Ziele, und dennoch endlich auch das Vermischen verschiedener Interessen. Weniger als die Oper noch kann das Oratorium ein vollkommenes, seine Charaktere aus dem innersten Grunde mit folgerechter Genauigkeit entwickelndes Drama sein, vielmehr ist Alles nur Gefühl, durch die innere Vorstellung von Handlungen erweckt, was die verschiedenen Persönlichkeiten aussprechen, aber fehlen dürfen diese, mit ihrem Suchen nach dem Lebensglücke auf verschiedenen Pfaden, und mit ihrem Kampfe um eines Zweckes willen, dass die eine Parthei siege oder falle, gleichwohl nicht, und dann muss auch noch, ungeachtet alle Theatervorstellung fehlt, in dem Aufeinanderfolgen der verschiedenen Gefühlssituationen ein gewisser Faden der Geschichte klar werden, an welchen sich Alles anknüpft. In einer Cantate mögen die Empfindungen, Wünsche und Hoffnungen verschiedener Herzen über blos ein und denselben Gegenstand genügen, nicht aber in dem Oratorium, wo bei der Verschiedenheit der Charaktere zugleich auch ein Kämpfen nach einem Ziele stattfindet. Deshalb müssen denn auch die einzelnen Charaktere, sowohl in Wort als Ton, so bestimmt und energisch hervortretend, als nur immer möglich gezeichnet werden, und dürfen durchaus nicht zusammenfliessen; dann auch muss in der Verbindung der verschiedenen Gefühlssituationen

eine gewisse Nöthigung stattfinden, damit der Hörer leicht begreift und folgen kann. Lang ausgespinnene Gleichnisse und Betrachtungen gehören nicht in ein Oratorium, das überall Maass hält in seinen poetischen Bildern. Sein Charakter ist reiner als irgend eines andern Tonwerks im Fache der Vocal-Musik. Darum darf auch die Kunst sich hier mehr Rechte erlauben, als in der sinnverwandten Oper, ohne dass damit ausgesagt sein soll, das Oratorium sei der eigentliche Wahlplatz contrapunktischer Künste, wozu es viele der gelehrten Herren Tonsetzer herabzuziehen scheinen. Das Oratorium ist ein Abbild frommer Familien-Szenen, in denen aber die Glieder sich scheiden durch bestimmter abgeschlossene Persönlichkeit. Es ist eine Massewirkung verschiedener Individualitäten. Darum findet auch die ausgeführte Arie weniger als in der Oper einen geschickten Platz, wo das Einzelne zwar im Zusammenhange mit dem Ganzen, doch auch als Einzelnes für sich kämpft. Das Oratorium ist ein Drama im Kirchenstyle, eine Oper in der Kirche, und entblöst sich daher alles dessen, was die Heiligkeit und Würde dieser beleidigen könnte, auf der andern Seite jedoch auch behaltend, was seinem Charakter als Drama gehört, und aneignend, was es der Würde und Hoheit der Kirche näher rückt, das rein Lyrische. Das Oratorium ist sonach kein Spiel mehr wie die Oper, und wirkt weniger auf die Sinne, denn nur auf die Empfindung. Der Glanz, den es noch hat, wird hauptsächlich nur verbreitet durch die Erhabenheit der Idee, die sich in der Masse ausspricht, und an eine Unendlichkeit lehnt. Darum geben biblische Begebenheiten ihm auch den fruchtbarsten Stoff. In dem Oratorium muss Alles erhaben, feierlich, würdevoll, gross sein. Alle männliche Schönheit kommt hier zum Ausdruck, und die weibliche tritt nur mildernd noch hinzu. Daher weicht auch aus dem Oratorium jede blos sinnlich reizende

Verzierung, wie sie in der Oper oft vorkommen muss, um ihres Sinnlichen willen, und streben alle Mittel nur hin nach der Wahrheit und Bestimmtheit und Kraft des Ausdrucks. Nicht die Bravour-Arie, sondern das Arioso, nicht das grosse Recitativ, sondern nur das Recitativo gehören dem Oratorium an, das seine hauptsächlichste Wirkung dann übt in den Chören und Ensemblestücken. Neben der Oper und Sinfonie ist das Oratorium die erhabenste und colossalste Gattung höherer Tondichtung, deren Massenhaftigkeit zugleich massewirkend wird, und in Wahrheit ist zu bedauern, dass ihr Boden jetzt so wenig gepflegt wird. Deutschland ist das einzige Land noch, wo jetzt das Oratorium gedeiht, und das einige tüchtige, würdige Meister noch in seinem Gebiete aufzuweisen hat, voran der grosse FRIEDRICH SCHNEIDER; früher thaten sich auch einige Italiener, wie SCARLATTI, AMADORI, und JOMELLI darin hervor, aber jetzt? — und unter den galanten Franzosen hat niemals auch nur Einer sich bis zu solcher Höhe schöner Ton-Poesie aufzuschwingen vermocht; nach den Italienern und einem Paar Engländern waren es lauter Deutsche, welche die Musen sich ausersahen zu solch' würdigem Dienste.

## §. 265.

### F o r t s e t z u n g.

#### n) *Cantate.*

Auch in der Cantate vereinigt sich das lyrische und dramatische Element. Ihre Grundwesenheit ist die Lyrik, aber von jeder anderen lyrischen Dichtung unterscheidet sie sich doch schon dadurch, dass in ihr mehrfache, sowohl ihrer Stärke als Art nach verschiedene Empfindungen

abwechseln, und dadurch der Componist Gelegenheit hat, eine grosse Mannigfaltigkeit in Rhythmus und Melodie zu entwickeln. Die Cantate ist aus einer Stimmung hervorgegangen, das unterscheidet sie auch hauptsächlich von dem Charakter des Oratoriums; aber dennoch besteht sie aus verschiedenen Theilen, oder, nun wirklichen oder auch nur gedachten, Persönlichkeiten, und in jedem dieser Theile drückt sich ein besonderes Gefühl aus, so dass sie gleichsam einem aus mehreren lyrischen Gedichten zusammengesetzten grösseren Ganzen ähnlich sieht. Sie ist gewissermassen ein kleines Oratorium, und ihrer äusseren musikalischen Gestaltung nach auch ziemlich ganz so gemacht, nur von geringerem Umfange, aber in ihrem Innern auch ohne jenen Kampf mit unter sich verschiedenen Kräften nach einem Ziele, und ohne jene verschiedenen Interessen der handelnden Individualitäten, wodurch sich dieses, das Oratorium, hauptsächlich charakterisirt. Die Cantate kann auch der Ode sehr ähnlich sein, aber nimmt mehr Rücksicht auf die musikalischen Interessen, und strebt deshalb nach einem grösseren und lebensvolleren Wechsel der Empfindungen. Diese Empfindungen sprechen dann auch gesondert und selbstständig sich aus, aber sie stehen nicht in einem so fremdartigen Verhältnisse zu einander, wie in dem Oratorium, sondern bilden mehr eine Antithese von Bild und Gegenbild, von Erzeugendem und Erzeugtem. Das lyrische Element drängt sich immer vor in seiner Wirksamkeit und wird gleichsam nur umspielt von dem dramatischen, das der Tonsetzer übrigens besonders festhält in seiner Stimmführung und in der Eintheilung der einzelnen Sätze in Recitative, Arien und Chöre. Das Ensemblestück, Duett, Terzett und Quartett, kommt vor, aber spielt eine minder wichtige Rolle als in dem Oratorium. Dazu sind die Charaktere nicht geschieden genug nach einer inneren Entfernung. Gedanken,

Vorstellung und Bilder, wie sie das Recitativ zwar in sich aufnimmt, können übrigens auch nur in so weit eine Stelle in der Cantate finden, als sie wirklich auch eines musikalischen Ausdrucks fähig sind und diesen begünstigen. Ueber alle Erzählung, Beschreibung, Betrachtung, Anschauung etc. muss das bestimmte klare Gefühl vorherrschen, und selbst; wo es nur analog ist, erscheint es schnell vorübergehend. Die Handlung, welche den Gefühlen zum Grunde liegt, die in den verschiedenen in schöner Gruppierung geordneten Personen oder Charakteren zum Ausdrucke kommen, wird mehr vorausgesetzt als dargestellt, deshalb muss sie höchst einfach und zugleich so bekannt sein, dass sie sich gleichsam von selbst schon, durch die ausgedrückten Gefühle, dem Hörer vergegenwärtigt. Dass sie eine religiöse sei, oder an eine biblische Begebenheit sich lehne, ist nicht durchaus nothwendig: wir haben auch weltliche und unter diesen wieder ganz verschiedene Cantaten, je nachdem die Handlung beschaffen ist, und in Bezug worauf, wozu oder wo sie vorgeht. Wir haben Frühlings-, Hochzeits-, Ostern- und noch manche andere Cantaten. Von rein musikalischer Seite betrachtet, richtet sich natürlich ihre Behandlung streng nach dem Gedicht, und tritt somit ebenfalls nur das Lyrische und Dramatische darin als charakteristisch hervor, das volle Wahrheit und tiefe Eindringlichkeit, aber auch energische Kürze verlangt. Zu weite und gedehnte Ausführung der einzelnen Sätze wirkt hier eben so nachtheilig, als im Oratorium und in der Oper. Sind diese grosse Tableaux, so ist die Cantate ein Miniatur-Bild mit gleich frischen Farben, die sich nur in ihren Uebergängen vielleicht etwas mehr verwischen als dort, ohne dadurch übrigens der Bestimmtheit der Tinten zu schaden. Ihr Styl ist immer ein männlich ernster, eindringlicher; alles Spiel mit blos schönen Formen erreicht



hier ebensowenig seinen Zweck als in dem Oratorium. Das Sentimentale darf daher nie süslich werden, aber auch niemals in sich selbst sich verlieren. Die Cantate will rühren und ergreifen zugleich; sie will für den Gegenstand stimmen, den sie darstellt, aber immer auch auf eine ernste Weise, denn nur von dieser Seite her fasst sie jenen auf als ihr Objekt. Vergleich ich im vorbergehenden Paragraphen das Oratorium mit dem Abbild einer frommen Familienscene, deren einzelne Glieder aber sich scheiden durch bestimmter abgeschlossene Persönlichkeit, so ist die Cantate wohl ein solches Bild, in welchem die verschiedenen Charaktere das Merkmal der Blutsverwandtschaft in keinem ihrer Züge verleugnen. Und hierin eben besteht auch, den äusseren minderen Umfang sowohl im Ganzen als im Einzelnen abgerechnet, das hauptsächlich und charakteristisch Unterscheidende der Cantate vom Oratorium, dessen Massenhaftigkeit in der Wirkung sonst auch ihr Eigenthum ist.

## §. 266.

### F o r t s e t z u n g.

#### o) F u g e.

Eine der tiefstinnigsten und wichtigsten Formen der Tondichtung ist auch die Fuge, sobald dieselbe nämlich nicht blos erscheint als ein Machwerk des klügelnden Verstandes, oder als ein Paradeplatz blos contrapunktischer Künstleien. Sie ist, dem Sinne ihres Wortes so sehr analog, eine wahre Flucht belebt und gedrängt mit einander dahinziehender Stimmen, eine Jagd von Tönen, die alle aber eng zusammenhalten zu einer gemeinsamen Macht, und doch ein jeder auch für sich selbst wieder

strebend. In der Fuge vereinigen sich mehrere oder viele Personen zu einem Ganzen. Alle in eine Anschauung versunken, werden alle auch von einem Gedanken und einem Gefühle ergriffen; eine Person aber wird zuerst sich ihrer mächtig und findet Worte und Töne für diesen einen Gedanken, und dies eine Gefühl; sie spricht ihn aus; eine zweite fühlt sich angeregt, ihr zu folgen, und spricht ebenfalls dies gleich Empfundene auch auf gleiche Weise aus, doch lässt die erste sich dadurch nicht unterbrechen im Strome ihrer Rede, setzt vielmehr der zweiten einen neuen Gedanken, den Gegensatz, entgegen; eine dritte ergreift den Satz, — eine vierte, und endlich ist der ganze Verein, wie von einem Gefühle durchdrungen, so auch einheitsvoll bemüht, ihn auszusprechen und jedes Glied gleichsam scheint sich zu beeilen und zu bestreben, dem andern zuvor sein Innerstes zu entleeren; das eine jagt das andere, und alle fliegen dahin in künstlerischer Beseeligung, bis sie endlich, nachdem sie Alles ausgesagt, was in ihrem Innersten sie so drängte, auch immer näher und näher wieder zusammentreten, enger, kräftiger und lebendiger sich verbrüdern, und so gemeinschaftlich zuletzt ein Werk beschliessen, das, von einer innern Stimme dazu getrieben, anzufangen und fortzuführen aber immer nur das eine vor dem andern sich beeiferte. Die Fuge ist ein Dialog von zwei oder mehreren Stimmen, deren jede in vollkommener Selbstständigkeit und Persönlichkeit auftritt, alle aber auch aufs Innigste verbunden, und zwar nicht blos durch äussere Form, oder dadurch, dass sich einer der Stimmen die anderen als blosse Begleitung und Nebensache unterordnen und anschmiegen, sondern durch den geistigen Inhalt, durch den einen Gedanken, der sich ihrer aller bemächtigt. Solche tiefere Innigkeit, solche geistige Belebung der verschiedenen Fugenstimmen hat man nun zwar oft schon bezweifelt, und

jene gelehrten Contrapunktisten, denen die Musik Nichts ist, als ein wohlgefälliges Spiel mit mathematischen und arithmetischen Formen, finden auch ein ganz eigenes Behagen in solchem Urtheil, und schreiben Fugen und Canons in den wunderbarsten Gestalten, deren eine auch nur zu begreifen, unser Verstand still zu stehen droht, fragen wir entfernt blos: zu welchem Zweck? — Ihnen und allen Gleichgesinnten aber sei statt alles Eigenen die Ermahnung in Erinnerung gebracht, welche ROCHLITZ am Schlusse seiner Betrachtung über die Fuge <sup>1)</sup> an die Herren Componisten ergehen lässt: „Gebt — sagt er — in Werken für das grosse Publikum nicht Fugen, die, in den Hauptgedanken, wie in der Ausführung, blos als Werke des Verstandes Bedeutung haben, sondern solche, die gleich im Thema, und dann freilich auch in der Behandlung desselben, einen bestimmten Charakter besitzen, wirklich etwas ausdrücken, und werden sie gesungen, eben das ausdrücken, was die Worte sagen. Dass dies möglich und zu erreichen sei, versteht sich zwar von selbst, wollt ihr aber Beweise auch aus der Erfahrung, so betrachtet HÄNDELS Fuge, „Er klag' es dem Herrn, der helfe ihm“ etc. im „Messias“, BACHS „Alle Lande sind seiner Ehre voll“ im „Heilig“, GRAUNS „Und was er zusagt, hält er gewiss“ in der Passion. Gebt euren Fugen, vornehmlich den freien und den blos fugirten Sätzen, am allermeisten aber denen, die nur für Instrumente geschrieben sind, so viel Nebenreize und Anregungen für Fantasie und Empfindung, als, ohne der Gattung zuwider zu handeln, und eurer eigenen Hauptsache hinderlich zu werden, möglich ist. Wie das gemeint sei,

---

<sup>1)</sup> In dem Werke „für Freunde der Tonkunst“ Bd. I. pag. 171 ff. der zweiten Auflage.

Schilling, Aesth. der Tonk. Tbl. II.

und zugleich, wie das zu machen, bedarf keines Wortes, ausser der Hindeutung auf MOZARTS Finale zu seiner Sinfonie aus C-dur, und auf HAYDN'S „Schöpfung“ und „Jahrszeiten.“

## §. 267.

### F o r t s e t z u n g .

#### *p)* C h o r .

Die Grund-Idee eines Chorgesangs ist der Ausdruck der Gesamt-Empfindung mehrerer oder vieler Individuen, die nicht blos einer Uebereinstimmung ihrer Empfindungen und eines musikalischen Ausdrucks derselben für fähig gehalten werden, sondern wirklich auch, durch die Gesamtbetrachtung irgend eines Gegen- oder Umstandes, in eine gleiche Stimmung des Gemüths versetzt sind. Der Chor ist somit nah verwandt mit der Fuge, wenn diese nämlich gesungen wird, und diese bildet gewissermassen auch nur eine Modification in der Vorstellungs- und Ausdrucksweise von jenem. Das Massenhafte der Darstellung haben beide gleich, nur treten im gewöhnlichen Chorgesange die einzelnen Individuen nicht selbstständig auf, wie in der Fuge, oder werden in solcher Selbstständigkeit gedacht, sondern die Masse vereinigt sich mehr zu einem Ganzen, zu einer einzigen künstlerischen Figur oder Subjectivität. Wie die Menge von einer Empfindung beseelt ist, so drückt sie dieselbe auch in einem Moment und auf harmonisch gleiche Weise zusammenstimmend, vereinbarend, von Vielen aber wie aus einer Brust gesungen, aus. Nun ist freilich in der Wirklichkeit, wo Temperament, Verschiedenheit der Geistesbildung, Privat-Interessen und dergleichen mehr so ausserordentlich verschiedenen Einfluss

auf die Stimmung des Gemüths ausüben, eine graduirt vollkommene Uebereinstimmung desselben bei einer grösseren Anzahl von Individuen kaum denkbar; auch selbst wenn bei irgend einer Volks-Menge einmal eine solche vollkommene Uebereinstimmung in irgend einer Gefühlsrichtung angenommen werden dürfte, scheint es — in der Wirklichkeit nämlich — doch wohl nicht glaubhaft, dass alle einzelnen Individuen, aus welchen die Masse besteht, dieses ihr gleiches Gefühl auch auf ganz gleiche Weise äussern, und der Chorgesang dürfte somit, von dieser Seite betrachtet, gewissermassen als eine Occupation der Kunst, als ein nicht in der Natur begründetes Werk der blossen künstlerischen Fantasie angesehen werden; allein zugegeben das auch, treten wir ja mit der Kunst auch aus aller gemeinen Wirklichkeit heraus in eine ideale Welt, wo sich Alles völkkommen gestaltet, und dann wird in einem Chorgesange das eine Gefühl nicht geradezu durchgängig auf eine ganz gleiche Weise ausgedrückt, sondern die Verschiedenheit der Ausdrucksweisen nach Alter, Kraft und Geschlecht bleiben ja immer vertreten in der Verschiedenheit der Stimmen, durch welche der Gesang ausgeführt wird. Es ist also durchaus nicht nöthig, dass bei einem Chorgesange, obschon dessen ästhetischem Sinne eine solche und keine andere Idee, seiner ganzen Form und Wesenheit nach, zum Grunde liegt — ich sage demungeachtet ist es also nicht geradezu nothwendig, dass bei einem Chorgesange eine solche Uebereinstimmung mit dem Zustande der individuellen Geistigkeit in den wirklichen Lebensverhältnissen in ihrer ganzen Bedeutung stattfindet, sondern die Kunst behauptet hier ihre Rechte der Idealisirung aller natürlichen Welt, und was alle Illusion in der Darstellung aufheben würde, wenn es fehlte, bleibt, nämlich die Verschiedenheit der einzelnen Individuen, aus welchen die Masse besteht, nach Alter, Kraft und Geschlecht,

denn jede einzelne der, das harmonische Gewebe bildenden Stimmen drückt zwar die gemeinsame Empfindung und meist durch dieselben Worte, aber immer auch auf ihre eigene Weise, durch ihre eigene Melodie aus, und nur in der harmonischen und rhythmischen Einrichtung bleibt noch ein völlig übereinstimmendes Ganze. Alle völlig gleichartigen Wesen werden hiebei in ein und dieselbe Stimme zusammenbegriffen, und alle einzelnen Stimmen, als Inbegriff völlig gleichartiger Wesen, bilden so zu sagen eine einzelne Person, ein einzelnes Kollektiv-Individuum, welches zwar von derselben Empfindung wie alle auch ungleichartigen beseelt ist, oder doch beseelt sein kann, diese Empfindung aber nur seiner Eigenthümlichkeit und individuellen Natur gemäss ausdrückt und musikalisch darstellt. Die Berücksichtigung dieses Umstandes, eine genaue Kenntniss des Charakters und der sowohl inneren als äusseren Natur der verschiedenen Stimmen, der Art ihres Ausdrucks, ist daher für den Tondichter beim Chorgesange von grösster Wichtigkeit. In dem Herzen eines Weibes gestaltet sich ein und dasselbe Gefühl oft ganz anders, als in dem eines Mannes, und je abweichender nun die Art und Weise ist, in welcher vom Componisten die Gestaltung der Empfindungen bei den einzelnen Stimmen gedacht wird, desto freier und desto selbstständiger treten auch die einzelnen Stimmen als besondere Individuen in dem harmonischen Gewebe auf. Was aber eine Masse des Volks als Gemeingut der Empfindung ausspricht, kann auch nur etwas Allgemeines, etwas Masseerfüllendes sein. Daher schicken sich nur kurze und allgemeine Gedanken für den Ausdruck im Chor-Gesange, und muss alle speciellere Reflexion, alles weitere Durchempfinden des Gefühls daraus wegfallen, und darum muss auch dieser, der Ausdruck, selbst nur ein allgemeiner, masseergreifender und somit einfacher sein. Künstliche und auf einer tiefe-

ren Spekulation, feinerer Nuancirung beruhende Combination der Töne ist der Natur des Chorgesangs durchaus zuwider. Die einfache Wahrheit will auch nur einfach ausgesprochen werden, und das Allgemeine nicht anders, als in allgemeiner Form. Desto ergreifender und allgemeiner wirkt es aber auch. Der Chorgesang bildet die eigentlichen Schlagschatten und das hellste Licht zugleich in unseren umfassenderen Tongemälden. Der tiefere Farbengrund darin sind die Chöre, auf dem die Sologesänge denn, ihnen gegenüber, hervorstrahlen als die ausgeführteren Physiognomieen einzelner herrschender Charaktere.

## §. 268.

### F o r t s e t z u n g .

#### q) *A r i e.*

Die Arie ist ein Tonstück, in welchem eine Person durch ausgeführten und völlig ausgebildeten Gesang irgend eine, solcher Ausdrucksweise angemessene Empfindung bis zu einem gewissen Grade der Sättigung oder bis zur völligen Ausgiessung des Herzens zur sinnlichen Darstellung bringt. Sie ist der reinste lyrische Moment in einer grössern dramatischen oder dramaähnlichen Tondichtung, oder doch als solches gedacht. Die Empfindungen oder Gemüthsbewegungen einer handelnden Person darin werden so stark, dass dieselbe nicht eher zur Ruhe und einem gewissen innern Frieden gelangt, bis sie das Herz so ganz ausgeschüttet hat in Wort und Ton. So ist denn auch das Darstellungsobjekt, die Empfindung, so interessant geworden und hat einen solch' hohen Grad von Lebendigkeit erreicht, dass man recht gerne eine Zeitlang allein dabei verweilt, und nicht blos in ihren Hauptzügen,

sondern bis zu den feinsten Nuancirungen herab die innere Regung auffasst und verfolgt. In der Arie ist durchaus nichts Gemischtes, sondern alles Ausdruck eines einzigen Hauptgefühls, aber dies wird auch ganz und in allen seinen Beziehungen zur dargestellten Hauptidee erschöpft. Jene feineren Verzweigungen in der Gefühlswelt nun aber finden keineswegs ihren Ausdruck in blossen Fertigkeitstückchen und Schnörkeleien, in welchen der Sänger Nichts zeigt als die ungeheure Volubilität seiner Stimmwerkzeuge (obschon die eigentlichen Bravourpassagen mehr als irgendwo ihren schicklichen Platz finden können in der Arie, denn hier hat allerdings ein Gefühl und ein Affekt seinen höchsten Culminationspunkt erreicht), sondern allein nur in der Aneinanderreihung der harmonisch verwandtesten Modulationen, dass das Hauptthema niemals in seinen Grundzügen ganz verlassen, vielmehr die einzelnen Haupttheile desselben, als Quellen der Gefühlsverzweigungen gleichsam, zu mannigfaltigen Zergliederungen nur benutzt werden, bei welchen sich dann auch Gelegenheit genug darbietet, die Bravour des Gesanges und überhaupt die Produktionsfähigkeit der menschlichen Stimme in ihrem höchsten Glanze zu zeigen; nur müssen die daraus entstandenen Passagen nicht die Dauer des eigentlichen Gefühlsrhythmus übersteigen, und in ihrer Ausführung auch keine solche Kraftanstrengung erfordern, dass der eigentliche und höchste lyrische Schwung, in welchem die Arie durchgehends sich bewegt, dadurch gelähmt wird, weshalb auch Ton und Tonart, Takt, Rhythmus und Intervall u. s. w. immer so hinsichtlich ihrer psychischen Natur in einander greifen, dass durchaus nichts Anderes, als nur das auszudrückende Eine in dem Ganzen wahrgenommen wird. So verlangt die Arie einen Tonsetzer von viel Geist, Genie und Geschmack, in welchem das poetische Element mit eben so grosser Lebendigkeit hervortritt



als die tiefe geistige Durchbildung. Solcher bindet sich aber auch an keine feste Form bei der Composition einer Arie, ob sie jedesmal mit einem Recitativ oder Ritornell beginne, ob sie aus zwei, drei oder vier Sätzen bestehe, oder ob sie wie aus einem Gusse auch nur dahinströmt in lyrischem Schwunge, ob die Versetzungen so oder so geschehen — Alles ist ihm einerlei, er sieht allemal nur auf das Wesentliche des Ausdrucks und richtet nach diesem nur seine Form, wie sie passt. Erfordert derselbe starke und wenige Aeusserungen, so setzt er seinen Gesang stark, einfach und ohne alle melodische Verzierung; eilt die Person, welcher der Ausdruck der Empfindung in den Mund gelegt wird, in ihren Vorstellungen, so verweilt der Componist auch nicht in seiner Melodie; ist die Empfindung aber so, dass der Mensch von selbst wortreich dabei ist, so zergliedert er auch Alles und in gehörigem Maasse. Mit den Instrumenten macht er kein Geräusch, und lässt sie selbst da sanft in ihrem Accompagnement auftreten, wo die Empfindung braust. Es muss nicht Alles mitspielen in der Arie; sie ist der Gefühlsausdruck eines Herzens, dem die Tonkunst hier ihre Schwingen leiht. Das Instrumentalaccompagnement ist nur der matte Hintergrund, auf welchem dieses eine Charakterbild hervortritt.

## §. 269.

### F o r t s e t z u n g.

#### r) M e s s e.

Eins der erhabensten und schönsten, aber auch eines der schwierigsten musikalischen Kunstwerke ist die Messe. Sie ist die Musik, welche während des Hochamts in der katholischen Kirche aufgeführt und gesungen wird, also

bei dem Heiligsten und Feierlichsten, was der religiöse Cultus hat. So sei sie denn selbst auch das Heiligste und Feierlichste, sei selbst das Erhabenste und von der Gottheit und der Religion Durchdrungenste, was wir mit Tönen zu schaffen vermögen. Die Messe ist der eigentliche Gottesdienst, den wir in dem Tempel der Tonkunst leisten, und den wir im Requiem vor dem himmlischen Throne selbst gleichsam darbringen. Ich gestehe es: liessen tausend Gebete und Reden, gehalten vor dem Altare des Herrn, mich kalt, so hat die Messe eines gediegenen Meisters mich noch jedesmal erfüllt mit einem heiligen Grauen, und meine Seele bewegt mit frommem Schauer. Nie vergesse ich den Eindruck, den eine Messe, Gott weiss, von wem sie war, als ich noch ein Kind war, schon auf mich machte, wo ich an der Hand meines seligen Vaters zum erstenmale eine katholische Kirche besuchte. Beschreiben kann ich ihn nicht, diesen Eindruck, aber ich weiss nur, dass heisse Thränen mir über die Wangen rollten, und dass ich nicht wusste, warum ich eigentlich weinte, und mein frommer Vater sagte es mir auch nicht, sondern sah nur mit einem Blicke, wie ich ihn glaube nie wieder von ihm gesehen zu haben, mir ins Angesicht, und lächelte stumm, als ich in meiner kindlichen Einfalt ihn fragte, ob das die Engelschöre seien, von denen in der Bibel stehe? — Nachher habe ich, und wahrlich hauptsächlich nur um der Messe willen, noch oft besucht die katholischen Kirchen, wo ich nur eine fand, und namentlich nie sie an hohen Festen versäumt. Aber eine der schwierigsten auch unter den Tondichtungen nannte ich die Messe: keine andere verlangt so durchaus lauter edle und gehaltvolle Melodien, als diese, und keine auch so viel ächte Kunst in der Behandlung der Harmonieen und der Instrumentirung. Alle Pracht und alle Weisheit des musikalischen Satzes kann der Componist

und muss sie gewissermassen auch hier entfalten, und nicht bloß auf eine Weise, sondern in den verschiedensten Richtungen. Die Messe nämlich besteht aus verschiedenen einzelnen Tonsätzen, die alle unter sich einen höchst abweichenden Charakter und andere Tendenz haben, aber dennoch wieder so zusammengefügt werden müssen, dass zusammengenommen sie ein vollkommenes Ganze ausmachen. Das Kyrie ist ein demüthiges Gebet; das Gloria Lob und Preis der Herrlichkeit Gottes; das Credo majestätisch im Anfange, wird düsterer dann und wehmüthig, bis es endlich in dem *Resurrexit* und *et vitam* in einen neuen unendlichen Glanz aufgeht. Das Sanctus — heilig ist sein Name — und heiliger auch als sein Gesang ist Nichts, prachtvoll und imposant; wehmüthig sanft setzt sich dem das Agnus Dei entgegen, und Ruhe endlich, ewigen Frieden athmet das *Dona nobis*. Detaillirter noch die einzelnen Theile einer Messe anzuschauen, und welche bald daraus weggelassen, bald noch hier und da zugefügt werden, und zugefügt werden können, je nachdem es die Umstände erfordern, ist hier nicht der Ort. Im Ganzen ist die Dichtung ein hochpoetischer Gegenstand, der in seinen verschiedensten Farben selbst den grössten Werth hat. Die Messe vereinigt alle inneren Pulse einer ächten und schönen kirchlichen Musik in sich. Kein Wunder, dass auch nur die grössten Meister der Tonsetzkunst Gediegenes in ihrem Bereiche leisteten, wo der Chor besonders und jene aus dem Innersten hervorgerufene Fuge oft von so wunderbarer Wirkung sind.

§. 270.

F o r t s e t z u n g.

s) *Choral.*

Religiösen Volksgesang nennt HERDER den Choral, und kürzer, aber schöner auch konnte sein ästhetischer Sinn wohl nicht ausgesprochen werden. Wir finden im Choral wieder Alles, was wesentlich die eigentliche Volkspoesie charakterisirt: die grösste Simplicität und Natürlichkeit, freieren Rhythmus und die ungeschmückteste Wahrheit im Ausdrucke. Langsam schreitet er einher in möglichster Dehnung seiner Sylben, und mit unerschütterlich gleichzeitiger Verbindung der beiden wesentlich zum Gesange gehörenden Dinge der Articulation und Accentuation. Der Choral ist der Gesang der Gemeinde beim Gottesdienst, und sein Zweck ist Erhebung der Gemüther. Andächtiger aber auch kann kein Volk sein Gebet zum Himmel senden denn in einem schönen Choral, und in der Vereinigung, welche ihm dieser gewährt. „Ein Psalm,“ sagte schon der heilige Ambrosius, und er meinte damit keinen andern Gesang, als den wir jetzt Choral nennen, „ein Psalm ist das Lob Gottes und ein wohlklingendes Glaubensbekenntniss der Christen. Was ist schöner als er? Zum Psalmensingen ist jedes Alter, jedes Geschlecht geschickt. Psalme können Könige und Kaiser singen wie das Volk. Sie machen die Uneinigen einig und versöhnen die Beleidigten. Wer wird dem nicht verzeihen, mit dem vereint er seine Stimme zu Gott erhebt?“ In dieser Volksthümlichkeit des Chorals spricht sich nun aber auch der Beweis aus, von welcher ungleich höherer und grösserer Wirkung der unisonische als der harmonische Choralgesang ist und sein muss, und wie ferner es auch der

Instrumentalbegleitung (Orgel) desselben nothwendig und Pflicht wird, die leichteste Fasslichkeit und durchsichtigste Klarheit zu legen in ihre harmonischen Tonverbindungen. „*Omnia ad majorem Dei gloriam*“ trägt wie kein anderes Musikstück vornehmlich der Choral als charakteristisches Mal an der Stirne; aber was zur Ehre Gottes geschieht, geschieht auch in Demuth und frommer Ergebung. Der Choral ist das unzweideutigste Glaubensbekenntniss eines Künstlers, und ich möchte ihn den Prüfstein seiner Gesinnung und seines Wandels nennen. Noch wenigstens hat Niemand einen wahrhaft guten Choral geschrieben, in dessen Seele nicht auch lebte ein glaubensstarker Muth, ein gotterfüllter Sinn.

## §. 271.

### F o r t s e t z u n g.

#### 1) *L i e d.*

Gleich der Arie ist das Lied eine lyrische Dichtung, deren Hauptcharakter auf der Darstellung nur eines Gefühls beruht; jedoch bewegt dasselbe sich hier nicht, wie dort, auf eine leidenschaftliche, sondern sanfte Weise. In der Arie hat das Gefühl seinen höchst möglichen Grad der Stärke und Dauer erlangt, ja es ist fast übermässig geworden, so dass die Seele sich dessen ganz zu entleeren strebt; hier im Liede aber steht dasselbe mit sich selbst im schönsten Ebenmaasse. Der Ton des Liedes ist der Ton der reinsten Freude, der Beruhigung und der Hoffnung, der angeregt wird durch die Beziehung des Gefühls auf ein ersehntes Gut oder ein Gut, dessen Besitz und Genuss man feiert, oder das die Phantasie erfasst in einer lebendigen Idee. Daher ist auch seine Melodie sang-

barer, als die irgend einer anderen Tondichtung, einfacher, weniger verschlungen in Zeit, vollendeter in den Gedanken einer jeden Strophe, leicht fließend und entblüsst von allem Kühnen, Prachtvollen und Erhabenen. So scheint es leicht, ein gutes Lied zu componiren, aber gerade, wenn die Dichtung leicht war, leicht vollbracht zu sein scheint, ist sie schwer gewesen, denn das Lied hat enge Gränzen, und in diesen etwas Wirksames zu schaffen, erfordert eine geniale Kunst. Wie ich mich früher schon einmal ausdrückte, erscheint mir ein gutes Lied ein Kunstwerk erster Gattung. Waren es doch auch von jeher nur grosse Geister, hehre Genie's, welche gute Lieder schufen. Hier helfen keine kontrapunktischen Gelahrtheiten, sondern reichen tiefere Kräfte, ein von Natur inwohnender poetischer Sinn nur aus. Von jener Masse des Materials, wie es die Harmoniker verarbeiten, weiss das Lied Nichts, dieses einfache, das ganz aus dem Herzen gesungen sein will, um wieder zu Herzen zu gehen, dann aber auch hier die kräftigsten und dauerndsten Gefühle erweckt. Die schlagendsten Beispiele hievon haben wir in den letzten sturmbewegten zehn Jahren erlebt, wo die Stimme eines einfachen Volksliedes oft mehr that, als der Wille der kühnsten Herrscherkraft, und entschied über das Schicksal von Thronen, Häusern und Nationen.

Je nach Beschaffenheit jenes Gutes, zu welchem das im Liede ausgesprochene Gefühl in Beziehung steht, ist nun zwar die Form und der Charakter des Liedes an sich auch ein anderer: weltlich oder geistlich, und Eigenthum ganzer Nationen und Völker entweder, oder auch nur einzelner Stände und Geschlechter, scherzhaft oder ernst, leidenschaftlich und noch anders; indessen bleibt jener sein ästhetischer Grundcharakter, Einfachheit und Natürlichkeit, Wahrheit und ungetrübter, ungeschminkter Herzenserguss, immer derselbe. Des geistlichen

Liedes Tendenz ist Erweckung frommen Sinnes, doch immer auf dem Boden und in der Weise reinsten Freude, unschuldigster Heiterkeit; denn wir unterscheiden hier geistliches Lied überhaupt vom Chorale, der in ein feierliches Gewand gehüllt, die Erregung wahrer Andacht bezweckt. Das geistliche Lied will uns die Tugend werth machen, als Mittel ungestörter Seelenruhe. Die leidenschaftlichen Lieder sind der Liebe und Freundschaft gewidmet, und Zärtlichkeit, wie sanfter Schmerz kommen darin zum Ausdrucke. Volks-Lieder fordern uns auf zur Erfüllung allgemeiner Menschenpflichten, oder stärken uns in der Vollbringung unsers besonderen Berufs, während, zu National-Liedern geworden, sie uns befestigen in der Liebe zum Vaterlande und durch ihren kühnen Rhythmus uns begeistern für sein Wohl. Nach allen diesen und überhaupt seinen besonderen Bestimmungen richtet sich denn auch sein Ton. Vom Erhabensten bis zum Naiven sind alle Formen der Dichtung dem Liede zugänglich, nur hält es die eine Idee des rein Lyrischen fest, und dass es nie abweicht von seinem einen Objekt, welches ist die schön gemässigte Empfindung, die so rein, wie sie ist, so sonnenhell und klar auch in die Aussenwelt tritt mit einfachster, leicht fasslicher Form und entschiedener Bestimmtheit, welche nicht umgarnt sein darf durch einen Sinnfesselnden Schmuck.

## §. 272.

### F o r t s e t z u n g.

#### *u) Recitativ.*

Das Recitativ, seiner ersten Idee nach sicher eine der ältesten, wenn nicht die älteste, musikalische Form,

ist ein zwischen Rede und vollkommen entwickeltem Gesange liegender musikalischer Vortrag oder Tonsatz. Jener nähert es sich durch Freiheit der Bewegung, diesem durch die musikalische Bestimmtheit und Abgemessenheit der Töne. Es ist eine Deklamation mit musikalischen Tönen. Wer ein Recitativ vorträgt, singt und recitirt zugleich. Es ist das A B C des Gesanges, an dem wir aber nicht mehr lernen, sondern das wir hersagen. Daher hat es keinen strengen Takt und Rhythmus, aber die Töne für sich bewegen sich gleichwohl in gemessenen Schwingungen. Das Recitativ ist ein förmlich syllabischer Gesang, denn jede Sylbe hat ihren Ton und geht auch wenig oder gar nicht über die Zeitdauer hinaus, welche sie in der wirklichen Rede hat, wenn diese deutlich und leicht verständlich sein soll. Aus dem Grunde besitzt denn das Recitativ auch keine so ausgebildete Melodie und Modulation, als irgend ein anderer Gesang, und die Tonfolge, wie die Accentuation, richten sich mehr nach dem Sinne und der grammatischen, wie prosodischen Beschaffenheit der Textes-Worte; nur ist die Accentuation, und zwar eben durch den immerhin musikalischen Charakter der Töne für sich, bestimmter und kräftiger, als in dem gewöhnlichen Redevortrage, und lässt vermöge des Intervallenverhältnisses der Tonreihen die Recitation eine musikalische Begleitung in harmonischen Grundlagen zu. Darauf beruht die ungemeine Wirkung des Recitativs, das ausserdem weniger lyrischer, als didaktischer und epischer Natur ist. Es liegt gewissermassen mitten inne zwischen der prosaischen Rede und dem lyrischen Gesange, und Alles was Erzählung und poetische Reflexion in einer grösseren Vocaldichtung ist, gehört ihm an. Doch kann um seines freieren Rhythmus willen der Inhalt ein verschiedener und schnell wechselnder sein, und sowohl der ruhige, einfache Bericht, als die bewegte Schilderung eines,



aber flüchtig vorübergehenden Gefühls sich darin aussprechen. Im grösseren Drama bildet das Recitativ den Vermittler zwischen den verschiedenen Gefühls- und Handlungs-Weisen der Personen und bereitet die mancherlei Momente des lyrischen Ausdrucks als begründendes Princip vor. Es ist die Prosa der Musik, die Zusammenhang und Mannigfaltigkeit in ihre Poesie bringt; es ist der Triumph, in welchem der Dichter den Componisten überwältigt, um alsbald aber wieder sich unter dessen Macht zu beugen. Was das Recitativ anbelangt, so fügt sich der Componist in Alles, was der Dichter vorschreibt, der mit den Worten gleichsam auch schon die Melodie, Tempo und Rhythmus, überhaupt Musik dazu macht. Wer das Recitativ dann vorträgt, deklamirt die Worte, ohne dass er wirklich eigentlich spricht: dazu gehört viel Verstand, Gefühl und eine eminente Herrschaft über seine musikalischen Künste. Mir will es fast leichter vorkommen, ein gutes Recitativ zu componiren, als solches auch gut vorzutragen. Singen ist nur eines, sprechend singen und singend sprechen aber sind fast mehr, als zwei Dinge auf einmal. Dem Componisten genügt ziemlich ein genaues Verständniss seiner Worte, der Sänger aber hat mehr zu thun, als die Worte, wenn auch streng dem Sinne nach, blos so hinzuwerfen. Der recitirende Vortrag ist der einfachste unter allen Gesangsvorträgen und dennoch der schwerste. Wer ein Recitativ mit Geschmack und richtig vorzutragen im Stande ist, kann — man darf darauf gehen, gewiss singen, aber nicht jeder, der auch singen kann, vermag auch singend zu recitiren. Das Recitativ ist ein Prüfstein für den Gesangkünstler; wer in dieser Freiheit nicht ausartet, kennt sicher genau die Gränzen des Schönen. Wechselt Dichter und Componist im Recitativ ihre Rollen, so entschlagen sie sich doch auch Beide, der eine mehr, der andere minder, ihrer Rechte, und dem vortragenden

Künstler wird von ihnen Nichts gegeben, als die Farbe; zeichnen und malen das Bild muss er selbst. Wir wissen, wie selten er trifft; aber will der Componist ihm helfen, ihm die Hand gleichsam führen dabei durch manche verstoßen angebrachte Colorirung, so tritt er aus seiner Rolle und das Recitativ verliert seinen Charakter. Mag das Schuld sein, warum auch unsere Componisten jetzt so wenige gute Recitative zu Tage fördern. Sie wollen Gutes thun, wo ihnen die Mittel dazu fehlen, wollen zeichnen, während sie die Tinten weggeben. Möchten sie es unterlassen, vielleicht gäben sich dann auch unsere Sänger mehr Mühe, allein ihr Werk und möglichst gut zu vollbringen.

### §. 273.

#### F o r t s e t z u n g .

##### v) *Melodram.*

In dem Recitative lernten wir eine Form der musikalischen Dichtung kennen, wo die Darstellung gewissermassen mitten inne hält zwischen Gesang und Rede, und der Vortrag wird zu einem redenden Gesange oder umgekehrt zu einer singenden Rede; ganz entblösst nun von allem Musikalischen wird derselbe im Melodram, wo die reine Instrumentalmusik sich nur gesellt zum wirklich gesprochenen Wort. Das Melodram ist ein für den Redevortrag bestimmtes dramatisches Gedicht, das durch abwechselnd eintretende, zuweilen auch die Rede begleitende Musik unterbrochen wird. Sein Inhalt ist gewöhnlich ernst und leidenschaftlich, und seine Form lyrisch, doch kann es niemals von grösserer und tieferer ästhetischer Wirkung sein. Ich will meine Gründe dafür nur kurz

angeben. Zunächst bietet das Melodram, um solche Wirkung zu erreichen, viel zu wenig Abwechslung und Mannigfaltigkeit, und gerade die Musik ist es, welche hauptsächlich diesen Mangel herbeiführt, denn indem sie nur das durch ihre Töne wiedergibt und wiedergeben kann, was schon durch die Worte ausgedrückt ist, verstärkt sie nothwendig die Einförmigkeit des Eindrucks. Dann sehen wir Gefühle darstellen, ohne auch die sie erzeugenden und von ihnen wieder erzeugten Handlungen kennen zu lernen; lauter Wirkungen ohne Ursachen und lauter Ursachen ohne ihre Wirkungen — damit begnügt sich unser Geist nicht. Ferner wird durch den steten Wechsel von Musik und Deklamation der Gang der Empfindung zu sehr und oft unterbrochen, und durch Mimik den Zusammenhang zu erhalten oder wieder herzustellen, ist der Redner nicht im Stande. Das Alles aber wirkt unangenehm auf unser Gefühl, und nur mit einer gewissen Beklommenheit sehen und hören wir dem Stücke zu, — es langweilt uns. Der Ausdruck eines Melodrams liegt allein schon in dem Gedicht oder der Rede, und die Musik kann nur der Reflex der durch die Deklamation ausgedrückten Empfindung sein. Solchen Reflex indessen will unser Gemüth für sich anstellen und ihm solchen aufdringen, bringt Verwirrung und Ueberdruss in die Empfindung. Nur wenn die Instrumentalbegleitung die Eindrücke der Natur und Umgebung auf den Sprechenden und Handelnden neben der Deklamation schildert, lässt sich einige Wirkung von dem Melodram erwarten, aber da wird die Musik meist objectiv malend, und solche Musik ist keine ächte Tondichtung, keine schöne Kunst mehr; auch wird das Unangenehme des Wechsels von Deklamation und Musik, der jedenfalls einen befriedigenden Totaleindruck und die nöthige Ausbildung beider Künste verhindert, dadurch nicht aufgehoben. BOUTERWECK sagt in seiner

„Aesthetik“: „das Melodram ist ein Werk, in welchem zwei Künste, die ein und dasselbe Ziel verfolgen, mit besonderer Höflichkeit einander abwechselnd Platz machen, wenn die eine der andern in den Weg tritt.“ Bei solcher Höflichkeit aber kann niemals, so wenig bei der einen, als bei der anderen Kunst, etwas Befriedigendes zu Stande kommen, und es drängt sich uns immer die Ueberzeugung auf, dass das Melodram, besonders seinem musikalischen Theile nach, eine völlig unnatürliche und daher unstatthafte Gattung poetischer Erzeugnisse ist, über deren Unwerth denn auch der Erfolg längst schon entschieden hat. Man sagt, wenn die Natur als ein Uebermächtiges, zauberisch Ueberwältigendes erscheint, und Geisterbilder in die poetische Wirklichkeit treten, könne das Melodram, ungeachtet aller sonstigen Mängel, sich dennoch zu einem schönen Kunstwerke erheben: nun, wie weit der Satz wahr ist, hat am besten C. M. von WEBER in der Scene der Wolfschlucht in seinem „Freischütz“ bewiesen. Und will man mit französischem Geschmacke sich gegen die scharfe Waffe, womit Wissenschaft und Leben hier die Existenz einer wahrhaft ästhetischen Natur im Melodram bestreiten, rüsten, so mögen SCHLEGEL's Worte <sup>1)</sup> für mich reden, die also lauten: „Die Franzosen verstehen unter Melodram nicht wie wir ein Schauspiel, worin Monologe mit Instrumental-Musik in den Pausen abwechseln, sondern, wo in emphatischer Prosa irgend etwas Wunderbares, Abentheuerliches oder auch heimliche Handlungen nebst den dazu gehörigen Dekorationen und Aufzügen zur Schau gebracht werden,“ und wenn sich nun auch auf die Neigung dazu vielleicht etwas Besseres bauen liesse, so hat

---

<sup>1)</sup> In seinen „Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur.“

doch auch der französische Geschmack und Sinn die meisten seiner Melodramen nach gerade zu nichts Anderem, als zu, bis zur Abgeschmacktheit rohen und gleichsam Miss- und Fehl-Geburten eines Romantischen in der Kunst werden lassen. Ich will zum Schluss auch noch des verewigten würdigen MAASS Urtheil über das Melodram hersetzen, wie er es im zweiten Stück des dritten Bandes der Zusätze zu SULZER's Theorie der schönen Künste pag. 324 ausgesprochen: „Es ist also ausser Zweifel, dass alle Anstrengungen der Kunst, die dem Melodrama etwa noch gewidmet werden dürften, sich vergeblich bestreben werden, ihm neben der Oper und Operette einen ehrenvollen Platz auf der lyrischen Bühne zuzusichern.“

### §. 274.

#### F o r t s e t z u n g.

##### w) T a n z - M u s i k.

Die Tonkunst, in sofern sie dem Tanze dient, giebt ihre Selbstständigkeit eigentlich auf, und kann daher für sich selbst wenig poetischen Inhalt mehr haben, doch ist sie, wie der Tanz selbst, auch in dieser Verbindung noch einer Veredelung fähig, die sie nicht ohne alle Bedeutung lässt, und, über das blos Anreizende und Pikante ihrer Rhythmen hinaus, ihr einen gesteigerten charakteristischen Werth beilegt. SULZER sagt in seiner „Theorie der schönen Künste:“ „Jeder Tanz, der ein Ganzes vorstellen soll, verlangt ein Geräusch neben sich, das in rhythmische Glieder getheilt ist, nach denen der Tänzer seine Schritte einrichtet, und wodurch die Regelmässigkeit und Ordnung des Tanzes sinnlich wird. Hierzu wäre ein Instrument

hinlänglich, das weiter nichts Musikalisches hätte, als dass es rhythmische Schläge hören lässt, z. B. die Trommel, wodurch eine grosse Anzahl Tänzer in gleichem Schritte erhalten werden könnte; auch lehrt uns die Geschichte, dass einige noch wilde Nationen bloß nach solch lärmenden Trommelschlägen tanzen.“ Und das hat auch seine vollkommene Richtigkeit; die Indianer und Chinesen z. B. tanzen eben so gerne nach ihrem Tamtam, wie wir nach dem Orchester eines STRAUSS oder LANNER; allein die Geschichte lehrt eben sowohl auch, dass, sobald die Nationen sich aus ihrem rohen Naturzustande herausarbeiteten, sie nicht lange mehr Gefallen fanden an solchem bloß tobenden und pfeifenden rhythmischen Gerassel, vielmehr anfangen, mit solchen Melodien und Instrumenten ihre Tänze zu begleiten, welche neben der rhythmischen Accentuation auch dem Charakter und der Eigenthümlichkeit der Tänze selbst mehr angemessen waren, dann nach und nach sich so sehr darin vervollkommneten, dass in Wahrheit die Tanzmusik einen eigenthümlichen ästhetischen Reiz und Werth erhielt, besonders da, wo der Tanz für sich nicht wieder herabsank zu bloß nichtssagenden Dreh- und Hüpfereien, oder halsbrechenden Springkunststückchen, sondern wirklich wurde und blieb, was er sein soll, Schönheit der Körperbewegung überhaupt. Eine gute Tanzmusik muss allerdings aus lauter leichten, eingänglichen, fließenden, ungesuchten und gefälligen Melodien, wie stark markirten Rhythmen bestehen; aber diese Melodien und Rhythmen müssen auch ein ästhetisches Interesse haben. Es ist nicht genug, dass man nach einer Musik taktrecht tanzen kann: die Musik muss dem Tänzer eigentlich Lust machen zum tanzen, ihn auffordern dazu und alle seine Bewegungen dann so sehr unterstützen, dass er ganz und gar vergisst, dass die Musik um seiner willen, sondern er von dem Glauben und Gedanken festgehalten

wird, als sei er der Musik wegen da. Die Tanzmusik muss gefällig und charakteristisch zugleich sein; denn der Tanz selbst ist seiner Grundidee nach ein unwillkürlicher Ausdruck der Empfindung durch Bewegung, nun freilich nicht bloß Bewegung der Füße, sondern des ganzen Körpers, und in solcher Weise kann der Tanz mit allen übrigen Werken des Geschmacks hinsichtlich der ästhetischen Kraft um den Vorrang streiten: eine Kraft, die einen unwiderstehlichen Abglanz dann auch wirft auf die begleitende Musik. Der Tanz umschimmert mit Liebreiz die Gestalt und haucht Schönheit in die Bewegung, die ihre Grazie ausmacht. Des Figuresinns luftigster Genius scheint hier geboren zu werden und auf der Welle goldener Klänge zu schweben. Ein Elfenschleier, durchsichtig und anliegend, erscheint der Tanz für die Seele, unter dem sich jede ihrer in Musik verklärten Bewegungen zeigt. Er ist die wahrhaft seelenvolle Kunst der menschlichen Natur, die sich in ihr so ganz zeigt als Wellenspiegel des Universums.

## §. 275.

### F o r t s e t z u n g.

#### *x) Ballet.*

Die höchste Schöne erreicht der Tanz im Ballet oder pantomimischen Drama, welches ist Dichtung im eigentlichen Sinne des Worts. Deshalb waren in früheren Zeiten auch, wo der Tanz, durch die Religion geheiligt, mit Leben und Kunst auf das innigste verschmolz, die grössten Dichter zugleich die eigentlichsten Meister in dieser Kunst. PHBYNICHUS, PRATINUS u. A. lehrten die Tanzkunst, ARION und ΤΥΒΡΑΟΣ erfanden die berühmtesten

Tänze, und Aeschylos selbst machte sich nicht wenig verdient um die Verbreitung derselben. Schütz sagte einst von dem Balletmeister Galeotti: „obgleich derselbe nie eine Zeile in Versen geschrieben hat, so ist er doch gewiss einer der poetischsten Köpfe seiner Nation.“ Die Art der Dichtung im Ballet ist nothwendig lyrisch-dramatisch. In dieser Form kann der Tanz Kunstschöpfungen hervorbringen, die überall anerkannt werden als eine pantomimische oder rhythmisch-plastische Dichtung; denn ihrem wahren Wesen nach beruhen diese Schöpfungen auf Handlungen der Seele, die in ihrem Beginnen und in ihrer successiven Fortgestaltung als gegenwärtig gezeigt werden, und die endlich als ein gereifter Entschluss oder als That mehr oder minder sichtbar in's äussere Leben treten. Doch werden die Bilder der pantomimischen Dichtung auch nur geschaut gleichsam in perspektivischer Ferne, und sie darf auch niemals solche Situationen zu ihrer Darstellung wählen, welche der Wortsprache nicht entbehren können, und welche nicht leicht in Musik zu bringen sind, denn rhythmisch und plastisch zugleich soll sich das Leben gestalten, während die Handlung stets hinüberspielt in eine malerische, rein poetische Welt. In dieser romantischen Welt wird auch durch das Stummsein die Wahrheit nicht verletzt, vielmehr scheint jedes Wort die Illusion nur zu vernichten. So ist denn das weite Gebiet des Romantischen die eigentliche Sphäre des Ballets, und in dieser hat sich denn auch allein nur seine Musik zu bewegen. Die Balletmusik muss vor allen Dingen romantisch, im ganzen Sinne des Worts, sein. Ihre Nothwendigkeit an und für sich liegt in der Natur der Sache. Der Mensch hat ein natürliches Streben, durch einen zweiten Sinn zu prüfen und zu bewähren, was ihm der eine Sinn unbestimmt und zweifelhaft lässt. Zu dem verwunderten Auge z. B. gesellt sich unwillkürlich fast die tastende Hand und sucht



den seltenen Gegenstand der Beschauung, wenn es möglich ist, durch ihre Berührung näher zu erforschen. So auch beim pantomimischen Tanze. Gleichsam als zweifle man, ob das Auge auch nicht trüge, ruft man den Sinn des Gehörs zu Hülfe; beide Sinne aber vereinigt führen zur unbezweifelten Klarheit der dargestellten Idee. Musik und Tanz müssen im Ausdrucke der Leidenschaft und des Gefühls dergestalt zusammenfliessen, dass die eine Kunst nur für die andere da zu sein scheint. Die Musik soll nicht bloß die dienende oder helfende Kunst sein; der Tanz ist hier nicht Mimik nach, sondern mit Musik, und die Tänzer dürfen nicht ihre Schritte und Sprünge, sondern müssen ihre Musik tanzen. Polyhymnia erfand die schöne Kunst der Orchestik und bildete den körperlichen Ausdruck vielfach aus, Terpsychore aber belebte die Pantomime und gab dem Tanze die höchste äussere Schönheit der Form. „Ihr Rhythmus,“ sagt HERDER <sup>1)</sup>, bezeichnete das Maass jeder Bewegung, ihre Töne drückten die Gebhrde, die Leidenschaft, die Empfindung aus, die das Gemälde allein nicht ausdrücken konnte. So gesellten sich die Musen; die eine ward die Bezeichnerin, die Sprecherin der andern.“ Demnach besteht denn das ganze innere Wesen der Balletmusik in nichts Anderem; als in der höheren Belebung des mimischen Spiels durch wirkliche Hinzugesellung des Ausdrucks der Töne zu dem der körperlichen Gebhrde, und durch ein ästhetisches Maass und Ziel, das sie dieser letzteren durch ihren hörbar gemachten Rhythmus vorschreibt. So viel sie nämlich zur Erläuterung der Mimik beiträgt, um eben so viel muss auch diese ihre ätherische Sprache verdeutlichen. In solcher innigen Verbindung aber gewinnen beide Künste

---

<sup>1)</sup> Terpsychore, Thl. 2. pag. 404.

wesentlich an Ausdruck, und es kann nicht verwundern, warum wir öfters selig bewegt werden, wenn mit des Rhythmus bewegender Kraft die Musik die Körper dahinreisst im lyrischen Schwunge der Orchestik. In der Vocalmusik hat die Musik eine Auslegerin in der Poesie, die indessen, was selbst LESSING wohl fühlte <sup>1)</sup>, durch den Periodenbau der Sprache und durch das gegebene Metrum der Verse dem rhythmischen und melodischen Ausdrücke der Töne grossen Zwang auferlegt; solche Fesseln aber wirft die Tonkunst ab in der Vereinigung mit dem pantomimischen Tanze, wo sie sich völlig frei bewegt im Ausdrücke der tiefsten, geheimsten Empfindung, und erscheint, in ihrer Vollkommenheit gedacht, als das höchste expressive Moment der Instrumentalmusik. Ist ein kunstvoller Zweitanz z. B. wirklich das, was er sein soll, ein mimischer Dialog, der die tiefsten und unaussprechlichsten Gefühle, vielleicht der Liebe und Sehnsucht, schildert, was vermag die Musik nicht dabei! — Der pantomimisch-musikalische Styl — sagt PÖLITZ <sup>2)</sup> — steht mit Tanz und Mimik in unmittelbarer Verbindung. Er soll der Ausleger des mimischen Spiels sein. Je höher dieses steigt, desto weiter muss ihm auch der Componist folgen. Nicht blos das Komische und die alltäglichen Verhältnisse des Lebens, selbst das Erhabene und Schauerliche liegen in seiner Sphäre, und er muss selbst im Stande sein, den Kampf grosser Leidenschaften zu versinnlichen. Seine Melodien müssen Leichtigkeit, Gewandtheit und Kraft verbinden.“ Und in den „Lotosblättern“ endlich heisst es <sup>3)</sup>: „Der Umfang der Balletmusik be-

---

<sup>1)</sup> S. dessen „Laocoon“ pag. 282.

<sup>2)</sup> In seiner „Aesthetik“ Thl. 2. pag. 309.

<sup>3)</sup> Fragmente von ISIDORUS Thl. 1. pag. 235.

rührt alle Sphären der musikalischen Seelenstimmung; sie greift in das Kriegerische, wie in das Sanfte, in die Saiten des Schmerzes, der Sehnsucht, der Andacht ein; sie wird von Wahnsinn, von Stolz, von Schwärmerei, von Ausgelassenheit, von Laune, von Humor, von Todeslust ergriffen; sie weckt die seligen Accorde der Kindheit, der Liebe, des Friedens und der Unschuld, und hier ist sie in ihrem Centrum, nach welchem aller Tanz hinstrebt, denn sein Ziel ist, überall lieblich zu ringen, bis er den Frieden findet, aufzublühen in schöner Leidenschaft und Begeisterung, bis er der Liebe sonnige Frucht schwebend in den Armen hält.“

Die Anordnung der Mittel zu einem so vielseitigen Ausdrücke in der Balletmusik natürlich wird abhängig von der Balletdarstellung selbst. Wie nun aber der höhere Tanz für sich schon, so ist auch die Balletmusik heutzutage noch weit entfernt von einem so schönen, doch erreichbaren Ziele. Unsere Tonsetzer hudeeln die Tanzmusik oft nur so hin als das Leichteste, thun zu ihrer Gestaltung meist nicht mehr, als dass sie eine Menge der beliebtesten Melodien aus anderen grösseren Tonwerken, Opern und dergleichen, zusammentragen und dann, sonderbar genug, sich einbilden, es sei weiter nichts nöthig, als nur das Metrum und den Rhythmus überhaupt möglichst zu beobachten. Was sagte aber HENSE bereits in der Beziehung <sup>1)</sup>? Der Tonkünstler muss die Arten der Bewegung und die Leidenschaften sehr wohl kennen, Gefühl genug in seinem Herzen und Schwung der Phantasie haben, um zum Tanze vortreffliche Musik voll Rhythmus und Melodie hervorbringen. Balletmusik ist auch wohl zu unterscheiden von einem gewöhnlichen Tanzstücke. Diesem kann Annehm-

---

<sup>1)</sup> Hildegard von Hohenthal, Thl. 2. pag. 244.

lichkeit in manchen Fällen genügen, jene aber muss bei aller Originalität auch charakteristisch und dabei noch dem ganzen Wesen und Charakter des eigentlichen Ballets analog sein. Alles was der gewöhnliche Tanz hat, gehört auch der Balletmusik, aber dann erfordert diese gerade noch das dazu, was sie zur wahrhaften Dichtung erhebt — die poetische Idee, charakteristische Zeichnung und irgend einen bestimmten Gefühlsausdruck.

### §. 276.

#### F o r t s e t z u n g.

##### *γ) Hyporchema.*

Die letzte Form der Tanzmusik, welche wir noch zu betrachten haben, ist das Hyporchema oder Tanzlied, ein zum Tanze gesungenes Lied. Bei den alten Völkern und namentlich bei den Griechen, die ihr auch jenen technisch gewordenen Namen gaben, war dies eine viel gebrauchte Kunstform, und ist auch so sehr mit der innersten Natur des Menschen verwachsen und darin begründet, dass, nach dem Zeugnisse vieler Reisenden, noch jetzt die meisten unkultivirtesten Völker sie üben. In dem unveränderlichen China z. B. wird von Alters her die höchste Feier, der Tag eines Verstorbenen, mit Gesang und Tanz begangen <sup>1)</sup>. In den Sagen der Indier tanzt Krishna im Gesang mit den neun Gopi, und noch jetzt werden von den Devadassi und anderen geweihten Tänzerinnen festliche Hyporchemen begangen. Von den Aegyptern, die in ihren Mysterien,

---

<sup>1)</sup> Man vergleiche hier in meiner „Encyclopädie“ den Art. Chinesische Musik.

in den rasenden Orgien zu Bubastis die Reigen wohl geübt, gingen sie unmittelbar auf die Hebräer über <sup>1)</sup>; dann kamen sie zu den Griechen und Römern, welche sie vornehmlich anwandten bei dem geheimnissvollen Gottesdienste der Kureten und Salier. In unseren Zeiten und bei den sogenannten kultivirten und civilisirten Völkern, wo freilich auch ziemlich Alles überkünstelt und dadurch das natürlich Schöne mehr und mehr verdrängt wird, treffen wir den Reigentanz naturalistisch nur noch unter dem Landvolke, besonders der südlichen und Gebirgsvölker, als Tyroler, Ungarn, Italiener, Spanier u. s. w., und die Kunst hat ihn nur als gelegentlichen Theil unserer Opern beibehalten oder wieder zu Ehren gebracht, gewöhnlich aber auch nur in untergeordneter Geltung, als etwa zum festlichen Schlusse des Ganzen, wenn die Hauptpersonen vom Jubelgesange des Chors und dem Reigen der Balletisten umschwärmt werden; edlere Erscheinungen seiner Form, wie im ersten Akte der „Alceste“ und in der „Armida“ von GLUCK, der „Nurmahal“ von SPONTINI und anderen, kommen nur selten vor. Und dennoch kann dieser Verein von Gebehrde, Ton und Wort, der ursprünglich auf der Verknüpfung natürlicher, sichtbarer und hörbarer Zeichen mit willkürlich hörbaren beruht, von so ausserordentlicher ästhetischer Wirkung sein, wie auch schon LESSING <sup>2)</sup> und ENGEL <sup>3)</sup> zugaben, und HERDER sagt in dem eigenen Aufsätze über die „Verbindung der Musik und des Tanzes zum Nationalgesange:“ „es muss einen Punkt der Zusammentreffung zwischen ihnen geben, der, wenn er meisterhaft erreicht wird, nothwendig von

---

<sup>1)</sup> S. unter Anderem 2. Mos. 32, 18. und 2. Sam. 6, 5—15.

<sup>2)</sup> S. dessen „Laocoon“ pag. 282.

<sup>3)</sup> S. Mimik, Thl. 2. pag. 136.

der grössten Gewalt sein dürfte. Er wirkt nämlich auf alle sinnlichen Kräfte, er schleicht zur Seele oder bestimmt sie durch alle Organe; er trifft das *sensorium commune*, in dem Bilder, Töne, Empfindungen und Bewegungen schlafen und rührt dasselbe als eine Harmonie überirdischer Naturen.“ Und eine Kunstverbindung solch' energischer Art sollte für immer aus der Reihe der ästhetischen Leistungen geschieden, sollte ihrer angestammten Herrschaft über die Gemüther auf ewig verlustig gegangen sein? — Nein! so weit und sehr entfernt von allem Natürlichen ist der Mensch noch nicht, dass man an der erfreulichen Wiedervereinigung jener Künste zu zweifeln Ursache hätte. Mag es unseren ungeübten Sinnen auch, meistens nur gewöhnt an die Verfolgung einzelner Kunstsphären, Anfangs schwer werden, so vielerlei Dinge auf einmal zu erfassen, und zu einer einzigen, augenblicklichen Empfindung zusammenzubinden, so ist doch das Geschlecht in dieser Hinsicht höchstens nur verwöhnt, aber dem Schönen dieser Kunstverbindung durchaus nicht ganz entwöhnt. Wo aber, in welchen Gebieten äussert zunächst die Kraft jenes Vereins sich am stärksten? — Drei Regionen, sagt HERDER in seiner „Kalligone“ (Theil 2. pag. 165), sind insonderheit, in denen Wort und Ton und Gebehrde, mit einander innig verbunden, auf's stärkste wirken, das Reich der Andacht, der Liebe und der mitwirkenden Kraft. In der Kunst ist wohl die Oper die hauptsächlichste und eigentliche Sphäre, wo Poesie, Musik und Tanz sich vereinigen können <sup>1)</sup>. Dieselbe zeigt nämlich in ihrem eigentlichen Ursprunge schon deutliche Spuren solcher Verbindung, und die neueren Kunstrichter ziemlich

---

<sup>1)</sup> Ich verweise statt alles Weiteren zurück auf das, was ich schon §. 262. in dieser Beziehung anführte.

alle auch finden eben in diesem Zusammenwirken sämtlicher schönen Künste zu energischer Einheit die eigentliche tiefe ästhetische Wesenheit der Oper. Es soll ja die Oper ein Schauspiel sein, sagt VOLTAIRE,

*Ou les beaux vers, la danse, la musique,  
L'art de tromper les yeux par les couleurs  
L'art plus heureux, de séduire les coeurs,  
De cent plaisirs font un plaisir unique.*

Demnach könnte denn das Hyporchema einen wesentlichen Theil ausmachen in der Oper, und als süsseste Würze, als höchster Gipfel jugendlichen Frohsinns würde es hier auch erscheinen im dramatischen Leben. So sah selbst der herrliche JACOB BALDE den Reigentanz auch an, wenn er ihn in seinen Dichtungen sogar zutheilt noch den seligen Geistern. Man lese sein grossartiges Lied zu dem schauerlich dahinschwebenden Schattentanz; HERDER hat es trefflich übersetzt. Leider freilich sind in den meisten bisherigen, und zwar neueren Opernschöpfungen noch nicht einmal Dichtung und Musik auch nur einigermaßen so recht kunstmässig verbunden, wie viel weniger dazu noch auf eine ganz befriedigende Weise die Schwesterkunst des Tanzes. CATEL war unter den jüngeren Componisten vielleicht der einzige, der in seinen „Bayaderen“ eine innigere Verschmelzung der drei rhythmischen Künste, der Poesie, Musik und des Tanzes, beabsichtigte; indessen ist auch sein Streben, ungeachtet des ganz dafür und dazu geeigneten Stoffes, nicht minder verfehlt, als so viele andere ähnliche Versuche, und das Hyporchema wird, auf diesem Gebiete wenigstens, auch so lange sein hohes künstlerisches Ziel nimmer erreichen, als unsere Dichter und Componisten keine andere und zwar höhere Ansicht wieder gewinnen von der Oper.

§. 277.

F o r t s e t z u n g .

z) *Bilder-Musik.*

Endlich beseelt die reine Tonkunst — um die verschiedenen Gattungen und hauptsächlichsten Arten der Tondichtung vollständig zu durchlaufen — aber nicht allein die wandelnden Gemälde des mimischen Tanzes, sondern sie vermag auch sehr passend sich zu vermählen mit den Gebilden der plastischen Künste überhaupt, indem sie den dargestellten Moment des stummen Ausdrucks bisweilen noch inniger erläutert, als etwa das dichtende Wort. Der Umstand, dass ein jedes hohe Meistergebild jener Kunst nur einmal im Originale vorhanden ist, macht diesen Kunstverein allerdings selten, allein stösst die Behauptung noch nicht um, dass z. B. eine Gruppe der Niobe, eine medicäische Venus, oder eine Raphaelische Madonna mit erhöhtem Genuss gesehen werden können unter charakteristischer Musik. Die alten Künstler machten von dieser und solcher Kunstverbindung auch öfters Gebrauch. THEON von Samos unter Anderen hatte einen jungen Krieger gemalt in dem Augenblicke, wo dieser ins Feld ziehen will. Bevor der Meister jedoch der versammelten Menge das Gemälde zeigte, liess er eine eindringliche kriegerische Musik ertönen, und also vorbereitet durch die Tonkunst erblickten mit verdoppelter Lust die Schauer das Bild <sup>1)</sup>. Freilich darf dabei das Bildwerk nicht prangen in den bunten, die Blicke zerstreuenden Räumen einer Gallerie, sondern allein für sich

---

<sup>1)</sup> Vergl. Aelian. var. hist. lib. II. cap. 44.



verdeckt es der neidische Vorhang, bis die dichtenden Klänge des Schauers Sinn näher vorbereitet haben zur klaren Anschauung des Himmels und seiner Bewohner.

• Bei den Darstellungen sogenannter lebender Bilder hat man neuerdings den Verein der Plastik mit der reinen Tonkunst mehrfach angewendet; statt indessen mit Genie neue, den darstellenden Mitteln mehr angemessene Vorwürfe zu ersinnen, hat man nur die idealischen Schöpfungen der Maler und Bildner oft drollig genug nachgeahmt, und dazu denn auch die erste beste, ungefähr passende Musik gewählt. Solche Leistungen freilich geben keine näheren Beweise für die ästhetische Kraft dieser Kunstverbindung, die so innig sein muss und so aus sich selbst hervorgegangen, dass die eine Kunst nur für die andere da ist. Nehmen wir z. B. an, ein Maler hätte die Verklärung Christi in einem wohl gelungenen Bilde dargestellt, und, indem dieses noch verhüllt dastände, in einem gut erleuchteten, aber von allem störenden Schmuckwerk freien Saale, ertönte eine pomphafte Musik, in der sich alle Pracht und Herrlichkeit des Himmels und der Erde ausspräche; nach und nach ginge dieselbe dann über zu sanfteren Melodien, und führte uns in weichen Harmonieen näher auch der Anschauung und Betrachtung aller zeitlichen Vergänglichkeit, bis endlich, wo wir gleichsam angelangt wären in unserem Gefühle am Rande des Grabes, vielleicht jener hehre, tief erquickende, Geist und Herz erhebende Trostgesang KLOPSTOCK's: „Aufersteh'n, ja aufersteh'n wirst du, mein Leib, nach kurzer Ruh!“ angestimmt würde von einem feierlichen Chor, und nun am Schlusse desselben langsam sich entschleierte das bis dahin unseren Blicken noch entzogene Bild, — mit welch' weit innigerer Regung, mit welch' weit frommeren Gefühlen, mit welch' himmlischem Entzücken würden wir dann anschauen dieses Kunstwerk in solcher Stimmung, als wären wir unmittelbar

aus dem Geräusche der profanen Welt hinzugetreten und hätten erst einen Kampf beginnen wollen in dem Contraste, den die Darstellung des Bildners nothwendig machte mit unserer Gegenwart. Ich möchte wünschen, nur einmal einen solchen Versuch anstellen zu können, und dann jeden Schauer fragen, ob er nicht auf diese Weise nur den wahren und ächten Genuss von dem Anschauen des Kunstwerks gehabt habe, welcher ist oder doch sein soll: Erhebung des Gemüths, Veredlung seiner selbst? — Unzweifelhaft antwortete er ein frohes „Ja.“

Vollständig durchlaufen nun hätte ich damit, um mich noch einmal so auszudrücken, das Gebiet der mancherlei Tondichtungen, und, wenn auch theilweise nur in allgemeinen Umrissen, doch immerhin in bestimmteren und für den Denker auch genügenden Andeutungen den tieferen Gehalt derselben nachgewiesen. Möchte der bezeichnete Weg nur auch recht vielfach befolgt werden! — Zum Ziele führte er gewiss; denn da doch nur kömmt die schöne Kunst einzig zur Erscheinung, wo wahrhaft ästhetische Ideen sich innigst vermählen mit der äusseren Schönheit der Form.



## A N H A N G.

---

### *Vom Vortrage, oder von der musikalischen Darstellung in concreto.*

#### §. 278.

##### Allgemeiner Gegenstand.

Viele und mancherlei Vorzüge erkannten wir bei den nunmehr eigentlich abgeschlossenen Untersuchungen über das innere Wesen der Tonkunst, welche dieselbe besitzt vor allen übrigen Künsten des Lebens; doch ein Punkt noch ist, worin dieselbe in der That von diesen überflügelt und ihnen, leider nicht zu ihrem Vortheile, nachgestellt zu sein scheint, — hinsichtlich der Darstellung nämlich oder dessen, was man Vortrag heisst. Ein poetisch-verständiger Leser bedarf der Schauspieler nicht, um die Schönheiten eines dramatischen Gedichts zu geniessen; die Bildwerke, Statuen und Gemälde stehen für immer da, für jedes Auge und jedes Herz, doch das Werk des Tonsetzers, mag es sonnenhell auch daliegen in seiner Idee, noch so vollendet sich gestaltet haben in seinem Geiste, und auf's sicherste auch festgehalten sein durch das Zeichen der Note; auf dem todten Papiere ruhet diese, für den Kenner nur sichtbar und für ihn auch allenfalls noch von Werth; Leben und Wirksamkeit erhält, verständlich und geniessbar für die Welt wird die Tondichtung

erst durch den Vortrag, die Darstellung, welche man nun sonst noch nennen mag Aufführung, Executirung oder wie anders. Nun ist aber der Componist selbst nicht immer auch der Exccutor und Darsteller seines Gedichts, sondern für einen Zweiten, Dritten, Vierten, ja für Alle, welche die Fähigkeiten dazu besitzen, schrieb er sein Werk, und in dieser Allgemeinheit seines Wirkungskreises überstrahlt er eben auch wieder den bildenden Künstler, dessen Schöpfung immer nur einmal in der Welt besteht und daher nur von Wenigen genossen werden kann. So liegt immer oder meist doch in einer zweiten, dritten Hand das eigentliche Werden, die lebendige Gestalt eines Tonwerks, und in so fern von der Art und Kraft dieser Lebendigwerdung auch die Art und Kraft der Wirkung abhängt, — selbst sein ganzes Schicksal. Wenn nicht der grösseste, so doch ein grosser Theil des Erkenntwerdens des Werthes einer Composition hängt ab von ihrer Darstellung, ihrem Vortrage. Untersuchen wir zuvörderst, was es heisst, Etwas und insbesondere zwar ein Kunstwerk, ein musikalisches Kunstwerk darstellen.

### §. 279.

#### . F o r t s e t z u n g .

Darstellung überhaupt ist diejenige Thätigkeit, durch welche ein Künstler sein Inneres offenbart, es verwandelt in ein äusserlich Wahrnehmbares, oder mit anderen Worten: diejenige Thätigkeit, durch welche ein Gedachtes oder Empfundenes zugleich auch in schöner Form äusserlich sich gestaltet. So setzt die künstlerische Darstellung eine ästhetische Idee voraus, welche in dem darstellenden Künstler entstand, in demselben Augenblicke aber auch alle seine geistigen Kräfte in jenes lebendige Spiel ver-

setzte, vermittelst dessen dieselben mit einer wunderbaren Leichtigkeit und ohne alles Bewusstsein von Absicht und Regel eine unendliche Menge angemessener Vorstellungen hervorrufen und an einander reihen, den Künstler, also begeistert, mit einer unaussprechlichen Liebe dann erfüllt, die zum heftigsten Triebe wird, auch das äusserlich zu verwirklichen, was innerlich das Seelenaug erschaut. Dazu müssen ihm nun aber nicht blos gewisse und hinreichende Darstellungsmittel zu Gebote stehen, d. h. die Kunst, in welcher er schafft, muss ihm nicht nur Material genug zu der beabsichtigten Darstellung darbieten, sondern er selbst muss auch ein höheres Darstellungsvermögen besitzen, das es ihm wenigstens möglich erscheinen lässt, das hohe Ziel seines Sehns zu erreichen; denn vollkommen erreichen wird er dieses nie, wähnt er es auch vorher, und kommt das Nachbild auch dem Urbilde in seiner Seele so nahe, dass der Schauer oder Hörer des ersteren dadurch in einen gleichen oder wenigstens ähnlichen inneren Zustand versetzt wird, in welchem er selbst sich vor und auch noch während der Darstellung befand. Auf dem langen und mühsamen Wege von der eigenen Anschauung des inneren Seelenbildes bis zum kalten, darstellenden Material und dem dargestellten Stoffe selbst geht ja immer so viel von der zaubermächtigen Urschönheit jenes verloren, dass dieser, der dargestellte Stoff, das Nachbild, nur ein matter Abglanz erscheint von dem früher Erschaute, niemals aber wird ein vollkommen treues Nachgebilde. Der höchste Grad dieses, die gelungenste künstlerische Darstellung ist stets ein Werk des ausgebildetsten Darstellungsvermögens, dessen Thätigkeit sich in verschiedene Momente oder Akte theilt, welche nach inneren Gesetzen alle auf einander folgen, wie die logischen Formen des Denkens und der Schlüsse. Zunächst wirkt dabei das Genie: der Künstler empfängt den darzustellenden Ge-

genstand, fasst ihn auf, vergegenwärtigt sich ihn durch allerhand bildliche Vorstellungen, erweitert und erhöht ihn durch Anknüpfung verwandter Ideen u. s. w.; dann der Verstand, welcher die frühere Schöpfung der blossen Einbildungskraft nun auch dem kälteren Urtheile unterwirft, aus den vorhandenen, verschiedenen Darstellungsmitteln für jeden einzelnen Theil des darzustellenden Gegenstandes die zweckmässigsten und ausdrucksvollsten wählt, nach reiflicher Prüfung und Durchschauung diese ordnet, und so dem bisher Gesetzlosen Gesetz und Regi, Ordnung und ein gewisses selbstständiges Ansehen verleiht; und drittens endlich treten Genie und Verstand dabei zusammen, vereinigen ihre Kräfte und schaffen das Werk, lassen die ästhetische Idee zur Wirklichkeit, das Gedachte oder Empfundene zur Anschauung, sinnlichen Wahrnehmung werden, und so sie nicht mehr ein alleiniges Eigenthum des einzelnen Künstlers sein und bleiben, sondern ein für Jedermann geniessbares Gemeingut.

### §. 280.

#### F o r t s e t z u n g.

Diese Beschaffenheit des innersten Wesens der künstlerischen Darstellung beweist nun nicht allein auch die hohe Wichtigkeit derselben, sondern lässt zugleich deutlich in's Auge fallen, wie sehr und wodurch sich der wirkliche Künstler von dem gewöhnlichen Menschen und namentlich von dem blossen Kunst- und Schönheits-Freunde unterscheidet, und dass ferner das eigentliche Darstellungsvermögen nicht ohne weitere natürliche Anlagen durch blosser Wissenschaft erworben und das Darstellen selbst nicht etwa blos durch Uebung vielleicht erlernt werden kann. Jeder Mensch hat von der Mutter Natur mit dem

Triebe dazu auch die Gabe oder das Vermögen bekommen, sein Inneres auf eine gewisse Weise äusserlich darzustellen; mit derjenigen Lebendigkeit jedoch, Anschaulichkeit und Wohlgefälligkeit, als zur Hervorbringung eines schönen Kunstwerks nöthig ist, vermögen es nur sehr wenige Auserwählte; und gehört zu einer meisterlichen Leistung in irgend einer oder einem Fache der Kunst oder Wissenschaft immer auch ein gewisser Grad von Uebung, so hängt, was die erstere betrifft, dieselbe doch hauptsächlich ab von der Stärke der Einbildungskraft, und diese muss — wenigstens ihrer Fähigkeit nach — angeboren sein; ausgebildet kann durch Lehre, Studium und Uebung wohl das natürliche Talent werden, aber es selbst nicht geschaffen. Es ist die Kunst, die in der Darstellung sich äussert, und die Schönheit, welche der Künstler hier zur Anschauung bringt <sup>1)</sup>. Deshalb darf auch die Darstellung nicht mit der bloß mechanischen Ausführung eines Kunstwerks verwechselt werden; diese ist höchstens Falls nur Mittel zu jener. Der Dilettant begnügt sich vielleicht mit dem bloß Wohlgefälligen in der Leistung, nicht aber der künstlerische Darsteller. Dieser fasst seinen Gegenstand auf in einer Allseitigkeit, während jener sich durch eine gewisse Einseitigkeit charakterisirt.

## §. 281.

### F o r t s e t z u n g.

So besteht nach alle Dem die ästhetische Darstellung in der Anschaulichmachung einer ästhetischen

---

<sup>1)</sup> S. die besonderen Abhandlungen darüber im ersten Abschnitte des ersten Theils.

Idee: Objectivität, Idealität und Totalität sind ihre nothwendigsten Bedingungen; und dieser ihr Begriff, diese Bedeutung der Darstellung, bleibt immer auch dieselbe, mag sie selbst nun geschehen auf irgend welche Weise; mit andern Worten: ein Tonstück komme zu Gehör mittelst des Spiels auf Instrumenten oder durch Gesang, ist einerlei; das allgemeine und eigentliche Wesen des Vortrags, dass ästhetische Ideen dadurch ins Leben gefördert werden, erleidet dadurch keine Aenderung. Es findet ein Unterschied statt zwischen dem singenden und spielenden Vortrage oder der Darstellung in der Musik durch gesungene oder gespielte Töne; aber dieser Unterschied wird nur herbeigeführt durch die Verschiedenheit der Mittel des Vortrags, und liegt nicht in der Wesenheit des Vortrags selbst begründet. Uebrigens muss ich noch bemerken, dass manche Theoretiker, indem ich hier die Ausdrücke Vortrag und Darstellung gleichbedeutend nehme, solche Synonimität nicht zugeben wollen. Allerdings, sagen sie, in so fern einem musikalischen Kunstwerke in dem Augenblicke, wo es zur sinnlichen Wahrnehmung kommt, in Betracht der Natur seines einzigen darstellenden Mittels, des Tons, streng genommen keine Objectivität des Stoffs, auch eigentlich keine Totalität zugesprochen werden kann, weil nämlich der Ton kein raum - sondern zeiterfüllender, und kein sicht - sondern nur hörbarer Körper ist, in so fern sollte man allerdings auch den Ausdruck „darstellen“ entweder gar nicht auf die musikalische Kunst anwenden, oder ihn nur in Beziehung auf den ausübenden Tonkünstler, also im Sinne von Vortrag, gebrauchen; indessen in so fern auf der andern Seite wieder, schliessen sie weiter, keinerlei Kunstwerken die sinnliche Vergegenwärtigung fehlen kann und darf, und in so fern alle Künste ihrem eigentlichen Wesen nach auf ein und denselben Zweck hinausgehen,



und nur hinsichtlich der Form und des darstellenden Stoffes sich von einander unterscheiden, darf mittelst der Illusion, die zugleich unabwendbare Folge jener nothwendigen Bedingungen der Darstellung ist, das Wort „Darstellung“ nicht allein in allen Künsten, sondern und insbesondere auch in der musikalischen angewendet werden, jedoch alsdann aber eben so sehr auch in Beziehung auf den tondichtenden wie auf den bloß ausübenden Künstler, und schlechterdings nicht als einerlei mit Vortrag, der nur dem letzteren angehört. Ich bin, den Satz so allgemein genommen, wie er dasteht, auch gar nicht geneigt, dem Allen sonderlich zu widersprechen; allein ich habe ja gleich von vorn herein gesagt, in welchem Sinne ich das Wort „Darstellung“ hier gebrauche, in seinem eigentlichsten, in welchem es in der Musik also die Hinstellung eines Tonstücks zur sinnlichen Wahrnehmung, sein Ueberführen ins Leben bezeichnet, was nur der Vortrag ist; denn so lange ein Tonstück nicht vortragen wird, hat es kein Leben, ist es todttes Papier, und für die Darstellung auf solchem, hat die Aesthetik keine Gedanken.

## §. 282.

### Besonderer Gegenstand.

Soll nun aber durch diese Darstellung oder den Vortrag, indem wir nach der bisherigen allgemeinen Erörterung des Gegenstandes diesen nun auch noch bestimmter ins Auge fassen, das Tonstück in seiner vollendeten Gestalt erscheinen, so muss der ausübende Künstler oder Virtuos, sei er nun Instrumentalist oder Sänger, das gilt hier noch ganz gleich, nicht allein die Lichtpunkte des Ganzen zu ergreifen sich bemühen, sondern den ganzen Kreis der im

Tongemälde niedergelegten und entwickelten verschiedenen Abstufungen des Lichts und Schattens, der Perspective, aller Gegensätze u. s. w. genau kennen und dieselben ebenso wieder zu einem Ganzen zu verbinden wissen, wie sie in der Seele ihres ersten Schöpfers als ein vollkommenes Ganze vereinigt waren, mit einem Worte: er muss die fremde Dichtung zu seiner eigenen machen. Welche grosse, wahrhaft künstlerische Aufgabe das ist, leuchtet ein, bedenkt man die unendlich mannigfachen Standpunkte, deren der Geist eines schaffenden Künstlers fähig ist, wie die eben so verschiedenen Arten ihrer Entwicklung, und rechnet man dann noch dazu die Masse von Schwierigkeiten im Technischen, deren eine solche Darstellung unterliegt: lauter Dinge, welche die Lösung der Aufgabe noch mehr erschweren, und diese ein Riesenwerk im wahren Sinne des Worts erscheinen lassen, gesellt sich zu ihnen auch endlich noch eine individuelle Verschiedenheit der ausübenden Künstler für sich, in sofern nämlich nicht bloß einer, sondern mehrere derselben an der Darstellung Theil nehmen, wie es bei dem Vortrage jedes Orchesterwerks der Fall ist. Leichter ist es noch für den Einzelnen, das ganze geistige Gebilde mit der gehörigen Bestimmtheit, Lebendigkeit, Umfassung und Tiefe aller Umrisse aus warmer Seele wieder zu erwecken; je mehr Individuen aber an der Ausführung eines Tonwerks Theil nehmen, desto schwieriger wird die Aufgabe, jede individuelle Anschauung dem Geiste des Ganzen aufzuopfern, aus sich selbst gleichsam herauszutreten, und nur in der vorleuchtenden Anschauung des Kunstschöpfers sich wieder zu finden, damit immer nur ein Geist, eine Seele das auch von noch so Vielen gestaltete Ganze durchweht und beherrscht. Doch gehört das nicht weiter hierher, wo wir die Darstellung oder den Vortrag eines musikalischen Kunstwerks aus rein ästhetischem Gesichts-

punkte betrachten, und also nun, wo wir die einzelnen und besonderen Eigenschaften desselben bloß noch zu untersuchen haben, uns an weiter keinen Unterschied mehr binden, denn an denjenigen, welcher aus der Verschiedenheit der darstellenden Mittel von selbst hervorgeht, und den ich vorhin schon anzeigte durch den Vortrag des Virtuosen für sich oder des Instrumentalisten, und den des Sängers.

### §. 283.

#### F o r t s e t z u n g.

##### a) *Vortrag des Instrumental-Virtuosen.*

Vollendet, haben wir gesehen, ist der Vortrag eines Tonstücks nur dann, wenn die demselben zu Grunde liegenden ästhetischen Ideen wirklich auch und zwar in einer schönen, den Sinnen wohlthuenden Form oder Art und Weise zugleich zum Ausdrucke kommen. Nöthig ist dazu, dass der Virtuos die vorzutragende Dichtung, mag sie nun ursprünglich von ihm herrühren, oder nicht, in jedem Falle ganz zu der seinen macht. Das die Grundwesenheit eines ächten künstlerischen Vortrags. Den Glanz der Technik zur höchsten Aufgabe des Spiels machen, ist des Künstlers unwürdig, und hiesse, das bloße Mittel zu dem erheben, was Zweck ist. Der wahre Künstler spielt nur für das Herz und den Geist, und dass er das kann, erwirbt er sich nur die höchstmögliche Summe technischer Fertigkeit. Ob er diesen seinen Zweck aber auch erreicht, hängt insbesondere dann noch ab:

- 1) Von der Reinheit und Richtigkeit der Ausführung;

- 2) Von der strengsten Deutlichkeit des Spiels;
- 3) Von der Festhaltung des Charakters des Tonstücks für sich, und endlich
- 4) Von der Fähigkeit des Virtuosen, die in der Dichtung niedergelegten Ideen und Gefühle auch in sich aufzunehmen und zu entwickeln.

Rein und richtig ist die Ausführung, wenn in Beziehung auf das Mechanische Alles ohne Fehler gespielt, also Noten und Pausen immer der gehörige und durch die Figur genau bestimmte Zeitwerth, wie allen sonstigen besonderen Zeichen, die auf die äussere Ausführung der Töne und der allerhand Figuren sich beziehen, die gehörige Geltung gegeben wird. Das geht begreiflicher Weise nicht uns so sehr hier an, und wir können sofort zu den folgenden Punkten übergehen.

## §. 284.

### F o r t s e t z u n g .

Die Deutlichkeit des Vortrags wird bedingt durch die Richtigkeit und höchste Präcision der schon genannten mechanischen Ausführung, die Richtigkeit und Kunstwahrheit der Accentuation, und endlich durch die Richtigkeit der Interpunction. Ich brauche mich bei allen den Dingen hier nicht länger aufzuhalten, da, namentlich was Accentuation und Interpunction betrifft, davon in früheren Abschnitten bereits ausführlich genug gehandelt wurde, und habe daher nur kurz noch zu bemerken, dass eben so wie derjenige, welcher ein Gedicht gut vortragen oder deklamiren will, dass es auf Geist und Gefühl den beabsichtigten Eindruck macht, auf gewisse Worte oder Sylben einen merklichen Nachdruck legen muss, auch der vortra-

gende Tonkünstler gewisse Töne, die der Sinn des Ausdrucks von selbst ergiebt, immer merklich zu accentuiren hat. In der Regel sind dies, ausser den vom Componisten ausdrücklich vorgeschriebenen Accentnoten, diejenigen Töne, welche auf einen guten Takttheil oder wichtigere Taktglieder fallen, die Anfangstöne der Ein- und Abschnitte, die synkopirten Noten und Vorhalte, Grundtöne, und solche, welche sich durch Länge, Tiefe, Höhe oder sonst eine Eigenschaft besonders auszeichnen.

Betreff des dritten Punktes, der Festhaltung des in dem vorzutragenden Tonstücke überhaupt herrschenden Charakters, der bekanntlich schon durch den Titel des Werks sich ankündigt, theilt man den Vortrag gewöhnlich ein in einen leichten und schweren. Ersteren erfordern alle Tonstücke von einem angenehmen, sanften, scherzhaften, gefälligen, freudigen etc. Charakter, die also überschrieben sind mit *compiacevole*, *grazioso*, *con dolcezza*, *lusingando*, *scherzando*, *giocosso* oder dergleichen Bezeichnungen; letzteren alle Tonstücke, in denen erhabene, ernste, feierliche, starke und dergleichen Empfindungen zum Ausdruck kommen sollen, wie das *grave*, *pomposo*, *patetico*, *sostenuto* u. s. w. Auch in Beziehung auf die verschiedene harmonische und melodische Behandlung eines Tonstücks lässt sich ein leichter und schwerer Vortrag unterscheiden. Ein Tonstück mit vielen Dissonanzen z. B. muss weit schwerer und accentuirter vorgetragen werden als ein anderes, in welchem meist nur leicht consonirende Accorde gebraucht sind, und Tonstücke mit vielen Passagen und Figuren sind leichter zu nehmen, als der einfache feste Schritt vielleicht eines Chorals. Von nicht minderem Einflusse sind hier das Zeitalter, in welchem ein Tonstück geschrieben wurde, der Nationalgeschmack und die Manier des Componisten, von dem das vorzutragende Werk her-

rührt. Aeltere Tonstücke sind meist ernstem Charakters, und ein französisches ist immer galanter als ein deutsches <sup>1)</sup>).

Als letzte Bedingung eines guten künstlerischen Vortrags nannte ich das eigene richtige Gefühl des Virtuosen, und es ist wahrlich auch die unumgänglichste. Wer nicht die Kraft besitzt, ein in einem Tonwerke ausgedrücktes Gefühl selbst in sich aufzunehmen und hier psychologisch zu entwickeln, wird niemals auch fähig sein, dasselbe ganz im Sinne des Componisten vorzutragen; doch weiss ich auch diesem Satze nichts weiter mehr zuzufügen, als was ich bereits bei Gelegenheit der Betrachtung des Einflusses der Musik auf die gesammte Geistigkeit des Menschen überhaupt (im ersten Abschnitte des zweiten Theils) ausführte, und was ich daher hier überzutragen den verehrlichen Leser bitte. Je mehr er selbst dabei über den betreffenden Gegenstand noch denkt, desto leichter wird ihm das werden.

## §. 285.

### F o r t s e t z u n g.

#### *b) Vortrag des Sängers.*

Alles was ich in den vorhergehenden Paragraphen sowohl über das Wesen und die Eigenthümlichkeit des Vortrags überhaupt, als in besonderer Beziehung auf den Vortrag des Instrumental-Virtuosen beibrachte, gilt nun natürlich auch von dem Vortrage des Sängers, mit dem

---

<sup>1)</sup> Man sehe hier zurück auf die Abhandlung über die verschiedenen Style der musikalischen Dichtung, im letzten Abschnitte des zweiten Theils.

einzigem Unterschiede, dass der darstellende Ton dieses ein gesungener und der jenes ein durch verschiedene Organe künstlich hervorgebracht ist <sup>1)</sup>; indessen erscheint der Sänger, wenn er auf der Bühne in der Oper wirkt, nicht mehr als ein bloß musikalischer, sondern als ein theatralisch-psychologischer Künstler, und bietet in solcher Gestalt uns eine ganz eigenthümliche und neue Seite des künstlerischen Vortrags dar. Allerdings ist auch der Bühnensänger, wie jeder andere Sänger, zunächst nur ein musikalischer Künstler, und fordern wir mit Recht von ihm die grösste, schulgerechteste und allseitigste Durchbildung nicht bloß seines Stimmorgans, sondern seines ganzen musikalischen Talents; indessen weiss er als psychologischer Künstler doch auch, dass selbst die grösste technische Form nur die Hülle ist, welche den Kunstgenius umweht, und weiss, dass er neben dem Gesange auch das Herz und die Seele erfassen muss seiner Rolle. Sein freier, mit deutlichem Bewusstsein besonnen stets wirkender Geist hat in jeder Rolle den Alles regierenden Lebenspunkt zugleich aufzufinden, an welchen alle Worte, Töne und Handlungen sich schmiegen, und der sie alle zu einem idealischen gerundeten Ganzen mit magischer Kraft zu vereinigen versteht. Dieser organische Lebenspunkt durchdringt die gesammte Leistung eines ächten dramatischen Sängers. Dann muss er, da der Operndichter seine Gebilde stets nur aus dem Leben der Völker entnimmt, auch mit der formellen Eigenthümlichkeit derselben recht innig vertraut sein, damit sein gegebener Charakter auch nach den Sitten und Gebräuchen des Volks, aus

---

<sup>1)</sup> Vergl. hier hinsichtlich der Wirkung des singenden oder spielenden Vortrags die Charakteristik der verschiedenen Stimmen und Tonorgane im vierten Abschnitte des zweiten Theils.

welchem der Dichter ihn entnommen hat, wahr erscheint. Die äusseren Formen muss er zeit- und ortgemäss wiedergeben, und zwar dadurch, dass er die Eigenthümlichkeiten jener Völker in ihrer ganzen körperlichen Beschaffenheit, Nationalität, Gesichtsfarbe, Costüme etc. treu nachahmt; denn er ist theatralisch-psychologischer Künstler. Und neben dieser Wahrheit der Darstellung wird endlich ihm auch die höchste Schönheit derselben, nach Form und Farbe, zur Aufgabe. Er steht, sobald er die Bühne betreten hat, nicht mehr da im gewöhnlichen Leben, sondern soll dasselbe idealisch abspiegeln, und eine jede seiner Bewegungen muss daher eine grössere Beziehung haben auf die höhere Schönheit, so wie dieselben, durch die weit freieren Stellungen und den im Ganzen veränderten Standpunkt, auch an sich schon viel reicher und mannigfaltiger sind. Wie der Schauspieler muss er stets von einer geistigen Intention bei seinen Bildungen ausgehen, muss malerisch sein in jedem Augenblicke, und das Transitorische seiner Bilder schützt ihn nicht selbst gegen die strengsten Anforderungen des Zeichners. Eine stete Aufmerksamkeit hat er daher zu richten auf die Linien seines Umrisses, und besonders auf deren schön bewegtes, bald in kühnen Gegensätzen, bald in sanften Uebergängen leicht verfließendes Wechselspiel. Für eine Unmöglichkeit zwar hält man freilich nicht selten eine solche Vereinigung der Wahrheit des Lebens mit den höheren Anforderungen der Schönheit selbst in der Form, indessen das gerade ist es, wodurch der scenische Sänger viel höher noch steht, denn der gewöhnliche Schauspieler. Bei diesem hebt das Metrum schon die Rede hinaus über alle gemeine Wirklichkeit, und bestimmt damit zugleich auch das rhythmische Maass seiner körperlichen Bewegungen; bei dem scenischen Sänger aber vernichtet die wirkliche und reine Musik der Rede völlig alle Wahrheit des Lebens, und da die Musik nicht



bloß Bewegungen der Seele, sondern mit diesen zugleich auch Bewegungen des Körpers malt, so umfasst natürlich der Rhythmus, mit seiner vollsten Zauberkraft, auch dessen ganze äussere Gestalt: eine von aller Wirklichkeit entfernte, rein ideale Kunstwelt ersteht, in welcher der Schauer nur heimisch wird durch eine freie stete Abstraction, denn, auf den Wogen des rein musikalischen Klanges gleichsam getragen, darf der Sänger, der aus leicht begreiflichen Gründen ohnehin schon ein viel lebhafteres Gebhrdenspiel haben muss, denn der eigentliche Schauspieler, auch mit geringerer Hinsicht auf die Wahrheit des Lebens alle seine Bewegungen hinüberwallen lassen zur freiesten Linie der Schönheit. Die sichtbare Melodie seiner Glieder muss entsprechend sein dem melodischen Gange seiner Rede. Die lang gehaltenen Töne des Gesanges veranlassen auch ein getrageneres Gebhrdenspiel; des Sängers an Zahl geringere, aber dafür stets völlig rhythmische Bewegungen sind minder transitorisch, er wird leichter erfasst als ein mimisches Bild, ist Künstler und Kunstwerk in einer Person.

### §. 286.

#### F o r t s e t z u n g.

Wenige Sänger indessen zeigen hierin ein tieferes Studium der scenischen Kunst; ihre Bewegungen sind meistens matt und einförmig, ja sogar oft hässlich, wie z. B. die häufig vorkommende parallele Hebung der Arme, und das abwechselnde Ausstrecken derselben mit halber Oeffnung der Hände. Oefter auch sind ihre Gebhrden überladen oder widrig affectirt, und endlich wohl gar noch grimassirt, wie das beliebte taktmässige Kopfschütteln mancher Sängerinnen, das verschrobene Heben der Schultern bei

hohen Tönen, und endlich die gezerzten Geslechter, die häufig den lieblichsten Tönen zur Begleitung dienen müssen. Dergleichen Manieren und Geste sind aber keineswegs geeignet, die Illusion der feenhaften Welt zu erhöhen, die sich aufschliesst in der Oper.

Poesie und Musik sollen hier auf des Rhythmus tönender Welle Geist und Seele wiegen in zauberischem Entzücken, indess das Auge wohlgefällig haftet an dem harmonirenden Wechselspiel eines schönen körperlichen Ausdrucks. Aber diese wesentliche, zum Ganzen wirkende, sichtbar schöne Bewegung glauben manche Sänger der Oper bequemer Weise den nur zu häufig störend darin auftretenden Tänzern fast gänzlich überlassen zu dürfen, und bekümmern sich wenig um ROUSSEAU's ernste Mahnung: „es ist nicht genug für einen Acteur der Oper, ein vortrefflicher Sänger zu sein, wenn er nicht zugleich ein vortrefflicher Pantomime ist; nicht nur dasjenige, was er selbst sagt, muss er für's Herz empfindbar machen, sondern auch dasjenige, was er die Begleitung sagen lässt. Das Orchester darf keinen Gedanken vortragen, der nicht aus seiner Seele zu kommen scheint. Seine Schritte, seine Mienen, seine Bewegungen, Alles muss beständig der Musik entsprechen, ohne dass es darauf angelegt zu sein scheint. Er muss stets, selbst wenn er schweigt, den Zuschauern interessant sein, und wenn er auch bei einer schweren Rolle nur einen Augenblick unterlässt, die Person zu behaupten, die er vorstellt, so dass man den Sänger gewahr wird, so ist er sodann blos Musikus auf dem Theater, aber kein Acteur mehr.“ Sie vergessen oder kennen gar nicht, diese kunstlosen, kopf- und herzleeren Coulissenhelden und Kehlvirtuosen, den allmächtigen Zauber der Kunst, in welcher Poesie, Musik und Mimik zum herrlichsten lyrischen Kleeblatt sich vereinen. Doch ist oft auch, besonders in neueren italienischen Werken,

die Composition so unangenehm kunstscher, und das Maass der physischen Kräfte, namentlich der Stimme, dergestalt erschöpfend, dass es den darstellenden Künstlern in der That unmöglich wird, auch nur noch einige Aufmerksamkeit zu richten auf die Schönheit des mimischen Ausdrucks. Die dramatische Darstellung der Oper geht dann unter in dem Hyperartistischen ihrer Musik; die Aufführung wird zu einem Concert im Theatercostüm; und gegen solche Missgriffe erhebt sich mit Recht die Stimme der Critik. Auch werden von Seiten des Publikums, dessen Auge leider nur zu oft gar wenig empfänglich ist für die Linien einer artistisch schönen Bewegung, dem scenischen Sänger oft die sonderbarsten Vorwürfe gemacht. Man sagt, das Plastische herrscht zu sehr vor in seiner Bildung, er ist zu malerisch, nicht natürlich genug u. s. w. Wären aber solche Vorwürfe, in so fern sie nicht etwa eine gewisse Geziertheit treffen, gegründet, so bestände die Kunst der schönen mimischen Bewegung einzig und allein in der Nachahmung der eckigen und häufig ganz verschrobenen Wirklichkeit: in der That eine sonderbare Kunstaufgabe, die wohl nicht in Einklang zu bringen ist mit GOETHE'S allgemeinem Ausspruch: „die höchste Aufgabe einer jeden Kunst ist, durch den Schein die Täuschung einer höheren Wirklichkeit zu geben. Ein falsches Bestreben aber ist, den Schein so lange zu verwirklichen, bis endlich nur ein gemeines Wirkliche übrig bleibt.“

Und damit denn auch mein ganzes Buch beschliessend, habe ich nur noch einen Wunsch: dass es wenigstens anregen möchte die Welt zu einer tieferen und schöneren Ansicht von dem Leben in der Kunst und namentlich unserer herrlichen Musik, und Alle, die sich mit ihr beschäftigen, hinführen zu dem, was in mir zu so unerschütterlicher Ueberzeugung geworden ist: dass Gott, sich mitzutheilen

der Welt, wohl gab dem Menschen das Wort, doch bis zu ihm selbst sich aufzuschwingen — den Ton; und dass somit das schönste Kunstwerk wohl bleibt der Mensch, doch die schönste Kunst, die Manifestation der Weltordnung, — die Musik.



## **D r u c k f e h l e r .**

---

Seite 9, Zeile 12 von unten lies ein statt eine.

» 27, » 11 von unten lies Anschauung bringen statt  
Anschauung zu bringen.

Ebendasselbst » 2 von unten lies jenen statt jene.

Seite 37, » 16 von oben lies ätherische st. ästhetische

» 48, » 14 v. o. lies Gegensatze statt Gegentheile.

» 70, » 3 v. u. muss hinter diese ein Komma stehen

Ebendasselbst » 2 v. u. muss das aber weg.

Seite 73, » 4 v. o. lies minderen statt niederen.

Die übrigen kleinen Versehen im Satze findet der verehrliche  
Leser leicht selbst.

---

## Sämmtliche bis jetzt von dem Verfasser herausgegebene Werke:

*De Revelatione divina*, dissertatio philosophica; auch unter dem Titel: de ratione, quae inter revelationem atque rationem intercedit (1829, in 4.).

*Relatio affectuum ad summam facultatem cognoscendi*, diss. phil. (1830, 8.).

Musikalisches Handwörterbuch, nebst einigen vorangeschickten allgemeinen phil. hist. Bemerkungen über die Tonkunst. Insbesondere für Clavierspieler (1830, in 8.).

Was ist Schuld an den heillosen Gährungen und Unruhen unsrer Tage, und wodurch kann ihnen abgeholfen werden? — Ein Wort seiner Zeit für Jedermann (1830, in 8.).

Briefe über die äussere Canzelberedsamkeit, oder die kirchliche Declamation und Action (2 Bde. in 8. 1833.).

Guido. Eine Erzählung nach dem Leben (2 Bde. in 8. 1832, unter dem Pseudonamen *РѢКНУ*).

Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften, oder Universallexicon der Tonkunst (6 Bde. gr. 8. 1835—1838).

Deutschlands schöne Literatur der Gegenwart und Zukunft. Eine Rede an das gesammte deutsche Lesepublikum (1836, in 8, unter dem Pseudonamen *РѢКНУ*).

Göttingen und seine Umgebungen (1837, in 12, ebenf. unter dem Namen *РѢКНУ*).

Versuch einer Philosophie des Schönen in der Musik, oder Aesthetik der Tonkunst (2 Thle. in 8, 1838).

### Unter der Presse:

Polyphonomos, oder die Kunst, in 36 Lectionen sich eine vollständige Kenntniss der musikalischen Harmonie zu erwerben. Ein ganz neues System der Harmonielehre. (Stuttgart, bei Weise und Stoppani).

Briefe über die äussere Canzelberedsamkeit. Zweite verbesserte Auflage.

Beethoven      1808  
Mikael - C. M.      1808 & 1809  
Gram      1808  
Spohr      1808 - 1809  
Lind      1808





