10271144

Vorlesungen

über

Musik

mit

Berücksichtigung der Dilettanten.

Von

Hans Georg Nägeli.

Stuttgart und Tübingen

in der J. G. Cotta'schen Buchhandlung.

1826.

10271144

Bayerische
Staatsbibliothek
MÜNCHEN

10271144

Seiner

Kaiserlich Königlichen Hoheit und Eminenz

dem

Durchlauchtigsten Hochwürdigsten

Herrn Herrn

Erzherzog Rudolph v. Oesterreich

Cardinal und Erzbischof von Ollmütz ꝛc. ꝛc.

ehrfurchtsvoll zugeeignet.

10271144

10271144

Kaiserlich Königliche Hoheit und Eminenz!

Die ganze musikalische Welt weiß es, in welch vollgültigem Sinne die Künstlerschaft des neunzehnten Jahrhunderts, in den höhern Richtungen und Leistungen der Tonkunst, Euer Kaiserlich Königliche Hoheit und Eminenz unter ihre künstlerischen Mitgenossen zählt; und auch außer dem Gebiete dieser Kunst sieht jeder Freund des Schönen und Guten da die

10271144

Lichtseite unsers Zeitalters, wo ein Großer im Staat und in der Kirche, auch in Kunst und Wissenschaft groß, erleuchtet und vorleuchtend dasteht.

Indem nun auch ich mit einer öffentlichen Anerkennung dieser in Euer Kaiserlich Königlichen Hoheit und Eminenz vereinten Größe meinen zahlreichen Vorgängern unter Kunstgenossen mit derjenigen Freudigkeit bey-

10271144

trete, womit jeder ächte Culturfreund, indem er eine persönliche Culturerscheinung von solcher Hoheit anerkennt, zugleich der Menschenwürde selbst seine Huldigung darbringt: so geschieht es hier vollends in der nähern, bedeutungsvollen Beziehung, nach welcher Euer Kaiserlich Königliche Hoheit und Eminenz auch in dem besondern Gebiete der Instrumental-musik, welche als eines der köstlichen Kleinode der Cultur darzustellen einer der Hauptzwecke

10271144

dieſes Buches iſt, perſönlich als eine Autorität von höchſter Würde, und künſtleriſch als ein leuchtendes Vorbild erſcheinen.

Euer Königlichen Hoheit und Eminenz

Zürich, den 21. Nov. 1825.

ehrfurchtsvoll ergebener

Hans Georg Nägeli.

Vorerinnerung.

Indem ich diese Vorlesungen, die ich in der ersten Hälfte des Jahres 1824 in Carlsruhe, Darmstadt, Frankfurt, Mainz, Stuttgart und Tübingen öffentlich gehalten habe, im Wesentlichen unverändert, jedoch mit mancherley Zusätzen, dem Druck übergebe, glaube ich Folgendes vorerinnern zu müssen.

Die Aufgabe war: im Umfange von zehn Vorlesungen — weil für eine gröſsere Anzahl es mir an Zeit gebrach — meine eigenthümlichen Ansichten, Erfahrungen und Erforschungen im Gebiete der Tonkunst so vorzutragen, daß damit zugleich mein System der Kunstwissenschaft, in dessen Besitz ich mich seit langer Zeit weiß, wenigstens in Umrissen

dargelegt würde. Weil nun aber der historische Theil eine hinlängliche Ausführlichkeit erheischte, so mußte der philosophische, nebst allen seinen organischen Verzweigungen in das Theoretische und Kritische, Psychologische und Pädagogische, um so enger gehalten werden. Alles zusammen war für ein zwar gebildetes Auditorium — wie ich dasselbe in allen jenen süddeutschen Städten antraf — jedoch für ein gemischtes, namentlich auch für das weibliche Geschlecht bestimmt, und überhaupt nicht bloß auf Männer vom Fach, sondern auf Dilettanten, und zwar auch auf solche berechnet, welche die Tonkunst nicht selbst ausüben.

Mit ebenderselben Berechnung übergebe ich nunmehr diese Vorlesungen dem gesammten Publikum. Für meine Kunstphilosophie behaupte ich eine Einfachheit, woran es offenbar unserer kunstphilosophischen Litteratur gebricht. So glaube ich den möglichst einfachen Standpunkt für die Philosophie der Tonkunst, die möglichst einfachen Gesichtspunkte für die Theorie und Kritik, und die möglichst einfachen Anknüpfungspunkte für die Pädagogik aufgestellt zu haben. Eine weitere littera-

rische Laufbahn möchte ich mir damit erst eröffnen. Dabey mache ich mich anheischig, künftig alles hier zur Sprache Gebrachte umständlicher zu entwickeln und zu besprechen, bereit, gegen jeden Widerspruch Rede zu stehen, und auch bloße Fragen von wichtigem Inhalt zu beantworten; so wie ich hier in Nachträgen dieß und jenes beantworte, wozu Fragen und Einwendungen meiner Zuhörer mich veranlaßt haben.

Für den philosophischen Leser bemerke ich, daß ich in jeder der zehn Vorlesungen etwas von Raisonnement, theils als Culturbesprechung, theils als Nutzanwendung, absichtlich einfließen ließ, um keinen meiner Zuhörer, deren Mehrzahl aus Dilettanten bestand, zu ermüden, oder leer ausgehen zu lassen. Uebrigens glaube ich in meinen andern musikalischen Schriften, namentlich in der „Gesanglehre" und „Chorgesangschule," so wie in mehrerley in der Leipziger musikalischen Zeitung enthaltenen Reden und Abhandlungen hinlängliche Beweise gegeben zu haben, daß ich nicht ungern beym Thema bleibe, und ein streng methodisches Verfahren keineswegs scheue.

Der historische Leser beliebe nicht außer Acht zu lassen, daß ich an den unmittelbaren Culturerscheinungen (den Autoren und ihren Werken) nur heraushob, was vermöge seiner Eigenthümlichkeit, und zugleich vermöge seines Eintretens in eine bestimmte Zeit auf den weitern Entwickelungsgang unserer Kunst entscheidenden Einfluß hatte.

Den pädagogischen Leser, in dessen Augen die Pädagogik, wie die Weisen des neunzehnten Jahrhunderts sie begreifen, die Central-Angelegenheit dieses Jahrhunderts ist oder seyn soll, mache ich aufmerksam, daß er an die in der neunten Vorlesung enthaltenen Elementaransichten alles in allen andern Vorlesungen Enthaltene anknüpfen kann, mithin auch in diesem Buche die Bestätigung liegt, daß, nach der richtig verstandenen Pestalozzischen Grundansicht, die Idee der Elementarbildung nichts anders und nichts geringeres ist, als die Idee der Cultur selbst.

Für den Dilettanten, der sich selber nicht den Kunstphilosophen beyzählt, habe ich noch zu bemerken, daß einzig das Verständniß der zweyten

und der vierten Vorlesung ihn vielleicht einige Anstrengung kosten wird. Etwas von philosophischer Begründung und Ableitung war hier vermöge der Themas dieser zwey Vorlesungen (Theorie, und Kritik) unvermeidlich. In allem Uebrigen wird er mir leicht folgen können.

Dieser Vorerinnerung muß ich, nach seitherigem Empfang der Aushängbogen, Folgendes unmittelbar anreihen, damit kein Leser es überschlage.

Der Herr Correktor glaubte die dem früher eingesandten Manuscript später nachgelieferten Nachträge an die Vorlesungen selbst unmittelbar anfügen zu müssen. Da nun aber jede Vorlesung ein in sich abgeschlossenes Ganzes ausmacht, hingegen jeder Nachtrag nur vereinzelte Reflexionen und Notizen enthält, so ist nothwendig, dem Leser anzuzeigen, wo jedes Ganze schließt. Daher bitte ich, in nachstehender Inhaltsanzeige den Schluß der 2ten, 3ten, 4ten, 6ten, 8ten und 9ten Vorlesung genau zu beachten. Alle diese Nachträge hätten eigentlich hintenan stehen sollen; daher ich wünschen muß,

daß man sie beym ersten Lesen des Werkes überschlage, und dann erst nachlese.

Noch muß ich in Beziehung auf die Corrigenda bemerken, daß zufälliger Weise gerade einige theoretische Sätze durch Druckfehler unverständlich geworden sind, und daher nothwendig vor dem Lesen corrigirt werden müssen.

10271144

Inhalt der Vorlesungen.

Seite

I. Dilettantismus. 1

II. Theorie der Instrumentalmusik. . . . 25
(Schließt Seite 49 mit den Worten „anwendbar finden werden.")

III. Theorie der Vokalmusik. 53
(Schließt S. 73 mit den Worten „hoch zu loben.")

IV. Kritik. 75
(Schließt S. 96 mit den Worten „in alle Wahrheit leitet.")

V. Geschichte der Instrumentalmusik. . . 106

VI. Geschichte der Instrumentalmusik. Fortsetzung. 133
(Schließt S. 162 mit den Worten „aufklären wird.")

VII. Geschichte der Instrumentalmusik. Beschluß. 170

VIII. Geschichte der Vokalmusik. 197
(Schließt S. 229 mit den Worten „dargestellt finden werden.")

IX. Kunsterziehung. 236
(Schließt S. 262 mit den Worten „gesungene Wort.")

X. Kunstleben. 265

Nachträge zu den Vorlesungen.

Seite

Nachtrag zur zweyten Vorlesung. 49
(Beginnt mit den Worten: „Man hat mir Engel's")

Nachtrag zur dritten Vorlesung. 72
(Beginnt mit den Worten: „Man hat mir andeuten wollen")

Nachtrag zur vierten Vorlesung. 96
(Beginnt mit den Worten: „Man hat mir verdeuten wollen")

Nachtrag zur sechsten Vorlesung. 162
(Beginnt mit den Worten: „Man hat mir in Beziehung")

Nachtrag zur achten Vorlesung. 229
(Beginnt mit den Worten: „Da einem Theil")

Nachtrag zur neunten Vorlesung. 262
(Beginnt mit den Worten: „Manchem meiner Zuhörer")

Nachtrag zum Ganzen. 284

10271144

Bayerische
Staatsbibliothek
MÜNCHEN

I.

Dilettantismus.

Vor Jahren hielt einmal der bekannte Chladni auch in Zürich Vorlesungen über die Akustik. Er brachte jenes, nun bekannte Experiment vor mit Glasscheiben und Sandkörnchen. Auf Einen Strich und Klang hüpften die hingestreuten Sandkörnchen auf, schnell sich sondernd, schnell sich fügend zur mathematischen Figur. Wie waren alle Anwesenden überrascht, ergriffen, entzückt! Ein Zauberschlag verwandelte ihnen Inneres in Aeusseres, Gefühl in Anschauung, Zeit in Raum. Er gab ihnen den Ton zu sehen, gab ihn sogar sichtbar zu erkennen, machte dessen Gesetzmässigkeit anschaulich.

Auch ich ward aufgeregt, aber, weil mir das Experiment schon bekannt war, auf andere Weise. Wie, dachte ich, müßten die Menschen erst ergriffen, wie gewonnen werden können, wenn du den Ton ihrem Seelenauge darzustellen vermöchtest, den Ton in seiner höchsten und tiefsten Bedeutung, wie es, himmelan und himmelher, in den Sphären und im Gemüthe wiederhallt; den Ton, wie er in doppelter Wesenhaftigkeit uns irdisch eingeboren, himmlisch offenbart ist, wie er nimmer wieder ausgeboren wird in der Kunstausübung, nimmer sich neu offenbaret in den Kunsterfindungen.

Aber nicht mit einem Zauberschlag ist der Ton in diesem Sinne dem Seelenauge abzuspiegeln. Gleichwie der Licht-

strahl, so erfüllet auch der Tonstrahl die ganze Welt. Ob und wie die Sphären von ihm getragen werden, — oder, ob und wie sie ihn tragen, wissen wir nicht. Aber eine uralte Mythe, wohl mehr als Mythe, sagt uns, daß sie durch ihn in Wechselwirkung gebracht sind, und bezeichnet diese Wechselwirkung mit dem schönklingenden Worte: Harmonie. Wie diese Harmonie, weithin, weither strahlend, in unser Gemüth eingesenkt ist, und aus demselben wieder hervorquillet, strebten vergebens jene Propheten und Dichter des Alterthums auszusprechen; sie versuchten es zusammenzufassen, in dem Worte: Musik, worunter sie das edelste Göttergeschenk, den Innbegriff aller Musenkunst und Musengunst verstanden. Wir, Kunstbegabte späterer Zeiten, erfahren in dieser immer mehr sich entwickelnden, immer höher steigenden Kunst immer höhere Gunst; und wenn schon vor dreyhundert Jahren Luther der edeln Musik nächst der Theologie den höchsten Rang einräumte, wenn schon er es tief empfand, wie die Musik zu Dem hinführt, von dem die Theologie ausgeht, so vermögen wir nun jene zu noch höherer Würde zu erheben, indem wir sie, nachdem sie die ganze Lebenssphäre unserer Gefühlsnatur durchdrungen hat, nunmehr für Anschauung und Idee, für Bewußtseyn und Erkenntniß zu ihrer göttlichen Quelle zurückzuführen trachten.

Daß dieß eine der wichtigen Aufgaben unsers in Kunstbestrebungen aller Art sich herumtreibenden Zeitalters sey, wird gewiß auch von Ihnen, verehrte Zuhörer! eingeräumt. Und wenn nun ich mit einer dahin zielenden Unternehmung als Vorleser auftrete, so geschieht es zunächst in der Ueberzeugung, daß daraus sowohl mir als Ihnen — wenn ich so familiar sprechen darf — der Vortheil als ein bedeutender erwächst, den, weit mehr als die Schrift, das lebendige Wort in persönlicher Mittheilung gegenseitig einbringt.

Dabey mache ich mir zur Hauptaufgabe, nichts anderes anzusprechen, als was mir in vieljährigen Erfahrungen und

Erforschungen zur lebendigen Ueberzeugung gereift ist; hier nur mitzutheilen, was in Hinsicht auf die vorhandene musikalische Litteratur sich als eigenthümlich und neu behauptet, und hinwieder dieses Neue immer nur so darzustellen, daß durch die Art der Darstellung Jedem von Ihnen dessen Anknüpfung an das ihm Bekannte möglich gemacht wird.

Das Anknüpfen geschieht indeß wohl nicht immer auf eine bloß logische Weise. Allerdings führt Sprechgebrauch und Sprachverstand erst zur Verständigung, dann zur Ueberzeugung. Dergestalt wurzelt die Ueberzeugung in unserer intellektuellen Natur. Allein, so wie der Glaube, ein Grundvermögen gleich wie die Intelligenz, seine Grade hat, so daß man mit Recht sagt, „der Glaube macht gläubig," eben so wohl als man im Leben selbst wahrnehmen kann, wie ein Starkgläubiger auch Andere im Glauben bestärkt: so scheint wirklich, als ob auch die Ueberzeugung ihre Grade habe, und Manchen so lebenvoll durchdringe, daß dessen Ueberzeugungskraft auf Andere, wie magisch, übergeht, ja für sie zur Intuition wird. Nun steht vollends der im Gebiete der Kunst Ueberzeugte, als solcher, auf dem allerwichtigsten Standpunkte, nämlich dem Standpunkte, auf welchem ihm die Schönheit zur Wahrheit geworden ist. Auf diesem Standpunkte ist die Ueberzeugung ihrem Wesen nach lebendig, denn es ist Ueberzeugung von der höchsten Lebensfülle der Menschheit, die ewig nur da zu finden ist, wo die Wahrheit als Schönheit erscheint. Der Vorleser über die Kunst also stellt sich mit seinen Zuhörern mitten in dieses volle Leben hin. Er wird sie so fern und so gewiß überzeugen, lebendig überzeugen, als er richtig von diesem Leben, vom Kunstleben selbst, zeugt.

Hiermit gebe ich Ihnen den Maaßstab der Beurtheilung meines Vorhabens selbst an die Hand.

Prüfen Sie, und behalten Sie diesen Prüfungsstandpunkt immer bey: ob hier Ihr Vorleser — etwa ein kunst-

philosophisches System aufstellen — etwa eine neue Kunstmethode in Gang bringen — etwa theilweise die Kunstgeschichte aus der Kunstgeschichte erklären möchte — oder aber: ob er wirklich über das wesenhafte Leben der Kunst Ihnen zum Organ, dergestalt zum Organ diene, daß er nur ausspricht, an den Kunsterscheinungen nachweiset, im Zusammenhange darlegt, was Jeder von Ihnen mit ebenderselben Umständlichkeit der Wahrnehmung allenfalls auch selbst herausgefunden haben würde. Nur wiefern der Vorleser dieses zu leisten vermag, sofern hat er am Ende seinen Hauptzweck erreicht.

Somit hätte ich mein nothwendiges Verhältniß zu Ihnen, als dasjenige des Vorlesers zu seinen Zuhörern, einleitend besprochen. Um aber die Sache vollständig einzuleiten, ist eben so nothwendig, daß ich auch Ihr Verhältniß zu mir, als dasjenige von Dilettanten zum Manne vom Fach zur Sprache bringe. Zwar befinden sich unter Ihnen auch Männer vom Fach, wirkliche Künstler von Beruf, die mir aber einräumen werden, daß ich sie hier an dieser Stelle den Dilettanten so fern beyzähle, als ich sie als Dilettanten der musikalischen Litteratur betrachte.

Meine nächste Aufgabe also, indem ich mich an Sie ausspreche, ist diese: daß ich mich zugleich über Sie ausspreche. Der Zuruf, den die Culturgeschichte auf so manchem ihrer Blätter, wo irgend etwas gelehrt oder gelernt worden ist, ausspricht, muß auch mir, an Sie, verehrte Zuhörer! an Jeden von Ihnen erlaubt seyn, der Zuruf nämlich: „lerne dich selbst kennen!“ So muß ich versuchen, Ihnen Ihren Dilettantismus, welches auch seine Grundlage sey, und welche Richtung er bey Jedem von Ihnen genommen habe, zum Bewußtseyn zu bringen.

Der Dilettantismus hat gerade so viele und so manigfaltige Arten, als es Fälle, innere und äußere, als es Ge-

müthsanlagen und Lebensverhältnisse giebt, vermöge welchen der Mensch sich unter den Einfluß der Kunst stellen kann. Er thut es einerseits empfangend, betrachtend, genießend; anderseits gebend, ausübend, mittheilend. Ja er vermag Beides, das Empfangen und Geben in einem Akte zu vereinigen, was in der Gegenseitigkeit geselliger Kunstleistung geschiehet; er vermag es im höchsten Sinne, indem er die empfangene Kunstgabe dem Geber aller Gaben gleich wieder giebt, innerlich in Andacht, äußerlich in religiöser Kunstausübung. Auch in dieser höchsten Beziehung hört der Dilettant nicht auf, Dilettant zu seyn; er ergötzt sich an irdischen Dingen, die seine Ergötzungslust auf göttliche Dinge hinlenken. Eben deßhalb gewinnt er die irdischen Dinge lieb, und ist und bleibt so ein ächter Liebhaber ächter Kunst.

Damit soll keineswegs gesagt seyn, daß die Liebhaberey an religioser Kunst und diese selbst, die allein ächte sey. Alle Kunst ist, ihrem Wesen nach, ächt, welche Kräfte übt, Leben erhöhet, Liebe nährt, Menschen an Menschen bindet, Geselligkeit befördert. In allen diesen Beziehungen geht sie auf Vervollkommnung aus, und diese ist ja der Menschen Bestimmung. Auch in den tiefern Regionen ihres Wirkens, selbst in theilweisem Mißbrauch an zufälliger Ausartung, wo sie, wie man zu sagen pflegt, der Sinnlichkeit schmeichelt, und so freilich als ein zweydeutiges Gährungsmittel unserer Gefühlsnatur erscheint, ist sie noch der Beachtung werth. Nicht zu verkennen ist es, daß sie, halben Wegs entgegenkommend, in's Leben hinabsteigt, um auch den in Sinnlichkeit Befangenen zu sich in ihr geistiges Element hinauf zu ziehen. Freundlich winkend und wohlthätig begegnet sie dem Menschen schon in seinem bürgerlichen Leben; sie flüstert ihm zu: „Du, Menschenkind, lebst nicht allein vom Brod,“ und weiß heut zu Tage fast in jeden Menschenkreis, so wie beynahe in jede Haushaltung, etwas von ihren höhern Belebungsmitteln einzumischen. Es ist uns daher wichtig, wenn

wir ihr Wesen und Wirken gründlich und allseitig uns zum Bewußtseyn erheben wollen, dasselbe auch in den Erscheinungen und Bedürfnissen des Dilettantismus zunächst aufzufassen, wie dieser uns auf seinen untersten Stufen erscheint.

Der Dilettant auf der untersten Stufe sucht in der Kunst Zerstreuung. Ernste Kunstfreunde, oft auch Philosophen und Moralisten, finden diesen Dilettantismus unwürdig und verwerflich, und vielleicht laufe ich augenblicklich Gefahr, daß Sie, meine kunstgebildeten Zuhörer! finden, diesen niedrigen Dilettantismus sollte ich vor Ihnen nicht zur Sprache bringen, sondern vielmehr erwägen, wer in der Kunst nur Zerstreuung suche, sey sicherlich nicht hieher gekommen, um bey Vorlesungen über die Kunst Gerede über Zerstreuung zu hören. Gerede ist es aber doch nicht, wenn ich sage und behaupte: selbst der Zerstreuungsuchende flüchtet sich oft in unser Kunstgebiet, nach einem ganz gesunden Instinkt, um sich bey uns zu sammeln. Er ist gewöhnlich vorher zerstreut. Die meisten Berufsarten des bürgerlichen Lebens sind so beschaffen, daß sie nicht alle Gemüthskräfte in Anspruch nehmen; viele beschäftigen einseitig bloß den Verstand, manche sind mechanischer Art, zum Theil bloß Leibesbeschäftigung, Arbeit. Wer, an einen solchen Beruf gebunden, Geist hat, geistige Regungen fühlt, wird von dem kleinen Punkt seiner nicht geistigen Thätigkeit, nicht selten abspringen, wird, bald in kürzern, bald in längern Momenten, sich, wie der Dichter sagt, „immer dahin sehnen, wo er nicht ist," wird sich in seinem Innern oft zerstreut, wo nicht zerrissen fühlen. So kommt er dann, nachdem er die Tagwerkslast abgeworfen, die Berufspflicht erfüllt hat, zu uns — und sollte er uns nicht willkommen seyn? — Hier, in unserm Gebiete, wo bekanntlich alle Gemüthskräfte ihre Nahrung finden, leistet ihm die Kunst wenigstens den Dienst, welchen, nach einigen Psychologen, dem armen, aller Kunsteinflüsse entbehrenden Alltagsmenschen der Traum leistet — dieser Balsam der

Natur, der dem Lebensbedürftigen den Balsam der Kunst ersetzt — den Dienst nämlich: „daß sie die ermatteten Schwungkräfte seiner Phantasie, wenn auch in scheinbarer Zerstreuung, aufregt, und dadurch seinen Gemüthskräften zur Restauration dient.

Den Zerstreuungsuchenden stehen diejenigen Dilettanten gegenüber, welche bey unserer Kunst ihren Zeitvertreib suchen. Auch auf diese lassen Sie uns nicht stolz herabsehen, es auch nicht geradezu zu unedel finden, wenn sie, wie sie selbst sagen, in der Kunst einen „edeln Zeitvertreib" suchen. Wer seine Zeit mit Berufsgeschäften nicht auszufüllen, wer keinen eigentlichen Beruf, oder eigentlich gar keinen hat, der verräth doch einigermaaßen einen edeln Sinn, wenn er einen Theil seiner Zeit im Gebiete der Kunst zubringen will. Sie kommt auch hier halben Weges entgegen. Der Müssige treibt gern mit irgend etwas sein Spiel. Sie weiß ein's mit ihm anzuknüpfen, und zieht ihn so spielend in ihr Gebiet hinüber. Aber nur, wenn er einen edlern Sinn hat, vermag sie es. Der Minderedle findet seinen Zeitvertreib schon an den nichtästhetischen Spielen, zum Beyspiel, dem Kartenspiel. Dieses hat mit dem Saitenspiel, dem Tonspiel, darin völlige Aehnlichkeit, daß es auch kleine Zeitmomente ausfüllt, und so, wie man zu sagen pflegt, die Zeit vertreibt. Ja ein sinnreiches Kartenspiel, ist, als eine Art Surrogat des Tonspiels, für den Psychologen eine nicht unmerkwürdige Cultur-Erscheinung. Aber, wie gesagt, nur den Unedlern genügt ein solches Spiel. Wer hingegen diesem blossen Spielspiel das Tonspiel vorzieht, verräth eben dadurch, daß er eines ästhetischen Zeitvertreibs, eines solchen bedarf, der, das Wechselspiel seiner Gefühle nährend, sich auch in sein Herz hineinspielt. Einem solchen können wir unsere Achtung noch weniger dann versagen, wenn er, nicht selbst mit ausübendem Kunsttalent begabt, dem Ein-

flusse unsers Tonspiels sich hingiebt, und so eine edlere Passivität einer unedlern Aktivität vorzieht.

Eine dritte Klasse von Dilettanten ist diejenige, die das alte varietas delectat, „Wechsel ergötzt," sich zum Wahlspruch und zur Lebensregel erkoren hat. Von diesen wissen wir, daß sie heute ein Gedicht lesen, morgen in's Schauspiel gehen, vormittags die Gemälde-Gallerie, nachmittags das Conzert besuchen. Diese haben, wo nicht den Vorzug der Vielseitigkeit, doch Neigung und Regung zu vielseitiger Bildsamkeit. Sie können etwas von Weisheit besitzen, und wäre es auch nur jene Weisheit des Epikur. Auch damit sind sie fähig, unsere Kunst wahrhaft zu schätzen, eben weil sie dieselbe nicht überschätzen, und weil sie an so mancher andern Kunst eben so manches Gegenbild haben, das ihnen die unsere theils abspiegelt, theils contrastirt. Wollen sie sich auch innerhalb des Gebietes unserer Kunst am Wechsel, als solchem, ergötzen, so bestehen sie sogar vor einer vornehmen Kunstphilosophie, ja vor derjenigen, die eine geraume Zeit hindurch für die wahre und genügende gehalten worden, nämlich der Kantischen, welche in dem höchsten Satze ihrer Theorie die Tonkunst „die Kunst des schönen Spieles der Empfindungen" nennt. Vermögen sie wirklich im Tonspiel den Wechsel als Wechsel, das Tonspiel als Empfindungenspiel, rein aufzufassen und zu genießen, so bestehen sie vor einer noch höhern Theorie, worauf wir nachher zu sprechen kommen werden.

Eine vierte Klasse von Dilettanten sind die Neugierigen. Die Neugierde ist in Kunsthinsicht eine merkwürdige, eine glückliche Gemüthsanlage. Sie ist zugleich Keim und Frucht einer mehr als sinnlichen Lebenslust. Daher nimmt sie schon von Haus aus, von unten herauf, ihre ideelle Richtung. Es liegt richtig schon im Worte: der Neugierige hat Begierde nach etwas Neuem. Sagt man ihm: „es giebt nichts Neues unter der Sonne," und findet er diesen

trivialen Satz im gemeinen Alltagsleben bestätigt, so treibt ihn eben sein Idealsinn dahin, wo es wirklich und wahrhaft etwas Neues, und immer wieder Neues giebt: in das fruchtbare Gebiet der Kunst. Bieten sich ihm da unter den Kunstfrüchten etwa bloße Modefrüchte dar, mit irgend einem bloßen Schein von Neuheit, so schützt ihn ebenderselbe Idealsinn, daß ihn eine bloße Modefrucht — und würde sie ihm auch von der schönsten Sängerin dargeboten — nicht zur bloßen Modesucht hinabzieht. Er wird, des bloßen Scheines bald satt, mit neuerwachter Begierde das wesentlich Neue, das Originelle aufzuspüren suchen. Er wird begierig seyn, an jeder Kunsterscheinung dasselbe zu erschöpfen, denn so lang er es nicht erschöpft hat, reizt ihn an Einem fort die Neuheit, die Originalität; und so steigert er auf diesem Wege seine Neugierde zur geistigen Schauluſt, welche selbst zur Wißbegierde auch im Gebiete des Schönen führt.

Bis hieher haben wir den Dilettantismus in's Auge gefaßt, wie er verschiedenartig schon in den bloßen Civilisations-Verhältnissen sich offenbart, theils aus dem Bedürfniß der Zerstreuung und des Zeitvertreibs entspringt, theils als Charakterzug der Wechselgunst und der Neugierde erscheint.

Nun gehen wir tiefer ein, darauf nämlich, wie er aus den ursprünglichen Gemüthsanlagen schon hervorgeht, und wie es dann, von der sinnlichsten Anregung bis zur geistigsten Aufregung, seine wesentlich verschiedene Richtungen nimmt.

Was wir in unserm Gemüthe auch nur bey der oberflächlichsten Selbstbeobachtung unterscheiden, das sind: Gefühle, Anschauungen, Ideen. Diese finden durch die Kunst ihre Nahrung, ihre Entwicklung. Je nach Organismus und Schicksal lebt das Eine Individuum mehr in der Gefühlwelt, das andere mehr in einer Welt von Anschauungen, ein drittes im Reiche der Ideen. So nimmt der Dilettantismus der Kunst dreyerley Richtung. Vorherrschend

wohnt, wirkt und waltet die Tonkunst in der Region der Gefühle, die bildende Kunst im Gebiete der Anschauungen, die Dichtkunst im Reich der Ideen. Indeß schließt in keiner der drey Sphären die Eine vorherrschende Wirkungsart die beyden andern aus. Jede der drey Künste bahnt sich nur auf ihre eigenthümliche Weise den Weg in's Gemüth, um es von ihrer Seite vollständig zu durchdringen. So will die Tonkunst allerdings auch Anschauungen und Ideen, die bildende Ideen und Gefühle, die Dichtkunst Gefühle und Anschauungen zugleich mitaufregen. Es sind drey Göttinnen, die in einer himmlischen Wahlverwandschaft einander nie verlassen. Wie die Eine heranschwebt, schweben die beyden andern nach, und wie die Eine ein Geschenk bringt, bringen die beyden andern ihren Gruß mit.

Vorherrschend also, nicht aber ausschließend, ist die Tonkunst die Göttin des Gefühls. Wo demnach bey einzelnen Individuen oder ganzen Menschenklassen nach Naturanlage und zufälligem Bildungsgang die Gefühlsseite vorherrscht, da wird der Dilettantismus seine Richtung vorzüglich auf die Tonkunst nehmen. Ja dieß ist der Fall bey nicht nur Einer Menschenklasse, sondern ganz vorzüglich bey der Einen Hälfte unsers Geschlechtes, dem weiblichen. Das weibliche Geschlecht nimmt die Kunst im eigentlichen Sinne zu Herzen, so allereigenst, daß die Philosophen, indem sie längst schon die Tonkunst die Sprache des Herzens nannten, damit bloß eine historische Thatsache beurkundeten. Es läßt sich daher das Sprichwort: „wo der Mensch seinen Schatz hat, da hat er auch sein Herz," in Anwendung auf die holden Frauen, schön und wahr umwenden: wo sie ihr Herz haben, da haben sie ihren Schatz. Sie schätzen die Kunst eben als Herzenssache, ihre Liebhaberey ist Liebe, und so sind sie, einmahl in die Tonkunst eingelebt und eingeliebt, die standhaftesten und bewährtesten Liebhaberinnen.

So leicht geht der Ton zum Herzen, daß gefühlvolle Menschen sogar der höhern Kunstschönen nicht einmahl zu bedürfen scheinen, um in diesem Gebiete glückselig, kunstselig zu leben. Ja es giebt ein so einfaches Naturgefühl des Tones, das, wohl zu unterscheiden von dem wirklichen Kunstgefühl, der genauesten Beobachtung werth, von tiefer Bedeutung ist.

Diese Bedeutung ist, buchstäblich genommen, sinnvoll. Eben so wohl, als der Lichtstrahl, erfüllet auch der Tonstrahl unsern Sinn. Wie jener in der Farbe, so hat auch dieser seine ihm eigene Art der Strahlenbrechung. Wir suchen diese unterscheidend zu bezeichnen durch die allgemeinen Ausdrücke: Laut, Schall, Klang, und durch viele besondere. So ist die Tonwelt, in welcher wir leben, nicht weniger bunt, als die Farbenwelt. Von den dumpfsten bis zu den hellsten Tönen, haben wir eben so, wie von den dunkelsten bis zu den heitersten Farben, eine unendliche Abstufung, und für jede derselben eine eigene Sinnes-Empfindung, die mehr oder minder im Gefühl haftet. Auch für dieses Haften im Gefühl haben wir sogar Sprachbezeichnungen aus dem Gebiet des Tastsinnes herüber genommen. Wir nennen Töne weich, rund, spitzig, scharf. In wessen Gefühl also die Töne leicht haften, von Dem können wir sagen, das Tonleben sey ihm in seinem Organismus eingeboren, nnd wir nennen ihn mit Recht „glücklich organisirt.“ Er weidet sein Tongefühl schon an den Tönen der äußern Natur. Jeder Ton — ein merkwürdiger Ausdruck — „spricht ihn an.“ Schon der Hahnenruf am Morgen weckt sein Gefühl auf; der Lerchenjubel am Mittag, die Grille am Abend, der Wachtelschlag um Mitternacht, und all die bunten Tonerscheinungen vom Laubgesümsel bis zum Stromgebrause nähren und tragen dieses Gefühl durch eine Welt voll Leben und Genuß.

Wie bey einem solchen das Naturtongefühl sich zum Kunsttongefühl steigern, welche eigne Art von Dilettantis-

mus daraus hervorgehe, ist leicht zu sagen. Mehr noch, als alle jene Tonherrlichkeiten der Natur, wirkt auf ihn der Ton der Menschenstimme. Schon der einzelne Menschenton, der Ton an sich, erquickt und entzückt ihn; wenn er nur singen hört, gleichviel wie, gleichviel was, so ist ihm wohl. In diesem Tonglanz spiegelt sich ihm eine höhere Natur ab, es wird in ihm lebendig ein geistiges Gefühl, worin die beyden Extreme seines Wesens Vereinigung finden. So ist ihm die Menschenstimme „die feinste irrdische Hülle, in welcher sich der Geist offenbart."

So sehr wir einen solchen Dilettantismus glücklich preisen können, so wenig können wir ihm eine Lobrede halten. Wer seinen Lebensgenuß so leicht findet, wessen Leben zu sehr Gefühlsleben ist, und wäre es auch das lauterste und edelste, wer nicht in Anschauungen aufwärts strebt, sich nicht in geistigen Anstrengungen erhoben hält, der lauft Gefahr, die Kraft des Aufschwunges zu verlieren, und in eine tiefere Sphäre der Sinnlichkeit hinabzusinken. Alles Gemüthsleben ist nur dann wahr und stärkend, wenn selbst der höchsten Wonne sich die Sehnsucht beygemischt findet. Das höchste Kunstgefühl ist nur dann ein beseligendes Wonnegefühl, wenn ihm die Sehnsucht nach Idealen beywohnt. Diese Sehnsucht wird aber nur befriediget durch das Vermögen, die Töne in ihrer Zusammenverbindung zum Kunstwerk aufzufassen. Das vermag auch das regeste Gefühl nicht, sondern nur der rege Geist. Er muß es erst dem Gefühl zuführen; und wo er einmahl recht rege ist, da schwingt er sich an der Hand der Kunst immer wieder zu neuen Idealen auf, und führt immerfort dem Gefühl die ersehnte Nahrung zu.

Aber darin ist dieser Dilettantismus, der sich an den allereinfachsten Erzeugnissen der Tonwelt befriediget, beachtens- und achtungswerth, daß er sich nur bey unverdorbenen, leidenschaftlosen Menschen findet. Die Leidenschaft will immer und ewig aufgereizt seyn; sie berauscht sich im Tonge-

wimmel und Tongetümmel, im Tongesumse und Gebrause. Wessen Gefühl hingegen am einzelnen Tone sich zu laben und zu erfreuen vermag, dessen Gemüth ist ganz gewiß eine klare, reine Quelle.

Wir betrachten nun die Menschennatur in derjenigen Richtung, in welcher sie sich mehr zum Schauen als zum Fühlen hinneigt, wo folglich das Anschauungsvermögen über das Gefühlsvermögen vorherrscht, oder vorzuherrschen strebt. Solche Naturen werden ästhetisch mehr zur bildenden Kunst, als zur Tonkunst hingezogen. Befassen sie sich demnach mit der Tonkunst, oder begeben sie sich auch nur passiv, empfangend, unter ihren Einfluß, so werden sie die Neigung verrathen, die Tonkunst, so sehr es ihrem Wesen und Wirken zuwiderzulaufen scheint, in das Gebiet der bildenden Kunst hinüber zu ziehen, um so auch die Wirkungen der letztern jener abzugewinnen.

So seltsam es ist, sehen zu wollen, was nur gehört — schauen zu wollen, was nur gefühlt werden kann, so sind dennoch die Dilettanten nicht selten, welche gerade von denjenigen Produkten der Tonkunst, worin sie etwas von der sogenannten „musikalischen Malerey" enthalten finden, am lebhaftesten aufgeregt, am stärksten angezogen werden. Auch diese folgen dabey einem Grundtrieb der Menschennatur. Denn das Anschauungsvermögen ist, wo nicht der Mittelpunkt unsers Seelenlebens, doch die Urquelle unserer ästhetischen Natur. Des Schauens kann der ästhetische Mensch sich nie ganz entäußern. Er kann es auch nicht in der Sphäre der Tonkunst. Denn auch der Ton erscheint ursprünglich äußerlich; er kommt von irgend einer bestimmten Stelle her, sey es ein Instrument, sey es der Mund des Sängers; von dorther empfangen wir ihn, indem wir unser Ohr, wie die Sprache richtig sagt, hinneigen. Das Hinneigen unsers empfangenden Sinnes nennet daher die Kunstsprache: Anschauung, es bezieht dieselbe eben so wohl auf

ästhetische Gehörerscheinungen als Gesichtgegenstände. Diesem Hinneigen des Ohres gesellet sich die Schauluſt bey; und wenn sie sich auch nur leise aufgeregt findet, so scheint gerade in diesem leisen Aufregen für das Anschauungsvermögen ein besonderer Reiz zu liegen. Er darf z. B. ein Gemisch von Tönen, allenfalls auch nur zufällig, auch nur entfernte Aehnlichkeit haben mit dem Gerieſel eines Bächleins oder dem Getöse eines Stromes, so entsteht gar leicht in der immerregen Anschauung das Bild von diesem oder von jenem. So läßt sich dann etwas Malerisches herausfinden, und oft finden die besonders schaulustigen Kunstfreunde an diesem und jenem Tonstücke Dieß und Jenes gar trefflich gemalt; ja sie wissen von solchen Tongemälden Wunderdinge zu sagen. Ihnen Recht geben, oder es streitig machen, ist hier ganz unrichtig. Aber wichtig ist es, anzuerkennen, daß es ein ganz naturgemäßer, ganz gesunder Kunstinstinkt ist, vermöge dessen auch in der Sphäre der Tonkunst, worin das Gefühl allerdings vorherrschen soll, demselben auch die Schauluſt, zwar untergeordnet, sich beygesellt. Freylich gesellt sich dieser feinern und regsamern Schauluſt leicht eine gröbere, körperhafte bey, wobey dann das Maaß überschritten wird. So wollen Dilettanten von diesem Schlag, indem sie hören und fühlen, zugleich auch wirklich sehen; sie wollen z. B. den Sänger sehen, am liebsten haben sie dem Tonspiel ein Schauspiel beygesellt; und man würde ihren Dilettantismus auf eine schwere Probe stellen, wenn man, wie gewisse Idealisten schon angerathen haben, die Tonspieler im Conzertsaal, oder die Sänger in der Kirche dem Auge ganz entrücken wollte, um die Wirkungen der Tonkunst rein und ganz zu erhalten. So erscheint ihr Dilettantismus zwar, sofern er seine Nahrung immer zugleich durch zwey Sinne zugeführt haben will, als ein Dilettantismus sinnlicherer Art. Er erscheint aber auch geistigerer Art, sofern dabey die Doppelkraft der Seele, des Gefühls und der Anschauung, gleichzeitig genährt und gestärkt

wird. Er ist der eigentlich geistigen Aufregung um so empfänglicher, als in der Doppelregung von Gefühl und Anschauung der Geist um so leichter auflebt und aufstrebt.

Nun endlich kommen wir auf den Dilettantismus zu sprechen, der im geistigen Aufleben und Aufstreben sein Element findet. Diesem genügen nie bloße Gefühle, wären es auch die innigsten, nie bloße Anschauungen, wären es auch die erhabensten, selbst nicht beyde zusammen in ihrer Wechselseitigkeit und Durchdringung. Gar nichts ist ihm das Einfachfühlbare, das Einfachschaubare, welches in der Kunstsprache das bloß Angenehme heißt; nichts künstlerisch Wesenhaftes ist es ihm auch in der höchsten Ton- und Farbenklarheit. Nur Mittel ist ihm diese Klarheit zur lebendigen Auffassung der Wahrheit im Gebiete des Schönen. Mit Absicht und Einsicht nennt er seinen Dilettantismus selbst einen geistigen; mit Vorsicht und Umsicht will er damit seine Kräfte, welche der Sprachgebrauch vorzugsweise die geistigen nennt, als Verstand und Vernunft, mit Vorstellungen und Ideen beschäftigen und bereichern. Sein geistiges Streben geht daher bey jedem Kunstwerk darauf aus, jedes Einzelne mit Allem im Zusammenhang aufzufassen; sein Streben geht nur auf Zusammenhang, Planmäßigkeit, Mannigfaltigkeit in Einheit, Ideenreichthum. Seine Geistesthätigkeit bestehet dabey in steten Vergleichen, Unterscheiden, Beziehen, Bey-, Unter- und Ueberordnen. Sie wird ein Tonkunstwerk vorzüglich durch das angezogen, was höhere Composition, was in unserer Sprache Ausarbeitung, was wohlberechnet heißt; auch das Neue im Kunstwerk, das der menschliche Geist nicht berechnet, sondern erfindet, faßt solch ein geistiger Dilettant im Kunstwerk auf, als neue Lösung eines künstlerischen Kalkuls. Er folgt dabey einem Grundgesetz des menschlichen Geistes, gleichwie dem Grundgesetz der Tonkunst. Schon Philosophen des Alterthums fanden, es liege der Tonkunst überall Ordnung und Maaß, ja eine „göttliche

Rechenkunst“ zum Grunde. Seither haben es seit mehrern Jahrhunderten zahlreiche Mathematiker und Kunstphilosophen durch Erfindung unsers Harmonie-Systems und einer darauf begründeten höchst combinatorischen Compositionslehre, so wie die Componisten durch unzählige untereinander verschiedene Kunstwerke bewiesen, welch ein gewaltiger Rechenmeister der menschliche Geist ist, der uns die Tonkunst von dieser Seite als eine ins Leben getretene Mathematik darstellt — und welch ein Tausendkünstler er ist, indem er diese ins Leben getretene Mathematik mit tausendfachen ästhetischen Reizen auszuschmücken vermocht hat. Die Dilettanten dieser Klasse sind — was unserer oft zweydeutigen Zeitkultur zum Lobe gereicht — nicht selten. Sie sind an der fast zum Sprichwort gewordenen Phrase zu erkennen, die ich so gern in Beziehung auf ein oft genossenes Kunstwerk aussprechen höre, der Phrase nämlich: „man entdeckt daran immer neue Schönheiten.“ Freylich mag diese Phrase mitunter auch einmal in der Kunst-Conversation bloß ausgesprochen werden, wo sie denn unter diejenigen gehört, die Madame Stael bey den Franzosen phrases toutes faites nennt. Wird sie aber von eben demselben Dilettanten in Beziehung auf eben dasselbe Kunstwerk wiederholt ausgesprochen, so darf man mit Sicherheit annehmen, er gehöre zu den Geistiggebildeten.

Wen der hiernächst besprochene Dilettantismus, welchem geistiges Aufregen, Aufleben und Aufstreben Hauptsache ist, noch höher erhebt, der hat es mit der Kunst, wie Lavater mit der Religion. Er pflegte zu sagen: „Ich einmal „kann mich mit keiner geringern Glückseligkeit begnügen, als „im Evangelio angeboten wird,“ und fand sich nur vollkommen beglückseligt in der Idee des Reiches Gottes, worin er allein die höchste Beseligung dargeboten fand. So will auch Jener in das Reich der Kunst — eine schöne Provinz des Reiches Gottes! — sich ganz einleben; er geht auf Totalität der Kunstwirkung aus; er will für sein ganzes

Ge-

Gemüth darin Nahrung, ja die höchste Summe des Genusses finden. Er sucht und findet sie da, wo dem Tone noch das Wort beygesellt ist, findet sie da in vollem Maaße, wo die mit der Tonkunst verbundene Dichtkunst zugleich bildlich, bilderreich, ihm mit ihren Ideen zugleich auch Anschauungen darbietet. So ergänzt, vervollständigt er sein künstlerisches Gemüthsleben, so reicht ihm die Kunst ihrer Gaben Fülle dar.

Aber auch in diesem vollen, reichen Kunstleben nimmt der Dilettantismus noch zwey verschiedene Richtungen, die eine mehr nach der realen, die andere mehr nach der idealen Seite des Kunstgebietes. Nach der realen Seite gerichtet, genügt ihm hier die Leistung der Dichtkunst noch nicht ganz, indem sie ihm durch ihre Bildersprache bloß innere Anschauungen darbietet, während sie der Tonkunst durch Beymischung ihres lyrischen Inhaltes auch musikalische Wirkungen beygesellt. Daraus ergeben sich zwar zwey musikalische Wirkungsarten, die eine unmittelbar durch den Ton, den Kunstton, die andere mittelbar durch das lyrische Wort. Hier verlangt aber der auf Vollständigkeit ausgehende Kunstrealismus, auch Vollständigkeit der Wirkung der bildenden Kunst, und so auch Bethätigung nicht nur der innern Anschauung durch die bildliche Dichtkunst, sondern auch durch äußere Schaubilder. So wendet er sich zur Oper und findet dort, theils in der Decorationskunst, theils in der künstlichen Erscheinung lebendiger Gestalten, die Ergänzung.

Neigt er sich hingegen zum Kunst-Idealismus hin, so ist ihm die Dichtkunst in Verbindung mit der Tonkunst, immer das Höhere, ausschließend deßwegen, weil sie den innern Menschen bethätiget. Sie, die Dichtkunst, übt über ihn nicht nur eine magische Gewalt aus, indem sie ihm Ideen zeugt, Ideen weckt, Ideen verknüpft, sie zaubert diese Gewalt in ihn hinein, indem sie ihn befähiget, Aus-

schauungen und Gefühle, die sie ihm im Worte flüchtig andeutet, innerlich auszubilden und festzuhalten; und ergreift so die tiefste und höchste Lebenskraft des Geistes, welche die Sprache bezeichnet mit dem Worte Phantasie. Hierdurch erhebt er sein Kunstleben zu einem Phantasieleben. Die Tonkunst aber sichert es ihm hinwieder als ein Wirklichkeitsleben, indem sie die Ideale der Dichtkunst, als Beleberin des Worts, in schöner Sinnlichkeit verkläret.

Wie jene magische Gewalt herrscht, weiß der gewöhnliche Dilettant nicht, wie sie über ihn waltet, ahnt er kaum; und dennoch wird er stets mehr oder minder von ihr angezogen. Es giebt demnach einen unbewußten Dilettantismus. Ihm folgt Jeder, der mit reinem Gemüthe dem Einflusse der Kunst sich hingiebt. Er tritt so, wie der philosophische Dichter sagt, „in heilige Gewalt.“ Diese heilige Gewalt übt vollends die Tonkunst über ihn, in ihm und mit ihm aus. Von ihrer Magie vermögen wir vieles wahrzunehmen, das dem ästhetischen Beobachter sich leicht als Thatsache bewährt, so schwer es auch der Philosophie fallen möchte, es vollständig zu erörtern. Thatsache ist es, daß wir durch ein zusammengesetztes Tonkunstwerk, z. B. eine Sinfonie in kurzen Zeitmomenten eine unendlich große Menge von Eindrücken empfangen, daß wir dabey die Verschiedenartigkeit des Tonmaterials einer beträchtlichen Anzahl verschiedener Instrumente unterscheiden, daß wir die Tonreihen vielfach vor- und rückwärts verbinden; daß wir davon endlich einen Total-Eindruck empfangen, der aus unzähligen Partial-Eindrücken zusammengesetzt ist. Thatsache ist es eben sowohl, daß der in die höhere Kunst Eingeweihte, bey einer vierstimmigen Fuge die vier gleichzeitig mit einander fortlaufenden Stimmen vierfach verfolgt, ohne sich durch diese vervierfachte und so vervielfachte Thätigkeit zu ermüden. Demnach sagt uns unser endliche Verstand, daß wir,

in der Zeitschranke lebend, alles in der Zeit und mit der Zeit auffassen, und daß wir auf Einmal nur Eines fassen. Die Vernunft aber sagt uns, daß durch die Eindrücke der Kunst unsere Fassungskraft unendlich erhöhet, unsere Zeitschranke unendlich erweitert wird, und wir so von Wirkungen ergriffen werden, die wir so wenig nach Naturgesetzen durch den Verstand zu erklären vermögen, daß wir sie nicht mit Unrecht magische nennen.

Von dem magischen Zauber, dem Schönheitszauber der Tonkunst überzeugen wir uns auch noch auf einem andern Wege — und dieß ist der rein ästhetische Standpunkt. Ein erfindungsreiches Tonkunstwerk enthält eine Menge von Illusionskünsten, seine Theile sind so bunt, so idealisch zusammengefügt, daß augenblicklich eine Täuschung entsteht, auf welche augenblicklich eine Enttäuschung folgt. Durch dieses fortgesetzte, immer wieder erneute Täuschen und Enttäuschen, welches so tief im Wesen der Tonkunst liegt, daß die Compositions-Lehre es mit vielen Kunstwörtern bezeichnet, als „Ausweichung, Umkehrung, Trugschluß, Uebergang" u. s. w. wird das Weben und Wogen des Gefühls, wie das Regen und Ringen der Phantasie, gleich begünstiget; was um so wunderbarer erscheint, wenn wir erwägen, daß derartige Wirkungen eben derselben Kunst eigen sind, welcher durchaus Maaß und Ordnung und jene „göttliche Rechenkunst" zum Grunde liegt.

Auf der höchsten Stufe gehen die magischen Wirkungen der Kunst ins Mystische über. Auf dieser höchsten Stufe wirkt die Kunst negativ. Sie hat ihn, den Menschen, nur von der sinnlichen Seite aufgegriffen, um ihn sich selbst gesteigert, geistig belebt, wiederzugeben. Ihr äußerer Eindruck entschwindet, die innere Belebung bleibt. Dieses bewirkt die Musik unter andern ganz vorzüglich durch Pausen, die, ächt künstlerich angebracht, jedem Kunstwerk eine höhere Idealität verleihen. Diese Eigenschaft der Tonkunst ist längst

bekannt, nur nicht philosophisch gewürdiget: Selbst der beschränkte Rousseau, welcher der höhern Kunst geradezu Hohn sprach, indem er die Harmonie „une invention gothique et barbare" nannte, und so vom Kunstkenner so weit entfernt war, wie der Wilde, der nicht drey zählen kann, vom weltallskundigen Astronomen, erkannte wirklich die Tonkunst von dieser Seite, und es war sein wichtigstes Kunstwort, das er auszusprechen vermochte: „la musique fait parler même le silence." Ein beredtes Schweigen! welch merkwürdiges Wort! Aber ein noch merkwürdigeres Wort spricht die Dichtkunst, als die Enthüllerin der tiefsten Wahrheiten auch für uns aus. Sie spricht, oft auch in musikalischen Dichtungen, von einem „schauerlichen Schweigen." Es ist ein Schweigen, wovor die Sinnlichkeit erschrickt. Sie fürchtet vernichtet zu werden; sie ahnt den Tod. Wo aber die Sinnlichkeit den Tod ahnt, da ahnt der Geist das Leben, ein innerliches, einiges, ungetheiltes Leben. Von der früher an den Kunsterscheinungen, so zu sagen, zusammengelesenen, vieltheiligen Einheit, erhebt er sich zu einer wesenhaft untheilbaren; er erhebt sich von der Zerstreuung der Kunstwelt zur Einheit in Gott.

Welch ein weiter Weg von der Zerstreuung der Welt zur Einheit in Gott! Dennoch haben wir Alle diesen weiten Weg vor uns. Zerstreut sind wir Alle. So sehr sind wir es, daß Einige von uns nur mit halbem Recht einigen Andern von uns Zerstreuung vorwerfen dürfen. Die Zerstreuung, kein Laster, aber in unserer Zeitcultur allgemeiner verderblich, als irgend ein Laster, hemmt die Fortschritte eines Jeden. Und unsere Zerstreuung, im Kunstgebiete, ist um so bedenklicher, da sie bey uns nicht, wie bey den niedern Volksklassen, aus Mangel an Bildung und Bildungsmitteln hervorgeht; es ist die Zerstreuung der Ueberbildung, die mitten im Kunstleben und im Kunstgenusse er sogar verlernt hat, sich zu sammeln. Wir müssen zur Besinnung kommen. Dazu

kommen wir, werden besonnen, wenn wir erst genau einsehen lernen, wie wir eigentlich besinnet, sinnbegabt, kunstsinnig sind, wie unsere Kunstkräfte den Sinn aufwärts richten, vom sinnlichen Leben zum geistigen und göttlichen. Diese Aufgabe aller Aufgaben meinen Zeitgenossen, so weit mein Einfluß reichen mag, zur Erkenntniß zu erheben; dieselbe hiernächst auch Ihnen von jeder Hauptseite klar zu machen, dieß, Verehrte! ist nun mein Dilettantismus. Meinem Dilettantismus ist die Kunst längst Mittel geworden, die Kunstwissenschaft Zweck, Endzweck. Diesen werde ich Ihnen zu erreichen trachten, indem ich, nach vorausschickender Theorie, den Dilettantismus, den ich heute vorläufig bloß als aus den Civilisations-Verhältnissen hervorgegangen, oder als einen bloß inwohnenden betrachtet habe, als einen thätigen bespreche, wie er im Leben selbst erscheint, und zwar wesentlich dreifach, in individueller Beziehung, als Kraftübung, in geselliger, als Gabe der Mittheilung, in religiöser, als Heiligungsmittel. Dabei weiß ich meine Aufgabe, so wie diejenige eines jeden von Ihnen, nicht besser zu bezeichnen, als mit der einfachen Stelle der Stollberg'schen Lieder:

„Er sammelte Schätze
„Für seinen Geist,
„Der die Gesetze
„Der Schöpfung preist."

10271144

II.

Theorie der Instrumentalmusik.

Das uralte Sprichwort, „aller Anfang ist schwer," bleibt noch immer unveraltet. Besonders dahin paßt es mit seinem ganzen inhaltschweren Gewicht, wo es darum zu thun ist, gleich vom Anfang herein Schweres leicht zu machen. Es paßt ganz hieher. Unter allen Wissenschaften ist die Wissenschaft der Kunst jederzeit, das heißt, von da an, wo man die Gesetze der Kunst wissenschaftlich zu erörtern suchte, für die schwerste gehalten worden. Um uns dieses an sich Schwere leicht genug zu machen, werden wir wohl einen Standpunkt aufsuchen müssen.

Lassen Sie uns vorerst einen Blick werfen auf die verschiedenartigen Versuche, welche gemacht worden sind, um hierin zur Wissenschaft zu gelangen.

Vorbilder des Schönen boten sich dem Menschen in der äußern Natur dar. Er suchte sie nachzubilden; mit Erfolg. Der Philosoph trat hinzu, und setzte das Wesen der Kunst in Nachahmung der Natur. So holte er sich den Grund seiner Kunstwissenschaft von Außen herein.

Ideen des Schönen fand der Mensch sich an- und eingeboren. Er suchte sie durch Einkleidung in schöne Form äußerlich darzustellen; mit Erfolg. Der Philosoph trat wieder hinzu und setzte das Wesen der Künste in Darstellung von Ideen. So holte er sich den Grund seiner Kunstwissenschaft von Innen heraus.

Lebensgenuß fand der Mensch an den Produkten des Schönen. Er lernte an ihnen fühlen und lieben, lernte auch sein sinnliches Daseyn auf einem neuen Wege liebgewinnen. Der Philosoph trat abermals hinzu und setzte das Wesen der Kunst in Lebensverschönerung. So holte er sich den Grund seiner Kunstwissenschaft von Unten herauf.

Offenbarungen wurden dem Menschen in der Hülle der Kunst zu Theil. Ahnungen einer höhern und schönern Welt vermochte sie in ihm zu erwecken; eine Kraft, die aufwärts zieht, that sich ihm kund. Darin fand der Philosoph auch seine Offenbarung, und setzte das Wesen der Kunst in das „homo religatur deo“, in Erweckung und Belebung des religiösen Gefühls. So holte er sich den Grund seiner Kunstwissenschaft von Oben herab.

Was nun von Außen und von Innen, von Unten und Oben gesucht und gefunden worden, das hatte alles seinen Grund; nur konnte keiner dieser besondern Standpunkte, eben weil es ein besonderer war, einseitig an Natur — Organ — Seele — Geist geknüpft, zur genügenden philosophischen Begründung dienen. Es ist die Aufgabe der Kunstphilosophie, alle diese Standpunkte verallgemeinernd unter Einem zusammenzufassen. Eine solche Verallgemeinerung ist, sobald sie auf einfache Weise vorgenommen wird, nicht schwer. Der Sprachgebrauch bietet sie leicht dar, schon in dem Worte: Gemeinsinn. Hat die Sprache das Wort nicht umsonst geschaffen, so haben wir wirklich diesen Gemeinsinn in uns. Wir können ihm wohl auch eine gemeinsame Richtung geben, zum Beyspiel eben auf die Kunst. Dergestalt würden wir unsern Gemeinsinn steigern zum Gemeinsinn des Schönen.

Dieser Gemeinsinn, so wie wir ihn uns zum Bewußtseyn erheben, verbindet uns unter einander; er verbindet uns mit der Natur, und mit Gott.

Und haben wir diesen Gemeinsinn wirklich Alle mit

einander gemein, so muß er sich an jedem Einzelnen, auch für ihn, nachweisen lassen. Durch diese Nachweisung würde Jeder im Gebiete der Kunst individuell aufgeklärt über sein Verhältniß zu sich selbst und zur Menschheit, zur Natur und zu Gott.

Gemeinsinn beruhet im Individuum auf Berührbarkeit, Berührung. So muß unser Kunstsinn erst durch Aug und Ohr berührt werden; dann rührt er sich; wir fühlen auch unser Inneres berührt. Wer die gefühlte Berührung weiter fortpflanzen will, wozu eben der Instinkt des Gemeinsinnes antreibt, der muß hinwieder Aug und Ohr der Andern berühren. Diese Berührung ist in ihrem ersten Moment sinnlich, im zweyten ästhetisch; sie kann in einem dritten sympathetisch seyn, in einem vierten religiös. Das erste äußerste Berühren ist aber allein das unmittelbare.

Diese Unmittelbarkeit des Berührens ist, so wie der erste Anknüpfungspunkt der Kunstwirkung, auch die Grundlage der Aesthetik, und die erste Aufgabe der Kunstwissenschaft. Sie blieb den Philosophen fremd. Als solche, sich über die Sinnlichkeit erhaben wähnend, verkannten sie, wie die Kunst durchaus und durchein in der Sinnlichkeit wurzelt, wie sie nur wesenhaft ist, indem sie erscheint, wie aus ihren Erscheinungen ihre Wirkungen, aus verschiedenen Erscheinungsweisen verschiedenartige Wirkungen hervorgehen, wie deren Verschiedenartigkeit aufs Allergenaueste zu erproben, und vermittelst dieser Erprobung weiter die unserm Organismus inwohnenden Gesetze zu erforschen sind, wornach wir Alles und Einzelnes uns innerlich zum Bewußtseyn erheben, und solchermaßen geistig uns aneignen. Und je mehr sie, zumal in unserer deutschen Philosophie, in neuerer Zeit mit aller Philosophie auch die Kunstphilosophie steigern zu müssen glaubten, verstiegen und verloren sie sich in einem der Wirklichkeit, so wie dem unmittelbaren Kunstleben entfremdeten Idealismus. Diesem ihrem Idealismus war die

Kunst wesentlich nur Eine; und so sollte in ihrer, wie sie wähnten, auf den höchsten Gipfel gebrachten Kunstgesetzgebung, was von der Poesie galt, auch von der Plastik und der Musik gelten. So kam auf diesem Wege eine neue, in unsern Tagen vielfach bearbeitete Wissenschaft unter dem Namen Aesthetik zu Stande, worin viel Schönes von Kunstansichten ausgesprochen, und der Werth des Schönen überhaupt zur erwünschten Anerkennung gebracht wurde, woraus aber der nüchterne Kunstverstand selten etwas für specielle Erkenntniß zu schöpfen fand.

So blieb dann auch diese Gesetzgebung in Beziehung auf das Leben und Handeln wirkungslos; sie ermangelte der Anwendung auf den einzelnen Fall. Es ließe sich sogar nachweisen, daß im Gebiete unserer Tonkunst Kunstschöpfer vom ersten Range davon nicht die mindeste Notiz genommen. Was hätte ihnen aber auch das Notiznehmen genutzt? Man mochte lange dem Tonkünstler sagen, er sey ein „Tondichter;“ man gab ihm damit weder Gesetz noch Regel, wie er Töne zu dichten, oder Dichtung zu tönen habe. Man sagte ihm wohl, er habe in Tönen Ideen, in jedem Tonkunstwerk eine Haupt-Idee darzustellen; aber man wußte ihm nicht zu sagen, wie Töne Ideen, oder Ideen Töne zeugen, welche Tonverbindung irgendwelcher Ideenverbindung entspreche. Unvermögend, sich in einen solchen Himmel von Ideen zu erheben, blieb er lieber auf der Erde stehen, und hielt sich an das Gesetz, das ihm wenigstens in Maaß und Zahl das Verhältniß der Töne klar machte; er hielt sich an seine herkömmliche „Harmonielehre;“ und sofern diese, als eine bloße Technik, ihm nicht ausreichte, borgte er sich für das Aesthetische noch eher Gesetz und Regel von der „bildenden Kunst.“

So steht hier eine bestimmte Theorie einer dort unbestimmten Aesthetik gegenüber. Sollte es sich bey näherer Untersuchung zeigen, daß diese Theorie eben so sehr beschränkt,

als jene Aesthetik ausschweifend ist, so hätten wir eine große Kluft vor uns, und es schiene eine tiefe Erforschung vonnöthen, um diese Kluft auszuebnen, und so zu jenem Resultate zu gelangen, das wir vorhin den Gemeinsinn des Schönen nannten.

Zum Behuf einer solchen Erforschung müßte ich Ihnen denn auch eine eben so tiefe Erforschungsbegierde beymessen, und ich dürfte es wohl versuchen, diese etwa mit besondern Wendungen zu wecken. Vertiefen muß man sich ja schon nach der Natur der Sache, wo man etwas aus der Tiefe herauf holen will. Die Wahrheit selbst wohnt, wie diese Philosophen behaupten, in der Tiefe; auch hat man es dem bescheidenen Jakob Böhm nicht übel genommen, wenn er bey Entdeckung einer wichtigen Wahrheit ausrief: „merket die große Tiefe!“ und dann noch einmal hinzusetzte: „sehr tief!“

Mein Zuruf nun, Verehrte! — verzeihen Sie mir die Wendung, sie kommt Ihnen, wie mir, zu Statten — mein Zuruf bestehet hier gerade im Gegentheil: verweilen Sie doch mit mir ein wenig auf der Oberfläche. Lassen Sie uns diese Oberfläche für einmal nur berühren; rühren Sie sich, so sachte wie möglich, um auch nur etwas wahrzunehmen, gerade durch das, was unmittelbar wahrzunehmen ist. Denn in dem bloßen Wahrnehmen, das durch keinerlei Sinnes- oder Geistes-Operation erst vermittelt werden muß, besteht eben die Unmittelbarkeit des Wahrnehmens. Diese Unmittelbarkeit ist das Erste, das Uranfängliche. Es giebt hier ein A, B, C der Weisheit, das sich hier, wie überall, anwenden läßt. Die Weisheit der Bibel hat es uns vorbuchstabirt in den Worten: „Werdet wie die Kinder!“

Den Uranfang des Wahrnehmens, als das A in diesem A, B, C, lassen Sie uns eben auch am Menschenkinde, am Wiegenkinde, beobachten. Kaum hat es das Licht dieser irdischen Welt erblickt, so richtet sich sein Blick, schon nach der

angeborenen Lebensregung des Auges, hierhin und dorthin, links und rechts. Indem es oft wiederholt ein Hier und ein Dort, ein Links und ein Rechts wahrnimmt, orientirt es sich; es nimmt auch seine Stelle, sein Daseyn, gerade als solches wahr: es ist, und ist da.

Wie dieses irdische Menschenkind mündig wird, erwacht es zu einem höhern Leben; es blickt um sich mit dem Auge der Seele. So eröffnet sich seinem Blicke eine neue Welt, worin es zunächst eben auch ein Hier und ein Dort, und eben auch seine Stelle wahrnimmt.

Was jenem kleinen Kinde, gebunden an seinen Instinkt, nicht leicht wiederfährt, das wiederfährt oft dem großen Kinde; es verliert seinen Instinkt; es springt von seiner Stelle ab; es verwechselt das Dort mit dem Hier, das Hier mit dem Dort.

An die großen Menschenkinder ergehet also der Zuruf: „Werdet wie die Kleinen!“ Werden sie's, gehen sie zurück, so ist ihr erstes Eingehen, hier ihr erster Schritt in das Reich der Kunst, ein Einsehen, wie sie darein einverleibt und eingelebt sind; sie nehmen den Ursprung dieses ihres Daseyns ihres ästhetischen Daseyns, wahr.

Die Urwahrheit ist also eine reine, bloße Wahrnehmung. Was nehmen wir nun ursprünglich wahr? — Bleiben Sie mir ja recht oberflächlich! Was nehmen wir zunächst wahr, durch unser angebornes Organ, unser Aug und Ohr? —

Wir nehmen ursprünglich wahr, es entspringe uns aus dem Ur der Außenwelt, zum Aufnehmen und Einnehmen: ein Wirken, Licht und Laut, als das Erzeugende, eine Wirkung, Farbe und Ton, als das Erzeugte. Darin bestehet rein unsere äußere Wahrnehmung; diese Wahrnehmung bewährt sich an unserm Innern, sie bezeugt sich in uns durch die Farbe als Reiz, durch den Ton als Regung. Wir fühlen uns durch jene angereizt, durch diesen aufgereizt.

Diese erste Unterscheidung ist, als solche, als unser erster Akt, nahe verwandt mit jener ersten Wahrnehmung des die Außenwelt erblickenden Kindes. Wir gewinnen daran eben auch ein Hier und ein Dort, bilden so, wie die Philosophie sagt, einen ersten Gegensatz. Wir setzen die Farbe dem Ton entgegen, äußerlich; ferner setzen wir, als dadurch bewirkt, den Reiz der Regung entgegen, innerlich. Diese Innerlichkeit ist die Wiege unsers Gemüths, so wie die Wiege des Kindes seine Stelle ist, das Eine wie das Andere, ein erstes Orientiren.

Den gefundenen ersten Gegensatz müssen wir, wie die Philosophie sagt, festhalten. Vermöge desselben finden wir das Gebiet unserer Wahrnehmung in zwey Bezirke getheilt, hier den Bezirk des Farbenreiches, dort den Bezirk des Tonreiches.

Was nehmen wir ferner an der Farbe wahr? — Verschiedenartigkeit des Eindruckes, das heißt wohl, ohne nähere Erörterung, wir nehmen verschiedene Farben wahr.

Durch verschiedene Farben werden wir verschiedentlich gereizt; eben so verhält es sich mit den Tönen: durch Verschiedenartigkeit der wahrgenommenen Töne werden wir verschiedentlich geregt, aufgeregt. Verschiedene Farben erzeugen also verschiedene Reize, eine Menge solcher Farben, eine Menge von Reizen; so verhält es sich auch mit den Tönen und Regungen.

Was nehmen wir ferner, wenn wir unser Wahrnehmen fortsetzen, an der Farbe wahr? — Ein Scheinen, ein Bestehen in Räumen — am Tone? ein Schwingen, ein Schweben in der Zeit.

Richten wir unsere Wahrnehmung anhaltend hier auf das Scheinen, dort auf das Schwingen, so finden wir, daß hier der Schein an etwas haftet, an einer Figur oder

Gestalt — finden dort, daß der Schwung sich erhält in einer Proportion oder Bewegung.

Die Wahrnehmung, wie Schein an einer Figur oder Gestalt haftet, nennen wir Anschauung; diejenige, wie Schwung sich in einer Proportion oder Bewegung erhält, nennen wir Gefühl. Dadurch thun sich nur zwey verschiedene Vermögen kund: Anschauungsvermögen und Gefühlsvermögen; beyde nennen wir Seelenvermögen.

Verschieden sind diese Vermögen, weil ihr Ursprung, die bloße Wahrnehmungsweise, verschieden ist. Diese Verschiedenheit beruhet auf dem, was die Philosophie die Form unsers Daseyns nennt, auf der Form des Raums und der Zeit.

Unter der Form des Raums entwickelt sich unser Anschauungsvermögen, unter der Form der Zeit unser Gefühlsvermögen; wir leben in Anschauungen und Gefühlen, die zusammen unser Seelenleben ausmachen.

In diesem zweyfachen Leben der Seele ist also nach der Einen Seite des Anschauungsvermögen, nach der andern das Gefühlsvermögen thätig.

Diese Thätigkeit ist Streben nach Leben im Leben, das heißt, nach Lebensbereicherung.

So strebt sie, die Seele, einmal durch Reize und Regungen bereichert, sich durch Anschauungen und Gefühle zu bereichern, indem sie hier mehrere Anschauungen in Eine, dort mehrere Gefühle in Eines zusammenfaßt. Durch Zusammenfassung mehrerer Anschauungen in Eine entsteht ein Affekt, durch Zusammenfassung mehrerer Gefühle in Eines entsteht eine Stimmung.

Indem die Seele sich mit Affekten und Stimmungen zu bethätigen, und durch Bethätigung zu bereichern sucht, tritt sie in das Gebiet der Kunst.

Die Kunst erscheint dem Menschen und wirkt auf ihn unter der Form des Raumes als Plastik oder bildende Kunst,

unter der Form der Zeit als Musik. Dort erzeugt sie in ihm Affekte, hier Stimmungen.

Der Affekt ist der Stimmung entgegengesetzt; er ist bindend, sie entbindend; er sondernd, sie verallgemeinernd. Der Affekt hebt die Stimmung auf, die Stimmung vernichtet den Affekt.

Der Affekt beruht auf dem Grundbedürfniß der Liebe, die Stimmung auf dem Grundbedürfniß der Lust. So sehnt sich die menschliche Seele unaufhörlich nach Liebe und nach Lust; (wobey ich kaum werde bemerken müssen, daß die Worte „Liebe" und „Lust" hier im philosophisch allgemeinsten Sinne zu nehmen sind.)

Die Liebe zieht an, die Lust macht frey. Jenes Anziehen ist der Grundcharakter der bildenden Kunst, dieses Freymachen die Grundeigenschaft der Musik.

Will die bildende Kunst Lust erwecken, die Seele stimmen, so greift sie in das Gebiet der Tonkunst über; will die Tonkunst Liebe erwecken, die Seele anziehen, so schweift sie in das Gebiet der bildenden Kunst hinüber und verliert sich aus dem ihrigen.

Im Culturgange der Menschheit war bekanntlich die bildende Kunst die frühere, früher ausgebildete, die Tonkunst die spätere. Letztere erhob sich erst seit Erfindung der Harmonie, also seit wenigen Jahrhunderten, zur Selbstständigkeit in der Instrumentalmusik. Bis dahin war sie dem Gesange bloß beygeordnet, ging immer mit der Dichtkunst Hand in Hand, deren Wirkungen bloß verstärkend. Und wenn wir auch annehmen müssen, daß schon die alten Völker eine Tanz- und Kriegsmusik gehabt haben, wozu nicht immer gesungen wurde, so war diese, den Produkten und Wirkungen der bildenden Kunst gegenüber, als einstimmige (im Unisono oder in Oktaven gespielte) Spielmusik von ganz geringer Erheblichkeit. So räumte man begreiflicher Weise der bildenden Kunst, als der frühern, auch eine vorbildliche Be-

deutung ein, und trug deren Aufgaben und Leistungen auch auf die Tonkunst über, indem man die einer jeden dieser Künste eigenthümliche Wirkungs-Sphäre verkannte.

Die angebliche Theorie der Kunst spricht sich da, wo sie am bestimmtesten spricht, ungefähr in folgenden Sätzen aus, woraus leicht zu ersehen ist, daß sie eigentlich von den Objekten der bildenden Kunst, wie man zu sagen pflegt, abstrahirt sind.

„Jedes Kunstwerk muß eine bestimmte Empfindung aus„drücken.“

„Jedes Kunstwerk muß seinen bestimmten Charakter „haben.“

„Je bestimmter eine specielle Empfindung ausgedrückt „ist, je prägnanter, ausgeprägter sein Charakter erscheint, „desto mehr wirkt er, desto ächter ist sein Charakter.“

„Diese Bestimmtheit ist das Gepräge ächter Kunst. Sie „bewährt sich eben dadurch als ächt, daß sie sich dem Ge„müthe einprägt, in demselben haftet.“

„Je tiefer sie eingeprägt ist, je fester sie im Gemüthe „haftet, desto mehr hat die Kunst ihre Wirkung bewährt, „ihren Zweck erreicht.“

„Darnach erhalten die Kunstwerke und Kunstwirkungen „ihre stufenweise Würdigung. Das einzelne Kunstwerk, „Kunststück, bewirkt einen bestimmten Affekt, das zu„sammengesetztere, als vermehrfachtes Afficiren, einen Ge„müthszustand, das zusammengesetzteste, mehrere Ge„müthszustände zusammenfassend, eine Gemüthsverfas„sung.“

Diese theoretischen Sätze sind in Beziehung auf die bildende Kunst, wenn sie auch ihr Wesen nicht völlig erschöpfen, durchaus wahr. Hingegen, auf die Tonkunst angewandt, sind sie durchaus falsch, grundfalsch. Gerade das Gegentheil ist wahr.

Die Tonkunst hat, in diesem Sinne, gar keinen Charak-

ter. Das Wort Charakter ist in Beziehung auf die Tonkunst, — das heißt hier immer, auf die Instrumental-Musik — so oft es gebraucht wurde, immer mißbraucht worden. Wo man von einem bestimmten Charakter eines Tonkunstwerkes sprach oder sprechen wollte, da sprach man immer am unbestimmtesten; daher man sich auch nie verständigen konnte, was an irgend einem speziellen Tonkunstwerk eigentlich das Charakteristische sey. Zu charakterisiren vermochte man das Wesen der Tonkunst nie; weder im Theoriewort noch im Kunstwerk selbst; alle Versuche, auch die von den größten Genie's unternommenen, sind gleich verunglückt.

Und das ganz natürlich. Man versuchte das Unmögliche. Gerade hierin steht diese Kunst jener gegenüber. Sie setzt den Reizen Regungen, den Affekten Stimmungen entgegen; statt Gemüthszuständen, bewirkt sie Gemüthsbewegungen, und allem was Gemüthsverfassung heißt, widerstrebt ihr bewegliches Spiel. Spiel ist ihr Wesen. An dem bedeutungsvollen Begriffe Spiel, der in unserer Kunstsprache jederzeit die allerwichtigste Rolle spielte, hätte man eigentlich schon längst ihre Theorie erfassen können und sollen. Weil Spiel ihr eigenthümliches Wesen ist, so spielt sie alles, was zufällig im Gemüthe haftet, wovon es augenblicklich afficirt ist, weg. Und indem sie es wegspielt, spielt sie sich in das Gemüth hinein. Ein durchaus und durchein spielendes Wesen ist sie, weiter nichts. Sie hat auch keinen Inhalt, wie man sonst meinte, und was man ihr auch andichten wollte. Sie hat nur Formen, geregelte Zusammenverbindung von Tönen und Tonreihen zu einem Ganzen. Diese ihm noch so verschiedene Formen bewirken alle das nämliche, nur, nach dem geringeren oder größeren Umfange, in geringerem oder größerem Maaße, ein Präludium oder ein Walzer, in geringerem, eine Sonate oder Sinfonie in größerem. Eben so wird durch ein Kammerstück, wenn es gut und wirksam, das

heißt

heißt hier spielvoll ist, das Nämliche bewirkt, wie durch ein Concertstück. Es ist auch noch keinem Menschen zu Sinne gekommen, die Wirkungsart der Tonkunst verschiedentlich nach ihren verschiedenen Formen bestimmen zu wollen. Man hat also ihren Formen, ihren sich contrastirenden Hauptformen sogar nicht einmal bestimmten Charakter beymessen können. So hat man die freye Wirksamkeit ihres Spieles wenigstens stillschweigend anerkannt.

Diese ihre freye, freymachende Wirksamkeit stellen wir der gebundenen, bindenden Wirksamkeit der bildenden Kunst in folgenden theoretischen Sätzen zu völliger Verdeutlichung, vielleicht fast zum Ueberflusse, gegenüber.

Die Tonkunst wirkt durch ihr Formenspiel jeder möglichen Richtung der Anschauung, vermöge welches diese, durch Farbe, Figur und Gestalt angezogen, das Gemüth irgendwie in Affekt setzen kann, entgegen. Sie strebt den Affekt hinwegzuspielen.

Je formenreicher, spielvoller ein Tonkunstwerk ist, desto allseitiger, unfehlbarer wird es dieß bewirken; um so treffender und trefflicher ist es. Es muß diese seine Wirkung auf die verschiedensten Individuen und ihre verschiedenartigsten Affekte überall durchsetzen. Es muß jeden besondern Affekt, jede Mischung von Affekten aus dem Gemüthe vertreiben, muß jede zufällige Anschauung, so zu sagen, in Schatten stellen. Dadurch macht es die Seele empfänglich, macht dieselbe für sein freyes Formenspiel wahrhaft lustempfänglich. Sie schwebt, von diesem Formenspiel getragen, in der ganzen unermeßlichen Region der Gefühle, bald in ebbender, bald in fluthender Bewegung auf und nieder, senkt sich mit dem leise verhallenden Tonhauch zur tiefsten Herzenstiefe hinab, und schwingt sich mit dem steigenden Tonschwung wieder auf zum höchsten Wonnegefühl. So lebt sie ein Leben voll reiner Lust; so erweitert sich ihr das

Reich der Töne zu einem unermeßlichen, unausgenießbaren Lustreich.

Dieß also, Verehrte! ist meine Theorie! Ihre Eigenthümlichkeit besteht darin, daß sie viel verheißt, indem sie viel versagt, daß sie auf nach Einer Seite alles ausschließt, um auf der andern das Höchste zu gewähren. Um in ihr Reich, das Lustreich, einzuführen, läßt sie ein anderes Reich, das Liebereich, beyseits liegen, in welches sie nur hineinschreitet, wenn sie sich mit der Dichtkunst verbindet.

Indeß will sie das Liebereich keineswegs herabwürdigen, um das Lustreich hinaufzuwürdigen. Beyde sind gleich wesentlich, gleich wichtig. Jenes ist unsere schöne Wohnung, dieses unser schöner Lustgarten. Die bildende Kunst verschönert uns die Wohnung, macht sie wohnsam, macht uns darin einheimisch, meublirt sie uns, so zu sagen, aus, verziert sie mit all ihrem bunten Gehäng und Gepräng. Die Tonkunst hingegen führt uns in dem Lustgarten immer herum, hin und her, auf- und abwärts, ein ewiges Lustwandeln; sie schwebt uns vor, wir schweben ihr nach, schwingen die Fittige der Seele, und im Fluge haschen wir die Blüthen, die sie uns streut.

Ob Ihnen nun diese meine Theorie einleuchte, das ist erst die Vorfrage? Genug für einmal, wenn sie finden, ich habe dieselbe von den Gesetzen unsers Daseyns richtig abstrahirt, an den Bedingungen unsers Schauens und Fühlens konsequent nachgewiesen. Zu erweisen habe ich sie erst noch, indem ich sie allseitig auf die Kunstwerke und das Kunstleben anwende. Aus dieser Anwendung müssen Sie dann die Beweisführung, um welche es zu thun ist, selbst herausfinden.

Nehme ich an — und ich muß es annehmen — die Theorie sey Ihnen, so weit sie bisher ausgesprochen ist, neu und fremd, — so muß ich zugleich annehmen, Sie werden etwa zweifeln, staunen, Sie wollen näher sehen und prüfen.

Hier komme ich Ihnen entgegen, indem ich Sie zunächst veranlasse, Ihre möglichen Zweifel selbst zu prüfen.

Zweifel setzt immer voraus, daß die Wahrheit hier oder dort, im Zweifler, oder im Bezweifelten liegen möge; er ist zweydeutig. Will ich Ihrem Zweifel recht zu Leibe gehen, so muß ich zunächst auf seine Zweydeutigkeit losgehen.

Der Zweifel, der hier zunächst liegt, ist wohl derjenige, ob meine Theorie, oder jene, welcher ich die meinige entgegensetzte, die anwendbare sey. Wäre jene Theorie richtig, und wäre sie schon häufig angewandt worden, so dürften wir auch annehmen, man würde hie und da auch vermocht haben, sie richtig anzuwenden, so daß die Richtigkeit des Verfahrens auch die Wahrhaftigkeit der Sache, wenigstens bis auf einen etwelchen Grad der Anwendbarkeit, bewährt haben müßte. Hätte hingegen deren oft versuchte Anwendung nie befriedigt, nie genügt, so dürften wir mit Recht an ihrer Richtigkeit zweifeln, ja wir müßten am Ende verzweifeln, die Wahrheit auf diesem Wege zu finden; wir fänden uns wohl gar genöthiget, den entgegengesetzten einzuschlagen.

Lassen Sie uns nun untersuchen, was unsere bisherigen Theoristen durch die mißverstandene Uebertragung der Theorie der bildenden Kunst, mitunter auch der Dichtkunst, auf die Tonkunst eigentlich, oder uneigentlich, herübergebracht und herausgebracht haben, indem sie gesetzgeberisch behaupteten, „der Musiker müsse immer eine bestimmte Empfindung aus„drücken," „jedes Tonstück müsse einen bestimmten Charakter „haben," — und wie solcherley ästhetische Gemeinplätze weiter lauten.

Da indeß diese Untersuchung unmöglich eine anmuthige Unterhaltung gewähren kann, so greife ich aus dem Wirrwarr dieser Irrthümer nur einige der auffallendsten heraus.

Im Elementarischen wollte man schon die Tonarten charakterisiren; da hieß es bey einer Menge von

Theoriſten, jedoch bey dem Einen ſo, bey dem Andern anders. E Dur iſt majeſtätiſch, Es dur feyerlich, A dur zärtlich, F moll ſchwermüthig, u. ſ. w. Im Combinatoriſchen trieb man es ſo weit, zu fordern, es müſſe z. B. eine Ouvertüre alle Hauptſituationen, die in der Oper vorkommen, ſchon in Tönen ausdrücken. Die Componiſten leiſteten in allem willig Folge, oft waren ſie ſelbſt ſolche verunglückte Theoriſten. Ja je größer das Genie, deſto weiter hatte es ſich oft verirrt. Emanuel Bach lieferte uns — und bemerken Sie wohl, ich führe lauter Inſtrumental-Compoſitionen an — ein Tonſtück, betitelt: „der Sanguinikus und Melancholikus.“ Vogler einen „ehelichen Zwiſt.“ Clementi malte uns jüngſt in einer Sonate „die verlaſſene Dido.“ Knecht lieferte uns „eine Hirtenwonne und ein Donnerwetter dazu,“ Beethoven eine zweyte „Schlacht bey Vittoria,“ (woran er einzig vermiſſen ließ, was ſpäter ein holländiſcher Componiſt, Namens Kywtov, ingenids anbrachte, die Congreve'ſchen Raketen). Man ſchilderte uns in einer Menge ſogenannter Bataillen-Stücke den Frieden und die Eintracht, die Angſt und die Kampfbegier, das Ungeſtüm und die Verzweiflung, den Sieg und den Triumph; und mitten in dieſer chaotiſchen Kunſtwelt nahm ſich Joſeph Haydn noch beſonders heraus, das Chaos darzuſtellen. Im Allgemeinen aber verriethen faſt alle Muſiker ohne Ausnahme ihren Theoriewahn ſchon durch die Ueberſchriften und ſogenannten Affektswörter, die ſie ihren Compoſitionen, ſogar als Regel der richtigen Ausführung, mitgaben. Da heißt es bald maestoso, bald mesto; bald con tenerezza, bald con fuoco; auch amoroso, bey einigen ſogar amabile. Wir haben Sonates mélancoliques, Sonates pathetiques; wir haben auch als Sonaten, adieux, die uns den Schmerz der Trennung, retours, die uns die Freude des Wiederſehens abſchildern ſollen. Und was die neueſten Wiener Componiſten mit ihren zahlreichen Charakter-

stücken leisten, das suchte neulich in der Wiener musikalischen Zeitung der Theoretiker Kanne in weitläufigen Recensionen Mozartscher Klavierwerke noch zu überbieten.

Sie werden mir ganz gewiß einräumen, daß eine Kunsttheorie, die zu solcherley Verirrungen Anlaß, und so mancherley Mißgeburten das Daseyn gab, wodurch ein Haydn sich zum Guckkastenmann, ein Beethoven sich zum Feuerwerker herabwürdigte, ohne Zweifel eine verkehrte seyn muß. Sie werden mir sonach zugeben, daß mögliche Einwendungen gegen meine Theorie nicht von jener, sondern anderswoher genommen werden müssen.

Daß sie anderswoher genommen werden mögen, gebe ich gern zu, und bin bereit, sie alle zu beantworten, so wie ich gleich jetzt diejenige beantworten will, die für die Haupteinwendung gehalten werden dürfte.

Man wendet nämlich ein: die Instrumentalkunst sey Nachahmung des Gesanges; so wie in der menschlichen Gestalt der Urtypus für die bildende Kunst sich vorfinde, so sey dieser Urtypus für die Tonkunst in der menschlichen Stimme, oder ihrem Organ, enthalten.

Hierauf antworte ich: die Folgerung ist willkührlich. Fand die bildende Kunst wirklich in der menschlichen Gestalt ihren Typus, so folgt daraus noch keineswegs, daß die Tonkunst den ihrigen im Singorgan suchen müsse. Aber schon die Voraussetzung ist unrichtig; sie entsprang aus einer mangelhaften Auffassung der Geschichte, das heißt hier, des Entwickelungsganges der Tonkunst. Allerdings war in einer frühern Culturperiode die Spielkunst bloße Nachahmung, Nachbildung der Singkunst, sofern man nämlich die Verstärkungsmittel nicht in Anschlag bringt, die man zum Theil mit Instrumenten erzielte, deren jedes nur Einen Ton angab, und folglich, als nicht melodieführend, in keinem Sinne mitsingen, oder der Menschenstimme nachsingen konnte. Später aber, und längst schon hat die Instrumentalkunst sich

von ihrem Gängelbande, so natürlich es ihr einst war, losgemacht. Sie griff weiter um sich in die Höhe und Tiefe, sie nahm Wendungen, machte Sprünge, die sie der beschränkten Menschenstimme nicht ablernte, die diese ihr auch nie nachmachen kann; sie gewann Tonverbindungen, welche der Stimme schon wegen der Beschränktheit des Athemzugs unmöglich sind. Sie gewann Blitzesschnelle, und gewinnt sie immer mehr, hinter welcher die Stimme immer mehr zurückbleibt. Und so entfernt sie sich immer mehr von der Cantabilität, die früher, als Nachahmung des Gesanges, für das Aechte und Höchste galt. Die größten Instrumentalwerke unserer Bache, Haydns und Beethovens entfernen sich am allerweitesten von jener Cantabilität.

So ist dieses Grundvorurtheil, die Instrumental-Musik sey Nachahmung des Gesanges, nächst jenem der Charakter-Darstellung, die man ihrem Wesen beymißt, das größte.

Nun treten wir wieder auf unser Gebiet, dasjenige der reinen Instrumental-Musik, zurück, und hier muß ich wieder auf den Anfang meiner Darstellung zurückweisen. Bey der alleroberflächlichsten Wahrnehmung müssen wir auch hier beginnen. Bleibt jener Satz „die Wahrheit wohnt in der Tiefe" auch unbestritten, so ist eben so unbestreitbar, daß die Schönheit, wie die schöne Natur zeugt, schon auf der Oberfläche zu erkennen ist. Noch mehr! an der Oberfläche eines organischen Naturerzeugnisses vermögen wir schon viel von seinem Organismus zu erkennen; so auch beym Kunstprodukt; schon an seiner äußern Erscheinung und Erscheinungsweise erkennen wir viel von seinem eigenthümlichen Wesen und Wirken.

Worin bestehet nun hier unsere einfachste Wahrnehmung, was nehmen wir am Tone wahr? — Bewegung — was an einer Reihe von Tönen? — mehrfache Bewegung — was weiter an geregelten Tonreihen? — deren Verbindung zu einem Kunstwerke durch vervielfachte Bewegung.

Bewegung ist also das Grundelement der Tonkunst. Als

Kunst will sie aber nicht bloß elementarisch, sondern combinatorisch wirken. Sie steigert demnach die Bewegung. Gesteigert wird sie durch Verschiedenheit der Bewegungstheile. Die Tonkunst theilt demnach die Töne verschiedentlich in die Zeit, als ihre Wirkungsform, ein; sie verbindet die Töne nach Länge und Kürze manigfaltig zu einem Kunstganzen.

In einem solchen Kunstganzen hat folglich jeder Ton seine extensive Größe. Es hat aber auch jeder Ton seine intensive Größe; er hat, so gewiß er ein bestimmter Ton, nicht bloß ein unbestimmter Laut ist, seine Proportion. Diese Proportion erklärt sich jedoch nicht bloß, nicht hinreichend, aus der äußern Wahrnehmung, sondern sie ist ein Ergebniß der Akustik, (eigentlich der auf die Physik angewandten Mathematik.) Der Ton erhält seine Proportion durch eine in einem gegebenen Zeitmoment abgemessene Zahl regelmäßiger Schwingungen. Nach diesem Schwingungsgesetz wird die Proportion eines jeden Tones bestimmt, das heißt in unserer jetzigen Kunstsprache: der Ton erhält seine bestimmte Höhe.

Die Tonkunst flicht also in ein Kunstganzes Töne von verschiedener Höhe und Tiefe ein, sie verbindet dieselben mit Tönen von verschiedener Länge und Kürze. Im Tonkunstwerk hat demnach jeder Ton seine doppelte Größe, eine intensive und eine extensive.

Die extensive Größenlehre, das ist, die Lehre, wie Töne nach verschiedener Extensität zu einem Kunstganzen verbunden werden können, heißt Rythmik.

Die intensive Größenlehre, das ist, die Lehre, wie Töne von verschiedener Intensität zu einem Kunstganzen verbunden werden können, heißt Melodik.

Die musikalische Compositions-Lehre hat Anleitung zu geben, wie Rythmus und Melodie elementarisch und combinatorisch zu einem Kunstganzen verbunden werden können. Sie hat dieß von unten herauf methodisch zu leisten.

Sie hat es aber bis auf den heutigen Tag nie geleistet,

nie zu leisten versucht. Sie hat ihr einfaches Fundament übersprungen und dagegen ein sehr zusammengesetztes zum Grunde gelegt. Statt der Aufeinanderfolge der Töne, machte sie ihre Gleichzeitigkeit, ihren Zusammenklang zum Grundgesetz. Harmonie-Lehre war das Fundament, Akkorden-Lehre die Methode. Die Melodik ward daran willkührlich angeknüpft, davon abhängig gemacht, die Rythmik nur beyläufig behandelt.

Vergebens suchten einzelne freyere Geister sich von den Fesseln dieses Harmonie-Systems loszureißen. Nichelmann's Werk „vom Wesen und Eigenschaften der Melodie," Riepel's „Rythmopoie," allerdings gutgeschriebene Werke, erreichten den Zweck nicht. Beyde, durch jenes System mißbildet, vermochten nicht zu einem einfachen Elementarbegriff der Rythmik und der Melodik zurückzukehren.

So genügt den Componisten sowohl als den Theoretikern noch immer die Melodik, wie sie an die Harmonik angeknüpft ist. Das Wesen der Rythmik aber ist ihnen durchaus fremd; wie selbst die neuesten und accreditirtesten Schriften beweisen. So heißt es z. B. in Friedrich Schneiders neuem „Elementarwerk:" der Rythmus ist in der Musik das, was in der „Poesie die Rythmik," und Gottfried Weber sagt in seiner neuen „Theorie der Tonsetzkunst" kurzweg: „der Rythmus ist nichts wesentliches."

Diese Beyspiele aus unserer musikalischen Litteratur waren nothwendig, um Ihnen die Theorielosigkeit der Methodik der Tonsetzkunst, gleich wie vorhin die Grundlosigkeit und Verkehrtheit der Theorie selbst, nachzuweisen.

Waren Ihnen diese nothwendigen Nachweisungen zu weitläufig, so getraue ich mir nun, Sie mit dem allereinfachsten Theorem für den Umweg völlig zu entschädigen.

Sehen Sie, prüfen Sie, ob ich meine Consequenz durchsetze, indem ich, philosophische Vertiefung verhütend, Sie wiederholt bat, nur recht oberflächlich zu bleiben:

Unser gewonnenes Theorem liegt ja ganz oben auf; es lautet, wie gesagt, nur so: Bewegung ist das Grundelement der Tonkunst. Und der Bewegung der Töne liegt zum Grunde, was auch aller andern geregelten Bewegung zum Grunde liegt: Zahlgesetz, ein Grundzahlgesetz, das nämliche, das ohne Zweifel der ganzen Weltschöpfung zum Grunde liegt. Unzweifelhaft tragen wir von dem großen Uhrwerk des Weltalls auch ein Rädchen in uns. Der menschliche Erfindungsgeist drehet nur auf eine sinnvolle Weise dieses Rädchen herum, indem er eine musikalische Composition zu Stande bringt. Er bewährt sich damit, wie ich in meiner ersten Vorlesung sagte, als der versteckte Rechenmeister. Diesem sind wir nun auf der Spur. Es ist ein künstlich geregeltes Spiel mit den Grundzahlen, das er treibt. So tiefsinnig es ist, im Kunstwerk wird's offenbar. Geben Sie Acht, meine verehrtesten Zuhörer! was die Mystiker suchten, indem sie die „Qualität der Zahl" zu erforschen trachteten, bringt uns vielleicht einen ganz logischen, mit dem bloßen, schlichten Verstande zu erfassenden Gewinn! Also, nicht mystisch, sondern bloß logisch will ich es verstanden wissen, indem ich sage: die Dreyzahl und die Vierzahl sind in ihrer durchgeführten Gegenseitigkeit die Trägerinnen unserer Kunstwerke. Die Dreyzahl ist die Repräsentantin des Werdens und Gestaltens; die Vierzahl ist die Repräsentantin des Seyns und Bestehens.

Das Princip der Dreyzahl erklärt sich so: Es giebt in aller Musik nicht mehr und nicht weniger als dreyerley Grundrythmen, anlaufende, gleichlaufende, auslaufende. Anlaufend nenne ich eine Reihenfolge von Tönen, deren erstere Hälfte geschwinder geht, kürzere Notengeltung hat, als die letztere; auslaufend nenne ich das umgekehrte Töneverhältniß, wo die längern Töne vorhergehen, die kürzern folgen; gleichlaufend nenne ich eine Tonreihe, in deren Umfang ebendieselbe rythmische Tonfolge

sich mehrmahls wiederholt. Und sehen Sie hierin das ästhetische Grundgesetz der Tonkunst! Rythmischer Anlauf. Gleichlauf, Auslauf bewirkt: Erhebung, Schwebung, Niedersenkung des Gefühls. Nun besteht in diesem Erheben, Schweben, Niedersenken unser ganzes ästhetisches Tonleben. Die höhere Compositionskunst bildet aus künstlich vermengten, in der Mehrstimmigkeit künstlich vermischten, Anläufen, Gleichläufen ihre rythmischen Formen. Sie erweitert, zumal in der Mehrstimmigkeit, dieses ihr Formenspiel, und damit auch das Wechselspiel unserer Gefühle.

Dieses bewegliche Rythmenspiel bekommt aber erst seinen Halt, seine Stetigkeit und Faßlichkeit, indem es nach dem Grundgesetz der Vierzahl abgegliedert wird. So wie die Dreyzahl durch die rythmischen Bewegungen der einzelnen Tonreihen sich hindurch spielt, so bildet die Vierzahl diese Tonreihen zu rythmischen Gliedern aus, und gestaltet so eine Eurythmie der Theile. Dieses theilgestaltende Grundgesetz der Eurythmie durch die Vierzahl wurde zwar nie erkannt, aber längst gefühlt. Es herrscht in allen wohlgeordneten Compositionen die Vierzahl wirklich so vor. In großen, längern Kunstwerken kommen mitunter allerdings auch rythmische Glieder von drey und von fünf Takten vor, aber nur als Ausnahme, zur Gewinnung größerer Mannigfaltigkeit, und zur Erzeugung einer ästhetischen Illusion. Allein in kleinern, kürzern Tonstücken, hat das richtige Kunstgefühl sich diese Ausnahme immer versagt; daher solche Stücke, und darunter z. B. alle Tänze aller Nationen aus nicht mehr und nicht weniger als viermahl vier Takten bestehen. Hingegen vermochte man bisher die Dreyzahl nicht als Princip des Werdens zu erkennen. Man glaubte ihre typische Bedeutung im Dreyklang gefunden zu haben, also nicht in der Aufeinanderfolge, sondern im gleichzeitigen Zusammenklang der Töne. Hiernach wurde

das Zusammenklingen, also Harmonik, nicht Rythmik, für das Element der Tonkunst angesehen, und so zum Fundament der Tonsetzkunst gemacht. Darauf baute man eine Compositionslehre, die sich, z. B. in den sogenanuten Generalbaß-Schulen, fälschlich für eine Elementarlehre ausgab. So machte man auch das tonkünstlerische Schaffen allzusehr zur Kopfsache, ganz im Widerspruch mit dem sonst gültig anerkannten Theorem, welches die Musik „die Sprache des Herzens" nannte. Auf solch falschem Wege kamen, im Allgemeinen gesprochen, immer mehr Männer von Kopf als Männer von Herz in die höhere Compositionskunst hinein; so wie wir auf der andern Seite den vielen tausend Componisten gegenüber auch keine einzige Componistin auch nur von einiger Auszeichnung bekommen haben, aus dem natürlichen Grund, weil dem weiblichen Geschlechte der Ausgang aus dem Herzen, das Schöpfen aus dem Gefühl, durch das Gitterwerk der Harmonik gesperrt war.

Auch unter den Männern vom Fach vermochten nur die allergrößten Genies die Fesseln ganz zu sprengen. Dieß sind gerade die anerkannt größten Instrumental-Componisten: Sebastian Bach, Emanuel Bach, Haydn, Mozart, Beethoven. Diejenigen ihrer Werke, welche für vorzüglich bedeutungsvoll und genialisch gelten, enthalten eben auf die vollkommenste Weise jenes Wechselspiel der Grundrythmen. Das läßt sich schon an den künstlichern Fugen vom Sebastian Bach nachweisen, also auch an Werken der sogenannten „strengen Schreibart," welche die Rythmik auf sehr gezwungene Weise der Harmonik unterordnet. Vollständig und ausführlich läßt es sich an den Werken der „freyen Schreibart" nachweisen, und zwar an den homophonischen, das heißt, an solchen, worin die Oberstimme als Hauptsache erscheint; am reichlichsten bey Emanuel Bach, als dem geistreichsten Homophonisten; sodann bey Beethoven, jedoch mit Ausschluß mancher

modernen Passagenstücke. Um aber hier ein allbekanntes und allbeliebtes Werk anzuführen, wähle ich Mozarts Cmoll-Sonate. Schon der erste Theil ihres ersten Satzes macht meine Theorie ganz klar. Er bewähret die Macht der rythmischen Kunst. Am besten könnten die Componisten sich davon überzeugen, wenn sie den Versuch machten, dieselbe melodisch zu variiren, das heißt hier, genau nach der rythmischen Geltung ihrer Noten von Anfang bis zu Ende andere melodische Noten, nach beliebigen Akkorden, zu setzen. Ja man kann ein solches Kunstwerk höherer Eurythmie nicht nur Einmal, sondern zwölfmal übercomponiren; man wird, bey auch nur leidlicher melodischer Kunst, schon etwas Bedeutendes und Wirksames herausbringen; so wie dieser Weg der leichteste ist, zur Erkenntniß der überaus hohen Wichtigkeit der Rythmik zu gelangen.

Aber nicht allein der Musiker muß aus dieser einfachen Theorie Vortheile ziehen können, sondern überhaupt jeder Dilettant. Wer sich in der Composition versuchen will, muß es von hier aus thun; eben so, wer eine Composition bey der Anhörung leicht fassen, oder eine solche schon bey Anblick der Noten leicht übersehen und beurtheilen will.

Hiermit könnte ich wohl meine zweyte Vorlesung schließen. Allein, schon der Consequenz wegen muß ich noch auf den Ihnen in meiner Einleitungsvorlesung angewiesenen Prüfungsstandpunkt zurückkommen. Sie sollten und sollen nämlich immer prüfen, ob alles Neue, was ich Ihnen vorzubringen habe, ganz abgesehen von meiner Individual-Ansicht, wirklich rein und richtig aus Natur und Geschichte, aus dem Organismus des Menschen und aus dem Entwickelungsgange der Menschheit geschöpft sey, so daß, wie ich absichtlich sagte, und hiermit ausdrücklich wiederhole, Jeder von Ihnen mit der gleichen Umständlichkeit der Wahrnehmung alles von mir zur Erkenntniß Erhobene auch so aufgefunden haben müßte. Folglich bin ich Ihnen noch darüber Erläuterung

schuldig, wie ich zu meiner Theorie, die ich für eine neue ausgebe, und die Ihnen in dieser wissenschaftlichen Form gewiß auch neu ist, gekommen bin. Sollte diese kurze Erläuterung auch nicht allen meinen verehrten Zuhörern gleiches Interesse darbieten — ich bin sie denjenigen schuldig, die das Wissen und das Leben immer doppelt im Auge haben, denen daher Philosophie der Geschichte, und vollends der Culturgeschichte, das Höchste ist.

Ist in unserer ästhetischen Natur und für dieselbe Ohr und Auge, Zeitform und Raumform, Tonleben und Lichtleben gleich wesentlich, gleich wichtig; so muß auch das musikalische Princip, eben so wohl, wie das plastische, das bisherige Menschheitsleben durchdrungen haben. Weil nun aber bekanntlich im Entwickelungsgange der Menschheit die Tonkunst eine später gereifte Culturfrucht ist, als die bildende Kunst, so ist wohl am interessantesten, nachzuweisen, wie da, wo die bildende Kunst schon in ihrer vollen Blüthe stand, während die Tonkunst, vor der Erfindung der Harmonie, noch in der Wiege lag, die bildenden Künstler ganz besondere, zum Theil höchst seltsame Mittel anstrebten, um auch musikalisch zu wirken, und zwar, ihrem Kunst-Instinkte nach, gerade so, wie es der von mir aufgestellten Theorie entspricht. Wir haben vorzüglich zwey merkwürdige Gattungen der bildenden Kunst, die dieß beurkunden.

Die Eine Kunstgattung ist die Arabeske. Hier wird durch die bunteste, gesuchteste Vermengung der drey Naturreiche, durch Zergliederung und durch gegliederte Zusammenfügung ihrer organischen Gestalten, mitunter sogar durch theilweise Entstaltung, die Kunstanschauung genöthiget, immer von Einem Unganzen zum andern Unganzen überzuspringen. Durch dieses Ueberspringen wird eben das Affektsleben eludirt, und dadurch eine spielende Gemüthsbewegung, eine musikalische Stimmung erzeugt.

Eine andere Gattung ist die Gothische Baukunst,

Durch die vielfach großen Aufstufungen eines Gothischen Kunstwerkes, und durch die vielen kleinen, oft vereinzelten Theilformen, die an jeder größern Masse angebracht sind, wird der Kunstanschauung Succession — es werden ihr mancherley Reihen von Successionen dargeboten. Diese werden nur in einer Reihe von Zeitmomenten aufgefaßt, dadurch wird unser ästhetisches Raumleben, worin sonst der Affekt gefesselt ist, in ein Zeitleben verwandelt, worin wir von Gefühl zu Gefühl weiter geführt werden, und das ist hier eben wieder das Musikalische.

So sind kunsthistorisch sowohl Arabeske als Gothische Baukunst, ihrer Wirkungsart nach, so zu sagen, als anticipirte Surrogate der viel später erfundenen reinen Instrumentalmusik zu betrachten.

Wenden wir uns nun zum Beschlusse zu einer noch höhern Betrachtung, dahin nämlich, wo wir nicht bloß eine Kunstgattung oder ein Gesetz der Kunstgestaltung, sondern die Kunst universell in's Auge fassen, wie sie das ganze außere und das ganze innere Menschheitsleben zusammenfassend im Bilde darstellt, oder auch im Worte bespricht. Ersteres wird angestrebt durch die Symbolik, letzteres durch die Mystik. Sowohl aus der vorhandenen Symbolik, als aus der Mystik, muß überall auch unser aufgefundenes musikalisches Princip hervorleuchten.

Wir wenden uns zunächst zur Griechischen Symbolik, zur Mythologie. Hier, wo erschöpfend alle Naturkräfte und alle Gemüthsanlagen dergestalt symbolisirt erscheinen, daß die bildende Kunst darin ihren höchsten Triumph feyert, erscheint zwar das musikalische Princip im Hintergrunde, und muß so gewiß im Hintergrunde erscheinen, als eben die bildende Kunst im kunsthistorischen Tableau der Menschheit den Vordergrund bildet. Dennoch findet sich darin auch unser musikalisches Princip, zwar negativ, aber desto sinnvoller angedeutet. Apoll, der

Leyergott, ist in der Liebe unglücklich. Er vermag nicht die Daphne einzuholen; wie er sie haschen will, entstaltet sie sich ihm, als Gegenstand seiner Liebe, seines Affekts. Die Bedeutung ist offenbar, ganz einfach, diese: Die Stimmung, als das Leben, die Lebensweise des Leyergottes kann sich mit dem Affekt nicht vermählen. So bleibt dem Apoll nur die Leyer. Mit dieser besuchte er, wie die Mythologie sagt, öfters die Erde, ohne darauf die irdische Liebe zu finden, dann sagt die Mythologie weiter: „schnell, wie ein Gedanke, war er wieder bey den Göttern!“ Auch dieß ist für uns symbolisch klar. Notbwendig weiß der Leyergott das personifizirte musikalische Princip, auf- und absteigen, zwischen Himmel und Erde hin- und herschweben. Denn dieses Schweben, dieses Auf- und Absteigen ist eben dem Wesen nach Musik, so wie ihr End-Effekt die Erhebung zum Himmel ist.

Nun endlich hätte ich noch das musikalische Princip in der Mystik nachzuweisen. Ihre Hauptquelle ist allerdings die Bibel. Allein ich muß mir vorbehalten, erst in der dritten Vorlesung (über Vokal-Musik) die Heiligkeit des Bibelwortes auf die Herrlichkeit der Tonkunst da anzuwenden, wo ich auf diejenige Kunstgattung zu sprechen kommen werde, die schon in unserer Kunstsprache „heiliger Gesang“ heißt. Wir wenden uns also überhaupt zur christlichen Mystik. Hier könnte ich Ihnen unsere ganze mystische Litteratur der zwey letzten Jahrhunderte anführen, wie auch sehr Vieles aus der englischen und schwedischen, worin ein Gemüthsleben, oder auch ein Wechselleben seliger Wesen, immer so dargestellt wird, daß jede Spur von Affekt ausgelöscht ist, und so die Seele des Mystikers in einem Meere von Musik schwimmt. Ja die seltensten Curiositäten könnten angeführt werden, wie die Mystiker die innere Anschauung in das Gebiet der Musik hinüber zu ziehen und darin zu vertiefen strebten. Von dem Vielen führe ich nur noch eins an: Swedenborg

fand in einer Vision, die himmlischen Wesen haben eine Art Sprachschrift, welche unsern Musiknoten gleiche. Wenden wir uns vollends an den Großfürsten der Mystik, Jakob Böhm, so finden wir bey ihm das musikalische Princip in allertiefster Bedeutungsfülle. Wo er die selige Gemeinschaft himmlischer Wesen am lebendigsten schildert, nennt er sie: „ein heiliges Spiel Gottes.“ Nur sein wundergroßes Genie mochte ihn darauf führen, dem Sprachgebrauch zuwider, vollends der Bibelsprache fremd, auf eine so kühne Art die Ideen „Gottheit“ und „Spiel“ vermittelst der Idee die Heiligkeit in Verbindung zu bringen. Dieser Sprachgebrauch war ihm aber wohl nothwendig. Es fand sich kein anderes Hauptwort vor, welches die gänzliche Erhebung über alles beschränkende Affektsleben so gut bezeichnet, wie eben das Wort Spiel. Wollte er dann wiederholt von eben derselben Sache, dem spielseligen Leben sprechen, so mußte er ein neues Wort schaffen; er schuf es wirklich und nannte dieses spielselige Leben, worin die reine, volle, reiche Freude, nicht aus einer bestimmten Anschauung entsprungen, nicht an einem Schaubilde haftend, sondern als erhöhtes Seelenleben, als aufflammender Lebensfunke erscheint: Das himmlische Freudenreich.

Nunmehr Sie, Verehrteste! in dieses musikalisch erhöhte Kunstleben, „das himmlische Freudenreich,“ Jakob Böhms, wissenschaftlich einzuführen, dazu soll die neue Theorie wirklich dienen, und sie wird es. Was jener wundertiefe Geist ahnte, wer es in seinem Innern wirklich erlebte, der ist seither für uns, Glückliche, in der modernen Instrumental-Musik ins Leben getreten. Und hätten in dieser Stunde auch einige von Ihnen nicht eigentlich philosophirend, sondern bloß sprachlich den Sinn meiner Worte aufgefaßt, und fänden für deren Anwendung sich jetzt noch etwas verlegen, so verspreche ich, in den spätern Vorlesungen speciell geschichtlichen Inhaltes die Theorie so aus einander

zu

zu ſetzen, daß Sie dieſelbe nicht nur völlig faßlich, nicht nur zwanglos angewandt, ſondern auch hinfort, was den Meiſten von Ihnen die Hauptſache ſeyn wird, für Uebung, Befeſtigung und Bereicherung ihres eigenen Kunſturtheils überall anwendbar finden werden.

Man hat mir Engel's vormals berühmte Schrift „über die muſikaliſche Malerey" angeführt. Dieſe unterſcheide genau zwiſchen dem Malen des Objekts und dem Malen der Empfindung. Jenes ſey unſtatthaft, dieſes ſey die Aufgabe des Componiſten. — An dieſem Satz iſt nur dann etwas Wahres, wenn man ihn umkehrt. Es iſt unmöglich, eine Empfindung in Tönen zu malen; hingegen iſt es möglich, in Tönen Objekte nachzubilden, unmittelbar, wie z. B. Haydn in den „Jahreszeiten" den Hahn krähen läßt; mittelbar, wie derſelbe in der Ungewitter-Scene das Blitzen in einer Tonfigur andeutet, die auf das Ohr ungefähr den Eindruck macht, wie auf das Auge eine räumliche Zickzack-Figur. Ueberhaupt, was immer dem Auge als Proportion, in irgend einem Größenverhältniß, erſcheint, das kann dem Ohr angedeutet werden; und dieß gilt nicht nur von räumlichen, äußerlich anzuſchauenden Größen, ſondern auch von zu denkenden, geiſtigen. Hier hat aber nicht der Inſtrumental-Componiſt, ſondern der Vokal-Componiſt, am allermeiſten der inſtrumentirende Vokal-Componiſt ſein Feld, und zwar ein weites und großes. Wo das Wort ſchnellen Wechſel der Gefühle, oder auch der Gedanken ausdrückt, da wird ein ſinniger Componiſt Contraſte in ſeine Betonung, gleichwie in die Inſtrumentalbegleitung hineinbringen; wo das Wort eine Anſchauung feſthält, da wird er eine gewiſſe Ebenmäßigkeit und Haltung in ſein Tongewebe hineinlegen; die Ruhe wird er mit einem Minimum, den Aufſchwung des Gemüths mit einem Maximum von Tonſpiel anzuklingen trachten. Dieſes Alles beruhet aber auf Proportion im weiteſten oder im engſten Sinne, alſo auf einem mathemati-

schen Fundament. Auf ebendemselben beruhet auch das Verhältniß der klarern Dur- und der dunklern oder trübern Moll-Tonarten; wie sich das schon aus der Berechnung der Intervalle ergiebt: klar erscheint, was auf einfachern, trüb, was auf verwickeltern, mehr gebrochenen Zahlverhältnissen beruhet. So kann man allenfalls sagen, das Dur, so wie überhaupt das Consonanzenwesen, eigne sich eher zum Ausdruck der Heiterkeit, das Moll, so wie das Dissonanzenwesen mehr zum Ausdruck der Betrübniß. Keineswegs aber ist dieß ein zureichender Grund, um darauf das System einer musikalischen Malerei oder eine Toncharakteristik zu bauen. Es fehlt für jenen Ausdruck in der Instrumentalmusik immer die Bestimmtheit. Hingegen kann in der Vokalmusik der Inhalt des Worts durch passende Tonproportion verstärkt werden; diese verstärkte Wirkung aber ist lediglich eine quantitative (mathematische), nicht eine qualitative (pathologische).

Man hat in Hinsicht auf das Princip der rythmischen Theilgestaltung nach der Vierzahl bemerkt, es gebe Kunstwerke, worin die Vierzahl in diesem Sinne nicht vorherrsche; es gebe sogar solche, wo sie nicht einmal vorkomme. So verhält es sich wirklich. Einerseits giebt es Fugen, wo schon der Stimmeneintritt der Vierzahl zuwiderläuft, und dann durch das Stück hindurch die Repercussion so mannigfaltig angebracht ist, daß nicht nur nicht nach der Vierzahl, sondern nach gar keiner Zahl das Ganze keine rythmische Theilgestaltung erhält. Dieß sind Kunstwerke, worin durch Polyrythmie, durch rythmische Contrastirung der verschiedenen einzelnen Stimmen (wozu eben auch die Repercussion, das Widerschlagen dieser einzelnen Stimmen durch Wiedereintritt der Fugentheme dient) gewirkt wird; und wo die Eurythmie harmonisch und modulatorisch erzielt wird, nämlich durch Parallelisirung der Tonarten, zunächst der Tonika und der Dominante (daher die erste und fünfte Tonstufe

nach einer bestimmten Regel einander „antworten" müssen, und überhaupt in der Fuge die Verwandschaft der Tonarten nicht verletzt werden darf.) — Anderseits giebt es Präludien, worin Alles vom Anfang bis zu Ende so in einerley Bewegung fortläuft, und dabey der Baß durch einige nächstverwandte Tonarten, ohne Absatz oder Unterbrechung, sich so einfach modulirend hindurchzieht, daß keine rythmische Theilgestaltung daran wahrgenommen werden kann. Hier dient zur Erläuterung: Ein Präludium ist eigentlich kein ganzes auf sich beruhendes Kunstwerk, sondern nach seinem Wortbegriff, gleichwie die Introduktion, nur Vorspiel eines andern, mit welchem zusammenhängend es erst als ein ganzes Kunstwerk zu betrachten ist. Haben neuere Componisten, was die Autoren der strengen Schreibart nie thaten, solche einförmige Vorspiele gesetzt, denen nichts nachfolgte, so gehören sie unter diejenigen Tonsätze, worin der Componist auf eines der Tonellemente verzichtet, gleichwie z. B. in einer Choral-Composition auf den Rythmus, in einer einstimmigen Composition auf die Harmonie oder wie stellenweise, durch Wiederholung eben desselben Tones, auf die Melodie verzichtet wird. Bey allen diesen Ausnahmen bleibt dennoch wahr, daß im Ganzen des Musikwesens (in allen Kunstwerken zusammengenommen, sogar auch die Vocal-Compositionen dazu genommen, wo die Wortform zu öftern Abweichungen veranlaßt, oder dieselben nothwendig macht) „die Vierzahl vorherrscht." Eher könnte man sagen, in einer kleingegliederten Composition erscheinen oft bloß zweyeckigte Rythmen, und zwar oft aufeinanderfolgend zweymal zwey. Solche zweymal zwey Takte bilden nach meiner Theorie meistens einen Gleichlauf, und werden unwillkührlich von der Kunstanschauung in Einen viertaktigen Rythmus zusammengefaßt. Daß aber mitunter, als Ausnahme, auch nur ein isolirter zweytaktiger Rythmus vorkommen kann und darf, so wie auch Rythmen von mehr

als vier Takten vorkommen können, und zumal in der modernen Musik häufig vorkommen, widerstreitet meiner Theorie gar nicht, sondern es entspricht ihr vielmehr, theils als Illusionsmittel, theils auch sonst zur Erzielung einer grösern Mannigfaltigkeit (welches schon in der Vorlesung selbst berührt worden ist.).

10271144

III.

Theorie der Vokalmusik.

In der Vokalmusik erscheint die Tonkunst mit der Dichtkunst verbunden. Wir müssen also auch auf die Theorie der letztern eintreten, wenn wir eine Theorie der erstern aufstellen wollen; und da bekanntlich nicht alle Poesie sich für den Gesang eignet, so haben wir vor allen Dingen das Wesen der Lyrik zu bestimmen, worin Tonkunst und Dichtkunst sich gegenseitig durchdringt.

Schon unsere alten Theoristen mußten damit anfangen: „Die Musike ist zweyerley, Vokal und Instrumental.“ Diese Zweyfachheit nehmen jedoch wir in einem andern Sinne. Sie hatten bloß zweyerley in Hinsicht der Kunstausübung, durch Gesang oder Spiel; Gesang im Allgemeinen war ihnen, wie man zu sagen pflegt, Vorbild — Spiel Nachbild des Gesanges. Sie hatten also nicht zweyerley in einem Gegensatz, sondern nur ein Erstes und ein Zweytes. Wir hingegen haben an ihrem Zweyten unser Erstes: Die selbstständige Instrumentalmusik; wie sie in letzter Vorlesung abgehandelt worden. Sodann unterscheidet sich unser Zweytes von ihrem Zweyten dadurch, daß wir mit demselben Wirkungen ganz verschiedener Art erzielen wollen. Die Wirkung unsers Ersten umfaßt einschließend die Sphäre unserer Gefühlnatur; wir wollen damit unmittelbar — so gewiß wir uns recht verstehen — nichts anders, als Entwickelung, Erhöhung und Bereicherung unseres Gefühllebens. Mit unserm Zweyten hingegen, mit der Vokalmusik, ziehen wir alle Wirkungen und Wirkungsarten der Dichtkunst auf un-

ser Gebiet herüber; ja wir wollen sogar die Wirkungen der Dichtkunst noch erhöhen.

Es fragt sich zunächst, welches sind die Wirkungsarten der Dichtkunst — fragt sich ferner, welches sind die Tonkunstmittel, um jene noch zu erhöhen.

Das Wesen der Dichtkunst besteht — so sagt man — in Darstellung von Ideen; Hohes und Tiefes, das Höchste und das Tiefste, soll sie in Ideen darzustellen vermögen.

Auch hier liegt mir daran, vorzubeugen, daß Sie, meine verehrten Zuhörer! sich weder vertiefen noch versteigen. Genug, wenn hier ihr Idealsinn auch nur im Gemeinsinn des Schönen ruhet.

Das Wort Idee ist zwar in unserer Kunstsprache ein's der gangbarsten Wörter. Dennoch ist gewiß: wenn in einer Versammlung von lauter Kunstgebildeten jeder seine Definition der Idee, zumal der Kunstidee, geben müßte, so böte die Sammlung dieser Definitionen einen Wortwirrwarr dar, der den Fluch der babylonischen Sprachverwirrung nur mit neuem Sprachaufwand unter uns erneuern würde. Einen solchen Fluch können wir uns zum Segen wenden, indem wir zu einer vernünftigen Philosophie zurückkehren. Diese muß eine möglichst einfache seyn; für eine einfache Sache aber ziemt überall eine einfache Sprache.

Ganz einfach von der Sache zu sprechen: Wir haben nur Eine Hauptidee: Die Idee der Vollkommenheit. Alle und jede Unternehmungen der Philosophie und der Kunst sind nichts anders, als mehr oder minder gelungene Versuche — wofern es nicht mißlungene sind — diese Idee im Wort auszudrücken, im Kunstwerke anzudeuten. Selbst die Bibel hat uns diese Idee nur zum Problem gegeben in der Frage: „Bin nicht ich es, der Alles erfüllet?“ Selbst die Bibel stellt uns aber die Idee der Vollkommenheit dem Begriff der Unvollkommenheit gegenüber. Sie stellt uns die Hölle

auch als wesenhaft dar, wie den Himmel. Sie weiset uns von ferne an, wie wir der Hölle der Unvollkommenheit entfliehen können, um uns in den Himmel der Vollkommenheit zu flüchten.

Ihrem Winke folgend versuchen wir es, über die Hölle eine Brücke zu bauen, um uns dem Himmel wenigstens zu nähern. Alle ächten Kunstwerke sind solche Versuche; jedes ist ein besonderer, „der Schlange auf den Kopf zu treten.“

Schon der idealisirende Landschaftmaler thut es. Er schließt alles Formlose, Mißgestalte, Verwesliche aus. Er stellt zusammen, was in der unvollkommenen Natur sich nirgends zusammengestellt findet. Er bildet aus den schönsten Formen, den lebendigsten Farben sein blühendes Paradies, so dieser dies. So heißt es hier von der Kunst schon auf einer ihrer untersten Stufen, wie der philosophische Dichter sagt:

„Sie bringet Blumen mit und Früchte,
„Gereift auf einer andern Flur,
„An einem schönern Sonnenlichte,
„In einer glücklichern Natur.“

So verfährt auch der Bildhauer. Wie Jener das verlorene Paradies wieder herzustellen versucht, so dieser das Ebenbild Gottes. Er sucht eine menschliche Gestalt von Ebenmaaß, Rundung und Vollendung, wie sie ihm in der Wirklichkeit nirgends erscheint, mit Ausschluß alles dessen, was das menschliche Antlitz, was den menschlichen Körper durch Sündhaftigkeit und Leidenschaft verunstaltet, hinzustellen. So bildeten einst die Griechen ihren Idealsinn aus, und fanden auf diesem Wege ihre Götter der Wirklichkeit so nahe, wie möglich, gebracht.

So der Tonkünstler. Alles unvollkommene Geräusch jeder Art, wie Menschen und Thiere nach ihrem Bedürfniß lärmen und schreyen, schließt er aus. Er schlägt die Saiten an, und mehr als der liedervollste Hain schließt sein Saitenspiel die Welt der Gefühle auf. Er giebt nur zu fühlen,

was in jedem kürzesten Zeitmoment einen Lebensmoment fühlbar macht; er decorirt, so zu sagen, die Zeitmomente, und spielt so in unser Zeitleben die Andeutung einer „goldenen Zeit“ hinein.

Umfassender aber und eingreifender wirkt der Dichter. Sein Blick und sein Streben ist himmelwärts gerichtet. Sein erhabener Beruf ist, auf Den hinzuweisen, „der Alles erfüllet.“

Zwar vermag er es nicht auf Einmal, aus der Quelle der Vollkommenheiten zu schöpfen; seine Sprache geht ihm bald aus; wenn er von dem Einigen Gott sprechen will. Aber er vermag, was die Theologie versucht, indem sie von den „Eigenschaften“ Gottes spricht, besser, als sie, auszuführen. Er verkündet den Schöpfer „der die Himmel „ausgespannt, und die Erde auf ihr Gewicht gegründet.“ Er verkündet seine Allmacht und ruft alle Wesen zu Zeugen herbey: „Die Himmel erzählen die Ehre Gottes, und „seiner Hände Werk zeigt an das Firmament.“ Er verkündet seine Liebe, die uns weidet auf grünen Auen und uns führt zu frischen Wassern; an deren Hand wir durch das Thal der Schatten des Todes furchtlos wallen.

Mit dieser Fakel steigt der Dichter auch in unsers Herzens Tiefen hinab. Er ergreift unsere moralische Kraft, die Doppelkraft, die sich kund thut in Freyheit und in Liebe. Er stellt uns den Helden dar, der nach freyer Wahl, im Kampf gegen eigene und fremde Sünde, durch die That von Dem zeuget, „der Alles erfüllet.“ Er stellt uns den Liebenden dar, der in fremder Liebe seine eigene erhöht findet, der liebevoll seine Arme über die ganze Menschheit ausbreitet, und auf den Stufen der Menschenliebe zur Liebe Gottes emporsteigt. So überführt uns erst der Dichter, wie uns so segensvoll von Gott eingepflanzt ist, was wir im Gemeinsinn des Schönen zusammenfassen.

Unser Idealsinn ist also nichts anders als eine höhere

Richtung, die wir unserm Gemeinsinn des Schönen geben. In diesem Sinne sind wir Alle idealisch. Wir bedürfen weder der „eingebornen" Ideen Plato's, noch der entwickelten Ideen Kants, oder irgend eines andern Idealisten, um zu wissen, daß jedes ächte Kunstwerk, sich abschließend in einer Sphäre, wovon alles Unwesentliche, Zufällige und Hinfällige ausgeschlossen ist, worin das allenfalls aufgenommene Negative, wie die Mißgestalt, die Dissonanz, der Haß, die Sünde, die Seele des Beschauenden nur niederdrückt, um ihr durch dieses Zurückdrängen in sich selbst höhere Schwungkraft zu verleihen, zwar niemals eine Idee als wirklich und wesenhaft darstellt, wohl aber eine Idee (objektiv) andeuten, und (subjektiv) wecken kann. Jede besondere, in jedem besondern Kunstwerk angedeutete Idee, nennen wir's eine Idee der Liebe, der Freyheit, der Macht, der Heiligkeit, ist nichts anders, als ein Versuch, hienieden in unserer unvollkommenen Welt die Liebe, Freyheit, Macht und Heiligkeit einer vollkommnern in schöner und eigenthümlicher Form abzuspiegeln. Das Kunstwerk, welches eigenthümlich schön, uns einen solchen Spiegel vorhält, nennen wir ein Ideal. Mit solchen Kunstwerken versuchen wir insgesammt unsere unvollkommene Welt, so wie jeder Einzelne seine innere, zu bereichern; wir bereichern uns so mit Kunstidealen, die uns diese unsere unvollkommene Welt wirklich vervollkommnen, indem wir durch diese Bereicherung, so weit es uns, als in Endlichkeit beschränkten Wesen, möglich ist, höher beleben, uns gemeinsam veredeln und heiligen.

Nunmehr glaube ich den Weg angebahnt zu haben, auf welchem wir, jedem fruchtlosen Idealismus, der nur von Täuschungen zu Täuschungen führt, ausweichend, leicht dahin gelangen, wo wir die wahre und wesenhafte Idealität der Dichtkunst leicht und gründlich zu erkennen vermögen.

Ihre Idealität besteht schon in ihrer Wirkungsart. Vermöge derselben geht sie gerade auf unsern innern Sinn

los. Dazu borgt sie in der äußern Sinnenwelt von der bildenden Kunst den Stoff, von der Tonkunst die Form.

Die bildende Kunst beginnt ihre Wirkung damit, daß sie unser leibliches Auge — die Tonkunst, daß sie unser leibliches Ohr berührt. Hier soll Aug und Ohr schon das Schöne, als solches, auffassen. Die Dichtkunst hingegen berührt unser leibliches Auge gar nicht. Durch unser Ohr sucht sie, so zu sagen, nur den Durchpaß, den Fall ausgenommen, wo sie, in Vers und Reim eingekleidet, der Tonkunst etwas von ihrem Ebenmaaß und Wohllaut abborgt. Beyden steht sie, als ursprünglich äußerlichen Sinneskünsten, dadurch gegenüber, daß sie so unmittelbar, wie möglich, an unser Seelenauge und Seelenohr gelanget, und so unsern innern Sinn bethätiget. Dergestalt bethätigt, vermögen wir das ganze Material der sichtbaren und der hörbaren Natur und Kunst in unser Inneres zu verpflanzen, und gewinnen so eine innere Welt von Anschauungen und Gefühlen.

Die Wirkungsart der Dichtkunst ist also eine Wirkungsart in höherer Potenz. Vergleichungsweise können wir sie eine geistige nennen. Jedoch müssen wir uns vor Verwirrung der Begriffe sorgfältig hüten. Genau gesprochen, ist jede mittelbare Einwirkung auf unsern innern Sinn nur seelisch, nicht geistig. Geistig wirkt nur, was unmittelbar auf den Geist wirkt, und unmittelbar wirkt nur auf ihn, was ihm seine moralische Kraft, seine Selbstständigkeit als geistiges Wesen, seine Gemeinschaft mit andern geistigen Wesen, als das Band, welches sich um ihn und die Menschheit schlingt, und seine Gemeinschaft selbst mit dem Geist der Geister, als, nach der Bibelsprache, „den „Bund, den Gott mit ihm gemacht," auf irgend eine Weise zum Bewußtseyn bringt.

Es giebt demnach eine seelische Wirkungsart der Dichtkunst, und eine geistige.

Die seelische Wirkungsart der Dichtkunst wünsche ich

Ihnen theorisirend auf eine Weise zu erörtern, wie es mir allein möglich scheint, zu einer Theorie der Vokalmusik zu gelangen, einer Theorie, die uns auch auf eine eigenthümliche Würdigung der verschiedenen speciellen Dichtungsarten führt.

Die Dichtkunst wirkt einerseits bildnerisch, indem sie Anschauungen der äußern Natur der innern Anschauung vorführt, oder auch sonst durch das Wort die Affekte erweckt, welche die bildende Kunst zu erwecken vermag.

Sie wirkt anderseits musikalisch, indem sie zunächst durch Vers und Reim in Zeitmaaß und Wohllaut die schöne Form der Tonkunst nachformt, hauptsächlich aber, indem sie durch ihren Inhalt das Gefühl bewegt, und eben auch, wie die Tonkunst thut, dessen Erhebung, Schwebung und Niedersenkung unterhält.

Sie wirkt oft bildnerisch und musikalisch zugleich in eben demselben Gedicht. Sie vermag auch beydes in gleichem Maaß und Umfang.

Verbinden wir nun mit solcher bloß seelischen Dichtungsart die Tonkunst, so entsteht ein ganz eigenes, bisher unerkanntes Verhältniß, und zwar ein Mißverhältniß.

Dieses Mißverhältniß aufzudecken, ist gegenwärtig eine der wichtigsten Aufgaben der Kunstphilosophie. Dadurch erhalten wir einen ganz besondern, überaus bedeutungsreichen Aufschluß, wie die Poesie, und vorzüglich diejenige, welche man die lyrische zu nennen gewohnt ist, also gerade diejenige, welche uns hier am nächsten angeht, in unserer Zeitcultur in und mit dem Gesange selbst geartet und entartet ist.

In der mit der Tonkunst verbundenen Dichtkunst, das heißt hier, in der gesungenen Dichtung, haben wir zweyerley musikalische Wirkung. Die eigentliche, durch den Ton, und die uneigentliche, durch das Wort und dessen Inhalt, also eine äußere und eine innere. Bey diesem Zweyerley der musikalischen Wirkung haben wir nur ein Ei-

nerley der bildnerischen Wirkung, bloß die innere durch das bildliche oder afficirende Wort. Es entsteht also von der Einen Seite, von der musikalischen, ein Uebergewicht: das Gefühl herrscht über die Anschauung vor. Wenn also schon durch das Tonwesen unser Gefühl ganz durchdrungen wird, und es kommt noch die musikalische Wirkung der Dichtkunst hinzu, wodurch unser Inneres noch einmal gleichzeitig durchdrungen wird: so entsteht aus der Doppelfülle eine Nebenfüllung, wodurch die Anschauung unvermeidlich geschwächt wird, und ein ästhetischer Gemüthszustand sich ergiebt, den wir weder einen gesunden, noch einen ächten, am allerwenigsten einen beglückenden nennen können.

Es ergiebt sich zunächst, daß gerade die eigentlich und durchaus musikalischen Gedichte, diejenigen, welche am eindringlichsten das Wechselspiel der Gefühle nähren, und noch dazu in der geschliffensten Versform und dem süßesten Wohllaut sich wie von selbst in's Herz hineinsingen, am allerwenigsten gesungen werden sollen. Es sind Surrogate der Tonkunst, die man da bloß lesen, wo möglich schön deklamiren soll, wo man gerade weder singen kann noch mag. Von einem solchen vorherrschend musikalischen Dichter, wie etwa Tieck, müßten wir, so lieb wir ihn haben, sagen, er wäre eigentlich zum Tonkünstler geboren, und hätte, so hoch er auch steht, seinen wahren Bildungsweg verfehlt, der ihn auf die höchstmögliche Stufe seiner individuellen Künstlergröße geführt haben würde.

Er ergiebt sich ferner, daß die bildnerischen Gedichte, die sogenannten Naturlieder, die der Anschauung ein Schaugemälde, so bunt gemalt, so ausgeschmückt, wie möglich, darbieten, sich zum Gesange sofern besser eignen, als sie jenem Mißverhältniß entgegenstreben, und so das ästhetische Gleichgewicht zwischen Gefühl und Anschauung eher unterhalten. Dergestalt müßten solche Lieder, die selbst am wenigsten singen, am meisten gesungen, und es müßte gerade mit die-

sen unser angeborener Kunsttrieb, die schöne Natur zu besingen, am angemessensten befriedigt werden. Dabey wäre es eine noch nicht genug geschäzte Artigkeit und Vielartigkeit der Natur und der Kunst, wie Alles gegenseitig einander die Hand bietet, wie hier die Tonkunst, indem sie sich, wozu sie bestimmt ist, zur Dienerinn der Dichtkunst macht, zugleich auch zur Gefährtin der bildenden Kunst, als Anschauungskunst, erhebt, deren Veranschaulichungen sie belebt und verstärkt. So wäre hier die Matthissonsche Dichtkunst von eigenthümlichem Werth, daran aber dasjenige, was Schiller in seiner berühmten Recension der Matthissonschen Dichtung heraushob, daß sie nämlich an den Naturerscheinungen mit Vorliebe besingt, was in spielender Bewegung erscheint, gerade das Entbehrlichste.

Es ergiebt sich weiter, daß die Situations-Poesie, welche beyde Dichtungsarten in sich vereiniget, indem sie ein Gemüthsleben darstellt, worin, so zu sagen, Gefühl und Anschauung auf Einen Mittelpunkt zusammengezogen wird, durch diese neue Theorie eine eigene Würdigung erhält. Diese Situations-Poesie, worin Goethe als Haupt-Repräsentant erscheint, wird sich immer am liebsten dahin neigen, die Individual-Liebe zu besingen. Sie hat es gar zu bequem; es giebt der Situationen allzu viele und allzu vielerley, die darin übereinkommen, worin beyde Wirkungsarten zusammentreffen. Richtig hat der Dichter, der Sänger, immer den geliebten Gegenstand zugleich vor der Anschauung und im Gefühl. Der durch die Anschauung bewikte Affekt wird aber nur allzuleicht in's Gefühl versenkt. So ist der Eindruck zwar ein tiefer aber ein einförmiger; das Spiel der Gefühle wird vernichtet, und so die eigentlich musikalische Wirkung fast gänzlich aufgehoben. Auf diesem Wege hat die Liebeley und Liedeley unzähliger deutscher Dichterlinge zu einer Liedeley und Liebeley im Kunstleben selbst geführt, wodurch die deutsche Liederkunst so kleinlich und sinnlich, und

ihre musikalische Wirkung so unmusikalisch, wie möglich, geworden ist. Dabey sind und bleiben diejenigen Gedichte die bessern und singenswürdigern, welche den Affekt der Individual-Liebe mehr spielend und scherzend auffassen; und so ist ein Goethe'scher „Müllerknecht" ein, wo nicht edleres, doch ächteres Gesangs-Ideal, als eine Petrarkische „Laura."

Es ergab sich aus diesem Zustand der deutschen Gesangscultur ein Abirren von einem Extrem auf sein entgegengesetztes, das merkwürdig genug ist, um hier angeführt zu werden, zumal da es das Wesen der Lyrik von der negativen Seite, durch ihren Gegensatz, aufhellet. Unbefriedigt durch jene falsche Lyrik, und endlich ihr überdrüssig, haben sich viele deutsche Vokal-Componisten, und mit ihnen ein großer Theil des Publikums auf eine Dichtungsart geworfen, die nach gesundem Sinn und Geschmack sich für den Gesang am allerwenigsten eignet. Man fing an, Erzählungen zu singen, und so auch singend zu erzählen. Da kamen die beliebte Balladen an die Tagesordnung. Wie man die ausschweifendsten, abgeschmacktesten und grausenhaftesten, mitunter die Sittlichkeit selbst beleidigenden Dinge, wie sie in „Bürgers" „Lenore" und „Pfarrers Tochter von Taubenheim" vorkommen, mit Behagen singend erzählen, erzählend singen konnte, läßt sich aus der Genialität der Compositionen von Johann André und Zumsteeg nicht hinreichend erklären, sondern nur daraus, daß man, von jener eintönigen Liedeley übersättigt, für Anschauung und Gefühl einen größern Umfang und Spielraum haben wollte.

Wer von dieser Abirrung überhaupt frey blieb, entging darum nicht, ja vielleicht noch weniger dem Einflusse jener falschen Lyrik; und dieß ist ein eben so auffallendes Ergebniß, das sich nur aus jenem aufgedeckten Mißverhältniß erklärt. Hier, in der Situations-Poesie ist es noch mißlicher, als dort. Hier, wo der Affekt in's Gefühl versenkt ist, da be-

hagen vorzüglich jene Gefühle der sanftesten Art, jenes leise Regen, Sehnen, Schmachten, als Ausdruck der sogenannten Sentimentalität. Und weil überdieß die größere Hälfte unserer Individual-Lieder nichts anders sind, als Liebeslieder, schon reizlos durch das ewige Einerley, so neigt hier das Kunstgefühl sich eher zum Tongefühl hin, wo man weder das Gedicht, noch das Tonkunstwerk eigentlich auffaßt und genießt, sondern lediglich an der, wenn auch noch so dürftigen und eintönigen Ergießung der Menschenstimme das matte Gefühl weidet, wodurch aber das wirkliche Kunstgefühl allmählig so abgestumpft wird, daß es am Ende nicht mehr darauf ankommt, ob man vernehme, was, ob man die Sprache verstehe, in welcher gesungen wird, wenn man nur aus einem „caro ben“ oder „idolo mio“ merkt, daß es die Liebe gilt.

Aus diesem Allem ergiebt sich ein Gesammt-Resultat viel wichtigerer Art.

Die Dichtkunst, indem sie sich bloß auf die hier erörterten seelischen Wirkungsarten beschränkt, verfehlt nicht bloß ihre höhere begeisternde und vergeistigende Wirkung, sondern auch die Tonkunst, die sich mit solcherley Dichtungen befaßt, führt damit eher vom Seelischen zum Sinnlichen abwärts, als vom Seelischen zum Geistigen aufwärts. Sie trübt den Kunstsinn, schwächt die Lebenslust, statt zu erheitern und zu ermuthigen. So bestätiget sich auch hier das allgemeine Culturgesetz, daß ein Bildungsmittel, je eingreifender es seiner Natur nach wirkt, um so verderblicher ist, sobald es eine verkehrte Richtung nimmt.

Man kann freylich dem Dichter nicht verbieten, die schöne Natur und die Individual-Liebe zu besingen. Er darf und soll in der Total-Sphäre des Anschauungs- und Gefühlvermögens frey walten. Indem er so alles Aeußerliche innerlich macht, bringt er es, wie wir vorhin erörtert haben, dem Geiste näher. Sein wahres eigentliches

Ziel ist und bleibt aber immer der Geist selbst, in der moralischen Dichtung der menschliche, in der religiösen der göttliche. Weil wir aber alles Göttliche, was wir so nennen, was für uns göttlich ist, nur in unserm menschlichen Geist ahnen oder wissen, glauben oder erkennen: so ist und bleibt die Hauptaufgabe der Dichtkunst, ihr inhaltreichster Beruf, die religiöse Dichtung an die moralische anzuknüpfen. Diese Kunst kann der Dichter in tausendfachen Herzens- und Lebensverhältnissen geltend machen. Denn eben so tausendfach ist der Stoff seiner Dichtung. Ueberall, wo der Mensch in Freyheit und in Liebe thätig erscheint, da ist des Dichters heiliges Land. Er kann es urbar machen, daß es, wie die Bibel sagt, dreyßig-, sechzig- und hundertfältige Früchte trägt. Denn wo der Mensch einmal thatkräftig und liebevoll unter dem Einflusse der Kunst lebt, da nimmt seine Kraft und seine Liebe, eben durch den Kunsttrieb geleitet, ihre Richtung auf's Leben, auf's Handeln, auf die Menschheit.

Lassen Sie nunmehr auch uns in höherer Richtung untersuchen, wie und durch welches Hauptmittel die höhere Lyrik gewonnen wird, und wie in und mit dieser höhern Lyrik auch die Moral wahrhaft poetisch erscheint und wirkt.

Zur Einleitung in diese Erörterung muß ich ein ganz eigenthümliches Kunsturtheil eines Enthusiasten anführen, das, so seltsam es lautet, die Sache bey der Wurzel ergreift. Bey Erscheinung der Haydn'schen „Schöpfung" sagte der bekannte Aesthetiker Horstig, als Berichterstatter über eine der ersten Aufführungen dieses Oratoriums von dem Chor „Er hat Himmel und Erde bekleidet in herrlicher Pracht:" „Dieser Chor reißt die Seele ganz aus dem Leibe heraus." Die ächte Kunst macht nun freylich nirgends einen Riß; sie kettet, wenn auch nicht die Gebrechlichkeiten des Leibes, doch die der Seele oft recht heilsam

zu-

zusammen. Gleichwohl liegt in Horstigs fieberhafter Phrase ein ganz gesunder Kunstverstand. Verstehe ich ihren Sinn recht, so wollte er zunächst von sich selber sagen, jener Chor habe ihn zur Anschauung der herrlichen Pracht des Himmels und der Erde so erhoben, daß er sich ganz aus seiner Subjektivität, zunächst der leiblichen, herausgerissen fand. Er war, wie der gewöhnliche Sprachgebrauch richtig von dem Entzückten sagt, „ganz außer sich;" er lebte in diesem Momente nur in der Anschauung. Dieses Leben in der Anschauung ist das höchste Leben; es ist das Leben des Poeten und des Propheten; auch der geistige Seher schöpft die höchste geistige Erkenntniß und Weisheit, wie die Bibelsprache sagt, aus einem „Gesichte," hält sie, wie wir sagen, in einem Bilde fest, theilt sie in dem Bilde mit, durch dessen Anschauung wir uns in seine geistige Schau-Region mithinaufschwingen.

Die Dichtkunst nun, wenn sie nicht bloß, wie in der Besingung der schönen Natur, einfach eine äußere Anschauung innerlich vorhalten, verinnerlichen will, hat immer ein Schauen im Schauen zu bezwecken und zu bewirken; das subjektive Schauen muß objektivisirt werden.

So können wir ganz deutlich unterscheiden, was niedere und was höhere Dichtung heißt und ist.

Niedere Dichtung ist es, wenn der Besinger der Natur oder der Individual-Liebe die schöne Natur oder sein schönes Liebchen bloß ansingt. Da bleibt er, so wie Derjenige, der dieses bloße Ansingen bloß nachsingt, in seiner Subjektivität stecken; er kann dabey recht selbstsüchtig seyn, so sehnsüchtig er auch seyn mag.

Höhere Dichtung ist es hingegen, wenn die Anschauung des Dichters hinwieder eine Anschauung der Anschauung darbietet. So zum Beyspiel in der Naturdichtung, wenn er ein Wesen in die Natur hinstellt, das auch fähig ist, eine Anschauung zu haben, und wäre es nur ein Geschöpf

aus der Thierwelt, etwa der Schwan, wie er sich im See bespiegelt, oder die Henne, wie sie ihre Küchlein sammelt. So ferner wäre ein Mädchen, das seine Blumen pflegt, etwa einen Kranz windet, schon Gegenstand höherer Dichtung. Wir können, indem wir dasselbe anschauen, die Naturanschauung und die Blumenfreude mit ihm theilen; wir können es zugleich lieben, oder auch nicht, können uns schon am Anschauen und Mitbeschauen erfreuen; immerhin steigen wir aus unserer bloßen selbstischen Subjektivität heraus; wir machen eine fremde Anschauung zu unserer eigenen; unser Zustand wird dadurch poetisch; denn ein poetischer Zustand ist in der That nichts anders, als Aneignung eines fremden Zustands durch die innere Anschauung.

Eine solche Aneignung eines fremden Zustands führt immer die Wirkung mit sich, daß sie das Selbstgefühl in Mitgefühl verwandelt.

Dergestalt bietet die höhere Dichtung, als Vermehrung, Vermehrfachung der Anschauung, der moralischen Dichtung die Hand, deren Endzweck, beabsichtigt, oder unbeabsichtigt, immer auch ist, das Individuum aus der bloßen Subjektivität herauszureißen und das Mitgefühl zu erwecken.

Aus diesem Standpunkte können wir auch leicht unsere höhern Dichter und ächten Lyriker kennen und würdigen lernen. Weil hiefür noch keine Theorie vorhanden war, so bewährt sich das vorzügliche Genie eben dadurch, daß es, unbewußt einem höhern Kunstinstinkt folgend, das der Theorie Entsprechende dennoch leistet. So finden wir ganz vorzüglich, und zwar bey Dichtern der allerverschiedensten Art, bey Klopstock, Goethe, Hebel, Uhland, in einer kleinern Anzahl von Gedichten auch bey Claudius, am allermeisten aber bey dem riesenhaften Rückert, häufig schon im Thema, oder gleich am Anfang des Gedichts, wie aus der ersten Anschauung gleich eine zweyte hervorspringt — und finden dann weiter, da wo sie in Gedichten von größerm Umfang auf hö-

here Künstlichkeit ausgehen, eine Vervielfachung der Anschauungen, die zum Erstaunen hinreißt.

Je mehr also die Anschauungen vervielfacht, je mehr sie, so zu sagen, unter einander vergegenseitigt werden, und so das Seelenauge des Schauenden hin und her und immer weiter geführt wird, desto poetischer ist das Gedicht, und desto hinreißender ist die Wirkung, und zwar auch in moralischer Beziehung.

Wir machen es an einem Beyspiel deutlich. In Goethe's allbekanntem Erlkönig hat der Dichter eine dreyfache Anschauung, den Erlkönig, den Vater, und das Kind. Jede dieser drey Anschauungen hat wieder eine Anschauung von den beyden andern. Dadurch wird vermittelst vermehrfachter Bethätigung unserer Anschauung auch unser Mitgefühl erhöht. Auf solche Weise wird der Dichter oft ein moralischer, ohne es zu wissen — bey gewissen Dichtern dürfte man wohl hinzusetzen, ohne es zu wollen. Ja es ist ein entzückendes, für die höhere Menschenbildung überaus fruchtbares Resultat, wie die ächte Dichtkunst, wo und wie sie immer diese höhere Richtung nimmt, unfehlbar veredelnd wirkt.

Dieß wird vollends klar, wenn wir aus eben diesem Standpunkt das Wesen der religiösen Dichtung in's Auge fassen. Auch hier muß die Anschauung hinwieder eine Anschauung haben, sofern der Dichter das Höchste zu leisten strebt. Auch die religiöse Dichtung versinkt in ihrer Einfachheit, in sich selbst. Klopstock sagt: „Ich wagte zu den„ken, welche Thaten dort oben das Herrliche thäte — ich „unterliege dem großen Gedanken.“ Will der Dichter unsere Anschauung wirklich zur Gottheit erheben und uns in dieser Erhobenheit begeistern, so ist die Wirkung erst dann voll und ganz, wenn er die Gottheit selbst als herniederschauend, herniederwirkend, als wachend, waltend, segnend darstellt. So wird uns vergönnt — ich wage es auszu-

sprechen — durch das Auge Gottes selbst auf seine und unsere Welt hernieder zu schauen — ich darf es aussprechen, denn ich spreche nur das Gnadenwort des Evangeliums nach: „Er „lebt in uns, und wir in ihm.“

Der höchste Gipfel der religiösen Anschauungs-Poesie ist vollends die christliche. In Christo schauen wir nicht allein eine herniederschauende, sondern eine herniedersteigende Gottheit an; ja in Christo hat die Gottheit selbst sich der Anschauung dargeboten; und so bietet der Gottmensch auch in seiner Niedrigkeit, wie er in „Knechtsgestalt“ auf Erden wandelte, und wie er „in seiner Herrlichkeit“ wiederkommen wird, menschlich und göttlich, aller Anschauungen Fülle dar, für die Dichtkunst ewig unerschöpflich; und diese Fülle ist hier für uns, als Anschauungswesen, „die Fülle der Gnade, durch die wir allein zum Vater kommen.“

Mit diesem Allen wäre nun dargethan, wie durch die gesteigerte Anschauungs-Poesie eine höhere Lyrik erzielt wird, die uns für den Gesang vor Allem aus deßhalb willkommen seyn muß, weil sie dem sonst unvermeidlichen, der Kunstbildung so höchst nachtheiligen Ueberwiegen der Gefühlsseite, und zwar des bloßen Selbstgefühls, die Wagschaale hält.

Nun gehen wir erst von der Theorie der Lyrik zur besondern Theorie der Vokalmusik und des wirklichen Gesanges über.

Hier, in der Vokalmusik herrscht die Melodik über die Rythmik vor. Es muß zwar jede Melodie auch etwas von rythmischem Gehalt haben, wenn sie schön seyn soll; ja die Schönheit jeder Melodie haftet immer nothwendig an einem Rythmus. Allein, so wie vermittelst der musikalischen Betonung eines Textes das Tonwesen sich dem Wortwesen anbequemt, so erfordert die Wortfolge auch eine beschränktere Abgemessenheit, und so kann, an diese gebunden, der Rythmus nicht freyspielend einherschreiten. Es muß also in der Vokalmusik durch melodische Fortschreitungen,

Höhe und Tiefe, eben so wesentlich gewirkt werden, wie in der Instrumentalmusik durch rythmische Fortschreitung, Länge und Kürze. Dazu kommt noch, daß die Menschenstimme einen weit beschränktern Tonumfang hat, als die für Spielmusik sich vorzüglich eignenden Instrumente, zum Beyspiel der Pianoforte; und innerhalb diesen Schranken fallen noch die chromatischen Fortschreitungen durch die sogenannten „halben Töne," wenigstens beym einfachern, volksthümlichen Gesange, schon wegen der Schwierigkeit der Ausführung, weg. Es bleiben demnach zum melodischen Tonwechsel, was man die Modulation im engern Sinne nennt, wesentlich die sieben Töne der Scale. Folglich herrscht in der Vokalmusik die Siebenzahl eben so vor, wie in der Instrumentalmusik, — wie wir in der letzten Vorlesung erörtert haben — die Dreyzahl und die Vierzahl. Letztere tritt in der Vokalmusik bloß regulirend hinzu; nur in einem ziemlich langen Vokalstück muß sie mitherrschen, damit dasselbe nicht unfaßlich werde; in einem kürzern, wie bey'm Liede, kann der Text, namentlich der Strophenbau, die Abweichung von einer viertaktigen Theilgestaltung zuträglich, ja nothwendig machen. Das Vorherrschen der Dreyzahl hingegen, die sich in der Instrumental-Composition durch Anläufe, Gleichläufe und Ausläufe hindurch spielt, auf welchem Spiel alle höhere Tonbelebung beruht, wird hier entbehrlich gemacht durch den belebenden Inhalt des Gedichts, und vollends im Liede durch die auch belebenden Versformen, zumal die daktylische.

In jedem guten Gesang-Solo-Stück herrscht die Siebenzahl so vor, daß die sieben Töne der Scala verhältnißmäßig abwechselnd als Accenttöne vorkommen, keiner zu oft, und nie ebenderselbe oft kurz nach einander vorkommt. Schon alle guten Volkslieder, überhaupt fast alle im Volk beliebten, sind so beschaffen, daß, auch in kürzern, von den sieben Tönen wenigstens fünf so unter einander abwechseln. Die-

ser melodische Tonwechsel, und die Schönheit dieses Tonwechsels ist auch, im Allgemeinen gesprochen, der Vorzug der italienischen Melodie vor der deutschen, so wie die deutschen Componisten in der Harmonie und Polyphonie, folglich auch in der mehrstimmigen Vokal-Composition, den Italiänern überlegen sind; welches Alles im Verfolg näher besprochen werden soll.

Dieses Theorem der Melodik habe ich in einer in der Leipziger musikalischen Zeitung enthaltenen Recension der Schnyderschen Compositionen zu Uhland's Gedichten speciell angewandt; worauf ich hiermit verweise.

Nun habe ich noch den eigentlichen Gesang, wie er laut wird, und schon durch sein Lautwerden ästhetisch wirkt, theorisirend zu besprechen.

Was thun wir, aus rein künstlerischem Standpunkt betrachtet, indem wir ein Gedicht singen? — Wir üben eine bedeutungsvolle Kunstthat aus, wir machen das Allerinnerste zum Alleräußersten. Das Wort, vom Centrum der Natur, vom Geist ausgehend, soll so über die Lippen schweben, daß es in sinnlichem Tonglanz unser ganzes Wesen überstrahlt, und so eine eigentliche Kunstvermählung zwischen dem Geist und der Sinnlichkeit vollbringt. Auch hier ist die Unmittelbarkeit der Berührung unsers Tonsinnes gerade das, was zuerst zur Erkenntniß erhoben werden muß.

Daß das Poem durch die Musik ein passend schönes Gewand erhalte, ist, was so wahrgenommen, so hingesagt wird; es ist eine von den Aesthetikern verbrauchte Phrase. Sie sagt viel zu wenig. Es sind der Gewänder viele, die den Körper des Poems umkleiden, die denselben, und auch sich untereinander, neben und übereinander, umschmiegen und umfliegen, und so in buntwechselndem Faltenwurf auch unsern Tonsinn spielend umflattern.

Erstens bilden die Vokale in ihrem steten Wechsel ein

Laut=Colorit, das auf unser Ohr gerade die Wirkung thut, wie auf das Auge ein buntwechselndes Farbenspiel.

Zweytens werden diese Vocale mit Ton überkleidet. Dadurch gewinnen wir einen fortgesetzten Doppelschimmer, wodurch unser Tonsinn immer doppelt berührt wird.

Drittens thut dieser Doppelschimmer von Sprachlaut und Sington sich vermöge des Stimmorgans und der Composition auch immer auf gedoppelte Weise kund, theils declamatorisch, vom Munde springend, theils undulatorisch, vom Munde fließend.

Viertens gewinnt dieses am Kunstwerk schon haftende Doppelwesen der Tonform vollends in der Vortragskunst, wovon schon jeder Mensch von gesundem Naturgefühl etwas hat, eine ästhetische Mehrdeutigkeit durch den geschwellten, gehaltenen, geschleiften, gestossenen Ton.

Dieses Alles findet schon elementarisch bey'm einstimmigen Gesange Statt, und bewirkt eine so volle, reiche Sinnlichkeitsverklärung, vermöge welcher schon das kleine Lied, mit wenig Text, geringem Dichtungsinhalt, mit reiner, auch nicht einmal vorzüglicher Stimme nur ordentlich vorgetragen, eine sehr bedeutende Wirkung thut, eine Wirkung, die gewiß jeder meiner verehrten Zuhörer schon an sich oder an Andern beobachtet hat. So leicht davon ergriffen und durchdrungen, haben denn Viele gerade am Liede den Satz, „das Einfachste ist das Höchste" auch als Kunstwahrheit bewährt gefunden. Allein sie mißverstehen sich und die Sache. Diese Kunst ist schon an ihrer Urquelle nicht einfach; ursprünglich schon quillet Vieles und Vielerley auf Einmal hervor; und dieses stets vielfache Hervorquellen erfüllet unser Gemüth auf die wesenhafteste Weise, weil eben die volleste Sinnlichkeitsverklärung künstlerisch dargestellt, ästhetisch bewirkt wird durch das gesungene Wort.

Wenn nun schon beym einstimmigen Gesange dieser

reiche Kunstgehalt, diese volle Wirkung sich ergiebt, wie wird erst beym mehrstimmigen Gesange Alles vervielfacht!

Auch hier lassen Sie uns vorerst nur herausheben, was unmittelbar erscheint, was auch hier wieder unmittelbar unsern Tonsinn anspricht.

Hier kommt zunächst in Betracht des Tonmaterial, wie es der Menschheit, dem Organismus der Geschlechter, den Individuen, verschiedentlich eingeboren ist in den zweyerley männlichen und zweyerley weiblichen Kopf- und Bruststimmen. Bekanntlich berührt der Kopfton der Discantstimme anders das Ohr, als der Brustton der Altstimme; eben so verhält es sich mit dem Kopf- und Brustton der Tenor- und Baßstimme. Dadurch gewinnen wir abermals zweyerley Doppelschimmer, welcher vollends im Chorgesang eine Thiergestalt in doppelter Zweygestalt, durch das Wort großartig gegliedert, unserer Kunstanschauung vorführt, und so mit gleicher Macht uns sinnlich und geistig erhebt und entzückt.

Wie nun, gegründet auf diese im menschlichen Organismus wurzelnde Vielfachheit unserer Tonanlage, die Tonkunst sich im Culturgange in bestimmte, einander contrastirende, das Gesammtwesen auch der lyrischen Dichtkunst umfassende Formen gestaltet hat; wie sowohl das Volkslied als die Bravour-Aria, sowohl des Recitativ als der Chor, und Alles, was in vielerley Theilformen zwischen diesem Allem liegt, daraus elementarisch zu erklären, darauf theoretisch zurückzuführen ist, das soll in spätern Vorlesungen auch in historische Ableitungen dargelegt werden.

Eine historische Betrachtung gehört aber noch hieher. Wir besitzen eine Kunstgattung, worin schon ein einziges Wort, eine vereinzelte Textphrase, den poetischen Inhalt eines ausführlichen Tonkunstwerkes ausmacht. Es ist dieß der bekannte Motetten-Gesang, wie er, künstlerisch gesteigert und auf's Vielseitigste ausgebildet, in den Fugen-

Chören unserer deutschen Kirchen = Componisten vorkommt. Wir ergötzen uns daran, werden tiefergriffen, hocherbaut. Dennoch bekommen wir ebendieselbe Textphrase in unzähligen Wiederholungen zu hören. Hier müßte auch die höchste Compositionskunst sich selbst zerstören, müßte ihre Wirkung vorweg wieder aufheben, wenn ihr nicht das unserm Organismus so vielfach eingeborene Tonvermögen an Einem fort zu Hülfe käme, und so dem immer wiederkehrenden Wort mit vielfach wechselndem und vielfach verbundenem Tonschimmer immer wieder augenblicklich den Reiz der Neuheit verleihen würde. Nur dadurch wird bewirkt, daß jenes einzelne Wort mit höchster Lebendigkeit unsern Geist durchdringt. Diese Durchdringung ist eine sich immer neu bewährende Thatsache; und so feyert die Vokalkunst hier ihren höchsten Triumph als „heiligen Gesang." Sie verschmähet auf solcher Höhe jedes unwichtige Wort; sie wählt sich nur das allerwichtigste, das symbolische und mystische Bibelwort. Wie dieser Gesang durch Kunstveredlung zur Lebensveredlung führt, habe ich hier in den süddeutschen Städten nicht erst zu verkünden, wo allerwärts Gesangvereine durch eben diese Kunst so schön emporblühen; ich darf nur sagen, daß wir hier, wie überall, so oft wir singen „Alles, was Odem hat, lobe den Herrn," nie vergessen sollen, den Herrn auch in unserm Innern für diese segensvollste aller Kunstgaben hoch zu loben.

Man hat bemerken wollen, „die Anschauung der Anschauung," welche nach meiner Theorie der höhern Lyrik beywohne, wohne eigentlich der Epik bey. Der epische Dichter habe, und gebe uns die Anschauung von seinem Helden, und so haben wir dann in jeder Anschauung des Helden eine „Anschauung der Anschauung." Gerade darin bestehe die Eigenthümlichkeit der Lyrik, daß sie auch bloß subjektiv seyn könne, welches geschehe, wenn der Dichter seine eigene Subjektivität darstelle (bedichte); und so bestehe der ästhetische Gegensatz zwischen dem Epiker und dem Lyriker darin,

daß Dieser sich in sich vertiefe, während Jener aus sich heraus trete. — Hierüber gebe ich folgende Erläuterung. Die epische Poesie ist allerdings auch eine Anschauungs-Poesie, und bildet daher, als solche, keinen Gegensatz gegen die lyrische Anschauungs-Poesie, sondern nur gegen die lyrische Gefühls-Poesie. Jener ästhetische Gegensatz muß auf ganz andere Weise aufgesucht und aufgestellt werden. Es hat nämlich in der Epik der Gedanke das Primat. Der Held muß gedacht werden als in der Zeit lebend, als in einem Lebenslauf begriffen; die Ergebnisse dieses Lebenslaufs sind die Erlebnisse des Helden; was er erlebt, das erlebt er unter einem Volk, wenigstens in einem Menschenkreis, als dessen hervorragende Haupt-Individual-Erscheinung; er muß mithin auch im Wechselverhältniß mit diesem Volke oder Menschenkreis gedacht werden. Das Leben des Helden in und mit seinen Umgebungen ist hinwieder ein Zeitleben, das sich in ausführlichen Successionen von Thaten und Schicksalen entwickelt; und das Alles muß vom Leser oder Hörer auch successiv aufgefaßt, muß eben so gedacht, und zwar nicht bloß augenblicklich, wie in der Lyrik, gedacht, sondern in Gedanken, im Gedächtniß behalten werden. Da nun alles successive, das heißt hier, sich successiv bedingende Denken, ein Beschränken, ein Fortschreiten in Schranken ist, (welches zu reguliren die Epik einer künstlichen Schrankensetzung, irgend einer bestimmten Versform, z. B. des Hexameters, bedarf): so ist die aus einem epischen Gedicht sich ergebende ästhetische Wirkung, die daraus zu schöpfende Begeisterung, eine durch den Gedanken, und zwar durch einen umständlichen, in Sprachformen fortlaufenden Gedankengang vermittelte; wogegen die Eigenthümlichkeit und Vorzüglichkeit der Lyrik darin besteht, daß sie im concentrirten Wort das Gemüth augenblicklich ergreift, die Phantasie schnell hinreißt, und dergestalt so unmittelbar, wie möglich, begeistert.

IV.

Kritik.

Die Theorie ist der Schlüssel zur Kritik. Soll uns nun dieser Schlüssel alle Schatzkammern der Kunst aufschließen, so bedürfen wir hinwieder eines theoretischen Aufschlusses über den Gebrauch des Schlüssels, bedürfen einer Theorie des kritischen Verfahrens.

Der Mensch ist eine vieltheilige, aus vielen Theilen zusammengesetzte Einheit. Wollen wir bloß von seiner Einheit sprechen, so geht uns gleich die Sprache aus, nnd so muß ich nochmals aus einer frühern Vorlesung in Erinnerung bringen: Es verhält sich hier im Kleinen, wie wenn wir im Großen von der Einheit Gottes sprechen wollen. So wie wir aber, von den „Eigenschaften" Gottes sprechend, für unser Sprachvermögen hinreichenden Spielraum gewinnen, so auch, wenn wir von den Eigenschaften des Menschen sprechen. Diese betrachten wir als so viele Theile, woraus das Menschenwesen zusammengesetzt ist. Zusammen machen sie den menschlichen Organismus aus! Der Mittelpunkt in diesem Organismus ist unser Sprachvermögen. Es heißt daher vorzugsweise: Organ.

Geben wir unserm Sprachvermögen die Richtung auf unsere innern Eigenschaften, sprechen wir so von dieser und jener innern Eigenschaft, so theilen wir unser Urwesen. Aus der Theilung dieses Urwesens entsteht ein Urtheil, und zwar eine Selbstbeurtheilung, wodurch sich uns ge-

wisse Theilverhältnisse in unsern innern Organismus beurkunden, aus dem Ur sich uns kundthun.

Die erste Urkunde, wozu wir gelangen, ist diese, daß gewisse Verhältnisse, die wir auch Kräfte nennen können, in unserm Organismus eine bloß innerliche Beziehbarkeit, Gegenseirigkeit haben, gewisse andere aber ihre Richtung nach Außen nehmen, in Wechselseitigkeit mit einer Außenwelt stehen.

Die Philosophie hat jene Gegenseitigkeit, diese Wechselseitigkeit in ein System gebracht, oder zu bringen gesucht. Jenes heißt Logik, dieses Aesthetik.

Die Logik also befaßt sich mit dem innern geistigen, sich innerlich bewußten Menschen, die Aesthetik mit dem seelischen, dessen Bewußtseyn mit dem Wissen von einer Außenwelt zusammentrifft.

Der seelische Mensch befindet sich in einer zweyfachen Wechselseitigkeit zur Außenwelt; er findet sich der Außenwelt zugekehrt, durch das Anschauungsvermögen, findet dieselbe sich zugekehrt durch das Gefühlsvermögen. Sein ewiger Grundtrieb ist, in so gedoppelter Thätigkeit und auf die mannigfaltigste Weise sich der Außenwelt, und hinwieder die Außenwelt sich zuzukehren; dergestalt bethätiget er in Einem fort sein Anschauungs- und Gefühlvermögen, und darin besteht sein ästhetisches Seelenleben.

Dieser Bethätigung der Seele kommt der Geist zu Hülfe, indem er, was die Seele äußerlich anschaut und von Außen hereinholt, ihr wieder vorhält und aufbehält durch Phantasie und Gedächtniß. Diese Geisteskräfte spielen aber immer eine dienende, bloß mitwirkende Rolle. Will der Geist, als solcher, herrschen und wirken, so stößt er alles Seelische von sich aus; will er aber der Seele dienen und mitwirken, so stößt er vom Seelischen alles Sinnliche aus, indem er an die Stelle der äußern Sinnesanschauung die innere setzt. Will er seine Hülfleistung, seine Mitwirkenschaft

steigern, so vermag er dieß, indem er die Andeutung irgend einer Idee durch das Wort in die Seele hineinspielt. Damit stößt er aber das Seelische keineswegs aus, sondern er steigert gerade die Seelenkraft mit.

Die Aesthetik hat also darzuthun, erstens: wie die Seele ihr Leben lebt, zweytens: wie der Geist ihr zu Hülfe kommt.

Die Seele lebt ihr höheres Leben nur in der Kunstanschauung und im Kunstgefühl. Die Kunst macht die Seele im Schauen und Fühlen gewandt, an Anschauungen und Gefühlen reich. An den Reichthümern der Kunst findet also die Aesthetik ihren Stoff. Fand sie an den Erscheinungen der schönen Natur, so wie an der Naturanschauung und dem Naturgefühl des Menschen, ihren Ursprung, ihren Typus, so findet sie dagegen an den Kunstprodukten ihre Offenbarung.

Indem die Aesthetik sich über die Kunstoffenbarungen ausspricht, wird sie zur Kritik. Sie bespricht, beurtheilt. Sie beurtheilt vermittelst des Besprechens.

Die Urtheilungskraft ist daher bedingt durch das Sprachvermögen. Und zwar muß die Sprache das Urtheil immer in zweyfacher Beziehung zu bekräftigen vermögen. Sie muß darthun, einerseits, wie das Kunstprodukt, irgend ein bestimmtes Kunstwerk, nach seiner Schaubarkeit oder Fühlbarkeit, beschaffen ist, anderseits, was es vermöge dieser seiner Beschaffenheit im Gemüthe bewirkt.

Das Kunstwerk ist eine vieltheilige, aus vielen Theilen zusammengesetzte Einheit, wie der Mensch. Es hat, wie man richtig sagt, auch seinen Organismus, wie der Mensch. Wie nun durch Theilung der menschlichen Eigenschaften ein Urtheil, durch vielfache Theilung eine Beurtheilung entstehet, so entstehet auch durch Theilung der organischen Bestandtheile des Kunstwerks vermittelst der theilweisen Besprechung eine Beurtheilung. Es wird beurtheilt, wie diese Bestandtheile, welche nach der Kunstsprache Formen hei-

ßen, sich zu einander verhalten, und so ein Kunstganzes aus=machen. Eine solche Besprechung heißt eine technische Beurtheilung.

Wird hingegen besprochen, was diese Formen, Theil=formen des Kunstwerks bewirken, und welchen besondern Totaleindruck das Kunstganze im Gemüthe mache, so heißt das eine psychologische Beurtheilung.

Ist die Beurtheilung bloß eine technische, oder bloß eine psychologische, so ist sie einseitig.

Nur durch stete Beobachtung der Wechselseitigkeit wird die Kunstbeurtheilung vollständig. An der technischen Beschaffenheit muß die psychologische Wirkung durchaus nachgewiesen werden.

Vermittelst durchgeführter Nachweisung wird die Beur=theilung ausführlich.

Dergestalt ist Vollständigkeit und Ausführlichkeit die Be=dingung einer gründlichen Kritik.

Und so wird die gründliche Kritik in dem Grade weitläu=figer, als das zu beurtheilende Kunstwerk, und folglich auch dessen Wirkung, reichen Inhalt und großen Umfang hat.

Je reicher der Inhalt und größer der Umfang, desto mehr Sprachvermögen ist hinwieder erforderlich, um, sowohl in technischer als psychologischer Hinsicht, Alles erschöpfend zu besprechen, besprechend zu beurtheilen.

Eine solche Beurtheilung geschiehet zunächst zum Behuf der Mittheilung, und dadurch weiter zum Behuf der Mitbeurtheilung.

Nun rücken wir unserer Aufgabe näher. Wir finden aber auch eine Schwierigkeit. Kann die Gründlichkeit der Kritik sich nur durch Vollständigkeit und Ausführlichkeit be=währen; ist nur dadurch genaue Beurtheilung und deren Mit=theilung zum Behuf der Mitbeurtheilung zu bezwecken, so müßte ich meinem ganzen Sprachvermögen aufbieten, um

in Einer Vorlesungsstunde auch nur an Einem bedeutendem Kunstwerk die Aufgabe zu lösen.

Da es nun der Kunstwerke, Kunstarten und Kunstgattungen sehr viele giebt, so hätte ich Ihnen durch kritische Beleuchtung eines einzigen Kunstwerks einen geringen Dienst erwiesen; ich hätte Sie mit den verschiedenen Kunstarten und Kunstgattungen noch nicht bekannt gemacht, höchstens mit meinem kritischen Verfahren.

Es möchte daher scheinen, das Fach der Kritik eigne sich fast am wenigsten für Vorlesungen.

Allein wir haben diese Schwierigkeit, indem wir uns auf den historischen Standpunkt erheben.

Auf historischem Standpunkt weiß Jeder, auch schon mit geringer Erudition, mit mangelhafter Kunde und Kenntniß der Kunstwerke, daß im Culturgange der Tonkunst der menschliche Erfindungsgeist sich mannigfach und vielfach versucht und bewährt, daß er verschiedenartige Kunstformen zu Stande gebracht hat, daß erfinderische Geister durch die Eigenthümlichkeit ihrer Kunstwerke Epoche gemacht haben, daß wir so, gleichwie in der Culturgeschichte der bildenden Kunst, verschiedene sogenannte Schulen, wie etwa die Bachische Schule, sogenannte Style, wie etwa den „strengen" und den „freyen" Styl, oder endlich auch Kunstgattungen, wie etwa die Hauptgattung der Kammer-, Kirchen- und Theater-Musik, oder die Nebengattungen der Schüler- und Virtuosen-Musik haben u. s. f.

Die Kritik nun verfährt historisch, indem sie, nach Aehnlichkeit und Verschiedenheit der vorhandenen Kunstwerke, dieselben nach ihren Formen, Stylen und Gattungen zusammenordnet und abtheilt. So ist ihr historisches Verfahren ein kollektives. Dergestalt faßt sie die Betrachtung der Kunstwerke unter bestimmte Hauptansichten zusammen.

Sie kann ihr Verfahren steigern, indem sie chronologisch verfährt, indem sie nämlich nachweiset, wie im Ab-

lauf der Zeit, eine Form aus der andern entsprungen, ein Styl aus dem andern entwickelt, eine Gattung die andere herbeyführte, oder auch ihr gegenüber zu stehen kann. So ist dieses ihr Verfahren ein evolutives. Dergestalt führt sie zu einer Total=Uebersicht.

Führt sie aber auch auf dem ersten Wege zu jeder Hauptansicht, auf dem zweyten zur Total=Uebersicht, so ist damit noch keine eigentliche Einsicht gewonnen.

Zur Einsicht vermag sie nur zu führen, indem sie an einem speziellen Kunstwerk ihre Beurtheilung vollständig und ausführlich durchsetzt.

Bespricht sie, auf dessen speciellen Inhalt eintretend, zugleich die Form, die ihm eigen ist, den Styl, in welchem er gesetzt ist, die Gattung, zu welcher er gehört, so lehrt sie dasselbe als Beyspiel, und wenn sie gut gewählt hat, als Muster einer Form, eines Styls, einer Gattung, kennen.

Will die Kritik so belehrend, wie möglich seyn, so wählt sie nur das Musterhafte.

Musterhaft aber ist nur das Erfinderische, das künstlerisch Eigenthümliche. Wäre ein Kunstwerk gut, ächt, schön, aber nicht erfinderisch, nicht eigenthümlich, so wäre es bloß Nachahmung eines Musters.

Das Musterhafte ist zugleich meisterhaft, wenn es, nebst der ächtkünstlerischen Eigenthümlichkeit seines Gehalts, auch durch kunstgerechte Zusammensetzung der Theile die Gültigkeit der Form behauptet.

So wählt die Kritik, indem sie sich das höchste Ziel vorsetzt, unter dem Musterhaften nur das Meisterhafte.

Was musterhaft sey, muß dem Kritiker seine Erudition sagen, was meisterhaft sey, seine Theorie.

Nur wiefern seine Erudition umfassend ist, sofern kann er behaupten, daß ein Kunstwerk musterhaft sey; und nur wiefern seine Theorie gründlich, philosophisch begründet ist, kann er die Meisterhaftigkeit eines Kunstwerks darthun.

Der

Der Kritiker kann sich irren, indem er das Meisterhafte mit dem Musterhaften verwechselt; er kann irre führen, indem er das Eine für das Andere ausgiebt.

Dieser Irrthum kommt in unserm Gebiete häufig vor, ja er ist die Quelle vieler anderer Irrthümer.

Um diesen Irrthum zu heben, verlassen wir keineswegs unsern historischen Standpunkt, wir verallgemeinern ihn nur noch mehr.

Die Kunstgeschichte lebt nämlich nicht bloß in den Kunstwerken, sondern auch in den Kunstregeln, und in den Kunstlehren, wie sie in unserer Litteratur vorhanden sind. — Wir haben bekanntlich eine sogenannte Harmonielehre, und eine auf diese gegründete Compositionslehre.

Diese Harmonielehre ist abgeleitet von den mathematischen Gesetzen des Zusammenklangs; sie lehrt, was wohl, was übel zusammenklinge; wie übelklingende Tonverhältnisse mit wohlklingenden vermischt werden können; sie bauet darauf eine Akkorden-Tonarten-Modulations-Lehre u. s. f. Mit diesem Allem ist sie eine auf mathematischem Fundament beruhende Elementarlehre der Tonsetzkunst.

Auf diese Elementarlehre gründet sich gänzlich die vorhandene Compositionslehre. Wie die Elementarlehre die Regeln festsetzt, wornach mehrere Töne gleichzeitig zu einem Akkord verbunden werden, so lehrt die Methodik, wie mehrere Tonreihen gleichzeitig verbunden werden. Aber auch die Verbindungslehre der Tonreihen gründet sie immer auf die Akkorden-Lehre. Dergestalt ist sie nichts weiter als eine das Tonwesen durchaus mathemasirende Methodik.

Sie kennt keinen andern Standpunkt, als den technischen. Sie hat eigentlich nur Ein negatives, und nur Ein positives Gesetz.

Nach ihrem negativen Gesetz schließt sie aus, was so disproportionirt, so übelklingend ist, daß es unfaßlich würde.

Nach ihrem positiven Gesetz nimmt sie auf, was die Tonproportion vervielfacht, was in Vervielfachung zusammenklingt; sie geht aus auf ein Maximum von Tonverhältnissen.

Durch jenes negative Gesetz erzielt sie Faßlichkeit, durch das positive Reichhaltigkeit.

Daß die Reichhaltigkeit, worauf sie ausgeht, keine andere, als eine mathematische ist, beweisen — worauf ich zu achten bitte — fast alle unsere Kunstwörter, die nicht bloß das Elementarische der Akkordenlehre, sondern das Combinatorische der Compositionslehre bezeichnen, nämlich: „Nachahmung, Umkehrung, Versetzung, Ausweichung, Uebergang, Führer, Gefährte, Engführung, Gegenharmonie, Zwischenharmonie, Augmentation, Diminution ꝛc. ꝛc.“ — welche Kunstwörter alle das mathematisch bestimmte Verhältniß einer Tonreihe zu einer oder mehrern andern bezeichnen.

Eine Kritik aus diesem Standpunkte ist daher immer unzureichend, weil sie nur das Technische, und nicht auch Psychologische bespricht.

Hier müssen wir nothwendig einen Blick auf die Geschichte der kritischen Literatur selbst werfen.

Es ist noch kein volles Jahrhundert verstrichen, seit man anfing, öffentlich zu kritisiren, Recensionen einzelner Kunstwerke zu schreiben. Damals war alles bloß aus dem technischen Standpunkte beurtheilt. Die Hauptfrage war, ob etwas methodisch richtig, das hieß in der Kunstsprache „rein im Satz,“ und ob es gut „ausgearbeitet sey.“ Wer im reinen Satz am besten auszuarbeiten vermochte, galt für den ersten Meister. Ihre Meisterschaft zu wahren, boten die Componisten selbst weit mehr ihrem Combinations-Vermögen, als ihrer Erfindungsgabe auf.

Sie gaben einander musikalische Räthsel der Combinations-Kunst auf; so entstanden die Canons, und das Wort

„Räthsel=Canon" wurde zum üblichen Kunstwort. Man sprach sogar von einer „canonischen Schreibart."

Dergestalt gelangte die Methodik der Tonsetzkunst zu einer Autorität, als wenn alle Kunstwissenschaft und Kunstweisheit in ihren Grundgesetzen enthalten wäre. Wichen auch die Methodisten in Diesem und Jenem von einander ab, so betraf es meistens bloß specielle Regeln (wie z. B. wo das Intervall der Quarte, worüber vormals ganze Bücher geschrieben worden sind, wie eine Consonanz oder wie eine Dissonanz zu behandeln sey), und es kamen doch alle darin überein: ihr Harmonie=System sey unumstößlich, weil es auf das Fundament der Mathematik gebaut — ihre Methodik sey unumstößlich, weil sie auf das Harmonie=System gebaut sey. So schien ihr Streit am Ende immer darauf hinauszulaufen, welcher von ihnen sich für seine Behauptung, eigentlich für seine Person, die höchste Autorität erwerbe.

An philosophische Untersuchung, ob denn wirklich diese Methodik, und die darnach geformten Kunstwerke den Gesetzen der Menschennatur entsprechen, ob in ihnen wahre und wirksame Kunstschönheit für das menschliche Gemüth enthalten sey, ward lange nicht gedacht.

Rousseau war Einer der ersten, der rund herausfagte: „es könne ein Tonkunstwerk allen Regeln der Setzkunst entsprechen," und doch nicht schön seyn.

Solche Stimmen drangen aber nicht durch, und wären auch schwerlich durchgedrungen, wenn sie, was Rousseau nicht vermochte, im Stande gewesen wären, unterscheidend nachzuweisen, wiefern jene Methodik bloß herkömmliche, willkührliche Regeln, und wiefern sie absolute Kunstgesetze enthalte. Zweyerley Cultur=Entwicklung mußte erst vorhergehen. Einerseits mußten im Gebiete der Tonkunst selbst erfinderische Componisten die Fesseln jener Methodik sprengen, indem sie genialische Kunstwerke schufen, woran eine methodistische Critik nicht mehr hinreichte. Anderseits mußte außer und

über dem Gebiete der Tonkunst die Philosophie eine höhere Richtung nehmen, und sodann auch die Gesetze der Kunst auf die ursprünglichen Anlagen der Menschennatur zurückführen.

Diesen Wendepunkt hat die musikalische Critik seit einigen Jahrzehenden erlebt, und zwar auf eine auffallende Weise. Es schien, es sollte der technische Standpunkt ganz verlassen werden und fortan allein der psychologische gelten. Es traten Schöngeister auch als Kunstrichter auf, die durch das Gefühl, als die erste und letzte Instanz, Alles entschieden haben wollten. Es entstand eine Art Geschrey, sie schrieen immer: Effekt! Effekt! Die Künstler selbst machten sich dadurch auf eigene Weise lebhaft, machten sich von aller methodistischen Berechnung und Rechenschaft los, gingen mit allen erdenklichen Kunstmitteln aufs Effektuiren aus, und gewannen dadurch die Erweiterungen so wohl der Stylistik, als der Stylllosigkeit, wie wir sie seither erlebt haben.

So gewann auch die Kritik ein weites und offenes Feld. Man sollte glauben, sie hätte nunmehr auch vermocht, mit dem technischen Standpunkte den psychologischen zu verbinden, die verschiedenartige Eigenthümlichkeit der Kunstformen und Kunstwerke zu beleuchten, und überhaupt an der Fackel der neuern Kunstphilosophie auch ihr Licht anzuzünden.

Allein es verhält sich, im Allgemeinen gesprochen, nicht also. Unsere musikalische Literatur, und darunter vorzüglich die kritische, hatte das eigene Schicksal nicht von Männern vom Fach, sondern grösstentheils von Dilettanten gepflegt zu werden. So beherrschte in frühern Zeiten Mattheson und Marpurg, ersterer ein Gesandtschafts-Sekretär, letzterer ein Kriegsrath, in spätern Zeiten Rochliz, ein Belletrist, und in der neuesten Gottfried Weber, ein Jurist, mehr und weniger, immer aber einflußreich, unsere Literatur. Dilettanten waren sogar die Redactoren musikalisch-kritischer Zeitschriften. So hatte Rochliz, der Redakteur der Leipziger-Zeitung, schon am Cristmann, Cramer und

Spazier seine Vorgänger. Selbst die Forscher und Spekulanten unter den Künstlern, wie Reichhardt und Vogler, wurden noch von Dilettanten wie Apel, Grönland, Mortinier, beynahe überboten; und weit überboten wurden im Allgemeinen die Techniker von den Psychologen, die Methodisten von den Idealisten.

Ueberboten wurden erstere durch letztere besonders durch ein größeres Sprachvermögen. So hatte unter den erstern Vogler, der originellste Kopf, die elendeste, unter den letztern Apel die überlegenste Kunstsprache. Dieses Vorherrschen der Dilettanten-Sprache über die Künstlersprache erklärt sich aus dem nämlichen Grunde, aus welchem sich überhaupt das Vorherrschen der Dilettanten in der Literatur selbst erklärt. Das Gebiet der Tonkunst ist ein überaus großes und weites Feld! Wenn man bedenkt, welchen Umfang schon das Artistische, die Erlernung wenigstens Eines schwierigern Instruments bis zur Fertigkeit, die schwierigern Kunstwerke auch nur dieses Einen Instruments auszuführen, welche Erlernung jedem Künstler von Beruf unentbehrlich ist, wirklich hat; wenn man ferner bedenkt, welche Anstrengung es erfordert, um sich in der Methodik, wie sie in meistens weitläufigen, oft pedantischen und schlecht geschriebenen Methoden-Büchern, was unsere Harmonie-Lehren von Kirnberger, Albrechtsberger, Türk und mehr oder minder auch die neuern Alle sind, hineinzuarbeiten; wenn man noch weiter bedenkt, daß schon für das Artistische die Kraftanstrengung einiger Jahre, wo nicht die ganze Jugendzeit, für das Methodistische wieder das Studium einiger Jahre erfordert wird; bedenkt, daß mit diesem Allem der Künstler für seine Sprachbildung noch gar nichts gewonnen hat, als allenfalls einen kleinen Schatz von Kunstwörtern zum nothdürftigsten Gebrauch auch nur unter seinen Kunstgenossen: so muß man es ganz natürlich finden, daß selten ein Künstler, ohne seine Künstlerbahn zu frühe zu verlassen, sich zum tüchtigen Schrift-

steller emporzuarbeiten vermochte. Darin finden hinwieder selbst jene schlecht geschriebenen Methoden-Bücher, gerade weil sie von Musikern selbst herrührten, ihre Entschuldigung. Um so mehr aber verdient es die Achtung des Publikums und den Dank der ganzen Künstlerschaft, daß edle und wissenschaftlich gebildete Dilettanten, wie der geistreiche Rochlitz, sich nach bestem Vermögen unserer ärmlich und übelgepflegten Litteratur annahmen, und mit ihrem höhern Sprachvermögen so manches zur Sprache brachten, worüber den Künstlern schon bey mündlicher Besprechung nur allzu oft die Zunge stockt. Und wenn solche Dilettanten den Mangel an Einsicht, wenigstens auf historischem Wege, durch Erudition, gewissermaßen zu ersetzen strebten; wenn sie mit ihrem bischen Theorie gut hauszuhalten verstanden; wenn sie das, was sie zu sagen hatten, recht anziehend, wenigstens stylistisch gründlich, zu sagen vermochten (was vorzüglich an den Dilettanten: Horstig, Michaelis, Mosel und Wendt zu loben ist,) so vermochten sie immerhin an der Kunst und Kunstkritik ein lebhafteres Interesse zu erwecken, und setzten durch sinnige Andeutungen den Künstler oft in Stand, zu einem oberflächlichen Kunsturtheil den tiefer liegenden Grund hinzuzudenken.

Aber nicht zu übersehen und nicht zu schonen ist das Dilettanten-Geschwätz, wie es in unserer Tages-Literatur allerwärts sich ausspricht, und wie heut zu Tage jedes der Tagblätter seinen eigenen oder seine mehrere musikalisch-kritischen Berichterstatter hält. Die zierlichste Kunstsprache, noch so hübsch zugestutzt, giebt darum noch kein Kunsturtheil. Eine beredte Einleitung, etwas von der Inhaltsanzeige, Empfehlung an das Publikum, ein Lob für den Autor, oder auch, für einen angehenden, einen gnädigen Wink, giebt noch keine Recension. So bekommen wir meistens „Recensionen" zu lesen, die keine sind. So empfiehlt sich die Kunst selbst nicht einer nähern Beachtung. So kann es nie zu einer

bewußten Anerkennung kommen. So wird das „Ehre, dem Ehre gebührt" selten gebührlich gespendet, öfters ungebührlich verschwendet. So haben die Tagblätter, wie sie mit aller Kunstwahrheit ihr leichtfertiges Spiel treiben, den wahren Künstlerruhm ganz unmöglich gemacht. Jeder Stümper, hat er nur einen guten Kameraden, gelangt zu gleichem Ruhm, wie der Ruhmwürdige. Je flüchtiger solcherley Literatur selbst ist, desto flüchtiger wird auch das Lese-Publikum immer mehr und mehr. Es unterscheidet kaum noch individuelle Geschmacksurtheile von kritisch begründeten, und nimmt vorlieb mit einer eleganten Stylistik, so inhaltsleer sie auch ist.

So liegt es am Tage wie unser moderne Kriticismus ein immer unbestimmterer geworden ist. Je mehr die Psychologie und die Aesthetik sich verallgemeinert hat, je mehr man, namentlich in der Romanen-Literatur über Gefühl, Geschmack und Genie viel Worte macht, schöne Worte, affektvolle Worte; je mehr man meint, man könne über Kunst und Kunstschönheit selbst nicht anders, als in Genieworten schön sprechen: desto ungereimter und widerwärtiger, desto affektirter und gehaltloser ist auch unsere Kunstsprache geworden. Man wankt schon auf dem gewählten Standpunkt selbst. Man weiß Wunder zu sagen, „wie man sich von der Kunst ergriffen fühle," „wie mächtig im Kunstwerk der Genius walte;" aber man kann eben nichts weiter als höchstens bewundern, und so der Kunst und dem Künstler nichtssagende Huldigungen darbringen, wobey man, so unschuldig auch solche Huldigungen sind, sich doch immer an der Sprache versündiget, und den Beruf der Kritik entweiht.

So hat denn auch unsere Kritik, seit sie von dem technischen Standpunkt ausgefallen ist, bis auf den heutigen Tag noch keinen bestimmten psychologischen gewonnen. Sie ist als Kritik nicht bloß zurückgeschritten; sie schreitet kaum noch, so sehr hat sie sich in jener Unbestimmtheit und Allgemeinheit verloren. Will sie sich auf den historischen Stand-

punkt erheben, so wird sie, wo möglich, noch allgemeiner und unbestimmter. Wie ungefähr vor einem Vierteljahrhundert, als diese Verallgemeinung der Kunstsprache überhand nahm, ein Zürcher Kunstrichter der Dichtkunst, Hottinger, in einer gekrönten Preisschrift das Höchste auszusprechen glaubte, indem er sagte: „Im Tempel des Geschmacks behauptet die Iliade, im Tempel des Genius „die Messiade den höchsten Rang", so wimmelt es heut zu Tage noch in unserm Gebiete von solchen Ausprüchen, wie z. B. Mozart ist der „Raphael", Beethoven der „Jean Paul" der Tonkunst. Solche prunkende Antithesen sind eigentlich ganz kindisch. Das Kind, wenn es anfängt zu urtheilen, kann ein Ding, das es nicht aus ihm selbst, und nicht aus sich selbst zu erklären vermag, nur vergleichen mit einem andern Ding. Besonders ist es auffallend, wie man nach einem dunkeln Instinkt das Kunsturtheil zu individualisiren, und ihm so einige Bestimmtheit zu geben, die sämmtlichen Kunstwerke eines Autors, sie mögen unter sich noch so sehr verschieden seyn, auch viel Mißlungenes enthalten, oft zusammenfaßt, dem Autor, so zu sagen, die Nativität stellt, und so kritisch einen Ausspruch thut, der wie ein Kraftwort lautet, aber doch nur das Unvermögen kund thut, irgend ein bestimmtes Urtheil zu fällen und kritisch zu bekräftigen.

Bey diesem allgemeinen Culturstand der musikalischen Kunst-Kritik finden wir uns auch da, wo zwey Künste, Dichtkunst und Tonkunst, in Verbindung erscheinen, wie in der Vokal-Musik, um Weniges besser berathen. Es ist gar keine Theorie der Vokal-Musik in demjenigen Sinn vorhanden, wie wir eine für die Instrumental-Musik in der etablirten Harmonie-Lehre besitzen. Was wir haben, ist ein Aggregat von Regeln, meistens auf die Gedichtformen bezüglich, wie etwa der Componist das Recitativ, die Arie, das Lied zu behandeln, wie er die Versformen und Versfüße zu beto-

nen habe, welche Taktart dieser oder jener Versart entspreche, u. dgl. m. — Zwar spricht man häufig, auch in Recensionen, von Accentuation, Declamation; aber auf welcherley Weise ein passender, musikalischer Wortausdruck gewonnen werde, hat noch Niemand methodisch zu lehren versucht. Dagegen findet man desto häufiger ein Vokalstück beurtheilt, als wenn es ein Instrumentalstück wäre, oder es wird wirklich nur der Instrumental-Gehalt von demselben besprochen. Nicht selten wird von dem Vokalischen nur die Stimmgemäßheit berührt, etwa die fließende Melodie belobt, wobey das höchste Lob nicht selten so lautet: es sey eine Melodie in ächt-italienischem Geschmack. Will man sich von der Theorielosigkeit unserer Kritik der Vokal-Musik recht auffallend überzeugen, so darf man nur die Lieder-Recensionen untersuchen, wo es, als an Kunstwerken vom kleinsten Umfange und von der feinsten Art, darauf ankommt, etwas Specielles vom Wortausdrucke nachzuweisen, und man wird selten etwas nachgewiesen, desto öfter die Recensionen ganz inhaltleer finden.

Und so möchten es auch der Beyspiele und Belege genug seyn, um darzuthun, wie es in unserm aufgeklärten Zeitalter um die Kunst-Kritik steht. Man möchte in der That fragen: wie und wodurch sind wir dann aufgeklärt, wenn wir uns über die Kunsterscheinungen und Kunstwirkungen, unter deren Einfluß so viele von uns einen beträchtlichen Theil ihres Lebens zubringen, nicht einmal Rechenschaft geben, uns so selten, so unbehülflich verständigen können. Und doch wird dieses nämliche Zeitalter häufig schon seit geraumer Zeit, seit Erscheinung Kants, das Zeitalter des Kriticismus genannt. Hat und behält denn die Philosophie ihren Kriticismus nur in ihren obern Regionen, soll er nicht ins Leben herabsteigen, und sich überall an Menschenwerk und Menschenkunst bewähren?

Gewiß soll er es. Wir sollen uns durch ihn unserer

Aufklärung bewußt werden. Er soll uns klar machen, was wir an unserer Kunst und unsern Kunstwerken haben, damit wir auch klar einsehen, was wir daran zu allerley, ja zu den höchsten Bildungs= und Lebenszwecken haben können. Es soll uns nicht genug seyn, auch ohne seine Leitung, uns über das Klimpern und Stümpern, womit so viel junges Gaukelvolk die Kunst täglich herabwürdigt, in einer edlern Richtung erhoben zu wissen. Durch ihn müssen wir die Kunstbildung und das Kunstleben erst schätzen und liebgewinnen lernen. Auch Sie, Verehrte! müssen sich damit wohl noch näher befassen — ich muß sagen, Sie müssen es, wenn Sie den Inhalt meiner Vorlesungen behalten und anwenden wollen. Gleich in der nächsten Vorlesung lassen Sie uns dann unsere Kritik auf die Kunstwerke und auf die Autoren selbst anwenden; zum Beschlusse der gegenwärtigen aber noch Einiges über den Werth der Kritik beibringen.

Die Kritik beruhet ursprünglich auf dem Grundtrieb, jede Erscheinung, die uns interessirt, zunächst diejenige der äußern Sinnesanschauung mit einem Wort zu bezeichnen. Wir möchten wissen, wie der Mensch heißt, der uns zufällig begegnet, wir möchten jede schöne Blume benennen. Wie der Name der Menschen laute, ist uns an sich gleichgültig, und für die Blume lassen wir uns auch eine Benennung aus fremder Sprache gefallen. So thut der Name nichts zur Sache, und doch wollen wir ihn haben. Ein dunkler Instinkt sagt uns, daß wir jede Erscheinung durch das Wort dem Bewußtseyn näher bringen. Durch das Wort verinnerlichen wir die Erscheinung; durch das Wort vermögen wir uns der Erscheinung leicht wieder zu erinnern; wir vergegenwärtigen sie uns von Neuem; werden uns ihrer durch das Wort wieder bewußt. Das Bewußtseyn aber ist Sache des Geistes, erhält und erneuert sich die Erscheinung immer in der Geistesgegenwart.

Wie wir eine einfache Erscheinung uns mit Einem Worte

bezeichnen, so bezeichnen wir eine mehrfache Erscheinung, das Mehrerley, was wir an einer Erscheinung wahrnehmen, mit mehrerley Worten, wir besprechen sie, besprechen die Form der Erscheinung durch die Form der Sprache. So wird die Form einer Erscheinung, die Erscheinung in ihrer Förmlichkeit, zum Bewußtseyn erhoben, dem Geiste vergegenwärtiget, durch das Sprachvermögen.

Geistesgegenwart, wir können auch sagen Besonnenheit und Sprachvermögen sind erforderlich, wenn wir auch nur die Form, Beschaffenheit einer künstlichen Maschine nur zum Bewußtseyn erheben wollen.

Wollen wir aber eine Kunsterscheinung nur zum Bewußtseyn erheben, so genügt das bloße Bewußtseyn ihrer Form noch nicht; wir fühlen uns getrieben, wie schon früher gesagt, das Verhältniß dieser Form zu unserm Gemüth zu besprechen. Wir besprechen ihre Wirkung, ein höherer Instinkt, und das ist eben der Instinkt der Kunstbildung, treibt uns an, mit der Erscheinung zugleich die Wirkung durch das Wort zum Bewußtseyn zu erheben, im Bewußtseyn zu vergegenwärtigen.

Darin bewährt sich die Doppelkraft der Geister, indem sie sich stets doppelseitig über den technischen und über den psychologischen Gehalt aus- und durchspricht, aber auch nur als solche sich behauptet in steter Geistesgegenwart und fertigem Sprachvermögen, im allereigentlichsten Sinne als Urtheilskraft.

Da haben wir schon ein Resultat der Kritik, und zwar ein doppeltes: Sie löset die Zunge, und hält sie zugleich im Zaum. Wo sie nicht Beydes leistet, da ist sie falsch, entweder einseitig oder ausschweifend. Leistet sie hingegen, was sie soll, so ist ihr Sprachgewinn zugleich Sachgewinn und Lebensgewinn. Indem sie mit der Erscheinung des Kunstwerkes zugleich seine Wirkung bespricht, bespricht sie das Kunstleben selbst, sie thut dar, welche Bedeutung und

welchen Einfluß dieses Kunstwerk auf Gemüthsleben und Lebensgenuß habe; sie leistet davon, wie man zu sagen pflegt, eine lebendige Darstellung.

Eine lebendige Darstellung ladet ein zur Mitbetrachtung und zum Mitgenuß. Sie weckt den Kunstsinn und den kritischen Geist selbst.

Indem die Kritik den kritischen Geist in Vielen weckt, folglich Vielen die Kunsterscheinungen und Kunstwirkungen zum Bewußtseyn bringt, welches Bewußtseyn uns nur durch das Sprachvermögen gesichert wird, löset sie auch Vielen die Zunge.

Sie hat es wirklich in unsern Tagen vermocht. Wir haben eine Menge Kunstphrasen aus der kritischen Litteratur in unsern Conversationston herübergeholt. Das Urtheilen über Kunsterscheinungen, z. B. diejenigen des Theaters, ist Tausenden zur andern Natur geworden. Und wenn auch viele dabey ihre Zunge nicht im Zaum zu halten vermögen, so ist um so interessanter im Leben wahrzunehmen, wie die Kritik, der kritische Sinn und Geist, schon auf der untersten Stufe, indem sie sie durch Mittheilung des Urtheils zur Mitbeurtheilung führt, die Humanität befördert. Es hat etwas auf eine eigene Art Rührendes: wenn zwey Kunstfreunde sich über ein Kunstwerk besprechen, verständigen, jeder sich und dem Andern seine Kunstansicht klar zu machen sucht, so befreunden sie zugleich sich selbst. Das Kunstwerk ist dann nur der Stoff, die Kunstsprache das Medium ihrer Mittheilung. Sie begegnen sich in der nämlichen Richtung, ihre Anschauungen und Gefühle treffen zusammen, vermählen sich, ihr Bund wird ein Seelenbund, den die Sprachmittheilung schließt und befestiget. Und in dieser Freundschaft befreunden sie sich um so mehr mit einem Dritten, der eigentlich der erste ist, mit dem Stifter ihrer Freundschaft, dem Urheber des Kunstwerks selbst. So er-

weitert und befruchtet an der Hand der Kunst die Humanität ihr Feld.

Ist es nun schon im Leben für wichtig erachtet, einen Freund im täglichen Umgang zu haben, wie hochwichtig ist es, für die höchsten Bedürfnisse der Seele und des Geistes Einen zu haben, der auch aus der Ferne zu uns spricht, den wir auch in der Ferne lieben, und der doch unserm Herzen unaussprechlich nahe ist, von dem wir jeden Augenblick eine lebendige Erscheinung haben können!

Diese Erscheinung haben, diese Liebe nähren wir an dem Künstler, wie in seinen Werken seine Individualität sich uns abspiegelt. Ohne Kritik ist aber diese Abspiegelung nur allzuoft ein Zauberspiegel, der nur blendet. Je eigenthümlicher die Künstler=Individualität ist, je größer das Genie, desto mehr wird es uns in seinen Zauberkreis hineinziehen, desto mehr wird es uns mit magischer Gewalt fesseln. Dabey ist die Kritik gerade um so unentbehrlicher. Der größte Künstler, das vollendete Genie, ist doch immer ein Individuum. Das Individuum hat bey allem Reichthum und bey aller Größe seine menschlichen Schranken; das Genie hat seine Mängel, seine Fehler. Wer sich an ein solches gefangen giebt, der lebt und schwebt nicht mehr in dem weiten Reiche der freyen Kunst weit und frey umher, sondern er verfällt in eine Art von Götzendienst, sein Künstler=Ideal ist ihm sein Götze geworden. Häufig, sehr häufig ist dieß der Fall; ja es ist mehr oder minder das Schicksal gerade der empfänglichsten, des Kunstenthusiasmus fähigsten, und dabey einer namhaften Erudition, der vielseitigen Kenntniß verschiedenartiger Kunstwerke ermangelnden Dilettanten, zumal unter den Frauen, denen schon Lebensweise, Haus und Häuslichkeit nicht so leicht gestattet, sich in der weiten Kunstwelt allerwärts umzusehen. In der Fremde möchte ich zwar Keiner zu nahe treten; bey mir in der Schweiz wenigstens ist es so. Da hat gewöhnlich jede in ihrem Himmelreich der Kunst,

wie eine Nonne, ihren Favorit-Heiligen, an den sie sich mit Vorliebe hält. Da ist dann die Minderstandhafte die Bessere und Glücklichere. Ein edlerer Kunst-Instinkt, das Bedürfniß höherer Kunstliebe sagt ihr, daß hier, wie überall, und wie schon Paulus sagt, „die Gaben und Aemter an Viele vertheilt sind.“ Sie sucht auch hier, wie es in Goethes Künstlerlied heißt, „den frischen Springbrunnen, der aus tausend Röhren spielt.“

Er hat seine tausend Röhren der Springbrunnen der Tonkunst. Das Prisma der Tonschöpfung erspiegelt sich darin in tausend Farbenmischungen. Wie Alles sich abspiegelt, wie Alles gemischt ist, wie es da und dort quillt und spielt, das lehrt allein die Kritik einsehen. Haben wir in unserer Künstlerwelt einen Erzheiligen, so lehrt das abermals die Kritik, welcher es sey. Sie lehrt, wie wir uns befreunden sollen, mit wem, mit welchem am allermeisten. Sie lehrt uns am Freund die Fehler nicht übersehen, nicht liebhaben. Hier gilt ein anderes und höheres Gesetz, als ein Umgangsleben. Sollen wir den wirklichen Umgangsfreund auch mit seinen Fehlern lieben? — Das Herz sagt Ja. Sollen wir unsern idealen Künstlerfreund auch so lieben? — Mit nichten! Nur wenn wir an ihm und seinen Werken, so groß er ist, ausschließen, verwerfen, was falsch ist, was der Wahrheit in der Schönheit widerspricht: nur dann erscheint er uns, wie groß er ist, mit dem Heiligenschein der Kunst umstrahlt; nur dann vermag er uns Seele und Geist zu veredeln und zu heiligen, und nur dann ist die durch ihn gewonnene Begeisterung eine bleibende.

Wer nur Stunden, oder nur Momente der Begeisterung kennt, die ihm durch die Weihe der Kunst zu Theil geworden, der wurde gewiß nicht durch die Kritik näher mit ihr vertraut; ja er läuft Gefahr, daß ihm auch solche Stunden und Momente in spätern Lebensjahren verloren gehen, und nimmer wiederkommen. Er war nur begeisterungsfähig, so lange

die Natur das Ihrige that, als in voller Jugendkraft sein Lebensfunke am höchsten gestiegen war, als das Glück ihm lächelte und ihn für Eindrücke der Kunst, gleichwie für andere empfänglicher stimmte. Wohl sagen die Dichter, und wahr sagen sie: „ein ewiger Frühling herrscht im Reiche der Kunst;“ aber nur für Den, der in seinem Kunst-Leben Klopstocks Zuruf nachlebt:

„Auf! und waffne dich mit der Weisheit!
„Denn, Jüngling! die Blume verblüht.“

nur für den, der in der Kunstschönheit Wahrheit und Weisheit fand, der in den Kunsterscheinungen Symbole und Gesetze des geistigen Daseyns sich zum Bewußtseyn erhob, dessen Bewußtseyn auch in höchster Begeisterung stets hell und klar blieb. Ja diesen ewigen Frühling sichert nur die Kritik. Sie hat ihn auch in unserm Gebiete schon Vielen gesichert. Wir können den Beweis führen. Mancher Kunstgeweihte, wenn für Gesang und Spiel die welke Brust und die dürre Hand fast erstorben ist, so verlebt er doch noch hohe Wonnetage: Er bedarf nicht mehr weder des Gesangs noch des Spiels für sein äußeres Ohr. Er nimmt nur eine Partitur zur Hand, und mit einem Ueberblick, spielt er das Kunstwerk in sein Inneres hinein, und vergegenwärtiget sich in seelischen Genusse und geistiger Erhebung das Singen und Klingen einer ganzen Sängerschaar und eines vollen Orchesters. So lebt er zwar nicht mehr sinnlich in der äußern Kunstwelt. Sie aber lebt seelig und geistig in ihm; und so bewährt sich auch hier, als Frucht einer heiligen Kunstweihe, das Wort des Apostels: „wenn der äußere Mensch abnimmt, so erneuert sich der innere von Tag zu Tag.“

Mit diesem allem habe ich über den hohen Werth der Kritik das Höchste noch nicht ausgesprochen. Wenn schon in der vorchristlichen Vorzeit die Weisesten und Frömmsten kein höheres Gebet kannten, als: „Das Schöne zu dem Guten,“ so sagte ihnen ein heiliges Gefühl, daß dem schönen Guten,

dem guten Schönen immer auch das Wahre beygesellt sey. Wir höher Aufgeklärte vermögen es zu erkennen, welch eine irdische Seligkeit es ist, die Wahrheit im Gewande der Schönheit anzuschauen, und in dieser Anschauung und Erkenntniß wird uns auch das Gute in vollem Maaße zu Theil. Wenn schon der weise Plato über die Figur des Dreyecks, wie er sagte, „wegen seiner Tauglichkeit zu allerley Zwecken," entzückt werden konnte, wie viel mehr werden wir entzückt und beglückt, indem wir die ächten Kunstwerke, in deren jedem die heilige Trias für uns ins Leben getreten ist, nach ihrer vielfachen Tauglichkeit für unsere höchsten Bildungs- und Lebenszwecke würdigen, wenn wir bey Würdigung eines jeden die Volksthümlichkeit, womit es für Tausende ein Segen ist, und die Idealität, womit er stärkere Geister in eine vollkommene Welt emporträgt, in ihrer ganzen Fülle schätzen. Diese Begeisterung, die Begeisterung für die Wahrheit in der Schönheit ist der Endzweck aller Kunstkritik, dahin zielt sie die Kraft „des Geistes, der in alle Wahrheit leitet."

Man hat mir verdeuten wollen: bey der von mir nachgewiesenen Theorielosigkeit der Tonkunst, und bey der ihr noch mangelnden philosophischen Begründung ihres Wesens und Wirkens, dürfe auch der Dilettanten-Schriftstellerey nicht zu nahe getreten werden. Man befinde sich mit der Kunstwissenschaft überhaupt noch im Zustande des wissenschaftlichen Strebens. Wer in diesem Streben Umsichtigkeit, Urtheilsfreyheit und Consequenz bewähre, habe, auch als Dilettant, sein temporäres Verdienst. Dieß sey in unsern Zeiten vorzüglich an Rochliz und Gottfried Weber anzuerkennen; den Dilettanten von gewöhnlichem Schlag seyen diese nicht beyzuzählen; dieß müsse Mißtrauen in ihre Gründlichkeit erzeugen. — Hierauf antworte ich: die Wissenschaftlichkeit einer Kunst hält mit ihrer Künstlichkeit gleichen Schritt; wo viel gekonnt wird, da kann auch viel gewußt werden;

der

der Spielraum erweitert sich dort wie hier. Mithin können in dem heut zu Tage so unendlich großen und weiten Gebiete der Tonkunst auch jene Schriftsteller in untergeordneten und abgeleiteten Dingen viel Wissenschaftlichkeit bewähren, indem sie viel Wahres und Treffendes vorbringen, und können dennoch der Gründlichkeit in kunstphilosophischem Sinne ermangeln. In diesem Sinne ist aber ihre Ungründlichkeit keinem Zweifel unterworfen. Denn, wären sie gründlich, so hätten sie, da sie viel über Musik schreiben, den gänzlichen Mangel an kunstwissenschaftlicher Begründung in unserer musikalischen Litteratur erkennen, hätten gegen diese Ungründlichkeit als Opponenten auftreten müssen. Da sie nun aber diese Litteratur, polemische Aeußerungen in mancherley speciellen, (bey Weber meistens bloß methodistischen) Dingen abgerechnet, in ihrem Wesen oder Unwesen belassen, ja derselben noch als weitere Bearbeiter und Verbreiter beygetreten sind, so gehören sie auch, in kunstphilosophischer Hinsicht, dieser in ebender-selben Hinsicht veralteten Litteratur an. Würde sich sogar nachweisen lassen, daß sie in der vorhandenen musikalischen Litteratur überhaupt nicht einmal die nöthige Erudition besitzen, und vielleicht gar die Keime oder Grundzüge einer künftigen Kunstwissenschaft, die in dieser Litteratur irgendwo vorkommen, übersehen haben: so träte der Erklärungsgrund ein, daß sie denn doch diese Sache, ob andern Studien oder Geschäften, auch auf historischem Wege, ganz durch- und auszustudiren versäumt haben.

Daß Rochlitz seine Studien in einer wesentlichen Beziehung zwar vorgenommen, aber nicht vollführt hat, beweiset (im ersten Theil der Gesammtausgabe seiner musikalischen Schriften) seine Abhandlung über die Fuge „für Layen;“ eine Schrift, worin ein Laye die Layen zu belehren versucht. Er nennt eine Fuge, was keine ist; Mozarts Ouvertüre der „Zauberflöte“ soll nämlich eine „freye Fuge“ seyn. Er führt, von berühmten Namen geblendet, verwerfliche Bey-

Bayerische Staatsbibliothek MÜNCHEN

spiele von Fugen als Meister- und Musterstücke an. Eins davon ist die Fuge in Grauns „Tod Jesu," „Christus hat uns ein Vorbild gelassen." Diese Fuge hat folgende sechs Construktionsfehler, die kein guter Fugen-Componist sich erlaubt. Erstens läßt der Componist die erste, als „Führer" eintretende Stimme schon mit der Repercussion eintreten, bevor alle vier Stimmen eingetreten sind. Zweytens tritt diese erste („führende") Stimme nach erfolgtem Eintritt der vier Stimmen nicht wieder als Führer auf ebenderselben Tonstufe ein, um die ihm nachgeschrittenen Stimmen von diesem Anfangspunkte aus weiter zu führen, sondern sie tritt als versetzt, als geführt, ein. (Dieß veranlaßte Voglern, der sich über den Uebelstand nicht ganz deutlich zu machen wußte, zu der Behauptung, diese Fuge beginne eigentlich mit dem „Geführten.") Drittens hat ebendieselbe Stimme, der Discant, das Hauptthema zweymal nacheinander auf ebendemselben Ton (auf der nämlichen Tonstufe und Tonhöhe) einzusetzen. Viertens hat der Alt das Gegenthema zweymal nacheinander auf ebenderselben Tonstufe einzusetzen, bevor der Discant und der Tenor dasselbe nur einmal bekommen hat. Fünftens hat der Alt das Gegenthema, nachdem er es schon zweymal auf der ersten Tonstufe einzusetzen gehabt, sogar dreymal nacheinander auf der zweyten Tonstufe einzusetzen; nachher bekömmt er es noch ein viertes Mal auf eben dieser Stufe. Sechstens tritt „der Orgelpunkt auf der Dominante" auf dem schlechten Takttheil ein, wodurch das ganze Tongebäude wankt, und die Eurythmie verletzt wird. Ueber diese sechs einzelnen Construktionsfehler hinaus hat die Fuge noch die Fehlerhaftigkeit im Ganzen ihres Zuschnitts, daß das Hauptthema nicht gehörig in melodischer Hinsicht auf den verschiedenen Tonstufen, in modulatorischer Hinsicht nicht in den verschiedenen Tonarten der diatonischen Tonleiter vorkommt. Es muß nämlich in einer ausführlichen Dur-Fuge das Thema in melodischer Hinsicht auf jeder Tonstufe vorkommen mit

Ausnahme der siebenten, mithin auf sechs verschiedenen Tonstufen. Diese sind in modulatorischer Hinsicht die drey Dur- und die drey Molltonarten der Scala. Läßt man in einer minder ausführlichen, oder in einer freyen Fuge eine oder mehrere Tonstufen weg, so unterbleibt zuerst die zweyte; niemals aber darf die vierte (die Unterdominante) wegbleiben. Nun kommt wirklich in dieser sehr langen Doppelfuge weder das Hauptthema noch das Gegenthema auf der vierten Tonstufe vor. Hingegen kommt auf der zweyten Tonstufe, und zwar im Alt, der sich auf ebendieser Stufe auch mit dem Gegenthema unverhältnißmäßig hervorthut, das Hauptthema vor, welches darauf der Baß als Repercussion in der Oktave einzusetzen hat. Auf der dritten Tonstufe (der Mediante) kommt das Thema gar nicht vor; auf der sechsten (der Untermediante) kommt es zweymal im Discant vor, beyde Male aber melodisch und modulatorisch unregelmäßig. Das Thema sollte nämlich die Tonfolge haben: fis, fis, fis, e, a, dis, gis, cis, dis, e, fis. Endlich müßte nach den meisten Lehrern der Fugenkunst auch das als ein Construktionsfehler getadelt werden, daß der Componist die beyden Themata dieser Doppelfuge in ebenderselben Stimme (im Baß) zum Führer macht. Ich finde es aber in Hinsicht auf den Text zulässig, weil die beyden Phrasen dem Inhalt nach keinen Gegensatz unter einander bilden, sondern die zweyte eine Folgerung aus der ersten enthält; mithin ganz schicklich ebendieselbe Stimme die zuerst das Wort zu nehmen hat, auch zuerst den Gedanken vollständig ausspricht. — Das zweyte mißgriffene Citat, das unglücklichste, das gewählt werden konnte, ist Mozarts Kyrie-Fuge im „Requiem.“ Diese Fuge ist 52 Takte lang; von diesen 52 Takten stehen 46 im Moll und nur 6 im Dur. Das Thema kommt in fünf verschiedene Molltonarten zu stehen. Dabey ist die Modulation unerhört. Die Fuge geht aus D-moll. Das Thema kommt durch Versetzung in's C-moll und F-moll zu stehen. Durch eine solche

Verletzung der Verwandtschaft der Tonarten und zugleich des Wechselverhältnisses zwischen Dur und Moll, wird die Fuge zu einem barbarischen Tougewühl. Und auf solche Weise hört die Fugenkunst geradezu auf, eine Kunst zu seyn. Man kann, statt die Repercussion, als das Hauptwirkungsmittel der Fuge, (vermittelst der theils vereinzelten, theils in den verschiedenen Stimmen harmonisch zusammengebrauchten Kunstmittel der Nachahmung, Versetzung, Umkehrung, Zergliederung, Verlängerung, Verkürzung, Engführung ꝛc.) geltend zu machen, nur das Thema in so manche Tonart versetzen, als man zur hinlänglichen Länge des Tonstückes bedarf, und so ist die Fuge fertig.

Wenn nun ein solcher Dilettant, der bloß die Kunstwörter technisch kennt, nicht aber die Technik der Fugenkunst versteht, solche Mißgeburten als Muster dieser Kunst anführt und anpreiset, indem er von der Mozart'schen bezeugen will, sie sey eine strenge Fuge „in größter Volltommenheit," und an der Graun'schen „die Tiefe der Combination" bewundert: so macht er dem Manne vom Fach zur Pflicht — und Rochlitz denkt gewiß zu edel, um eine solche Pflichterfüllung zu verübeln — diese Ungründlichkeit aufzudecken, damit Niemand durch den wohlgemeinten aber übelgerathenen Versuch, auch das Laienvolk für die Fugenkunst zu gewinnen, gerade davon zurückgescheucht werde, wenn ihm solchermaaßen das Unvollkommene als Gattungsmuster der Vollkommenheit vorgeführt wird. Daß übrigens diese zwey Fugen manchem Nichtkenner und Halbkenner der Fugenkunst gefallen, weiß ich wohl, und weiß es zu erklären. Es beweiset dieß abermals die Macht der Rythmik. Hauptthema und Gegenthema bilden in jeder der beyden Fugen eine so schöne Polyrythmie, wie nur geistreiche Componisten sie zu erfinden vermögen. Beyde Themas contrastiren sich gegenseitig gut, und ziehen sich lebendig vermittelst der Repercussion (der Menge der „Widerschläge") durch das Ganze hindurch; und ob die-

ser polyrythmischen Lebendigkeit der Tonreihen nimmt der Nichtkenner und Halbkenner auch die fehlerhafte Eurythmie im Ganzen nicht wahr, und wird nicht dadurch gestört.

Auch dieser Rochlitz'sche Aufsatz ist übrigens, wie alle andern, anziehend, mit Geist und Geschmack geschrieben; und wer sich davon angezogen findet, kann auch mittelbar seinen Bildungsvortheil dabey finden, indem er, statt jener falschen Muster, Bachs „wohltemperirtes Klavier," oder, wenn er ausführliche, strenge, ja wirklich vollkommen zu nennende Fugen kennen lernen will, dessen „Kunst der Fuge" zur Hand nimmt.

Was nun den Weberschen Dilettantismus anbetrift, so ist dieser schon darin achtungswerth, daß er sich an der Technik versucht, und ihre trockenste Seite, die Akkorden-Lehre, mit so ausharrender Umständlichkeit auseinander zu setzen sich angestrengt hat. Daß aber von theoretischer Gründlichkeit bey einem Schriftsteller nicht die Rede seyn kann, der den Rythmus für nichts Wesentliches hält, versteht sich von selbst. Er legt damit zugleich das Bekenntniß ab, daß er die Elemente der Tonkunst nicht in ihrem Wesen und in ihrem Wechselverhältniß erkennt. Wie er wirklich die Elementarbegriffe unter einander wirft, ergiebt sich aus folgender, der neuen Auflage seines „Versuchs einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst zum Selbstunterricht" enthobenen Stelle:

„Die Wesenheit der rythmischen Musik liegt in einem „genauen Ebenmaaß-hinsichtlich der Dauer und des Gewich-„tes der Töne, welche Symmetrie durch den Namen Ryth-„mus, Zeitmaaß, auch wohl Takt oder Metrum be-„zeichnet wird."

Würde Herr Weber sich mit dem Ausdrucke „bezeichnet wird" auch bloß auf den üblichen Sprachgebrauch berufen wollen, so hätte er damit schon eine Thatsache der litterarischen Zeitcultur übersprungen, die schon als geschichtlich, in der Litteratur vorhanden, mit geschichtlicher Wahrhaftigkeit

nicht übersprungen werden darf. Die im Jahr 1810 erschienene „neue Gesangbildungslehre" unterscheidet die Tonelemente genau, und sondert demnach scharf die Begriffe: Rythmus, Metrum, Takt. Sie war vorher schon in einer besondern „Darstellung" dargelegt, und ist nachher vielfach ausgezogen und nachgemacht worden, wo bey allen Verunstaltungen, die Natorp und Andere sich zu Schulden kommen ließen, doch mehr oder minder die Elemente getrennt gehalten, die Begriffe gesondert geblieben sind. Ueber das Ignoriren dieses Litteratur-Zweiges will ich übrigens mit Herrn Weber nicht rechten. Nur die Bemerkung erlaube ich mir: wer ohne richtige Elementarbegriffe eine Methodik aufstellen will, der läuft alle Augenblicke Gefahr, in einen leeren Formalismus zu verfallen. Die Belege sind leicht beyzubringen. So ist z. B. Webers Ansicht vom Wesen der zusammengesetzten Taktarten (Band I. S. 204 u. 205.) ganz formalistisch. Durch Weglassen der Taktstriche kann man bloß für das Auge eine einfache Taktart in eine zusammengesetzte umändern. Auch constituirt „der Bau eines größern Rythmus" keineswegs eine zusammengesetzte Taktart; denn es giebt Tonstücke im Dreyachteltakt mit großen und großartigen Rythmen. Das Wesen der zusammengesetzten Taktarten beruhet harmonisch auf vermehrfachtem Akkordenwechsel. Wenn der Componist ein reiches Akkordenspiel geltend machen will, und zu diesem Behuf nicht nur auf schlechten Takttheilen, sondern auf schlechten Taktgliedern Akkorde wechseln läßt, so pflegt er seine Composition in einer zusammengesetzten Taktart niederzuschreiben. Im Niederschreiben, das heißt hier, in der Wahl der Notengeltung und Taktgröße weichen übrigens die Componisten von einander ab; es herrscht hier noch keine eingeführte Rechtschreibung. So viel ist indeß gewiß: die zusammengesetzten Taktarten entstanden nicht aus einem bloß äußern Bedürfniß der Notirungskunst, sondern diese Notirungskunst entstand aus einem in-

nern Bedürfniß der Stylistik. Daher klingt es auch gar zu leer, was schon bey Koch steht, und nur mit andern und mehrern Worten hier wiederholt wird: daß die zusammengesetzten Taktarten aus den einfachen durch Weglassen der Taktstriche entstehen.

Mit diesen Bemerkungen will ich übrigens keinen Musiker, der andere Theoriewerke auch lieset, vom Lesen dieses fleißig ausgearbeiteten Buches abhalten. Es ist reich an Reflexionen über die Technik im engern Sinne, das heißt hier, über die Akkordenlehre und der daran geknüpften Melodik, es hält sich rein von der grundlosen Toncharakteristik, die z. B. auch des in anderer Hinsicht so gründlichen Voglers Werke entstellte; es bestreitet manches Vorurtheil z. B. über die Griechischen Tonarten; es lehnt sich überhaupt gegen die herkömmliche Autorität der Methodik der Tonsatzkunst auf. In Betracht aller dieser Eigenschaften kann jeder Musiker daran, als an einer Experimental-Harmonik, sein Kunstgefühl und sein Kunsturtheil von vorne herein üben und schärfen. Nur bleibt in Hinsicht auf den möglichen Mißbrauch dieses Buches zweyerley zu wünschen übrig. Mein erster Wunsch ist, daß dadurch nicht das alte Elend unter uns deutschen Musikern erneuert oder verlängert werde, welches besteht in der Ueberschätzung der Harmonielehre, vermöge deren so mancher Componist und Organist, der sie versteht, wähnt, er verstehe die Hauptsache, und eben darob die Hauptsache, das Studium des Contrapunkts, den jedem Musiker unerläßlichen Cursus in demselben verabsäumt, da doch der Contrapunkt sich zur Harmonielehre verhält, wie zum Gerippe der Organismus. Mein zweyter Wunsch ist: Der Himmel behüte jeden Lehrling der Composition vor einem so unpädagogischen „Selbstunterricht," wo erst in der zweyten Hälfte des vierten Bandes „Winke zur Uebung im reinen Satz vorkommen."

Uebrigens kann auch jedem Dilettanten zum Trost angezeigt werden, daß andere Compendien, die das Wesentliche,

mit weniger Unwesentlichem vermischt, lehren, vorhanden sind, und zwar einerseits kurzgefaßte: Voglers „Harmonielehre" und „Fugenbau;" ersteres für das Elementarische, letzteres für das Methodistische — anderseits ausführliche auch für Beydes: Knechts „Elementarwerk der Harmonie" und Marpurgs „Abhandlung von der Fuge." Letzteres ist durch die reichhaltigen und wohlgewählten Beyspiele schon belehrend; ja in dieser Hinsicht ist das Werk classisch zu nennen. Hingegen kennt Marpurg keinen Urtypus der Fuge (den Vogler kennt), sondern nur verschiedene ihm gleich wesentliche und gleich gültige Gattungen; dabey erscheinen ihm unwesentliche Merkmale an den verschiedenen Fugenarten als wesentliche, z. B. „auf welcher Tonstufe das Thema anhebe." Ja es ist in diesem Werk nicht die geringste Spur von kunstphilosophischer Begründung. Kirnberger's „Kunst des reinen Satzes ist schwerer zu verstehen." In der Lehre vom Canon geht dieser einen andern und bessern Weg.

Man hat die Phrase, „die kritischen Berichterstatter „der Tageblätter treiben mit aller Kunstwahrheit ihr leicht„fertiges Spiel," tadeln wollen: ich werde nicht alle diese Tagblätter sammt allen ihren Berichterstattern gemeint haben. — Freylich habe ich alle gemeint! Die seit Jahren erscheinenden, gelesensten, kenne ich, und daß seit kurzer Zeit eines erschienen sey, oder binnen kurzer Zeit eines erscheinen werde, welches jener Tadel nicht trifft, das ist mir höchst unwahrscheinlich, weil ich weiß, daß die Musiker — es ist seit Hiller, Forkel und Reichardt, also seit den Achtziger Jahren bis auf unsere Zeit kein einziger aufgetreten, der sich die musikalische Schriftstellerey, nicht bloß die Methodik (das Schulwesen im engern Sinne) auch nur zum Theil zum Beruf gemacht hätte, als der Wiener Tonkünstler Kanne

— nicht zu schreiben pflegen, auf die schreibenden Dilettanten aber jene Phrase ganz richtig paßt. Ich nenne es „ein leichtfertiges Spiel", wenn solch ein Dilettant sein individuelles Geschmacksurtheil, oder auch den Bericht vom Beyfall oder Mißfallen seines örtlichen Publikums an einer neuen Kunsterscheinung für Kritik ausgiebt; und wenn in den Tagblättern die angebliche Kritik, Jahr aus Jahr ein, nichts anders liefert, als solche Urtheile und Berichte, so wird wirklich mit aller Kunstwahrheit ein leichtfertiges Spiel getrieben, weil ohne ächtkritisches Verfahren keine Kunstwahrheit in ernste Erwägung genommen, erprobt und festgehalten werden kann. — Man hat sogar in obiger Aeußerung einen Angriff auf die Redaktionen der Tagblätter finden wollen. Allein man übersehe nicht, daß dieselbe in einer musikalischen Vorlesung, deren Thema Kritik ist, vorkommt. Es ist also, genau gesprochen, von nichts Anderm die Rede, als von musikalisch-kritischer Kunstwahrheit. Diese in ihren Tagblättern geltend zu machen, ist den Redaktionen unmöglich, wenn sie keine Schriftsteller dafür haben. Einige dieser Redaktionen scheinen auch recht wohl zu wissen, woran sie sind, und nehmen daher, im Verhältniß zu den Artikeln über bildende Kunst, Dichtkunst und Schauspielkunst, so wenige über Musik auf. — Wie diesem litterarischen Uebel abzuhelfen wäre, ist ganz leicht zu sagen: Man fordere nur von den kritisirenden Dilettanten die Namensunterschrift. Da werden die meisten das Amt des Kunstrichters aufgeben und sich bescheiden müssen, als bloße Notizenschreiber, wie man deren auch haben muß, einfach zu berichten, was musikalisch um sie herum vorgeht.

10271144

106

V.

Geschichte der Instrumentalmusik.

Indem wir nun von der Theorie zur Geschichte der Tonkunst schreiten, treten wir aus der Wissenschaft in die Wirklichkeit hinüber. Sind Sie mir bisher — wie mir Ihre geneigte Aufmerksamkeit bewies — auch im wissenschaftlichen Theil meiner Vorträge gefolgt, so erndten Sie nunmehr auf dem Boden einer schönen Wirklichkeit — wenn ich so vornehm sprechen darf — die Früchte meiner Aussaat.

Indeß ist noch eine kurze Anstrengung vonnöthen. Die Geschichte wird ewig nie begriffen ohne Philosophie der Geschichte.

Die Philosophie suchte in ihrer Richtung auf die Geschichte in jeder besondern Sphäre des Geschehenen, Entstandenen, in Wort oder Gebild, also wissenschaftlich oder künstlerisch dargestellt, einen ersten und höchsten Gegensatz der Gestaltung herauszufinden. Auf solche Weise haben auch wir in der Geschichte der Tonkunst, zunächst der Instrumentalmusik, zu verfahren.

Alle und jede Erzeugnisse auch dieser besondern Kunst müssen in zwey Hauptgattungen im allgemeinsten Sinne eingetheilt werden können; dieß ist nicht nur möglich; es ist auch nöthig; und nicht etwa bloß deßhalb, weil eine solche allererste Eintheilung das Interesse einer Grundansicht darbietet, sondern weil alle weitere und nähere Unterscheidungen dadurch vorerst begründet, dadurch erst geschichtsphilosophisch möglich gemacht werden. Und in diesem Verfahren findet die Philosophie zugleich auch in der Richtung

auf das Psychologische ihre Befriedigung. Es hat nämlich unsere Kunstwelt ihre zwey Pole; und so hat unsere Gemüthswelt zwey Extreme, gegen welche hin, jetzt hierhin jetzt dorthin, der Kunstschöpfer im Zustande des Schaffens sich getrieben fühlt. Es bewährt sich darin die Doppelkraft des menschlichen Gemüths, welche einige Aesthetiker, namentlich Schelling, die Centripetalkraft und die Centrifugalkraft nennen.

Wäre nun die Instrumentalmusik in höherer Ausbildung schon eine so alte Kunst, wie etwa die Baukunst, so müßten wir allerdings auch in das graue Alterthum hinaufsteigen, um unsern ersten Gegensatz zum Behuf weiterer Kunstgeschichtsentwickelung dort herauszufinden. Glücklicher Weise ist sie aber eine neue, die neueste Kunst, so neu, daß die Menschheit, auch im engern Sinne die Gelehrten- und Künstlerwelt, dazu kaum erwacht, noch keineswegs aber zur Besinnung gekommen ist, um die ideelle Bedeutung ihres Wesens zu erkennen. Zu dieser Erkenntniß gelangen wir eben erst auf philosophisch-historischem Wege; und so ist vor allem Andern die Frage, wie ist uns unsere jetzige Kunstwelt geworden, die sich uns gebieterisch aufdringende, deren Beantwortung der philosophirenden Vernunft geradezu abgenöthigt wird.

Die Kunstwelt, in welcher Sie Alle leben, reicht nicht über die Periode des auch Ihnen nicht unbekannten Johann Sebastian Bach hinauf. Ja auch uns Künstlern von Beruf ist alle frühere Instrumentalmusik durch diesen allergrößten, eigenthümlichsten und fruchtbarsten Kunstschöpfer antiquirt worden. Dieß kann in Beziehung auf die Tonkunst als selbstständige Kunst, die Instrumentalmusik — wovon hier allein die Rede ist — mit aller Strenge behauptet werden. Vor der Bach'schen Periode waren alle Instrumental-Compositionen entweder technische Kunststücke, oder Cantabilitäts-Musik, in den Sätzen für Bogeninstrumente et-

wa stellenweise mit Sprüngen und Passagen untermengt. Erst in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts erblühete diese Kunst, und zwar auf deutschem Grund und Boden, zu einem selbstständigen Lebensbaum, aus dessen ausgereiften Früchten die Philosophie ihre Erkenntniß, die Theorie ihre Begründung zu schöpfen vermag. In Italien war es einzig D. Scarlatti, in Frankreich Couperin, in deren nicht zahlreichen Werken sichtbare und daher historisch bemerkenswerthe Spuren vorhanden sind, wie diese Componisten sich von jener falschen Cantabilität, die nichts weiter ist und nichts weiter seyn will, als Nachahmung des Gesanges, loszureißen strebten. Bey Scarlett beurkunden es die vielen kühnen, damals unerhörten Sprünge, womit er das gewöhnliche melodische Maaß vielfach auf- und abwärts überschritt — bey Couperin die sogenannten „Spielmanieren", als eine Art Aufstörung der Melodie, und illusorische Ausschmückung der Rythmen.

Es ist also um die historische Untersuchung zu thun, wie hat in der Bach'schen Periode die Kunst sich gestaltet? Hat sie sich wirklich auf eine so bestimmte Weise gestaltet, daß jener höchste Gegensatz aus zweyerley verschiedenen Kunstformen zu ersehen ist, Kunstformen, die sich mit steter Beybehaltung ihres zweyfachen Grundcharakters in den Kunstwerken der Bach'schen Periode vervielfacht, und in dieser Vervielfachung auf's Deutlichste ausgeprägt finden.

Nun näher zur Sache, und ganz nahe. Der Standpunkt ist gewonnen. Wäre um die Mitte des vorigen Jahrhunderts der Vorleser hier so aufgetreten, so brauchte er nur zu sagen: Sehen Sie auf Ihren Clavierpulten, in Ihren Musikheften nach, welcherley Spielmusik haben Sie vorzüglich, ja fast ausschließend daliegen, und wie sind diese Stücke oder Hefte betitelt? — Sie haben zweyerley: Fugen und Suiten. In diesem Fugen- und diesem Suiten-Wesen ist jener erste und höchste Gegensatz unserer Instrumentalkunst

in zahlreichen Kunstwerken in's Leben getreten. In solcher Kunstgestalt erscheint uns die Bach'sche Periode, sowohl in Johann Sebastian Bachs Werken selbst, als in denjenigen seiner Zeitgenossen und geschichtlichnächsten Vorgänger, die ungefähr von den Zwanziger bis zu den Sechziger Jahren des vorigen Jahrhunderts florirten. Wer das Künstler-Lexikon von Walther, nachher von Gerber fortgesetzt, nachschlagen will, der findet bey vielen berühmten und unberühmten Componisten jener Zeit fast so häufig Fugen- und Suiten-Sammlungen verzeichnet, als wir verhältnißmäßig in unserer fruchtbaren Kunstzeit unsere Catalogen mit Sonaten und Variationen angefüllt finden.

Was ist nun eigentlich eine Fuge? Was ist eine Suite? — Was eine Fuge so ungefähr, das heißt hier, nach Form und Zuschnitt ist, wissen viele von Ihnen; was eine Suite ist, mögen wenigere wissen. Die Antwort lautet einfach so: Die Suitenform ist das Gegentheil von der Fugenform. Ist nun in der Fugenform Alles, was in der Fuge vom Anfang bis zu Ende vorkommt, zusammenerfunden, zusammenverbunden, so weitumfassend, wie möglich, in die höchste Einheit gebracht: so ist, vermöge des im Künstlergemüth wohnenden Gegensatzes, und im Kunstwerk hervorgetretenen Gegentheils, Alles, was in der Suite vorkommt, ein Aneinanderreihen, Gegenüberstellen vereinzelter, und in dieser Vereinzeluug theilweise abgeschlossener Musiksätze. — Lassen Sie uns die Sache etwas näher erörtern.

Wer die Construktions-Gesetze der Fuge auch nicht methodisch kennt, wer nur einmal eine Fuge durchgespielt oder angehört hat, der weiß wenigstens Folgendes:

a) Daß, nachdem eine Stimme nach der andern in einer kurzen Reihe von Takten eingetreten ist, ein stetes melodisirtes und rythmisirtes Harmoniegewebe bis an's Ende fortläuft.

b) Daß nichts Einzelnes aus dem Ganzen herausgehört werden kann, das für sich ein Theilganzes, einen Absatz oder so etwas ausmachen würde, wobey man etwa hörend verweilen, oder spielend innehalten könnte.

c) Daß kein Theil, keine Tonreihe der andern, von ihr und von allen andern abgesondert, zur Bildung eines absoluten Contrastes gegenübergestellt ist;

d) daß die mehrern, stets mit einander gleichzeitig fortlaufenden, durch diese Gleichzeitigkeit harmonisirten Tonreihen auch stets vom Hörer auf einander bezogen werden müssen, der sie daher nur im durchgängigen Zusammenhang fassen und genießen kann.

e) Daß viele solcher Tonreihen, künstlich verflochten, zu einem großen, inhaltsreichen Kunstganzen verbunden sind.

Das wäre so ungefähr die Ansicht des Dilettanten von einer Fuge.

Die Suite nun besteht in einer Zusammenstellung mehrerer einzelnen, gewöhnlich sechs bis sieben, Sätze. Jeder dieser Sätze macht für sich ein Ganzes aus, das allenfalls auch für sich allein gespielt oder genossen werden kann. Jeder ist in zwey Haupttheile getheilt, ein Reprisensatz, wie heut zu Tage der erste Satz unserer modernen Sonate, sofern ihr nicht ein Introduktionssatz vorgeordnet ist. Diese sechs oder sieben Sätze sind unter einander scharf contrastirt, und zwar hauptsächlich durch das Mittel der rythmischen Kunst. Zu diesem Zweck wählte man sich am häufigsten die irgend einem Nationaltanz zum Grunde liegende Bewegung. So finden sich die Sätze jener größtentheils überschrieben: Allemande, Courante, Gavotte, Bourrée, Passepiéd, Sarabande, Minuetto, Siciliano, Polacca, Gigue. In solchen Sätzen herrscht, mit Ausnahme der Gigue, worauf wir besonders zu sprechen kommen werden, die Oberstimme vor, und ist leicht herauszuhören.

Hiermit hätten wir uns den Gegensatz zwischen der Fugenform und der Suitenform hinlänglich verdeutlichet.

In diesen beyden Grundformen blühte die Instrumentalmusik zur Selbstständigkeit auf. Nähere historische Erläuterungen können darüber ganz einfach und doch befriedigend gegeben werden. Alle jene Fugen und Suiten sind, mit sehr wenigen Ausnahmen, für eine Hauptgattung von Instrumenten gesetzt, das Tasten-Instrument, Orgel oder Klavier; die wenigen übrigen sind es für die Bogeninstrumente. Alle Componisten jener Periode tieferer Begründung und höherer Steigerung der reinen Instrumentalmusik waren Orgel- oder Klavierspieler, und das nicht zufällig, sondern wesentlich aus folgenden drey Gründen, deren jeder einzeln schon hinreichend gewesen wäre, hochstrebende und vielvermögende Künstler an das Tasteninstrument zu fesseln: erstens, weil es den reichsten Tonumfang hatte (die Orgel hatte damals schon vier Oktaven, nebst dem Pedal; das Klavier vier und eine halbe); zweytens, weil vierstimmige Sätze, wozu bey den bloß melodieführenden Instrumenten vier Spieler nöthig sind, leicht und bequem von Einer Person ausgeführt werden können; drittens, weil diese Eine Person der Componist selber seyn konnte, und so in Einer Person Componist und Spieler, Erfinder und Darsteller beysammen war.

Aus völkergeschichtlichem Standpunkt mag hier folgender Aufschluß genügen. Es deutet schon das Wort Fugha (in den ältern Musikwerken oft mit h geschrieben) und das Wort Suite an, daß die Benennung der erstern Kunstform italiänischen, die der letztern französischen Ursprungs sey, und läßt vermuthen, daß auch die Gattungen selbst es waren. Damit hat es denn auch seine Richtigkeit. Italien hatte uns in seiner früher geschaffenen Fuge die geistliche, Frankreich die weltliche Seite seiner Instrumentalkunst zugekehrt. Die in Italien erfundene Orgel war, so zu sagen, in der Kirche zu Hause; und so mußte oder sollte dort, zu-

mal nach damals allgemein herrschenden Begriffen von der Bestimmung der harmonischen Kunst, auch das Orgelspiel erbauen. Das Klavier war, wie die Kunstsprache sagt, ein Kammerinstrument, sollte ergötzen, und die Ergötzung war am leichtesten zu finden und zu geben bey dem Volke, das schon oft vorzugsweise das tanzlustige genannt worden ist, und in dem mit Verallgemeinerung der Oper bey demselben am frühesten ausgebildeten Balletwesen, wo alle die rythmischen Volkstonweisen sich dargeboten fanden, die ihrer mannigfaltigen Kunstart nach auf das Tasteninstrument, das Klavier, mit der diesem Instrumente eigenthümlichen Harmoniebegleitung übertragen wurden. Aus der Kirche, dem geistlichen Volkskunstleben, stammt also die Eine Kunstform — vom Theater, dem weltlichen Volkskunstleben die andere Kunstform her, woraus uns erst unsere selbstständige Instrumentalmusik erwachsen ist. Weil nun die Spielfuge anfangs bloß Nachbildung der Singfuge war, vermittelst der Figuralkunst reicher ausgeschmückt, als diese, im technischen Zuschnitt aber ihr ganz gleich; hingegen den Einzelheiten und Einfachheiten der Tanzthema's keine eigentliche Form weiter zum Grunde liegen mußte, als eben die Tanzbarkeit, der tanzbaren Rythmen aber gar mannigfaltige leicht zu erfinden waren: so war auch das Suitenwesen gar bald in weit größerer Mannigfaltigkeit vorhanden, als das Fugenwesen. So waren die Franzosen, uns allmählig eine selbstständige Instrumentalmusik zu schaffen, auf dem rechten Weg. Sie kamen aber, obschon sie ihn früher, als wir Deutsche, eingeschlagen hatten, nicht weit. Den Sinn für das Aechte und Höhere, eine gewisse Betriebsamkeit, es in's Leben zu bringen, hatten sie wohl; das Vermögen aber, es selbstständig zu schaffen, schaffend immer weiter auszubilden, hatten sie in allzugeringem Maaße. So erschienen sie allerdings regsam und aufregend, aber nicht nur nicht kunstschöpferisch, sondern auch so wenig Combinations-Vermögen

be-

behauptend, daß sie unter den Instrumental-Componisten niemals auch nur einen guten Kopf hatten, geschweige denn eine Genie. Solche kunstschaffende Regsamkeit bloß auf der untersten Stufe des Kunstschaffens konnte sich daher nie auszeichnen in harmonischen und contrapunktischen Combinationen, sondern eben nur in vereinzelten Ausschmückungen der Melodieen und Rythmen; wozu sie das passende Kunstwort „broderie“ erfanden. Aus dieser Brodirkunst gingen jene schon erwähnten Couperinschen Verzierungen, bey uns kunstwörtlich Spielmanieren genannt, hervor, bemerkenswerth als ein von uns, vorzüglich von Carl Philipp Emanuel Bach vielfach und in weit höherer Kunstbedeutung benutztes Aufregungsmittel des Gefühls, und als ein wirksames, daher im Verfolg noch näher zu besprechendes Eludirungsmittel der beschränkten und beschränkenden Cantabilität. Ferner that sich auf eben diesem Wege eine historisch nicht ganz unbemerkenswerthe Erweiterung der Figuralkunst, als Vermengung bunter Tonfiguren, ja verschiedenartiger rythmisch-melodischer Sätze hervor; welches schon deßhalb nicht geschichtlich übergangen werden darf. Da Johann Sebastian Bach in seinem classischen, und auch historisch merkwürdigen Werk „die Kunst der Fuge“ einen so figurirten Satz lieferte, den er überschrieb: „in stylo francise.“ Immerhin hatte diese beschränkte Instrumental-Compositionskunst der Franzosen noch mehr Einfluß auf das Aufblühen der selbstständigen Instrumentalmusik der Bach'schen Periode, als diejenige der Italiäner. Diese hatten mehr Mühe und weniger Geschick, sich von der oft besprochenen einseitigen Cantabilität loszureißen; daher auch ihre Erweiterung der Figuralkunst sich mehr in der Melodik als in der Rythmik kund that. Während in Frankreich und Deutschland die Klavier-Suiten in Flor kamen, figurirten in buchstäblichem Sinne in Italien die Violin-Solo's, im Styl der heut zu Tage noch bekannten Sonaten von Corelli, Sätze die harmonisch dürf-

tig, mit einfach begleitendem Baß, melodisch nicht selten dem Bravourgesang der Menschenstimme bloß nachgebildet, nur stellenweise den Schwung eines freyen Tonspiels enthielten, als wenn das Handthieren mit dem Bogen es gleichsam herausgelockt hätte. Weil dergestalt den Italiänern die bloß melodische Figuralkunst genügte, so reichte auch ein eigentlich bloß melodieführendes Instrument, die Violine, hin; und wirklich scheinen die Klaviere in Italien um mehrere Decennien später allgemein geworden zu seyn, als in Frankreich und Deutschland.

Nun schreiten wir an der Hand der Kunstphilosophie zur weitern historischen Entwickelung.

Wir Deutsche hatten zwey den Gesetzen der Menschennatur, des ästhetischen Kunstgemüths entsprechende, so zu sagen stehend gewordene Kunstformen. Und diese Kunst ward gepflegt von geistvollen und erfindungsreichen Componisten. Als geistvoll und erfindungsreich, waren sie auch idealisirend, das heißt hier, strebend nach Vollständigkeit, nach schöpferischer Ausdrucksfülle. Diese Fülle und Vollständigkeit sollte auch möglichst in ebendemselben Kunstwerk enthalten seyn. So mußten gar bald vielfache Versuche gemacht werden, diese beyden stehend gewordenen Kunstformen der Fuge und der Suite in ebendemselben Kunstwerk in größerer und reicherer künstlerischer Ausbreitung zu verbinden. Dies geschah, sowohl im Gebiet der Fuge, als im Gebiet der Suite.

In's Gebiet der Fuge wollte man auch das dem Suitenwesen eigenthümliche Contrastiren verschiedener Sätze einführen. So entstand die Doppelfuge, deren Thema ein anderes gegenüber gestellt wurde, das ganz richtig Gegenthema hieß, und wozu sogar methodisch die Regel gegeben wurde, das Gegenthema müsse dem ersten Thema in der Bewegung, der rythmischen Notengeltung, auffallend unähnlich seyn. Gewöhnlich hat das erste Thema eine langsamere,

das zweyte oder Gegenthema eine geschwindere, vervielfachte Bewegung, und das unterscheidet die Spiel-Doppelfuge von der schon früher vorhanden gewesenen Sing-Doppelfuge.

In's Gebiet der Suite wollte man hinwieder das dem Fugenwesen eigenthümliche Combiniren vieler Tonreihen in Einen Hauptsatz einführen. So kam man darauf, den letzten Satz einer Suite zu einem fugirten auszubilden. Ein solcher Satz ist zwar nach Suitenart in der Mitte in zwey Theile getheilt, mit einem sogenannten Dominantenschluß versehen, sonst aber regelmäßig fugirt und technisch zugeschnitten wie die Fuge, nur mit dem Unterschied, daß nicht nothwendig alle üblichen Fugen-Kunststücke darin vorkommen, und daß die sogenannte Kunst der Repercussion darin nicht so weit getrieben wird, wie in der Fuge. Solch ein fugirter Satz ist gewöhnlich eine Gigue, im Sechsachteltakt. Der Grund hievon scheint darin zu liegen, daß ein solcher Satz von den tanzartigen Suitensätzen nicht allzusehr verschieden seyn sollte; welches mit einer bloß in zwey „Zeiten" bestehenden Taktart mit dreytheiliger Bewegung von Achtelarten am leichtesten erreicht, und wo zugleich durch Vermischung von punktirten Achteln und Sechzehnteln eine tanzartige Bewegung zwanglos unterhalten werden konnte.

Nachdem wir erörtert haben, wie den zwey Grundtrieben des schöpferischen Kunstgemüthes gemäß die zwei Grundformen der Fuge und der Suite enstanden sind, so haben wir die Begründung der selbstständigen Instrumentalmusik aus dem technischen Standpunkt erkannt. Es dringt sich aber dem Kunstphilosophen hier die Frage, und so auch die Untersuchung auf, ob denn nicht auch, während der Periode höherer Ausbildung und bestimmterer Begründung dieser beyden Formen, die idealisirende Schöpfungskraft produktiver Künstler beyläufig und gleichzeitig ihre freyen Kunstblüthen spielend hervortrieb, und so die fixe Form sowohl der Fuge als der

Suite zu eludiren strebte. Ja eigentlich muß der Kunstphilosoph schon a priori wissen, daß nach dem angeborenen Entwickelungsgesetz des menschlichen Geistes eine stets weitere Emanation, Ausströmung der Kunststrahlen, auch in dieser Bildungs-Sphäre, gleichwie in jeder andern, geschichtlich sich also bewährt haben muß, daß auch der Geschichtsforscher, wenn er befriedigen will, sie muß nachweisen können.

Und allerdings ist dieß nachzuweisen. Allerdings versuchte die Phantasie auch bey den Künstlern jener Periode ihre Schwungkräfte in spielender, daher unbestimmterer Form zu üben. So entstand das Präludium, das, wo es weiter ausgebreitet, mit reicherm Inhalt versehen war, auch wirklich „Phantasie" genannt wurde. Ja es war späterhin fast allgemein, daß man jeder Suite und jeder Fuge ein Präludium vorsetzte. Dieß that Johann Sebastian Bach in seinen spätern Werken; wie aus dem heut zu Tage allgemein bekannten „wohltemperirten Klavier" zu ersehen ist. Die 48 Präludien dieses Werks haben bekanntlich eine weit mannigfaltigere Form untereinander, als die 48 Fugen untereinander. Einige nähern sich dem Fugen-, andere dem Suiten-Zuschnitt, jedoch in mannigfaltiger Abweichung von der Einen und von der andern Grundform. Manche sind ganz frey, leicht, schwebend, wie man zu sagen pflegt, hingeworfen.

So wie wir nun in Johann Sebastian Bach den persönlichen Begründer und daher auch geschichtlich ersten Repräsentanten der höhern, in bestimmte Kunstformen ausgeprägten reinen Instrumentalmusik finden, so wird hier die Kunstgeschichte zur Individual-Geschichte.

Bevor wir aber näher auf diese Individual-Geschichte eintreten, muß einem Bedenken oder Zweifel begegnet werden, den nur allzuleicht auch manche meiner verehrten Zuhörer hegen könnten. Es könnte Ihnen nämlich scheinen, der Vorleser mache sich's auch gar zu bequem; und selbst Absicht,

es Ihnen bequem zu machen, würden Sie ihm keineswegs zu verdanken haben wollen. Zwar einräumend — wie es auch geschichtlich nachgewiesen ist — daß die Componisten der Tasten-Instrumente über alle andern hervorgeragt haben, dürfte man dennoch versucht seyn, den Historiker darüber zur Rede zu stellen, ob denn die Componisten so vieler andern Instrumente nicht auch mancherley Geschichtswürdiges geleistet haben, zumal die verschiedene Bauart, Prästanz, Behandlungsweise der Instrumente, ja schon ihr verschiedenes Tonmaterial, und etwas von ästhetischem Charakter sowohl dieses Tonmaterials als der Instrumente selbst, die Componisten auf eigenthümliche Erzeugnisse geführt haben dürfte; und ob nicht vollends der Zusammengebrauch verschiedener Instrumente gewissermaßen auf verschiedene neue Kunstformen geführt haben müsse.

In Hinsicht auf die Behandlung der Instrumente, das heißt hier, die Composition für dieselben, ist zu bemerken, daß man damals die Wirkungsart, die man heut zu Tage „Effektuiren" nennt, noch nicht eigentlich kannte. Man setzte eben für jedes Instrument, was auf demselben bequem auszuführen war. Von dem ästhetischen Reiz dieses oder jenes Instruments, oder dessen Tonmaterials, wußte man so viel als nichts. Gesteigerte Figuralkunst fand nur in den Compositionen für die Bogeninstrumente statt. Von den Blasinstrumenten war nur die Flöte bedeutend ausgebildet, und, so weit ihre Prästanz reichte, die Trompete.

In Hinsicht auf den Zusammengebrauch der Instrumente combinirte man freylich auch mitunter Sinfonieen und Concerte, das heißt hier, Orchester-Concerte. Damals hießen sie „Concerti grossi." Diese waren nicht für das seither in unser Kunstleben übergegangene Concert bestimmt — denn damals wußte man nichts von weltlichen Concerten — sondern für die Kirche. Dazu wurde der

Generalbaß auf der Orgel gespielt, welche, weil die Composition mehr aus Harmoniegewebe, als aus melodischer und rythmischer Kunst bestand, so ziemlich das Ganze beherrschte. Keineswegs aber ward in solchen Compositionen der Zusammengebrauch der Instrumente zur Bildung eigenthümlicher Kunstformen benutzt. Sowohl Sinfonieen als Concerte enthielten gewöhnlich als ersten Satz ein freyes Fugato, als Mittelsatz ein Cantabile, oft „Aria" betitelt, das, in seinem melodischen Gehalt vorzüglich den Gesang nachbildend, nicht zur reinen Instrumentalmusik gehört, also hier eigentlich nicht in Betracht kommt; als dritter, manchmal auch vierter Satz kam etwa ein tanzartiges Suitenstück vor. Das beste derartige findet sich auch wieder bey Johann Sebastian Bach. In seinen Klavier- und Violin-Concerten kann als etwelche Erweiterung der Form betrachtet werden, daß je das Solo zum vorhergegangenen Tutti eine Art melodisch und rythmisch figurirter Variation bildet, wobey das Harmoniegewebe des Tutti ziemlich genau beybehalten, die Modulationskunst aber, so wie die Eurythmie wenig hervorstechendes enthält. So erscheinen seine Orchester-Compositionen, in Vergleichung mit den für Ein Instrument, Klavier oder Orgel, gesetzten, nicht etwa als größere, sondern in der That als geringere Kunstwerke; so daß sein Biograph, Forkel, dieselben wegen ihres minder reichen Gehalts und einförmigern Zuschnitts unter die veralteten zählen zu müssen glaubte.

Noch mehr, als die bloß historische Erläuterung, dürfte hier eine psychologische die Sache in's Klare setzen. Der Historiker darf sich wohl immer ètwas darauf zu gut thun, wo er darzuthun vermag, daß nach dem Wesen der Menschennatur die Geschichte so und nicht anders sich entwickeln mußte, als wie sie sich entwickelt hat. Wenn des Theophrastus Paracelsus höchster theosophischer Satz, „alle göttlichen Geheimnisse werden nur erkannt im Lichte der „Natur" wahr ist — ein Satz, den ich so gerne nachspreche,

weil ich ihn auch für den philosophisch-höchsten halte — so ist und bleibt auch eben so wahr, daß Alles, was im Leben der Menschheit sich durch Kunst und Wissenschaft zur Geschichte gestaltet, als aus den Tiefen der Menschennatur herausgeschöpft, zur Erkenntniß erhoben werden muß. Wie dieses erste Herausschöpfen im Gebiete der Kunst physisch bedingt, wie dieses Schöpfen von einem körperlichen Schaffen abhängig gemacht ist, das, Verehrte! giebt nicht allein über den hiernächst zu erläuternden Punkt Aufschluß, sondern über weit Mehreres, Größeres und Allgemeineres.

Es kommt mir hier trefflich zu Statten, was ich vor langer Zeit einmal bey einem Sprachphilosophen — vielleicht war es Krug — gelesen habe. Dessen Worte wüßte ich zwar nicht genau anzuführen, die Gedanken aber ganz genau. Er sagt: „Hätten wir keine Hände, so hätten wir keine Ver„nunft.“ Das bekräftiget er etymologisch und weiset wunderartig nach, wie wir den Erwerb des Geistes mit ebendenselben Wörtern bezeichnen, die wir eben auch für die Handverrichtungen brauchen, wie zum Beyspiel „erreichen, begreifen, fassen, festhalten.“ Wohin er damit weiter ziele, leuchtet Ihnen gewiß ein — wohin ich nun ziele, geht noch etwas weiter, als Sie vermuthen dürften. Wollte ich meiner Beweisführung seinen Satz bloß so zuwenden: „Hätten wir keine Hände, so hätten wir keine Künste,“ so würde ich nur sagen, was sich von selbst versteht. Ich will auch nicht bloß nachsagen, was Göthe in jenem bekannten Kunst-Reflexions-Gedicht dem bildenden Künstler zuruft: „durch Uebung „kommt der Geist allmählig in die Hand.“ Auch will ich nicht bloß mit einem neuen Grunde, was ich früher historisch anführte, bekräftigen, daß und warum alle guten Componisten das Klavier- oder Orgelspiel sich zum praktischen Künstlerberuf gewählt haben, sondern ich will geradezu behaupten: Eben dadurch, eben als Klavier- oder Orgelspie-

ler, Spieler des Tasten-Instruments sind sie so gute Componisten, Componisten vom ersten Range geworden. Diese Sache ist so unermeßlich wichtig, setzt den nothwendigen Gang der Kunstentwickelung in ein so helles Licht, daß sie nicht umständlich genug besprochen werden kann. Es ist bis auf den heutigen Tag noch unerkannt, wie, und wie wesentlich die Hand dem Tonkünstler dient. Dem Dichter dient sie zum Niederschreiben seiner Gedichte allerdings bloß mechanisch; dem bildenden Künstler, als Kunstschöpfer, dient sie zum Theil mechanisch; hingegen dem Tonkünstler, als Kunstschöpfer, dient sie durchaus organisch. Sie gehört hier ganz und gar zum Künstler-Organismus: sie steht mit dem Geiste, dem schöpferischen Geiste, im innigsten Bunde; sie entbindet sogar den Geist; sie ergreift ihn in seiner Tiefe, und führt ihn, als Phantasie, in die Wirklichkeit hinaus. Daher heißt die Kunstverrichtung, womit der Künstler am Klavier mit dem Gesammt-Organismus von Geist und Hand sein freyes Spiel treibend in unbestimmter Weite des ganzen Tonreichs schafft und schöpft, ganz richtig phantasiren. Das stößt den Satz keineswegs um, daß die Kunsterfindung reingeistigen Ursprungs sey. Allerdings kommt sie von oben herab in den Geist. Sie ist Intuition, oder vielleicht besser gesagt, Induktion. Nun aber macht erst die Hand das Indukt zum Produkt. Wenn dann ein solches Produkt, in Noten dargestellt, recht erfinderisch erscheint, wenn es unter keine vorhandene Kunstregel und Kunstform paßt, so wird es mit Recht Phantasie genannt. So ist bey uns das Wort Phantasie zum Kunstwort geworden, und zwar — was zu bemerken sehr wichtig ist — nicht bloß zu einem der verschiedenen Kunstwörter, deren jedes nur eine specielle Kunstform bezeichnet, sondern über allen einzelnen Kunstwörtern stehend, die höchste Freyheit und Idealität der Form bezeichnend. So ist auch begreiflich, daß man längsther viele und vielerley Klavier-Phantasieen

hat, nicht aber Geigen- und Flöten-Phantasieen. Zwar ist auch bey diesen Instrumenten nicht bloß die Hand, auch die Finger sind dabey thätig; aber auf eine weit beschränktere Weise. Die Harfe könnte hier, als in der Manipulation dem Klavier am nächsten verwandt, in Betracht kommen. Allein, abgesehen davon, daß sie, als nichtdämpfendes Instrument vielerley Tonverbindungen, des Durcheinanderklingens wegen, nicht zuläßt, so bietet sie auch sonst dem Fingerspiel nicht die Mannigfaltigkeit dar, weil ihre Saitenordnung nur die Diatonische Tonleiter enthält, daher chromatische Tonfolgen nur langsam und mühsam durch den Pedalgebrauch herausgebracht werden können; ferner muß wegen der Art der Handstellung der kleine Finger weggelassen werden, den Madame Genlis in ihrer Harfenmethode vergeblich hat zur Concurrenz bringen wollen. Daß hingegen bey'm Tasteninstrument alle zehn Finger gleich kunstthätig sind, und zwar so organisch-bequem, so physisch-behaglich, daß bey dem einmal Eingespielten auch in stundenlanger Uebung kaum eine fühlbare Ermüdung erfolgt: das ist eben der gar nicht zu berechnende Kunstgewinn. Jeder der zehn Finger ist gleichwichtiger Erzeuger und Träger des Schönen. Diese verzehnfachte organisch-künstlerische Regung und Bewegung regt natürlich den schöpferischen Geist des Künstlers mächtig auf; und er wird durch das Kunstspiel der Finger nicht bloß organisch belebt, sondern auch höher begeistert. So ist ganz gewiß die Mehrzahl der Kunstwerke nicht bloß *am* Klavier, sondern *vermittelst* des Klavierspiels erfunden, so zu sagen, aus dem Geiste herausgefunden. So bezeugt auch die Künstlergeschichte durch den Mund vollgültiger Kennerzeugen, daß, von *Einem* Künstler-Individuum dargeboten, nichts, seit der höhern Ausbildung der Klavierspielkunst, so wie der Compositionskunst selbst, der Wonne gleichkam und gleichkommt, vormals einen *Bach* und *Mozart*, später einen *Beethoven*, heut zu Tage einen *Hummel* auf dem Kla-

vier phantasiren zu hören. Was so der ganze Mensch leistet, dergestalt leistet, daß die leiblichen Leistungen, wie hier Handbewegung und Fingerspiel, zu geistigen, ästhetischen Kunstleistungen gesteigert erscheinen, das ist ein eigener Culturssegen, der so voll und ganz, wie möglich, wirkt. Wie müßte ein Magier oder Mystiker früherer Zeit, wo man so viel träumte, wohl auch manches ahnte und kannte, sogar lehrte von der Magie, die in der menschlichen Hand liege, wenn er verjüngt wiederkäme, darob erstaunen, wie die Wirkungen der Magie hier durch die Kunst so natürlich, so handgreiflich geworden!

Nun zu unserer Individualgeschichte. Aus diesem wundergroßen künstlerischen Musterbilde kann ich natürlich für den beschränkten Umfang einer solchen Vorlesung nur einige wesentliche Züge herausgreifen; jedoch kann ich immerhin diejenigen ausheben, welche für den Entwickelungsgang der Tonkunst die einflußreichsten waren. Hier kommt mir der in letzter Vorlesung zum Behuf der Kritik aufgestellte Gegensatz des technischen und des psychologischen Standpunkts zu Statten.

Wie nun erscheint uns Johann Sebastian Bach auf dem technischen Standpunkt. — Eben hier erscheint er in seiner historischen Bedeutung, und in seiner bedeutungsvollen Wichtigkeit. Weil Ordnung, Maaß und Zahl jedem ächten Kunstwerk zum Grunde liegen muß, weil jede Kunst ihre hierauf beruhende Technik hat: so wird auch der reichste Kunsterfinder und der kühnste Bahnbrecher seine Erfindungen nach den herkömmlichen Kunstgesetzen technisch zusammenordnen und ausrunden, und wird sich so an die Methodik und Stylistik seiner kunstlehrenden und kunstschaffenden Zeitgenossen anschließen. Dadurch aber wird er sich von den beschränktern unterscheiden, daß er an jenen Kunstgesetzen mehr eine bloß regulative, als eine absolute, schrankensetzende Autorität anerkennt; dadurch ferner wird er sich von denselben

unterscheiden, daß er an jenen Kunstgesetzen das Normale, nach absoluter Kunstnorm unbedingt Gebotene, streng befolgt, hingegen das bloß limitativ Vorgeschriebene zum freyen Spielraum für seine Kunstschöpfungen benutzt.

So trat Johann Sebastian Bach auf; so trat er in die Schranken und Formen der herkömmlichen Tonsetzkunst; er trat hinzu mit dem Kunstvermögen eines unermeßlich schöpferischen Geistes. Mit diesem Geiste erschöpfte er durch und durch die bestehenden Formen, das heißt hier: er leistete, im Allgemeinen genommen, in den herkömmlichen Grundformen der Fuge und der Suite Alles in reicherem Maaße und vollständigerer Ausarbeitung als seine Vorgänger und Zeitgenossen. Im Besondern genommen, leistete er wesentlich dieß, daß er, einzelne Aufgaben sondernd, und absonderlich in der Ausführung lösend, jedes seiner Kunstwerke so zu specialisiren vermochte, daß jedes derselben seinen eigenen Zuschnitt gewann, deren mehrere aber, gegeneinander gehalten, immer die auffallendste Verschiedenheit darbieten.

In seinem Riesenwerk, betitelt „die Kunst der Fuge," unternahm er eine Steigerung der Figuralkunst, die vor ihm gewiß kein Fugist sich auch nur träumen ließ. Er erfand auf ein und ebendasselbe Grundthema eine ganze Reihenfolge von Fugen, wo vermittelst einer geringscheinenden contrapunktischen, oder melodischen, oder rythmischen Veränderung des Grundthemas er immer wieder neuen Stoff zu Gegenthemas und (uneigentlich sogenannten) Gegenharmonieen gewann, die er hinwieder mit jenem Grundthema so kunstvoll als zwanglos verwob.

In seinem Werk der „dreyßig Variationen" lösete er die strengste, bindendste Aufgabe der contrapunktischen Kunst, welche nach unserer Kunstsprache die „canonische" heißt. Canon heißt nämlich ein Kunstwerk, worin die Kunstaufgabe der „strengen Nachahmung" durchaus befolgt wird, und „strenge Nachahmung" heißt, wo eine Stimme der an-

dern in zwar ungleicher Tonhöhe, aber melodisch gleichen Abstufungen von Anfang bis zu Ende nachschreitet. Hier lieferte Bach erschöpfend Canons durch alle Intervalle; wobey dem Dilettanten bemerkt werden muß, daß gewöhnlich die leichter zu setzenden Canons, wie sie bey manchem neuern Componisten, zum Beyspiel bey Clementi, vorkommen, Canons „in der Oktave" sind. Hingegen werden Canons mit ursprünglich dissonirendem Intervall-Verhältniß, wie Canons der Secunde und der Sextime, für äußerst schwierige Kunstwerke, und dann für einen höhern Triumph des Componisten gehalten, wenn sie ein so schönes, zwangloses, wohlausgerundetes Tongewebe darbieten, wovon jene Bach'schen Canons wirklich unübertreffliche Muster sind.

In Hinsicht auf Bachs Specialisirungs-Kunst kann ich auf Beyspiele hinweisen, die auch manchem meiner verehrten Zuhörer bekannt sind, nämlich auf die bloß zweystimmig gesetzten Präludien des „wohltemperirten Klaviers," wobey die Eine Stimme — gewöhnlich ist es die Oberstimme — geschwindere Bewegung (kürzere Notengeltung) hat, als die andere. In einem solchen Stück, wo Eine Stimme zur Hauptstimme erhoben wird, da läßt ein Künstler, wie Bach, diese Hauptstimme immer in höchster Freyheit der Bewegung hervortreten. Diese Freyheit der Bewegung erscheint in der Bach'schen Melodik zunächst als öfteres, schnell wechselndes Steigen und Fallen; und dieses Steigen und Fallen erscheint hinwieder in einem mannigfaltigen Wechsel, das heißt in Sprüngen von ungleichen, bald größern bald kleinern Intervallen. Man untersuche in den angeführten Präludien, wie selten auch nur vier Töne nacheinander einförmig durch die diatonische Tonleiter oder durch Einen Accord auf- oder absteigen, wie oft hingegen schon vier Töne nacheinander fallend-steigend-fallend, oder steigend-fallend-steigend vorkommen. Natürlich wird durch dieses Kunstmittel, wodurch die Melodieen schon an intensiver Kraft viel gewinnen, zu-

gleich auch das Gebiet der Melodik außerordentlich bereichert, da hingegen die Läufe durch die Tonleiter und die Akkorde erschöpflich sind; so wie sie auch in unserer modernen Musik nur allzuoft auf die nämliche Weise durchgejagt werden; ein Unfug, der freylich schon zu Bachs Zeiten seinen Anfang nahm; daher derselbe solche Künstler „Klavier-Husaren" zu nennen pflegte. Besaß er nun das Kunstvermögen, wie er auch wirklich schöpferisch den Beweis führte, eine und ebendieselbe Notenfigur von drey bis sechs Tönen in verschiedener Tonhöhe und manigfaltiger Harmoniebeziehung durchzuführen, so gewann er eben an jedem solchen Kunstwerk ein Specielles, dem kein anderes Specielles gleichet. Mithin bewährte er auch darin seine Größe, wie er mit einem einzelnen Kunstmittel wirkte.

Nachdem wir nun Bach aus dem technischen Standpunkt beurtheilt haben, treten wir auf den psychologischen. Auch hier liegt uns ob, eine so viel als möglich historische Beziehung und Bedeutung herauszugewinnen.

So gewiß als er schöpferisches Genie war, mußte er die herkömmlichen technisch befestigten Kunstformen zu durchbrechen streben, um eine freyere und reichere Gemüthswirkung zu erzielen. Hier möchte ich dem bekannten Worte Schillers, „wer den Besten seiner Zeit genug gethan, hat gelebt für alle Zeiten" eine etwas umständlichere Anwendung geben. Gewiß hat unser Bach den Besten seiner Zeit genug gethan, indem er nach den Forderungen der Zeit, den Darstellungsformen der Zeit, der Fähigkeit und Fassungskraft der Zeitgenossen, alle Leistungen seiner Zeitgenossen unter den Componisten weit überbot. Und so hat er allerdings schon seine Zeit überlebt. Wie er aber das Leben, das höhere Kunstleben, für die Nachzeit ausgeboren, das vermochte er nur mit noch andern Kunstmitteln, als mit denen, die für seine Zeit, gerade dieser angehörig, für die besten galten. Es galten nämlich für die besten und höchsten die Meisterstücke der contrapunk-

tischen Kunst. Die Gesetze dieser contrapunktischen Kunst, beruhen nur zum Theil auf absolutem Grund, zum Theil auf conventionellem, und in diesem letztern Sinne eben auf herkömmlichen Zeitgesetzen. Jenes Absolute und dieses Conventionelle könnte aber Dilettanten nicht auseinander gesetzt werden, weil hier Kenntniß der Kunstregeln und der Kunstsprache vorausgesetzt werden müßte. Es genügt aber auch die Nachweisung, ja es ist hier lediglich um diese zu thun, daß und wie Bach das Absolute an jenen Kunstgesetzen befolgte, das Conventionelle aber übersprang, und so lebendig und lebenerzeugend in den Zeitenstrom der musikalischen Cultur unermeßlich weit hinausreichte.

Zu Bachs Zeit kannte man keine andere Kunstgröße, als eben die Größe der contrapunktischen Kunst. Hier galt das Grundgesetz, daß in jedem mehrstimmigen Satz jede Stimme gleiche Wichtigkeit habe. Absolut war und ist dieses Gesetz, sofern man es aus dem Gesichtspunkt betrachtet, daß alle Theile des Kunstwerkes wesentlich seyn müssen, weil alle zusammen, mit Ausschluß alles Unwesentlichen, das so oder anders seyn, oder auch weggelassen werden könnte, erst die völlige Einheit und Ganzheit desselben ausmachen. Diese Absolutheit hat aber einen conventionellen Styl nach sich gezogen, der den Componisten jener ersten Periode der selbstständigen Instrumentalmusik ganz unmöglich gemacht hat, einzusehen, wie er, dieser Styl, einem auch absoluten Kunstgesetz widerspricht, welches ursprünglich schon auf dem Fundament der Akustik beruhet. Nach jenem Styl nämlich mußte ein mehrstimmiger, zum Beyspiel vierstimmiger Satz, in der Tiefe ebensowohl, als in der Höhe, im Baß ebensowohl als im Discant, so ausgeführt seyn, daß der Baß gleich viele Noten, und ebendieselben rythmischen und melodischen Figuren bekam, wie der Discant. Nun weiß Jedermann, oder man kann es leicht versuchen, daß nicht alle, zumal die geschwinderen Tonfiguren, welche in der Höhe schön

und faßlich sind, es in der Tiefe auch sind; eben so weiß Jeder, daß nach akustischem Gesetz die tieferen Töne, wegen ihrer langsamern Schwingung, nicht so spielend an's Ohr schlagen, wie die höheren; daher eigentliche Baß-Passagen in der Geschwindigkeit auch nicht so deutlich gehört werden, wie die Passagen in der Höhe. In dieser Hinsicht steht also jener contrapunktische Styl dem heut zu Tage allgemein gewordenen, wo wir zu Einer Baßnote mehrere höhere zu spielen bekommen, ja solcher Stücke, und ganz ausführliche Sätze unzählige besitzen, gegenüber. Daß Bach diesen letztern Styl als eben so wesentlich erkannt, und eingesehen habe, daß er, jenem Grundgesetz der Akustik entsprechend, dem contrapunktischen Styl sofern vorzuziehen ist, als jede Spielüberladung in den tiefern Tönen die Kunstanschauung trübt und den Kunstgenuß schwächt, ist nicht zu behaupten. Um so mehr ist seinem Genie, das sich hier als ein auf Kunstentwickelung und Lebenserhöhung ausgehender Bildungsinstinkt offenbart, beyzumessen, was er hier, vielleicht unbewußt, Eigenthümliches geleistet. Schon in seinen frühern Suitensätzen kommt mancher vor, worin zu einem relativ langsam fortschreitenden Baß die figurirte Oberstimme das schmuckvollste Florilegium enthält. Manche solcher Compositionen sind noch nicht gedruckt. Auch sein Hauptwerk in diesem Styl ist es nicht, ein Werk, welches, von überaus wichtiger historischer Bedeutung, in obigem Sinne das Hinausreichen und Hinausleben in künftige Zeiten beurkundet. Der Titel dieses Werkes lautet für unsere jetzige Kunstwelt etwas befremdlich: „Sonaten für zwey Manuale mit obligatem Pedal." Sie wären demnach für die Orgel gesetzt. Aber nicht gerade als Orgel-Compositionen sind sie merkwürdig; sondern das ist höchst merkwürdig, wie der vielseitige Mann, der vermöge seiner Vielseitigkeit auch ein recht guter Pädagog war, indem er zunächst ein pädagogisches Werk zur musikalischen Beschulung der Füße des Organisten liefern wollte, eine reichhaltige

Sammlung ächter, reiner, großer Kunstwerke zu Stande brachte, woraus eben jener erwähnte Vorzug der Kunsterweiterung hervorleuchtet. Es enthält nämlich dieses durchaus bloß dreystimmig gesetzte Werk zu langsamen, für die eben auch noch langsamen Füße des Orgellehrlings spielbaren Noten zwey figurirte, oft vom Baß weit entlegene hohe Stimmen, die einander oft wechselseitig über- und unterschreiten, und daher auf zwey Manualen ausgeführt werden müssen, damit die Hände einander nicht in die Quere kommen. Dergestalt enthält dieses Werk eine Bereicherung der Figuralkunst in den höhern Tönen, so daß es vermöge dieses Styls den Gegensatz zu jenem contrapunktischen bildet, worin der Baß gleich figurirt erscheint, wie die höhern Stimmen.

Endlich stelle ich Ihnen in Folgendem dar, durch welches Hauptmittel Bach sich zum eigentlichen Idealisten der Tonkunst erhob, und ohne seinen technischen Standpunkt ganz zu verlassen, einen psychologisch viel wirksamern, die musikalische Gemüthsbildung namhaft steigernden Styl gewann. Zu Bach's Zeit hatte man die Elemente der Kunst noch nicht wissenschaftlich erkannt. Man kannte, wie ich schon in einer frühern Vorlesung berührte, nur Harmonie und Melodie als Grundelemente; und zwar ward die Melodie auf die Harmonik gebaut. Der Rythmus wurde auch von den wenigen Methodisten, die ihn nicht bloß beyläufig behandelten, wie Mattheson, Riepel und Forkel nicht als Tonelement erkannt. Und doch ist er so gewiß das erste Grundelement, als in Bewegung, künstlich geregelter Bewegung, das Wesen und Leben aller Musik besteht. Weil also die Rythmik kunstwissenschaftlich noch nicht vorhanden, keineswegs methodisirt war, so that auch bey jedem Componisten das Genie, der Grad der Genialität sich ganz vorzüglich an dem rythmischen Gehalt seiner Compositionen kund. Hier nun erscheint Bach als der überlegene Kunsterfinder. Die Originalität seiner Rythmen ist häufig schon

an

an seinen Fugenthemas ersichtlich. So künstlich rythmisirte Themata, wie viele im „wohltemperirten Clavier" wird man bey keinem Fugen-Componisten, auch bey keinem der neuern und neuesten finden. Ueberhaupt sind die rythmischen Bestandtheile seiner meisten Compositionen so vielfach geglie-dert, und daher so lebendig und ergreifend, daß der sinnige Zuhörer mit Gewalt fortgerissen wird, ihnen in scharfer Auf-fassung und steter Zusammenfassung zu folgen; ja es wird ihm unmöglich, bey den bloßen Tonmassen (Harmonieen, Accorden,), zu verweilen. Und das bringt eben den idealen Kunstgewinn für das Gemüth.

Soll ich nun mein historisch-kritisches Urtheil über Jo-hann Sebastian Bach, als individuelle Zeiter-scheinung in kurze Worte zusammenfassen, so muß ich mich so ausdrücken: Indem derselbe mit seiner Meisterschaft die Leistungen in den vorhandenen Kunstformen erschöpfte, und mit seiner Genialität unermeßlich weit darüber hinausreichend neue Bahnen brach, hat er die Periode der „freyen Schreib-art" herbeygeführt, wornach unsere seitherige Kunstwelt sich tausendfach gestaltet und bereichert hat; und so viele wunder-herrliche Früchte sie, die Instrumentalkunst, seither getragen — wir haben sie alle mittelbar diesem ihrem ersten Begrün-der zu danken. Auch dieß werde ich in der nächsten Vorle-sung überführend nachweisen. Die gegenwärtige schließe ich mit noch ein paar allgemeinern Betrachtungen.

Wenn eine Gottesgabe Einem Individuum in so über-schwänglichem Maaße zu Theil wird, wenn dergestalt Göttliches menschlich personifizirt erscheint, so liegt da-rin, als in einem besondern Strahl der göttlichen Gnade auch ein eigenthümlicher Cultussegen. Wollen wir diesen Segen in vollem Maaße uns zuzuwenden trachten — will das Jeder von uns individuell, so muß er sich dem segensreichen Ein-flusse dieses Individuums, der Einwirkung dieser so eigen-thümlich individualisirten Kunst hingeben. Hier nun sind

die Kunstschöpfungen dieses Individuums so groß und inhaltreich, so kraftaufregend und auch anstrengend, daß es allerdings eine weitläufige Aufgabe ist, sich dieselben künstlerisch und geistig anzueignen. Daher ist Vorbildung nöthig. Um so Großes zu erfassen, muß der Mensch sich dazu groß erziehen. Es giebt auch hier Stufen des Heiligthums. Wollen wir Stufen hinansteigen, so kommen wir vorerst auf das Gebiet der Pädagogik zu stehen, die uns auf ihren Ebenen dazu Bahn zu machen hat. Da heißt es erst gehen — schreiten — dann steigen. Wie nun die Kunstjünger und Nachfolger Bach's diese Stufen bezeichnen, das ist historisch und pädagogisch gleich merkwürdig. Alle weisen und leiten, nach Maaßgabe ihrer Behutsamkeit, auf Jenen hin, als den ersten Ring an der Kette. Diese goldene Kette Ihnen, Ring für Ring, aufzurollen, wird die Aufgabe der nächsten Vorlesungen seyn.

Nun bleibt mir noch ein Nachwort an die besondern Freunde der Vokalmusik unter meinen verehrten Zuhörern. Sie könnten finden, ich habe Sie hier in dieser Vorlesung leer ausgehen lassen; könnten vermuthen, auch in der nächsten Vorlesung möchte dieß wieder der Fall seyn; ja es könnte Ihnen dergestalt Ihr Höchstes von mir zurückgesetzt erscheinen. Darüber ist Verständigung nöthig. Ganz gewiß ist im Gebiete der Tonkunst der Gesang das ewig Schönste, und so können wir ihn auch das Höchste nennen; ganz gewiß giebt es vollends auf dem Standpunkt geselliger Kunstleistung, nichts Höheres, als wenn volle Stimmen aus vollen Herzen einander im vollen Chor entgegenströmen; ganz gewiß ist, gleichwie in der sichtbaren Schöpfung die menschliche Gestalt, die Menschenstimme auch die Herrin der Tonschöpfung. Sie soll es bleiben. Dennoch ist Stimme, gleichwie Gestalt, nur ein Punkt, worin sich das Schöne concentrirt. Um diesen Centralpunkt herum liegt eine unermeßlich reiche Schöpfung, in der Lichtwelt schon

vom Schöpfer in die schöne Natur gelegt, in der Tonwelt nur der Schöpferkraft des menschlichen Geistes im Ablauf der Zeiten entsprungen. Was hat er Alles schon geschaffen, und wie schafft er an Einem fort! Erwäge ich nun, wie dieses Schaffen noch so unerkannt, wie diese Tonschöpfungen noch lange nicht gehörig gewürdigt sind, so muß ich auch Sie, Verehrte! einladen: aus Ihrem beschränktern — ich sage nicht geringern — Schönheitsgebiete der Vokalmusik in das durchaus unbeschränkte der Instrumentalmusik überzutreten. Nur in der Instrumentalmusik finden Sie so gewiß die höchsten Ideale der Tonkunst, als nur da die höchste Erfindungsgabe des Componisten sich geltend machen kann. Die Leistungen der Menschenstimme, auch diejenigen einer Catalani, ja, wenn's gedenkbar wäre, ein ganzer Chor catalanischer Brauvoursänger würde keineswegs vermögen, die tausenderley Tonfiguren herauszubringen, die seit der Bach'schen Periode in unserer Instrumentalmusik vorkommen; und mit diesen tausenderley Tonfiguren haben unsere erfindungsreichen Schöpfer der Instrumentalkunst, wie auch die „ausübenden" Spielkünstler, den Gesang himmelweit überflügelt. Es sind neue Fittige, aus dem Künstler-Organismus herausgewachsen, worauf die menschliche Seele sich in höhere Regionen emporschwingt. Was aber die Fähigkeit eines solchen Aufschwungs von vorne herein vernichtet, das ist wohl, mehr als alles Andere, der mißverstandene, verkehrt auf Kunst, Kunstbildung und Kunstleben angewandte philosophische Satz: „Das Einfachste ist das Höchste." Damit stößt man im Kunstgebiete gerade die Gaben Gottes von sich. Denn nur sofern haben wir so viele Segnungen als Gaben, wiefern keine dieser Gaben einer andern gleichet. Solch eine in's Unendliche gehende Gabenverschiedenheit haben wir aber nur im Gebiete der Instrumentalmusik, worin der menschliche Erfindungsgeist seine ewig nie auszufeyernden Triumphe feyert.

Darum ist dem Gesangfreunde, so wie Demjenigen, der auch in der Instrumentalmusik bloße Cantabilität sucht, und so der höhern Idealität an Einem fort widerstrebt, nicht genug zu empfehlen, daß er doch ein Bildungsgesetz, welches die Vorsehung überall in die Menschheit gelegt hat, näher brachte. Sie verleihet nämlich dem Menschen in jeder Entwickelungs-Sphäre seines Individuallebens die Anlage so, daß sie etwas davon in ihn hinein, etwas davon um ihn herum legt. Wer sie in ihn hineinlegt, hier Tonsinn, Tonvermögen, schöne Stimme, das bringt ihm so leicht Genuß und jene ästhetische Selbstanschauung, worin das Schöne als ein inwohnendes sich ihm abspiegelt. Damit begnügt er sich denn auch, ohne sich vorzusehen, wie die vorzügliche Empfänglichkeit seines Tonsinnes, so wie die Tonfülle seiner Stimme, im Naturlauf allmählig sich verliert, ja in der That oft abstirbt, während dem Geiste die Aufgabe bleibt, mit allen Anlagen auch die Kunstanlagen immer höher zu entwickeln. Wenn wir aber auch häufig wahrnehmen, daß die Sänger das Spiel vernachlässigen, die Cantabilitäts-Freunde es geringschätzen, beyde, sich immer um den Mittelpunkt des angeborenen Tonsinnes und Tonvermögens herumdrehend, gegen jede Anstrengung sich sträuben, womit die Hand zum Kunstspiel, die Seele zur Kunstanschauung, der Geist zur Erkenntniß der Kunstgesetze befähigt wird: so darf es ihnen deßhalb nicht strenge zum Vorwurf gemacht werden, weil das allgemeine Vorurtheil, die Instrumentalmusik sey ihrem Wesen nach etwas ziemlich Sinnliches, noch zu tief wurzelt, und nur allzuoft durch unsere moderne Orchestermusik, und deren Besetzung, wo mit dem leiblichen Hörsinn auch der Kunstsinn auf's Allersinnlichste betäubt wird, den Schein der Wahrheit enthält. Um so willkommener hoffe ich Ihnen mit meiner nächsten Vorlesung zu seyn, womit ich Ihnen die Instrumentalmusik von ihrer allergeistigsten Seite geschichtlich vorzuführen habe.

10271144

VI.

Geschichte der Instrumentalmusik.

Fortsetzung.

Was ich in letzter Vorlesung beyläufig berührte, daß Johann Sebastian Bach auch ein recht guter Pädagog war, muß ich nun um so mehr als historisch wesentlich anführen, weil es darauf ankommt, zu wissen, wie sein Unterricht oder sein Geist, oder beydes zugleich, auf seine Schüler, und durch dieselben auf den Entwickelungsgang der Kunst wirkte. Diejenigen unter ihnen, welche mehr Combinations-Vermögen als Erfindungsgabe besaßen, neigten sich natürlich vorzugsweise zur contrapunktischen Setzart hin. Unter denselben steht Kirnberger obenan. Seine Fugen sind lauter Meisterstücke, und haben im Harmoniegebrauch sofern noch den Vorzug vor den Bach'schen, als sie keinerley Härten enthalten, wie der Gewaltige sich manchmal erlaubte. Indeß sind solcherley Leistungen, nachdem Bach in der Fugenkunst, man mag die Menge oder die Mannigfaltigkeit dieser seiner Werke in's Auge fassen, so überschwänglich viel geleistet, in Hinsicht auf den weitern Entwickelungsgang der Kunst, von ziemlich unerheblicher Bedeutung.

Hingegen ist von höchster Bedeutung, wie sein Geist sich fortgepflanzt — ich kann sogar sagen, fortgeerbt hat auf seinen leiblichen Sohn Carl Philipp Emanuel. Hierin liegt mehr, als bloß ein schöner Zug aus dem Leben einer Künstlerfamilie. Es tritt nicht bloß auf eine merkwürdige Weise „nach dem Vater der Sohn" auf. Diese Erschei-

nung ist in Culturhinsicht von solcher Erhabenheit, daß sie mit keinem geringern Worte bezeichnet werden kann, als „hier ist Licht aus Licht entsprungen.“

So licht- und glanzvoll ist diese Erscheinung, daß durch die historisch-kritische Erkenntniß ihrer ganzen, vollen Bedeutung es allein möglich ist, die Culturgeschichte der Tonkunst — das heißt hier immer, der selbstständigen Instrumentalmusik, in ihrem lückenlosen Zusammenhange zu begreifen und zu überschauen. Denn in dem Sohne, Carl Philipp Emanuel Bach, stellt sich der große kunsthistorische Wendepunkt, der Uebergang von der strengen „Schreibart“ zur „freyen“ klar, wahr und vollständig dar. Der Vater hatte den Sohn nicht nur in dem von ihm selbst so fruchtbar gemachten Gebiete, als dem anererbten Kunstvaterlande die Weihe der Kunst gegeben; er hatte vielmehr in demselben die Ahnung noch unbekannten Landes geweckt, hatte ihn, so zu sagen, bis an die Grenze geführt, wo die Aussicht auf einen neuen, unabsehbar weiten Wirkungskreis sich ihm eröffnete.

Ganz leicht ist es zu sagen, worin eigentlich die Strenge der „strengen Schreibart“ und worin die Freyheit der „freyen Schreibart“ besteht. Die strenge Schreibart schreibt das Contrapungiren als Grundgesetz vor. Nach der Steigerung dieses Grundgesetzes geht alle contrapunktische Kunst auf Vielstimmigkeit, auf harmonische Vollstimmigkeit aus. Dergestalt ist Gleichzeitigkeit mehrerer Tonreihen, und zwar zur Erzielung der Fülle der Harmonie, Vierfachheit der Tönreihen, Vierstimmigkeit, die gewöhnlichste Aufgabe dieser Kunst. Es ist ein durchgeführtes Aufeinanderbauen von Accorden, mithin gewissermaßen ein architektonisches Verfahren; und wirklich haben schon frühere Techniker und Aesthetiker nicht unpassend und verständlich genug bemerkt, solcherley Musik nähere sich in ihrer Erscheinung und Wirkung der Plastik; ja sie haben, wo sie solcherley Musik auf der Orgel vortragen hörten, gefunden,

es liege gerade im Wesen der höhern Tonkunst eine Hinneigung zur Plastik. Ihnen nun, verehrte Zuhörer! ist es hoffentlich in meinen frühern Vorlesungen befriedigend dargethan, daß der Plastik die Musik gerade gegenüber steht, ja daß, wo Einem an der Musik etwas plastisch erscheint, es ihm als Musik wirklich untergegangen seyn muß.

Immerhin bleibt historisch wahr, daß die strenge Schreibart des Contrapunkts die Kunst gefangen hielt, welche ihre Freyheit nur in einem freyen Spiel finden konnte, ja wirklich nur da in voller Freyheit erscheint, wo sie so spielvoll, wie möglich, wirkt. Nur ein Bach vermochte in jenen Schranken sich mit solcher Freyheit und solcher Spielfülle zu bewegen, vermochte jener Hemmung so mächtig zu widerstreben.

Die Befreyung von diesen Schranken konnte und mußte nur auf solche Weise gewonnen werden, daß nicht in der Vervielfachung der Tonreihen, nicht in der Gleichzeitigkeit, sondern ganz entgegengesetzt, in Vervielfachung des Tönegehalts ebenderselben Tonreihe, mithin in Aufeinanderfolge der Töne, reichere Spielfülle, und damit höhere Freyheit gewonnen wurde. Auf eine regelmäßig durchgeführte Vielstimmigkeit, also auch auf die gewöhnliche Vierstimmigkeit mußte verzichtet werden. Es war demnach um die Spielfülle einer Tonreihe zu thun, und wie konnte diese anders erzielt werden, als durch Steigerung der Rythmik, wo in mannigfaltigster Vermischung, das heißt hier, Zusammenstellung der Tonlängen und Tonkürzen kleine und größere Tonreihen mannigfaltig gruppirt erscheinen.

Auf solche Weise hat die bahnbrechende Kunst Carl Philipp Emanuel Bachs sich entwickelt. Mit Ausnahme einzelner, weniger Fugen und fugirten Sätze, die er dem Contrapunkt, vielleicht dem Andenken seines Vaters zu Ehren, verfertigte, beurkundet die große Menge seiner Cla-

vierwerke den für seine Zeit wie ein Wunder überraschend eigenthümlichen Styl, womit er in die ganze Kunstwelt ein kaum geahntes, neues, freyes Leben brachte.

In seinen Werken ist — mit Ausnahme der oben angeführten, der strengen Schreibart angehörigen — die Oberstimme vorherrschend; oft ist sie nur mit einer einfachen, langsam fortschreitenden Baßbegründung versehen. Vollstimmig ist er fast nur in einzelnen Accordengriffen. Läßt er ganze Akkordenreihen auf einander folgen, so erscheinen sie „gebrochen," meistens in allerley melodischen Figuren für beyde Hände getheilt, so daß ein solcher Satz als ein bloß einstimmiger erscheint. Diese Satzart heißt nach unserer Kunstsprache Homophonie. In der Homophonie erscheint nur Eines auf einmal als wesentlich, daher auch in mehrstimmig figurirten Stellen die Kunst der Nachahmung vermieden wird. Denn, so wie Eine Stimme die andere nachahmt, so heißt das Polyphonie. Die Nachahmungskunst im weitesten Spielraum nicht nur der „strengen", sondern auch der „freyen Nachahmung," ist die wesentlichste Würze, Verschönerung und Bereicherung aller mehrstimmigen Kunst. Wo auf dieses große Kunstmittel der Nachahmung verzichtet wird, wo folglich mit Einer Tonreihe hohe Bedeutung gewonnen werden soll, da muß diese erstens künstlich rythmisirt oder melodisirt, oder beydes zugleich seyn; zweytens muß durch bald übereinstimmende, bald contrastirende Eurythmie der Theile das Ganze zum höhern Kunstwerk gesteigert werden. Nun zur Anwendung.

Melodiereichthum besaß Emanuel Bach in völlig so hohem Grade als irgend einer seiner Nachfolger. In der höchsten Beziehung kommt nur diejenige seines Vaters, in dessen bloß zweystimmigen Sätzen der seinigen bey, nämlich mit der schon bey den Werken seines Vaters erwähnten Eigenschaft des öftern und mannigfaltigen Steigens und Fallens. Am leichtesten überzeugt man sich von der überaus hohen Schön-

heit seiner Melodie, wenn man diejenigen Stellen oder ganzen Sätze, wo der Rythmus der Oberstimme als aufgehoben erscheint, das heißt, wo die Bewegung in einerley Notengeltung fortläuft, schnell, aber fein, und nirgends forte, durchspielt. Je geschwinder sie, unbeschadet der Deutlichkeit, gespielt werden, desto höher ist die Wirkung, so klar, schön und fließend sind sie gesetzt; ja sie erheischen diese Geschwindigkeit, weil allein durch diese, da wo die Vielstimmigkeit und Polyphonie abgeht, die höhere Spielfülle, als Ziel und Gipfel der Instrumentalmusik, erreicht werden mag.

Jedoch nicht hierin besteht Emanuel Bachs Ueberlegenheit, sondern in seiner Rythmik. Hier sind seine Werke in eine frühere und in eine spätere Periode einzutheilen. Die frühern bezeichnet hervorragend eines seiner Werke, an Gehalt und Umfang irgend ein anderes aufwiegend, in seiner Form aber sich als Originalwerke ankündend unter dem merkwürdigen Titel: „Sonaten mit veränderten Reprisen.“ Dieses Werk muß jedem sinnigen Dilettanten schon beym Anblick der Noten seltsam, wo nicht wunderbar, vorkommen. Er sieht da vielerley krause Noten, bunte Tonfiguren; und betrachtet er diese Noten näher, so findet er einen ziemlich langen Satz bis dahin ausgeführt, wo in unserer modernen Sonate das Repetitions-Zeichen vorkommt; dann nimmt er wahr, daß dieser Satz noch einmal von Anfang aufgefaßt und durchgeführt wird, daß aber in der Durchführung viele andere bunte und krause Noten vorkommen. Er findet zugleich, daß dabey die Grundharmonieen die nämlichen bleiben; und erkennt endlich darin eine ganz eigene Kunst, im Großen und im Feinen zu variiren, und zwar so, daß das Rythmenspiel dadurch vervielfacht wird.

In seiner frühern Periode beobachtete Emanuel Bach, so bunt auch seine Rythmen, und so ausgeschmückt seine Melodieen erscheinen, einen gewissen, auf einfache Harmonien-

folgen gegründeten Fluß. So vielerley Wendungen, so viele Ueberraschungen in ebendemselben Stücke vorkommen, so vermied er doch scharfe Absätze, grelle Contraste, besonders diejenigen, welche durch frappante Uebergänge und weitausgreifende Modulationen erzielt werden. In spätern Werken erschien er immer freyer, kühner, idealisirender. In seiner vollen Kühnheit und Freyheit erscheint er in seiner spätesten Periode, in den sechs Sammlungen: Sonaten, Rondos und freye Phantasieen. Was an diesen Werken vorzüglich auffällt, und auf historischem Standpunkt ins Auge gefaßt werden muß, ist dieß, daß diese Compositionen häufig mit Pausen durchschnitten sind. Wie hierin die freye Schreibart der strengen gegenüber steht, ist nicht etwa bloß auffallend, sondern so aufklärend, daß dieser wichtigste Zeitpunkt und Wendepunkt der Kunstgeschichte dadurch in völliges Licht gesetzt wird. In einer Composition der strengen Schreibart klingt das Tonstück von Anfang bis zu Ende an Einem fort; ja in der Fuge müssen, nachdem die zweyte Stimme eingetreten ist, durchaus wenigstens zwey Stimmen mit einander fortlaufen. So muß in der harmonischen Tonfülle das Bewegungsspiel der einzelnen Tonreihen, so zu sagen, verschwimmen; durch das Ganze aber wird das Ohr überfüllt, und dadurch der Geist, die Phantasie des Hörers niedergedrückt. Wo hingegen in einer Composition der freyen Schreibart die Theile des Tonstückes durch Pausen — wohlbemerkt durch „Generalpausen," das heißt, Pausen in allen Stimmen zugleich — getrennt sind, und zwar bald durch kürzere, bald durch längere Pausen: da findet Ohr, Gefühl und Geist in den Schweigmomenten seine augenblickliche Erholung. Jedoch ist dieß nur der ästhetisch negative Vortheil; der positive besteht darin, daß die Phantasie den kurzen Rest, so zu sagen, zu einem neuen Anlauf benutzt, dabey aber zugleich im Reproduciren des Ebenaufgefaßten, und im Anknüpfen an das Folgende regsam ist, wobey auch das Gedächtniß

eher wirksam seyn kann, als da, wo der immer fortlaufende Tonstrom an Einem fort aufgefaßt werden muß.

Diese Compositionsart der freyen Schreibart nenne ich nun die ideale Construktion. Durch diese wurde seit Emanuel Bach unser Tonkunstgebiet erst gehörig entmaterialisirt, erst wahrhaft idealisirt. Denn durch diese Idealisirung gewann man den alle Kunstproduktion und alle Kunstwirkung unendlich steigernden Vortheil einer mannigfaltigen Eurythmie der Theile. Man konnte nun verschiedenartige grössere und kleinere Theilformen, ja die vereinzeltesten Formtheile einander faßlich, und auch auffallend, überraschend und befriedigend, einander gegenüber stellen. So wurden hohe Idealwerke der Fassungskraft näher gebracht; und das ganze Wesen der Tonkunst wurde auf diesem Wege zugleich volksthümlicher. Wer in solch idealen Kunstwerken auch nicht völlig die sinnvolle Verbindung der kleinern und grössern Theile zum Ganzen zu umfassen, wer den Geist des Componisten, wie er über dem Ganzen schwebt, auch nur von ferne zu ahnen vermochte, der konnte sich doch manches Einzelne heraushören und daran seinen Schönheitssinn weiden. Denn die Kunst der Eurythmie vereinzelt gewissermaaßen das Schöne, ohne es zu isoliren. Was schon die Aesthetiker der Alten von pulchritudo vagans, „fliegender" Schönheit, und pulchritudo adhærens, „anhängender" oder abhängiger Schönheit sagten, gehört ganz hieher. Dort fliegt der Geist leicht auf, hier bleibt er eher hangen, wenn auch von schönen Banden gefesselt.

Hier, an unserm Emanuel Bach haben wir nun den schöpferischen Kunsthelden. Wie ideal seine Werke in der so eben erörterten Beziehung construirt sind, ist am leichtesten aus den in jenen sechs Sammlungen enthaltenen Rondos zu ersehen. Sie sind lang, ausführlich, dennoch fast durchgehends klein gegliedert; jeden Augenblick, manchmal Takt für Takt, erscheint etwas als abgeschlossen. Man konnte

auch nur diesen Takt spielen, und hätte daran schon ein hübsches Kunststückchen, eine „fliegende Schönheit"; wo auch keine Pausen stehen, da wird ein sinniger Spieler, auch nur mit einigem Vortragsinstinkt, oft eine Pause einstreuen, so fühlbar schließt sich die kleine Stelle ab; daher denn auch in diesen Stücken nach dem Harmoniegebrauch so viele Abschlüsse vorkommen, die nach unserer Kunstsprache „vollkommene Tonschlüsse" heißen. Selbst der Harmoniegebrauch muß in diesen Rondos dazu dienen, das theilweise Abschließen, ich muß sagen, die Schlußhaftigkeit noch fühlbarer zu machen. Der Componist modulirt in die entlegensten Tonarten, nicht selten durch das Mittel der sogenannten „unharmonischen Verwechselungen." Aber auch in den entlegensten Tonarten muß wieder geschlossen, abgesetzt werden. So erscheint das Rondothema allerwärts hin transponirt, während es in unsern modernen Rondos fast immer nur in der Grundtonart, als Thema im engern Sinne, vorkommt. Aus diesem Allem geht der Unterschied hervor, daß alle die tausend Rondos unserer modernen Kunstwelt zusammengenommen ganz gewiß nicht eine solche Manigfaltigkeit und Idealität der Construktion darbieten, wie die fünfzehn Bach'schen zusammengenommen.

Nachdem ich nun aus der frühern und aus der spätern Periode Emanuel Bachs diejenigen Eigenthümlichkeiten herausgehoben, welche die historisch merkwürdigsten und für die Kunstentwickelung folgereichsten sind, so muß ich nun aussprechen, was sie alle gemein haben. Die Seele aller dieser verschiedenartigsten Eigenthümlichkeiten ist: Feinheit. Wäre doch meine Sprache fein genug, um so in verfeinertem Wort die Feinheit des Tones abzuspiegeln, und schriftstellerisch zu beurkunden, wie viel, wie unendlich viel würde dadurch, nicht allein jetzt für Sie, meine kunstbefreundeten Zuhörer! sondern für die ganze Kunstwelt, für ihr ästhetisches Zartgefühl — das auch mit sittlicher Zartheit so nahe verwandt,

ja mit der geistigen auf's Innigste verwebt ist — gewonnen! Weit etwas Höheres wäre eine solche Verfeinerung, als was man Verfeinerung des Geschmacks nennt, und ganz etwas Anderes, als das, was das Gefühl weich macht, was wohl gar zur Weichlichkeit führt. Um es in Ein Wort zusammenzufassen: hier in dieser Kunst ist Feinheit Geistigkeit. Ob überhaupt in jedem ächten Kunstwerk Feinheit Geistigkeit heißen könne, wäre vielleicht hier nicht unzweckmäßig zu besprechen. Wenigstens so viel ist allgemein wahr und anwendbar: Je weniger der schaffende Künstler mit materiellem Stoff Aufwand treibt, desto geistiger wirkt er. Will er so geistig, so vergeistigend, wie möglich, wirken, so muß er je in einem Minimum von Materie ein Maximum von Geist zu offenbaren; er muß die Materie, so zu sagen verdünnern, muß sie läutern zu einer ätherischen Geisteshülle.

Hier ergiebt sich die Anwendung leicht. Materiell, materialisirend ist, was, als sinnliche Klangzuthat, bloß mechanisch, metrisch die Bewegung unterhält, was bloß einförmig durch, oder durch ganze Oktaven auf- und niederläuft, was bloß die Akkorde vollstimmig macht, was sich müßig wiederholt, überhaupt Alles, was bloß das Ohr füllt, so daß, schon auf dem Papier angesehen, bey vielen Noten wenige Tonfiguren zu ersehen sind, die in hinlänglich künstlicher Form dieß und jenes darstellten, was man musikalische Idee zu nennen pflegt.

Das diesem Allem Entgegengesetzte bieten die Werke Emanuel Bachs, schon, in Noten angesehen, dem Auge dar. Diese buntgemischten Noten bilden, so zu sagen, die feingezogenen, schöngeschlängelten, in und aus einander laufenden Lineamente einer ausdrucksvollen Physiognomie, deren Züge sich augenblicklich ändern, und deren jeder Geist verräth; Geisteszüge, deren zartes Weben und Schweben das Gefühl des sinnigen Hörers, ja sein ganzes Kunstgemüth, vergeistigend zu einer Aeolsharfe stimmt.

Freylich mögen Sie, meine kunstsinnigen Zuhörer, es fast für Tändeley, oder für Affektation halten, wenn ich die Feinheit gleichwie eine mir erschienene neue Göttin zu erheben trachte. Und doch muß ich fortfahren und sagen: Emanuel Bachs Werke sind, im Verhältniß zu den meisten andern homophonischen, etwa mit Getränken verglichen, der Nektar, womit Hebe den Göttern die Schale füllt — oder der Thee, wie ihn Uhland besingt; wogegen vieles Andere nichts ist als Bier, gemeines, saures. Gar manche solcher Produkte der neuern und neuesten Klaviermusik sind, mit der Feinheit der Bach'schen verglichen, bey aller Genialität doch nur, was man sonst „genialische Grobheiten" zu nennen pflegt. So sehr, so vielseitig, ja so riesenhaft die Klavierkunst seit Emanuel Bach vorgeschritten, wie wir es später ins Licht setzen werden, so bleibt doch dieß wahr: sie hat sich in ihrem Vorschreiten auffallend vergröbert. Man will viel zu oft die Hände voll, die Ohren voll, übervoll haben, und sieht so die Größe, die wirklich in der modernen Klaviermusik vorhanden ist, am unrechten Orte.

Indeß verfehle ich nicht, einen solchen, gegen ein ganzes kunstprangendes Zeitalter ausgesprochenen Vorwurf zu rechtfertigen.

Ich vermag es, und zwar auf historischem Wege. In dieser meiner Rechtfertigung liegt zugleich auch diejenige der Klavier-Componisten selbst, die nicht aus Mangel an Sinn für Bachs Feinheit sich dieselbe nicht zu eigen gemacht haben, sondern durch den Entwickelungsgang der Kunst selbst davon abgeführt worden sind.

Es geht nämlich, im Gebiete der Tonkunst, der Produktion immer die Exekution zur Seite; ja diese ist die Bedingung, unter welcher jene in's Leben tritt. Der Componist erfindet's, der Spieler theilt's mit. Eigentlich haben wir uns den Erfinder und Spieler in Einer Person zu denken. Denn, obschon der Künstler nicht immer der Spieler ist, ob-

schon der Erfinder nicht alle seine Erfindungen persönlich spielen will und wird: so denkt er sich doch seine Erfindungen als gespielt oder zu spielen auf irgend einem bestimmten Instrument. Obschon ferner jede ächte, jede schöne Kunst-Idee, wäre es auch nur irgend eine Tonfigur, auf jedem Instrument, worauf sie zwanglos gespielt werden kann, schön ist, ja die innere Schönheit der Idee nicht im mindesten von dem Instrument, auch nicht von dessen speciellem Tonmaterial abhängig ist (was wir in unserer modernen Kunstcultur an den vielerley zweckmäßigen Arrangements der schönsten Kunstwerke täglich erproben): so wird doch der Componist im Zustande des Schaffens sich immer in die Leistung seines Instruments hineindenken, wird meistens auch in dessen Effekt sich hineinfühlen; am natürlichsten und gewöhnlichsten wird er sich am Instrument hineinspielen. Je umfangreicher, je spielbarer, je zuträglicher es sowohl dem Ideenspiel als dem Tonspiel ist, desto freyer, reicher, überhaupt künstlerischer, wird der Geist des Componisten sich ergießen.

Wäre nun unser Emanuel Bach so glücklich gewesen, eine wesentliche Vervollkommnung seines Instruments, des Tasteninstruments, zu erleben, und zwar einer solchen, die eben seiner eigenthümlichen geistigen Feinheit für die Exekution ganz vorzüglich zuträglich gewesen wäre, so daß ein feines Ideenspiel durch die geschmeidige Hand des Künstlers ganz leicht in ein feines Tonspiel hätte übergehen können: so wäre damit zunächst erklärt, wie Bach durch diese Eigenthümlichkeit so Epoche zu machen vermocht hat, und es bliebe nur noch weiter zu erklären übrig, wie es wohl gekommen seyn möge, daß diese Eigenthümlichkeit der Feinheit unter seinen Nachfolgern wieder verloren gegangen.

Wirklich hat Emanuel Bach die Vervollkommnung des Tasteninstruments erlebt. Großes Aufsehen hat zwar diese Vervollkommnung laut der Kunstgeschichte nicht gemacht.

Sie sprach davon nie mit viel Aufheben. Allein, so wie nach dem bekannten Sprichwort „nicht Alles Gold ist, was „glänzt," so ist eben so wahr, daß auch nicht alles Gold glänzt. Die Goldschmiede nennen eine gewisse Art Gold „Mattgold;" das ist eben so gediegen und gewichtig, wie das glänzendste, für manches Auge noch erquicklicher, als irgend ein Schimmergold. — Ein ärmliches, unscheinbares Saitenspiel! Man hat es längst in die Winkel geschoben; sein Name ist fast verschollen; es heißt Clavichord. Und doch dürfen unsere vornehmen Klavierspieler, die auf ihre prächtigen Wiener und Stuttgarter Flügel wohl ein wenig stolz sind, sich von ihrer Kunsthöhe wenigstens so weit herablassen, um von diesem Instrument eine nähere Kunde zu nehmen. Es war das Handinstrument Emanuel Bachs! Wäre dieses Instrument nicht erfunden worden, so hätten Sie vielleicht jetzt doch Ihre schönen Flügel; aber schwerlich hätten Sie alle die schönen Compositionen, woran Sie sich auf eben diesen Instrumenten ergötzen; und ohne Zweifel hätten Sie gerade die schönsten und geistreichsten nicht.

Soll ich dieses so seltene als seltengewordene Instrument näher beschreiben, so will ich lieber bey seinen Unvollkommenheiten anfangen, weil diese es sind, ob welchen man, seine Vorzüge übersehend, es in Abgang kommen ließ. Vorher aber ist noch ein historischer Aufschluß nöthig, der sich ein wenig mit der Instrumentenbaukunst befaßt, und den ich ob seiner trockenen Art nicht etwa für überflüssig zu halten bitte, weil diese Instrumentenbaukunst wirklich auch auf den Entwickelungsgang der Tonkunst selbst miteingewirkt hat, so wie sie überhaupt noch immer miteinwirkt.

Dieses Instrument trat einst an die Stelle des bekielten Flügels. Der bekielte Flügel hatte bekanntlich nur einerley Tonstärke. Wollte man doch auch zweyerley haben, so mußte an einem „zweychörigen," das heißt, an einem solchen, wo jeder Ton zwey Saiten hat, eine zweyte Tasta-

tur

tur angebracht werden, durch deren Verschiebung der Hammer nur an Eine der beyden Saiten schlug, so daß man auf diese Weise ein bestimmtes Piano im Gegensatz eines bestimmten Forte hatte, und so, wenigstens stellenweise, bald forte, bald piano spielen konnte. Natürlich genügte dieß nicht. Man wollte auch für das Tasteninstrument, gleichwie für die Bogen- und Blasinstrumente, Modification und Gradation des Tones, Crescendo und Diminuendo, die Möglichkeit durchgängiger Abstufungen vom Pianissimo bis zum Fortissimo haben. Man suchte daher ein Tasteninstrument zu Stande zu bringen, vermöge dessen das dynamische Tonelement für die Ausübung dergestalt gewonnen wurde, daß man jeden möglichen Grad der Stärke in die Gewalt der Hand bekam. Das Bedürfniß eines solchen Tasten-Saiten-Instruments mußte man um so dringender fühlen, als das Klavier gegen die andern Tasten- und Saiten-Instrumente im Nachtheil stand — gegen die Orgel, die, gleichwie die gestrichenen, die Bogeninstrumente, den einmal angeschlagenen Ton in gleicher Stärke aushält; gegen die gezupften Saiteninstrumente, wie Harfe und Guitarre, wobey die Stärke oder Schwäche des Tones von der Stärke oder Schwäche des Anschlags abhängt. So suchte und erfand man denn wirklich das Instrument, welches wir, seit seiner nachher veränderten Bauart, heut zu Tage Pianoforte nennen. Auf welchem Wege, durch welches Mittel der mechanischen Kunst es zu finden sey, war allerdings nicht schwer auszumitteln — wenigstens scheint es uns jetzt so, nachdem die Erfindung gemacht ist — man hatte bloß den der Saite nachgebenden Federkiel mit einem festen, die Saite in buchstäblichem Sinne schlagenden Körper zu vertauschen, dessen Schlag, dem Grad des Kraftaufwandes nach, vom Schlag des Spielers abhieng — und siehe! die Erfindung war gemacht. Man wählte sich aber anfangs — ob glücklich oder unglücklich, zum Vortheil oder Nachtheil der Kunst, werden wir

bald erörtern — dazu nicht, wie wir es heut zu Tage haben, einen belederten Hammer, sondern ein metallenes Stäbchen, und zwar von Eisen, oder auch von Messing. Wie dieser Ton ungefähr klang, kann man sich denken. Ein Silberton konnte es nicht seyn, weder in buchstäblichem, noch in poetischem Sinne. Sollte das Instrument nur halb so forte gespielt werden, wie heut zu Tage ein handfester Klavierspieler zu spielen pflegt, so klang der Ton wirklich etwas eisern. Aber auch sanft gespielt, war er keineswegs schön zu nennen. Jedes andere Instrument hatte ein schöneres Tonmaterial, nur die Maultrommel ausgenommen, deren Schwirren wirklich mit dem Clavichord-Ton ziemliche Verwandschaft hat. Vollends von dem Ton der Menschenstimme war dieser Ton am allerweitesten entfernt; was man dort rühmen will, indem man sagt, der Ton ist „voll — fett — gediegen — metallreich" — von diesem Allem ist hier das Gegentheil anzutreffen.

Wenden wir uns nun aber zur Kehrseite! Es könnten ganz entgegengesetzte Eigenschaften, Tonvorzüge ganz eigener Art, in diesem Instrument versteckt seyn. Was ihm an Klangbarkeit abgeht, könnte ihm an Spielbarkeit beywohnen; und durch diese Spielbarkeit könnte eine Schönheit, ein Ausdruck, ein Effekt gewonnen werden, so wichtig, daß die vermißte Klangbarkeit dadurch weit überwogen würde. So verhält es sich in der That! Und was daraus weiter Wichtiges erfolgt, muß sich klar ergeben, und soll auch wieder, bezüglich auf die Entwickelungsgeschichte der Kunst, seine volle Bestätigung finden.

Weil Holz und Leder, wie bey unsern Pianofortes nachgiebig, veränderlich ist, Metall hingegen, wenigstens hartes Eisen, unveränderlich bleibt; weil ferner in Metall genauer gearbeitet werden kann, und es gewöhnlich auch wird, als in Holz oder Stoff: so hatte man für die Töne des Clavichords eine Egalität, ein durchgängiges Ebenmaaß ge-

wonnen, das auch an dem vollkommensten Pianoforte jetziger Zeit schwerlich angetroffen wird. Und würde auch eines mit solcher Vollkommenheit aus der Hand des Instrumentenmachers gehen, so wäre es der Veränderung nicht bloß unterworfen, sondern es würde auch bald durch den zufälligen Gebrauch, je nachdem die Einen Töne weit mehr gespielt werden, als die andern, mehr oder minder inegal. Nun ist hier der Mangel, dort der Vorzug der Egalität etwas viel Wichtigeres, als man gewöhnlich glaubt. Auf einem inegalen Instrument ist ein schöner Vortrag unmöglich, weil schon der richtige unmöglich ist. Denn die Richtigkeit des Spiels ist die Bedingung der Schönheit. Soll aber Schönheit des Tones etwa für Schönheit, oder auch nur für Richtigkeit des Spiels schadlos halten? Wer es so meinte, der verriethe einen schlechten Kunstsinn; er hätte eigentlich gar keinen; denn er genösse nur sinnlich, zufrieden, sobald seinem Ohr geschmeichelt wird. So ganz und bloß sinnlich nimmts freylich wohl selten Einer. Aber zu sehr an einem schönen Tonmaterial hängen gewiß Viele; und dieß steht der wahren Aufklärung über das Geistigschöne in unserm Gebiete zu sehr im Wege, als daß es gerade hier nicht hätte besprochen und bestritten werden müssen, wo es um Kenntniß der Mittel, und zwar, von unten herauf, der physischen und mechanischen Bedingungen zu thun ist, vermöge deren das Saitenspiel zu einem ästhetisch schönen Kunstspiel taugt.

Es ist ferner zu bemerken, daß der Ton der Pianoforte, wenn er pianissimo angeschlagen wird, sein Material merklich ändert; so wie er ganz schwach erscheint, erscheint er auch dumpf und trüb. Der ist vom ästhetischen Gefühl richtig wahrgenommen worden, daher das Wort „smorzando“ (erstickend) bald nach Ueberhandnehmung des Pianoforte zum Kunstwort, zum Kunstvortragswort, erhoben wurde. Hier wieder ein wesentlicher Vorzug des Clavichords vor dem Pianoforte! Beym Clavichord bleibt sich der Ton, noch so

pianissimo angeschlagen, im Material ganz gleich. So wie er auch nur gehört wird, ist er klar und deutlich. Und hiebey ist auch nicht unwichtig, zu bemerken, daß Pianotöne überhaupt, wofern keine Unvollkommenheit des Instruments sie trübt, deutlicher sind als Fortetöne. Jene verhalten sich zu diesen, wie milde Farben, jedoch nicht Miß- oder Mischfarben, zu den glänzenden. Diese können blenden, betäuben, und so eben der Deutlichkeit Abbruch thun. Ueberdieß dringt jene feinere Deutlichkeit das Piano, als Trägerin des Kunstschönen, leichter zum Geist, weil sie eine geringere Masse von Materie zu durchdringen hat, und auch weil der Geist da, wo der Sinn weniger mit materiellem Eindruck belästigt wird, seine Auffassungskraft eher frey behält. In diesem Sinn darf man wohl sagen, ein Pianostück wirke geistiger als ein Fortestück. Immerhin ist ein Instrument, worauf, der Deutlichkeit, und, was dazu gehört, der materiellen Gleichheit unbeschadet, pianissimo gespielt werden kann, ohne daß der Ton versagt — was den Pianofortespielern unserer Zeit oft genug widerfährt, wovor selbst die größten Virtuosen wegen Ungleichheit der Töne (Tasten und Hämmer) nicht ganz sicher sind, und daher sich lieber nicht an die äußerste Pianissimogrenze hinauswagen — von höchstschätzbarem Werth sowohl für Kunstgenuß als Kunstbildung; und was vollends den Effekt betrifft, so darf man sich auf das allgemeine Wohlgefallen berufen, welches das Pianissimospiel der Harfe gewährt, obschon auf diesem Instrument, als einem nichtdämpfenden der Ton leicht zum Gesäusel wird, wobey der Deutlichkeit Abbruch geschieht.

Wir kommen nun auf die entgegengesetzte Eigenschaft des Clavichords zu sprechen, die nicht bloß ein Mangel, sondern ein Fehler zu seyn scheint. Wird dasselbe forte gespielt, so bleibt zwar sein Material unverändert, aber der Ton bekommt, über einen gewissen Fortegrad hinaus, eine widrige Schärfe; er verräth seinen specifisch-metallischen Ursprung,

er klingt etwas eisern. Der weit stärkere, und dabey doch schöne und helle Ton unserer jetzigen Flügel=Pianoforte ist und bleibt daher ein Kunstgewinn. Aber, verglichen mit dem Clavichord, fragt es sich immer noch, ob der Clavichordspieler jener Zeit gegen seine Pianogrenze hin nicht eben so viele dynamische Abstufungen in der Gewalt seiner Hand gehabt habe, wie der jetzige Pianofortespieler gegen seine Fortegrenze hin. Denn der letztere muß wegen der Inegalität seines Instruments vom Piano bis zum Pianissimo bedeutend wenigere haben, weil er, stets in Gefahr, daß ihm der Ton versage, sich kaum an die äußerste Pianissimogrenze hinwagen darf. Weil anderseits der Clavichordspieler sich vor jedem einzelnen zu derben Fortegriff zu hüten hatte, so muß man auch mit Gewißheit annehmen, er habe durch das zarte, seinem Instrument eigene Pianissimospiel sein Handgefühl so verfeinert, daß er auch das richtige Fortemaaß, als Maaß der Schönheitslinie oder Schönheitsgrenze seines Instruments, gänzlich in seine Gewalt bekommen, und so überhaupt ein feineres Handgefühl gehabt, als der moderne Pianofortespieler, von dem man weiß, wie er, weit über seine Schönheitsgrenze hinaus, manchmal dreinschlägt.

Solch ein feines, feinspielbares Instrument muß das Clavichord Emanuel Bachs wirklich gewesen seyn. Der Augenschein kann Sie, in Ermangelung des Ohrenscheins davon überzeugen. Werfen Sie einen Blick auf seine Compositionen, auf die Noten. Sehen Sie nach, wie höchst seltsam der Componist die sogenannten Spielmanieren anbringt. Da kommt häufig auf einem sogenannten „Absatz," zum Beyspiel bey der letzten Note eines rythmischen Gliedes von vier Takten, worauf dann eine Pause folgt, eine Spielmanier, oft sogar eine doppelte, die Verbindung des Doppelschlags mit dem Pralltriller, vor. Er brachte sie sogar bey Pianostellen, und in Schülerstücken, zum Beyspiel in dem „all' uso delle donne" betitelten Werk an, woraus mit

Gewißheit der Schluß zu ziehen ist, er müsse deren Ausführung überhaupt für leicht gehalten haben, weil er sonst seine Clavichord-Compositionen für das Publikum nicht mit Verzierungen ausgeschmückt, sondern durch Unarten entstellt hätte.

Noch ein Umstand ist anzuführen, der die Spielbarkeit des Clavichords beurkundet, nämlich die Leichtigkeit des Ansprechens. Dieses Ansprechen, welches erst seit einigen Jahren die bessern Pianoforte-Fabrikanten, namentlich die Wiener, gut genug erzielt haben, war dem Clavichord so völlig eigen, daß schon Emanuel Bach das Kunststückchen, welches seit wenigen Jahren Moscheles und Carl Czerny eingeführt haben, nämlich die schnelle Wiederholung eben desselben Tones, die Tonfigur, welche sonst der Violine eigen war, und „Tremulant" oder „Rauscher" hieß, bisweilen in seinen Compositionen anbrachte; nur setzte er sie nicht in Noten aus, sondern in einer Reihe von Punkten, die er über die Note setzte, auch wiederholte er das Kunststück nicht auf mehrern Noten nacheinander, weil ihm das trivial seyn mußte, und ihm seine geistreichen Rythmen entstellt hätte.

Mit diesem Allem glaube ich nun sattsam dargethan zu haben, daß und wie die vorzügliche Spielbarkeit und die Tonfeinheit des Clavichords der spielvollen Feinheit der Kunst unsers Emanuel Bach zuträglich war. Und zur vollen Würdigung dieser Kunsterscheinung gehört auch noch, daß das verfeinerte Handgefühl so gewiß, als die Hand vom Ganzen des menschlichen Organismus einen so bedeutungsvollen Theil ausmacht, auch rückwirkend der Verfeinerung des kunstschöpferischen Geistes beförderlich gewesen seyn muß.

So stand Emanuel Bach mit dieser Kunst als geistiges Vorbild in der Wirklichkeit da. Jedoch war es unmöglich, mit dieser Kunst großes Aufsehen zu erregen. Er konnte damit nicht mit Einem Sprung in's öffentliche Leben hervortreten. Denn wären auch damals die öffentlichen Con-

certe, wie wir sie jetzt haben, schon allgemein Sitte gewesen, wie hätte der schwache, dünne Ton des Clavichords in einem auch nur mäßig großen Concertsaal durchdringen können. (Wollte er dieß, so mußte er Concerte für den bekielten Flügel setzen; was er auch wirklich that, aber mit Anbequemung an einen effektarmen Orchesterstyl, so daß man sein geistig-feines und dabey originelles Wesen darin kaum erkennt.) Nicht einmal „Kammermusik", im üblichen Sinne des Kunstworts, waren seine Clavichord-Compositionen. Sie gehören in's kleinere Zimmer. Diese feine stillere Kunst mußte sich ihre Verehrer und Nachfolger, so zu sagen, Mann für Mann anwerben; nicht durch Glanz und Prunk, nicht durch Ueberraschung, nicht durch den öffentlichen Beyfall der großen Welt; nicht durch übereinstimmendes Urtheil einer Volksmenge. Sie mußte erst in empfängliche Künstlernaturen übergehen, und durch diese, wie sie überhaupt im Entwickelungsgang der Kunst mitfortschritten, weiter gefördert werden, allseitiger ihre Lichtstrahlen verbreiten. Das konnte auch nicht ausbleiben. Alles wahrhaft und hochgeistige wirkt in der Menschheit fort, steigert fort und fort seine Wirkung. Geist ergreift den Geist; Genie entzündet das Genie; das reife das aufblühende. Das hat sich auch hier herrlich bewährt. Unsere Kunstgeschichte spricht eines ihrer vernehmlichsten Worte aus, indem sie dieselben in Joseph Haydn's Biographie aus seinem Munde anführt: „Alles, was ich weiß, habe ich von Emanuel Bach."

Indem wir, der Geschichte folgend, von Emanuel Bach zu Joseph Haydn übergehen, rücken wir der musikalischen Jetztwelt schon um etwas näher; jedoch in anderm Sinne, als unsere Historiker; denn in unserer historischen Litteratur hat die Kunstgeschichte hier einen Riß. Die von mir nachgewiesene Eigenthümlichkeit Emanuel Bach's war und blieb gänzlich unbekannt. Häufig war man so urtheilslos, ihn an seinem Vater zu messen, mit dem er den

höchsten Gegensatz bildet, den die Kunstgeschichte, so wie die Künstler=Individualgeschichte darbietet. „So sprach ein sonst unbefangener, keineswegs einseitiger Historiker und Kritiker, Mosel, die faden Worte aus: „er erreichte seinen großen Vater nicht;“ während auf divergirender Kunstfahrt der Eine nach Osten, der Andere nach Westen steuerte. Die vielsagenden Worte Haydns schien man so hinzunehmen, wie etwa eine verbindliche Phrase, womit ein bescheidener Künstler den Werth eines andern anerkennt. Daß er aber wirklich bey Anbeginn seiner künstlerischen Laufbahn in Emanuel Bach's Fußstapfen trat, beweiset sein erstes Sonatenwerk. Eine eben so geistreiche Homophonie; ebendasselbe Vorherrschen der Rythmik; oft auch ideale Construktion; nur Vermeidung allzu seltsamer Rythmen, dagegen mehr Volksthümlichkeit, und oft tanzartige Bewegung. Vermöge dieser Volksthümlichkeit kann er auch dem jetzigen Kunstlehrling dazu dienen, ihn für den Geist der Emanuel Bach'schen Klaviermusik empfänglich zu machen. Man spiele nur die Haydnschen Klavier=Solowerke, aber in aufsteigender Ordnung, vom letzten bis zum ersten, durch, so wird man auch den Sinn für jene in sich erschlossen finden, und so auf eine eben so bildende als genußreiche Weise von diesem Kunstschöpfer zu jenem übergehen.

Nebst Joseph Haydn schlossen sich, zwar mit geringerer Fruchtbarkeit, doch mit hinlänglichen Talenten seinen Styl nachzubilden, an Emanuel Bach Viele an, zunächst sein Bruder Friedemann, dessen nicht zahlreiche Compositionen jedoch mehr der contrapunktischen Setzart angehören. Nebst diesem sind die vorzüglichsten Georg Benda, Fasch, Füger, Häßler, Türk, Vierling und Ernst Wilhelm Wolf. Unter diesen zeichnet sich Häßler aus durch einen netten, runden Sonatinenstyl, Wolf durch große Originalität, besonders in seinem ersten Sonatenwerk, und Füger durch eine für jene Zeit seltene Spielfülle.

Diese Kunst, diese Künstler und Kunstwerke, angereihet an ihren Ursprung, heißen, als die frischesten Erstlingsblüthen der reinen Instrumentalmusik in der freyen Schreibart, mit Recht eine Schule, die Emanuel Bach'sche.

Wie diese Schule im wirklichen Kunstleben allmählig ihre Spuren verloren hat, oder vielmehr, wie auf diesem Schulgebäude allmählig ein höheres Stockwerk aufgeführt wurde, das ist aus dem künstlerischen Lebenslauf und Bildungsgang Joseph Haydn's, als nunmehr des hervorragendsten, fruchtbarsten und einflußreichsten Kunstschöpfers zu erklären.

Auch der Bildungsgang dieses Künstlers hatte seine äußere Bedingungen, wie bey Emanuel Bach; zunächst auch wieder die weitere Vervollkommnung des Tasteninstruments. Das Pianoforte kam in Aufnahme und verdrängte das Clavichord. Dergestalt vertauschte man das Instrument von so vortrefflicher Spielbarkeit und geringer Klangbarkeit mit einem von entgegengesetzten Eigenschaften. Für ein solches, für das Pianoforte componirte Haydn. So verlor in diesem Repräsentanten der Kunstentwickelung jener Zeit die Kunst an Feinheit, gewann an Fülle, verlor an geistigem Schwung, gewann an sinnlicher Lebendigkeit. Zwar allerdings strebte Haydn's lebenskräftiger, phantasiereicher Geist der sinnlichern Richtung der Kunst entgegen; er vermied es, das schöne Pianoforte mit langen Passagen und vollgriffigen Akkorden bloß glänzen zu lassen; brillant — eine zweydeutige Tugend — sollten seine Klavierwerke nicht seyn; die Formen sollten durch ihre Bedeutsamkeit wirken, nicht das Instrument durch ein Uebermaaß von schönen Klängen. Aber in dem materieller gewordenen Zeitgeist doch mitlebend und mitfortgerissen, wich er vom Geistigern ab, indem er vom Klavier abwich, und zu den Bogen-Instrumenten überging.

Indem er sich mit der Quartett-Composition befaßte, geschah es offenbar nicht bloß in der Absicht, für die Spieler

dieser Instrumente auch, gleichwie für die Klavierspieler zu componiren. Auffallend machte er schon in seiner mittleren Periode die Quartett-Composition, so wie die volle Orchester-Composition, wo die Bogeninstrumente auch wieder vorherrschen, zur Hauptsache, die Klavier-Composition zur Nebensache. Dieß beweiset nicht allein die weit größere Menge seiner Compositionen für die Bogeninstrumente, sondern auch deren größere Ausführlichkeit und Künstlichkeit. Er wollte nicht nur auf andere Weise, sondern mehr wirken, als mit der Klaviermusik gewirkt werden kann. Er gieng auf höhere Tonfülle aus. Dergestalt mußte er den Bogeninstrumenten den Vorzug geben. Die Beobachtung war leicht zu machen, daß jene Tonfülle in unvergleichbar höherm Maaße gewonnen wird, so wie man sich statt eines Instruments, dessen Ton verklingt, eines, vollends mehrere wählt, deren Ton fortklingt, ja beliebig lang ausgehalten, und eben so beliebig dynamisch modificirt werden kann.

Auf diesen Weg mochte er auch gewissermaßen durch einen Vorgänger, obwohl unbewußt, indem er so bestimmt Emanuel Bach als sein einziges Vorbild anerkennt, hingelockt worden seyn. Während durch Emanuel Bach und seine Schule die reine Instrumentalmusik der freyen Schreibart im Norden ihre Erstlingsblüthen trieb, knospete sie auch im Süden durch Boccherini, in seinen Compositionen für die Bogeninstrumente, Quartetten und Quintetten, auf. Nicht tief, aber auch nicht arm an Ideen; der Bogeninstrumente, auch des Violoncells, Kenner und Meister, gewann er mit seinen Compositionen für dieselben um so mehr Einfluß, als sie, in einer mit Gewandheit durchgeführten Mischung von Homophonie und Polyphonie, für die Kunstgelehrten nicht zu gemein, für die Dilettanten nicht zu gelehrt waren, und, äußerst instrumentgemäß, frisch und voll klangen.

Hier haben wir nun, seit im Gegensatz zur strengen

Schreibart die freye entstand, deren Gestaltung die Emanuel Bach'sche Periode in sich faßt, einen neuen Wendepunkt. Volltönigkeit wollte man haben, und zu diesem Behuf auch mehr Vollstimmigkeit. Nun ist allerdings nicht Vollstimmigkeit, an sich, der Grund, warum der Kunsthistoriker finden muß, die Kunst sey materieller geworden. Johann Sebastian Bachs oft sehr vollstimmige Musik war ja voll Geist. Und hier brachten die Licenzen der freyen Schreibart, stellenweise mit der strengen verbunden, in ein freyeres und daher auch geistigeres Formenspiel vielerley Idealität hinein; so wie auch Joseph Haydn in seinen Quartetten oft homophonische Sätze mit polyphonischen wechseln läßt, und darin eine geniale Zwanglosigkeit, was beym vielstimmigen Satze viel sagen will, durchaus bewährt. Das aber war die materielle Richtung, daß die Instrumente mit gehaltenem Ton, über dasjenige mit verklingendem durch Haydn und Boccherini, die auch wieder ihre Nachahmer und Nachfolger hatten, in der Composition und im Kunstleben selbst die Oberhand gewannen. Das ist die große, noch unerkannte Kunstwahrheit, so erwägungswerth, wie irgend eine, daß Instrumente mit verklingendem Ton dem Wesen der Tonkunst, welches (im Gebiete der reinen Instrumentalmusik) nur als erhöhtes Kunstspiel begriffen werden muß, am angemessensten entspricht, weil es dem freyen Ideenspiel des Componisten vorzugsweise beförderlich ist. Denn eben weil der Ton verklingt, muß er desto öfter erneuert werden; eben weil im verklingenden Ton, materiell genommen, in buchstäblichem Sinne keine Haltung ist, muß die Bewegung künstlerisch unterhalten werden; und eben weil künstlerische Unterhaltung der Bewegung auf die Kunst der Rythmik führt, ja in der That nichts anders ist, als diese: so ist eine so unendlich reiche und bedeutungsvolle Idealität des Tonspiels aus dem Geist Emanuel Bachs und Joseph Haydn, so wie ihrer Nachfolger, durch das Kla-

vierspiel, in den Klavier=Kompositionen uns zu Theil ge=worden.

Bey jener Richtung der Kunstentwickelung, vermöge deren die Musik der Bogeninstrumente mit der Klaviermusik überhaupt concurrirte, besonders aber die feinen, keineswegs in Volltönigkeit glänzenden Produkte der Emanuel Bach'=schen Schule nach und nach gänzlich zurückdrängte, ja fast in Vergessenheit gerathen ließ, mußte unvermeidlich noch eine andere Hemmung entstehen.

Diese Hemmung, die der freyen Kunstentwickelung lange genug wie Bleygewicht anhieng, war keine andere, als jenes von mir schon theoretisch besprochene falsche Princip der Can=tabilität. Diese Cantabilität, welche, zum letzten und höchsten Requisit der Composition erhoben, das freye Wesen der Instrumentalmusik zerstört, die auf solche Weise zu einer die Menschenstimme bloß nachahmenden, nur deren Wirkun=gen bezweckenden, also untergeordneten, dienenden Kunst gemacht wird, wurde, nachdem sie durch den Genieflug der Bache so himmelweit war überboten worden, dadurch, daß man die Bogeninstrumente für die reine Instrumentalmusik zum Vorherrschen brachte, gleichsam wieder zur Hinterthür hereingeführt. Wählt man nämlich den gehaltenen Ton, statt des verklingenden, so hat man gleich wieder eine dem Gesange sich mehr nähernde, mehr singende Musik; man kann beliebig langsame, ja choralartige Sätze anbringen, wie sie stellenweise in den Adagios der Haydn'schen Quartetten vorkommen; man kann in der Ausführung den einzelnen Ton modificiren, schwellen, überbiegen, durchziehen, und so die Portamento=Künste der Menschenstimme anbringen, ja ziem=lich genau nachahmen. So giebt auch der sonst im freyen Tonspiel gern idealisirende Componist sich gewissermaaßen ge=fangen; er macht sich zum Diener der Cantabilität; wie sich das in Haydn's Quartetten, nicht bloß in den Adagios, sondern auch in langsamen Stellen der Allegros mitunter vor=

findet. Indeß blieb Haydn in seinen Quartetten, so wie auch in den Sinfonieen, wo er auch die Blasinstrumente oft spielend, nicht singend, obligirte, frey und idealisirend genug, so daß wir ihn mit Recht einen „reinen" Instrumental-Componisten nennen können.

Aber ein anderer gieng, bald nach ihm aufgetreten, ihm zur Seite, der in jenem theoretischen Sinne ein „unreiner" Instrumental-Componist genannt werden muß, der die Cantabilität mit dem freyen, instrumentalischen Ideenspiel auf tausendfach bunte Art vermengte und vermischte, vermöge seiner Erfindungsgabe, seines Ideenreichthums eine ungeheure Fermentation in das ganze Kunstgebiet hineinbrachte, dadurch vielleicht mehr mißbildend als bildend, aber mächtig aufregend wirkte, und das war Mozart. Gefühlsheld und Phantasieheld in gleichem Maaße, voll Drang und Kraft, erscheint er in vielen seiner Compositionen augenblicklich — um mich bildlich auszudrücken — als Schäfer und Krieger, als Schmeichler und Stürmer; weiche Melodien wechseln häufig mit scharfem, schneidendem Tonspiel, Anmuth der Bewegung mit Ungestüm. Groß war sein Genie, aber eben so groß sein Geniefehler, durch Contraste zu wirken. Fehlerhaft war dieß hier um so mehr, als er das Nichtinstrumentalische mit dem Instrumentalischen, die Cantabilität mit dem freyen Tonspiel in steten Contrast setzte. Unkünstlerisch war es, wie es in allen Künsten ist, wenn etwas nur durch sein Gegentheil Wirkung gewinnen muß. Mißbildend war es, zunächst für ihn selbst, weil man, so wie das ewige Contrastiren zum Hauptwirkungsmittel erhoben wird, die schöne Proportion der Theile eines Kunstwerks außer Acht läßt. Dieser Stylunfug Mozarts ist in vielen seiner Werke vielfach nachzuweisen. Was dabey am auffallendsten hervorsticht, das Ohr peiniget, das Gefühl durchwühlt, das sind die dreytaktigen Rythmen, wie zum Beyspiel in der großen C-dur-Sinfonie und in dem C-dur-Quintett. Ja auch

seine geniesvollsten, reichhaltigsten Werke enthalten Züge einer widerwärtigen Stylloſigkeit. So z. B. die berühmte Es-dur-Sinfonie. Hier iſt die pompöſe Introduktion gar ſchön, das darauf folgende feine, zarte Thema des Allegro auch gar ſchön. Jene paßt aber auf dieſes, wie die Fauſt auf's Auge. So iſt der Schluß des Finale dieſer nämlichen Sinfonie in den zwey letzten Takten ſo ſtyllos unſchließend, ſo abſchnappend, daß der unbefangene Hörer nicht weiß, wie ihm geſchieht. Mächtig ergreifend wirkt dennoch dieſes Werk vermöge ſeines Ideenreichthums; und mächtig eingreifend in die Kunſtentwickelung wirkte Mozarts Geiſt und Styl um ſo mehr, als in der Blüthenzeit ſeines Wirkens das Concertweſen allmählig zur allgemeinen europäiſchen Sitte wurde. Das Kunſtleben machte ſo einen Theil des öffentlichen Lebens aus. Die Oeffentlichkeit war rückwirkend auf die Künſtler und Kunſtſchöpfer. Sie wurden vom Zeitgeiſt, ſo zu ſagen, herausgerufen. Sie traten hervor, traten in großen Verſammlungen auf, ſowohl mit ihrer Perſon, als mit ihren Compoſitionen; und weil dieſe Compoſitionen in großen Sälen producirt werden mußten, ſo kamen vorzüglich Orcheſter-Compoſitionen an die Tagesordnung. War der Componiſt ein Virtuoſe, der mit ſeiner Compoſition auch ſeine Kunſtperſon produciren mochte, ſo erſchien auch das Kunſtwerk dergeſtalt individualiſirt, daß der Virtuoſe mit ſeiner Hauptparthie ſelbſt mitten im Orcheſter noch vorherrſchen, daſſelbe überglänzen konnte. War der Componiſt nicht Virtuoſe, ſo ſuchte er durch das ſogenannte assemblage, den Zuſammengebrauch der Inſtrumente, zu wirken. Auf dieſem letztern Weg entſtand die moderne Sinfonie, für deren Schöpfer bekanntlich Haydn angeſehen wird; wobey jedoch bemerkt werden muß, daß derſelbe mehr ſeinen Quartettſtyl erweiternd auf's Orcheſter übergetragen, als einen wahrhaft ſymphoniſchen Styl geſchaffen hatte, welchen, in ebenderſelben Größe, womit im Gebiete der Vocalmuſik Händels

Chorstyl erscheint, die Kunstwelt überhaupt erst noch zu erwarten hat. Auf jenem Wege aber brach Mozart mit seinen Klavier-Concerten eine neue Bahn auch für die Orchester-Composition.

Hier erscheint Mozart als Instrumental-Componist in seinem eigenthümlichen Lichte.

Hatte ich gegen ihn, zum Behuf einer vollständigen Geschichtsentwickelung, einen noch unausgesprochenen Tadel auszusprechen, so stand das mir um so mehr zu, weil ich gerade auch ein unausgesprochenes, und weit größeres Lob über ihn auszusprechen habe, als dessen größte Lobredner in unserer Kunstlitteratur je vermochten. Denn mein Lob geht nicht etwa bloß aus einer enthusiastischen Bewunderung hervor; es bedarf keines rednerischen oder poetischen Schmuckes — aus der bloßen Auffassung und mit der getreuen Nacherzählung der Geschichte vermag ich es, Mozarts Künstler-Individualität so hinzustellen, wie diese merkwürdige Individualität in den Entwickelungsgang unserer Kunst eingriff, so daß nun er, Mozart, als ein eben so geschichtswürdiger Repräsentant der Kunstgestaltung, wie die beyden Bache und Haydn dasteht.

Prüfen Sie nun, meine kunstbefreundeten Zuhörer! wie ich, geschichterzählend, und dabey die wahren Schönheitsgesetze im Auge behaltend, vom Tadel zum Lob übergehe, und ob dabey historische und kritische Consequenz sey.

Ein großes Kunst-Genie ist nicht immer in gleichem Maaße auch ein großer Künstler. Das größte Genie bewähret seine Künstlergröße erst, indem es seine Ideen, ja eine angemessene Portion solcher Ideen, wenn es zarte sind, zu Einem netten, runden — wenn es kühne sind, zu Einem großen, wohlgeordneten Ganzen zu gestalten vermag, worin, wie ich in Beziehung auf die Wirkung zu sagen pflege, die Ruhe mit der Kraft gepaart erscheint. Hingegen eine verfehlte Zusammenstellung von lauter

schönen, noch so schönen Ideen giebt noch kein großes, nicht einmal ein ächtes, gehörig verstanden, auch keineswegs ein schönes Kunstwerk.

Nun habe ich an Mozart das übertriebene, ausschweifende Contrastiren getadelt, und am allermeisten getadelt als ein Contrastiren der Cantabilität mit dem freyen Tonspiel. Ich fand und finde also Mozarts Styl fehlerhaft. In und mit diesem an sich fehlerhaften Styl kann dennoch Mozart das größte Genie bewährt haben. Er hat es wirklich, und zwar in jener Gattung von Kunstwerken, von deren Daseyn man wohl weiß, hin und wieder auch viel rühmt, die aber aus unserm öffentlichen musikalischen Leben, so sehr auch Mozart'sche Musik in allen Theatern, Concertsälen, geselligen und häuslichen Kreisen täglich wiederhallt, so viel als verschwunden sind.

Dennoch ist dieß diejenige Gattung, worin die Kunst, das Kunstverfahren des Contrastirens, eben durch die Gattung, als solche, zur Aufgabe gestellt, mithin hier förmlich legitimirt ist.

Es sind nämlich die Contraste kunstgemäßer, je individualisirter sie sind. Contraste für zwey Instrumente, zum Beyspiel, Klavier und Violine, also auch von zwey Personen zu spielen, sind schon um so angemessener. Besitzt der auf Contraste ausgehende Componist ein so großes Kunstvermögen, daß er seine Kunst für noch mehrere Instrumente zu individualisiren vermag, wie Mozart in seinen Trios, Quartetten, Quintetten, so ist die also gesteigerte Kunst auch eine ächtere. Wählt er sich vollends zur Contrastirung Instrumente von verschiedenem Tonmaterial, allerley Saiten- und Blasinstrumente, so führt er damit seine Kunst auf den höchsten Gipfel.

Auf diesen höchsten Gipfel hat Mozart seine Contrastirungskunst wirklich geführt in seinen Klavier-Concerten. Und was dabey das Merkwürdigste, das Verdienstlichste,

lichste, ja sein Triumph ist, besteht darin, daß er auf diesem Wege zugleich in der Individualisirungskunst der Kunst Riesenschritte that.

Hier ist die Contrastirung der Cantabilität mit dem Spiel gerade so wahrhaft künstlerisch, als sie seyn kann. Er legt jene vorherrschend in die Blasinstrumente, dieses in die Saiteninstrumente. Er geht noch weiter, er unterscheidet mit künstlerischem Tiefsinn das akustisch Eigenthümliche der verschiedenen Saiten- und der verschiedenen Blasinstrumente. Er benutzt sowohl jene unter sich, als diese unter sich, zu ästhetischen Gegensätzen. Die Saiteninstrumente behandelt er so, daß er das Rythmenspiel vorherrschend den Bogen-Instrumenten, das verklingende Töne spiel, Passagenwesen, dem Klavier zutheilt. Von den Blasinstrumenten behandelt er jedes, nach dessen Bauart, Tonmaterial und Prästanz, wie ein leibhaftes Individuum. Er läßt jedes nach seiner Weise seine Melodie singen. So bekommt zum Beyspiel der Fagott, ein für Solospiel ziemlich unscheinbares Instrument, ebensowohl seine wunderschönen Melodieen, wie die Flöte. Dergestalt bildet er das ganze Orchester, also die ganze, volle Erscheinungswelt der Instrumentalkunst zu einer durch und durch bedeutungsvollen lebenausströmenden Kunstgestalt aus.

So hat er das Orchester thatsächlich auf die einzige, einzigmögliche Weise organisirt, wie es der Normal-Idee des Kunstlebens unmittelbar für die künstlerische, symbolisch für alle menschliche Wechselwirkung eutspricht. War zu Mozarts Zeit in den „Concerten" aller andern Componisten wesentlich gestaltet eben nichts anderes wahrzunehmen, als bloße Contrastirung des Solo mit dem Tutti, gleichsam Fürst und Volk in einfachem Verhältniß: so läßt hingegen Mozart zwischen dem Haupt-Solo-Instrument und dem Tutti noch die Zwischen-Soli der verschiedenen Instrumente, jedes in seinem eigenthümlichen Schmuck, also

hervorragen, daß diese, vermittelnd, als Minister, Edelleute, Repräsentanten des Kunststaates, mit ihren Aemtern und Würden zwischen Fürst und Volk hingestellt, erst den höhern Organismus der Kunstwelt vollenden.

Mit dieser unvergleichlichen Kunstgattung hat sich Mozart auch den sachkundigen Historiker, der sonst an dessen unheilbringender Contrastirsucht sehr Anstoß nehmen mußte, wieder völlig versöhnt. Um so mehr aber hat er es zu bedauern, daß jene vor ungefähr dreyßig Jahren erschienenen zahlreichen Klavier-Concerte schon bald nach Einem Jahrzehend zurückgesetzt werden mußten, und zwar aus einem Grunde, den die Nachwelt kaum begreifen wird: weil in der Klavierparthie für einen auftretenden Solospieler zu wenig Effekt liege. Indeß ist dieß zum Theil hinwieder Mozarten selbst beyzumessen. Ihm mußte unter seiner Hand Alles, auch das Individualisirteste, Effekt machen. Weil er nun in seinen Klavier-Concerten so vieles, so manches obligirte Instrument zu individualisiren hatte, so blieb nicht so viel Effektuirkunst für das Klavier übrig, als der Virtuose gewöhnlich fordert, um sich, als solcher, auszeichnen zu können. Diese Auszeichnung war aber dem „ausübenden" Künstler, als das Concertwesen zur allgemeinen Kunstsitte erwachsen war, und die Concert-Compositionen auch für Bogen- und Blasinstrumente häufiger wurden, und so die Virtuosen unter einander in Concurrenz kamen, zum Bedürfniß geworden, und das um so mehr, als die Virtuosen überhaupt für das Effektuiren, auch ganz vorzüglich durch ästhetische Ausbildung des Solospiels, neue, wirksame Kunstmittel zu erreichen strebten und wirklich erreichten; deren Darstellung uns in nächster Vorlesung den weitern Entwickelungsgang unserer Culturgeschichte vorzüglich aufklären wird.

Man hat mir in Beziehung auf Mozart einwenden wollen, die an ihm gerügte Contrastirung der Cantabilität

mit dem freyen Tonspiel komme in den Hauptwerken seiner spätern Periode nicht so häufig, daher auch nicht verunstaltend vor; und diese Werke können eben sowohl für Produkte der reinen Instrumentalmusik gelten, als die Werke Haydn's und Beethovens. Zugegeben, daß darunter, zwar nicht ganze Werke, aber einzelne Sätze, zumal kürzere, wie die Ouvertüren, vorkommen, wo jene hemmende Cantabilität nicht anzutreffen ist, so sind gerade in solchen Stylverstöße anderer Art um so häufiger und auffallender anzutreffen, und das ganz natürlich, weil der Componist da, wo er von seinem gewöhnlichen Styl abweicht, um so eher um die Ausführung verlegen ist. In solchen Compositionen ist der gerügte Unfug der dreytaktigen Rythmen nicht der einzige. Was ich in den Vorlesungen, um den unbedingten Verehrern Mozarts so wenig als möglich anstößig zu seyn, zu verschweigen oder nur halb herauszusagen mir erlauben durfte, das bin ich nun bey Herausgabe der Vorlesungen der Culturgeschichte offen darzulegen schuldig. Mozart ist bey aller seiner unbestrittenen Genialität, und obwohl er der historisch Erste ist, der das Orchester zu einer vollständig organischen Kunstgestalt erhob, unter den ausgezeichneten Autoren der allerstylloseste. Ich mache mich anheischig, dieß so handgreiflich zu erweisen, als man es nur immer fordern kann. Ganz vollständig kann es jedoch nur geschehen für Kenner der Compositionskunst und der technischen Kunstsprache. Aber auch dem Dilettanten glaube ich mit Folgendem hinlänglichen Aufschluß zu geben.

Es kommt bey jeder größern, längern Instrumental-Composition — nicht bey einer kurzen, wie bey einem Tanz, deren vorzüglicher Werth schon in der Vorzüglichkeit des Thema besteht — zuvörderst auf das erste Beginnen der Ideen-Entwickelung, sodann auf die Ausbreitung dieser Entwickelung an. Dieß ist an dem ersten Satz einer Composition — einer solchen nämlich, die keine Introduktion hat,

welche hier nicht in Betracht kommt — sey es eine Sinfonie, Sonate, oder auch ein Quartett ꝛc. folgendermaßen nachzuweisen. Ein solcher Satz bestehet bekanntlich, nach der Reprisenform im Großen, aus zwey Theilen. Nun ist im ersten Theil vorzüglich darauf zu sehen, wie das erste Ausgehen aus dem Grundton, bis dahin, wo ein Absatz gemacht wird, und der Dominentensatz beginnt, beschaffen sey — im zweyten, wie der Autor sich wende, bis dahin, wo, vermöge des üblichen Zuschnittes, das Thema, der eigentliche Anfang des Satzes, wieder vorkommt. Nur verstehe man es nicht so, daß hiebey auf die Modulation, als wenn sie die Hauptsache wäre, zu sehen sey — denn moduliren muß jeder Autor in jedem längern Stück — sondern darauf, was er vorbringt, indem er modulirt, kommt es an. An diesen zwey Dingen, Leistungen, kann man vorzüglich die Stärke oder Schwäche eines Autors prüfen, eigentlich sondiren, kann daran dessen Erfindungskraft und Combinationskunst entdecken. Obwohl Mozart jene Kraft in außerordentlichem, diese Kunst in namhaftem Grade besaß, so springt dennoch, gerade von dieser Seite geprüft, die Fehlerhaftigkeit seiner Compositionen in die Augen. In jener erstern Beziehung ist er oft flach (trivial), in der letztern verworren (barok). Um dieß überführend nachzuweisen, wähle ich eines seiner berühmtesten und beliebtesten Werke: die große Cdur-Sinfonie.

In der ersten Beziehung, dem Ausgehen aus dem Grundton, beachte man im ersten Allegro Takt 19 — 21 und vergleiche damit Takt 49 — 54; ferner im zweyten Theil Takt 87 — 89 und 117 — 122. Solch ein bloßes Alterniren zwischen einem Dreyklang und einem Sextquartenakkord ebendesselben Grundtones ist schon an sich trivial, ja einer der verbrauchtesten und gemeinsten Gemeinplätze, wie ihn sonst auch nur die gemeinsten Autoren in Orchester-Compositionen anbringen, um dabey bequem die Hörner mit ihren Tuttitönen eintreten zu lassen. Hier aber erscheint diese Tri-

vialität noch dazu doppelt paralleliſirt, alſo viermal in ebendemſelben Tonſatz. Im Finale kommt, ebenfalls als Ausgang aus dem Ton, eine ähnliche Stelle Takt 32 — 34 vor. Als das non plus ultra aller Trivialität erſcheint in dieſem Finale die Tonausgangsſtelle Takt 28 — 35. Man kann ordentlich die Frage ſtellen, ob es möglich ſey, bey einem andern Inſtrumental-Componiſten, unter den ſchlechten ſowohl, als unter den guten, einen erbärmlichern Tonausgang zu finden. Und das iſt hier, bey Mozart, um ſo anſtößiger, als dieſe Sinfonie im Ganzen viel Geiſt, Kunſt und Eigenthümlichkeit erhält, wogegen das Geiſt- und Kunſtloſe um ſo mehr abſticht. In einem Werk der ſtrengen Schreibart hätte eine ſolche Trivialität nicht vorkommen können, weil man dort nie eine ſo lange Stelle von acht Takten einer zuſammengeſetzten Taktart hindurch, auf Mannigfaltigkeit des Akkordenwechſels hätte verzichten dürfen. Aber auch in der ſtrengen Schreibart, die Mozart ſtellenweiſe auch in dieſer Sinfonie, und zwar im Finale reichlich, und gegen das Ende hin, wo er drey Thema's mit einander gleichzeitig verbindet, trefflich ausübt, macht er ſich gerade auch derjenigen Trivialität ſchuldig, welche die Werke der ſtrengen Schreibart am meiſten verunſtaltet, oder vielmehr formlos macht. Er mißbraucht nämlich die Kunſt der „Progreſſion“ (Progreſſion heißt Wiederholung einer Tonreihe, um einen Ton tiefer oder um einen Ton höher.). Es iſt Mißbrauch, wenn die Wiederholung einer Stelle, die mehr als einen Takt lang iſt, mehr als einmal vorkommt. Kommt eine doppelte Wiederholung vor, ſo bekommt man ebendieſelbe Stelle dreymal nach einander, nur in verſchiedener Tonhöhe, wobey jedoch mit Beybehaltung ebenderſelben Stufenſchritte, in der Wiederholung Dur mit Moll alternirt, zu hören. (Dieſes dreymalige Vorführen eben derſelben Tonreihe, eine doppelte Progreſſion, brachten unter den Autoren der ſtrengen Schreibart Johann Sebaſtian Bach, Händel und Stöl-

zel, die beyden letztern wenigstens in ihren Chören selten an; unter den Autoren der freyen Schreibart vermieden sie Emanuel Bach, die beyden Haydn, auch Clementi, und seither die meistern andern fast gänzlich, sie mochten in der strengen oder in der freyen Schreibart componiren.) Dieser Mißbrauch erscheint im Finale Takt 56 — 61 sogar als zweyter Ausgang aus dem Ton. Es wird nämlich nach dem ersten scheinbaren Ausgang das Thema noch einmal ergriffen, bevor der wirkliche Ausgang erfolgt. Natürlich erlaubt sich Mozart diesen Mißbrauch der Progression am häufigsten im zweyten Theil seiner Reprisensätze, weil es die bequemste Art ist, das Stück zu verlängern, und solchermaaßen so bald durch die Modulations-Aufgaben hindurch zu kommen. Solche doppelte Progressionen kommen im zweyten Theil des ersten Allegro dreymal vor: Takt 13 — 18, Takt 45 — 50, Takt 52 — 58.

Auch andere Versetzungsarten einer Tonreihe, um mehr als eine Tonstufe höher oder tiefer, kommen bey Mozart zu häufig, mehr als bey andern guten Componisten, vor; so wie er überhaupt auf das Versetzen versessen ist, und es übertreibt, wie Keiner. Kommt zu dieser Uebertreibung noch die Mozart'sche Irregularität der Rythmik hinzu, und treffen dergestalt in Hinsicht auf Schönheit der Proportion die beyden Extreme des Unschönen, das Flache und das Verworrene (Triviale und Baroke) zusammen, so wird dadurch das Unschöne nicht blos positiv häßlich, sondern garstig. Eine solche Garstigkeit, wovon man im Gebiete der höhern Instrumental-Composition kein zweytes Beyspiel aufzuweisen hat, findet sich im zweyten Theil des Finale. Er beginnt mit dem 15ten Takt. Die Flachheit besteht hier in einem nicht nur dreymaligen, sondern sogar viermaligen Vorführen ebenderselben Tonreihe vermittelst der Versetzung — die Verworrenheit in einem Rythmus von drey Takten und einem halben.

Endlich ist dieser Mißbrauch der Versetzungskunst bey Mozart häufig mit einer trivialen Art, zu moduliren, verbunden. Die trivialste Art ist diejenige durch den Quinten- oder Quarten-Cirkel. Weil sie in längern Compositionen unentbehrlich ist, so bewährt sich das Genie eben dadurch, daß es bey solchen Stellen, wo modulatorisch nicht eigenthümlich gewirkt werden kann, andere Wirkungsmittel geltend macht, nicht aber bloße Versetzungen anbringt. Von dieser Seite zeigt sich Mozarts Fehlerhaftigkeit im zweyten Theil des ersten Allegro Takt 14 — 23, wo es durch den Quinten-Cirkel formlos hin und her modulirt, so daß er Takt 23 wieder in die Tonart Es zurückgekehrt ist, wovon der Takt 14 ausging; welche Art dem Wesen der Modulation (welches Kunstwort bezeichnend mit Tonausweichung übersetzt ist) widerspricht.

Jeder Dilettant, der die hier gerügten Stellen dieser Sinfonien prüft, indem er wiederholt jede derselben, und wiederholt den ganzen Satz durchspielt, kann schon an diesem einzigen Werke Mozarts sich von dessen Stylloſigkeit überzeugen. Es giebt aber auch noch einen andern Weg, zu dieser Ueberzeugung zu gelangen.

An einem ächten Kunstwerk muß Alles wesentlich seyn. Hier, in der Instrumentalmusik bewährt sich die kunstgemäße Wesentlichkeit hauptsächlich in der Eurythmie, als worauf das Verhältniß der Theile zum Ganzen beruhet, wodurch die höhere combinatorische Schönheit, und zugleich die eigentliche Einheit bedingt ist. Dergestalt ist jedes gute Instrumentalstück so ausgegründet, daß man nirgends einen Takt hinzu oder hinweg thun könnte, ohne die Proportion des Ganzen, das heißt hier, die Einheit zu zerstören. Bey den Instrumental-Werken der beyden Bache, des Joseph Haydn, Clementi's, und auch manches neuern Componisten, würde es sich durchgehends so verhalten. Hingegen

bey Mozart giebt es Werke, wo man einen Takt zwischen=heraus streichen könnte, und das Ganze würde dadurch ge=winnen; es giebt sogar solche, wo man einen Takt zwischen=heraus streichen muß, wenn man eine Form= entstaltende Disproportion ausgleichen will (wobey sich jedoch versteht, daß in den beyden Takten, die durch das Hinausstreichen eines Takts zusammengefügt würden, eine Veränderung der Harmonie= und Melodieführung nothwendig werden könnte). Als Beyspiel der erstern Art führe ich den 63sten Takt des Allegro der Ouvertüre der „Zauberflöte" an; als Beyspiel der letztern Art, den 36sten Takt des Allegro der Ouvertüre des „Don Juan" und den damit im Verhältniß der Eu=rythmie stehenden 197sten. Hier ist der Eindruck, zumal wenn das Tempo, wie gewöhnlich, sehr geschwind genom=men wird, gerade so widrig, als wenn in einem Adagio im Viervierteltakt irgendwo ein Takt von fünf Vierteln einge=flickt wäre.

Wenn die urtheilslosen Bewunderer Mozarts an sol=chen Rügen, wornach der „Unvergleichliche" wirklich mit keinem guten Componisten die Vergleichung aushält, Anstoß nehmen, und sich selbst ihre bisherige Verblendung nicht ein=gestehen wollen; und wenn vollends von dessen öffentlichen Lobrednern ein solches Eingeständniß noch weniger zu erwar=ten steht, so ist das nicht meine Schuld. Eine solche Ver=blendung, sogar an anderweitig gebildeten Kunstkennern, ist am leichtesten daraus zu erklären, daß Mozart als überle=gener Opern=Componist ihr Urtheil gefangen nahm, so daß sie ihre Bewunderung auch irrig auf dessen Instrumental=Compositionen übertrugen. Die Bewunderung theile ich mit ihnen, nur nicht unbedingt; und in einer andern Richtung. In seinen Klavier=Concerten, so wie in seinen Arien=Com=positionen, jedoch abgesehen vom Wortausdruck, finde ich einen Reichthum von Schönheit, dessen kritische Be=leuchtung auch zu meinen litterarischen Aufgaben gehört.

Warum aber in ſeinen großen (langen) Inſtrumentalwerken bey aller Genialität keine wahre Stylgröße, welche weſentlich auf der Eurythmie beruhet, vorhanden iſt, das erklärt ſich wohl am natürlichſten aus Mozarts Charakter und Lebensweiſe: Er war zu eilfertig, wo nicht zu leichtfertig, und componirte, wie er war.

10271144

VII.

Geschichte der Instrumentalmusik.

(Beschluß.)

In der letzten Vorlesung gelangten wir bis zu derjenigen Epoche der Geschichte, wo unsere Kunstwelt durch Individualisirung ihrer Leistungen und Wirkungen sich allmählig zu einer Virtuosenwelt gestaltete.

Hier war es, wo die Kunst des Vortrags recht eigentlich zu einer Kunst der Kunst erhoben wurde. Und wie wurde dadurch das unmittelbare Kunstleben so reizvoll, zunächst für den ausübenden Künstler selbst! Er vermochte sich nun um so inniger an den Componisten anzuschließen, konnte dem Kunstwerk nach seinem individuellen Kunstgefühl in der Darstellung mannigfaltig und augenblicklich höheres Leben einhauchen, und so auch seine Individualität mitdarstellen. So gewann hinwieder auch der Hörer einen doppelten Genuß am Componisten und am Virtuosen; und vollends, wo beydes in ebenderselben Person vereinigt war, da erschien das Kunstschöne in der allerwirksamsten Personifikation. Viel ward dadurch gewonnen. Aber allzu viel wollte man noch darüber hinaus. An Ebenmaaß, Richtigkeit, Haltung des Spiels war es nicht mehr genug. Das hieß nur vollkommener Mechanismus. Wer dieser Vollkommenheit noch so nahe kam, der lief dennoch Gefahr, sich den Tadel zuzuziehen, sein Spiel sey kalt, ohne Ausdruck, ohne Seele — oder auch, zu ängstlich, zu sklavisch, bey den Franzosen hieß es sogar

„trop régulier.“ Und in der That, dieses französische Kunstwort, so unsinnig es lautet, sagt, was es sagen sollte und wollte. Ausdruck wollte man haben sogar auf Unkosten der Regelmäßigkeit, und privilegirte endlich die Virtuosen zur ungebundensten Willkühr, wie zum Beyspiel zur beliebigen Veränderung des Tempo.

In dieser Periode hatten die Klaviervirtuosen mit den Virtuosen aller andern Instrumente, die Harfenvirtuosen ausgenommen, eine eigene Art von Concurrenz zu bestehen. Sie standen gegen diese im Nachtheil, weil sie den einzelnen Ton ihres Instruments, als einen verklingenden, nicht modificiren konnten, welche Modifikation des einzelnen Tones bey jenen Instrumenten bekanntlich ein so wirksames Erhöhungsmittel des Vortrags ist. Hingegen standen sie gegen jene in dem großen Vortheil, den ein harmonieführendes Instrument gegen ein bloß melodieführendes darbietet. So schön und mannigfaltig jene den Ton zu modificiren vermögen, so können sie das — mit Ausnahme dessen, was auf den Bogeninstrumenten, wenn es haarrein seyn soll, mühsam genug geleistet wird — doch nur Ton für Ton. Ihnen gegenüber strebte der Klaviervirtuose, der so leicht beyde Hände voll nehmen, so viele Töne zusammengreifen kann, als er Finger hat, den Mangel an Tonmodifikation durch Spielfülle zu überbieten; und wir wissen, wie weit die Klaviervirtuosen es darin, seit Clementi, gebracht haben. Dieser, eine zwar specielle, aber in die Kunstentwickelung bedeutend eingreifende Periode der Klavier-Composition und des Klavierspiels begründende Künstler war der erste, der die Doppelläufe, Terzen-, Sexten-, Oktavenreihen für ebendieselbe Hand auch im Allegro einführte. Das war mehr werth, als etwa blos ein künstlicher tour de force, wie die Virtuosen deren viele mit Geschmack und mit Ungeschmack aufhaschen. Denn so wie er das für sich wirklich, und folglich auch für Andre möglich machte, lernte man eine Vollgriffig-

keit und Vollstimmigkeit, auch im Sprungwesen, herausbringen, die man zur Zeit der Bache ohne Zweifel für unmöglich gehalten haben mußte, da diese, auch als Spieler so vielvermögenden, Künstler davon keinen Gebrauch machten. Auf diesem Wege entstand der überaus spielvolle Klavierstyl, den ich in besonderm Sinne den Toccatenstyl nennen muß. Es liegt diesem Styl eine hohe, eine fast ungeheure Bestrebung zu Grunde. Es ist nicht nur die Bestrebung, das Tonstück recht instrumentalgemäß zu setzen, damit der Spieler so viel Effekt hinein legen, und so viel Ton herausziehen könne, wie möglich; sondern es ist die viel höhere Bestrebung, eine Vollstimmigkeit und Spielfülle hineinzubringen, womit Ein Individuum den höchstmöglichen Reichthum an Kunstleistung in die kurze Zeitdauer eines Allegro zusammendrängt, mit einer also gesteigerten Virtuosität alle andere Individualleistungen weit überbietet, und so über die Virtuosen aller andern Instrumente als der größte künstlerische Individualheld hervorragt. Indem er so allein zu leisten vermag, was auf andern Instrumenten, mit Ausnahme der Harfe, nur mehrern zusammenspielenden Virtuosen möglich wäre, erscheint er als ein wahrer Genius, in dem Sinne nämlich, in welchem Novalis das Wort definirt, welcher sagt, „ein Genius sey mehrere Personen zugleich.“

Der Gewinn, den diese Steigerung der Individualkunst für den Entwickelungsgang der Tonkunst überhaupt nach sich zog, war mannigfaltig.

Erstens der Gewinn größerer Geschwindigkeit. Man merkte endlich, was man freylich schon bey Emanuel Bach, an der Art seiner Compositionen, hätte merken können, daß man denn doch auf dem Klavier, unbeschadet der Deutlichkeit, geschwinder spielen kann, als auf jedem andern Instrument, und zwar lange anhaltend ohne zu ermüden, oder auch nur an Kraft nachzulassen. Das ist wohl ein Capitalgewinn! So kann, wer auch wenig Zeit hat, viel genießen; und so

paßt das Wort Schellings hieher: „Je mehr einem Ding „die Zeit eingeboren ist, desto vollkommner ist es" — oder, wie ein anderer Philosoph sagt: „Je geschwinder man lebt, „desto länger ist das Leben."

Zweytens ergiebt sich schon unmittelbar aus diesem Gewinn der Geschwindigkeit noch ein anderer, auch wesentlicher. Diese erhöhte Geschwindigkeit ist, und war auch, so bald sie von unsern Klaviervirtuosen gewonnen wurde, das beste Gegengift gegen die Hemmung jener oft besprochenen Cantabilität. Wo es so geschwind geht, da ist es nicht mehr Gesang, nicht mehr Nachahmung der Menschenstimme, die diesen Grad der Geschwindigkeit nicht erreicht.

Drittens wurde endlich das Allegro als die Hauptsache in der Instrumentalmusik, wo nicht erkannt, doch gefühlt, und faktisch hingestellt; man bekam gewöhnlich, in Sonaten und andern Tonstücken, auf ein Adagio zwey Allegro. In diesem Zeitpunkt warf Reichardt, der das nicht begreifen konnte, die wunderliche Frage auf, warum denn die Sonate gerade aus drey Sätzen bestehen, und ein Adagio zum Mittelsatz haben müsse. Die Antwort, obschon sie ihm Niemand gab, ist ganz einfach: Weil das Allegro, als gesteigertes Spiel, die Hauptsache ist, so kommt das Adagio, vermittelst langsamerer Fortschreitung zu jenem den Contrast bildend, ästhetisch zweckmäßig zwischen zwey Allegros zu stehen.

Viertens wurden die Klaviervirtuosen, welche sich nunmehr hauptsächlich auf Vervollkommnung des Allegro-Spiels legten, recht eigentlich im Starken stark. Wer mit solcher Stärke im Gebiete des Schönen auftritt, der erscheint, sofern er auch noch etwas von künstlerischer Weisheit hinzubringt, vollends als zur symbolischen Erscheinung gesteigert. Er würde das Gesammt-Requisit des Freymaurers „Weisheit, Schönheit, Stärke" in sich vereinigt darstellen. Ich bin in allem Ernste der Meinung, daß ein Klaviervirtuose, der, dieß in sich vereinigend, noch dazu sinnvoll

phantasiren kann, und zwar eben auch im Toccatenstyl, so sehr, ja vielleicht mehr, als irgend eine andere menschliche Individualerscheinung, die Steigerungs- und Vervollkommnungsfähigkeit menschlicher Kraft auf eine wunderbar wirkungsvolle Weise symbolisirt.

Fünftens. Weil es leicht in Kunstdarstellung versinnlicht werden konnte, und auch oft wurde, welche hohe und reiche Kunst hier durch Einen Menschen auf Einem Instrument erreichbar sey; weil ferner, gleichwie in der Bach'schen Periode, die größten Componisten alle sich mehr oder minder mit der Klavier-Composition befaßten: so wurde dieses zum beliebtesten und cultivirtesten unter allen. Auch zahlreiche Dilettanten thaten sich darin namhaft hervor; diejenigen aber, welche sich nicht im buchstäblichen Sinne hervorthun, nicht öffentlich auftreten wollten, machten um so eher diese herrliche Kunst auch in den häuslichen Kreisen einheimisch, und steigerten sie besonders auch durch die vierhändige Musik zur häuslich-geselligen Kunstausübung; woraus für viele tausend kunstempfängliche Familien ein reicher Kunstsegen erblühte.

Sechstens muß als eine überaus wichtige, der Kunstentwickelung unermeßlich beförderliche Erscheinung ausgehoben werden, daß das weibliche Geschlecht an dieser Klavierspielkunst eben so wohl, ja im Verfolg noch allgemeiner Antheil nahm als das männliche, da die Männer sich unter die verschiedenen Bogen- und Blasinstrumente zu theilen hatten, deren Spiel, wie es scheint, aus ästhetischen Gründen der Darstellung unter dem weiblichen Geschlecht nie Sitte wurde, weil nämlich das Handthieren mit der Violine einer Jungfrau übel anstehe, das Blasen eines Instruments aber schöne Lippen verunstalte. Ueberhaupt hat die Theilnahme des weiblichen Geschlechts, und zwar nicht nur der höhern Stände, sonderu auch des Mittelstandes, und dessen Entwickelung so großer Talente an dieser Kunst, das Zeitalter

Mozarts und seiner Zeitgenossen, zum Zeitalter eines so allgemein verbreiteten Kunstlebens gemacht, daß die Culturgeschichte dazu nur Ein Gegenbild aus der Blüthenzeit der Griechischen Kunst aufzuweisen hat, jedoch unzureichend, weil dort die ausübende Kunst jeder Art sich fast ausschließend in den Händen der Männer befand.

Siebentens. Nachdem so das Gesammtpersonal der Klavierspieler beyderley Geschlechts zu einem eigenen großen musikalischen Publikum erwachsen war, so hatte dieß zur unausbleiblichen Folge, daß die Componisten, weil sie es sehr lohnend finden mußten, auf ein so großes Publikum so weit um sich greifend zu wirken, dieses Kunstfach mit einer Menge von Kunstwerken, so reichhaltig, so wohl ausgearbeitet, so gediegen, als sie es nur immer vermochten, fortdauernd bereicherten. Hier ward ihnen ein Glück künstlerischer Wirksamkeit zu Theil, dessen selbst die Bache sich nicht zu erfreuen hatten.

Achtens muß endlich folgendes als Gesammt-Resultat in's Auge gefaßt werden: Es hat sich im Fache der Klavier-Composition die Composition überhaupt so sehr concentrirt, daß in der Klaviermusik schon bis in die mittlere Periode Clementis, bis zu Anfang des neuen Jahrhunderts, mehr Ideen, im gewöhnlichen Sinne des Worts, enthalten sind, als in aller übrigen Instrumentalmusik zusammengenommen. Gieng man auf Erweiterung der Formen aus, so waren es immer die Klavier-Componisten, welche vorangiengen. So bildeten sie das Rondo und das Variationen-Wesen, die Fantasie, die Caprice, das Introduktions- und das Coda-Wesen mannigfaltig aus. Einigermaaßen bedeutend thaten sich, ihnen gegenüber, nur die Violin-Componisten, Viotti an deren Spitze, hervor, zwar nicht eigentlich durch Erweiterung der Formen, aber durch eine für schwungvolles Bogenspiel sehr geeignete Rythmik, wie diese in die Principalparthie ihrer Violin-Concerte gelegt ist. Hin-

gegen das Concertiren mehrerer Instrumente, welches allerdings auf Erweiterung der Kunstformen führen kann, seither geführt hat, und künftig immer mehr führen wird, bot bis zum neuen Jahrhundert wenig Kunstvolles, ja wenig auch nur Aechtkünstlerisches dar. Die Pariser Componisten, welche unter dem vornehmen Titel „Sinfonie concertante" scheinbar große Kunstwerke herausgaben, lieferten, wie Cambini, Devienne und Andere, Werke, so gehaltlos wie möglich, und zu gar nichts Anderm taugend, als, mehrere Virtuosen in ebendemselben Tonstück abwechselnd mit Passagen und mitunter einer hübschen Melodie, „qui flatte l'oreille," glänzen zu lassen. Weit ideenreicher als alle diese Orchestersachen waren schon Mozarts und Haydns Klaviersonaten mit obligater Begleitung von einem oder zwey Instrumenten. Jedoch ist am Styl der Sonate mit obligater Begleitung, wie ihn diese Componisten in Gang brachten, viel Wesentliches auszusetzen. Vom Reichthum und der Schönheit der Ideen muß man sich nicht täuschen lassen; diese machen den Styl noch nicht aus. Das verhaßte, unsinnige Accompagnement „ad libitum" kommt nicht nur bey ihren schwächern Nachahmern, die unfähig waren, zwey oder drey Instrumente concertirend zu setzen, sondern auch bey ihnen, obschon es „obligat" heißt, häufig vor; und doch ist es durchaus verwerflich, wo ein Instrument mit gehaltenem Ton eines mit verklingendem, wie die Violine das Klavier, so zu accompagniren hat, daß diesem die Hauptsache, die figurirte Oberstimme zugetheilt ist, während jenes die Nebensache in gehaltenen Tönen mitspielt. Denn so sticht eine Tonfülle im Accompagnement hervor, neben welcher das Tonspiel in der Oberstimme vorweg verklingt und verfliegt. Wirklich hat das Rechte und Große der Klavier-Composition sich nicht hier, sondern in der Solo-Sonate gestaltet; ja es gehören wirklich und wahrhaft, wenn man auf den Gehalt, sowohl auf Ideenreichthum als technische Meisterhaftig-

haftigkeit, sieht, die besten Klavier=Solo=Sonaten auch unter die besten und größten Kunstwerke, welche die Instrumental=Composition aufzuweisen hat.

Fassen wir die Folgen und Früchte dieser Kunstentwickelung in Einem Ueberblick zusammen, so ergiebt sich nichts geringeres als dieß: wer hinlänglich fertiger Klavierspieler war, nicht eben Virtuose — jeder bedeutende Dilettant gelangte auf diesem Wege zum Besitz der größern und inhaltsreichern Hälfte aller guten Instrumentalmusik. Ja schon dem Solospieler, der gar keine Begleitung hatte, haben konnte, oder haben wollte, boten sich in den Solo=Compositionen reiche, fast unerschöpfliche Schätze dar — und aus diesem Allem ergiebt sich vollends, daß die Klaviermusik, und zwar das Klavier=Solo=Wesen, nicht etwa wie ein specielles Fach, sondern als eine große, ja die allerwichtigste Hauptgattung, die Kunstentwickelung und das Kunstleben befördert.

So gewiß aber auch von dieser Seite ein schönes und reiches Kunstleben in Einem Zeitalter sich verbreitete, so gewiß muß auf dem nämlichen Wege auch manches Nachtheilige mituntergelaufen seyn, da es unvermeidlich ist, daß in jeder Richtung des Culturganges der wahren Cultur nicht auch falsche sich beymische. Dem Historiker liegt ob, auch diese Beymischung nachzuweisen.

Hier lautet die Nachweisung so: Als man im Bestreben des Individualisirens und im Drange des Effektuirens auf den Toccatenstyl kam, nothwendig kommen mußte, als man, um höchstmögliche Spielfülle zu erzielen, immer Hände und Finger voll haben wollte, da kam das Passagenwesen an die Tagesordnung. Man wollte es damit immer weiter treiben. Diesem Erweiterungstrieb mußten selbst die Instrumentenmacher zu Hülfe kommen. An dem Tonumfang von fünf Oktaven, den bereits das Tasteninstrument gewonnen, hatte man nicht mehr genug; eine sechste mußte hinzukommen. Ein unfehlbares Mittel zur Verlängerung, Vergröße=

rung der Passagen; und auch ein Kunstgewinn, wofern die Sache nicht mißbraucht, nicht übertrieben wurde. Man hatte es um so leichter, längere Tonphrasen, und so auch längere Sätze zu bilden, deren Zusammenhang sich eben durch die Passagenverflechtung um so leichter ergab; und waren auch in einem solchen fortlaufenden Passagenstücke weniger sogenannte Ideen enthalten, wurde aber das Stück im Sinne des „Allegro di bravura" nur einmal geschwinder gespielt, als man früher, und überhaupt auf andern Instrumenten das Allegro zu spielen pflegte, so bekam man in ebendemselben Zeitraum die doppelte Summe von Tönen zu hören, und gewann so eine andere Idealität, diejenige eines erhöhten Spielschwungs; so wie auch durch die Schnelligkeit und Schwungfülle eines solchen Tonstroms die Phantasie des Hörers mit hingerissen wurde. Allein diese Art von Idealität mußte ihre Schranke finden. Man erschöpfte endlich die Passagen-Composition, wenigstens in ihrem einfachern (diatonischen) Lauf- und Sprungwesen. Clementi wußte zwar damit sich immer wieder manigfaltig zu wenden. Auch hatte er talentvolle, hierin kunstgewandte Nachfolger. Jedermann kennt das Kleeblatt: Cramer, Düssek und Steibelt. Diese aber mußten gar bald mit sich selber in den Widerspruch gerathen, dem auf ihrer Bildungsstufe kein Instrumental-Componist jemals entgangen ist. Wer der Polyphonie, wozu erst das Studium des sogenannten „doppelten" Contrapunkts, und dann jahrelange Uebung in dieser Compositionsart selbst, führt, nicht gewachsen ist, folglich als Componist sich auf die homophonische Setzart beschränken muß: der kann kein ausführliches, ziemlich langes, Tonstück setzen, ohne die Cantabilität mit dem Passagenwesen zu vermengen. Ein drittes Hauptkunstmittel giebt es für ihn nicht. So fällt er aus der „reinen" Instrumental-Composition heraus. Das war das Künstlerloos der drey genannten Componisten. Im Satz nicht einmal „rein" zu nennen, verriethen sie überall, wo

sie sich tiefer in die „Nachahmungskünste" einlassen wollten, worauf das Bedürfniß, auch die linke Hand verhältnißmäßig zu obligiren, sie hintrieb, ihre vernachlässigte Schule; obschon Cramer sich Clementis Schüler nennt, sogar einmal eine Fuge, und Düssek deren mehrere setzte; worin freylich auch Clementi für sie mit seinem ältern Fugenwerk (Op. 5.) ein unächtes Vorbild war. Es ist nämlich in diesen Fugen die Verwandtschaft der Tonarten so verletzt, daß die Fuge damit aufhört, ein Kunstwerk zu seyn, weil die kunst- und regellose Versetzung des Thema in jede beliebige Tonart das Hauptkunstmittel, die sogenannte Kunst der „Repercussion," als harmonische und rythmische Theilgestaltung, aufhebt. Uebrigens sind Clementis Werke, vom dreyzehnten an, mit Ausnahme der eigentlichen Passagenstücke und der für Schüler gesetzten Sonatinen, voll schöner contrapunktischer Wendungen; so wie seine niedlichen zweystimmigen Canons gar erfreulich an die Periode der strengen Schreibart erinnern. Auch Düssek hat hin und wieder, vorzüglich in seinem Op. 35, manche gelungene polyphonische Stelle. Fragt sich's nun, wie jene drey Componisten bey ihrer polyphonischen Oberflächlichkeit doch so beliebt werden konnten, so ist die Antwort: weil sie, jenen Styl einmal zugegeben und hingenommen, Cantabilität mit freyem Tonspiel sehr kunstgewandt contrastirten, hauptsächlich aber, weil dasjenige, was sie zu contrastiren hatten, ihre Melodien und Passagen, schon schön war; man kann noch hinzufügen, weil sie, mit geringerem Genie, als Mozart, in Ausführung greller Contraste auch weniger ausschweifen konnten.

So wie der Toccatenstyl durch Erschöpfung des Passagenwesens und Beymischung der Cantabilität allmählig zur Entartung gebracht worden war, so kam allmählig das Variationenwesen in Aufnahme; und das nicht zufällig. Man mußte fühlen, daß es ästhetischer, kunstgemäßer sey, ein schönes Cantabile abzuschließen, und einen Passagensatz auch

wieder abzuschließen, statt sie in Einem langen Stück mehrmals so abwechseln zu lassen, daß dieses lange Stück doch nur gestückelt, nicht groß ausfiel, keine ächte Eurythmie bildete. Dabey gewann man aber nicht bloß diesen negativen Vortheil, sondern einen sehr reellen. Man konnte, von einem Thema ausgehend, in einer Reihenfolge von Variationen sowohl die Cantabilität, als das Passagenwesen von Variation zu Variation stellenweise, und so auch die Contraste selbst, steigern. Dergestalt gewann das Ganze eines Variationenwerks eine fortgesetzte, und daher ächtkünstlerische Steigerung; wobey gewöhnlich durch die vorletzte Variation, ein gedehntes Adagio, und die letzte, ein schwungvolles Allegro, diese Contrastirungskunst auf den Gipfel geführt wurde. Diese Kunstart ist daher keineswegs gering zu schätzen, und das um so weniger, als das Bestreben, eine Melodie vielfach zu variiren, nothwendig auf Erweiterung der Rythmik treibt, wodurch ein cantabler Satz instrumentalisirt wird, folglich auf diesem Wege das Spiel sich an den Gesang, die Singtonweise, zwanglos anknüpft. Wer daher in dieser Kunstart viel leistete, der ist keineswegs gering zu achten; und so findet auch Gelinek in der Kunstgeschichte seine ehrenhafte Stelle. Er steht damit, freylich wie ein Mann von mittlerer Statur einem Riesen, dem Johann Sebastian Bach gegenüber, welcher in der strengen Schreibart durch seine variirten Chorâle sein Tonspiel eben auch an ein melodisches Thema anknüpfte.

Ist einmal eine Kunst so allgemein verbreitet, so in's Leben eingedrungen, wie sie es gegen das Ende des achtzehnten Jahrhunderts, in der Blüthezeit der genannten Componisten war — neben welchen auch noch Kotzeluch als geschmackvoller und gründlicher Componist, mit nicht geringer Erfindungsgabe, zu nennen ist — und denen allen gegenüber Albrechtsberger als ausgezeichneter und fruchtbarer Fugen-Componist, so zu sagen, die Rechte der strengen Schreib-

art behauptete — so versteht es sich, daß sie, diese Kunst, immer in zweyfacher Richtung, aufwärts zur Idealität, abwärts zur Popularität ihre Früchte treibt. Hier tritt uns auf der allmählig breiter gewordenen Heerstraße unserer Kunstwelt eine sehr hervorragende Kunstperson entgegen. Uns liegt ob, dieselbe ganz genau in's Auge zu fassen. Denn, so wie ein Popular-Philosoph, wenn er auch nicht das Allerhöchste und Allertiefste zu erdenken und zu erwirken vermag, mit einer vorzüglichen Verständigkeit und Verständlichkeit für Volksbildung viel Heilsames zu leisten vermag: so ist auch ein volksthümlicher Künstler ein eben so wichtiges und wohlthätiges Wesen, dessen volle Würdigung der Cultur-Geschichte anheim fällt, die ja, so gewiß sie auf Vollständigkeit ausgeht, nothwendig auch wissen will, was in allem Volke vorgeht. Hier ragt Pleyel, als der Mann des Volkes, so sehr hervor, wie es im Culturgange der Instrumentalmusik keinen vor ihm, und seither keinen zweyten gegeben hat. Nicht nur Mann des deutschen Volkes war er — Mann des ganzen cultivirten, und so auch musikalisch cultivirbaren Europas. Er war es, der diese vom Himmel gekommene Gemeinsprache der Völker am verständlichsten, allem Volke vernehmbarsten zu sprechen vermochte; und wenn ich, indem ich hier das Tonspiel eine Sprache nenne, so noch weiter bildlich mich äußern darf, so muß ich sagen: Er hat den europäischen Völkern überall die Zunge gelöset. Er ist und bleibt daher ein Held der Kunstgeschichte vermöge der umfassenden Größe seines Wirkens, wenn auch nicht eigentlich Kunstgröße in seinen Werken zu finden seyn sollte. Wer so groß wirkte, hätte vielleicht im höchsten Sinne groß seyn können, wenn er es gewollt, wenn er sein Produktions-Vermögen auf Lösung großer Kunstaufgaben concentrirt haben würde. Aus diesem Gesichtspunkt muß ganz gewiß der vielseitige, vielvermögende Pleyel in's Auge gefaßt werden. Er war ein würdiger Schüler Haydn's, wenn er auch, von dessen höherem Stand-

punkte heruntersteigend, den Weg zum Volke einschlug. Demselben kam er bey mit einer bewunderungswürdigen Gewandtheit. Die Eigenschaft, faßliche, gefällige, und dabey doch originelle Themas zu erfinden, besaß er in überaus hohem Grade. Damit steht er nicht etwa bloß so hoch, wie im Fache der Malerey der vornehmste Blumenmaler; denn dieser bedarf, indem er die Schönheit im Kleinen und Feinen darstellt, nicht der Erfindungsgabe. Jener aber bedarf derselben, und zwar nicht etwa, wie man meynen möchte, in kleinem, sondern fürwahr in recht großem Grade. Nichts weniger als eine Kunstkleinigkeit ist es, im Kleinen und Kleinsten schon erfinderisch zu seyn, mit dem an Umfang geringsten Aufwande schon etwas Bedeutendes zu leisten. Ist vollends das erfundene Kleine noch zart und fein, so hätte es bey den Griechen sicherlich geheißen: Dem haben die Grazien bey seiner Geburt schon gelächelt, und hier lächelten sie ihm noch einmal. Gerade ein solcher mußte kommen, um die Rolle des Kunstverbreiters zu übernehmen. Er mußte die in besonderem Sinne schwere Kunst, leicht zu setzen, sich so aneignen, oder eben auch als Graziengeschenk mitgebracht haben, daß seine Themas, für welches Instrument sie auch gesetzt waren, auf jedem andern gleich leicht gespielt werden konnten. Allerdings mußten diese Themas, um volksthümlich zu seyn, sich der Cantabilität nähern, weil das Volk im Allgemeinen sich von unten herauf durch den Gesang in die Kunst hineinlebt; er blieb dabey ein ächter Künstler, wenn er nur nicht in der Cantabilität stecken blieb, sondern durch die rythmische Bedeutsamkeit und Lebendigkeit seiner Themas den Sinn für Spiel und Instrumentalgehalt im Volke weckte. Zwar ähnelten die Themas seiner Adagios und Andantes, so wie seine Rondothemas oft bloßen einfachen Liederweisen. Allein seine Kunst, zu thematisiren, ist in seine Werke überhaupt instrumentalisch-manigfaltig verwebt, und zwar so reich, daß meistens im ersten Satz einer Composition, zum Beyspiel

eines Quartetts, nach erfolgter erster Tonausweichung der sogenannte Dominentensatz wieder ein Thema enthält, womit die Composition allenfalls auch beginnen könnte. Diese Dominantenthemas enthalten zusammengenommen wieder einen solchen Schatz von Thematisirkunst, daß man sie ausziehen, und, hie und da mit geringen Veränderungen, in eine Sammlung von Spielstücken arrangiren könnte, die völlig so reichhaltig ausfallen müßte, wie Johann Andre's allbekannte, in ihrer Art werthvolle, den volksthümlichen Geist Pleyels schön, obwohl nicht vollständig darstellende Blumenlese der „petits airs et rondos."

Pleyel theilte sich bekanntlich in die Composition für's Klavier und für die Bogeninstrumente, jedoch mit mehr Vorliebe, und mit mehr Glück, für letztere; was sich leicht erklärt. Beym Klavier muß, nämlich in der homophonischen Composition, in jeden längern Satz immer etwas von Passagenwesen hineinkommen; das Passagenwesen aber unterbricht das Thematisiren, hebt es auf; und doch ist letzteres gerade das, worin Pleyel's Eigenthümlichkeit und Stärke bestand. So sind auch in der That seine größeren Klaviersonaten sparsamer mit schönen Themas gewürzt, nicht frey von Trivialität. Und so ungeheuren Beyfall auch sein erstes großes Klavierwerk, in mehr als zwölf englischen, französischen, deutschen und holländischen Editionen verbreitet (in Deutschland als Op. 14 und 15 bekannt) in ganz Europa herum erhielt, so steht es dennoch an Geist und Kunst, beydes in volksthümlichem Sinne genommen, seinem ersten Quartetten-Werk nach. Wie wunderartig ist das Thema des ersten Stücks! Wie kündet er sich damit in seiner wahren Eigenthümlichkeit so treffend an! Hatte er auch den Quartett-Satz seinem Meister abgelernt, so hatte er ihm doch den Quartett-Styl nicht nachgebildet. Das scheint ein Tadel zu seyn, ist aber in Hinsicht auf Kunstverbreitung ein Lob. Denn es ist historische Thatsache, daß er mit seinem niederern Styl zu dem höhern

Haydn'schen erst Bahn machte. Haydns Quartetten, dieser herrliche Kunstschatz, früher vorhanden, wurden ziemlich wenig gespielt; sie waren für Viele, für die Fassungskraft noch mehr, als für die Ausübung, zu schwierig; man brachte dazu nicht allerwärts, wie es hieß, „vier gleichstarke Laute" zusammen. Pleyel bot leichtere Kost; die Spielbarkeit, und ebensowohl die Faßlichkeit seiner Quartetten, wie auch Trios und Quintetten, lockte auch schwächere Spieler herbey; sie waren eine ersprießliche Vorbildung auf's Orchesterspiel; und wo kein Orchester vorhanden war, in jedem kleinen Landstädtchen, in jedem armen Kloster, ja selbst in Nonnenklöstern, da wurde diese neue Kunst einheimisch, und war ein tausendfach geflochtenes Band der Geselligkeit, und zwar der anspruchs- und prunklosesten, daher humansten, die jemals im Gebiete der Kunst überhaupt vorgekommen war.

Endlich war Pleyel auch Sinfonieen-Componist. Sein Styl war aber noch weniger symphonisch als der Haydn'sche; er war beynahe kleinlich. Leichtigkeit, sowohl in ästhetischem als in executorischem Sinne, war der Hauptvorzug. Damit gab er auch schwächern Spielern der Blasinstrumente den Anlaß, sich auf dem Orchester einzuüben; ja er gab wohl manchem kleinen Liebhaber-Orchester damit sein Daseyn. So bewährte er auch hier seine überlegene Volksthümlichkeit.

Und die außerordentliche Volksthümlichkeit der Pleyelschen Klavier- und Violinmusik gewährte auch die Uebertragung auf andere Instrumente. Sie wurde auf allerley Weise auch für die Flöte, die Clarinette, die Harfe arrangirt, überall mit unausbleichlichem Erfolg.

So war Pleyel, wenigstens ein volles Jahrzehend, beynahe drey Quinquennien hindurch, die drey letzten des vorigen Jahrhunderts, der beliebteste, der gespielteste und genossenste, Tonkünstler, den es jemals in der Welt gab.

Daß Pleyel, zu so glänzender Wirksamkeit emporge-

stiegen, auch seine Nachahmer und Nachfolger finden mußte, ist leicht zu erachten. Unter diesen kommen Gyrowetz und Paul Wranizky, vorzüglich als Quartett-Componisten, ihm am nächsten. Krommer überstieg ihn an Gediegenheit der Ausarbeitung und näherte sich Haydn. Mit Pleyel zusammengenommen brachten diese Componisten die Cultur der Bogen-Instrumentalmusik, derjenigen des Klaviers gegenüber, allgemeiner in Flor; wozu auch, durch zweckmäßige Behandlung der Violine und höhere Effektuirung des Bogenspiels Viotti, zwar dem Quartettsatz nicht gewachsen, mit Trios und Duetten, die nicht geringen Sinn und Geist verriethen, wirksam mitbeytrug.

Bis hieher hatte ich Ihnen, verehrte Zuhörer! die Geschichte der Instrumentalmusik an die Scheidegrenze des alten und neuen Jahrhunderts geführt. Während dieser ganzen Durchführung habe ich ausschließend von der Musik der Saiteninstrumente gesprochen. Anders konnte ich, dem wesentlichen Entwickelungsgang der Kunst folgend, nicht verfahren. Das freye Tonspiel wohnt, in seiner vollen geistigen Freyheit, nur den Saiteninstrumenten bey. Der Blaston ist schon mehr Sington; der Bläser ist daher, als solcher, schon weit eher geneigt, als Spieler den Sington nachzuahmen; er vermag es auch eher, weil der Blaston dem Sington im Material ähnlicher ist, als der Saitenton; er fühlt sich schon mehr singend, indem er spielt; er haucht die Töne gewissermaaßen so aus, wie der Sänger sie aushaucht. Um so unvermeidlicher fällt er, als Componist, der Cantabilität anheim. Hieraus schöpfe ich, mit Hinweisung auf die Geschichte, einen negativen, doch aber, wie ich glaube, vielsagenden Beweis für meine Theorie der Kunst als freyes Tonspiel. Unter den zahlreichen Virtuosen der verschiedenen Blasinstrumente hat sich nie ein großer, nie auch nur ein bedeutender Componist hervorgethan. Nur in Compositionen für die Flöte zeichnete sich um die Mitte des vorigen Jahr-

hunderts Quanz, gegen das Ende deſſelben Hoffmeiſter und Müller aus. Daß unter den Blasinſtrumenten gerade die Flöte dieſe Auszeichnung erhielt, eigentlich gab, iſt wieder kein Zufall; ſie begünſtiget das freye Tonſpiel durch die Leichtigkeit des Sprungweſens, ſo wie ſchon durch das leichte Anſprechen des Tones, und ihre daherige Tauglichkeit für's Allegro. Ueberhaupt aber muß die künſtleriſche Beſchäftigung mit jedem Blasinſtrument, als Obligatinſtrument, weil daſſelbe an die Cantabilität feſſelt, die Schwungkraft des Geiſtes lähmen. Wie matt, wie unerfinderiſch ſind die zahlreichen Compoſitionen für Flöte, Clarinette, Oboe, Fagott, Horn, welche die Pariſer Componiſten Devienne, Michel, Gebauer, Blaſius, Banderhagen, Ozi, Punto und andere vom Jahr 1780 bis 1800 herausgaben! Wie ſtehen ſie zuſammengenommen den Violin-Compoſitionen von Kreuzer, Rode, Brüni, Baillot u. a., (wie auch den Harfen-Compoſitionen Krumpholzens) nach! Natürlich haben dieſe letztern, keineswegs großen Componiſten ihre höhere Schwungkraft ihrem ſo wohl Spielſchwung als Geiſtesſchwung mehr befördernden Inſtrumente zu danken.

Es iſt hiebey eben ſo bemerkenswerth, daß die Componiſten vom erſten Range, wie Haydn, Mozart und Pleyel, ſich nur zur Ausnahme mit der Compoſition für Blasinſtrumente, abgeſehen von deren Beyordnung zur Orcheſter-Compoſition, befaßten. Sie mußten dabey die geiſtige Hemmung fühlen. Die ächtkünſtleriſche Benutzung dieſer Inſtrumente zum freyen Tonſpiel blieb dem neuen Jahrhundert vorbehalten. Darauf werden wir in einer ſpätern Vorleſung zu ſprechen kommen. Jetzt werfen wir noch einen Rückblick auf die Pleyelſche Periode.

Divertiſſements-Muſik, das heißt, ſolche, die ziemlich leicht einzulernen war, die beym erſten Anhören ohne Anſtrengung gefaßt und genoſſen werden konnte, hatte man nun

die Hülle und die Fülle. So ward die Kunst im Ganzen verallgemeinert, aber auch vergemeinert. Zu Wenige unter den Hunderttausenden von Dilettanten erhoben sich darüber hinaus zum Höhern und Höchsten; zu wenige von den immer zahlreichern Componisten strebten hoch empor; zu sehr hatte man sich auf solcherley Divertiren gelegt; zu selten erschienen großartige Compositionen.

Dieß war der Zustand der Tonkunst, als Instrumentalmusik, gegen das Ende des achtzehnten Jahrhunderts. Da erschien Beethoven, der große Kunstheld. Wie der im neuen Jahrhundert die Kunstwelt erneuerte, wiedergebar, dazu findet der Historiker die Worte nicht — kaum ein Dichter fände sie. Von zwey Seiten ward die „reine" Musik, die selbstständige Instrumentalkunst, seit ihrem Emporschwung durch die Bache, von ihrer Höhe heruntergezogen, einerseits durch die Mozart'sche Contrastirung der Cantabilität mit dem freyen Tonspiel, anderseits durch den tieferschwebenden Pleyel'schen Divertissementsstyl. Daß sie, von Neuem empor gehoben, nicht noch einmal zurücksinke, das hat uns Beethoven, der Held — wir dürfen sagen, auf ewig gesichert. Original von Haus aus, erfinderisch bis zur Neuerungssucht, kühn bis zur Hartnäckigkeit, frey bis zur Ausschweifung, stellte er, so wie zunächst sich selber, der ganzen Künstlerwelt ihre Hauptaufgabe. Diese Hauptaufgabe war: Neuheit. Zwar nicht auf einmal eine neue Welt, aber eine immerfort wieder erneuerte müssen wir haben, wenn wir in diesem Kunstgebiet, wo der Geist in einem unbegrenzten Formenspiel seine Schöpferkraft bewährt, wo die Formen die Ideen sind, ein wahrhaft ideales Leben führen wollen. Und weil ferner in der Wirkung Spiel das Wesen ist, jedes, auch das geistreichste Spiel aber, wenn es zu oft wiederholt wird, aufhört, Spiel zu seyn, das heißt hier, aufhört, als ästhetisches Kunstspiel zu wirken: so trat Beethoven mit seinen überschwänglich reichen Gei-

ftesgaben gerade in dem Zeitpunkt, in welchem er eintraf, wahrhaft auf, wie eine symbolische Erscheinung, wie ein neuer Heilsprophet. Er ließ uns die Tonkunst nicht allein erscheinen, wie eine hehre Göttin, sondern wie eine solche, welche die Züge ihres göttlichen Antlitzes immer verändert, und so mit immer neuer Anziehungskraft die Geister aufregt. Aber nicht so leicht fand ein solcher Neuling, ein solcher Fremdling in der Alltagswelt der Kunst Eingang. Nicht Jeder war fähig, nicht Jeder kräftig genug, sein Divertissements-Geleyer, worein er sich eingewiegt hatte, aufzugeben. Am unfähigsten waren die Cantabilitäts-Freunde, ihn zu fassen. Oft genug hörte man, wo seine Neuheit bewundert und gepriesen wurde, die Frage: aber ist denn das schön? muß das Neue nicht auch schön seyn? und man hatte ganz recht, so zu fragen, wenn man die Cantabilität zur Bedingung der Schönheit machte. Denn das war es eben, womit Beethoven, wie ein künstlerischer Schlachtheld, in Gegenstoß gerieth. In seiner Musik weht nicht eine Menschenstimme, sondern eine Geisterstimme. Diese aber hat einen höhern Organismus, als der ist, welcher in der menschlichen Kehle wurzelt. Wie er damit die Gemüther ansprach, ergriff, durchdrang, davon können alle größern Städte Europa's, und viele kleinere, wie auch mein Zürich, zeugen.

Da er auch Klavier-Virtuose war, so gewann unter seiner Hand der Toccatenstyl eine auffallend veränderte Gestalt. Das Laufwesen trat zurück; dagegen trat das Sprungwesen mehr hervor. Wo Passagen in seinen Werken vorkommen, erscheinen sie schon in den Tonfiguren originell, oder auf eigenthümliche Weise in das Ganze der Eurythmie verflochten. Als kühner Springer wirft er die Töne aller Oktaven, des ganzen melodischen Tonreichs bunt, aber sinnvoll, durcheinander. Die Rythmen liebt er häufig durch punktirte Noten und ähnliche Kunstmittel zu schärfen. Die „ideale Construktion" treibt er noch weiter als Emanuel Bach.

Zum Vortrag solcher Sätze scheint auch das Staccato wesentlich zu gehören; je spitziger es hervorsticht, und so der Cantabilität gleichsam Trotz bietet, desto mehr entspricht der Vortrag dieser sprudelnden, blitzenden, funkensprühenden Kunst. Eine neue Art, zu effektuiren! Sonst galt bey den Klaviervirtuosen das Tonherausziehen als die Hauptsache. Steibelt bezeichnete sie in der Vorrede zu einem Klavierwerk mit dem französischen Kunstwort „filer le son;“ das Klavier sollte durch diese Vortragsart gewissermaaßen singend gemacht werden. Hier gerade das Gegentheil! Nicht ein Herausziehen, sondern ein Herausstoßen, nach wörtlicher Uebersetzung des „staccato,“ erheischt der Beethovensche Styl in jenen Sätzen oder Stellen; die Töne müssen, so zu sagen, herausspritzen, wie aus einem frischen Springbrunnen.

Daß Beethoven, nach seinem praktischen Künstlerberuf ein Klavierspieler, vermöge seiner durchaus idealen Künstlernatur und seines mächtigen Strebens nach allseitiger Kunsterweiterung, nicht bey seinem Instrumente stehen blieb, ist leicht zu erachten. Auch auf die Bogeninstrumente, später auf die volle Orchester-Composition, dehnte er seine Schöpferkraft in steigender Wirksamkeit aus. Weniger auf Vollstimmigkeit, als auf Erfindung ausgehend, ja gegen Vertiefung in contrapunktische Combinationen offenbar sich sträubend, weil diese die Freyheit seines Ideengangs hätten hemmen müssen, lieferte er für die Bogeninstrumente nicht zuerst ein Werk Quartetten, sondern, dem vierstimmigen Satz ausweichend, Trios, in seiner bloßen Dreystimmigkeit aber dennoch ein großes, reiches, herrliches Werk, allen seinen spätern Quartettwerken sofern vorzuziehen, als in diesen die polyphonische Gewandtheit Haydn's und die Leichtigkeit der Ideenverbindung vermißt wird, und woran in der That nicht der Quartettsatz, als solcher, sondern überhaupt die Originalität und der Ideenreichthum zu schätzen ist. Aus

diesem Gesichtspunkt muß Beethoven immer gewürdigt werden. Nicht in der Stylistik excellirt er bey aller Stylgröße. Wollte er dieß, wollte er sich eine gewisse individualisirte Gleichförmigkeit des Styls aneignen, so mußte er sich in der kühnen Zusammenstellung seiner Ideen beschränken, und somit weniger reich erscheinen. Wirklich würde er auch Jenes nicht eigentlich vermögen. Denn, um in der Stylistik zu excelliren, ist Meisterschaft im Contrapunkt erforderlich, welcher erst alle wesentlichen Hülfsmittel der Stylistik für die Vielstimmigkeit darbietet. Diese Meisterschaft hat Beethoven, wie es allen Kennern der höhern Setzkunst bekannt ist, nicht errungen. Daß er sie nicht eringen wollte, darob dürfen wir mit dem großen Manne nicht hadern. Hätte er sie errungen, so wäre er ohne Zweifel nicht minder groß, aber er wäre auf eine andere, nicht so wohlthätige, dem Bildungsbedürfniß seines Zeitalters nicht so entsprechende Weise groß geworden. Er hätte eher die Größe eines Johann Sebastian Bach und anderer Contrapunktisten erreicht, hätte uns nach Form und Styl mehr Werke geliefert, wie wir sie schon haben, und so überhaupt eine mehr combinatorische, als erfinderische Größe in seinen Werken dargelegt. Gerade so, wie er ist, behauptet er sich in unserer neuen Kunstwelt als der Erfinder „par excellence.“ Daher kommt es bey seinen Compositionen auch nicht sehr auf die Wahl und Anzahl der Instrumente an. Die Ideen, nicht vom Instrumente abhängig, wirken, als solche. Zwar möchte es scheinen, wenn ein so mächtiger Erfinder eine Composition für viele Instrumente verfertige, so müsse er auch einen um so größern Spielraum für sein Erfindungsvermögen gewinnen und geltend zu machen wissen. Allein, wie vorhin gesagt, dieser Componist widerstrebt immer den tiefern Combinationen der Vielstimmigkeit. In seinen Quintetten, Septetten, Sinfonieen und Concerten ist die Vielstimmigkeit nicht verhältnißmäßig gesteigert, wohl aber treten die Contraste greller, colossaler her-

vor, oft so gedrängt oder gehäuft, wie bey Mozart, jedoch mit dem großen Unterschied, daß hier selten Spiel gegen Cantabilität, sondern meistens Spiel gegen Spiel, eine Instrumental-Idee gegen eine andere, contrastirt wird. Beethovens Anordnung, Zusammenordnung von Ideen, die einander fremd scheinen, ist die Anordnung eines höhern Genius. Findet sich in seinen Sinfonieen mitunter eine übertriebene Anhäufung von Tonmassen, mithin eine materielle und also fehlerhafte Colossalität, so ist erstens historisch zu bemerken, daß ein wahrer großartiger symphonischer Styl erst noch gesucht werden muß, und daß Beethoven, namentlich durch originellen Zusammengebrauch der Instrumente, schon mehr gefunden und geleistet hat, als Haydn und Mozart — zweytens macht der Zusammengebrauch aller in der heutigen Orchestermusik üblichen Instrumente Ueberladung und Schwerfälligkeit, ja eigentliche Roheit — worauf wir in einer spätern Vorlesung noch besonders zu sprechen kommen werden, unvermeidlich; so daß wir auch ihn, vorzüglich mit seiner „Schlacht bey Vittoria" und der A-dur-Sinfonie (mehr noch als mit der „Sinfonia eroica)" in den Schranken einer falschen Zeitcultur befangen finden. Er ist und bleibt dennoch — wenn ich hier noch einmal die moderne Instrumentalmusik eine Gemeinsprache der Völker nennen darf — der große Wortführer dieser Tonsprache. Alle vorzüglichen, seit dem neuen Jahrhundert aufgetretenen Instrumental-Componisten, schlossen sich an ihn an. Es wurde thatsächlich anerkannt, daß man, neben Beethoven auftretend, mit Erfindungsvermögen ausgerüstet seyn müsse. Zuerst traten die Klavier-Componisten bey. Da erhielten wir gleich zu Anfang des neuen Jahrhunderts originell-schöne Solowerke von Eberl, Haak, Hummel, Liste, Stadler, Tomaschek, Weyse und Wölfl. Mehrere, am allermeisten der kunstgewandte und kunstgelehrte Stadler, übertrafen ihn in der Polyphonie; wenn sie auch alle, rein

als Erfinder betrachtet, ihm nachstanden. Als solcher war Beethoven, der sich in seinen zahlreichen Werken auch so gar nirgends wiederholt, auch so gar keine Reminiscenzen sich erlaubt, eine so unerhörte Erscheinung, ein so vielgestaltiger Proteus, daß es wirklich nicht mehr anders galt und gelten konnte, als, entweder das Feld räumen, oder es betreten als bedeutender Kunsterfinder. Und hier ist die höchste Aussicht auch höchstbegeisternd, indem sie, gerade auf historischem Standpunkt, eine unabsehbar weite Aussicht auf die so rasch und unfehlbar fortschreitende Kunstentwickelung eröffnet, diese Ansicht nämlich: Solch ein immer neuer Erfinder kann eigentlich unmöglich mit Erfolg nachgeahmt werden. Der Nachahmer würde auf Einmal nur eine seiner Erfindungen nachahmen; so würde er kaum beachtet. Um neben ihm, und wie er zu erscheinen, muß man mit ihm, gleichwie er, auf Erfindung ausgehend, concurriren. Solche Concurrenten hat Beethoven gefunden. Es sind seine und unsere, meistens noch lebenden und blühenden Zeitgenossen. Sie gehören der Gegenwart an, und sind daher, noch so schön, noch so fruchtbar herangereift, der eigentlichen Geschichtschreibung doch noch nicht reif. Daher mag es hier genügen, die Namen der Kunstehrenmänner anzuführen, welche seit dem neuen Jahrhundert in schönem Wetteifer das Gebiet der Instrumentalkunst mit zahlreichen Werken bereichert haben und noch täglich bereichern. Wir kennen und verehren unter ihnen vorzüglich als namhafte Kunsterfinder: Feska, Hummel, Deslov, Reicha, Ries, die beyden Romberge, Spohr und Carl Maria Weber, denen in wenigern aber vortrefflichen Werken Kuhlau, Tomaschek und Worzischek und seit wenigen Jahren auch Carl Czerny und Moscheles mit sehr ausgezeichneten Leistungen sich beygesellen.

So leben wir nun in einer bunten, reichen, immer reichern, und ihre Reichthümer mehr und mehr verallgemeinernden

nernden Kunstwelt. Ihre Größe und Herrlichkeit wird von Wenigen begriffen. Viele sprechen sogar der allerneuesten Zeitcultur Hohn, gerade in der Beziehung, in welcher ihr die auszeichnendste Anerkennung gebührt. Es heißt häufig: die modernen Componisten gehen zu einseitig auf „Schwierigkeiten" aus, sie setzen in deren bloß artistische Ueberwindung zu viel Werth; sie wollen mit jedem neuen Werk zugleich den Triumph der Virtuosität persönlich feyern. Allerdings ist daran etwas wahr; vorzüglich ist jene Behauptung mitunter in Anwendung auf die Concerte für's Klavier und für die Bogeninstrumente, auch zum Theil auf das Variationenwesen gültig. Ob dieser unerbaulichen Wahrheit darf aber eine andere, weit höher liegende, nicht verkannt werden. Geht nämlich der Instrumental-Componist, wie er soll, rein auf Erfindung aus, so hat er sich gar nicht darum zu bekümmern, und wird es auch nicht, ob seine Erfindung schwer oder leicht auszuführen sey — genug, wenn sie nur instrumentgemäß ist. Hat er eine Schwierigkeit als Virtuose auf seinem Instrument selber überwunden, so darf er deren Ueberwindung billig auch Andern, auch dem Publikum, zumuthen. War er der erste Ueberwinder einer neuen Schwierigkeit, so hat er ein Verdienst mehr. Wirklich haben solche Kunstüberwinder dadurch nicht etwa bloß die Spielkunst erweitert, nicht bloß Tausende zu besserem, vollkommnerem, und was dazu gehört, geschwinderem Spiel befähiget — was allerdings schon ein großes Verdienst ist — sondern sie haben eine unendlich Menge musikalischer Ideen, in Formen, Figuren, Griffen, Passagen, Sprüngen, spielbar gemacht, und so unsere wirkliche Kunstwelt ideell bereichert. Dabey könnte es jedoch scheinen, als ob man sich mit dieser also gesteigerten Kunst von der Volksthümlichkeit entfernt hätte, weil nur eine kleine Anzahl von Spielern so schwierige Musik auszuführen vermöchte, und weil das für die Ausführung Schwierige oft auch schwierig ist für die Fassungskraft. Al-

lein unsere neueste Culturgeschichte beweiset wenigstens in Einer Hauptbeziehung das Gegentheil. Viele tausend Klavierspieler haben sich in diese moderne Klavierkunst so hineingespielt, daß sie auch die schwersten Stücke des auf's Aeußerste getriebenen Toccatenstyls, wo nicht virtuosenmäßig, doch auf eine ihnen völlig genießbare Art auszuführen vermögen. Diesen Allen gewährt das Spielen schwerer Klaviermusik den unermeßlichen Bildungsvortheil, daß sie sich befähigen, und befähigen müssen, die verwickeltsten Compositionen zuerst mit dem Verstande richtig aufzufassen und genau zu begreifen, denn nur so bringen sie's als Spieler auch richtig heraus. So wie sie sich aber darin üben, so gelangen sie endlich auf den Punkt, wo gehäufte Schwierigkeiten sie nur noch reizen. Und einmal auf diesem Punkte angekommen, wandelt der Mensch, hier in der Kunst wie überall in der Wissenschaft und im äußern Leben, auf der Bahn der Vervollkommnung vorwärts. Herrlich hat sich ein solcher Kunsteifer, die edle und große Hingebung an den Kampf mit den Schwierigkeiten dadurch bewährt, daß das „wohltemperirte Klavier" von Johann Sebastian Bach, welchem vor nicht langer Zeit nur unter den Musikern von Beruf die tiefsten und gelehrtesten, sofern sie zugleich tüchtige Spieler waren, sich gewachsen fanden, nunmehr in ganz Europa herum — etwa Italien ausgenommen — zum Handbuch unzähliger Dilettanten und Dilettantinnen geworden ist. Eine viel behauptende und viel versprechende Thatsache der Culturgeschichte! Man kann Alle, die aus Irrthum unsern gegenwärtigen Culturstand verunglimpfen, mit der einzigen Notiz darniederschlagen, daß das „wohltemperirte Klavier" in sechs verschiedenen Editionen vorhanden, eines der gangbarsten Werke im ganzen Musikhandel ist. Auch darin liegt ein hochwichtiger Culturgewinn, daß nicht wenige der jetzigen Klavier-Componisten, mit ihrem glänzenden, spielvollen Styl auch die Künste des Contrapunkts reichlich verweben,

und so die Bahn aufwärts zu Johann Sebastian Bach, als der ersten und höchsten Quelle, woraus wesenhaft die reine Instrumentalmusik entsprang, stufenweise ersteigbar machen; ein Verdienst, das gegenwärtig Reicha sich mit seinen höchstvortrefflichen Etudes dans le genre fugué in höherem Maaße als kein anderer Künstler des neuen Jahrhunderts erwirbt.

So habe ich Ihnen nun, verehrte Zuhörer! die Geschichte der Instrumentalmusik von Sebastian Bach, als ihrer Hauptquelle an, dargelegt, zwar allerdings nur übersichtlich, doch wie ich mir bewußt bin, ohne jede Art von Willkür. Nun gebe ich Ihnen zum Beschlusse noch eine kurze Recapitulation der Hauptperioden dieser Geschichte. Sie datirt sich von 1726, als dem Jahr, wo Johann Sebastian Bach sein erstes Werk herausgab. Mithin haben Sie sich diese Perioden nicht als in großen Zeiträumen aus einander liegend, und nicht als abgeschlossen zu denken; sie greifen in einander; die spätern immer enger, als die frühern; ihre Repräsentanten sind zum Theil Zeitgenossen untereinander; der vierte und der sechste haben eben dasselbe Geburtsjahr; jener ist aber, als frühreifes Genie, um mehr als ein volles Jahrzehend früher mit reifen Compositionen zu Einfluß gelangt.

Erste Periode. Die contrapunktische Kunst auf ihren höchsten Gipfel gebracht, und dadurch die Instrumentalmusik zur selbstständigen Kunst erhoben. Johann Sebastian Bach.

Zweyte Periode. Als Folge dieser Selbstständigkeit die Einführung der freyen Schreibart, und als ihre Frucht erhöhte Spielfülle, befördert durch den Gebrauch des Klavichords. Carl Philipp Emanuel Bach.

Dritte Periode. Vertauschung des Klavichords mit dem Pianoforte, daraus erfolgend Vertauschung der Klangfülle mit der Spielfülle, und hieraus weiter erfolgend der

Uebergang zur höhern Cultur der Bogeninstrumente, wie auch der Orchestermusik. Joseph Haydn.

Vierte Periode. Als Folge des Vorherrschens der Klangfülle über die Spielfülle, und als Folge des Uebergewichts an Klangfülle, welche die Bogeninstrumente vor dem Pianoforte voraushaben, Rückfall zur Cantabilität, und daher deren Contrastirung mit dem Spiel. Mozart.

Fünfte Periode. Als Folge dieses Contrastirens Ausgehen auf das Effektuiren, auf specielle Kunstwirkung, und daher auch auf Individualisirung, deren Steigerung die Erstrebung höchster Virtuosität und so den Toccatenstyl herbeyführte. Clementi.

Sechste Periode. Als Folge der Individualisirung öffentliches Hervortreten der Virtuosen, Verallgemeinerung des Concertwesens, dadurch beförderte Kunstverbreitung und daher entstandenes Bedürfniß eines volksthümlichen Divertissementstyls. Pleyel.

Siebente Periode. Als Folge dieser Verallgemeinerung auch allgemeinern Annäherung zur Cantabilität durch kurzgefaßtes Thematisiren einfacher Tonweisen, und daher Gefahr der Vergemeinerung, welche endlich der Kunstheld des neuen Jahrhunderts im Geist der Bache, aber mit seither erweiterten Kunstmitteln, siegreich überwand. Beethoven.

10271144

VIII.

Geschichte der Vokalmusik.

Soll ich Ihnen eine Geschichte der Vokal-Musik, gleichwie der Instrumentalmusik, nämlich eine Uebersicht über ihren wesentlichen Inhalt und Entwickelungsgang darlegen, so bin ich unverlegen, von welchem historischen Standpunkt ich ausgehen soll. Ich darf nur so weit hinaufsteigen, nur bis dahin, wo die Vokalmusik sich zu einer ächten Kunst, zu einer solchen gestaltet hat, die auch unsern, bis auf den heutigen Tag gewonnenen Kunstgesetzen entspricht. Jene Zeit der Tonkunstbildung, wo die Musik auch mit ächter Dichtung unschön, unkünstlerisch verbunden war, geht uns also hier eben so wenig an, als die Zeit der Dichtkunstbildung, wo die Dichtung mit ächter Musik unkünstlerisch verbunden war. Es kann zu einer Zeit die Dichtkunst in schöner Blüthe gewesen seyn, die Tonkunst aber nicht. Zu einer andern Zeit kann letztere in Flor gekommen seyn, während erstere in Ungeschmack versunken war. Wo aber beyde, sowohl Dichtkunst als Tonkunst, geblühet haben, da konnte es immer noch der Fall gewesen seyn, daß man einer nach unsern jetzigen Kunstbegriffen ächtkünstlerischen Verbindung der beyden Künste noch nicht gewachsen war. Solcherley Kunst wäre also für uns in dreyfachem Sinne veraltet, erstens diejenige, woran der Text — zweytens diejenige, woran die Musik — drittens diejenige, woran die Verbindungsart beyder verwerflich ist.

Obgleich wir bis auf den heutigen Tag noch keine Theorie der Vokal-Composition besitzen, die in irgend einem Lehrbuche vorhanden, oder von irgend einem musikalischen Conservatorium ausgegangen wäre, oder ausgienge, so ist man doch über gewisse Bedingungen eines ächtkünstlerischen Gesangstückes einverstanden, oder man kann sich jeden Augenblick darüber verständigen. So versteht es sich wenigstens, daß Luthers allereinfachstes Theorem, „die Noten machen den Text lebendig", geradezu unwidersprechlich ist. Ebenso muß Jedermann einräumen, daß das Lebendigmachen in einer wesentlichen Verschönerung besteht. Das am Text haftende Kunstschöne wird, vermittelst der Composition, der musikalischen Betonung, in eine höhere Sphäre der Künstlichkeit erhoben. Der Wortlaut wird mit Klang versehen, die Wortfolge mit Maaß. Erscheint im Text das Wort schon gemessen, das heißt, erscheint es in Versen, so wird das Metrum, die regelmäßig zusammengestellten Längen und Kürzen, durch die Betonung genau mathematisirt. Dergestalt wird dasjenige, was in der künstlichen Versform schon Rythmus heißt, vermittelst der Composition mit einem höhern Tonrythmus versehen. Theilte sich nun seit langer Zeit die Poesie, welche man vorzüglich zum Singen bestimmt und geeignet fand, und daher vorzugsweise die lyrische nannte, in ungeformte, was man prosaische Dichtung nennt, und in geformte, die in eine künstliche Versform eingekleidet ist, so leuchtet ein, daß man, in Ermangelung einer Theorie künstlicher Betonung eines auch schon in Kunstform eingekleideten Textes, leichter früher dazu kam, ungeformte Texte, als geformte, ächtkünstlerisch zu betonen. Eben so begreiflich ist es, daß die Betonung kurzer Texte besser gelang, als die Betonung längerer.

Steigen wir nun historisch aufwärts, so finden wir schon bey Johann Sebastian Bach, Händel und Stölzel, ja auch bey Manchem ihrer Vorgänger, weit über ein volles

Jahrhundert hinauf, Compositionen kurzer ungeformter Texte, deren Betonung uns heut zu Tage noch befriedigt, ja hoch ergötzt; wir finden sie in dem Motetten-Wesen. Hingegen in der Composition geformter Texte, hauptsächlich dem eigentlichen Liederwesen, finden wir über Schulz hinauf, dessen Blüthenzeit erst vor einem halben Jahrhundert begann, nur Weniges, dessen Betonung uns heut zu Tage noch befriedigen kann; obwohl der Mangel an Theorie der Vokal-Composition durch das Genie einigermaaßen ersetzt wurde. Es waren vorzüglich Emanuel Bach, Graun, Homilius, Rolle, Georg Benda und Hiller die Componisten, welche mit feinem Gefühl für den Text, von glücklichem Kunstinstinkt geleitet, wo nicht ganze Liedertexte, doch einzelne Stellen, zum Beyspiel gereimte Arien und gereimte Chorstellen von einigen Zeilen treffend zu betonen vermochten.

Aus dem bisher Gesagten ergiebt sich, daß auch die Vokalmusik in ihrer höhern Kunstgestaltung eben so wohl, und in ebendemselben Sinne, wie die Instrumentalmusik, eine neue Kunst ist. Es muß unumwunden ausgesprochen werden: Es giebt in der Tonkunst gar kein classisches Alterthum. Die Wunderwirkungen der Musik der Alten, so vielfach und kräftig die Geschichte hievon zeugt, berechtigen keineswegs, ein solches vorauszusetzen. Nur das Vorhandenseyn von Kunstwerken, wie sie in der hebräischen, griechischen und römischen Dichtkunst und bildenden Kunst vorhanden sind, würde dazu berechtigen. Solche existiren aber nicht. Was in den hebräischen „Intonationen" und in den „griechischen Tonenten" auf uns gekommen, ist kaum als ein Keim unserer jetzigen Kunst zu betrachten. Denn durch die Erfindung der Harmonie und die Ausbildung unsers jetzigen Harmoniesystems, die bekanntlich erst in's vierzehnte Jahrhundert fällt, hat auch unsere Melodie sich neu gestaltet; ferner ist mit der Harmonik auch erst die hö-

here Rythmik in's Leben getreten. Ueberhaupt aber ist durch die Harmonie nicht etwa der Menschheit bloß ein neues Licht aufgegangen, sondern es ist erst zum erstenmal Tag geworden; die ganze Tonschöpfung wurde von dieser Zeit an erst ausgeboren, das heißt, es wurden erst auf dem Fundament der Harmonik musikalische Kunstwerke auferbaut, worin die menschliche Schöpferkraft die menschlichen Schönheitsgesetze eben so ächt, reich und groß, wie schon früher in den classischen Werken der Dichtkunst und bildenden Kunst, ausgeprägt hat. Daß bey derjenigen Nation, in welcher die Harmonie erfunden und zuerst ausgebildet war, bey den Italienern, auch die Vokalmusik zuerst eine höhere Kunstgestalt gewann, ist historische Thatsache. Allein es hat der unendlich höhere Erfindungsgeist der Deutschen, der die Italiäner schon im sechszehnten Jahrhundert eingeholt hatte, dieselben im achtzehnten weit übersprungen. Jedoch blieben und bleiben den Italiänern in ihren Vokalwerken, und überhaupt in ihrem Vokalstyl, gewisse Vorzüge, die später besprochen werden sollen. Vorerst sind noch gewisse leichtmögliche Einwendungen zu beantworten.

Es befinden sich gewiß auch unter meinen verehrten Zuhörern Freunde der Volksdichtung und des Volksgesanges. Es ist mir, als höre ich Sie fragen: Sollte denn zur Zeit der Minne- und Meistersänger, sollte zur Zeit der Manasse — was zumal dem Schweizer nicht unbekannt seyn darf — noch kein ächter Gesang geblühet haben; sollte die Begeisterung, zumal da, wo häufig der Dichter und der Componist ebendieselbe singende Person war, nicht auch unfehlbar die Dichtungs- und Gesangsreinheit erzeugt haben, worauf hier die ächte Kunstschönheit beruhet? Sollten vollends unsere dreyhundertjährigen Chorallieder nicht mehr als Produkte ächten Gesanges gültig seyn?

Volksthümliche Tonweisen hat man freylich schon vor Jahrhunderten in Menge erfunden. Sie finden sich leicht;

unsere Schweizerälpler machen deren fast täglich neue. Es muß sogar eingeräumt werden, daß solche Tonweisen dem Grundgesetz der Melodik — wie ich es in einer frühern Vorlesung erläutert habe, auch streng genommen, entsprechen. Abgesondert vom Texte betrachtet, sind es gute Tonweisen, nicht aber in Verbindung mit demselben. Denn keineswegs treffen die melodischen Accenttöne mit den Accentlauten (den Stammsylben) nach der relativen Wichtigkeit der Wörter so zusammen, daß dasjenige, was wir heut zu Tage genauen, oder auch nur passenden Wortausdruck nennen, sich darin anders als ganz zufällig, und nur etwa stellenweise, in einem Liede vorfände. Die Genauigkeit des Wortausdrucks, welche nur ein höher entwickeltes, feineres Kunstgefühl anspricht, konnte man auch zu einer Zeit, wo dieses Gefühl noch schlummerte, nicht erstreben wollen. War die Tonweise nur angenehm, und wurden die damit verbundenen, auch schon an sich, durch ihren Inhalt angenehmen oder interessanten Worte auch nur verstanden, so genügte dieß, um im Volke eine befriedigende Kunstergötzung zu gewähren. Daher hatte man schon seit Jahrhunderten stehende Melodieen, die als Thatbeweis eines niedrigen Culturstandes nun auch für die Kunstgeschichte dastehen. Denn das ist doch wohl eine niedrige Cultur, wo einem Liede ein Dutzend andere in der Vers- und Strophenform nachgemacht, und dann alle über ebendieselbe Tonweise gesungen werden. — Indeß steht eine besondere Liederkunst, der Choral, seit drey Jahrhunderten als eine colossale Culturerscheinung da, daß der Historiker denselben noch weit umständlicher zu besprechen hat.

Der Choral ist ein Erzeugniß der Kirche, und also, sofern er außer der Kirche gesungen wird, aus der Kirche in's Leben übergegangen. Er ist daher nicht als ein freyes Erzeugniß der Kunst zu betrachten, und das um so weniger, als er erst in Folge einer welthistorischen Umgestaltung der

Kirche selbst unmittelbar für die Kirche, mittelbar für das Leben so ausgebildet wurde.

So führt uns schon diese Culturerscheinung darauf, daß die Vokalmusik sich nicht so frey aus sich selbst entwickelt hat, wie die Instrumentalmusik. Anderweitiger Culturgang hatte darauf theils fördernden, theils hemmenden Einfluß, und das so vielfach und in so hohem Maaße, daß die Geschichte der Vokalmusik selbst nicht vollständig besprochen, nicht psychologisch begriffen werden kann, ohne auf jene anderweitigen Einflußquellen zurückzugehen.

Die älteste und fruchtbarste Quelle ist eben die Kirche selbst. Sie hat die Tonkunst, vorzüglich die Vokalmusik, nicht bloß mit Vorliebe in ihrem Schooße gehegt und gepflegt; sie hat das edle Schooßkind auch groß erzogen, hat dasselbe vollkommen zur Mündigkeit gebracht. Erwägen wir, daß die Erfindung der Harmonie, so wie die Ausbildung des Harmoniesystems den italiänischen Mönchen zugeschrieben wird, so ergiebt sich schon daraus nichts geringeres, als daß wir der Kirche, ihren Mönchen, den Chorgesang zu danken haben. Dieser wurde ja durch die Erfindung der Harmonie erst möglich gemacht — noch mehr! er wurde auf diesem scheinbaren Umwege erst volksthümlich gemacht. Denn nicht nur konnte, erst nachdem durch Erfindung der Harmonie die Mehrstimmigkeit gewonnen war, das Volk, eine beträchtliche Menschenmenge, zusammen schön singen, sondern erst von dem Zeitpunkt an, wo, vermöge des hinlänglich entwickelten und methodisirten Harmoniesystems der vierstimmige Satz gewonnen, und den Componisten geläufig worden war, erhielt man einen natur- und organgemäßen Chorgesang, worin von den zweyerley weiblichen und zweyerley männlichen Kopf- und Bruststimmen jede die Töne in der ihr organisch-eingebornen Höhe — wie die Kunstsprache sagt, nach dem natürlichen Stimmregister zu singen bekam.

So wie einmal das Harmoniesystem und durch dasselbe der vierstimmige Satz gewonnen war, so gestaltete sich auch der Gesang, als Chorgesang, allmählig zur höhern Kunst. Die Kirche behielt aber diese Kunst so sehr für sich, daß deren Ausübung auch nur den Kirchendienern, den Klosterleuten, den Nonnen, den Chorknaben, allein zu Theil wurde. Diesem höher gesteigerten Kirchengesang stand außer der Kirche ein weltlicher auf sehr niedriger Culturstufe gegenüber, eine sehr einförmige und geringfügige Art von Troubadour-Gesang; welcher dem Historiker nur merkwürdig ist, als der erste Keim der Individualisirung des Gesanges im Leben selbst.

Dieß war, im Allgemeinen genommen, der Culturstand der Vocalmusik zur Zeit der Reformation. Die Reformatoren wollten dem Cultus eine neue Form geben, sie mußten es, weil gerade darin ein Theil ihrer Reformations-Aufgabe bestand. Sie gaben dem Kirchengesang eine neue Gestalt; sie wollten ihm die möglichste Wirksamkeit verleihen, was ihnen um so mehr Bedürfniß war, als sie ein anderes Cultus-Mittel, dasjenige des Bilderwesens, wegzuräumen für nothwendig erachteten. Das Wort Gottes sollte nicht nur in seinem ganzen Umfange gepredigt, sondern auch in möglichst weitem Umfange gesungen werden. Endlich sollte solcher Gesangs-Cultus nicht bloß kirchenamtlich verwaltet, nicht allein von der dem geistlichen Stande geweihten Menschenklasse allein gesungen werden, sondern von allem Volk. So entstand der Choral, als kirchliches Institut.

Zu diesem Behuf wurde der ganze lyrische Theil der Bibel, alten und neuen Testaments, in Verse und Reime gebracht; jedes Dogma, jedes Symbol, jedes Moment des Erlösungswerks mußte gesungen und besungen werden, und wurde es vielfach. Es gab der geistlichen Lieder gar bald bey vielen tausenden. Zu diesen allen mußten die Tonweisen so äußerst einfach seyn, daß sie von allem Volk, und zwar, weil damals keine allgemeine Schulbildung, vielweniger eine

besondere Gesangbeschulung vorhanden war, durch bloßes Nachsingen nach dem Gehör nachgesungen werden konnten. Solche allereinfachste Melodieen bey tausenden zu erfinden, ohne daß sie einander sehr ähnlich wurden, wo dann Eine mit der andern verwechselt und so das Zusammensingen erschwert worden wäre, war geradezu unmöglich. Daher ließ man die volksthümlichsten Melodieen stehend werden, wornach denn die spätern Dichter je länger je häufiger ihre Verse zu modeln sich bequemten.

Dergestalt war der Choral nach seinem musikalischen Kunstgehalt sehr gering. Dieser geringen musikalischen Kunst war aber eine Dichtung beygesellt, die das ganze Lutherische Kirchthum vollständig umfaßte. War diese Dichtung auch einseitig, sofern die Lutherischen Dichter, aus der Anschauungs-Religion des Catholizismus herausgefallen, vor bildlicher Dichtungsweise sich scheuten, und daher sehr häufig zu einer poetisch-bilderlosen Gefühlsdichtung sich hinneigten (wie sie uns in Rambach's „Anthologie" auch historisch dargelegt ist): so mußte sie doch, als der erste Volksgesang, der seit der Erfindung der Harmonie in's Leben trat, großartig, ja als eine neue Erfindung, vermöge welcher Tausende zusammen singen konnten, auch ohne das Singen als Kunst erlernt zu haben, überwältigend wirken. Allein, colossale Größe ist noch nicht wahre Größe, am allerwenigsten im Gebiete der Kunst. Man kann bey Würdigung dieser Sache als unmittelbare Culturerscheinung, abgesehen von der kirchlichen Zweckdienlichkeit, nur sagen: es ist besser, daß das Volk diese Gesangbildung hatte, als gar keine. Hingegen war es sehr schlimm, daß der Choral, einmal zu einer kirchlichen Autorität erhoben, auch zur Kunst-Autorität wurde, und so volle zwey Jahrhunderte hindurch von musikalischer Seite jeder Art von Kunstentwickelung im Gebiete der Liederkunst den Riegel schob. Nicht nur stand er aller Idealisirung im Wege, weil in so engen Schranken die Kunst-

erfinder für ihre Ideen keinen Spielraum hatten, sondern er hintertrieb, als ewiger Chorgesang, die Individualisirung der Singkunst, indem er durch seine unförmlichen Tonmassen den feinern Sinn für Sologesang, so wie die individuellen Anlagen dazu, frühzeitig erstickte. Ueber das durchaus Unkünstlerische dieser Kunstart habe ich mich schon in meiner „Gesangbildungslehre" und „Chorgesangschule" ausgesprochen. Dorthin verweise ich, und führe von Vielem, das außer dem dort Gesagten noch zu sagen wäre, nur Eines an, das vermöge seines historischen Inhalts schlagend genug ist.

In einem solchen ohne Rythmus immer langsam und einförmig fortschreitenden Gesang, wodurch jeder Contrast der Bewegung wegfällt, können natürlich auch keine sich contrastirenden Gemüthsbewegungen erzielt werden, nicht einmal ein durchgeführter Gegensatz von Erhebung und Niedersenkung. Und doch war schon in der Mutterkirche der ersten Jahrhunderte dieser Gegensatz von Seite des Textes als Litaney und Doxologie statuirt. Später wurde er, einerseits durch die Lamentationen, anderseits durch den „Ambrosianischen Gesang" höher gesteigert; und diesem poetischen Gegensatz entsprechen auch allmählig im Cultur gange je länger und mehr die Compositionen kirchlicher Texte. Hingegen hat die Lutherische Kirche in ihrem Choralinstitut jenen Gegensatz so ganz und gar verloren, daß nicht einmal der zunächst in der Harmonie liegende Contrast zwischen den hellern Dur-Tonarten und den trübern Moll-Tonarten durchgängig beobachtet wurde, und man zum Beyspiel heut zu Tage noch „O Jesu, meine Freude!" im Moll, und „An Wasserflüssen Babylons" in Dur singt. So wird die Nachwelt es kaum glauben, daß das Christenvolk der Lutherischen Kirche, das erste Volk auf Gottes Erde, dem der harmonische Chorgesang zu Theil wurde, drey Jahrhunderte hindurch, und leider noch in's vierte hinein, in den glei-

chen, in gleichartigen, ja sogar, wenn man das Unwesen der „stehenden" Melodieen in Betracht zieht, in eben denselben Tonweisen klagte und jubelte; eigentlich aber, von musikalischer Seite betrachtet, niemals einen Jubelgesang zu singen bekam, niemals, weil der schwerfällige Schritt des Chorals die Wirkung eines jubelnden Textes vorweg niederdrückt, die Menschwerdung, die Auferstehung, die Himmelfahrt, die Ausgießung des heiligen Geistes mit lebendig erhobener, schwungvoller Stimme lobpreisen konnte, ja niemals auch nur das Wort „Halleluja" zu singen bekam, wie schon die Sprache es dem Munde organisch darbietet; wobey noch das Allerkläglichste ist, daß das arme, verwahrloſete Volk nicht einmal den harmonisch-vierstimmigen Gesang als Bildungselement sich zu erhalten vermochte, sondern in die verwerflichste Kunstunart verfiel, den Choral blos einstimmig zu singen, wodurch er sogar aufhörte natur- und organgemäß zu seyn, zugleich auch aufhörte, die Bestimmung zu erfüllen, welche Luther ihm zu geben gedachte; worüber ich mich, im Sinne Luthers, später noch auszusprechen habe.

Am Choral haben wir also die erste Hauptgestaltung der Liederkunst, welche auf die Erfindung und Verbreitung der Harmonie erfolgte. So unerbaulich die Erörterung ausfiel, so können wir doch zum Behuf der Ansicht und Uebersicht des Entwickelungsganges der Vokalmusik Einen Vortheil daraus ziehen. Es bildet uns nämlich das Choralwesen, dem Motettenwesen gegenüber, den historisch ersten Gegensatz der Kunstgestaltung. So wie wir in der Formbegründung der Instrumentalmusik die Suite der Fuge gegenüber zu stehen kommen sahen, so steht uns hier die Motette dem Liede gegenüber. Betrachten wir bloß die Musik an einem Motetten- oder einem Liedersatz, so finden wir erstern zur Fugenform, letztern zur Suitenform sich hinneigend. Dieser Gegensatz ist absolut; und so gewiß er es ist, müssen wir alle weitere Formbildung der Vokalkunst aus diesem ein-

zigen Gegensatz kunsthistorisch ableiten können. Zu dieser Ableitung schreiten wir nun.

In der Motette haben wir viel Noten zu wenig Text, im Liede, dem einfachen Choralliede, viel Text zu wenig Noten; dort werden ebendieselben Worte vielfach wiederholt, hier werden sie's nie, ja es werden viele Worte, die Strophen, zu ebendenselben Noten gesungen. Dergestalt haben wir zweyerley Grundformen der Vokalmusik, die aus zweyerley Verbindungsarten der Tonkunst mit der Dichtkunst entspringen. Dort herrscht die Musik, der musikalische Gehalt, über den poetischen, hier der poetische Gehalt über den musikalischen vor. Die weitere Kunstentwickelung, als Ausbildung des Formenwesens, konnte nun in nichts Anderm bestehen, als daß man mit erhöhten Kunstmitteln auf der Einen Seite das Vorherrschen der Musik über die Dichtung, auf der andern Seite das Vorherrschen dieser über jene zu steigern suchte. So mußte es auch, weil der Kunsttrieb stets auf Erweiterung treibt, wirklich kommen. Indem man jenen Steigerungsweg weiter zu verfolgen strebte, begnügte man sich nicht mehr, ebendemselben Text bey öfterer Wiederholung mehrerley Tonreihen beyzugesellen, sondern man versah schon ein einziges Wort, ja Eine Sylbe eines mehrsylbigen Worts mit mehrern, oft mit einer ganzen Reihe von Tönen. So entstand die Melismatik. Nach der Kunstsprache heißt nämlich melismatischer Tonsatz ein solcher, wo man zu Einer Sylbe mehrere Noten setzt; hingegen heißt es syllabischer Tonsatz, wo auf jeder Sylbe nur Eine Note steht, wie bey'm Choral.

Indem man auf dieser andern Seite die Steigerung weiter treiben wollte, konnte man bey einem so elementarischen Gesange, wo jede Sylbe nur Eine Note hat, nicht anders verfahren, als daß man von den Tonelementen selbst etwas preisgab. Man hob das Tonmaaß auf, betonte zwar die Sylben melodisch genau, aber nur mit kurzen Notengattun-

gen, die ohne rythmische Genauigkeit, ja absichtlich vorschriftmäßig gegen den Takt gesungen werden sollten.

Auf dem erstern Steigerungsweg entstand die Aria, auf dem letztern das Recitativ. Dort trieb der Kunstbildungsinstinkt, den Gesang so fließend wie möglich, hier, so sprechend wie möglich zu machen. Beydes zusammen constituirt den Gegensatz zwischen Undulation und Declamation.

Beyde, die Aria und das Recitativ, zu förmlichen Kunstgattungen erhoben, bahnten erst den Weg, und zwar einen gedoppelten, der zu einer vollständigen Kunstentwickelung, und zu einem vollen, wahrhaften, das menschliche Gemüth befriedigenden, die menschliche Kunstkraft allseitig aufregenden Kunstleben führte.

Denn auf diesen zwey Wegen wurde die Kunst erst eigentlich individualisirt, die bis dahin im Troubadour-Gesang, so wie später im Choralwesen, sich fast immer in der nämlichen, engen, ärmlichen Form herumdrehte, der Kunsterfindung keinen Spielraum, dem individuellen Sängertalent keine Ausbildung darbot. So lange die höhere Vocalkunst nur in den Motetten-Compositionen vorhanden, so lange also auch das künstlichere Singen nur ein Chorsingen war, und so lange die Kirche dieser Art von Gesang eine höhere Autorität verlieh, welche, mit den gottesdienstlichen Uebungen verbunden, die Gemüther stets gefesselt hielt: wie hätte da, in einer solchen Beschränktheit und Einseitigkeit die Kunst sich entwickeln können? Ueberdieß kennen ja wir Alle das allgemeine Culturgesetz, wornach zu allen Zeiten und unter allen Völkern, (so glücklich auch, in einer climatisch und politisch glücklichen Lage, hie und da die Anlagen eines einzelnen Volkes seyn mochten), nur durch hervorragende Individuen, die in religiöser Beziehung Propheten hießen, die Völker schnell auf eine höhere Bildungsstufe erhoben wurden. Und ragten auch in jener Motetten-Periode Individuen als

Com-

Componiſten hervor, ſo konnte die Individualität in einer ſo bindenden Form nicht eigentlich zur Erſcheinung kommen; ſie verlor ſich, ſo zu ſagen, im Kunſtwerk, welches, als Chor=Compoſition, die Individualität nie eigentlich hervor=treten läßt. Ueberdieß, weil die Tonkunſt eine ausübende Kunſt iſt, ſo mußten eben auch Individuen in der Ausübung excelliren können. So mußte der Stammbaum der Tonkunſt, urſprünglich allerdings ein harmoniſcher, chorartig=maſſiver, erſt individualiſirte Aeſte und Zweige, und erſt durch dieſe friſche und reiche Kunſtblüthen treiben; und erſt von hier an konnte es bey uns heißen, was der Dichter in Beziehung auf ſeine Kunſt ſagt:

„Das iſt Freude, das iſt Leben,
„Wenn's von allen Zweigen ſchallt!“

Wirklich erſt von der Periode an, wo einerſeits die Aria, anderſeits das Recitativ zu ſtehenden Kunſtformen erhoben wurden, erblühte ein höheres Kunſtheil, und zwar, wie wir bald erörtern werden, auf einem Umweg auch für die Kirchen=muſik; und nicht etwa bloß dadurch, daß man vermöge dieſer Formen, und deren Vermiſchung mit der Motetten= und Cho=ralform, woraus ſich denn auch eine Vermiſchung des Solo mit dem Chor ergab, neue Kunſtmittel des Contraſtirens gewann, und dadurch, gewiſſermaaßen dramatiſch eine Vo=kal=Compoſition, zum Beyſpiel einen Pſalm, zur Cantate, zum Oratorium erweitern konnte. So wichtig, ſo kunſtge=winnbringend dieß war, ſo liegt die Wichtigkeit der Sache doch noch viel tiefer.

Hier habe ich, geſchichterzählend, etwas vorzubringen, das außer dem geſchichtlichen Zuſammenhang unbegreiflich ſcheint, und doch die unbeſtreitbarſte Wahrheit enthält.

Die Harmonie, dieſe göttliche Kunſtgabe, ſtand, nach=dem ſie einmal den vierſtimmigen Chorgeſang zum Daſeyn und zum Blühen gebracht hatte, mehrere Jahrhun=derte hindurch der Entwickelung der Kunſt, auch der Vo=

kalkunst, im Wege. Sie machte, vermöge der Vierstimmigkeit, den Gesang selbstständig. Die Instrumentalbegleitung, so unentbehrlich sie schon den Völkern des Alterthums war, wurde entbehrlich gemacht. Die Orgel diente im Motettengesang bloß zur Unterstützung der Stimmen, und allenfalls, zumal in einem großen Tempel, zur Verstärkung der Tonmasse, nicht aber zu einer künstlerischen Contrastirung des Spiels mit dem Gesange. So hatte man, vollgesättigt durch die volle Harmonie, verloren, verworfen, was schon das Alterthum besessen, und schon gewissermaaßen künstlerisch ausgebildet hatte. Schon Moses hatte zweyerley Trompeten, schon David hatte zweyerley Psalter; auch bey den Griechen, ja noch mehr als bey den Hebräern, hatte man eine Menge verschiedener Instrumente, zwar großentheils Klingel- und Klapperinstrumente, deren jedes wahrscheinlich nur Einen Ton angab und so bloß dem Rythmus zudiente, doch aber dazu beytrug, das Spiel mit dem Gesang zu contrastiren. War etwa diese Zuthat des Spiels zu dem Gesange bloßer Kunstluxus, oder gar Folge einer frühzeitigen Entartung des Kunstgeschmacks? Dann hätte unsere erste, mit Recht heiliggeachtete Poesie, die Davidische, selbst schon auf solchen Luxus, solchen Ungeschmack geführt. Aber ganz anders verstand es der Psalmist. Auch uns bietet sich das Verständniß leicht dar. So wie derselbe die ganze sichtbare Welt der Verherrlichung Gottes geweiht wissen wollte, so wie er ausrief: „Lobet, Sonne und Mond! lobet, alle Gestirne!“ so rief er auch die ganze Tonwelt herbey; ja er verkündete, in prophetischem Sinne genommen, der Menschheit, der Nachwelt, die Instrumentalmusik, und zwar am kräftigsten und umfassendsten noch in den letzten drey Psalmen, deren Zusammenstellung am Schlusse des Psalmbuchs ein gläubiger Bibelchrist vielleicht nicht bloßem Zufall beymessen wird. So wie auf unserer Erde Alles, was durch das Medium der Kunst im Lichtglanz erscheinen kann, auch erscheinen soll;

also auch Alles im Tonglanz. So leben wir erst mit Zuziehung der Instrumentalmusik in einer ganzen vollen Tonwelt; und daher ist die Kunstschöpfung, welche sich nur auf den Gesang beschränkt, universell betrachtet, eine unvollständige. Ist und bleibt auch die Menschenstimme für die Gehörsanschauung, gleichwie für das Auge die menschliche Gestalt, das Ewigschönste, so erscheint dasselbe erst in seiner vollen Wirksamkeit und in seiner irdischen Verklärung, wo es — wo sie, die Menschenstimme, durch die Umgebungen eines geist- und kunstreichen Spiels emporgetragen wird.

Diese kunstschöpferische Vervollständigung der Tonwelt fand also, nach der Erfindung der Harmonie, erst von der Zeit an Statt, wo zum Gesang das Spiel, wie wir jetzt zu sagen pflegen, „das obligate," hinzukam. Und siehe! es kam hinzu, sobald auf jenem Steigerungsweg die Kunstform der Aria und des Recitativs gewonnen war. Es mußte hinzukommen, erstens, weil die einzelne Stimme, von aller Instrumentalunterstützung entblößt, sich nur mit Mühe in durchgängiger Reinheit und in der gegebenen Tonhöhe zu erhalten vermag; zweytens, weil ein einstimmiger Gesang, auch nur von einiger Länge, das Ohr nicht hinlänglich füllt, und auch nur bey einiger Künstlichkeit in solcher Blöße für den Hörer schwerer zu fassen ist, als wenn er auf irgend eine Harmoniefolge bezogen werden kann. So kam man nothwendig darauf, zu einem solchen Sologesang, bey der Aria durchgängig, beym Recitativ stellenweise, wenigstens Akkorde zu spielen, und so Sing-Melodie mit Spiel-Harmonie zu contrastiren. Leicht mußte man das Schöne dieser Contrastirung fühlen, und damit auch das ästhetische Bedürfniß, diese Contrastirung zu steigern. Man versah die Aria mit einer obligaten Begleitung, welche die Stimme manigfaltig umspielte. Man that bald noch einen Schritt weiter, man wollte den Contrast zwischen Gesang und Spiel stellenweise ganz vollständig haben, und so stattete man die Aria mit Vor-

Zwischen- und Nachspielen aus; später wurde sogar mitunter das Recitativ mit Zwischenspielen ausgestattet.

So haben wir hier eines der wichtigsten Resultate unserer Culturgeschichte der Tonkunst, für die Beförderung allseitiger Kunstverbreitung das allerwichtigste. Das ist es nun, was wir der Individualisirung des Gesanges zu danken haben. Diese Individualisirung ließ wohl erst die Nothwendigkeit fühlen, daß zum Gesange, wenn seine Wirkung vervollständigt werden sollte, das Spiel, und zwar in künstlich gesteigerter Form, das heißt, organisch verbunden, hinzukommen müsse; und sobald dieß gefühlt wurde, und als Kunstgefühl die Kunstschöpfer belebte, vermochte man das Kunstband zwischen Gesang und Spiel immer bedeutsamer, manigfaltiger, reicher und schöner zu flechten.

Haben wir bis hieher die Geschichte der Vokalmusik von derjenigen der Instrumentalmusik, gleichwie in den frühern Vorlesungen diese von jener getrennt gehalten (was zum Behuf einer genauen Unterscheidung des Vokalwesens von dem Instrumentalwesen durchaus nothwendig war): so tritt nun hier die Aufgabe ein, den Entwickelungsgang beyder vereint in's Auge zu fassen. Wie beyde Künste, Vokal- und Instrumentalmusik neben einander fortlaufen, so greifen sie auch in einander ein. Jede hat die Tendenz, ihr Wesen, wenigstens beyläufig und theilweise, auch im Gebiete des andern geltend zu machen. So strebte die Instrumentalkunst in ihrem Entwickelungsgange auch zum Theil singend, die Vokalkunst auch spielend zu werden. Hier merke man sich aber wohl den großen Unterschied, der in den Schranken der einen und der andern Kunst liegt! Weil die Instrumentalkunst ein unvergleichbar weiteres Feld hat, als die Vokalkunst, so erscheint ihr Hinneigen zur Cantabilität nothwendig als Beschränkung; hingegen erscheint die Vokalkunst, so wie sie sich zu einem kunstreichen Tonspiel steigert, als Erweiterung.

Eine solche Erweiterung war es, wo der Gesang zum Tonspiel erhoben, wo die Menschenstimme gewissermaaßen instrumentalisirt wurde. Ein kunsterweiternder Gewinn war es, als sie in ihrem artistischen Entwickelungsgange allmählig allerley Spielfiguren, Läufe und Sprünge in ihre Gewalt bekam; bis endlich die Aria zum Bravour-Gesang gesteigert wurde. Das Wort „Bravour," auf die Kraftentwickelung der Menschenstimme bezogen, ist wohl ein merkwürdiges Kunstwort; so wie eine kehlgemäße Bravour-Arie ein bedeutender Kunstgewinn war. Die Kunstform der Bravour-Aria ist aber auch dadurch historisch merkwürdig, daß sie die erste höhere Kunstfrucht war, welche aus dem Ineinandergreifen der Vokal- und Instrumentalmusik hervorgieng. Es war nämlich die Cultur der Bogeninstrumente, der Violine, sowohl in der Figural-Composition als in der Execution vorhergegangen. Die Menschenstimme war versucht, geneigt, mancherley Passagen der Violine nachzumachen; und sie vermochte es. Denn eine vorzügliche Geläufigkeit ist mancher Kehle schon angeboren; es giebt sogar Kehlen, die so leicht oscilliren, daß sie den Triller ohne lange Einübung leicht herausbringen. So bewegliche Kehlen mußten sich bey einem Volke, das unter mildem Clima auch weichere Muskeln hat, am häufigsten finden; und das waren gerade die Italiäner, bey denen auch die Figuralkunst der Bogeninstrumente zuerst in Flor kam. Es hat also seinen nicht zu übersehenden climatischen Grund, daß die Bravour-Aria zuerst bey den Italiänern sich gestaltete. Die Erwägung dieses climatischen Grundes reicht hin, um den auch heut zu Tage noch von Vielen verkannten, für eine Ausartung der Singkunst gehaltenen Bravourgesang als einen natur- und organgemäßen, folglich auch ächtkünstlerischen, darzustellen. Wenn die Menschenstimme, unter einem günstigen Clima gut organisirt, allerley künstliche Tonfiguren herauszubringen vermag, warum sollte sie es nicht? Sie bringt ja dergestalt nicht nur eine höhere und reichere Sing-

kunst in's Leben, sondern überhaupt eine höhere und reichere Kunst, indem sie die Leistungen und Wirkungen eines vervielfachten Tonspiels auch in das Gebiet der Vokalmusik hinüberzieht.

Natürlich war es, daß die Componisten einen solchen Kunstgewinn aufgriffen, und aus allen Kräften damit künstlerisch wucherten. Sobald einmal auf diesem Bildungsweg die menschliche Kehle zu einem vielleistenden Instrument ausgebildet war, so suchten sie in Compositionen aller Art die Stimme mit dem Spiel in Concurrenz zu bringen. Die Vokalkunst wurde mit der Instrumentalkunst bunt vermengt und vermischt. Man blieb mit bravour-artigen Compositionen nicht mehr beym Sologesang stehen, man componirte sogar Chöre in künstlichem Figuralstyl, so daß man lange Allegro-Läufe auch in die Chor-Composition aufnahm; wie deren bey unsern classischen Componisten, Bach, Händel und Stölzel unzählige vorkommen. Man ließ sogar die Stimmen mit den Instrumenten in vollen Orchester-Compositionen concertiren; und neben diesem gleichzeitigen und gleichförmigen Concertiren zwischen Vokal- und Instrumentalkunst wurde auch das stellenweise Contrastiren vermittelst der Vor-, Zwischen- und Nachspielkunst immer höher gesteigert. In und mit dieser Steigerung gewann man immer mehr Mannigfaltigkeit und Ausbreitung. Diese Kunst der Ausbreitung bekamen die Componisten um so mehr in ihre Gewalt, als, daneben fortlaufend, die Kunst des Contrapunkts, das große Hauptmittel, einen Tonsatz durch künstliche Wendungen in die Länge zu ziehen, immer mehr vervollkommnet wurde. Nahm man noch dazu die Benutzung des Hauptcontrastes zwischen der früher gewonnenen Individualisirungskunst und dem Chor- oder Orchestersatz, so konnte man um so leichter auch dem Umfange, der Zeitdauer nach, große Kunstwerke zu Stande bringen, so groß man nur wollte, wenn man, stückweise, Chöre mit Recitativen und Arien ab-

wechseln ließ, noch die Zwischengattung des mehrstimmigen Solo-Gesanges dazu nahm, und das mit Vor-, Zwischen- und Nachspielen vermengte. Auf solche Weise gewann man das Cantaten-Wesen, und zwar nach und nach in solchem Maaße von Künstlichkeit und Reichhaltigkeit, daß mit solch einer instrumentirten Cantate eine für bloße Singstimmen an Größe der Kunstwirkung in keine Vergleichung mehr kommen konnte.

In solcher Ausbreitung konnte und mochte die Kirche die höhere Kunst nicht mehr in ihrem Schooße behalten. Und in der That war sie für die Kirche zu bunt und vielgestaltig, mitunter zu spielend und auch zu flüchtig geworden. Sie mußte in's Leben, in die geselligen Verhältnisse hinaustreten. Sie steigerte endlich ihre Wirksamkeit auf's Höchste, indem sie sich mit einer andern, nicht bloß ausübenden, sondern darstellenden Kunst, mit dem Schauspiel, vermählte. So entstand die Oper.

Die Oper, als eine allumfassende Kunsterscheinung, nach deren Normal-Idee die Kunst zur Welt, die Welt zur Kunst wird, würde zum Behuf einer genügenden historischen Darstellung nicht bloß eine Abhandlung, sondern ein tüchtiges Buch erheischen. Hier müssen wir uns begnügen, an den Opern-Compositionen eben bloß den Compositions-Gehalt zu erörtern, und zwar rein historisch, sofern nämlich auf diesem Wege das musikalische, und musikalisch-poetische Formwesen etwa sich anders und höher gestaltete.

Zur Zeit des Emporkommens der Oper, bis zur Zeit ihrer allgemeinen Verbreitung, die ungefähr vor einem Jahrhundert, zunächst in Italien und Frankreich Statt fand, konnte und hatte man für dieselbe durchaus keine andere Formen, als die Hauptformen des Chors, des Recitativs und der Arie, und die Nebenformen des mehrstimmigen Sologesanges, wie man sie für die Kirchenmusik auch hatte. Nur

ließ man in der Oper das Spiel noch mehr vorherrschen; indem man ein großes Vorspiel, später Ouvertüre genannt, vorhergehen ließ, und, wie das Sujet einer Oper es mit sich brachte, die Gesänge mit abgeschlossenen Spieltänzen aller Art untermischte. Das Dramatisiren und Dialogisiren des Sujets und des Textes mußte jedoch ein specielles Anfügen der musikalischen Formen nothwendig machen; es mußte eine künstlichere, dem Bedürfniß mannigfaltiger Formbildung entsprechendere Stylistik erzielt werden. Damit wollte es ein halbes Jahrhundert hindurch zu keinem rechten Gedeihen, nicht einmal zu einer wesentlichen Veränderung kommen. Die Oper bestand eben, fast wie eine längere Cantate, das Oratorium, in einer Zusammenstellung von ein paar Dutzend in sich abgeschlossener Musikstücke. Diese Stockung erklärt sich so: Die Oper hatte ihre zwey Hauptsitze in Italien und in Frankreich. Jenes, einmal künstlerisch singfähig und singlustig geworden, fand schon im bloßen, durch die Klangvorzüge seiner Sprache begünstigten Gesang so volle Befriedigung, daß es ihm weniger um Form und Inhalt der Oper zu thun war, als dem französischen Volke, das mit seiner unmusikalischen Sprache den Reiz des Gesanges bey weitem nicht so ästhetisch-wirksam zu verbinden vermochte, und schon deßhalb mehr Werth in Form und Inhalt setzen mußte. Allein Frankreich hatte damals sein „soi-disant“ goldenes Zeitalter erlebt. In diesem goldnen Zeitalter hatte die Poesie bekanntlich einen sehr regulären Zuschnitt, worin eine gewisse technische Vollkommenheit für eine ästhetische galt. Diese vermeinte Vollkommenheit hätten die französischen Operndichter sich um keinen Preis nehmen lassen, und vollends das französische Theater-Publikum, in seinem technisch-schulgerechten Racine einen Abgott verehrend, ganz und gar nicht. Es mußte, um hier eine Umgestaltung zu bewerkstelligen, ein Kunsterfinder auftreten, der zugleich Kunstphilosoph war, dessen Philosophie das Wesen aller in

der Oper zusammenwirkenden Künste umfaßte, und nebenbey, was keine Nebensache war, seinem Dichter klar zu machen wußte, wie der Zuschnitt des Textes für musikalisch-dramatische Composition beschaffen seyn müsse; und das war Gluck. Derselbe sah richtig ein, daß die Oper nur vermittelst eines durchgängigen Dramatisirens eine ächte und wirksamere Kunstgestalt gewinnen könne; er sah ein, daß in der bisherigen Oper die fixen Formen des Chores, der Arie, des Recitativs den dramatischen Gang theilweise hemmten, unterbrachen, stillestellten. Er zerbrach dieses Formengerüst. Er vermengte so bunt, ja in Hinsicht auf die herkömmliche musikalische Stylistik so regellos, wie möglich, Chor-Arien- und Recitativ-Sätze und einzelne Stellen. Die ganze Handlung der Oper mußte in seiner musikalischen Einkleidung so sehr wie möglich an Einem fortlaufen. Auf diesem Wege wurde der Opernstyl erst eigentlich scenisch. Der Componist, an keine fixe Form und deren jedesmalige Abschließung mehr gebunden, bekam allerley neue ästhetische Reizmittel in seine Gewalt, konnte damit seine Erfindungsgabe und seine Individualität mehr geltend machen. Und welche herrliche Individualität stellt sich in Glucks Opern-Compositionen dar! Wie herrscht darin gerade das Geistigste vor! Ohne eigentliche Theorie des Wortausdruckes verrieth er dafür einen Sinn und ein Genie, wie Wenige, und wie bey Weitem Keiner in der für musikalische Betonung bekanntlich so unbequemen französischen Sprache. Die Eigenthümlichkeit seines Styls, vermöge dessen seine Behandlungsart des Textes auch eine eigene Behandlungsart der Harmonie (im weitern Sinne des Worts) mit sich führte, wurde von seinen Zeitgenossen, selbst unter den Componisten und Kunstgelehrten, nicht erkannt. Verkannt wurde er sogar von Händel, der in seiner bekannten Jovialität behauptet haben soll, sein Koch verstehe den Contrapunkt besser, als Gluck. Dessen Kunstverstand und Combinationsvermögen hatte aber eine ganz

andere Richtung genommen, als Händel. Jener gieng darauf aus, Tonreihen mit Wortreihen, nicht Tonreihen mit Tonreihen, wie der sogenannte „doppelte Contrapunkt" es erheischt, zu combiniren. Bey einer solchen Combinationsweise galt als Hauptaufgabe eine textgemäße Betonung der Solostimme, bey der Chor-Composition der Oberstimme, welcher vorzugsweise der declamatorische Gehalt zugetheilt wurde. Dieser, der Wortausdruck, erscheint in Glucks Composition als die Hauptsache. Alle harmonische Zuthat ist ihm Nebensache. Weil nun die harmonische Zuthat in dem Grade sich hervorthut, in welchem sie contrapunktisch durchgeführt erscheint, so mußte Gluck, als Vokal-Componist, den Contrapunkt verschmähen, mußte, allen Nachahmungskünsten ausweichend, auf eine einfache Harmonieführung, auf bloße Homophonie zurückkommen. Nicht einmal durften die Baßfortschreitungen in einer rythmisch hervorstechenden Bewegung der Oberstimme entgegen treten. Daher mußten die Contrapunktisten auf ihrem ganz entgegengesetzten Standpunkt Glucks Harmonieführung dürftig, ungefügig, seine Bässe schlecht finden. Wer keinen Sinn für Wortausdruck hatte, konnte wohl auch hin und wieder seine Melodieen schlecht, wenigstens nicht melodisch genug finden; woraus sich erklärt, wie ein bloßer Melodist, wie Piccini, dem riesenhaften Kunsterfinder gegenüber, Anhang gewinnen konnte. Man hat ihn seiner Zeit den großen Reformator der Oper genannt. Die Geschichte wird ihn immer so nennen. Das Lob ist aber nicht groß genug, denn es ist nicht erschöpfend. Er war schon ein großer Reformator im Gebiete der Vokalmusik, an sich betrachtet; er war, genau gesprochen, erster Formator, neuer Formbilder, nicht bloß Wiederhersteller, sondern der Urheber besserer Verbindungsformen zwischen Ton und Wort. Er hat das Wort, ohne Hintansetzung des Tones, zum Vorherrschen gebracht, hat es in seine Oberherrschaft eingesetzt, hat der Poesie ihre

höhere Wirksamkeit erobert, und hat dadurch unsere Kunst zu einer geistigern gemacht.

So müssen wir seinen Vokalstyl, an sich betrachtet, eben sowohl als seinen Opernstyl in Hinsicht der Dramatisirung, für den ächten anerkennen.

Dergestalt ist in Gluck die Wahrheit in der Schönheit auf zweyfach wesenhafte Weise in's Leben getreten. So konnte es auch hier nicht fehlen: an seinem Genie mußten auch andere Genies sich wieder entzünden, und das um so mehr, als an der also in's Leben getretenen Schönheitswahrheit die Vernunft des denkenden Künstlers sich heller zu erleuchten vermochte. Denn um einen Operntext gut zu betonen, und vermittelst der Betonung, so wie der ganzen musikalischen Behandlung gut zu dramatisiren, reicht selbst Erfindungsgabe und Combinationsvermögen noch nicht hin — es bedarf der künstlerischen Weisheit.

In Hinsicht auf die Textbetonung ragt unter Glucks Nachfolgern Schulz, in Hinsicht auf die Dramatisirung Mozart mächtig hervor.

Schulz stellt sich in seinen französischen Werken „Athalie“ und „Aline“ mit einer auffallenden Aehnlichkeit neben Gluck hin. Ebendieselbe sinnige, tiefempfundene und tiefgedachte Behandlung des Textes; ebendieselbe Verschmähung aller harmonischen, contrapunktischen, instrumentalischen Ueberladung, damit ja die Wirkung des schönbetonten Wortes durch nichts geschmälert werde. So war er auch in der Composition des Liedes der erste, welcher die Textgemäßheit der Tonweise zur Hauptsache, alles Andere zur Nebensache machte; so daß ihm manchmal zur Begleitung eines Liedes nur wenige Baßnoten und nur Stamm-Akkorde genügten. Wie er auf solchem Wege den Styl des deutschen Volksliedes reinigte und veredelte, habe ich schon früher in der Leipziger musikalischen Zeitung, auch mit historischen Ableitungen und Folgerungen dargethan. Wie er auch in einer

ausführlichen Composition diesen ächten Vokalstyl, der das Poem ganz und gar in ein Kunstgewand einkleidet, woran jeder Faltenwurf die Gestaltung des Ganzen erhöhet, künstlerisch durchsetzte, beweiset seine wunderschöne Utz'sche Ode „zu Zions Höhen hin", und vollends das größere Werk Voßens Hymne; beydes vortreffliche Gedichte. Er verstand, sich solche zu wählen; ganz natürlich; der Componist, welcher auf geistigen Wortausdruck ausgeht, sucht sich dazu mit Umsicht eben auch das geistigste Wort aus. Das thaten eben so umsichtig seine beyden Kunstverwandten, Reichardt und Kunzen. Jener wandte sich vorzüglich zu Goethe, dieser zu Klopstock. Jener, nicht so erfinderisch, nicht so tiefsinnig, wie Schulz, hat uns zu manchem Goethe'schen Gedicht eine meisterhafte Tonweise geliefert; dieser bewährt in dem Klopstock'schen „Bardiet" Hermann und die Fürsten eine so großartige, unvergleichliche Kunst, (deren Eigenthümlichkeit ich in meiner „Gesangbildungslehre für den Männerchor" näher bezeichnet habe), daß zu erwarten steht, die noch spätern Abkömmlinge Hermanns werden es uns zum gerechten Vorwurf machen, wie wir in Kunzen einen Componisten ersten Ranges so verkennen konnten. Wie aber überhaupt diese, in Hinsicht auf höhern Wortausdruck allein ächte deutsche Vokalkunst Schulzens, Reichardts und Kunzens, die vorzugsweise die declamatorische heißt, nachdem sie gegen das Ende des vorigen Jahrhunderts und noch zu Anfang des neuen von Norddeutschland her bis gegen die Mitte hin, und auch bis in meine Schweiz hinein, ziemlich eingreifend gewirkt hatte, wieder zurückgedrängt wurde: das ist aus dem Emporkommen einer stimmgemäßern Melodik, wie fast gleichzeitig Naumann und Zumsteeg, etwas später Sterkel und Himmel in der Liederkunst sie geltend machten, nicht hinreichend zu erklären, sondern hauptsächlich daraus, daß nach erfolgtem Ueberhandnehmen der Oper der emporgekommene einfache Liedergesang dem Opern-

gesang auch außer der Oper weichen mußte, und in dem immer mehr und mehr verallgemeinerten Opernwesen Mozart's überlegene Kunst von Jahr zu Jahr überwältigender wirkte.

In Mozarts zwey ersten Opern Idomeneo und „Entführung" ist der Gluck'sche Dramatisirstyl noch nicht wahrzunehmen. Diese Compositionen sind nur reichhaltiger, als die gleichzeitigen aller andern Componisten, nicht aber auf Gluck'sche Weise scenisch. Ohne Zweifel hat Mozart erst später Glucks Eigenthümlichkeit kennen gelernt, oder näher beachtet. In seinen spätern Opern, und darin ganz vorzüglich in den von aller Welt mit Recht bewunderten Finales, übertrifft er Gluck noch himmelweit. Nebst dem angeborenen Ideenreichthum stand ihm hier seine eingeübte Contrastirungskunst zu Gebote. Damit war er im Stande, die Rollen, so zu sagen, musikalisch auszutheilen, alle Personen und Situationen vermittelst einer wohl auseinandergehaltenen Gegenseitigkeit in ein helleres Licht zu setzen, dadurch die Verwickelungen und Entwickelungen der Handlungen selbst um so anschaulicher zu machen, und uns mit diesem Allem eine so volle und reiche Kunstwelt darzustellen, wie wir sie sonst nirgends finden.

So mußte Mozart, dem unter seinen Nachfolgern Cherubini im scenischen Effektuiren, Righini im Orchestersatz und im Styl der Aria am nächsten kam — der Oper ihre zahllosen Anhänger, und einen so allgemeinen Einfluß gewinnen, daß es bald allgemein üblich wurde, auch außer der Oper Operngesänge zu singen; und das war um so mehr der Fall, als auch hier, gleichwie im Gebiete der Instrumentalmusik, die Verallgemeinerung der Tonkunst einen Divertissements-Styl nach sich zog, welcher der Operette die volksthümliche Kunstgestalt gab, worin talentvolle Componisten, wie unter den Italiänern vorzüglich Paisiello und Cimarosa, unter den Franzosen Gretry und Mehül,

unter den Deutschen früher Hiller und Dittersdorf, später Winter und Weigl viel Ergötzliches leisteten, zumal wo sie sich dem einfachern Liederspiel näherten, und wo sie denn auch das Scherzhafte und Komische mit Geist in ihre erheiternde Kunstwelt aufnahmen.

Nur ragt dabey die kunsthistorische Thatsache grell hervor: Man sang sich seit diesem verallgemeinerten Opernegesang seit dreißig Jahren allmählig fast ganz und gar aus dem Gebiete der Dichtkunst heraus, und versank von dieser Seite in eine Geschmackswüsteney, wogegen der große Kämpfer für Humanität, Herder, (in der „Adrastäa"), mit gerechter Entrüstung seine Beredsamkeit aufbot. Vergebens; er rief in die Wüste hinaus; man hat sich einmal darüber hinweggesetzt; und auch Leute von Geschmack scheinen ein gewaltiges Abstraktions-Vermögen sich erworben zu haben, indem sie bey Anhörung einer musikalisch schönen Oper von deren erbärmlichem Text ganz abzusehen vermögen, ohne sich dadurch ihre Kunstanschauung und ihren Kunstgenuß auch nur im mindesten trüben zu lassen. Unsereiner vermag das nicht, sondern zählt sich Denjenigen bey, die er auch in diesem kunstgebildeten Kreise näher kennen zu lernen das Glück hatte, die über solchen Verfall nur klagen können. Ja er müßte die Culturgeschichte bey ihr selbst anklagen, wenn er nicht aus ihrem bisherigen Entwickelungsgang zu erkennen vermöchte, wie sie uns, wenn wir sie nur recht verstehen und benutzen lernen, durch alle scheinbaren Widersprüche und durch alle Gährungen hindurch am Ende doch wieder auf eine noch höhere Bildungsstufe hinanführt.

So muß ich jetzt gerade da, wo die eifrigsten Anhänger der Oper noch in einer andern Beziehung, als in der poetischen, über deren Verfall Klage führen, ihnen sogar widersprechen, und zwar in Hinsicht auf die tausendfach besprochene Individual-Erscheinung unserer Tage, den so hochbelobten als tiefbeschimpften Rossini. Ich finde es ganz gut,

ja mittelbar heilsam, daß Einer, mit solchem Styl auftretend, dieses Aufsehen erregte. Es ist der Styl, die Intention dieses Styls, das Soloweſen über das Scenische, und vorzüglich in der Aria, wobey schon die Thematisirkunst eine große Rolle spielt, die Stimme über das Instrumental vorherrschen zu lassen. Auf solchem Wege würde die sogenannte Concertoper über die modern-dramatisirte zum Vorherrschen kommen. Man kann den Uebergang von dieser zu jener einen Rückschritt nennen. Um diesen Rückschritt thut es uns gerade Noth. Denn unter den zahlreichen Nachfolgern Mozarts gaben uns nicht bloß die Schlechten des Schlechten, sondern auch die Guten des Guten zu viel. Sie machen durch einen übertriebenen, freylich große Schöpferkraft bewährenden Kunstaufwand den Hörer müde, er kann sich nie ungestört an einer theatralischen Individual-Erscheinung unterhalten. So verstoßen sie gegen das Grundgesetz aller Theaterkunst. Dieselbe will immer die Individual-Wirkung auf den Gipfel geführt haben. Diese Anforderung liegt schon in dem üblichen Kunstwort „Held.“ Sie verlangt heldenhafte Darstellung, das heißt nichts anders, als eine individualisirte.

Indem ich nun aber der Concertoper, im Gegensatz der scenischen, das Worte rede, verstehe ich darunter keineswegs jene gewöhnliche italiänische, worin Eine Aria nach der andern einem Sänger und einer Sängerin nach der andern bloß den Anlaß giebt, bloße Sänger-Virtuosität an den Tag zu legen. Solche Opern, die auf solche Weise die Handlung stille stellen, sind allerdings langweilig und, wie alles Langweilige, verwerflich. Handlung muß seyn. Aber der Begriff der Handlung muß hier anders gefaßt werden, als ihn offenbar unsere musikalischen Dramatiker fassen. Sie scheinen zu glauben, während nur Eine Person auf dem Theater aktiv erscheint, stehe die Handlung stille. Da lassen sie denn, um etwas Handelndes zu ventiliren, die obligaten In-

ſtrumente der Stimme entgegentreten; ſie dialogiſiren dieſelbe gleichſam bald mit dieſem, bald mit jenem Inſtrument; ſo müſſen in einer Art Tongeſpräch die Ideen umgetauſcht werden; und damit ſolch eine handelnde Gegenſeitigkeit unterhalten werde, ſo häufen ſie in der Orcheſter-Compoſition Contraſte auf Contraſte.

Siehe da die Verirrung der modernen Opern-Componiſten und die Ausartung des Opernſtyls!

Die einfache Kunſtwahrheit beſteht hier in Folgendem: Im Helden der Oper concentrirt ſich auch die Handlung; vollends in einem aus der Geſchichte, oder aus der geſchichtlich gewordenen Fabelwelt, namentlich der Mythologie hergenommenen Sujet; und zwar handelt ſich's beym Helden immer um ſein Höchſtes, meiſtens auch um ſein Liebſtes. Dabey hat er, wie der Sprachgebrauch richtig ſagt, einen Kampf zu beſtehen; Furcht und Hoffnung, Vorgefühl des Untergangs oder des Siegs, Willensbeſtimmung, Selbſtbeherrſchung, Ermuthigung zum Entſchluß und zur That; um dieſes Alles handelt es ſich in ſeinem Innern. Daher finden wir ſchon im Schauſpiel oft das Weſentlichſte der Handlung in einen Monolog gelegt, wie zum Beiſpiel im Hamlet. Nun ſtellt der Opernſänger die innere Handlung ſogar in dreyfachem Sinne äußerlich dar: durch Wort, Ton und Geberde. Was er vermöge der beyden erſtern denkt und fühlt, zu denken und zu fühlen giebt, das ſtellt das dritte, die Kunſt der Mimik, wirklich dar; es wird alles zur Handlung im allereigentlichſten Sinne, die Hand hilft es darſtellen.

Hat nun der Opern-Componiſt die handelnde Hauptperſon, ſeinen Helden, ſo handelnd, wie möglich, hinzuſtellen, ſo muß er denſelben auch ſo belebt, wie möglich, erſcheinen laſſen. Nun iſt die anerkannt höchſte Belebung die Tonbelebung, als das vorherrſchend Seeliſche, welches dem Geiſtigen des Worts und dem Leiblichen der Geberde,

berde, also zwischen dem Innersten und dem Aeußersten in der Mitte liegt. Diese höchste Tonbelebung muß den Sänger durchdringen, muß von seinem Munde ausgehen; im Orchester muß sie nur wiederhallen; er muß die ganze äußere Tonwelt zu seinen Füßen haben, wie schon der Bau der Bühne und des Orchesters es dem Auge darstellt. Dergestalt hat der wahrhaft dramatisirende Opern-Componist das Individuelle, den Sologesang zu steigern, so hoch er es vermag. Er muß den Gesangvirtuosen — und Virtuose muß der Opernsänger seyn, dem eine Hauptrolle zugetheilt wird — durch die Composition, in den Stand setzen, die ganze Summe und Fülle seiner Kunst, vom einfachsten Cantabile bis zur schmuckvollsten Melismatik, von der sprechendsten Declamation bis zum glänzendsten Bravour-Gesang, zu entfalten. So muß das höchste Kunst-Ideal wenigstens in Einer Haupt-Aria, worin schon vermöge des Styls die Stimmung ihre Oberherrschaft behauptet, personifizirt erscheinen. Nur so wird hier die wahre dramatische Kunst vollständig, nur so wird sie von Seite der Tonkunst auf den höchsten Gipfel ihrer Wirksamkeit geführt. Denn das Solowesen ist auch für die dramatische Wirkung völlig so wichtig, wie alles für Mehrstimmigkeit und Chor Dramatisirte zusammengenommen. So spielt die Aria unter allen üblichen Kunstformen der Oper die wichtigste Rolle. Sie ist, auch bloß musikalisch betrachtet, die Krone der Individual-Bildung. Sie ist daher sowohl historisch als kritisch, und nicht minder auch pädagogisch auf's Genaueste zu besprechen. In Hinsicht auf die gegenwärtige Zeitcultur glaube ich mich darüber hier noch so aussprechen zu müssen:

Hat man einmal das Wort und den Wortausdruck, und so die Dichtungs- und Gesangseinheit, preisgegeben, wie wir an allen vom Gluck-Schulz'schen Vokalstyl abgewichenen Opern-Componisten erlebt haben, so kommt es in der Composition nur noch auf die Tonleistung der Stimme

an, und da hat Derjenige den besten Styl, in dessen Composition die Stimme am wirksamsten hervortritt.

Nun giebt es, abgesehen vom Wortausdruck, vierley Styl der Aria.

Der erste ist der contrapunktische, wie wir ihn bey Händel finden. Die Stimme hat nur den ihr contrapunktisch zugemessenen Antheil am Tongewebe; die Bogeninstrumente herrschen mit, und so wirkt die Composition, zum Nachtheil der Stimmwirkung, instrumentalisch.

Der zweyte Ariensthl ist der Mozart'sche. Hier concertirt die Stimme häufig mit dem Orchester, und zwar oft mit verschiedenen Blasinstrumenten vor verschiedenem Tonmaterial; wodurch Ohr und Sinn des Hörers vom Gesange abgezogen wird.

Dieß wären die beyden falschen Style, wenn Händel und Mozart darin noch so große Meisterstücke geliefert haben.

Der dritte Ariensthl ist derjenige, welcher die Ergießung der Stimme und folglich ein Cantabile sich zur Hauptsache macht, worin alle sogenannten Portamentokünste vom Sänger mit Erfolg angebracht werden können. Dieß ist ein ächter Styl; nur ist er unvollständig, wenn er die Melismatik beengt, und vollends die Bravour-Kunst ausschließt.

Der vierte Styl endlich ist der Styl der Bravour-Aria, hinwieder ein ächter Styl, wenn er das Cantabile nicht ausschließt.

Nun vereinigen unsere deutschen Opern-Componisten jene beyden falschen Style in Einen. Sie statten ihre große, scenisch-zugeschnittene Aria sowohl mit contrapunktischen Künsten als obligater Instrumentirung überreichlich aus. Sie componiren in diesem falschen Styl vortrefflich. Je großartiger und gelehrter aber eine solche Composition aussieht, desto weniger wirkt sie.

Rossini hingegen vereiniget jene beyden ächten Style

in Einen. Seine cantabeln Themata fingen sich gerade so, wie es der Menschenbrust wohlthut, dem Kunstgefühl zusagt; und in seinem meistens kehlgemäßen Bravour-Satz kann die Stimme sich schwungvoll erheben. Er componirt aber in diesem ächten Styl sehr schlecht; er macht grobe Harmoniefehler; die Kunst geht ihm meistens aus, bevor die Aria aus ist; oft beginnt er mit Lieblichkeit und endet mit Tumult; seine Accompagnements sind stellenweise arm und dürftig; und dennoch, so ärmlich eine solche Composition in den Augen des gelehrten Kunstkenners erscheint, desto mehr gefällt sie dem Publikum.

Nun will ich dieß keineswegs so verstanden wissen, daß in Kunstsachen das Wohlgefallen oder Mißfallen der Mehrheit für das Criterium der Aechtheit oder Unächtheit des Kunstwerks oder der Kunstleistung gelten soll — wobey ich mir jedoch auch die Umkehrung des Satzes verbitten müßte, wornach schlecht wäre, was dem großen Haufen gefällt, und gut, was ihm mißfällt. Die Mehrheit kann sich irren und irrt sich häufig. Wo es aber eine so zahlreiche und weitverbreitete Mehrheit, wo es das Volk, so ziemlich das europäische Städtevolk ist, da muß ich sagen: das Volk irrt sich nie ganz. Hingegen ist hier der gelehrte Künstler am Volk irre geworden, und irrt sich ganz, wenn er glaubt, dasselbe finde ohne allen Schönheitssinn und Schönheitsgrund die Rossini'sche Musik schön.

Nun bin ich denn weiter der Meinung: dieser und jener Künstler kann in Beurtheilung der Zeitgenossen und Zeiterscheinungen sich wohl irren, nicht aber der ganze Künstlerstand, wenigstens kann er nicht lange in einem solchen Irrthum verharren. So sehe ich Licht auch in diesem Entwickelungsgang der Tonkunst. Unsere vornehmen Opern-Componisten müssen und werden, statt auf Rossini hoch herab zu sehn, und ihr Publikum, sofern es auch das seinige seyn will, gering zu schätzen, ihm seinen Arienstyl hübsch ablernen, dabey sich

vor dessen Unarten hüten, und uns mit ihrem überlegenen Kunstvermögen in gutem Styl Gutes liefern. Dann wird die Vokalkunst von hier aus neu aufblühen; und dann wird wohl auch einmal Einer kommen, der in und mit diesem guten Styl die verlorene Dichtungs- und Gesangseinheit auf dem Theater wieder herstellt.

Sollte es übrigens scheinen, als wollte ich die deutschen Künstler herabwürdigend zu Rossini in die Schule schicken, so dient zu meiner Verwahrung, daß die größten deutschen Vokal-Componisten des vorigen Jahrhunderts Händel, Stölzel, Gluck, Graun, Hesse und Naumann bey den frühern Italiänern aus eigenem Antrieb auch in die Schule giengen, und so „im Land, wo die Citronen blühn," die Citronen wirklich pflückten, vorzüglich aber die drey letztern, als deutsche Kunstgärtner, ganze Citronenbäume auf deutschen Grund und Boden verpflanzten, indem sie in ihren schönen Opern die schöne italiänische Melodik sich und uns aneigneten.

Hat inzwischen seit mehrern Jahrzehenden unter der Verallgemeinerung des Operngesanges die ächte Gesangbildung Schaden gelitten, so haben wir dennoch in höchster Beziehung der Oper etwas Wesentliches zu danken: eine wirksamere Kirchenmusik. Die Kirchen-Componisten haben von den Opern-Componisten erst recht effektuiren gelernt. Der erste Opern-Componist der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, Händel, war auch der erste, das heißt hier, effektuirendste Kirchen-Componist. Davon zeugen seine Oratorien. Unser vornehmstes deutsches Oratorium, unser erstes musikalisches Nationalwerk, hat einen Künstler zum Verfasser, der Zeitlebens Opernsänger und Opern-Componist war: unser Graun, nachdem er seine Lebens- und Kunstkraft zum Dienste der Oper verwandt hatte, componirte in seinem vorletzten Lebensjahr den „Tod Jesu." Und unser zweytes Nationalwerk, Haydn's „Schöpfung," und darin vorzüglich die wunderschöne und wundergroße Scene, „von

deiner Güt', o Herr! ist Erd' und Himmel voll," konnte nur durch einen Componisten zu Stande gebracht werden, der alle dramatischen Effektuirungsarten der Oper erst abgehorcht hatte, und dann das Würdigste davon in die Kirchen-Composition übertrug.

Auf solche Weise hat der Culturgang der Tonkunst, als Vokalmusik gewissermaaßen einen Cyclus durchlaufen. Aus dem Schooß der Kirche blühte sie empor, trat dann in's Leben hinaus, bildete sich im Leben allseitig aus, und brachte endlich ihre reifern und reichern Früchte wieder in den Schooß der Kirche zurück.

Schließlich verweise ich diejenigen meiner verehrten Zuhörer, welche die Kirchenmusik und die Kirchen-Componisten näher besprochen wissen möchten, auf meine „Chorgesangschule," wo Sie die Repräsentanten dieser Kunst, Johann Sebastian Bach, Händel, Stölzel, Homilius, Michael Haydn und andere, näher charakterisirt, und zugleich die Geschichte der Vokalmusik mehr aus dem pädagogischen Standpunkt dargestellt finden werden.

Da einem Theil meiner Zuhörer meine im Jahr 1820 herausgegebene „Chorgesangschule" schon bekannt war, so durfte ich die in derselben enthaltene nähere Charakteristik der vorzüglichsten deutschen Kirchen-Componisten nicht in die Vorlesungen aufnehmen; da aber von andern gewünscht wurde, ich möchte wenigstens das historisch Wesentlichste seiner Zeit bey Herausgabe der Vorlesungen denselben beyordnen, so folgt hier ein Auszug aus dem dritten Capitel: „vom Chorstyl in historischer Hinsicht."

Johann Sebastian Bach. Wo man sich, wie gerade hier, über diesen wundergroßen Kunstschöpfer nur kurz und summarisch auszusprechen hat, gebietet die Wahrheit, gleichwie die Ehrfurcht vor diesem Gesegneten Gottes, dem Heil der musikalischen Welt, ausdrücklich zu sagen, daß man kaum das Tausendste ausspricht von dem, was alles Wichti-

ges gesagt werden könnte. Uns ist es doppelte Pflicht, weil wir gerade hier von dem sonst über alle Vergleichung großen Künstler in einer Beziehung zu sprechen haben, in welcher seine Kunst nicht als die höchste, ja wirklich nicht ganz als eine ächte erscheint. Insbesondere sind wir es seinen Verehrern schuldig, zu deren Verehrern wir uns hinwieder bekennen, weil sie unter den Künstlern und Kunstgelehrten in unsern Augen die gründlichsten, weisesten und würdigsten sind.

Dieser schöpferische Begründer unserer neuen Kunstwelt hat seine Riesengröße auch in vielen seiner Chor-Compositionen bewährt. Seine anerkannten Meisterwerke der Tonsetzkunst sind alle so erfindungsreich, als sie in der Form der Fuge und überhaupt des doppelten Contrapunkts seyn können. Seine unermeßliche Schöpferkraft trieb ihn immer an, das Höchste und Reichste an speciellen Tonformen, Wendungen, Beziehungen in jedes seiner Produkte hineinzubringen. Bey diesem Uebermaaß von bloß musikalischem (eigentlich instrumentalischem) Inhalt mußte aber das Wort sich gar oft gezwungen unter den Ton fügen; die Menschenstimme, als besonderes Tonorgan, ward von ihm gar nicht, als solches, bedacht; ihr Effekt ward von ihm nie erkannt. Die Rücksicht auf Cantabilität im engern Sinne hätte ihn auch in seinem rein-musikalischen Schaffen nur gehemmt. Es ist daher ganz zufällig, wenn unter seinen vielen Chor-Compositionen sich mitunter solche finden, die auch als Gesang (Produktion der Menschenstimme) die ästhetische Wirkung thun, welche in der Composition, als Tonspiel, liegt. Die meiste Gewalt wird dabey häufig der Baß stimme angethan; viele bey derselben vorkommende weite, unsangbare Sprünge und langausgesponnene Läufe wären wirklich nicht schön, wenn auch eine Anzahl von Baßchoristen sie zusammentreffend richtig auszuführen vermöchte. Die Aufführung der J. S. Bach'schen Chöre bleibt daher die letzte Aufgabe einer Chor-

anstalt; und weil nicht jede dazu gelangt, und auch die gedeihlichste erst nach einer Reihe von Jahren, so ist wohl anzurathen, daß man zur Unterstützung (zur Begleitung Ton für Ton) Clarinetten und Fagotte, wenigstens zu denjenigen Stücken, wobey Modulation und Chronetik es diesen Instrumenten nicht zu sehr erschwert, zu Hülfe nehme, um durch dieses Hülfsmittel solche erhabenen Kunstwerke bälder kennen zu lernen, und besser zur Ausführung zu bringen.

Händel. Dessen Chöre unterscheiden sich von den J. S. Bach'schen ganz und gar darin, daß es nicht allein großartige Tonkunstwerke, sondern daß sie ganz stimmgemäß, ganz chorgemäß gesetzt sind. Stimmgemäß ist, was aus der Menschenbrust und Menschenkehle zwanglos, ja physisch behaglich hervorgeht; chorgemäß, was eine Stimmenmenge zusammentreffend leicht auszuführen vermag; vollends ist ästhetisch-chorgemäß, was um so mächtigere Wirkung thut, jemehr es in großen (starken) Tonmassen vor die Anschauung tritt. Diese oft erprobte Eigenschaft haben die Händel'schen Chöre in überaus hohem Grade, so daß sie durch starke Besetzung ganz außerordentlich gewinnen; und dieser ästhetische Gewinn liegt eben im Styl. Händel hatte gar nicht die Absicht, ja er vermied es offenbar, Werke von höchster Combination, etwa als Musterwerke künstlerischen Scharfsinnes, zu schaffen. Seine Fugen gehören, als solche, wirklich nicht zu den Meisterwerken seines Zeitalters; er ward darin von manchem seiner Zeitgenossen übertroffen. Es kommen auch in seinen Werken, wenig eigentliche „reguläre" Fugen vor, desto mehr „freye" mit fremdartigen Zwischensätzen, bloße Fugatos, und Chorsätze, die nur stellenweise fugirt sind, wie die meisten Chöre im „Messias." So haben seine verschiedentlich fugirten Chorsätze, bey geringerem contrapunktischen Reichthum, den Vorzug einer größern Mannigfaltigkeit, und dabey eine Popularität, Volksthümlichkeit, die von Wenigen erreicht, von Keinem übertroffen ist. Zu

bedauren ist nur, daß die deutschen Texte, die wir zu seinen ursprünglich auf englische componirten bekommen haben, oft nicht gut unterlegt sind. (In Hinsicht auf die Stimmgemäßheit muß ich jetzt die Bemerkung hinzufügen, daß die Bäße für unsere jetzige Stimmung, die wenigstens um einen ganzen Ton höher steht als zu Händels Zeiten, zu hoch gesetzt sind. Daher ist sehr zu empfehlen, daß man in den Singvereinen, wo man die Chöre ohne Orchesterbegleitung aufführt, wenigstens den Contrabaß zur Begleitung nehme.)

Stölzel. Dieser von den Kunstkennern als tiefer Contrapunktist zwar hochgeschätzte Künstler hat etwas Eigenthümliches geleistet, das der musikalischen Welt erst noch bekannt gemacht werden muß, nämlich in der Fugette. Er hat nebst seinen großen, ausführlichen Fugen und Ricercaten auch Fugetten gesetzt, welche die Größe der contrapunktischen Kunst im kleinstmöglichen Umfange darstellen. Sein Fugenstyl ist derjenige einer Meisterhand, die Alles mit Sicherheit und Leichtigkeit hinwirft, ja so federleicht, schwungreich, beflügelt, daß selbst die moderne Tonspielkunst kaum in irgend einem ihrer Zweige der freyen Schreibart etwas Lebendigeres und Belebenderes aufzuweisen hat. Was wir in der „Darstellung der Gesangbildungslehre" vormals von der Fugette auch in unmittelbar pädagogischer Hinsicht gesagt haben, beziehen wir vorzüglich hierauf. (Die Herausgabe dieser Stölzelschen Werke, für die Singvereine wohl das köstlichste Geschenk, kann ich nun mit aller Zuverläßigkeit dem Publikum, als nächstens erfolgend ankünden.)

Homilius. Mit diesem Schüler Johann Sebastian Bachs schritt zwar die Chor-Composition, als contrapunktische Kunst nicht mehr weiter vorwärts; er aber, Homilius, war der erste, der dem deutschen Wort in seinen Chören die Kraft zu geben vermochte, die den Chor zu einem noch weit geistigern Kunstprodukt erhebt, als selbst die J. S. Bach'sche Fugenkunst für sich allein nicht vermag. Auch in

seinen Fugen ist das Wort vorzüglich gut behandelt; in seinen nichtfugirten Chören aber tritt es noch bedeutender hervor. (Die Redaktoren deutscher Chor-Sammlungen, Hiller und Sander, scheinen seine besten Werke, die ich nun herausgeben werde, nicht gekannt zu haben. Sie sind für jeden Singverein, der am tonbelebten Wort seine wahre Bildung sucht und seinen höchsten Genuß findet, eben so unentbehrlich, wie die Stölzelschen.)

Joseph Haydn und Michael Haydn sind es vorzüglich, welche die erweiterte Instrumentalkunst in ihren Chor-Compositionen angebracht haben. Es kommt darin eine so vielfache Pracht der Instrumentalkunst, auch des Zwischenspiels, zum Gesange hinzu, daß die Wirkung auch des Gesanges dadurch unendlich erhöht, das Ganze aber in einen umfassenden symphonischen Styl erweitert wird, welcher, Allem zu Einem universellen Kunstzweck aufbietend, alle Organe, alle Instrumente mitsingen und mitklingen macht, damit, wie der Psalmist sich ausdrückt, „Erd' und Himmel des Lobes voll" werde. Die also erweiterte Kunst erscheint aber da, als eine unächte, wo der Chor dem Orchester untergeordnet, der Gesang durch das Spiel verdunkelt, das Wort vollends unverständlich wird. Hingegen erscheint sie als eine ächte, hohe und herrliche, wo die Melodieführung (Gesangschweifung) der Stimmen, schon an sich selbstständig und bedeutend, zugleich von lebendigen Rythmen in mannigfaltigen Tonfiguren umspielt, und so nur noch mehr herausgehoben wird. Produkte der unächten Instrumentirung des Chores finden sich mehr bey Joseph, Produkte der ächten mehr bey Michael. In den Messen des Letztern findet, bey ausdrucksvoller Führung der Singstimmen, das Bogenspiel sich nicht selten in höchster Pracht angebracht. Wirklich ist diese Kunst eine noch höhere, als die Händelsche; sie ist eine spätere Culturfrucht; das Orchesterspiel (und so der Tonsatz im Ganzen) erscheint in einem höhern Sinne „real," als da,

wo die erste Violine etwa als eine fünfte contrapungirte Stimme den Discant in Tonfiguren, die dieser auch hat, „imitirend" überschreitet, oder wo sie gar nur den Sing-Alt in der höhern Oktave mitspielt. Endlich finden sich in Michaels Messen auch Sätze, worin Solo und Chor auf höchstmannigfaltige und dabey ächtkünstlerische Weise contrastirt ist. (Eine Auswahl dieser Chöre, mit deutscher Textunterlegung von Pfeiffer, im Wortausdruck eben so genau, wie dessen Unterlegung unter die bereits herausgegebenen italiänischen Arien, werde ich herausgeben.)

Nebst obigen Chor-Componisten sind, als Kirchen-Componisten, in der „Chorgesangschule" folgende näher besprochen: Emanuel Bach, Graun, Kunzen, Mozart, Naumann, Reichardt, Rolla, Schulz, Vogler, Wolf. Einen Kirchen-Componisten, der in einem geschichtlichen Werk nicht übergangen werden darf, habe ich in der „Chorgesangschule," als in einem pädagogischen übergangen: Telemann. Seine nichtfugirten Chöre und Chorstellen sind im Wortausdrucke großentheils mißlungen und daher mißbildend. Hingegen giebt es unter seinen Fugen einzelne Meisterstücke mit gelungenem Wortausdruck, die ich herausgeben werde.

Ein Mißverständniß, das mir oft vorgekommen ist, muß hier gehoben werden. Die von mir historisch ausgehobenen und kritisch belobten Vokal-Componisten, welche sich in der Behandlung des Textes, in einem vorzüglich schönen Wortausdruck auszeichnen, sind nicht in eben dem vollen Sinne als Meister anzusehen, in welchem im Gebiete der Instrumental-Composition die Meister der Harmonik und des Contrapunkts geschichtlich dastehen. Es giebt in der Vokalmusik noch keine Correktheit, keine Classicität, wie es in der Instrumentalmusik eine giebt. Die guten Instrumental-Componisten alle machen keine Fehler im Elementarischen des Har-

moniegebrauchs, auch nicht in den Grundzügen der contra=punktiſchen und canoniſchen Schreibart; denn es exiſtirt dar=über eine conventionelle Rechtſchreibung, welche befolgt wird. Hingegen machen die guten Vokal=Componiſten alle in der Textbetonung Verſtöße, wie die ſchlechten ſie auch machen; auch die guten bringen mitunter geradezu Verkehrtes vor, indem ſie das Sylbengewicht umkehren, nicht bloß Längen mit Kürzen verwechſeln, ſondern ſogar das Gewichtloſeſte zum Gewichtigſten machen, indem ſie z. B. auf eine Nachſilbe eine lange Note mit einem Ruhepunkt ſetzen. Claſſicität in der Vokal=Compoſition wird erſt von da an möglich, wo man elementariſch, von unten herauf, die Geſetze der Verbindung des Tones mit dem Wort feſtgeſtellt, und darauf eine Technik auferbaut hat, welche eben ſo beſtimmt lehrt, wie Tonreihen mit Wortreihen kunſtgemäß verbunden werden, als die Tech=nik der Inſtrumental=Compoſition lehrt, wie Tonreihen mit Tonreihen verbunden werden. Bis dahin giebt es noch keine claſſiſchen Vokalwerke, ſondern höchſtens claſſiſche Stücke und Stellen, die dem Genie gelungen ſind. Dergeſtalt iſt unter den bisherigen Vokal=Componiſten derjenige der erſte, wel=cher in der Textbetonung die auffallendſten Verkehrtheiten vermeidet, die wenigſten Verſtöße macht, und das Rechte und Ausdrucksvolle am häufigſten trifft.

10271144

IX.

Kunsterziehung.

Worin besteht das eigentliche Wesen der Tonkunst, und welches sind die Gesetze, wornach sie sich im Ablauf der Zeiten gestaltet hat? Das war die große Doppelfrage, deren Beantwortung uns bisher beschäftigte. Im Verfolg dieser Beantwortung gelangten wir zur Kunde und Kenntniß ihrer Produkte selbst. Je bedeutungsvoller und inhaltsreicher uns diese Produkte vorkamen, desto mehr dringt nun eine neue Frage sich uns auf, und desto mehr Gewicht muß deren Beantwortung für uns haben: Wie müssen wir es anfangen, wie ausführen, um uns, den Gesetzen und Erfordernissen der Menschenbildung gemäß, recht voll und ganz in die Kunst hineinzuleben?

Alles geht hier auf's Praktische aus. Wir müssen einen Satz der praktischen Philosophie haben, welcher, so breit wie möglich, Alles auf sich fußen läßt, was unmittelbar in's praktische Leben hineinführt. Erlauben Sie mir daher, einen aufzustellen, der, vielleicht dem Sprachgebrauch etwas fremd, uns doch der Lösung unserer Aufgabe näher bringt.

Es giebt eigentlich, praktisch genommen und praktisch gesprochen, nur zwey Real-Wissenschaften; alle andere sind Hülfswissenschaften. Diese zwey Real-Wissenschaften sind: Pädagogik und Politik. Sie zwey fließen sogar in Eine zusammen, sofern einerseits das Individuum, als Kind, für die Gesellschaft, den Staat, herangebildet wird, und sofern anderseits der Staat dem Individuum die Heran-

bildung durch seine Institutionen, Kirche und Schule, gewährleistet. Wir müssen sie aber zum Behuf unserer Erörterung vorerst getrennt halten. So gewinnen wir die nöthigen einzelnen Gesichtspunkte, wornach wir erörtern; einerseits, wie das Kind an sich und für sich, individuell, durch die Kunst und für die Kunst zu bilden sey; anderseits, wie das einmal erzogene Kind, wie überhaupt wir, in der Kunst Mündiggewordene, gemeinschaftlich, gesellig, die Kunst zu pflegen haben. Die erste Erörterung wäre daher eine pädagogische im besondersten Sinne, die letztere eine politische in der allgemeinsten Wortbedeutung, ohne daß sie sich mit der unmittelbaren Politik des Staates, noch viel weniger mit der Politik des Tages zu befassen hätte.

Zuvörderst treten wir auf das Gebiet der Pädagogik. Soll ich nun etwas so Vielbesprochenes, wie in unsern Tagen die Pädagogik, in einer Vorlesung abhandeln, die zum Theil zur Unterhaltung bestimmt ist, so werde ich durchgesprochene Sätze zu vermeiden, dagegen solche vorzubringen haben, die wo möglich eigenthümlich, oder unerörtert, in jedem Fall aber idealisirender Art sind. Und da vollends diese meine pädagogische Aufgabe die Kunsterziehung ist, so habe ich durchaus auf das Kunstbildungs-Ideal, das mir vorschweben muß, loszusteuren.

Daß heut zu Tage in das allgemeine Erziehungssystem auch das Musikfach als wesentlich bildend und daher als nothwendig aufgenommen ist, darf ich als bekannt, und auch von meinen verehrten Zuhörern anerkannt, voraussetzen. Jedoch muß ich einen wichtigen Grund der Nothwendigkeit seiner Aufnahme aussprechen, der nach meiner Ueberzeugung so gebieterischer Natur ist, als alle andere bisher in Anwendung gebrachten zusammengenommen.

Ein zweyfacher göttlicher Strahl, der Lichtstrahl und der Tonstrahl, erfüllet unsere Anschauungswelt. Dergestalt ist unser Anschauungsleben ein zweyfaches, ein Lichtleben

und ein Tonleben; und so spiegelt die ganze sichtbare und hörbare Natur durch unser Doppelorgan des Auges und Ohres sich zweyfach in unserm Innern ab. Wiefern nun die sichtbaren und die hörbaren Naturerscheinungen etwas Schönes sind, sofern wecken sie unmittelbar unsern Schönheitssinn, mittelbar unser Kunstgefühl. Wiefern also die Natur eine Schönheitsbildnerin ist, sofern erweckt sie auch das Bedürfniß der Kunstbildung, als das allgemeine Hülfsmittel, das Schöne im Gemüthe festzuhalten und zu erneuern. Nun hört die Natur nie auf zu erscheinen; ja ihre Nachterscheinungen in den Herrlichkeiten des Firmaments wetteifern sogar mit den Tageserscheinungen. Durch das Dunkel der Nacht läßt sie ihre ewig fluthenden Ströme brausen, und oft, wo sie sich am tiefsten verhüllet, da erscheint der Sturm. So erhält sie mit ihrer in unzähligen Phänomenen wechselnden Totalerscheinung in einem steten Anschauungsleben unser Gemüth rege. Es genießt das Schöne, und ahnt die Kunst. Sein ewiger Grundtrieb ist, Schönes in sich aufzunehmen und so das Kunstgefühl zu entwickeln.

Aber nur unter der stetig zweyfachen Form des Licht- und Tonlebens ist die Fülle des Gesammtlebens für unser Gemüth enthalten. Gäbe es eine Lebensweise oder einen Culturzustand, wo entweder das Lichtleben oder das Tonleben zurückgedrängt würde, so müßte das Gemüth nothwendig darunter leiden; die Schöpfung, worin es zu leben bestimmt ist, wäre ihm keine vollständige mehr. Fände sich sogar schon in der Schöpfung selbst ein auffallendes Uebergewicht des Lichtlebens über das Tonleben, oder etwa ein periodisches Zurücktreten des letztern, etwa nach den Jahreszeiten: so müßte der Mangel an Tonleben erst dann am empfindlichsten, am nachtheiligsten seyn, wenn etwa im Gange der Cultur das Tonleben noch mehr getrübt worden wäre.

Nun verhält es sich wirklich so. Erstens herrscht schon

in der erscheinenden Natur das Lichtleben über das Tonleben unermeßlich vor; zweytens wurde das Tonleben der Natur durch die Cultur zurückgedrängt. In diesem Sinne hat der Mensch selbst sich die Natur verwahrloset. Ersteres bedarf kaum eines Beweises. Was ist Wachtel, Lerche und Nachtigal, was ist das Flüstern des Bächleins und das Brausen des Stromes gegen die tausendfachen Formen, Farben und Gestalten der sichtbaren Natur? und wenn auch im Kreislauf der Jahreszeiten, während die Stimmen der hörbaren Natur großentheils verstummen, die sichtbare auch einen Theil ihrer Farben verliert, wie viel bleibt ihr noch übrig! wie herrlich stehen, wo sie im Winterschmuck feyert, noch ihre ewigen Formen da, während selbst Bach und Strom gefroren, und so aus hörbaren Erscheinungen auch nur zu sichtbaren geworden sind.

Nothwendiger ist, auf der andern Seite darzuthun, wie im Gange der Cultur, schon der Civilisation, das Tonleben der Natur untergegangen, und damit die Eine von den beyden schönen Erfrischungsquellen des Gemüths versiegt ist. Sie ist versiegt für alle Stadtbewohner, diese und jene Stadt ausgenommen, wo etwa ein mitten durchlaufender Strom noch an das Tonleben der Natur erinnert. Alles, was die Civilisation in den Städten treibt, ist eine unaufhörlich vielfache Peinigung des Ohres. Je bevölkerter eine Stadt ist, je mehr die Menschen mit allen ihren Gewerben durcheinander lärmen, je mehr alle Handwerke und Maschinen darin hämmern, reiben, klopfen, schlagen, je mehr die Fuhrwerke der Handelsleute knarren, die Wagen der Herrschaften hin und her rasseln: desto gewaltthätiger wird das Gehör unablässig gequält und endlich abgestumpft. Daß dergestalt mit dem leiblichen Sinne auch der Schönheitssinn, und mit diesem das Gemüth selbst getrübt und geschwächt wird, bedarf wahrlich nicht erst einer psychologischen Erklärung.

So finden wir zunächst — und das ist schon kein geringer

pädagogischer Fund — in der Tonkunst ein negatives Heilmittel des Gemüths; es ist schon heilsam, die Zuflucht zu ihr zu nehmen, bloß um alle das störende, unschöne Geräusch abzutreiben, und so auch nur an der Restauration des Gehörsinnes sich zu erholen. Daß eine solche Restauration jeden Augenblick, wie man nur die Saiten anschlägt, oder die Stimme erhebt, gewonnen werden kann, beweiset von dieser Seite die praktische Nutzbarkeit der Tonkunst. Daran glaube ich nnn zwanglos eine wichtige Frage anzuknüpfen. Sollte nicht die Vorsehung selbst uns eben da, wo wir durch die eigentlich leiblichen Erhaltungsbedürfnisse der Civilisation von dem unserm Sinn und Gemüth vollständig entsprechenden Naturstand abgekommen sind, uns dieses Culturmittel zum höhern Ersatz haben zukommen lassen? Wollte sie nicht vermöge der Angeburt unsers Kunstvermögens, uns dasselbe suchen lassen. Wenn schon ein solches teleologisches Naturgesetz anzunehmen die Vernunft gebietet, wie weit mehr werden wir erst darauf hingetrieben, indem wir vollends erwägen, wie in der äußern Natur das Lichtleben über das Tonleben vorherrscht, und noch dazu das Tonvermögen uns ganz anders, nicht nur nach verschiedenem Grad, sondern auf ganz audere Weise angeboren ist, als das Sehvermögen. Unser Gesicht strahlet nicht das Licht aus, es empfängt dasselbe nur; ausströmen können wir kein Licht; das Sehvermögen ist nur empfangend. Hingegen ist dem empfangenden Tonvermögen, dem Gehör, ein ausströmendes Stimmorgan, beygesellt. Offenbar ist also die Lichtwelt, das ganze Gebiet des Sehvermögens, eine in ihren organischen Gestaltungen zuvor gebildete, uns zum Behuf der Nährung und Kräftigung unsers Gemüthslebens in buchstäblichem Sinne vorgebildete. Hingegen scheint von dem Tonleben in die äußere Natur für uns nur so viel gelegt worden zu seyn, als es bedurfte, um uns unsere theils äußerlich-organische, theils innere Anlage zum Bewußt-

seyn

seyn zu bringen, damit wir im Entwickelungsgange als Frucht unserer Anstrengungen uns allmählig und an Einem fort eine Tonwelt schaffen, die zu der Lichtwelt der schönen Natur das große Gegenbild ausmacht. Mag daher die schöne Natur auch den Tonkünstler begeistern, ihn zum Schaffen stimmen und stärken — was sie allerdings vermag — so bildet er nicht sie nach, sondern er stellt sich mit dem in Begeisterung aus seinem Innern geschöpften Tongebilde ihr vielmehr gegenüber. Nur darin ahmt er sie im allgemeinsten Sinne nach, daß er, was auch sie thut, Schönes zur Erscheinung bringt. Wenn indeß lange das Princip gegolten, die Kunst des Schönen bestehe in Nachahmung der Natur, welches vor nicht gar langer Zeit noch die Sulzersche Theorie festzuhalten suchte, so ist das auch wieder ein Beweis, daß man ein Theorem, das aus leichtbegreiflichen Gründen für die bildende Kunst galt, und unter gehöriger Einschränkung dort seine wahre Anwendung findet, fälschlich auf unser Gebiet übertrug; welche Uebertragung hinwieder eben so begreiflich ist, weil die bildende Kunst, da sie in der Natur ihre stehenden Vorbilder hat, in der Menschheit früher auf einen namhaften Grad ausgebildet wurde, und so in ihren Gebilden auch früher den Stoff zu einer Theorie hergab. Hingen mußte die Tonkunst, in dem Tonleben der Natur nur von ferne angeklungen, erst aus der menschlichen Natur erschaffen, aus den Tiefen des Gemüths heraufgeholt, in der Ausübung erlernt, und durch diese zur schönen Darstellung gebracht werden, bevor an eine theoretische Begründung ihres eigentlichen Wesens und Wirkens auch nur gedacht werden konnte.

Mitten in dieser erscheinungsvollen Tonwelt leben wir nun. Hat sie unser Gemüth gehoben, hat sie dessen Gesammtleben vervollständiget, so daß sie mit all ihren Wirkungen der Erscheinungswelt der sichtbaren Natur, mit Inbegriff aller ihrer Nachgebilde der bildenden Kunst, das

Gegengewicht hält: so hätte sie uns faktisch die Frage gelöset von ihrer unermeßlichen Wichtigkeit für die Menschenbildung überhaupt, und folglich auch für die Erziehung, für die Gemüthsheranbildung des Kindes.

Das im Reichthum der Civilisation arm gewordene Kind wächst uns nun aber in unsern Städten fern vom Unschuldsleben der Natur auf. Der Vogel im Käfig ersetzt ihm das Tonleben der Natur nicht. So gewiß aber sein Gemüth auch von Jugend auf der Tonbelebung bedarf, so müssen wir ihm, weil wir ihm vor lauter Civilisation das Naturtonleben verscherzt haben, im Kunsttonleben den Bildungsersatz geben. Ja wir sind demselben diesen Ersatz noch früher schuldig, als wir einen förmlichen Kunstunterricht mit ihm beginnen können.

Das Kind also, welches nicht so glücklich ist, in einer musikalischen Familie zu leben, wo es oft in seiner Nähe singen und klingen hört, muß irgendwie eine öftere Tonbelebung, vor der Hand nur zur Erfrischung und Stimmung des Ohres, erhalten. Dabey ist gar nicht vonnöthen, daß die Mutter oder die Amme ihm etwa von Zeit zu Zeit ein Wiegenliedchen vorsinge, oder daß man ihm etwa ein Tänzchen vorspiele; es bedarf dazu überhaupt keinerley Kunstaufwandes. Nur reiner, klarer Ton! Verklingender Ton ist besser, als gehaltener, der das Ohr überflüssig füllt. Daher ist Spielton besser als Sington. Um mit solchen Spieltönen dem Kinde die erste musikalische Vorbildung beyzubringen, braucht der Erzieher oder die Erzieherin nicht einmal, wie man zu sagen pflegt, musikalisch zu seyn; nicht einmal eines musikalischen Instrumentes bedarf es, sondern nur, wie gesagt, eines reinen, klaren Tones. Nun ist der Glasston einer der reinsten und klarsten; dabey ist sein Material eines der mildesten. Man nehme daher nur, was sich in jeder Wohnstube vorfindet, ein Trinkglas zur Hand, und schlage mit einer Gabel einfache Rythmen an; man unterhalte das

Kind damit einige Male des Tages einige Minuten lang, und wechsle mit ungefähr so vielerley Rythmen, als bey den Versmaaßen der Poesie üblich sind. Dieses Verfahren ist eben so naturgemäß als kunstgemäß, weil im Kinde der Sinn für Rythmus früher erwacht, als der Sinn für Melodie, so wie dieser früher erwacht als derjenige für Harmonie (Mehrstimmigkeit).

Treten wir nun weiter darauf ein, wie das Kind positiv, durch Tonübung und Unterricht, zur Musik herangebildet werden soll, so haben wir von einem pädagogischen Hauptgrundsatz auszugehen.

Indem der mündige Mensch sich vornimmt, den unmündigen zu erziehen, will er die Cultur, in welcher er lebt, diesem allmählig, wie die entwickelnde Natur ihn stufenweise zeitigend dafür empfänglich macht, auch mittheilen; zugleich aber will er der stufenweisen Zeitigung der Natur zur Seite gehen; er will den organischen Kraftentwickelungen der Natur mit seinen methodischen Vorschub thun. Dergestalt ist die pädagogische Gesammtaufgabe ihrem Wesen nach immer doppelseitig. Sie ist theils positiv, offenbarend, theils evolutiv, entwickelnd. Je nachdem ein Bildungsmittel mehr geistiger oder mehr sinnlicher Art ist, desto mehr findet dort Offenbarung, hier Entwickelung Statt. Hat nun die Tonkunst ebensowohl ihren vollen geistigen als ihren vollen sinnlichen Gehalt, so muß sie auch eben sowohl offenbart als entwickelt werden, und der Kunstpädagog hat die Doppelseitigkeit dieses Verfahrens unter bestimmte Regeln zu bringen.

Werfen wir nun in dieser pädagogischen Beziehung einen Blick auf den Culturgang der Tonkunst, so springt die Positivität, womit die Kunst, das heißt hier, die Ausübung der Kunst, seitdem sie nach Erfindung der Harmonie unter ein System von Regel auch für die Praxis gebracht wurde, überall gelehrt wird, in die Augen. Man führt den Zögling fast plötzlich in das Reich der Harmonie, gleichwie in einen reich-

geschmückten Tempel ein; man führt ihm gleich Tonleitern, Akkorde u. s. w. vor; und was zum Behuf des Instrumentenspiels elementarisirt wird, beschränkt sich selbst bey'm Hauptinstrument, dem Klavier, fast nur auf die Fingerübung. Und wenn man auch einem Theil der Klaviermeister eben nicht vorwerfen kann, daß sie das Wissen dem Können voreilen lassen, so sind es gerade diese, die mit dem Zögling desto grössere Sprünge in die Kunst hinein thun, und ihm gar bald förmliche Stücke spielen lassen, als wenn er sich seit Jahr und Tag in die höhere Kunst hineingelebt hätte.

Um so mehr bin ich befugt, eine pädagogische Zeiterscheinung, so nahe ich ihr auch persönlich stehe, hier anzuführen. Es ist dieß die Pestalozzische „Methode", welche, zwar nicht von Seite der Instrumentalmusik, aber von Seite des Gesanges, der herkömmlichen Verfahrungsart gegenüber, das Entwickelungs-System aufgestellt hat, und so der Naturanlage zur Kunst nicht vorgreifend, sondern bloß Hand bietend entgegenkommt; womit sie erst den wahren Grund zur musikalischen Elementarbildung gelegt zu haben behauptet.

Ihre Behauptung zu erhärten, ist zwar hier nicht der Ort. Aber eine pädagogische Nutzanwendung läßt sich doch schon aus ihrer Erscheinung ziehen; so wie sie auch häufig daraus gezogen worden ist, wo man die „neue Gesangbildungslehre" nicht in ihrem ganzen Gang und Umfang benutzen konnte oder wollte.

Es liegt nämlich schon im Wesen, und noch vielmehr im dermaligen Culturstand der Tonkunst, daß die Instrumentalmusik mehr offenbarend, die Vokalmusik mehr entwickelnd dem Kinde beygebracht werden kann. Die Spielanlage liegt an den äußersten Enden seines Organismus, in den Fingern, hingegen die Tonanlage zum Gesang im Mittelpunkt, wo sie mit dem Geistigsten, der Sprachanlage, in ebendemselben Organ zusammenfällt. Das Kind entwickelt von Jugend auf an und mit den Sprachtönen auch Singtöne; und wo es

am belebtesten ist, da wird es in höchster Sprechlust auch singlustig. So kommt es schon von selbst darauf, Töne zu suchen; es nimmt die Tonquelle auch in seinem Innern wahr. Um so leichter können wir dieses Suchen methodisch noch mehr wecken und leiten, wozu die „neue Gesangbildungslehre" im Capitel „Notirungskunst" die Anleitung giebt. Dergestalt ist ein pädagogisch-evolutives Verfahren hier an seiner Stelle.

Hingegen wird, nach dem dermaligen Culturstand, in der Instrumentalmusik ein positives Verfahren stattfinden müssen. Denn was für Evolutionsmittel von unbestreitbarer pädagogischer Zweckmäßigkeit auch vorgeschlagen werden könnten, so wären die Musiklehrer in bloß einzelnen Ausnahmen dafür da, weil die meisten Lehrer der Instrumentalmusik sich zu sehr in ihr althergebrachtes Harmoniesystem, und eine darauf gegründete dogmatische Lehrart hineingelebt haben, als daß ihnen zugemuthet werden könnte, ihre Methode an eine entgegengesetzte zu vertauschen. Es wird daher noch eine Weile beym Alten bleiben; und es wird nur derjenige Musiklehrer, der das menschliche Gemüth kennt, vermittelst einer psychologischen Behandlung des Kindes das Unpädagogische seiner Methode einigermaaßen zu ersetzen vermögen.

Mit dem bisher Gesagten befinden wir uns — wenn ich so vornehm sprechen darf — erst noch in den Vorhallen der Pädagogik. Wir sollen hinein. Wir wollen, daß das Kind Musik lerne. Wir müssen ihm auch die musikalische Bildung in ihrer natürlichen Vollständigkeit zu Theil werden lassen. Demnach soll dasselbe ebensowohl spielen, als singen lernen. Nun ist die erste Frage, was für ein Instrument soll es lernen? Darf man ihm etwa, wie man ihm später sogar häufig die Berufswahl überläßt, die Wahl des Instrumentes freystellen? — Diese Frage beantworte ich scheinbar einseitig: Es müssen Alle Klavier lernen. In

dieser meiner Einseitigkeit raisonnire ich so: Ist es entschieden, daß das Kind sowohl spielen als singen lernen soll, so darf es kein Blasinstrument lernen, weil da, wo man zur rechten Zeit, allenfalls mit dem zehnten Lebensjahr, anfängt, um, anderweitiger Bildung unbeschadet, weit genug zu kommen, die Lunge zum Singen und Blasen zusammengenommen zu sehr angestrengt würde, zumal die mitlaufenden Sprachübungen auch die Lunge mitanstrengen. Es muß also aus diesem negativen Grunde ein Tasten- oder Saiteninstrument gewählt werden. Die Bogeninstrumente, so wie die Orgel — wenn man sie auch in der verjüngten Gestalt eines Positivs zum Kammerinstrument machen wollte — müssen wegfallen, weil sie, als Instrumente von gehaltenem Ton, dem Wesen der Instrumentalmusik, dem Haupterforderniß des Spiels, und folglich auch der musikalischen Gemüthsbildung nicht so entsprechen, wie ein Instrument mit verklingendem Ton. Dergestalt bleibt die Wahl unter Klavier, Harfe und Guitarre. Letztere fällt weg, weil sie wegen ihrer großen Beschränktheit sich mehr zu einem die Stimme bloß begleitenden Instrument eignet. Die Harfe könnte allerdings in Betracht kommen. Sie hat zumal in ihrer jetzigen Vervollkommnung große Vorzüge. Auf keinem andern Instrument hat der Spieler den Grad der Stärke so in seiner Gewalt, er fühlt den Ton, so zu sagen, in den Fingerspitzen; und dieses Gefühl ist auch dem Kunstgefühl zuträglich; es verfeinert dasselbe. Allein wenn der Zögling, wie man zu sagen pflegt, reüssirt, so erschöpft er in wenigen Jahren die gute Musik, welche für dieses Instrument existirt, und die vorhandenen Componisten dürften seiner Kunstbegierde schwerlich genug gutes Neues liefern. Hingegen bieten sich dem Klavierspieler so unerschöpfliche Kunstschätze dar, daß das Klavier schon deßwegen, wenn es auch nicht das vollkommenste Instrument wäre, zur Erlernung das empfehlenswertheste bliebe.

Wenn ich aber auch jedem Vater und jeder Mutter den Rath geben müßte, sie sollen alle ihre Kinder Klavier lernen lassen, so widerstreitet meiner Ansicht keineswegs, daß ein Klavierspieler nicht später zu einem zweyten Instrument, mit Beybehaltung des ersten, übergehen könne. Hauptinstrument muß das Klavier bleiben, sofern man befolgen will, was die Pädagogik als das Bildendste anräth. Hingegen steht die Cultur der Bogen- und Blasinstrumente vorzüglich den Künstlern von Beruf zu, die schon aus Berufsgründen, wie bisher sich unter alle üblichen Concert- und Orchester-Instrumente theilen, und auch auf den beschränktern ihre Virtuosität geltend zu machen wissen werden.

Bleibt nach den bisherigen Erörterungen das Klavier das pädagogisch empfehlenswertheste Instrument schon zur Erlernung der Instrumentalmusik, so gewinnt dasselbe vollends noch dadurch doppelten Werth, daß es auch zur Begleitung des Gesanges das tauglichste ist. Der Zögling, welcher sowohl spielen als singen lernt, und später Beydes zugleich ausübt, indem er sich selber accompagnirt, lebt sich so in die Vokal- und Instrumentalmusik zugleich hinein, und es erblühet ihm das Kunstleben in seiner natürlichen Vollständigkeit.

In Beziehung auf das Nähere der Gesangbildung darf ich auf meine musikalisch-pädagogischen Schriften verweisen — und so gewinne ich um so mehr Raum zu der Untersuchung, wie wir den einmal mündiggewordenen Kunstzögling — wie überhaupt wir Alle uns unter den Einfluß der Kunst zu stellen haben, welches die höhern pädagogischen Hauptaufgaben unsers Kunstlebens seyen.

Was Lebensweisheit gebeut, was schon die Lebensklugheit fordert, ist dieß, daß Jeder, der Ansprüche macht auf Lebensglück, einen Lebensplan befolge. Vollends im Gebiete der Kunst, wo das Glück so leicht lächelt und hierhin und dorthin verlockt, ist Planmäßigkeit des Kunstlebens vonnöthen. Denn das Gebiet ist sehr groß und weit, hat

auch viele Abwege und Irrgänge; und was für hohe Ideen von Kunst und Kunstveredlung man auch hege, man will in diesem glückseligen Gebiete doch immer genießen; man will den Genuß allenfalls veredeln; aber nur wo die Philosophie hinzukommt, da will durch Veredlung des Kunstgenusses der Mensch auch sein ganzes menschliches Wesen höher adeln. Die Aufgabe also, worauf der ganze Bildungsplan für den Unmündigen schon anzulegen ist, vollends aber der ganze Bildungsgang des Mündigen hinsteuern soll, besteht darin, daß man sich durch die Art und Wahl des Kunstgenusses immer genußfähiger mache. Zur Genußfähigkeit gehört vor allen Dingen, wie das alte Sprichwort sagt: „Gesundheit und ein froh Gemüth.“ In unserm Gebiet aber wohnt das frohe Gemüth, die Heiterkeit, auch nur der Gesundheit bey. Soll unser Gemüthsleben ein gesundes seyn, so müssen wir in der Kunst immer heiter haben. Heiter haben wir nur, wo uns an den Kunsterscheinungen nichts verworren, nichts überladen, nichts blendend oder betäubend vorkommt, wo wir mit Sicherheit und Besonnenheit auffassen und anschauen. Unsere Auffassungsfähigkeit und unser Anschauungsvermögen müssen wir aber an den Kunstwerken selbst, unter ihrem Einflusse, allmählig entwickeln.

Unter den Einfluß der Kunst stellen wir uns theils privatim, theils öffentlich. Wir genießen die Musik theils als häusliche, theils als Orchester-Musik. Dort suchen wir vorherrschend das Solowesen, hier das Ensemble, dort das Individuelle, hier das Allgemeine. Dazwischen liegen die mehrstimmigen, einerseits für mehrere Singstimmen, anderseits für ein harmonieführendes Instrument Klavier oder Harfe, so wie für mehrere melodieführende, die Bogen- uud Blasinstrumente, gesetzten mancherley Arten von „Kammermusik,“ wie wir sie in den sogenannten „Kränzchen,“ die in der vornehmen Welt „Soirées“ heißen, zusammentragen, und zusammen genießen.

Lassen Sie mich nun, da ich in Einer Vorlesung weder die Individualbildung noch das öffentliche Kunstleben vollständig besprechen kann, an dieses Kränzchenwesen meine kunstpädagogischen Betrachtungen anknüpfen.

Das pädagogisch Erste ist dieß, daß wir unsern Sinn uns frisch und gesund erhalten. Daran haben wir dreyerley zu unterscheiden: den Hörsinn, den Tonsinn und den Kunstsinn.

Der Hörsinn wird am meisten erfrischt und erquickt durch das verklingende Saitenspiel; das Ohr horcht den verklingenden Tönen nach; die Gehörnerven werden sanft gespannt, und vollends durch ein feines Klavier- oder Harfenspiel so mild erquickt, wie die Pflanzen vom Thau. Es gehört also das Klavier, wie auch die Harfe, wo sie zu haben ist, wesentlich hieher. Hingegen wird der Hörsinn verwahrloset, abgestumpft, betäubt, durch den Zusammengebrauch der Instrumente mit gehaltenem Ton, zumal durch das Fortespiel auf solchen. Es muß also von der Kränzchenmusik Alles entfernt gehalten werden, was im kleinern Zimmer eben so gewaltsam an's Ohr schlagen würde, wie im Concertsaal die volle Orchester-Musik.

Der Tonsinn erhält seine Ausbildung auf zweyerley Weise: durch das Akustische und durch das Mathematische. Letzteres bietet sich in aller harmonischen Musik, als solches, schon vervielfacht dar. Es ist also bey Auswahl der Kränzchenmusik Vorsorge zu treffen, daß, zur Verhütung der Ueberfüllung, oft genug Harmonisch-einfaches vorkomme, wie Sing-Duetten, und wenigstimmige Instrumentalsätze. — Von akustischer Seite weckt und nährt den Tonsinn wesentlich das Tonmaterial der verschiedenen Instrumente. Auch deren Bauart, und die davon abhängige Prästanz trägt dazu bey. Der sanftangeschwellte Clarinett-Ton gleitet, der Flöten-Ton hüpft in's Ohr hinein; der Violin-Ton umschimmert und umflimmert es; der Horn-Ton scheint von

weiter Ferne herzukommen. Jedes dieser einzelnen Instrumente, vom verklingenden Klavierton umspielt, gewähret dem Tonsinn eine reichliche Ausbildung. Eine noch zartere und innigere gewährt ihm das Tonmaterial der verschiedenen Menschenstimmen. Dabey ist eine genaue Vokalisation für den Tonsinn so hochwichtig, wie für die Auffassung der Worte eine deutliche Aussprache vermittelst genauer Bildung der Consonanten.

Für den Kunstsinn ist bey Auswahl der Musik vorzüglich zweyerley zu empfehlen: Erstens lauter Musik von rythmisch-lebendiger Bewegung, zweytens, und vollends bey Auswahl größerer, längerer Stücke, lauter solche, die eine wohlgeordnete, nirgends verworrene Eurythmie der Theile enthalten.

Die Regeln für die Ausbildung unsers Hör- und Tonsinnes sind aus unserer sinnlichen Tonanlage geschöpft. Hingegen für die Ausbildung des Kunstsinnes reicht die angegebene Regel noch nicht hin; jene erste Berücksichtigung der Rythmik im Einzelnen der Bewegung, und der Eurythmie im Ganzen des Tonstücks hat eine bloß regulative Nothwendigkeit. Es muß ein Normalprincip aufgestellt werden, vermöge dessen wir an die Ausbildung des bloßen Kunstsinnes diejenige des Schönheits- und Ideal-Sinnes anknüpfen.

Dieses Normalprincip findet sich in unserm Organismus eingeboren, in der Kunstwelt, den vorhandenen Kunstwerken, ausgeboren. In der Vokal-Musik haben wir das ewig Schönste, in der Instrumental-Musik das ewig Reichste. Zwar ist in Jener auch namhafter Reichthum, in dieser auch namhafte Schönheit enthalten. Dergestalt haben wir, indem wir unsere Kunstgenüsse und Kunstleistungen auf's Höchste steigern wollen, dort unter dem Schönen das Reichste, hier unter dem Reichen das Schönste auszuwählen und im Kunstleben zu verwirklichen. Dabey müssen wir den relativen Gegensatz unverrückt im Auge behalten. Mithin

haben wir unsere musikalischen Kränzchenunterhaltungen so anzuordnen, daß wir dort auf das Schönheits-Ideal, hier auf das Reichthums-Ideal lossteuren, und so, dort wesentlich für das Gemüth, hier wesentlich für die Phantasie Belebung und Erhebung zu erreichen trachten und wirklich erreichen.

Wie haben wir nun das Gemüthvolle der Vokalmusik, das Phantasiereiche der Instrumentalmusik auszusuchen, auszuführen, und so in unserm Kunstleben zu verwirklichen?

Hier muß allervörderst bemerkt werden: Die Schönheitswirkung eines Gesangstücks — wir sprechen hier von Solo-Gesang — ist weit mehr von der Ausübung abhängig, als die Schönheitswirkung eines Instrumentalstücks. Jeder einzelne Menschenton kann ergötzlich oder widerwärtig an's Ohr schlagen, und so das Gefühl ansprechen; er kann uns auch kalt lassen, aber selten; die Menschenstimme ist zu wirksam, es ist dem Gefühl schmerzlich, wo diese Gottesgabe als verwahrloset, oder als mißbraucht erscheint. Daher darf und soll der Sänger da, wo er das Schöne zur Erscheinung bringt, nur singen, was er vorerst seinem Organ angemessen findet, sodann rein und richtig auszuführen vermag. Nur das vermag er auch gemüthvoll zu singen. Wie schön und wie tief wirkt nicht schon ein schöngesungenes Lied; auch das allereinfachste! Wie widerwärtig dagegen die kunstreichste Aria, wenn der Sänger eine solche — ich will nicht sagen, schlecht, sondern nur mit Unsicherheit vorträgt; ja verfehlt er auch nur eine Stelle, wie ist gleich die Wirkung dahin!

Verfahren wir mit solcher Strenge in der Auswahl unserer Kränzchen-Vokal-Musik, was gewinnen wir? — Gewinn über Gewinn! es führt ein Gewinn den andern herbey und schon der negative, wie groß ist er! Wenn es verboten ist, daß kein junger Geck und kein mit der Kunst coquettirendes Mädchen die Bravour-Aria, womit die Virtuosin im Theater alle Welt ergötzt hat, hinterdrein in einer ge-

wählten Gesellschaft nachgurgeln darf; wenn solche junge Leute, wie das gemeine Sprichwort auch hieher passend sagt, nur singen dürfen, „wie ihnen der Schnabel gewachsen ist;“ so müssen sie nothwendig zu derjenigen Musik, die ohnehin eine ihnen angemessenere Bildung mit sich führt, zum einfachern deutschen Gesange zurückkehren. In diesem einfachern Gesange tritt das Wort mehr hervor — und siehe! so tritt die Poesie in ihre Mitwirksamkeit ein. Wird dergestalt der Geschmack am einfachern Gesange mehr befördert, und wird dieser einfachere Gesang schön, mithin auch textgemäß, vorgetragen: so spielt die Poesie ihre schon durch die Kunstgattung gesteigerte Rolle mit; auch sie flicht ihre schönsten Blumen in unsere Kränzchenunterhaltungen mit ein. Daraus ergiebt sich erst noch folgender Capitalgewinn: Es tritt der wahre vollkommene Kunstgegensatz zwischen der Vokalmusik und der Instrumentalmusik in seiner ganzen Kraft hervor, wo neben der wahren Vokalmusik in abgeschlossenen Compositionen die Instrumentalmusik ertönt; und die Wirkung der einen Hauptgattung wird durch die Wirkung der andern Hauptgattung wesentlich erhöht.

Ist es im Gebiete der Vokalmusik unerläßlich, daß die Menschenstimme in ihrer Klarheit erscheine, daß der Sänger hinlängliche Vortragskunst besitze, um sich in Ton und Wort gemüthvoll zu ergießen: so ist hingegen in der Instrumentalmusik ein mechanisch-richtiges, und, was hinzugehört, hinlänglich geschwindes Spiel zu einer namhaften Wirkung des Kunstwerks hinreichend. Allerdings ist auch im Tonspiel die höhere Vortragskunst eine herrliche Sache; die eigentliche Virtuosität wird dadurch bedingt; und es ist unendlich reizerhöhend, wie der Virtuose mit dem ewigen und augenblicklichen Ebben und Fluthen seines Tonspiels durch alle Grade des Piano und Forte hindurch seine Kunst geltend macht. Allein das Phantasie-Leben, als Ziel und Gipfel der Instrumentalwirkung, wird nicht eigentlich hierdurch, son-

dern durch den Formgehalt des Kunstwerks selbst gewonnen. Ja wir thun wohl, wenn wir für unsere Kränzchenmusik den eigentlichen Virtuosenstücken diejenigen vorziehen, die vermöge ihrer innern, organischen Schönheit nicht von der Vortragskunst abhängig gemacht sind, wie z. B. ganz vorzüglich diejenigen von Joseph Haydn.

Weiter fragt es sich, welche Gattungen von Spielmusik haben wir vorzüglich oder ausschließend zu wählen?

Die erste Regel ist, vermöge früherer Erörterungen, daß das verklingende Saitenspiel im Ganzen immer vorherrsche, also, wo kein Harfenspieler vorhanden ist, das Klavier. Es ist, vollends in seiner jetzigen Vervollkommnung, der König der Instrumente, dem nur die Harfe, und nur zum Theil, den Rang streitig machen kann. Alle Kränzchenmusik muß sich, so zu sagen, um das Klavier herumwinden. Da haben wir denn theils Solo-, theils vierhändige Musik, und weiter, concertirende zwischen dem Klavier und einem oder mehrern Instrumenten. Duette für Klavier und Harfe, eine so reiche Bildungs- und Genußquelle der Franzosen und Engländer, sind, leider! in Deutschland, wegen der bedauerlichen Vernachlässigung dieses Instruments, selten zu hören. Mit allen andern für das Obligatspiel üblichen Instrumenten hat das Klavier zu concertiren.

Auch hier ist aber ein strenges Gesetz aufzustellen, wenn nämlich, aus pädagogischem Standpunkt — aus welchem ich hier allein spreche — angenommen wird, die Pädagogik sey eine perfektible, ja die allerperfektibelste Wissenschaft und Kunst; es sey auch allen noch so wohl Erzogenen immer noch möglich, ihr Kunstleben zu veredeln, noch zweckmäßiger sich in die Kunst hineinzuleben, noch besser sich für das Himmelreich der Kunst zu erziehen, so daß wir, sofern wir verzogen, verbildet, überbildet sind, wohl gar in dieser und jener Hinsicht unsere Kunsterziehung von vorne anzufangen haben. Und wahrlich! wir müssen erkennen und bekennen: wir sind Alle

überbildet. — Von einer Art der Ueberbildung habe ich hier nothwendig zu sprechen: Es ist die Ueberbildung durch Ueberfüllung.

Ueberfüllung, wenn sie oft wiederkehrt, verwüstet das Gefühl. Es will nicht überschwemmt, es will bethaut seyn; es will der Phantasie nur zarte Schwingen leihen; die am mindesten körperhaften verleihen ihr auch den höchsten Schwung. Daher gehören zuvörderst und hauptsächlich, als von jener aus Ueberfüllung entsprungenen Ueberbildung zurückführend, die wahre Bildung erneuernd, in unsere Kränzchenmusik Duetten aller Art für Klavier und Ein Instrument von gehaltenem Ton. Dabey bleibe man, bevor man zu Trios, Quartetten, Quintetten schreitet, so lange stehen, bis man das Aechte und Schöne durch wiederholten Genuß gewissermaaßen erschöpft hat. Auch bey wöchentlichen Wiederholungen derartiger Musik hat man es lange nicht erschöpft. Sonaten mit Violine und mit Flöte giebt es in Menge. Doch muß ich gestehen, daß zu unsern volltönenden Flügel-Pianofortes die Violine mir nur ganz zu passen scheint, wenn der Acompagnateur den scharfen, spitzigen Ton, der diesem Instrument in der Höhe eigen ist, zu vermeiden vermag. Sie ist auch bey den meisten Sonaten nicht obligat genug gesetzt. Die Auswahl solcher Stücke verbietet der ächte Geschmack. Gehaltener Ton darf den verklingenden niemals ad libitum begleiten; wohl aber gilt das umgekehrte Verhältniß: das melodieführende Instrument darf die Hauptsache haben, das harmonieführende die Begleitung. Daher sind derartige moderne Virtuosenstücke mit bloßer Harmoniebegleitung, als homophonische Musik etwas ganz Geschmackvolles, für die Kränzchenmusik Willkommenes. Diese müssen abwechseln mit den eigentlich concertirenden. An letztern ist unsere Kunstwelt reicher, als sie vielleicht weiß. Wir haben auch für die von den Componisten minder cultivirten Instrumente herrliche Duetten-Werke, solche nämlich für Klavier und Ein In-

strument mit gehaltenem Ton: mit Violoncell ganz vorzüglich von Beethoven, Oeslow, Pixis, Ries, Bernhard Romberg, Wölfl, Worzischek; mit Clarinette von Beethoven, Bochsa, Eberl, R. E. H. und Carl Maria Weber; mit Fagott von Krufft, Liste, Moscheles; mit Oboe dieß und jenes, worunter das beste von Armand de Villeblanche; mit Viola ein schönes Werk von Hummel; und nebst diesem Allem eine beträchtliche Anzahl kleiner aber geschmackvoller Divertissements = Stücke und Variationen = Hefte. An Trios, für Klavier und zwey Instrumente, sind wir ebenso reich. Schon die Werke der vier Componisten Beethoven, Hummel, Oeslow und Wölfl bieten einen bedeutenden Kunstschatz dar.

Was für eine reinere und edlere Kunstbildung könnte in jeder Stadt, die ein Theater, und zunächst zum Behuf der Oper für jedes übliche Obligat=Instrument wenigstens Einen tüchtigen Virtuosen hat, gewonnen werden, wenn diese jene zahlreichen Meisterstücke der „Kammermusik" nunmehr als Kränzchenmusik in zwar kleinern, aber in vielen solchen Kreisen in Gang brächten! Und wie viel könnten die Virtuosen zugleich an künstlerisch=geistigem Einfluß gewinnen! Denn hier gewinnen sie ihn rein und ganz; nicht also in der Concertmusik, wo der Solospieler es mit einer ganzen Tonwelt aufzunehmen hat, und nur allzuoft versucht wird, seinen Kunstvortrag hinaufzuschrauben, um seine Individualkunst nicht von schwerfälligen Tutti=Tonmassen und Orchestertumult daniederdrücken zu lassen. In diesem Orchestertumult geht die feinere Bildung so gewiß unter, als sie in wohlgeordneter Kränzchenmusik aufblühen kann. Denn dort ist die Ueberladung des Tonsatzes und die materielle Ueberfüllung des Tonspiels zugleich mit augenblicklicher Ueberraschung verbunden. Dieses Ueberraschungs=Princip, das die Stylistik unserer modernen Orchester=Composition so sehr verunreinigt

hat, ist — in welchem Sinne man's nehmen mag — der Teufel in der Musik. Weil der Arge in der „reinen" Musik, wo das Wort wegfällt, nichts von Seite der Moral zu verwüsten hat, so versucht er's ästhetisch. Dergestalt macht jener Ueberraschungsstyl das Schöne der Kunsterfindung in der Kunstdarstellung und Kunstausübung zum Häßlichen, wo es mit Ueberhäufung von Materialität, also mit sinnlicher Klangzuthat und sinnlichem Uebermaaß, das Gefühl überwältiget; wobey die Kunstanschauung in's Stocken geräth, und voraus für Leib und Seele ein Fieberzustand entsteht, den Jeder an sich selber wahrnehmen kann, dem noch so viel Besinnung übrig bleibt, um zu beobachten, was in ihm vorgeht, wenn er eine Orchestermusik anhört, wie die Sturm- und Drang-Allegros der drey großen Mozart'schen Sinfonieen, die Beethovenschen und Winterschen „Schlachtstücke" und so viele andere schlachtartigen, die jedesmal dem Kunstgefühl selbst eine Schlacht liefern, ja wirklich dieses zarte Wesen ganz unbarmherzig abschlachten. Wem daher um sein musikalisches Seelenheil zu thun ist, der nehme doch auch Folgendes mit auch nur ein wenig kritischer Besonnenheit in Betracht: Bey einer dem Styl nach frappanten, überraschend eintretenden Tuttistelle steht gewöhnlich forte vorgeschrieben; und oft, wie das Geschmetter der Blechinstrumente, verbunden mit Paukengetrommel Knall und Fall hereinbricht, da peitschen noch ein paar Dutzend Bogeninstrumente nebst vielerley Blasinstrumenten auf einmal das Ohr. Dergestalt ist unsere vornehme Orchester-Musik, zumal in kleine Concertsäle eingezwängt, stellenweise noch türkischer, als unsere „türkische" Militär-Musik, die doch bey ihrem anhaltenden Forte den Mißbrauch der Ueberraschung nicht mit sich führt. So ist und bleibt ausgemacht: wer, von dem bunten Reiz des Tonmaterials der vielerley Instrumente angezogen, oder in dem Wahn befangen, es müsse mehr an der Orchester-Musik

seyn,

seyn, als an der Kammermusik, weil dort mehr Leute zusammen zu spielen haben, an jener seinen höchsten Genuß findet — so viel er auch findet, zumal an den erstaunlichen Genieprodukten Beethovens, er findet doch Ein's nicht, die Ruhe; und es kann kaum noch eine Ahnung in ihm aufgehen von einem kunstästhetischen Gemüthszustande, worin die Ruhe mit der Kraft gepaart ist; wie wir sie einerseits im Großen in einer Händelschen Chor-Musik, und anderseits im Feinen und Zarten in der Klaviermusik Emanuel Bach's finden. Dieses, und alles andere Feine und Zarte, sollen wir vor allem Uebrigen unserer noch unverbildeten Jugend sorgsam zuwenden; und so bilden wir dieselbe am zweckmäßigsten in unserer Kränzchenmusik zu einer schönen Kunstgeselligkeit heran, worin fürdauernd, als Keim, Blüthe und Frucht, die niegetrübte, beglückende Heiterkeit herrscht.

Ungern — o wie ungern! — breche ich hier ab, und trete, nur durch die Schranken der Vorlesungsstunde gezwungen, aus dem menschenfreundlichen Gebiete der Pädagogik heraus, um in gedrängter Kürze noch eine kritische Uebersicht, daran anzuknüpfen, und einige pädagogische Winke damit zu verbinden.

Wir haben, als Lehrlinge der Cultur, die nie auslernen können, uns immer allerwärts umzusehen, was sie uns darzubieten habe, und was sie uns fortan Neues bringe.

Hier bringt sie es uns in zweyerley Gestalt: als Instrumentalmusik und als Vokalmusik.

Zuerst wenden wir uns zur Instrumentalmusik. Hier haben wir eine unendliche Menge von Kunstschätzen. Mit solchen Schätzen ragen schon einzelne Individuen so reichbegabt hervor, daß schon die Compositionen eines einzigen außerordentlich viel Kunstbeschäftigung und Kunstgenuß darbieten. Nur Ein Individuum kann uns schon für diese Kunst gewinnen, kann uns an dieselbe fesseln, und auch an sich selbst,

Ja es liegt schon in der Menschennatur, daß unter den schöpferischen Künstler-Individuen irgend Eines für jeden einzelnen Kunstfreund die meiste Anziehungskraft hat. Daher ist es im Leben eben so natürlich, daß ein Kunstfreund an einem Componisten seinen ersten und liebsten habe, als ein solches Primat oder eine solche Vorliebe in der Kunst-Philosophie, und vollends in der Kunst-Kritik unstatthaft ist. Unter den Instrumental-Componisten ersten Ranges haben wir ganz vorzüglich fünf, deren jeder viele Tausende der Kunstfreunde so an sich gefesselt hat, oder noch fesselt, nämlich: Johann Sebastian Bach, Carl Philipp Emanuel Bach, Joseph Haydn, Mozart und Beethoven. Nun räth die praktische Kunstphilosophie, welche hier die Pädagogik für die Erwachsenen heißen kann, jedem Anhänger eines dieser Kunstfürsten, daß er sich mit den vier andern gleich vertraut mache, damit er so sich fünffach bereichere, und zugleich von seinem magischen Individual-Band sich entfessele; wo ihm dann erst in neuem Wachsthum die Kunst zum reichen, vollen Lebensbaum emporblüht. Und hier rathe ich, als augenblicklicher Wortführer dieser Pädagogik — es ist ein ganz einfacher Rath — daß jeder Dilettant sich von einem eruditen Musiklehrer den Uebergang vom Lieblings-Autor zu den vier andern bereiten lasse. So ist zum Beyspiel, von Mozart ausgehend und zu Haydn übergehend, dasjenige Mozart'sche Spielstück, worin er stylistisch Haydn am nächsten kommt, und hinwieder dasjenige, worin Dieser Jenem am nächsten kommt, auszusuchen und öfters abwechselnd zu spielen. Ueberhaupt aber ist von Beethoven der Uebergang zu allen andern am leichtesten, weil er der universellste ist; und vollends am zweckdienlichsten findet der Ausgang von ihm, als dem jüngsten, spätesten, in aufsteigender Linie statt, also: Beethoven, Mozart, Haydn, Emanuel Bach, Sebastian Bach. Hat dergestalt der Kunstfreund sich von seinem Individual-

band los- und sich frey und reich gemacht, so wird er auch mit erfrischtem und erstarktem Idealsinn die vielen herrlichen Kunstschätze der Zeitgenossen gehörig zu schätzen wissen, wird sich seines Daseyns in diesem kunstfruchttragenden Zeitalter doppelt freuen, und wohl auch mir beypflichten, der ich, dadurch erfreut, schon allen unter den jetztlebenden Klavier-Componisten, nebst den vielen in diesen Vorlesungen schon namentlich angeführten, zum Theil auch noch lebenden, folgende alle unter die guten, erfinderischen, den Kunstsegen unsers Zeitalters vermehrenden zähle: Berg, Berger, Clasing, Joseph Czerny, Kalkbrenner, Klein, Klengel, Leidesdorf, Neukomm, Reißiger, Riem, Aloys Schmitt, Jakob Schmitt, Friedrich Schneider, Xaver Schnyder, Schubert, Sechter und Zimmermann, welchen noch Benedikt und Hartknoch als zwey hoffnungsvolle Künstlerjünglinge beygezählt werden müssen, und endlich der Knabe Mendelssohn, der als frühreifes Genie in unserm Jahrhundert eine völlig so glänzende Erscheinung ist, wie im vorigen Telemann und Mozart.

Wenden wir uns nun zur Vokal-Musik. Hier liegen die Kunstschätze, zumal in unserer neuesten Zeitcultur, nicht so offen da. Sie sind häufig versteckt, verborgene Perlen, die aus gar viel unsauberm Zeug erst hervorgesucht werden müssen. Solche Perlen sind die guten Lieder. Am Liede, als an dem Kind der Kunst, hat auch das Menschenkind sich zu bilden. Kein Menschenkind kann die leidenschaftlose Unschuld des Gemüths, kann hier das ästhetische Zartgefühl sich erhalten, das nicht am einfachen Liede sich herangebildet hat, und auch im höhern Kunstleben immer noch sich damit befaßt. Hier, wie nirgends, ist die Kunst im Kleinen groß, im Kleinen vollendet. Hier muß, wenn unsere deutsche Kunst sich verfeinern, vergeistigen, veredeln soll, die Liederkunst Schulzens und seiner Kunstverwandten erst noch recht in's

Leben kommen. Die derartige Singkunst des achtzehnten Jahrhunderts, genau gesprochen, des letzten Viertheils desselben, muß, nunmehr pädagogisch genommen, der Triumph des neuen werden. Im neuen Jahrhundert, seit man einen genauen und schönen Wortausdruck immer mehr verscherzt hat, sind die guten Liederprodukte weit seltener geworden; obwohl eingeräumt werden muß, daß einige neuere Componisten vermittelst einer künstlichern Melodik, die das Portamento mehr begünstigt, als der Schulz'sche Liederstyl, und vermittelst obligater Begleitung das Lied zu einem reichern Kunstwerk gesteigert haben. Unter diesen haben vorzüglich nachgenannte nebst der höhern Künstlichkeit auch einen treffenden Wortausdruck zu behaupten vermocht, und so ewigschöne Meisterstücke deutscher Liederkunst geliefert: Anton André, Gersbach, Großheim, Kuhlau, Schnyder und Zelter; und müßte ich noch welche nennen, die diesen am nächsten kommen, so wären es Kienlen, Klein, Krufft und Mosel; welcher letztere in seinem hundert und zwanzigsten Psalm das einzige mehrstimmige Werk im neuen Jahrhundert geliefert hat, das einen so guten Wortausdruck enthält, wie viele des alten.

Vergleichen wir hingegen die Arien des neuen Jahrhunderts mit denjenigen des alten, so finden wir den ächten Vokalstyl, dem die Textgemäßheit das Erste ist, verstoben und verflogen. Alle neuere deutschen Opern-Componisten opfern mehr oder minder ihren Instrumental- und Harmoniekünsten, mitunter der bloßen Melodik, das Wort auf; und wo sie dasselbe stellenweise hervortreten lassen, da scheinen sie zu glauben, ein „syllabischer" Gesang sey schon ein declamatorischer, und denken kaum daran, den Ton-Accent mit dem Wort-Accent in Uebereinstimmung zu bringen. Eine solche Vernachlässigung des Wortes kann freylich zum Theil dadurch entschuldigt werden, daß dieses Wort meistens ein fades, oft noch dazu ein schlechtes ist. Eine Ausnahme von

diesem vielfachfehlerhaften Vokalstyl machen unter den moder=nen Arien diejenigen der Haydnschen „Schöpfung," so wie mehrere in den „Jahreszeiten." Hingegen kann man mit aller Strenge behaupten, daß von allen Opern=Arien des neuen Jahrhunderts, wie auch von den sparsam erschienenen geistlichen, keine einzige an Wahrheit und Kraft des Wort=ausdrucks einer der folgenden gleichkommt:

In Georg Bendas „Romeo und Julie:" „Meinen Romeo zu sehn."

— Ludwig Bendas „Louise:" „Hätt' ich Vogel=schwingen."

— Homilius „Passions=Cantate:" „Umgürtet mit Gerechtigkeit."

— Rolles „Lazarus:" „Steh' im letzten Kampf."

— Wolfs Oster=Cantate: „Siehe das schöne Mor=genroth."

— Schulzens „Maria und Johannes:" die Bravour=Aria.

— Reichhardts „Erwin und Elmire:" „Aus vollen Athemzügen."

— Kunzen's „Oberon" die drey großen Arien;

— — „Hermann" alle Scenen, die sich der Arienform nähern.

Würde ein Sänger jetziger Zeit, der gewohnt ist, sich an das Neue zu halten, sich mit jener ächten deutschen Ge=sangskunst, sowohl im Arien= als im Liederwesen, ge=nau bekannt machen, und nähme er noch dazu die besten durchcomponirten Gedichte, von Kunzen, Nau=mann, Reefe, Reichardt, Schulz, Zelter und Zumsteeg: so könnte er wohl die Anwandlung bekommen, alle seine frühere Lieblingsgesänge zu verbrennen. Dazu möchte ich eben nicht rathen, sondern lieber, daß er nur das falsche Deutsche preisgebe, hingegen die schönen ita=liänischen Tonweisen zur Bildung seines Tonvor=

trags, wie solche bey keinem Arien=Componisten so reichlich und dazu in so hoher Schönheit zu finden sind, wie bey Pär, beybehalte. Dergestalt darf im Bildungsgange des Sängers das Tonwesen immer mitherrschen; das Wort aber soll vorherrschen. Das Wort, das zeugende Wort, ist ja der Wecker und Träger, der Nährer und Erhalter alles Menschlichen; es ist der allmächtige Hebel der menschlichen Fassungskraft; es gewährleistet das Bewußtseyn, steigert dasselbe zum Selbstbewußtseyn; so wie es das Licht hervorrief, so ruft es ewig Alles an's Licht hervor. In der Lichtwelt der Kunst aber bleibt, aus pädagogischem Standpunkt betrachtet, ewig das wesentlichste und bildendste: das in schöner Tonform gesungene Wort.

Manchem meiner Zuhörer schien es aufzufallen, daß ich Componisten, welche ich in einer Beziehung so preiswürdig finde, in einer andern so streng tadle; ein entschieden vortrefflicher Componist werde doch nicht leicht etwas entschieden Verwerfliches leisten. — Hierauf antworte ich im Allgemeinen: Die Kritik muß, wenn sie wahr und würdig seyn soll, immer bestimmt sprechen, muß also das Gute, wo und wie sie es findet, bestimmt anerkennen, das Schlechte eben so bestimmt verwerfen. Nur so führt sie zur Erkenntniß. Sie kann gleichwohl das Genie als ein edles menschliches Gefäß, worein eine Gottesgabe gelegt ist, achten und ehren. Sie unternimmt es aber, und ist dazu befugt, selbst das Genie, das heißt hier, den lebenden Künstler, so fern sie ihm auf dem Wege der Litteratur beykommen kann, zu belehren, hauptsächlich dadurch, daß sie ihn zur Selbsterkenntniß und zugleich zur Ueberzeugung führt, wie er als Kunstschöpfer nur durch wissenschaftliche Bildung sich selber vor künstlerischen Verirrungen und Ausschweifungen verwahrt. — Im Besondern antworte ich: Eben weil in unserm Gebiete die Kritik so tief steht, weil unkritische Schöngeister dem Genie so sehr und so oft schmeicheln, als sey es, was es ist, schon von

Geburt an, und dergestalt im Publikum eine Art Aberglauben an das Genie, in diesem eine Art Ueberglauben an sich selbst nähren: so werden die Künstler in ihrer Unwissenschaftlichkeit eingeschläfert, und so sind die Vernachlässigungen des kunstwissenschaftlichen Studiums in den Werken der meisten großen Componisten so auffallend und entstellend. Und doch ist und erscheint das Genie nur sofern groß, wiefern die Wissenschaft hinzukommt, und dasselbe theils regelt, theils entbindet und steigert. So waren einerseits Joseph Haydn und Mozart, anderseits Schulz und Kunzen unstreitig genievolle Künstler. Sowohl die einen als die andern erscheinen aber nur sofern groß, wiefern sie Studium bewähren, hingegen umgewandt und fehlerhaft, wiefern es ihnen an Studium gebricht. Haydn und Mozart haben den Contrapunkt und die Instrumentation studirt, und excelliren darin. Schulz und Kunzen haben die Poesie und den Wortausdruck studirt, und excelliren darin. Jene haben Dieses, Diese Jenes vernachlässigt, und haben von dieser Seite, nebst hervorstechenden Geniezügen viele Blößen gegeben. — Bey solch niedrigem Stand unserer Kunst-Kritik ist auch noch keines unserer großen Hauptwerke richtig und belehrend kritisirt worden. Man glaubt, wegen der großen Genialität und Meisterhaftigkeit, die theilweise Fehlerhaftigkeit nicht rügen zu dürfen; oder man getraut sich's nicht, aus Mangel an sichern Criterien; oder man ist verblendet. Und doch finden sich in jedem dieser Werke — wie ich bey Grauns „Tod Jesu" und Mozart's „Requiem" nachgewiesen habe, obwohl nicht so vollständig, als ich würde gekonnt haben — fehlerhafte Züge. Unter denselben halte ich Haydn's „Schöpfung" für das allerreichste an Schönheit, und muß, was sein Bruder Michael bey Uebersendung der Partitur an einen Freund scherzend schrieb, „wollte ich alle Schönheiten anzeichnen, so sähe das Werk aus, wie ein Igel," in allem Ernste bestätigen. Und dennoch hat dieses Werk in

seiner Construktion auffallende Fehler und Mängel, wovon ich nur folgende drey anführen will. Erstens hat es kein Alt=Solo, dagegen zwey Discant=Solo= und zwey Baß=Solo=Rollen; ja es wird im Ganzen eine volle halbe Stunde lang Baß=Solo gesungen. Zweytens sind alle acht, meistens großen Chöre, mit Ausnahme eines Theilsatzes in der Scene „von deiner Güt', o Herr" in der nämlichen Taktart, im Viervierteltakt gesetzt. Drittens kommen in der Schlußfuge gegen das Ende hin die zehn ersten Takte noch einmal ganz unverändert vor.

10271144

X.

Kunstleben.

Nach dem bekanntgemachten Plane hätte ich nun in dieser letzten Vorlesung die versprochene Nutzanwendung auf gesellige und religiöse Kunstbildung hinzulenken.

Dergestalt hätte ich mich über diejenigen Kunstbildungsmittel auszusprechen, womit das Höchste, als unsere gemeinsame Aufgabe anzustreben wäre.

Wiefern nun unsere Kunst-Cultur, gleichwie alle andere eine Mischung von wahrer und falscher ist, die falsche aber in ihren tiefern Regionen uns umnebelt und umstrickt hält, sofern haben wir erst die Nebel dieser falschen zu zerstreuen, haben ihre Stricke zu zerreißen, bevor wir der wahren in's Angesicht schauen, und mit ihr in einen reinmenschlichen Bund treten können. Vorerst gilt es, hier wie überall, wo aus Mangel oder aus Ueberfluß, sey es im Gebiete des Nützlichen oder des Schönen, Noth entstanden ist, die Noth abzuwenden — dann erst, das Heil zuzuwenden. Daraus folgt, daß ich zuerst das vorhandene Kunstunheil, dann das sich darbietende, wo möglich höher und allgemeiner zu erstrebende Kunstheil zu besprechen habe.

Mit ersterm trete ich eben so nothwendig gegen die falsche Zeitcultur in Opposition, als ich mit letzterm der wahren idealisirend beyzutreten komme. Das muß mich so auf Projekte, Vorschläge, Folgerungen auf Dasjenige, was in unserm fernern Kunstleben nicht allein zu hoffen oder

zu fürchten, sondern zu thun oder zu lassen ist, führen; womit ich nur sofern Gehör zu finden erwarten darf, als ich vermittelst der Philosophie der Geschichte unsern Culturgang in seiner theilweise falschen Richtung als einen bisher unvermeidlichen, in seiner theilweise wahren als einen fortan gedeihlich zu erwartenden, auch durch uns zu befördernden, zu erkennen und darzustellen vermag.

Wo und wie lassen nun die Erscheinungen der falschen Cultur sich am auffallendsten nachweisen? — Ohne Zweifel in den zwey großen Entwickelungs-Sphären der gesellig großartigsten Kunst: in der Kirchen- und Theater-Musik. Jede hat schon in der Unvollkommenheit der Menschennatur, noch mehr aber in der Unvollkommenheit menschlicher Institutionen ihre stete Klippe. Die kirchliche Kunst läuft immer Gefahr, periodisch zu stocken, allmählig zu erstarren. — Die theatralische, auszuschweifen, sich zu zersplittern. Dort schadet die Autorität und Stabilität, hier die Wandelbarkeit und der Luxus. In beydem kann „der Geist, der da lebendig macht", oft untergehen.

Diesen Geistesuntergang erlebten wir in der Kirchenmusik am Institut des Chorals, wie er jetzt, rein aus dem Künstlerstandpunkt betrachtet, in seiner Erstarrung dasteht, wo mit Verzichtung auf das rythmische Element alles Leben, alles Spiel, alle Idealität verloren gegangen ist.

In der Theater-Musik, der Opern-Musik erlebten wir ihn in der Ueberhäufung der Orchester-Künste, wo in Tonausschweifungen aller Art das Geistigste, das lyrische Wort, unterdrückt wurde, überhaupt kaum mehr beachtet wird.

Jenes ist offenbar das noch Schlimmere, weil dort schon die Elemente der Tonkunst, abgesehen von ihrer Verbindung mit der Dichtkunst, zerrissen sind, weil in einer Melodie ohne Rythmus keine eigentliche Kunstschönheit möglich ist, weil die Schönheit jeder Melodie immer an einem Rythmus haf-

tet. In beyden aber ist das absolute Kunstband der Vokalmusik, das nur vermittelst textgemäßer Betonung zu flechtende Band zwischen Tonkunst und Dichtkunst zerrissen.

Was wäre nun bey solcher theilweisen Versunkenheit der Cultur vorzuschlagen?

In Beziehung auf den Choral haben wir zuvörderst bey dessen kirchlichem Stifter, Luther, uns Raths zu erholen. Er schon sah auf diesem Wege Mißbildung vor; er erlebte sie; er kannte und tadelte das „Geschrey" des Chorals; er nannte es wohl noch anders, wie in Forkel's Geschichte der Musik nachzulesen ist. Und ebensowohl kannte er etwas Höheres als den Choral, wollte auch dieses Höhere, veredelnd, und zwar in und mit dem Choral verwirklicht wissen. Er fand nämlich nichts schöner, als wenn „etliche Stimmen um den schlechten Tenor (das heißt in unserer Kunstsprache Cantus-firmus) herum singen und springen und gleichsam einen himmlischen Tanzreihen führen." Diese seine Worte sprechen nicht nur seinen Kunstsinn, sondern auch seinen Kunstzweck klar aus. Er wollte Idealität und Popularität, höhere Kunst, ja die höchste, mit der volksthümlichsten verbunden wissen, und zwar in ebendemselben Kunstwerk. Sind wir nun mit unsern kirchlichen Kunststiftungen und Kunstschöpfungen in seine Fußstapfen getreten? Wohl hat dieser und jener Kirchen-Componist auch Cantus-Firmus-Chöre gesetzt; es war eine Zeit, wo dieß ziemlich häufig geschah; gerade die bessern Componisten glaubten aber, dabey ihrer höchsten Combinations-Kunst aufbieten zu müssen; so wie Johann Sebastian Bach in der Cantate: „Eine feste Burg ist unser Gott" uns ein Wunderwerk von Kunst geliefert hat. Auch Homilius und Andere leisteten darin Großes, haben sich aber mit solcher Kunstgröße eben so sehr, als sie sich zur Idealität erhoben, von derjenigen Volksthümlichkeit entfernt, deren es zunächst für den Kirchenstyl bedarf. Andere Kirchen-Componisten, wie

Graun im „Tod Jesu“, und Wolf in der „Oster-Cantate“, nahmen abgeschlossene Choräle in ihre Oratorien auf und vermengten sie mit Fugenchören und Bravour-Arien auf eine Weise, daß die Extreme sich zwar berührten, aber nicht vermischten, und aus ästhetischem Formen-Contrast häufiger Widerspruch entstand.

Wir bedürfen also leichter, leichtausführbarer, und leichtfaßlicher Cantus-Firmus-Chöre; und die Kirchenbehörden sollten von Amts wegen ihre Cantoren und Organisten, unter denen es fähige Componisten genug giebt, so in Thätigkeit setzen, wie Rink in Darmstadt es für seine eigene Kunstperson in den neuesten Zeiten auf eine löbliche Weise gethan hat. Uebrigens ist und bleibt bey solcher bloß reformirenden Kunstthat der antiphonische Styl, welcher in der Kirche früherer Jahrhunderte, zwar dürftig, schon im Leben war, der angemessenste. Man müßte sich nur in den Reprisen-Chorälen diejenigen dazu wählen, worin, dem Wortinhalt nach, die Zeilen oder Zeilenpaare sich hübsch abschließen, mithin einen geschlossenen Sinn bilden. Dergestalt würden diese Compositionen so beschaffen seyn, daß die Gemeinde, von der Orgel begleitet, stellenweise mit dem Figuralchor zu alterniren hätte. Das wäre künstlerisch nicht schwer auszuführen, und zwar auf zweyerley Weise, so daß bey dem Einen Choral die Gemeine das Thema, das heißt hier, den Vorgesang hätte, bey dem andern das Figuralchor. Auf solchen Wegen würden wir die „schöne Ruine“ des Chorals, was er in der Culturgeschichte als der erste harmonische Volksgesang war, zeitgemäß auffrischen; welches schon die Humanität, und die Religion selbst gebietet, die es uns doch wohl an's Herz legen muß, oft auch in den nämlichen Tonweisen, worin unsere Voreltern schon ihre Gebete zum Himmel schickten und vom Himmel uns Segen erflehten, auch unsere Andacht, in und mit einer wahren Kunsterbauung zu verrichten, wie es, biblisch gesprochen, „als

eine Anbetung im heiligen Schmuck" die Würde des Gottesdienstes wahrhaft erhöhet.

Uebrigens glaube Niemand, daß man mit allen erdenklichen künstlerischen Reformationsmitteln das Kunstwidrige und daher auch Bildungswidrige des Chorals ganz tilgen könne, oder daß ein unsers kunstgebildeten Zeitalters würdiger musikalischer Cultus in unserer protestantischen Kirche (die weit übler daran ist, als die catholische, welche bekanntlich, zwar in engern Schranken, auch ihren Choral hat, der aber als Kunst-Autorität längst, schon zu Palestrina's Zeiten in Rom selbst untergegangen ist, und vollends heut zu Tage an Aechtheit der Kunst durch die gemeinste Dorf-Messe, sofern diese auch nur im Figuralstyl gesetzt ist, überboten wird) anders zu bewerkstelligen, daß ihr anders zu helfen sey, als durch einen in die Kirche neben den Choral (den das Volk nun einmal sich nicht würde nehmen lassen wollen, weil es gerne singt, und weil man es nicht anders singen gelehrt hat) rituell hinzustellenden Figural-Chor. Wird fortan die Jugend in den Schulen zum Figuralgesang herangebildet, so dürfte die urtheilslose Ueberschätzung des Chorals in der nächsten Generation von selbst ihre Endschaft erreichen; und auch die für den Choral aus einem hin und wieder bemerkbaren Mangel an Kunstbildung eingenommenen Kirchenvorsteher werden sich alsdann überzeugen, daß selbst nach ihrer Luthers Theorie die Noten, die Choralnoten, die bey unserer gestiegenen Kunst-Cultur „den Text nicht mehr lebendig machen" ausgedient haben. —

Meine Motion über das Opernwesen muß ich mit einer Frage beginnen. Wie lange sollen denn unsere erbärmlichen Operntexte noch im Kunstleben erhalten werden? und wie lange sollen die Teufelsopern auf unsern Theatern noch fortspuken? Ueber die mitunterlaufenden Unsittlichkeiten will ich keine Frage stellen. Sie sind zum Glück so reizlos und witzlos, daß sie die Phantasie des Jünglings und des Mädchens

nicht leicht bestechen können. — Mancher würde mir vielleicht antworten: Sobald uns ein Componist zu einem guten Opern-text eine so meisterhafte Composition liefert, wie Mozart zum „Don Juan," so wollen wir diesen fahren lassen. Meine Rückantwort wäre: Da könnte es vielleicht ein Jahrhundert anstehen; lieber suche man auf andere Weise zu helfen; auch ein Nothbehelf ist nicht zu verachten, wo die Noth so groß ist.

Es muß eine neue Art, neue Verfahrungsart von Composition in Gang gebracht werden. Bisher verstand man unter Componiren nichts anders, als daß der Tonkünstler die schon fertigen Worte des Dichters zu betonen habe. Das umgekehrte Verfahren kann eben sowohl componiren heißen, wo der Dichter die Töne des schon fertigen Tonkunstwerks bewortet. Das kann auf eine eben so ächtkünstlerische Weise geschehen, als es von unsern Textunterlegern französischer und italiänischer Opern meistens auf eine pfuscherhafte Weise zu geschehen pflegt. Es ist, was diese auch nicht von Ferne ahnen, eine ächte, große Kunst. Muster sind schon vorhanden. Schon vormals hat Cramer in der Bewortung der französischen Werke Schulzens, „Athalie" und „Aline," Bewunderungswürdiges geleistet; und was unlängst Pfeiffer mit Bewortung italiänischer Arien der deutschen Sängerwelt Kunstschönes dargebracht hat, führt den Beweis mit, wie ein solcher Wort-Componist einen bedeutendern, geistreichern Wortausdruck gewinnt, als in gegenwärtigem Opernstyl auch die bessern Componisten des neuen Jahrhunderts bey weitem nicht vermögen.

Gleichwie dort die Kirchenbehörden die verwahrloseten Cultur in eine gedeihliche umgestalten sollten, so hier die Theater-Intendanzen, die wohl nichts besseres thun könnten, als wenn sie poetische Umarbeitungen zunächst der Mozart'schen Opern bey guten tonkunstverständigen Dichtern mit gutem Golde bestellen würden. Die ganze kunstgebildete Nation

hätte ihnen dieß zu verdanken, und am meisten alle gebildeten Opernsänger selbst, die bey allem Glück und Ruhm es ohne Zweifel als das Peinlichste ihres Berufs ansehen, daß sie öffentlich in so schiefer Stellung zum Publikum ihre edle Kunst an den unedelsten Stoff immer zu verschwenden haben.

Indem ich nun weiter auf .Cultur=Verbreitung zu sprechen komme, rücke ich dem Ziel, und so auch dem End=zweck meiner Vorlesungen näher. Jeder von uns schäzt die Tonkunst gerade darin, daß er sie als die schönste Blume der Geselligkeit anerkennt. Daher werde ich bekannte Ansichten nur sofern aussprechen dürfen, wiefern ich denselben eine nam=haft erweiternde Anwendung zu geben vermag, hauptsächlich aber Unbekanntes, oder seinem Wesen nach Unerkanntes zur Sprache zu bringen haben.

Mit unserm öffentlichen Kunstleben verhält es sich so, daß wir im Gebiete der Vokal=Musik zunächst nur Bekann=tes und Anerkanntes weiter zu verbreiten haben, um die Kunst zur allgemeinern und höhern Volkswohlthat zu erheben. Hin=gegen im Gebiete der Instrumental=Musik verhält es sich ganz anders. Da ist ihre öffentliche Seite, der Instrumen=tal=Antheil am Concertwesen, gerade das Schlechteste; und es ist für ein feineres Kunstgefühl unausstehlich, wie nach dem modernen Orchesterstyl, nach der Art des Zusammenge=brauchs der Instrumente, und nach dem bey vielen Orchester=spielern zur eigentlichen Sucht gewordenen Bestreben, auf ihrem Instrumente den möglichsten Ton herauszuziehen, alle unsere Orchester, und die vornehmsten am allermeisten, von barbarischem Lärm wiederhallen. Hier also sind wesentlich neue, idealisirende Mittel vorzuschlagen, wenn das geistige Wesen, das in den feinern Gattungen der Kammermusik in so reichem Maaße vorhanden ist, auch auf unsere Orchester übergetragen, und so in unserm öffentlichen Kunstleben gel=tend gemacht werden soll.

Im Gebiete der Vokal=Musik ist unter den sich darbie=

tenden Bildungsmitteln gerade das allerwichtigste auch das ausführbarste. Man braucht nur da, wo schon Singvereine existiren, denselben diejenige volksthümliche Richtung zu geben, wie schon die Moral und die Menschenliebe es gebietet, und das Christenthum aufs nachdrücklichste fordert, indem es auch hierdurch, gleichwie durch alle andere Bildungsmittel, verbreitet seyn will.

Ich mache daher an jeden städtischen Singverein folgende Anforderungen — und ich glaube, auch Vernunft und Christenthum, Moral und Menschenliebe machen sie.

Sein Grundgesetz soll seyn: unbeschränkte Oeffentlichkeit. Er ist der Stadt, worin er frey lebt, auch die freye Wirksamkeit seines Kunstlebens schuldig. Er darf sich daher in keinem Sinne weder geschlossen noch abgeschlossen betrachten. Er muß sich dem ganzen Volk aufschließen, und wer singen lernen will, muß sich an ihn anschließen dürfen. Wo daher ein Singverein wirklich organisirt und mit einem tüchtigen und thätigen Vorsteher versehen ist, da lasse man demselben vor allen Dingen gänzlich freye Hand. Man beachte und beherzige, wie sehr Zelter in seiner Biographie Faschens zum Heil der Berliner Sing-Akademie darauf drang — und er wußte wahrlich wohl, warum. Nicht allein die Mitglieder, und unter ihnen alle mehr oder minder hervorragenden Individual-Talente, soll der Vorsteher nach gänzlichem Gutdünken bald mehr, bald minder hervorziehen, er soll die heranreifenden frey in den Verein aufnehmen dürfen, um denselben mit stetem Zuwachs von unten herauf bevölkern, und so vergrößern und erweitern zu können. Zu diesem Behuf muß ihm der Zutritt in die Volksschulen offen stehen damit er die vorzüglichen Organe und Talente frühzeitig kennen lerne. Wo die Ortsbehörden zu solcher Verallgemeinerung der höhern Kunstbildung nicht ganz geneigt scheinen, da suche er die Ortsgeistlichen, und jene durch diese zu gewinnen. Schwierig sollte dieß nirgends seyn. Denn

überall,

überall, wo ein Singverein existirt und im rechten Geiste geleitet wird, da erscheint der geistliche Chorgesang in seine Würde und Wirksamkeit eingesetzt. Dieser Wirksamkeit Vorschub zu thun, hält wohl jeder Geistliche für Berufspflicht; und wäre hie und da einer, der zwar den geistlichen Gesang schätzt, aber ihn nur unter der argen Mißgestalt des Chorals als Volksgesang gelten lassen will, so muß man ihn darüber aufklären, und da ist die Aufklärung die sicherste, wenn man ihm solche Figural-Gesänge mit starker Besetzung zu hören giebt, die nicht im Fugenstyl, sondern in einem volksthümlichen und zugleich rythmisch lebendigen gesetzt sind.

Und sind einmal die Geistlichen allgemeiner für die Sache gewonnen, so wird auch der höchste Zweck der Oeffentlichkeit auf die edelste Weise erreicht werden können. Man wird endlich ein musikalisches Kirchenthum in's Leben rufen, dessen die an Cultusmitteln so arme protestantische Kirche, wo alle besondern Gemüthswirkungen von der Individualität des Geistlichen, als Predigers, abhängig gemacht sind, und dieser nicht selten einem alle Poesie, und folglich allen kunstästhetischen Eindruck vernichtenden Rationalismus huldiget, am allermeisten bedarf. Ich nenne es ein musikalisches Kirchenthum, wo man regelmäßige poetisch-musikalische Erbauungsstunden kirchlich organisirt, wie man im Weltleben zur ästhetischen Bildung und Unterhaltung Concerte, und sogar vom Staat aus die Oper organisirt hat. Eine solche Organisation ist, in Kunsthinsicht, gar nicht schwierig, sobald man nur eine volksthümliche Kirchenmusik haben will. Daß sie aber volksthümlich sey, ist in den Lebensaufgaben des Christenthums mitinbegriffen. Es ist ja die volksthümlichste Sache von der Welt. Und wenn wir eine Universal-Kunst haben wollen, so wird ihr Wesen und ihre Verwirklichung mit dem Christenthum, als der Universal-Religion, im Einklang stehen müssen. Wirklich stellt sich das Christenthum mit der Kunst schon durch den Zuruf im

Einklang dar: „Alles, was Odem hat, lobe den Herrn;“ und der Herr selbst gab der Kunst ihre höchste Weihe, indem er unmittelbar nach dem Mahl der Liebe mit seinen Jüngern den Lobgesang darbrachte.

Wollen wir in seiner Nachfolge die heilige Tonkunst in's Leben bringen, so bedarf es für das Volksleben einer gedoppelten kirchlichen Kunststiftung. So wie wir gewöhnliche Sonntage und außergewöhnliche Festtage haben, so bedürfen wir eines ordentlichen musikalischen Gottesdienstes, und eines außerordentlichen.

Für den ordentlichen müssen Horen, regelmäßige öffentliche Kunsterbauungsstunden eingerichtet werden. Die Sache ist, der Idee nach, nicht ganz fremd. Sie war eigentlich schon in einem beträchtlichen Theil des nördlichen Deutschlands in den sogenannten Currenden gestiftet; aber wie? wenn es auch in gewissem Sinne ganz recht ist, daß „die Weisheit auf der Gasse“ erscheint, so ist wenigstens die Schönheit auf der Gasse, die Kunstschönheit, eine unerbauliche Erscheinung. Unsere Sitten, nicht allein die Kunstsitten, müßten erst um Vieles veredelter seyn, wenn die heilige Kunst, auf solche Weise bloßgestellt, nicht zur Gemeinheit herabsinken müßte. Aber eine historische Thatsache kommt hier zu Statten. In jenen norddeutschen Städten, wo solche Currenden vorhanden waren, wie sie es zum Theil hie und da noch sind, ließen die Bürger sich eine sonderbare Last gefallen. Es wurden nämlich die Currenden-Knaben von Woche zu Woche im Kehrum bey den Bürgern einquartirt und verköstigt. Dafür leisteten ihnen aber die armen Knaben in der Regel nichts anders, als daß sie ihnen, bisweilen, gewöhnlich Samstag Abends, die armseligen Choräle vorsangen, womit die Kirche Sonntags sich schon längst aus der wahren Kunst hinausgesungen hat. Was beweiset dieß? Erstens, daß an der Kunst des Chorgesanges, auch bey der tiefsten Versunkenheit, worin er, der Kunstart nach, er-

scheint, doch immer noch etwas Erbauliches haften muß; zweytens, daß im Volke, wie bey den belästigten Bürgern jener norddeutschen Städte, hinlänglicher Sinn für eine kirchenthümliche Kunststiftung vorauszusetzen ist.

Für den Anbeginn wäre die Sache wohl am einfachsten so zu bewerkstelligen, wie sie schon seit Hiller's, vielleicht schon seit Johann Sebastian Bach's Zeiten an der „Thomasschule" in Leipzig eingeführt ist. Dort werden regelmäßig Samstag Abends von den „Thomasschülern" in der Kirche Motetten aufgeführt, woran jede Christenseele in Leipzig sich erbauen kann, und woran auch viele Fremde sich erbauen. Nur wäre bey Nachbildung dieser Anstalt zweyerley zu vermeiden, wovon das Eine dort Statt finden muß, das andere Statt finden wird. Das Eine ist die Schulbeschränkung, wornach der Chor aus lauter männlichen Stimmen (Knaben und Männerstimmen) zusammengesetzt ist; das Andere, daß diese Anstalt als eine höhere, auf Musterhaftigkeit Anspruch machende, vorzüglich, wo nicht ausschließend, im Fugengesang zu excelliren streben wird, und das um so mehr, als sie, theilweise zum Sklavendienst des Choralsingens herabgewürdigt, ihre Kunstkräfte hinwieder am vorzüglich Künstlichen im Gange zu erhalten trachten muß. Nun ist nach jener Schulbeschränkung der Chorgesang nicht vollständig, nach dieser Kunststeigerung nicht volksthümlich; und auch jene Unvollständigkeit ist unvolksthümlich, weil das weibliche Geschlecht den Chorgesang erst menschlich vervollständiget. Ueberboten wird jene Anstalt in der Stimmwirkung, sobald das weibliche Geschlecht hinzukommt, welches mit dem ihm organisch angeborenen Discant die Krone des Chores ausmacht; und überboten wird sie in der Kunstwirkung, sobald solche Figural-Gesänge gewählt werden, deren Kunstgehalt und Ausführbarkeit für die höher Gebildeten nicht zu tief, für das Volk, und auch für die Kinder nicht zu hoch liegt, und so in vollkommener Ausführung auch mit völliger

Klarheit und Faßlichkeit das ganze Volk ergötzt und erbaut.

Bey solchen gewöhnlichen musikalischen Hören mag für einmal zur Erleichterung ihrer Einführung das obligate Instrumentalwesen entbehrt werden. Ein Tasteninstrument, zum Tonangeben und Tonhalten, und zur Regulirung der rythmischen Fortschreitung, reicht hin. Die Orgel muß, so wie einmal große Volkschöre zu Stande gekommen sind, als Begleitungsinstrument abgeschafft werden. Sie raubt der Menschenstimme einen Theil ihrer menschlich schönen Wirkung, indem das Einerley ihres Tonmaterials das Colorit der Vokale entfärbt, und ihr Pfeifenton alle feinere Lautbiegung und Lautverschmelzung der Diphthonge, welche die deutsche Sprache eben so sehr wie die italiänische verschönern, verwischt, zugleich auch durch beständiges Forttönen die Consonanten unvernehmlich macht, und so die Wirkung eines declamatorischen Chorgesanges aufhebt, wodurch denn auch der ästhetische Gegensatz zwischen Undulation und Declamation verloren geht.

Außergewöhnlich bedarf ein musikalisches Kirchenthum seiner Festtage, wo die Kunst zu einer „Anbetung im heiligen Schmuck" ihrem Möglichsten und Höchsten aufbietet. Hier muß die Instrumentalmusik, als der heilige Schmuck der Stimme, hinzukommen. Den Stoff dazu haben wir in den vielen herrlichen Cantaten und Oratorien unserer deutschen Kirchen-Componisten. Und wenn wir dabey immer nur, wie wir sollen, den wahren und edeln Schmuck aussuchen, Prunk und Flitterstaat aber vermeiden, und daher Alles ausschließen, und wären es auch die vornehmsten Genie-Produkte, worin der Instrumentalgehalt die Menschenstimme verdunkelt und die Wirkung des Wortes schwächt, so fällt unsere Wahl auch nur auf solche Kirchenwerke, deren nicht schwierige Ausführung auch keinen großen Zeitaufwand und keine weitläufigen Zurüstungen erfordert. Das erfordern

nur jene luxurirenden, mit schwierigen Instrumentalzuthaten und obligaten Instrumenten aller Art, wie auch mit künstlichen und verwickelten Gesangsolos überladenen Produkte, wie deren mitunter in unserer modernen Kunstwelt vorkommen. Ueberdieß muß bey Werken jener Art das Orchester, namentlich die Bogeninstrumente, nicht so stark besetzt seyn, wie es heut zu Tage üblich ist; die Orchester-Tonmasse muß im Tutti merklich schwächer seyn, als die Chor-Tonmasse, wenn der Gesang vorherrschen und das Kunstwerk vorherrschend als Vokalwerk wirken soll — alles Forderungen und Bedingungen, welche die Ausführung einer unstreitig heilsamen Sache sehr vereinfachen, und durch diese Vereinfachung eben so sehr erleichtern. Was wäre dagegen einzuwenden, wenn man monatlich einmal eine solche Kirchenmusik öffentlich aufführen würde? Und so schließe ich mit dieser einfachen Frage die Vorschläge zur Beförderung der Vokalmusik, und erlaube mir jedoch noch die Behauptung: Nirgends in der ganzen cultivirten Welt findet das alte wahre Wort, „Lasset uns „besser werden, gleich wird's besser seyn," eine unfehlbarere und fruchtbarere Anwendung, als hier. Lasset uns volksthümlicher werden, gleich wird mit dem musikalischen Volksthum auch das Christenthum zur noch segensreichern Volkswohlthat werden.

Nun bleibt mir noch zum Beschlusse des Ganzen übrig, meine idealisirenden Ansichten über Instrumental-Musik, und ein auch auf diesem Wege zu veredelndes Kunstleben in gedrängter Kürze vorzutragen.

Mein Gesammt-Ideal beruht hier weder auf einer philosophischen Speculation, noch auf einem erträumten Phantasiegebilde; es geht schon aus der bloßen Beobachtung der Geschichte hervor. Wie die Kunstwelt nach nothwendigen Gesetzen, die dem menschlichen Organismus eingeboren, der Natur anerschaffen sind, bisher in ihren Produkten und in der Wechselwirkung der Menschen sich entwickelt und gestaltet

hat, so muß sie sich auch an ihren bisherigen Entwickelungen und Gestaltungen immer weiter entwickeln und höher gestalten. Schöpferische Geister, und überträfen sie auch als Kunsterfinder alle bisherigen, bringen nur höheres Licht und durch neue Schöpfungen neue Belebung hinein, ändern nichts an den Grundgesetzen der Entwickelung. So wie aber die Philosophie, auch nach ihren, nicht schöpferischen, sondern bloß ordnenden Gesetzen, gleichen Schritt hält, so schöpft sie, eigentlich zu sagen, abstrahirt sie von den spätern Produkten gesteigerter Kunstentwickelung auch höhere Erkenntniß des Kunstwesens, und in praktischer Richtung fruchtbarere Maximen der Kunstverbreitung.

So kann ich mit völliger Sicherheit, den bisherigen Entwickelungsgang im Auge, voraussagen, wie, durch welches Hauptmittel, die Instrumentalmusik eine unermeßliche Idealisirung erlangen wird und muß. Da sie nun einmal so sehr in unsere geselligen Verhältnisse eingegriffen hat, daß die menschliche Gesellschaft dieses Geselligkeitsmittel immer weiter und weiter wird gepflegt haben wollen, so werden die Componisten, mitten in diesen Geselligkeitsverhältnissen lebend und wirkend, sich fortan, wie schon seit geraumer Zeit, mit Compositionen für mehrere concertirende, wenigstens in höherm Sinne obligat gesetzte Instrumente, hauptsächlich aber mit der Concert- und Orchester-Composition befassen. Je mehr Geist und Genie, je mehr Lebendigkeit und Erfindungsvermögen sie haben, desto mehr werden sie nach möglichster Spielfülle streben. Um diese zu erstreben, werden sie bloße Tonfülle vermeiden; die Materialität greller, grober Tonmassen, welche immer die Idealität eines geistigen Tonspiels vernichten, werden sie immer mehr von ihren Concert- und Orchester-Compositionen ausschließen. Bey dem jetzt üblichen Zusammengebrauch der Instrumente, wo zur Orchester-Composition lauter Instrumente mit gehaltenem Ton, namentlich zur Sinfonie, zusammengebraucht werden, kön-

nen sie zwar hauptsächlich nur durch Steigerung der rythmischen Kunst, die in der modernen Sinfonie wirklich in erhöhtem Maaß enthalten ist, der in jener Hauptgattung von Instrumenten sich aufdringenden Materialität entgegenstreben. Desto mehr werden sie das herrliche Pianoforte mit seinem verklingenden Ton, das nebst der durch seine zeitherige Vervollkommnung gewonnenen materiellen Tonfülle auch für geistige Spielfülle, namentlich durch die hinzugekommene sechste Oktave, erweiterten Spielraum gewährt, zum Mittelpunkt, zum Brennpunkt des Orchesters machen; wie es in den modernen Klavier-Concerten, und in den für den Nichtkenner der Kunstentwickelungsgesetze seit kurzer Zeit zum Erstaunen häufig erscheinenden und schnell so beliebt gewordenen „Rondos brillans" zu geschehen pflegt. Nun ist bey diesem Culturstand der Schritt nicht mehr weit zu der Erkenntniß, daß zur Erreichung reicherer Spielfülle und höherer Idealität im Orchester, sowohl nach der Wahl der Instrumente, als nach der Composition für dieselben, die verklingenden Töne über die gehaltenen das Uebergewicht erhalten müssen.

Diese Erkenntniß auch durch das Theoriewort zu befördern und zu verbreiten, halte ich für die gegenwärtig wichtigste Aufgabe meines Schriftstellerberufs. Ich sehe auf diesem Wege eine neue Kunstwelt an's Licht treten, welche unsere jetzige, noch so bunte und glänzende, weit und herrlich überstrahlen wird.

Ist es mir nun gelungen, worauf ich es in meinen Vorlesungen angelegt habe, Sie, meine kunstbefreundeten Zuhörer! für dieses höchste Resultat meiner Kunstphilosophie, so wie meiner Erforschung der Kunstentwickelungsgesetze, empfänglich zu machen, so werden Sie vielleicht nicht abgeneigt seyn, in dieser neuen Sache, die in Culturhinsicht so unermeßlich wichtig wäre, wenn sie sich in der Wirklichkeit, das heißt hier, in der Wirkung, bestätigt fände, etwa eine Prü-

fung vorzunehmen, sofern ich Ihnen eine vorschlagen kann, die keine sonderlich schwierigen Zubereitungen erfordert; wenigstens werden Sie einen solchen Vorschlag nicht ungern anhören.

Ich schlage also vor: Tragen Sie auf irgend einem Orchester, worauf sonst volle Sinfonieen abgespielt werden, sechs Ihrer schönen Wiener- oder Stuttgarter Flügel zusammen. Spielen Sie auf denselben eine vierhändige, also von zwölf Personen auszuführende Sinfonie. Nur muß ich die Wahl einer solchen bedingen, worin schon dem Styl nach eine reichliche Spielfülle in lebendigem Rythmus enthalten ist, wie zum Beyspiel die bekannte B-dur-Sinfonie von Haydn mit dem hüpfenden Finale. Beobachten Sie so eine Orchesterwirkung von lauter verklingenden Tönen; lassen Sie Jung und Alt, Kenner und Nichtkenner, auch hören und beobachten.

Finden Sie dann — und so viel werden Sie wenigstens finden — diese ganz eigene Musikgattung thue eine ganz eigene Wirkung; und finden Sie schon diese Wirkung nicht gering, nicht unschön, vielleicht ergreifend, belebend, erhebend, obschon es nur arrangirte Musik, und nur einerley Tonmaterial zu hören war: so findet sich vielleicht ein Musiker unter Ihnen, der zu einem nochmaligen, in der Prüfung weiter führenden Experiment zu dieser nämlichen Sinfonie einige Blasinstrumente hinzu arraugirt, und zwar nur so, daß bald dieses, bald jenes eine obligate Stelle in das verklingende Tönespiel hineinzuspielen hat, selten mehrere, höchstens zur Verstärkung der Schlußfälle alle zusammentreffen, das Ganze aber so erscheint, daß die verklingenden Töne über die gehaltenen ein auffallendes Uebergewicht behalten. Alsdann werden Sie eine neue Entdeckung einer wichtigen Kunstwirkung machen. Sie werden finden, daß das Material der verschiedenen Blasinstrumente, von verklingenden Tönen umspielt, zumal wenn stellenweise jedes vereinzelt so umspielt wird, weit reizender, auch schon klarer und deutlicher, in seiner Eigenthümlichkeit wirkt, als wenn die Bogeninstru-

mente mit ihren auch gehaltenen Tönen das Blasinstrument harmonisch begleiten. Haben Sie damit wieder eine namhaft gelungene Wirkung erzielt, so dürfte dann abermals ein Musiker, und sollte es wieder der nämliche seyn, sich finden, der an die Stelle arrangirter Musik eine Original-Composition bringt, wo Sie dann erst diese neue Kunstgattung vermittelst aller wirksamen Klavier-Effekte überaus gesteigert finden werden.

Endlich lassen Sie uns noch die Idee des verklingenden Tonspiels aus dem höchsten Standpunkt beleuchten, indem wir, welthistorisch, die Kunst überhaupt als Eine in's Aug fassen. Sie begann, die Kunst, ursprünglich bey der Massivität. In ihrem Entwickelungsgang durch die Jahrtausende hinab strebte sie sich allmählig von der Dichtigkeit und Schwere loszureißen, und so muß sie endlich eine immer mehr und mehr verflüchtigte Durchsichtigkeit oder Durchfühlbarkeit gewinnen. Darin bestand überhaupt das Grundgesetz der Kunstverbreitung im Völkerleben. Erst war sie vorherrschend Plastik, so greifbar wie möglich, gegen das Ziel der Menschheitsbildung hin muß sie vorherrschend Musik werden, so fühlbar wie möglich, bis der Mensch auch im Kunstgewand den gröbern Stoff abgestreift hat, bis die Kunst so zu einer höhern Läuterung und Veredlung mit ihm hinanschreitet, bis in das Reich Gottes hinein, das die Bibel verheißt, der Gläubige hofft, der Begeisterte ahnt, und der Kunstbegabte, auch ein Prophet, auch ein Apostel des Heils und der Gnade mitherbeyzuführen gewürdigt ist.

In solch universeller Bedeutung hat die Kunst, welche, wie alle andere Cultur, im Orient ihren Aufgang hat, sich in ihren höchsten Gebilden mit der Selbstdarstellung zugleich auch selbst symbolisirt. Ihr Ursymbol ist die Pyramide, die ihr Fundament breit auf die Erde und tief in die Erde gründet, und himmelansteigend in die Spitze ausläuft. Ihr erhabenes Gegensymbol ist „die Stadt

Gottes, die vom Himmel herabsteigt"; und es ist keine Vermessenheit, das höchste poetisch-prophetische Bibelwort auch so anzuwenden, da durch die ganze Apocalypse hindurch das musikalische Princip in höchster Wesenhaftigkeit die „neue Welt" auch als eine neue Tonwelt darstellt, worin der Tonstrahl gleichkräftig und gleichmächtig, wie der Lichtstrahl, Alles erfüllt und durchdringt.

So allerfüllend und alldurchdringend erscheint die Tonkunst erst in der Instrumentalmusik. So bewährt sie immer mehr und mehr ihre erhabene Bestimmung, beruhend auf ewigen Schöpfungs- und Schönheitsgesetzen, ja ihr hellster Abglanz.

Hat einmal das Princip eines solchen verklärten und verklärenden Tonspiels Wurzel gefaßt; vermögen es die Kunstschöpfer, als solche, auf diesem Wege der Wahrheit in der Schönheit zu huldigen: dann tritt erst die Zeit — ich muß hier im Sinne der Mystiker sagen, die Fülle der Zeit ein, wo die Instrumentalmusik mit der Vokalmusik im Ganzen und Großen verbunden werden wird. Alsdann werden so großartige Volkschöre sich gestalten, und die Kunstschöpfer werden für dieselben in einem so großartigen Styl das Wahre und Aechte zu schaffen vermögen, daß die Instrumentalmusik, mit all ihrer überschwenglichen Pracht einem hundertstimmigen Chor doch nur zur Umgebung dienend, in einer verklärten Tonschöpfung die verklärte Menschheit darstellt.

Solche hundertstimmigen Chöre sind in unsern schweizerischen und süddeutschen Städten schon im Werden. Es bleibt nur zu wünschen, daß kein politisches Hinderniß störend eingreife: der Unterschied der Stände, der doch gewiß, was für politische Ansichten man auch haben mag, ewig nie in das Kunstgebiet hineingehört. Hier adelt nur das Talent. Ja der Talent- und Kunstadel ist der aus Gott geborene. Wo diese Ordnung der Vorsehung, welche

oft da, wo sie irdische Glücksgüter versagt, mit geistigen, und so auch mit Kunstgaben segnet, anerkannt, verehrt, wo ihr nachgelebt wird, wo die Kunsttalente, sie mögen sich da oder dort finden, herangebildet, ja auch aus dem Staub hervorgezogen werden: da reift unfehlbar das Volk zur Kunstveredlung so heran, daß in der Kunstgeselligkeit die Menschlichkeit, und in dieser die Kunstgesittung und die Kunstliebe auch allgemein auferblüht, und die Menschheit auch auf diesem von dem Herrn selbst angebahnten Wege sich in das Reich Gottes hineinlebt.

Nachtrag zum Ganzen.

Bey dem besten Willen, allen wesentlichen Fragen, Einwendungen und Wünschen entgegenzukommen, die mir sowohl von denkenden Künstlern, als von wißbegierigen Dilettanten gemacht worden sind, muß doch hier schon des Raumes wegen alles dasjenige wegfallen, was entweder methodischer Art ist, und nur durch Ausführlichkeit belehrend und befriedigend seyn kann, oder was nothwendig in Notenbeyspielen verdeutlicht werden muß. Ich kann also dem Leser, für welchen meine Kunstansichten Werth haben, nur anzeigen, daß ich alle in diesen Vorlesungen berührten Gegenstände und Aufgaben der Kunstwissenschaft, der Kunstausübung und des Kunstlebens weiter zu bearbeiten mir vorgenommen habe. Was man zu erwarten hat, mag folgende Uebersicht andeuten.

A. Theorie.

a) Eine Revision der herkömmlichen Harmonielehre.

b) Eine Revision der auf diese Harmonielehre gegründeten Compositionslehre.

c) Eine theoretische Begründung der Vokal-Composition.

d) Stylistik und Formenwesen.

B. Methodik.

a) Die drey Grund-Rythmen; deren Verbindung in ebendemselben Tonsatz.

b) Die Polyrythmie.

c) Verbindung der Rythmik mit der Melodik.

d) Verbindung des Tons mit dem Wort.
e) Die lyrische Poesie.
f) Der Wortausdruck.
g) Das Tonspiel im Gesange.
h) Die Cantabilität in der Instrumentalmusik.
i) Das Thematisiren.
k) Das Orchestriren.
l) Das Arrangiren.

C. K r i t i k.

a) Uebersichtliche.
b) Beurtheilung einzelner Kunstwerke oder Geniezüge von besonderer Bedeutung.
c) Revision der musikalischen Litteratur des neuen Jahrhunderts und Rückblick auf die frühere.
d) Berücksichtigung und Berichtigung der Tages-Litteratur.

D. P ä d a g o g i k.

a) Die Elementarbildung.
b) Die Vortragskunst.
c) Individualbildung und Privatunterricht.
d) Kunstschulen.

E. K u n s t l e b e n.

a) Singvereine.
b) Kränzchenmusik.
c) Concertwesen.
d) Opernwesen.
e) Kirchenmusik.
f) Musikfeste.

Dazu kommt noch allerley Idealistisches und Spekulatives, das nicht rubrizirt werden kann.

10271144

A 286

Corrigenda.

(Buchstaben- und Interpunktionsfehler sind, sofern sie den Sinn nicht entstellen, hier nicht aufgenommen.)

I.

Seite	1	Zeile	8	von unten	statt	es lies er
—	1	—	5	— —		st. nimmer l. immer
—	1	—	4	— —		st. nimmer l. immer
—	3	—	8	— oben		st. Sprechgebrauch l. Sprachgebrauch
—	5	—	20	— —		st. der l. des
—	5	—	22	— —		st. an l. und
—	7	—	9	— —		fällt das Wort „zu" weg
—	9	—	14	— unten		st. Wechselgunst l. Wechselluſt
—	9	—	10	— —		st. es l. er
—	11	—	2	— oben		st. der l. des
—	11	—	5	— unten		st. Laubgesümsel l. Laubgesäusel
—	11	—	1	— —		st. steigern l. steigere
—	13	—	1	— oben		st. Tongesumse l. Tongesause
—	13	—	10 u. 11	von oben		st. demnach l. dennoch
—	13	—	1	— unten		st. es l. und
—	14	—	5	— oben		st. Er l. Es
—	14	—	14	— —		st. unrichtig l. unwichtig
—	18	—	11	— —		st. ihn l. ihm
—	20	—	1	— —		muß nach „gewürdigt" ein Punkt stehen.
—	20	—	14	— —		st. wovor l. worob
—	21	—	5	— unten		st. der l. des
—	21	—	5	— —		st. Lieder l. Liedes
—	21	—	4	— —		st. sammelte l. sammelt

II.

—	22	—	10	— oben		muß nach „einen" das Wort „neuen" stehen:
—	26	—	12	— unten		st. durch l. nur
—	27	—	1	— —		st. aufgereizt l. aufgeregt
—	28	—	5	— —		st. in Räumen l. im Raume
—	29	—	6	— oben		st. nur l. uns
—	31	—	15	— —		st. er l. es
—	32	—	6	— unten		st. ihm l. ihre
—	41	—	12	— oben		st. verstockte l. versteckte
—	42	—	8	— —		muß nach dem Wort „Gleichläufen" stehen „und Ausläufen"
—	42	—	2	— —		muß nach „Ankauf" statt des Punktes ein Comma stehen.
—	47	—	11	— —		st. weiß l. muß
—	47	—	1	— unten		fällt das Wort „noch" weg
—	47	—	11	— oben		muß nach „Leyergott" ein Comma stehen.
—	48	—	11	— —		statt die lies der
—	48	—	8	— unten		st. wer es l. was er
—	50	—	9	— —		st. keine l. seine
—	50	—	4	— —		st. der Fugentheme l. des Fugenthema
—	51	—	7	— —		st. =eckigte l. =taktige

III.

—	53	—	14	— oben		muß nach „einem" das Wort „innern" stehen.
—	53	—	6	— unten		st. einschließend l. ausschließend

10271144

287 E

Seite 59 Zeile 4 von unten muß nach „Wirkung" statt des Punktes ein Comma stehen.
— 60 — 9 — oben st. Nebenfüllung l. Ueberfüllung
— 72 — 15 — — st. Thiergestalt l. Viergestalt

IV.

— 75 — 10 — unten st. Menschenwesen l. Menschwesen
— 79 — 11 — oben st. haben l. heben
— 80 — 2 — — muß nach „andern" das Wort „sich" stehen.
— 80 — 14 — — st. er l. es. Eben derselbe Druckfehler kommt in eben dieser Zeile noch einmal vor.
— 81 — 7 — unten st. mathemasirende l. mathematisirende
— 82 — 5 — — st. wahren l. bewähren
— 83 — 7 — oben st. wo l. ob
— 86 — 6 — unten fällt nach „von" das Wort „der" weg.
— 86 — 4 — — st. einen gnädigen l. ein gnädiger
— 88 — 7 — oben st. Gemius l. Genies
— 89 — 8 — — st. von l. an
— 90 — 13 — unten st. der l. des
— 90 — 3 — — muß nach „Geistes" stehen „und so"
— 91 — 8 — oben muß nach „Besonnenheit" ein Comma stehn.
— 91 — 12 — — st. nur l. uns
— 91 — 14 — unten st. der Geister l. des Geistes
— 94 — 7 — oben st. Springbrunnen l. Springbrunn
— 94 — 9 — — st. Springbrunnen l. Springbrunn
— 94 — 18 — — st. ein l. im
— 95 — 12 — unten st. seelischen l. seelischem
— 95 — 9 — — st. seelig l. seelisch
— 96 — 14 — oben st. er l. es
— 96 — 15 — — st. vollkommene l. vollkommnere
— 96 — 18 — — st. die l. in
— 98 — 15 — — st. Geführten l. Gefährten
— 103 — 10 — — st. der l. die
— 103 — 10 — — st. geknüpften l. geknüpfte
— 103 — 10 — — muß statt des Comma ein Semicolon stehen.
— 103 — 13 — — st. entstellte l. entstellt

V.

— 106 — 10 — — st. suchte l. sucht
— 110 — 6 — unten muß nach „jener" das Wort „Suiten" stehen.
— 113 — 15 — — muß nach „darf" statt des Punkts ein Comma stehen.
— 113 — 15 — — statt Da lies da
— 115 — 15 — — st. Achtelarten l. Achtelnoten
— 117 — 6 — — st. combinirte l. componirte
— 119 — 14 — — st. ziele l. zielte
— 129 — 5 — oben st. Cultussegen l. Cultursegen
— 130 — 13 — — st. Behutsamkeit l. Bedeutsamkeit
— 131 — 2 — — st. nur l. aus
— 132 — 6 — — st. brachte l. beachte
— 132 — 9 — — st. Wer l. Was

VI.

— 138 — 4 — unten st. den kurzen Rest l. die kurze Rast
— 140 — 12 — oben st. unharmonischen l. enharmonischen

Seite 141 Zeile 19 von oben muß nach dem Wort „durch", wo es zum ersten Mal vorkommt, „die Scala" stehen
— 147 — 6 — unten st. Der l. Das
— 148 — 9 — oben st. das l. des
— 159 — 7 — unten st. ja l. je
— 166 — 13 — oben muß nach „bald" stehen „wie möglich"
— 166 — 6 — unten st. Er l. Es
— 167 — 10 — oben st. es l. er

VII.

— 172 — 9 — oben st. instrumentalgemäß l. instrumentgemäß
— 174 — 11 — — muß nach „dieses" das Wort „Instrument" stehen
— 177 — 16 — — st. befördert l. beförderte
— 178 — 8 — — st. nur l. um
— 179 — 8 — unten st. Ausführung l. Anhäufung
— 184 — 6 — oben st. Laute l. Leüte
— 189 — 15 — — st. Springbrunnen l. Springbrunn

VIII.

— 199 — 6 — unten st. Tonenten l. Tonarten
— 200 — 6 — — st. Gesangsreinheit l. Gesangseinheit
— 201 — 8 — — muß nach „eine" das Wort „so" stehen
— 205 — 13 — — st. entsprechen l. entsprachen
— 215 — 2 — oben muß nach „das" das Wort „Alles" stehen.
— 218 — 1 — — st. Händel l. Händel's
— 218 — 5 — unten st. Formbilder l. Formbildner
— 221 — 15 — — st. Handlungen l. Handlung
— 223 — 11 — oben st. gaben l. geben
— 224 — 1 — unten muß nach der Sylbe „=ches" das Wort „zwischen" stehen.
— 225 — 17 — oben st. Stimmung l. Stimme
— 231 — 5 — — st. Chronetik l. Chrometik
— 232 — 2 — — muß nach „componirten" das Wort „Chorsätzen" stehen

IX.

— 237 — 4 — — muß nach „erörtern" statt des Semicolon ein Colon stehen
— 240 — 8 — unten muß nach den Sylben „mendes" ein Comma, und nach diesem das Wort „das" stehen
— 256 — 10 — oben st. voraus l. woraus
— 259 — 6 — — st. allen l. allein

X.

— 268 — 10 — unten st. das l. der
— 269 — 10 — — st. ihrer l. ihres

Bayerische Staatsbibliothek MÜNCHEN