

Ästhetik
der
Tonkunst.

Von
Dr. Ferdinand Hand
Professor und Geh. Hofrat

Erster Teil

Zweite Ausgabe

Leipzig,
Verlag von Eduard Eisenach.

1847

Ihrer

Königlichen Hoheit

der Prinzessin

Augusta

von Preußen

Herzogin von Sachsen-Weimar-Eisenach,

in tiefster Verehrung

und in dankbarer Erinnerung vergangener Zeit

ehrfurchtsvoll gewidmet

vom

Verfasser.

Vorrede.

Hätte die von Nägeli aufgestellte Behauptung, in Sachen der musikalischen Kunst sei dem Dilettanten zu sprechen kaum vergönnt, eine allgemeine Billigung gefunden, würde ich mit noch größerer Schüchternheit diesen Versuch den Lesern übergeben, als es dennoch geschieht. Dagegen kann ich wohlgenut dem Tadel erwidern, daß, wenn das Unternehmen in einer unsicheren Hand mißglückte, den Kunstgenossen der Vorwurf zufällt, sie hätten längst schon als die Berufenen das Wort ergreifen müssen und nicht gegen alle Verpflichtung schweigend dem Kunstfreunde das Stimmrecht überlassen sollen. Noch hat unsere Literatur keine Ästhetik der Tonkunst aufzuweisen, und was hie und da in den Lehren der allgemeinen Ästhetik darüber gesprochen worden ist, reicht nicht aus. Das Bedürfnis wurde aber mehr und mehr fühlbar, je eifriger man fortfuhr in Zeitschriften über vorhandene Werke auch in ästhetischer Hinsicht zu urteilen und auf Prinzipien zurückzuweisen, die, wenn auch vorhanden, doch nirgends klar ausgesprochen waren. Die Leser dieser Zeitschriften werden mir zugestehen, daß dort in Bezug auf Ästhetik wegen der verschiedensten Standpunkte eine wahre Sprachverwirrung herrscht, und nicht selten ein vages Hin- und Herreden ohne alle Prinzipien und ohne Beachtung der Grenzlinien und des Wesens der Kunst zu keinem Resultat führt. Dieser Notstand konnte nur Abhülfe wünschen lassen, und von mehr als einer Seite wurde das Versprechen einer Ästhetik der Musik gegeben, von keiner bis jetzt erfüllt. Nach mehreren Versuchen wissenschaftlich begründeter Darstellung würde endlich eine allgemeine Grundansicht herrschend werden und der Gewinn für die Kunstleistung nicht mangeln. Ein ernster Anfang aber will gemacht sein. Niemand wird mir so nachdrücklich sagen, an welchen Schwächen dieser mein Versuch noch leide, als ich mir selbst. Die Begründung scheint nicht umfassend genug, die Nachweisung der Beispiele sollte reichlicher und ausführlicher sein, der Darstellung geht Gewandtheit und Eleganz ab. Wenn dagegen Jemand bemerkte, das Buch enthalte Vieles, was man schon gewußt habe, oder was als ausgemachte Wahrheit gelte, so darf dies kaum für einen Tadel bei einer Schrift genommen werden, welche eben bemüht war, allgemein Anerkanntes zu sammeln und auf festere Grundlagen zurückzuführen. Es soll hier das Einzelne eine systematische Ordnung erhalten. Nur Eins wage ich mit der sichersten Offenheit zu bekennen, daß, was hier ohne alle Anmaßung und fern von polemischer Tendenz dargeboten wird, ein Produkt der wärmsten und reinsten Liebe für die Kunst ist. Unter diesem Namen möge es eine freundliche Aufnahme finden und Einsichtsvollere veranlassen, bald ein Besseres und Gediegeneres zu liefern.

Den Gang der Untersuchung, welchem ich gefolgt bin, setzt die Einleitung auseinander. Das Buch selbst wünsche ich als Lehrbuch betrachtet zu sehen, damit man nicht eine bloß ergötzliche Unterhaltung erwarte, sondern vielmehr zu schärferem Nachdenken und weiterer Ausführung einzelner Andeutungen veranlaßt werde. Der zweite Teil, welcher die ästhetischen Lehren der Komposition enthalten soll, wird so schnell, als gewonnene Nebenstunden es möglich machen, nachfolgen.

Jena, den 12 August 1837.

F. Hand.

Ästhetik

der

Tonkunst

Erster Teil

Inhalt.

Einleitung

Erstes Buch. Vom Wesen der Musik.

- ϕ Erstes Kapitel: Von der Musik der Natur überhaupt
 - o Vom Tone
 - o Vom Rhythmus
 - o Die Musik der Natur außer der menschlichen Sphäre
- ϕ Zweites Kapitel: Von der Musik des Menschen
 - o Musik als Produkt freier Selbsttätigkeit des Geistes
 - o Musik als unmittelbare Darstellung des Gemütslebens
 - o Musik das Produkt der Geistigkeit oder der Totalität der Seelenkräf
 - o Melodie
 - o Harmonie
 - o Freies Spiel in Tonbildern
 - o Modifizierung des Ausdrucks
 - o Unterordnung unter die Idee der Schönheit

Zweites Buch. Von der Schönheit in der Musik

- ϕ Erstes Kapitel: Allgemeine Bestimmung des musikalischen Schönen
- ϕ Zweites Kapitel: Von den Elementen und Arten des Schönen in musikalischer Kunst
 - o Formale Schönheit
 - o Charakteristisch Schönheit
 - o Ideale Schönheit
- ϕ Drittes Kapitel: Von den besonderen Arten oder Formen des Schönen in musikalischer Kunst
 - o Das Anmutige
 - o Das Sanfte
 - o Das Naive
 - o Das Niedliche
 - o Das hohe Schöne
 - o Das Sentimentale
 - o Das Grosse
 - o Das Edle
 - o Das Prächtige
 - o Das Pathetische
 - o Das Wunderbare
 - o Das Furchtbare und Schreckliche
 - o Das Erhabene
 - o Das Traurige
 - o Das Tragische
 - o Das Freudige und Heitere
 - o Das Lächerliche und Komische

Einleitung

§1.

Über Musik zu sprechen und die Werke musikalischer Darstellung nach einer ausgestellten Gesetzmäßigkeit zu beurteilen ist in mehrfacher Rücksicht schwer, und bei der Unsicherheit des Verständnisses weit mißlicher, als die Vielzahl der Sprechenden glaubt. Der Gegenstand nämlich, an sich betrachtet, liegt hier nicht in dem Gebiete des Verstandes und der Begriffe, und wird mithin nicht leicht durch Worte erfaßt, da er vielmehr erst in das Gebiet der Vorstellungen herüberzogen und durch Abstraktion gewonnen werden muß. Vergeblich wird man einem bloßen Verstandesmenschen das Wesen zu demonstrieren versuchen, welches zu seiner unmittelbaren Auffassung eines Ohres und eines Herzens bedarf, und die Voraussetzung, es beruhe das Ästhetische in formalen Begriffen, führt zu dem mißglückenden Verfahren, auch das Lehren zu wollen, was nur mit ganzer Seele unmittelbar ergriffen werden kann. Auf der andern Seite bringt den Maßstab der Beurteilung ein Jeder aus der Sphäre seines Gemüts als einen besonderen mit sich, und bedingt so das Urteil schon durch den Grundsatz, nach welchem in dem Gebiete der Gefühle eine Berufung an ein allgemeines Schiedsgericht nicht statt findet. Um nun aber doch zu einem Gesetze zu gelangen, verlieren sich die Sprechenden wohl auch so ins Allgemeine, daß der unklare Gedanke in leeren Formeln und unbestimmten Bezeichnungen einer oft phantastischen Sprache versinkt und mit noch so vielen und zierlich ausgeschmückten Worten Nichts aufgestellt, wenigstens Nichts ausgemacht wird. Selbst der Weg, auf welchem musikalische Urteile zu Stande gebracht werden, erhöht die Schwierigkeit. Das Gemälde und die Statue stehen vor Augen und können mit Ruhe und fester Fixierung des Blicks betrachtet werden; das Werk der Tonkunst schwebt vorüber und läßt dem Nachdenken kaum Momente; ein bloßes Lesen der Noten. Wie oft auch die Kunstrichter dies für zureichend erachten, ersetzt nimmer die unmittelbare Auffassung lebendiger Töne. Dennoch dürfen alle diese Schwierigkeiten und diese Gefahr des Mißverstehens uns nicht von jedem Versuch zurückschrecken. Wir müßten von dem Schönen überhaupt schweigen, wenn es versagt sein sollte, betrachtend in das innerste, tiefste Seelenleben einzudringen, und das Gesetz aufzusuchen, nach welchem die Schöpferkraft des Genies die Werke der Tonkunst entstehen heißt. Und wem ist auf dem gewöhnlichen Lebenswege das Bedürfnis fühlbar, für eine Bezeichnung der Art und des Wertes vorhandener und genossener Werke vor Allem darüber zur Klarheit zu gelangen, was das musikalische Schöne sei und wie es wirke, welche die Grenzen dieses Kunstgebietes ausmachen, in welchen Formen die musikalische Kunst schaffe und walte. Den Zweck der Verständigung aber werden wir hierbei nur unter einer Zweifachen Bedingung erreichen. Einmal gebe man im Voraus zu, daß im großen Umfange des Seelenlebens nicht Alles den Begriffen zufällt, und mithin nicht Alles seine Beweise von den Schlüssen des Verstandes empfängt, sondern es auch des lebendigen Glaubens bedarf an ein Letztes, Nichtdemonstrables, welches als ein Vorhandenes anerkannt und ergriffen werde. Ein anderes ist die Wahrheit erkennen, ein Anderes die Schönheit unmittelbar erfassen, indem diese Erscheinung des Lebens ein Letztes, über den Begriff hinausreichendes enthält, was dem Glauben an ein Unendliches gegeben ist, und dessen wir in Gefühlen gewiß werden. Darum muß hier auch die bestimmte Nachweisung schon genügen. Dann aber liegt eine zweite Bedingung in der ruhigen Teilnahme an Befestigung der Grundansicht. Bevor man nicht einig und klar geworden ist über das allgemeine Wesen der Musik, wird bei den Schwankenden Meinungen kein sicheres und ausreichendes Urteil über das Schöne in der Musik möglich, und ohne sich jene Grundansicht vollständig aufgeheitelt zu haben, wird Niemand über ein einzelnes Kunstwerk, welches vorliegt, richtig entscheiden, ja es nicht einmal vollständig erfassen können. Nirgends wohl finden wir, so lehrt die tägliche Erfahrung, mehr ungründliches Geschwätz und leeren, oft mit phantastischem Aufputz prunkenden Wortkram, als in Sachen der musikalischen Kunst. Die Meisten meinen zu fühlen, was ihnen nicht einmal fühlbar werden kann, und bringen in Gemangelung klarer Begriffe das

vermeintlich Unausprechliche auf Bilder und Vergleichen zurück, ohne damit den Gegenstand im Geringsten zu erklären. Jedem muß freilich das Recht zugestanden werden, in Sachen des Menschlichen mitzusprechen, wenn es nur nicht mit Anmaßung geschieht. Und wenn die ästhetische Beurteilung musikalischer Kunstwerke größtenteils in den Kreis fällt, welchen man mit dem Namen der Dilettanten bezeichnet, und die Zunftgenossen nicht selten mit einem verächtlichen Blicke vorübergehen, so mag anderer Seits beachtet werden, wie Wenige unter den Künstlern auf dem Standpunkt einer Kunstwissenschaft stehen und über das Gesetzliche Aufschluß zu geben vermögen. Dies Alles erweitert den Gesichtskreis der Betrachtung.

§2.

In dieser Betrachtung dürfen wir nicht die Musik vor und außer dem Kunstwerk unberücksichtigt lassen. Auch das Früheste und Allgemeine haben wir als Grundlage anzusehen, in seine Elemente zu zerlegen und das unter aller verschiedener Form gleich erhaltene Wesen zu ermitteln. So muss das geistige Leben in dem Verhältnis zur sinnlichen Erscheinung der Töne klar werden, dass Geheimniss des innersten Seelendaseins Deutung erhalten, und das Gebiet der Kunst, auf welches hier die Schönheit eintritt, in bestimmtere Grenzen, so wie dessen Gesetz in zureichender Gültigkeit bezeichnet werden. Bei der Lösung dieser Aufgabe treten aber die Vorfragen ein, ob die Untersuchung auf die tönende und gesungene Musik, oder auf die vernommene und gehörte gerichtet sei; ob der Zweck der Musik darin liege, ausgesprochen und gesungen zu werden, oder ob sie vorhanden ist, um gehört zu ergötzen. Ist die Aufführung eines Musikwerks nur eine Kopie des Kunstwerks, oder das Kunstwerk selbst? Oder sind Musikwerke ohne Aufführung nur verhangenen Gemälden gleich? Ist dem, welcher ohne fremde Zuhörer singt oder spielt, das eigne Hören oder die Aussprache seines Inneren die Hauptsache? Blieben diese Fragen ohne Rücksicht, so könnte es an Missverständnissen nicht fehlen. In alter Zeit sprach Athanasius Kircher, in neuer Nägeli immer nur von der gehörten, Wirkung hervorbringenden Musik, Andere dagegen nur von der komponierten, aus dem Inneren hervortretenden. Mag nun allerdings die Bestimmung eines jeden Kunstwerks sein, mit dem Sinn erfasst zu werden und zu gefallen, oder dem Geiste eine ideale Befriedigung zu gewähren, so strebt ursprünglich die Musik nach Aussprache, und will daher in Gesang und Spiel das laut werden lassen, was das Herz bewegt. Vereint finden wir das Subjektive und Objektive darin, dass die Ausführung einer fremden Komposition immer eine Reproduktion des Ursprünglichen ausmacht, und der musizierende Mensch die angeeigneten Gefühle als die Seinigen darstellt, der hörende sie in sich angeregt fühlt.

§3.

Die ästhetische Behandlung der Musik wird da, wo es auf eine systematische Grundlage und die Ableitung der Kunstregeln ankommt, durch den Mangel von Vorarbeiten erschwert. Seit langer Zeit wurde die Lehre der allgemeinen Ästhetik sorgsam angebaut und begründet, so dass jede verbessernde Untersuchung eine reichliche Vorlage vorfindet; die spezielle Poetik fand ihre Bearbeiter; nur die Musik teilte mit der Malerei das Los, zurückgestellt zu werden, und zwar zum großen Nachteil für das Allgemeine. Hätten nämlich die Ästhetiker ihre Beweisführung auch auf die Kunst der Töne sich erstrecken lassen, würden sie an vielen Stellen das Unzureichende ihrer Theoreme wahrgenommen haben. Lange schon war die Musik zur Kunst ausgebildet und das Schöne in ihr gegeben, doch sie blieb nur Gegenstand des Genusses und der Verehrung, ohne in den Gesichtskreis ästhetischer Betrachtung gezogen zu werden. Die Philosophen verachteten sie oder gingen wenigstens auf die Frage nicht ein, ob wohl auch von der musikalischen Kunst eine Wissenschaft möglich sei. Nur die Regel der Technik und der mathematische Inhalt beschäftigte die Forscher. Bis dass durch Deutsche eine Wissenschaft des Schönen und der schönen Kunst aufgestellt wurde, gebrach eine feste Grundlage. In den musikalischen Schriften, welche uns aus dem Altertume verblieben sind, macht das Ästhetische den schwächsten Teil aus. In wiefern Pythagoras in der Musik nicht allein das Gesetz wohlgeordneter Verhältnisse und die mathematische Grundlage erkannt hatte, sondern auch das Entsprechende in den Gesetzen des sittlichen Lebens nachwies, und den bildenden Einfluß der Musik praktisch erprobte, kennen wir nur im Allgemeinen. Plato erkannte auf einem höheren Standpunkt in der Musik den Ausdruck des inneren Lebens als Nachahmung der verschiedenen Gemütszustände, und legte ihr die Idee des Schönen zum Grunde, welche als sittliche Schönheit mit dem Guten vereint aus Gott stammt, und daher auch zu dem Einklang mit Gott führt. Er

erhob die Bestimmung der Musik über die sinnliche Lust empor, und sprach gegen diejenigen, welche sie nur um der Ergötzung willen wert zu schätzen pflegten. Dadurch, daß er namentlich die Anwendung der Instrumente in ihrer Selbstständigkeit, ohne Worte des Dichters, als zu künstlich verwarf, wollte er die Musik dem bloßen Sinnenreiz entziehen und in das höhere Gebiet des denkenden Geistes einführen; denn auch er sah in ihr die Schöpferin der reinsten Lebensharmonie und eine Offenbarung der göttlichen Idee. Damit war die Deutung eines geistigen Wesens der Musik und der große Umfang gewonnen, in welchem die Einheit der Idee des Schönen und Guten Raum fand. Bei Aristoteles finden wir keine wesentliche Verschiedenheit diese Ansichten. Auch er sprach der Musik einen geistigen und göttlichen Charakter zu, sah in ihr eine freie Kunst, die weder dem Nutzen, noch dem Zeitvertreib diene, und wie sie in edler Betätigung des Geistes und als Mittel sittlicher Erziehung wirke. Seine Ästhetik führte nur die Lehren der Poetik gründlicher aus. Den Pythagoräern, welche sich Kanoniker nannten, und deren mathematischer Theorie trat Aristoxenus mit der Behauptung entgegen, daß in Sachen der Musik nicht der Verstand allein, sondern das Ohr entscheide, und leitete so auf die Frage hin, welchen Anteil Verstand und Empfindung und Gefühl an der Musik zugleich habe, ohne jedoch zu einer ausreichenden festen Grundlage zu gelangen. Unter den übrigen musikalischen Schriftstellern, welche meist nur die Tonordnung behandelten, kann in späterer Zeit nur Claudius Ptolemäus als der genannt werden, welcher, ohne einer Autorität zu folgen, die Lehren der Harmonie zureichender begründete, und weil er den Ursprung der Musik in dem Gemüt nachwies, auch den Charakter der Tonarten schärfer ins Auge faßte. Doch wie schätzbar auch die von den alten Schriftstellern aufgestellten scharfsinnigen Beobachtungen und Reflexionen über die Bedeutung der Musik und ihren Einfluß aufs Leben sind, so war an eine allgemeine Grundansicht und Lehre so lange nicht zu denken, als die Musik nur als die begleitende Dienerin der Poesie galt. Die Kunst eilte auch hier der Theorie voraus. Dies erzählt die Geschichte der Musik in christlicher Zeit, welche zugleich erkennen läßt, daß das bis dahin behandelte Theoretische sich nur auf die Grammatik oder den mathematisch-technischen Teil der Kunst, als Generalbaß oder Tonsetzkunst, beschränkte. An das, was in den Tönen gefällt, und wie es gefällt, dachten nur Wenige. Nach kam die Musik nicht als schöne Kunst in Betrachtung, wozu ein tieferes Ergründen der Natur des Schönen vorausgesetzt wurde; dieses aber ward dann erst möglich, als das Gebiet des gesamten Seelenlebens abgegrenzt und geordnet war. Daher erwarb sich die Schule der Philosophen Wolf und Baumgarten das unleugbare Verdienst, das Schöne in das Gebiet philosophischer Forschung wieder eingeführt und neben der Logik und Ethik eine Ästhetik als Lehre vom Schönen und der schönen Kunst aufgestellt zu haben. Aber das Schöne blieb dem Vollkommenen gleichgestellt, und die Bedingungen, unter denen etwas gefällt, wurden aus dem Begriff der Vollkommenheit abgeleitet; dagegen die Erkenntnis des Schönen als eine sinnliche, immer nur für eine undeutliche und verworrene angesehen wurde. Die übrigen Künste fanden jedoch bald ihre ästhetischen Bearbeiter, die Malerei in Hagedorn und Mengs, die Skulptur in Winkelmann, die Poesie in Lessing; nur die Musik blieb zurückgestellt und man sah in ihr nur "die Darstellung leidenschaftlicher Empfindungen." Vom Schönen war dabei entweder gar nicht oder nur nebenbei die Rede. So verblieb es, bis Kant durch die Begrenzung der Sphären des menschlichen Seelenlebens zugleich auch Schöpfer einer Kunstlehre wurde. Die Musik betrachtete er freilich nur als schönes Spiel der von außen angeregten Empfindungen, und konnte sich selbst nicht entscheiden, ob hier bloßer Sinneneindruck oder die Wirkung einer Beurteilung der Form in jenem Spiele obwalte. Ein Inhalt kommt da, wo die Töne in sich Mittel und Zweck vereinigen, und nur auf Erregung der sinnlichen Empfindung wirken, weiter nicht in Rücksicht. Gestand Kant der Musik auch die Sprache der Affekten und die durch dieselben bewirkte Erweckung ästhetischer Ideen zu, so blieb ihm nur die mathematische Form der Zusammensetzung der Empfindungen für eine daran zu knüpfende Gedankenfülle wirksam, und indem er in Beziehung auf Reiz und Bewegung des Gemüts die Musik sogleich nach der Dichtkunst ordnete, wies er derselben, weil sie bloß mit Empfindungen spielte, in Hinsicht der geistigen Kultur die unterste Stelle unter den schönen Künsten an. Die späteren Forschungen der Idealisten und Naturphilosophen führten eine wesentliche Umgestaltung herbei, indem durch sie eine Kunstwissenschaft gewonnen wurde, in welcher die Künste als Glieder eines großen Ganzen organisch geordnet erscheinen. Jene drangen auf Anerkennung einer höheren Bedeutsamkeit und einen Inhalt der Musik, und sicherten ihr den Anteil an idealer Schönheit; diese befreundeten Natur und Geist, und wiesen die Einheit Beider nach, und stellten die Verhältnisse zwischen der Kunst und Natur fest, was auf die spezielle Ästhetik der Tonkunst aufgestellt. Was nämlich unter diesem Titel aus Schubarts Papieren herausgegeben worden ist, enthält einzelne schätzbare Bausteine für den Aufbau, und was Wilh. Müller (Leipzig 1830) als Ästhetik der Tonkunst benannt hat, liegt fern von wissenschaftlicher Forschung. Hoch zu achten sind dagegen die Beiträge, welche Seidel im Charinomos und die Teilnehmer an die musikalischen Zeitung und der Cäcilia gegeben haben, wie denn auch in anderen ästhetischen Schriften vieles Scharfsinnige und Treffliche sich zerstreut findet.

§4.

Niemals aber waren wissenschaftliche Bestrebungen, die Ansichten von dem Schönen und der Kunst zu begründen, ohne Einfluß auf die Kunstbildung, sollte sich auch der Weg nicht genau nachweisen lassen, auf welchem die Lehren der Schule ins Leben wirksam eintraten. Ihre eigene Bahn wandelt die Kunst, jeder Theorie vorausschreitend; dennoch werden da, wo die Lehren der Philosophie in Grundansichten des Lebens übergehen, auch in den Kunstprodukten die Einflüsse nachgewiesen werden können. Dies bestätigt die Geschichte der Musik, und sichert den Wert ästhetischer Betrachtung in Bezug auf die fortschreitende Ausbildung der Kunst. Leibnitz konnte nach seiner philosophischen Ansicht der Dinge über die allzukünstliche Musik seiner Zeit nur klagen. Wie Richardson's Romane den Prinzipien der englischen moralisierenden Ästhetik entsprachen, Schillers Tragödien einem idealistischen Boden entstammten, so haben die von Rousseau verteidigten Grundsätze, nach denen die Musik nur dem Ohr zu gefallen hat, eine längere Zeit durchgeklungen, wie dagegen die großen Kompositionen des strengen und ernsten Stils von Händel und Bach nur in einer Zeit entstehen konnten, in welcher weder eine weiche Sentimentalität durch erkünstelte Affektionen angeregt, noch die Kunst von einer phantastischen Lebensphilosophie bedingt wurde, aber das Gemüt einen festen Glauben der Religion in sich trug, und der Verstand das Gleichgewicht gesunder Besonnenheit behauptete. Mozart drang, indem er das Schöne unmittelbar ergriff, auf Inhalt und Klarheit Beethoven was Idealist, und strebte nach Weltharmonien, indem er befähigt war, auch dem Kleinsten und scheinbar unbedeutenden eine ideale Beziehung zu verleihen. Selbst in Hinsicht des Wertes der Musik und ihrer Arten traten von jeher die Meinungen auseinander. Da will der Eine nur die mit Poesie verbundene Musik gültig sein lassen und nennt mit Hegel die Instrumentalmusik leer und unverständlich; ein Anderer lobt nur strengen alten Kirchenstil und schließt mit Händel und Bach die Reihe originaler Muster ab. Nicht einmal da, wo das Wesen der Musik in Frage kommt, vermeidet man die Klippen der Extreme, und leugnet bald eine geistige Bedeutsamkeit überhaupt, bald erblickt man in der Musik die Sprache einer irdischen Seligkeit. In neuester Zeit hat sich die Trennung zweier Parteien herausgestellt, von denen die Eine in der Musik nur ein Spiel wohlklingender Töne anerkennt und geradehin behauptet, je inhaltloser sie sei, desto mehr entspreche sie ihrer Bestimmung, die Andere aber Alles auf eine vorherrschende Bedeutsamkeit berechnet. Jene beachten nicht, wie bei einem bloßen Spiel mit Tönen von einem schönen Kunstwerk, welches immer eine Idee in sich trägt, nicht die Rede sein kann; diese übersehen, daß die Schönheit an sich befriedigen könne, ohne aus dem Gebiete der Erkenntnis und des Nachdenkens eine Unterlage zu entlehnen. Bei solchen Differenzen aber kann nur eine aufgehellte Grundansicht vom Wesen der Musik und von dem Schönen in der Tonkunst ein festes Urteil vermitteln und ihren theoretischen Einfluß geltend machen. Über Vieles sind Alle einig, und es bedarf nur der Verständigung, weil auch da, wo die Meinungen sich trennen, meistens das Wahre nur schief steht, aber doch vorhanden ist. Dies kann uns zum Trost und zur Beruhigung dienen.

§5.

Ästhetik heißt die Lehre von dem Schönen oder von dem durch die Idee der Schönheit beherrschten kontemplativen Leben, im Gegensatz der Lehren vom Wahren und Guten, oder der Logik, der Metaphysik und der Ethik. Ihre allgemeine Begründung und Stellung auf dem Gebiete der philosophischen Disziplinen können wir hier als anderwärts erörtert voraussetzen, und lassen uns durch den seiner Bedeutung nicht genau entsprechenden Namen nicht stören, da er sich weder mit Geschmackslehre vertauschen, noch ohne größere Zweideutigkeit durch Kunstlehre ersetzen lässt. Hat nun die allgemeine Ästhetik das Wesen des Schönen und der Formen desselben theoretisch zu bestimmen, die durch das Schöne betätigten Seelenvermögen zu bezeichnen, und die Beziehungen aufzustellen, in denen das Schöne zu dem Leben steht, und schreitet sie im zweiten, angewandten Teile zu den Gesetzen der schönen Darstellung in der Kunst fort, so behandelt eine spezielle Ästhetik dies Alles in Rücksicht einer besonderen Kunstsphäre. Daher besitzen wir eine Ästhetik der Tonkunst, wie der bildenden Kunst und Poesie, in sofern das Schöne in Tönen oder in Gestalten und in Gedankenbildern und Worten gegeben ist, und sowohl erklärt werden soll, was das in den Tönen erscheinende Wohl-gefällige und Ideale sei, als auch wie der musikalische Künstler seinen Werken einen ästhetischen Gehalt verleihe.

§6.

Die Wissenschaft von den Tönen läßt sich dreifach als eine physikalische, mathematische,

ästhetische unterscheiden. Die physische Natur des Tons, wie derselbe entsteht und vernommen wird, stellt die Akustik auf. Die Kanonik behandelt die Größen und wechselseitigen Verhältnisse der Töne und deren Verbindung, und gibt in der Tonsetzkunde die Regeln für die Anwendung. Der Ästhetik aber liegt als Gegenstand der Untersuchung die Musik als schöne Kunst vor, damit sie darstelle, wie das Schöne in Werken dieser Kunst zur Erscheinung kommt, und was ein musikalisches Produkt zum Kunstwerk werden läßt. Fern liegt ihr das formal Technische, welches in einer Anweisung zu musizieren in so weit behandelt wird, als nicht damit der Vortrag eines geistigen Inhalts verbunden ist; und selbst das Formale derjenigen Verhältnisse, welche der Melodie und Harmonie zufallen, und den Inhalt der Lehre von der Setzkunst ausmachen, kommt nicht vollständig in Betrachtung. Indem sie aber das Geistige in der Musik zur Untersuchung zieht, und von der Einkehr der Schönheit in musikalische Werke spricht, kann sie nicht sicher vorschreiten, bevor die Fragen, was die Musik darstelle und wie sie darstelle, beantwortet sind. Und so kann ihr nicht erlassen werden, von dem Wesen der Musik überhaupt zu sprechen und die gesamte Tonwelt, wie solche auch ohne vollständige Ausprägung der Schönheit gegeben ist, aufzufassen; denn irrtümlich würden wir dem Tone an sich die Schönheit zuschreiben, die nicht ursprünglich in ihm wohnt. Will man die Bezeichnung gestatten, so ist eine solche Lehre eine Philosophie der Musik.

§7.

Die folgende Betrachtung soll diese angedeuteten Aufgaben in vier Büchern zu lösen versuchen. Das erste dieser Bücher wird vom Wesen der Musik handeln, das zweite von dem Schönen in der Tonkunst, das dritte wird die Gesetze des musikalischen Kunstwerks verzeichnen, das vierte die Regeln der besonderen Musikwerke aufstellen. Der Weg wird von da ausgehen, daß wir die Grenzlinien, welche die Gebiete der Natur und der menschlichen Kunst trennen, feststellen und die ästhetischen Elemente in ihrer Sonderung von dem natürlichen Stoffe, wie in ihrer allmählichen Entwicklung bis zur vollendeten Schönheit verfolgen. Bei dem Kunstwerke angelangt, haben wir dann die allgemeine Kunstregel für das Schaffen eines musikalischen Werks aufzusuchen und die Eigentümlichkeit oder Gesetzmäßigkeit der bisher erfundenen und aufgestellten Arten von Kunstwerken zu erläutern.

Erstes Buch.

Vom Wesen der Musik.

In einem gewissen Sinne fällt, wie aus der folgenden Untersuchung ergeben wird, die Musik dem Menschen allein zu, und wir stehen sie betrachtend auf dem Gebiete des menschlichen Geisteslebens; doch wird da der Begriff und das Wort in einem engeren Umfang genommen, und tritt erst in der Beziehung auf die Kunst als vollgültig ein. Im weiteren, allgemeineren Sinne gehört die Musik der gesamten Natur und allem geistig belebten Dasein an, selbst mit Inbegriff der sie durchdringenden Schönheit. Das Schöne nämlich beschränkt sich nicht auf die Grenzen menschlicher Kunst, sondern erscheint ja nicht minder in den Schöpfungen der Natur, und zwar früher und vor aller Kunst, wenn es auch immer nur für den Menschen vorhanden ist. Daher muß unsere erste Betrachtung von der Musik der Natur überhaupt handeln. Sie bildet die Grundlage alles Folgenden, und hat die volle Bedeutung der Erscheinung eines geistigen, auf vielzähligen Stufen wirksamen Lebens aufzufassen. Diese Betrachtung aber soll nicht von einer Definition ausgehen, welche nur für eine Namenerklärung gelten könnte, sondern es möge vielmehr in fortschreitender Erörterung des Besonderen eine Umfassung des Ganzen so gewonnen werden, daß dabei sich ein allgemeines Prinzip von selbst ergibt.

Erstes Kapitel:

Von der Musik der Natur überhaupt.

§.1.

Wo irgend Leben sich findet, da erscheint es, wie verschieden auch die Sphäre seines Daseins sein mag, als Bewegung. Wirkende Kräfte tun sich kund, indem die starre Abgeschlossenheit freie

Regung gewinnt, die Fessel einer äußern Notwendigkeit gebrochen wird, und so die Ruhe sich in Bewegung umwandelt. Jedes Lebende ist ein Bewegtes. Die Erscheinung des Lebens aber setzt, in wiefern es nicht von äußern Bedingungen abhängt, ein Inneres voraus, welches durch dieselben hervortritt und an sich unerkannt zum Kennbaren wird. Wo wir also in der Natur Lebendiges wahrnehmen, ist's immer Entäußerung, ein aus dem Inneren Hervorgehendes, eine von Innen stammende Bewegung. Zweifach aber ist die Art dieser Erscheinung. Einmal hat sie statt in der Gestaltung der Natur, wo die Bewegung tätiger, wenn auch für uns verborgener Kräfte zur bestimmten beruhigten Form strebt und gelangt, von der Kristallisation des Gesteins bis zu dem Erzeugnis und der Betätigung animalischer Körper. Dies ist das Leben oder die Lebensbewegung im Raume. Aber auch in der Zeit ist es gegeben, wo das Leben die Bewegung selbst ausmacht, von dem Pulsschlag des Herzens bis zum zeitlichen Umschwung der Planeten im großen Weltraume. Hier und dort spricht sich ein Inneres im Äußeren aus und wird anschaulich, mag es im Werden begriffen sein, oder im gewordenen Produkt und in einer scheinbar beharrenden Ruhe erkannt werden. Die räumliche Bewegung ist sichtbar und dem Auge gegeben; die zeitliche ist dagegen hörbar, und wo Leben in der Zeit vorhanden ist, da wird es auch, in sofern es dem Sinne zufällt, von dem Ohr erfasst. So tut sich aber im Sichtbaren und Hörbaren ein im Inneren Wohnendes, und weil das sich Entäußernde nicht der Körper selbst, sondern die in ihm wirkende Kraft und ein Unsichtbares, welches wir Geist nennen, ist, ein Geistiges kund. Dieses Geistige wirkt gestaltend, indem es den Raum erfüllt; es wirkt tönend, indem es die Zeit anschaulich werden lässt. Diese letztere aber macht das Tonleben der Natur aus, wenn auch nicht immer dem menschlichen Ohr vernehmbar, doch eine Offenbarung des inneren geistigen Lebens, welches alles Dasein durchdringt und der Geist der Natur selbst ist.

§.2.

Dieses geistige Prinzip alles lebendigen Daseins steht, in sofern es einem Einzelwesen zukommt, in stetem Wechselverhältnis zu einem Andern, und wird, indem es Einwirkungen erleidet und erteilt, als Empfindung bezeichnet, sei diese die reine Empfindung in Pflanze und Tier, oder die mit Reflexion verbundene im Menschen. Das in den Dingen der Natur waltende Leben ist daher immer empfindungsvoll, und ohne Empfindung nur der Tod. Wir haben aber dadurch eine nähere Bestimmung gewonnen; denn es ergibt sich nach dem Vorigen, dass in der lebendigen Natur überall, wo Leben gegeben ist, sich ein aus Empfindung hervortretendes Geistiges kund tut. Vermögen wir auch nicht das eigentümliche geistige Wesen eines jeden Dinges genau zu bestimmen, oder auch nur aufzufassen, so ist's doch überall vorhanden, wo Leben erscheint und Bewegung hervorbringt oder darein versetzt ist, und es entäußert sich in Laut und Tönen. Das große Ganze und alles Einzelne in demselben erklingt, auch ohne von unserm beschränkten Sinn vernommen zu werden, überall und immer da, wo Leben aus der Empfindung hervortritt, und so ein inneres Geistiges in der durch die Zeit hindurchgeführten Bewegung zur Erscheinung wird. Gelangt ein lebendes Wesen, von Andern berührt und auf diese einwirkend, zu der Aussprache innerer Zustände, wird es auch in Tönen vernehmbar.

§.3.

Man wende hier nicht ein, die Unrichtigkeit einer solchen Ansicht liege klar vor, weil die Töne nichts anders, als Bewegung im Raume, nämlich unmittelbar oder durch die Oszillation von Körpern bewegte Luftwellen, welche immer nur räumlich bedingt werden, ausmachen. Allerdings gewährt die Luft in ihren Schwingungen das Medium, durch welches das zeitliche Leben der Natur uns vernehmbar wird, und es existiert im Raume; allein, was in diesen räumlichen Verhältnissen das innere Leben durch den Sinn erkennen lässt, bleibt für die Auffassung des Gehörs immer nur ein Zeitliches, und wir hören als geistige Wesen nicht die bewegte Luft oder die körperlichen Luftwellen, sondern durch dieselben die in der Zeit fortschreitende Bewegung; selbst die Existenz jener Schwingungen hat auch nur das Auge erkannt, und es gesteht die Physik zu, dass die einzelnen Eindrücke nur in ihrer öfteren Wiederholung vernommen werden. Wenn daher die physikalische Zergliederung des Tons auf die Schwingungen elastischer Körper und der Luft zurückführt, so ist einer anderen metaphysischen Auffassung in dem Ton die Erscheinung eines inneren Lebens gegeben, wo die im körperlichen haufenden Töne ein Unkörperliches find und mehr bewirken als bloßen Nervenreiz. Ja wir können sagen, dass das Leben in den Klängen und Tönen von dem Körper sich losreißt und zur reinsten Erscheinung wird. Auf diesem Standpunkt stehen wir hier, wo allein das Reinhörbare, und das ist ein Zeitliches, beachtet wird. Der Wind brauset, und das Rad des Wagens knarrt, und das Geschützt hallt als bloße Erschütterung der Luft; denn nicht jeglicher Schall und Laut als solcher ist für uns der Ausdruck eines selbsttätigen Lebens, wenn auch eingestanden werden muss, dass einem über die menschliche Sphäre erhobenen und freieren Geiste auch unendlich viele

Erscheinungen der Natur, welche wir für mechanische Erzeugnisse erachten und auf eine geistige Belebung zurückzuführen nicht vermögen, als beseelt und in die große Weltharmonie einstimmend gelten mögen. Sprechen wir aber von Tönen und von Musik der Natur, so verstehen wir darunter eine aus Selbsttätigkeit mittelbar oder unmittelbar hervorgehende Entäußerung.

§.4.

Indem sich inneres Leben in Tönen und deren Bewegung ausspricht und dies das Tonleben der Natur ausmacht, so sind wir zur näheren Erörterung eines zweifachen Wesens, nämlich des Tons und des Rhythmus geführt; wir haben aber schon voraus genommen, dass der Ton von uns nicht als ein bloß Äußeres betrachtet werde. Einer anderen, uns hier fremden Untersuchung bleibt anheim gegeben, die Natur der erschütterten Luft und deren Beweglichkeit nach physischen Gesetzen zu ermitteln; wir nehmen die dort gewonnenen Resultate auf, um nachzuweisen, wie das zeitliche Element des Lebens mit dem räumlichen verschmilzt, oder das Räumliche zum Zeitlichen wird und Beide gleichartigen Gesetzen gehorchen, wie die Bewegung der Luft Ausdruck der bewegten Seele wird, und wieder bewegend auf die Nerven einwirkt, um in der gleichartigen fortgesetzten Bewegung vernommen zu werden. Nicht als willkürlich gewähltes Zeichen, sondern als unmittelbarer Ausdruck inneren Lebens gelten uns Klänge und Töne, und daher sind sie uns Produkte der Natur, gebunden an ein Gesetz innerer Notwendigkeit. Übersehen aber dürfen wir nicht, wie überhaupt zwei Wege sich für die Erkenntnis des Wesens der Musik eröffnen, da wir in ihr sowohl ein Produziertes, ein aus dem Inneren Hervortretendes, als auch ein von außen Aufgenommenes, ein durch das Gehör Eindringendes erkennen. Hier kommt die Wirkung der Musik in Betrachtung, dort die Ursache und der Ursprung derselben. In beider Hinsicht bildet das Sichtbare einen Gegensatz. Das Licht nämlich erhellt die Welt und schließt uns das sichtbare Dasein auf, so dass wir von den Gegenständen angezogen ihnen näher treten und sie umfassen; der Ton bringt dagegen die Welt zu uns heran und lässt sie in uns eindringen, und sie lebt in uns fort. Beides aber wird durch ein Vermögen der Auffassung wahrgenommen und angeeignet, wobei die Sprache freilich für zwei Beziehungen nur ein Wort besitzt, indem sie die Erfassung der räumlichen und der zeitlichen Gestaltung beide als Anschauung bezeichnet. Aus dem Gesagten ergibt sich also, dass, was wir in den Tönen vernehmen, nicht ausschließlich in körperlicher Berührung beruht, noch das Ohr die letzte hier wirksame Instanz ist; des Geistes innerer Sinn macht das Vernehmende und ein Geistiges das Vernommene aus. Und so haben wir ein Zeitleben zu betrachten, in welchem der Wechsel und die auf- und absteigende Veränderung von einem inneren Prinzip ausgeht und der Einheit idealer Beschauung zustrebt.

§.5.

Vom Tone.

Was die Beobachtung des Lebens zu unterscheiden früh schon genötigt wurde, hat die Sprache in verschiedenen Benennungen festgestellt; doch beachtet der gemeine Sprachgebrauch nicht immer die Eigentümlichkeit der Wörter genau und vertauscht sie zum großen Nachteil des Verständnisses. Daher müssen wir, sowohl zur vollständigen Umfassung aller Erscheinungen des Tongebietes, als auch zur Vermeidung jedes Missverständnisses die verwandten Begriffe und deren Namen vorerst ins Klare bringen. Laut und Schall ist das Allgemeine der Gehörwahrnehmung, indem wir damit dasjenige bezeichnen, was mehr oder weniger stark in der Erschütterung der Luftwellen die Nerven des Körpers und vorzüglich das Ohr berührt. Daher sprechen wir von einem dumpfen Laut, von einem hellen Schall. Ob die Schwingungen regelmäßig oder unregelmäßig sind, kommt hierbei nicht in Rücksicht, wie auch die Verschiedenheit des Schalles nach der Beschaffenheit der Körper den allgemeinen Begriff nicht angeht. Den Laut vom Schall dadurch zu unterscheiden, dass jener einer organischen Stimme zugeteilt werde, betrifft nicht das Wesentliche und findet auch in dem Sprachgebrauche keine Bestätigung der Konsequenz. Der Schall aber heißt dann, wenn er in Beziehung auf den Gegenstand, welcher in dem schwingenden Körper und dessen bestimmteren Schwingungen enthalten ist, besonders erfasst wird, ein Klang. So sagen wir richtig, die Saite klingt, und benennen einen reinen oder unreinen Klang als den Laut, dessen Schwingungen gesetzlich geordnet oder unregelmäßig erscheinen. Jeder Ton ist zwar ein Klang, allein nicht umgekehrt gilt jeder Klang schon als ein Ton. Wenn der Schall und Laut zwar vernommen, aber bei seiner Unbestimmtheit und Ungleichheit nicht aufgefasst werden kann, sondern verworren und unklar bleibt, so nennen wir ihn Geräusch, wie eine rauschende oder geräuschvolle Musik einer bestimmten Auffassung ermangelt. In erhöhten Graden

steigert sich dies bis zum Geschwirr und Lärm.

Ton ist der Klang aus Selbsttätigkeit und mit Verhältnis. So entstehen aus Lauten und Klängen dann Töne, wenn sie, durch Selbsttätigkeit erzeugt, zu einander in Verhältnis treten, und selbst der einzelne Laut wird dadurch zum Tone, indem die Reflexion dessen Verhältnis zu andern und zu allen Tönen hinzugefügt und ihn z.B. als einen hohen oder tiefen, oder als einen benennbaren betrachtet. Hierin liegt das Wesentliche des Tons, nicht in dem harmonischen Mitklingen der Nebenklänge, wie Rameau und Andere vor Chladni annahmen, im Gegenteil benimmt diese Beimischung dem Ton den höheren Grad von Bestimmtheit.

Auf diese Unterscheidung nimmt freilich der Gebrauch des gemeinen Lebens nicht immer Rücksicht, und spricht von einem guten Ton eines Instruments, von einem Dreiklang und so in vielen Andern; doch wird dadurch die Sache selbst wenig beeinträchtigt. In der wissenschaftlichen Sprache kann auf strengere Bestimmtheit gedrungen werden.

§.6.

Der Laut und Klang beruht in der Bewegung oder Erschütterung eines elastischen Körpers, oder einer elastischen Masse, welche durch die Luft und die Luftwellen bis zu dem Ohr fortgeführt wird. Im luftleeren Raume wird weder ein Laut vernommen, noch kann er da hervorgebracht werden. Von der Verschiedenheit der räumlichen Eigenschaften der Körper hängt die Eigentümlichkeit ihrer Schwingungen und mithin ihres Klanges ab, was jener Teil der Naturlehre, welcher Akustik heißt, ausführt, indem er die Gesetze aufstellt, nach welchen die Vibration erfolgt und zur Empfindung des Ohrs wird, wobei sich ein Verhältnis der Schwingungen zu den vernehmenden Organen ergibt. Immer aber tritt eine innere Beschaffenheit hervor und gestaltet sich zu einer äußeren Erscheinung in der Zeit, gleichsam sich losreißend von dem Körperlichen. Da zeigt dann jeder schwingende Körper seine besondere Klangfähigkeit, insofern die ihm eigentümliche Spannkraft eine besondere Modifikation der Schwingungen bewirkt, wie auf der andern Seite die Auffassung der besonderen Bewegungen den Organen möglich, oder durch eine unzureichende Gestaltung versagt ist. Wenn nun die ganze Natur in Bewegung lebt und so sich in vernehmbaren oder auch dem menschlichen Ohr unerfasslichen Schwingungen befindet, so müssen wir in dem großen Ganzen und allen seinen Teilen auch ein allgemeines Tonleben anerkennen, und jedes Ding, welches lebt, hat seinen Klang und seine eigen Stimme. Einem höheren Geiste, der mehr als der Mensch zu vernehmen vermag, muss die ganze Welt erklingen, und es konnte Pythagoras von einer Sphärenmusik der Weltkörper reden, und Jean Paul, der Dichter, die zauberischen Klänge der blühenden Bäume und die Melodie der erwachenden Blumenknospen belauschen. Nur in der leblosen Natur herrscht Schweigen und die Ruhe des Todes kennt keinen Laut. In den Klängen der Natur selbst aber lassen sich mannichfaltige Beschaffenheiten unterscheiden, zu deren Bezeichnung wir analoge Merkmale aus andern Sinnesempfindungen anwenden, wie wir von einem hellen, dumpfen, dicken, dünnen Klang sprechen. Alles dies haben wir hier nicht näher zu beachten, da uns vielmehr die frage beschäftigt, was den Klang zum Tone macht. Verfolgen wir die Schöpfung des Tons, so ergibt sich ein dreifaches Moment.

§.7.

1. Der Klang, welcher immer eine Entäußerung innerer Beschaffenheiten ausmacht, wird entweder durch ein Äußeres angeregt, oder stammt unmittelbar aus innerer Selbsttätigkeit, wenn auch im Leben die Grenze, welche Beides scheidet, nicht scharf gezogen und das Besondere nicht genau noch ihr unterschieden werden kann. In diesem Momente aber erkennen wir das erste wesentliche Merkmal, nach welchem wir den Ton als den selbsttätig geschaffenen Klang bezeichnen. Dies kann auch unsere Sprache festhalten. Wir entlocken der Saite einen Klang, aber des Menschen Stimme tönt, und es tönt das von uns selbsttätig angeregte Instrument. Es gestaltet der Mensch die Klänge der gerissenen Saite und der geblasenen Flöte zu einer Tonfolge, und spricht darin sein Inneres aus; indem Instrument erscheinen menschliche Töne, eine Menschenstimme, wenn dagegen der Luftzug in den Saiten der Äolsharfe bald nur Klänge, bald ein Analogon von Melodie bildet.

2. Aller Schall gehört der Zeit an, und was auch irgend Räumliches an ihm haftet, wird nicht durch den Sinn, welchem der Schall gegeben ist, aufgefasst, sondern durch Reflexion oder durch vergleichende Beobachtung anderer Art gefunden und durch Kombination mit dem verbunden, was wirklich durch das Gehör vernommen wird. Die von Menschenhand bewegte Glocke und die schwingende Saite wird daher nicht als ein Sichtbares in ihren Klängen erkannt. Nur das Zeitliche fällt in den Kreis des Hörbaren, und Chladni's Klangfiguren stellen nicht mehr als die außerhalb der Schwingungsknoten bewegten Teile der Glasscheibe dar. Tritt nun ein bestimmtes Zeitverhältnis in den Rhythmus, und

erscheint in ihm eine Regelmäßigkeit, so wird der Schall zum Tone. Jeder Ton nämlich beruht als Erscheinung des Lebens in der Zeit auf dem bestimmten Verhältnis eines regelmäßigen Rhythmus, und die Gesetze des Rhythmus sind, wie neuere Untersuchungen im Besonderen nachgewiesen haben, den Gesetzen der Tonbildung gleich. Hierbei stört uns keineswegs die Frage, ob nicht auch im Raume das Rhythmische sich finde, wie man den Flug der Vögel, die Bewegung des galoppierenden Pferdes eine rhythmische genannt hat. Das Auge aber schaut Nichts mehr als räumliche Verhältnisse, und was diesen als Zeitliches beigegeben oder verschmolzen ist, legt nur der denkende Verstand unter. Soll der Rhythmus in dem Galopp des Pferdes oder im Tanze vernommen werden, muss der tönende Pulsschlag und der schallende Fußtritt hinzukommen; oder wenn auch für die räumliche Bewegung diese Bezeichnung gelten soll, haben wir einen zweifachen Sinn des Worts anzunehmen. Die vibrierende Saite ist an sich kein Ton; sie gibt ihn dann, wenn sie in einer bestimmten Zeit hörbar schwingt und so die Schwingungen gleichartig erfolgen, wenn also jene objektive Bestimmtheit auch in der subjektiven Auffassung erhalten ist. Mag immerhin Stärke und Schwäche eines Tons von der größeren oder geringeren Elastizität des Körpers und von dessen Vibrationen abhängig sein, oder mag eine auf dem Boden stehende Glocke eben so wenig als Blei klingen, so bestimmt dies alles nicht den Ton als solchen; denn wir haben hier nicht mit räumlichen Verhältnissen zu tun, und suchen den Ton nicht in Etwas; vielmehr können wir, wie schon oben angedeutet wurde, noch weiter gehen und den Ton als eine Entäußerung von dem Körperlichen betrachten. Bei ihm nämlich kommt der Körper, welcher bewegt wird oder vibriert, nicht mehr in Rücksicht, sondern nur das in ihm sich bewegende Leben, welches zur zeitlichen Erscheinung wird. Diese Erscheinung besteht in sich so selbstständig, dass wir nach dem mit Augen zu schauenden Körper nicht fragen und an ein nicht an den raum allein gebundenes Dasein glauben.

3. Der Schall ist vernehmbar als Differenz und wird dadurch zum Ton. Wie das Licht in seinem indifferenten Zustande auch vom Auge nicht erkannt wird und zur Farbe werden und so in eine Differenz und in Gegensatz treten muss, so auch der Schall, welcher als ein Indifferentes nicht als Ton vernommen wird. Wir vernehmen und erfassen einen Ton, indem die Verhältnisse von Höhe und Tiefe, von Stärke und Schwäche hinzukommen. Schon der einzelne Ton behauptet diese Differenz, sowohl in Beziehung auf jeden zweiten Ton, als auch auf die in ihm selbst mitklingenden Töne, deren Existenz bei Saiten längst anerkannt ist, bei den Blasinstrumenten nicht geleugnet werden darf. In der menschlichen Musik verbinden sich die differenten Töne wieder zur Einheit und bilden die Harmonie. Höhe und Tiefe, Stärke und Schwäche sind also das dritte wesentliche Moment, welches mit dem zweiten in sofern zusammentrifft, als die rhythmischen Gesetze zugleich die Gesetze für die verschiedenartigen Schwingungen in einer gewissen Zeit ausmachen.

Wir nennen den Ton hoch, wenn die Schwingungen oder Luftbewegungen viele sind oder geschwind erfolgen; tief dagegen, wenn sie langsam anschlagen. Dies aber wird durch die Länge des Körpers modifiziert, und zwar so, dass die Höhe im umgekehrten Verhältnisse zu dem schwingenden Körper steht, wie es die langen und kurzen Saiten des Klaviers zeigen. Zwei in dem Umfang gleiche Saiten schwingen und tönen verschieden bei verschiedener Länge. Aber auch die Spannung des Körpers und dessen Dicke tritt hinzu; denn der scharf gespannte und dünne Körper schwingt schneller und tönt höher, doch kann auch durch die Stärke des Körpers eine größere Steifheit und dadurch eine schnellere Schwingung hervorgebracht werden, wie ein dünneres, nicht so steifes Hoboeblatt die niederen Töne leichter angibt, als ein dickes und steiferes.

Stark und schwach heißt der Ton, in sofern durch den verschiedenen Grad der Elastizität eine größere oder geringere Erschütterung entsteht, wobei, wie scheint, eine nach gesetzlichem Verhältnis eintretende Zunahme und Abnahme der Bewegung in den auf einander folgenden Luftwellen eintritt, wie dies analog bei der Farbe statt findet, und daher auch die Tonfarbe genannt wird.

Die Differenz aber, in welcher der Ton erscheint, muss selbst bestimmbar und einer Einheit fähig sein. Schon im Klang unterscheiden wir die Reinheit als die Einheit gleichartiger Schwingungen, da das Gegenteil hiervon zum Geräusch oder Gekreisich wird..

§.8.

Auf diesen Momenten beruht der Ton, den wir als die selbsttätige Entäußerung eines inneren Lebens in rhythmischen Verhältnissen und in Differenz einer Mannigfaltigkeit betrachten. Nicht ausreichen konnte, wenn man das Wesen des Tons auf die Gleichartigkeit der Schwingungen beschränkte, durch welche allein nie ein geistiges Leben offenbar werden wird. Dagegen müssen wir auf der anderen Seite warnen, der Natur des Tons nicht dasjenige zuzuschreiben, was der

menschliche Geist durch Reflexion aus ihr entwickelt und in der Musik dann vorfindet, ein Irrtum, durch welchen Einige verleitet worden sind, die Erscheinung des Tons in einem so abstrakten Begriff zu fassen, dass nicht allein alle Beziehung auf die zum Grunde liegende körperliche Basis der tönenden Dinge aufgehoben, sondern der Ton zu einer rein ideellen Erscheinung gemacht und verflüchtigt wird. Den realen Grund und Boden dürfen wir nicht verlieren, wenn wir auch noch so fest an geistiger Bedeutsamkeit halten. Bevor wir aber auf die Grenzlinie, welche das Menschliche in der Tonwelt ausscheidet, unsern Blick wenden, bleibt das Wesen des Rhythmus und das Verhältnis der Abstände in den Tönen näher zu bestimmen.

§.9 Rhythmus.

Wenige Wörter haben in ihrem unsicheren Gebrauch so vielfache Missdeutung mit sich geführt, als das Wort Rhythmus, welches, aus fremder Sprache entlehnt, die bestimmte Anwendung eines Kunstausdrucks hätte finden sollen. So aber ist man genötigt, auf eine mehrfache Unterscheidung im Gebrauch dieses Wortes einzugehen. Doch gilt hierbei im Voraus, dass der Rhythmus nicht bloß der menschlichen Kunst als Eigentümliches, sondern der gesamten Tonwelt zufällt, und dass er schon vor aller Kunst, welche ihn zum schönen Rhythmus werden lässt, in den einfachsten Erscheinungen der lebenden Natur erkannt wird. So vielfach die neueren Versuche waren, das Wesen des Rhythmus in einer Definition auszusprechen, stellt sich auch hier heraus, dass fast Jeder von seinem Standpunkte aus das Wahre ins Auge gefaßt und doch kein Recht erworben hatte, die abweichende Ansicht Anderer unbedingt zu verwerfen.

Leicht war man einverstanden, daß der Rhythmus der Zeit und deren Erfüllung anheim fällt; denn wir benennen im allgemeinsten Gebrauch mit diesem Worte die durch ein Vernehmbares bezeichnete Teilung und Folge der Zeit, wie dies der schallende Schritt des Fußes, das Klingen des Pendels darstellt. Ein verhältnismäßiges Wiederkehren des Lautes läßt die fortschreitende Zeit wahrnehmen; denn wenn man auch auf räumliche Bewegung diese Bezeichnung übertragen hat, so geschah es immer im uneigentlichen Sinne. Auf ein engeres Gebiet treten wir, indem wir von dem musikalischen Rhythmus reden und denselben von dem metrischen unterscheiden, wie gleichartig auch die Gesetze für Beide sind. Jener gehört der tönenden Natur und Kunst, dieser der menschlichen Sprachkunst zu; Beide aber beruhen auf gleichartigen Prinzipien, da das, was den metrischen Rhythmus bildet, immer nur das musikalische Element der Sprache ausmacht.

Fassen wir nun die wesentliche Merkmale, durch welche der Rhythmus im strengen Sinne uns kenntlich wird, zusammen, so ergibt sich, wie sich von jeher ergab, daß Rhythmus die verbundene Summe bestimmter und mannigfacher Zeiteile zu einer Einheit ausmacht, wobei vorausgesetzt wird, daß die Zeit erfüllt, nicht leer ist, da eine leere Zeit gar nicht vernommen werden kann. Was in der Zeit erscheint, muß unter die Form von Zeiteilen treten, und nur in ihren Teilen wird die Zeit als ein Anschauliches erfaßt. Verschiedene Teile also, seien sie es durch Länge und Kürze, oder durch Stärke und Schwäche, bilden im Rhythmus ein Ganzes, wie die Proportion im Raume; weshalb auch die bildliche Bezeichnung Zeitfigur, von räumlicher Anschauung entlehnt, nicht verworfen werden mag. Das hierin zu Erfassende und für die Anschauung Ausgeprägte muß ein Bestimmtes und eben dadurch der Anschauung gegeben sein. Das Brausen eines Wasserfalls und die Äolsharfe hat für uns geringen oder keinen Rhythmus, obgleich er Beiden nicht abgeleugnet werden kann, aber über die Grenzen menschlicher Erfassung hinüber schweift und nicht Bestimmtheit genug in sich trägt. Doch auch Mannigfaltigkeit wird erfordert. Ein einzelner Klang gewährt noch keinen Rhythmus; es muß wenigstens die Pause als gültig dazwischen treten und der Klang wiederkehren; zwei Töne aber bilden schon einen Rhythmus in der engsten Grenze, mehrere Laute einen vollkommenen Rhythmus. Doch auch das Vielfache der Zahl nach reicht nicht hin. Völlig gleiche Teilung der Zeit in fortgeführter Folge, wie in den Hammerschlägen und im Pendelschlag, zeigt Gesetzlichkeit, und will man diese gleichartige Bewegung um ihrer getrennten Teile willen auch als rhythmisch benennen und von dem Rhythmus des Pendels sprechen, so muß wenigstens die Gebundenheit zugestanden werden, nach deren Auflösung beim Eintritt oder vielmehr bei der Wiederkehr einer Mannigfaltigkeit der Rhythmus seine vollständige Gültigkeit erreicht. Auch findet sich jene starre Gesetzlichkeit nur in dem nichtfreien Leben oder in einer auferlegten Notwendigkeit, wie sie sich in der Natur nirgends oder nur da auffinden läßt, wo das Mechanische vorwaltet. Wir dürfen daher auch nicht, wie gewöhnlich geschieht, annehmen, die Mannigfaltigkeit entwickle sich aus dem Gleichartigen, sondern sie ist eine ursprüngliche. Nicht desto weniger können wir von einer ersten lebendigen Regung sprechen, welche darin kund wird, daß unter gleichen Teilen sich der Eine intensiv hervorhebt, der Andere zurücktritt. Denn gebriert zwar hierbei den gebundenen extensiv gleichen Zeiteilen die Mannigfaltigkeit, so wird sie durch die erhöhte Kraft intensiv gewonnen, das ist in dem Accent, oder wie sonst wir den

Unterschied erhöhter oder größerer Kraft benennen, und mit den Musikern von gutem und schlechtem Takteil, oder von Thesis und Antithesis, mit den Metrikern von Arsis und Thesis sprechen. Die nächsten Fragen sind nun: was macht das Prinzip dieser Ordnung der verschiedenen Zeiteile im Rhythmus aus? Wodurch wird diese Mannigfaltigkeit zu einem wesentlichen Requisite des Rhythmus? Wie erklären wir die Entstehung einer Thesis nach oder aus der Arsis und deren Verbindung? Diese Erörterungen haben die Forscher, welche in dem bisher Bemerkten größtenteils einig waren, aus einander und so direkt entgegengetreten lassen, das dies Feld einem Kampfplatz ähnlich wurde. Dennoch walten auch hier mehr Missverständnisse als Irrtümer ob, oder es sind diese erst aus jenen erwachsen. Fast alle haben einen guten Teil der Wahrheit erfaßt, und jeder Einzelne sich bemüht, dem Andern dies abzuleugnen; eine gegenseitige Achtung und Benutzung würde dem Ziele näher gebracht haben als die das Richtige oft verkennende Polemik. Die erste wissenschaftliche Begründung fand Hermann, indem er das Prinzip des Rhythmus in der Wechselwirkung oder vielmehr im Verhältnisse von Ursache und Wirkung nachwies. Dies wurde missverstanden und gemisdeutet, indem Einige die Wechselwirkung darum leugnen, weil die Zeiteile nicht von beiden Seiten positiv und negativ auf einander wirken, sondern nur ein einfaches Kausalverhältnis statt finde; Andere deuteten die gleiche Entsprechung von Ursache und Wirkung, als solle eine Gleichheit der Zeiteile gefordert werden, was das Wesen des Rhythmus aufheben würde. Der Begriff von Ursache und Wirkung erscheint allerdings zu allgemein, und der Ausdruck Wechselwirkung fehlt gegen den Sprachgebrauch, nach welchem Wechselwirkung nur auf eine gleichzeitige Gegenwart sich bezieht; doch selbst nach einer nicht eben gründlichen Widerlegung mußte Apel doch ein kausales Verhältnis zugestehen. Diese Gelehrte ging dann auf eine nähere Bestimmung aus, indem er den Satz aufstellte: Rhythmus ist die sinnliche Anschauung der Einheit einer Reihe von Momenten der Evolution. Hiermit aber ist im Grunde nicht mehr ausgesprochen, als durch Hermanns Kausalität, wenn auch allgemeiner, angedeutet war, indem in der Evolution und in dem hierbei angewendeten Ausdruck des Erzeugten und Erzeugenden nichts Anderes enthalten ist als die aus der Ursache hervortretende Wirkung. Wo die Erfahrung ein Werden erkennen läßt, denkt der Verstand notwendig ein Verhältnis von Ursache und Wirkung. Gewonnen wurde durch Apel eine von ihm selbst nicht gehörig erfaßte, doch gehaltvolle Hin deutung auf ein Lebendiges, in der Zeitform Erscheinendes. Ungelöst dagegen blieb hierbei das Problem, wiefern die Mannigfaltigkeit der verbundenen Teile, welche keineswegs erst mit der Schönheit eintritt, im Rhythmus zum Wesentlichen werde, und woher in der stetig fortschreitenden Entwicklung eine Verstärkung und Verminderung der Kraft möglich werde. Neuerdings irrte man aufs neue, indem man in dem ursprünglichen Wesen des Rhythmus schon die Schönheit enthalten glaubte, da doch weder jeder Rhythmus an sich schön, noch derselbe ausschließlich eine Sache der Kunst ist. Man begnügte sich, in der Schönheit nichts mehr als die Mannigfaltigkeit und deren Einheit wahrzunehmen, durch welche allein jene doch nicht zu Stande gebracht wird; man löste die Fragen nach dem, was einen schönen Rhythmus gewähre, und dies lag in der Beseitigung der Einförmigkeit und Mattheit; allein wie überhaupt eine solche Mannigfaltigkeit entstehe und gewonnen werde, ob nach Willkür oder Gesetz, dies lies man unberührt. Was neuerdings durch Hoffmann (in der Wissenschaft der Metrik, Lpz. 1835) als neue Begründung sich ankündigte, stellt meistens nur andere Namen an die Stelle der schon gegebenen. Nach dieser Lehre beruht der Rhythmus, welcher von Grund aus ein schöner ist, in der Abwechslung der auf einander folgenden Zeiteile nach dem Gesetz der Anstrengung und Erholung, wobei wieder eine schwache und eine starke Anstrengung unterschieden wird. Die hatte schon Fries (Philos. Ästhetik oder Praktische Philosophie, 2. Teil. S. 236) gelehrt, und wenn auch nur in Andeutungen, doch gründlicher. Aus jener neuesten lehre entnehmen wir nicht, was dann geschieht, wenn auf eine Anstrengung nicht unmittelbar Erholung erfolgt, sondern entweder nochmalige oder erhöhte Anstrengung, wie dies wirklich zu erfolgen pflegt; nicht, was die verschiedenen Längen und Kürzen bildet und ordnet; nicht, was den letzten Grund für dies Alles ausmacht. Zwar wird dieser in der Notwendigkeit des Gegensatzes, welche überall in der Welt erscheine, nachgewiesen; damit aber gewinnen wir nicht mehr, als eine leere Formel der neuesten philosophischen Schule.

§.10.

In den Tönen, sahen wir oben, spricht sich innere Lebenbewegung als durch das in der Zeit Bewegte aus. Die Zeit nimmt als ein Kontinuum den Ton auf, und dieser würde selbst auch ein forthallendes Kontinuum ausmachen, träte nicht eben in ihm inneres Leben hervor, und wäre nicht die Form der Tonbewegung auch die Form der inneren Lebensbewegung. Das innere Leben aber besteht, insofern eine Tätigkeit die andere bestimmt, in der Wechselwirkung tätiger Kräfte, und zwar nicht allein überhaupt in mannigfacher Erregung, sondern im Wechselspiel von Aufregung und Beruhigung, welche doch keineswegs an sich absolute Ruhe ausmacht. Aussprache und Abbild

dieses inneren Lebens sind die lautwerdenden Töne, die sich rhythmisch verbinden und ordnen, indem sie in vernehmbarer Abwechslung die Zeit erfüllen, wie das innere Leben als zeitliches in rhythmischen Verhältnissen existiert. Die erste freie Ursache für die rhythmische Bewegung der Töne wird mithin in dem inneren Leben enthalten; von ihr geht die Anregung aus; sie bestimmt den Anfang und den Wechsel und den Ablauf der Bewegung. Die Form aber der Erscheinung und der Entäußerung ist durchaus eine zeitliche, und also eine Verbindung, in welcher das Aufeinander folgende stets von dem Vorhergehenden abhängig, die Gegenwart durch die Vergangenheit bestimmt wird. Es werden aber zugleich die Abwechslung der Tätigkeit und ein verschiedener Grad der Kraft erfordert, da ein Mantel der ersten zur einförmigen Ruhe wird, welche dem Tode gleicht, und da ein Fortschritt nur durch neue Erregung möglich ist. Eine gleichartige Bewegung, wie die des Pendels, lässt, wie wir schon oben bemerkten, immer nur ein gebundenes Leben voraussetzen, und ist daher auch nur im Mechanischen zu finden; sie enthält Ordnung, aber keinen Rhythmus. Wenn daher Andere hierbei eine Kausalität annehmen, Andere ein Moment von dem anderen erzeugt nannten, so blieb unerklärt, wie dieser Zusammenhang aus den Momenten selbst hervorgehen könne. Was hier das Wirkende ausmacht, liegt in der Tätigkeit des geistigen, in der gesamten Natur, wie im Menschen wohnenden Lebens, dessen Aussprache im Rhythmus erscheint. In dem Leben aber geht aus Anspannung oder Aufregung Abspannung oder Beruhigung hervor, und das zweite Moment der Tätigkeit kann nicht größer sein, als das erste. Diejenige Kausalität, welche in unserem inneren Leben obwaltet, ist auch in dem Rhythmus der Töne ausgeprägt und das modifizierende Prinzip.

§.11.

Die erste Regung lebendiger Bewegung beruht unter gleichen Teilen in intensiver Verstärkung, durch welche ein Teil hervorgehoben wird. Die ergibt den Akzentuierten Rhythmus, in welchem der eine gleiche Teil intensiv stärker hervortritt und diese Verstärkung sich wiederholt $\underline{1} \underline{2} \underline{1} \underline{2} \underline{1} \underline{2}$ oder $\underline{1} \underline{2} \underline{3} \underline{1} \underline{2} \underline{3}$. Hierbei verwechselt man nicht Akzent mit der Höhe des Tons, und versteht nur den markierten Ton, welcher den Grenzpunkt der Zeitfigur bildet. Diese Verstärkung kann überdies doppelt erscheinen, indem in jene Gleichartigkeit ein mehrfacher und nach Graden verschiedener Akzent eintritt, und so ein Rhythmus mit verschiedenen Akzenten sich ergibt, $\underline{1} \underline{2} \underline{3}$ oder $\underline{1} \underline{2} \underline{3} \underline{4}$. Die Mannigfaltigkeit aber vergrößert sich im Wechsel der Dauer der Zeiteile oder in dem extensiven Verhältnisse der Töne, in welchem sich eine Menge gerader und ungerader Zahlen entwickelt, bei welchen eine Länge sowohl zweien Kürzen, als auch drei und vier Kürzen gleich gelten und in diese Kürzen aufgelöst werden kann. Die Größe dieser Längen und Kürzen hat an sich kein Gesetz, und in es kann die Zersetzung so weit gesteigert werden, als sie nur das menschliche Ohr zu vernehmen vermag. Was über dessen natürliche Fähigkeit hinaus schreitet, kann wohl existieren, geht ihm selbst aber verloren.

Ohne daß der Verstand die Zahlen auffindet und ausspricht, umfaßt das Gefühl die Einheit der rhythmischen Verhältnisse; doch ward dem menschlichen Sinn eine Grenze angewiesen, welche in der vierfachen Zahl, sie mag musikalisch als Viertel oder Sechzenteile bezeichnet werden, enthalten ist. Schon das, was jenseits dieser Linie zunächst in Abmessungen der Zahl Fünf besteht, und das Gefühl wohl noch zu erfassen vermag, lautet nicht gefällig, und schwer wird es, durch Hervorhebung eines ersten Momentes ein Gleichgewicht zwischen 1 zu 5 zu bilden oder in fünf Momenten eine Einheit zu gewinnen. Dagegen widerstrebt dem Gefühl das siebenteilige Maß geradehin, und ganz widrig und unbrauchbar erscheint ihm die Messung durch 11. 13. 17. Daher urteilte schon Leibniz richtig, das menschliche Ohr könne nur bis fünf zählen. Die Verhältnisse von 1 zu 2 und von 1 zu 3 sind die natürlichsten und am meisten brauchbaren.

Nicht nötig scheint es, hier die mannigfaltigen Formen der Verbindung von Längen und Kürzen aufzuzählen, weil in ihnen, wenn auch die Kombination bald mehr, bald weniger Freiheit zeigt, das Wesentliche des Rhythmus doch nicht verändert wird. Nur das Eine werde bemerkt, wie vergeblich der Streit zwischen Metrikern und Musikern war, in welchem diese als Fehler mit Bitterkeit rügten, daß jene, von dem Satze ausgehend, die Länge sei Kürzen gleich, sich auf die Bezeichnung von Länge (—) und Kürze (/) beschränkten, und nicht in den neu erfundenen Notenzeichen einen Unterschied

verschiedener Kürzen, z.B. $\underline{\pm} \underline{\pm} \underline{\text{Ä}} \underline{\pm} \underline{\pm}$ oder $\underline{\pm} \underline{\text{Ä}} \underline{\text{Ä}} \underline{\text{Ä}} \underline{\text{Ä}}$. andeuteten. Durch die relativen Verhältnisse der Länge werden dem Metriker die Formen nicht geändert, und da der mit der Sprache vereinte Rhythmus als Metrum immer nur im Kunstprodukt erscheint, so muß zugestanden werden, daß ein Verhältnis von 1:3 hier nur unter Bedingungen und im Übergange zulässig ist. Neuerdings

haben die Metriker ein Zweifaches eingeräumt, womit die Musiker sich befriedigt finden können: daß nach den alten Rhythmikern es eine irrationale Länge gibt, welche nicht volle zwei Zeiten in sich faßt,

und daß eine lange Silbe um die Hälfte verlängert werden kann, also $_///$ dem \pm . $\ddot{O}\ddot{O}\ddot{O}$

gleichkommt. Wenn sie aber sich scheuen, mit den Musikern die Triole $\ddot{O}\ddot{O}\ddot{O}$ dem \pm gleich zu stellen, liegt der Rechtfertigungsgrund in der Sprache, welche auf die einfacheren und leichter erfassbaren Verhältnisse beschränkt ist.

§.12.

Enthält der Rhythmus ein wenn auch in Zeitmomentegeteiltes Ganzes, so hat derselbe einen Abschluß, doch nirgends eine Lücke. Es kann aber, während die Zeit ungestört fortfließt, eine Unterbrechung ihrer Erfüllung durch Töne eintreten, und dabei das tonleere Moment gültig werden. Dennoch wird dadurch das rhythmische Verhältnis nicht gestört, indem die von Tönen nicht erfüllte Zeit auch zu der Zeitreihe gezählt wird. Dies ist die Pause, welche auf gewissen Punkten die Erfüllung der Zeit, aber nicht den Rhythmus aufhebt. Die Dauer der Pause mag an sich einer Länge oder einer Kürze gleich sein, eine rhythmische Bedeutung gewinnt sie durch den zum Grunde liegenden Rhythmus, in welchen sie eingreift. Man hat zwar behauptet, daß innerhalb einer rhythmischen Reihe eine Pause nicht vorkommen könne, sondern nur zwischen zwei Rhythmen, die zu einer Reihe sich verbinden, eintrete; allein auch innerhalb der Reihe wird ein Zwischenraum, welchem die Erholung zufällt, wenn auch tonleer, doch bedeutungsvoll, ohne eine Lücke herbeizuführen. Was sind

sogenannte abgestoßene oder kurz vorgetragen Töne $\ddot{A} \grave{a} \ddot{A} \grave{a} \ddot{A} \grave{a}$ anders als ein Rhythmus mit dazwischen tretenden Pausen? Diese aber heben den Rhythmus nicht auf.

§.13.

Niemand hat je gezweifelt, daß der Rhythmus dem Gebiete der Zeit und mithin dem Tonleben angehört; dagegen hat die Frage, ob die Töne und die Musik unbedingt unter der Form des Rhythmus stehen, ihre Zweifel und Verneinung gefunden, wie namentlich Gottfried Weber den Rhythmus eine nicht wesentliche Eigenschaft der Musik nannte und eine rhythmuslose Musik in Beispielen auführte. Allein auch diese Behauptung stammt aus einem Missverständnis, in welchem Rhythmus mit dem Takte, oder der festgehaltenen Norm des gleichartigen Rhythmus verwechselt wurde; denn wenn Weber den gewöhnlichen Choralgesang der gemeine, wo längere und kürzere Dauer der Töne nicht taktmäßig gegen einander abgemessen, sondern jeder Ton willkürlich nach dem Ungefähr ausgehalten wird, als Beispiel anführt, und das Rezitativ damit vergleicht, so ermangelt dies Alles des Taktes, aber nicht des Rhythmus. Von dem Takte aber haben wir an anderer Stelle zu sprechen. Hier ergibt sich, daß ein Laut oder Schall an sich ohne Rhythmus existiert, aber aufgenommen in ein bestimmtes Verhältnis zum Tone wird, und in einer Folge mit Mehreren verbunden rhythmische Gestaltung annimmt, daß mithin überall, wo sich Töne verbunden finden, auch das Gesetz des Rhythmus waltet.

§.14.

Das Verhältnis der Töne in Hohe und Tiefe.

Unter den Tönen entsteht durch die verschiedene Geschwindigkeit oder Zahl der Schwingungen ein Abstand der Einzelnen, welchen man die Tonferne, das Intervall nennt. Die Länge des schwingenden Körpers und dessen Masse und die ihm eigene Spannung bestimmen die Zahl der angeregten Luftwellen, welche an das Hörorgan schlagen, und bilden den hohen und tiefen Ton. Wie dies geschieht, das heißt, wie der schallende Körper schwingt, und die Luftwellen das Organ berühren und Empfindungen erregen, bestimmt und berechnet die Lehre der Physik, welche sich Akustik nennt. Folgen die Schwingungen in gleicher Zeit auf einander, so ist statt des bloßen Lautes der Ton gegeben, welcher immer eine bestimmte Höhe besitzt. In dieser Beschaffenheit kann der tiefere, aus langsamer Bewegung hervorgehende Ton als die geschlossene Einheit der aus einander gehenden höheren Töne betrachtet werden, so daß wir sagen, diese gehen von dem tieferen Grundton aus.

Dagegen steht dem tieferen Tone der höhere auch gleich, weil er durch die vermehrte Bewegung in Zahl erreicht, was an Fülle ihm gebracht. So ist die Oktave der Prime gleich und von ihr verschieden.

Der Umfang, innerhalb wessen sich Töne gestalten, muß als ein unendlicher vorausgesetzt werden, doch erscheint er auch in den Grenzen menschlicher Fassungskraft noch sehr groß, nach Wollaston in der Ausdehnung von zehn Oktaven. Das 32-füßige C der Orgel, welches 32 mal in einer Sekunde schwingt, und das C, welches 16384 mal in einer Sekunde an das Ohr schlägt, können als Grenzpunkte angenommen werden; doch wurde von Weber nachgewiesen, daß Luftwellen aller Art einen Schall hervorbringen, wenn nicht weniger als 15 und nicht mehr als 30.000 in einer Sekunde zum Ohr gelangen. Das Verhältnis der sich aufreihenden Töne kehrt gesteigert, doch gleichartig in dem Umfang der Oktave wieder, so daß wir innerhalb einer Oktave alle Intervallen erfassen können. Da aber hoch und tief immer nur relativer Begriffe sind, und die Verschiedenheit der Töne eine unendliche, kaum bestimmbar ausmacht, so kommt dem Verlangen nach einem festen Punkte zu Statten, dass wir alle Töne nach der Organisation des menschlichen Ohrs zu beurteilen haben, und nah den von diesem ausgehenden Forderungen die Verhältnisse ordnen. Hierbei aber kann keineswegs darüber abgesprochen werden, ob nicht anders gestalteten Organisationen und einer anderen Auffassungsweise, als die menschliche ist, auch andere Tonverhältnisse gegeben sind, welche für uns keine Gültigkeit haben. Wir vermögen die Natur außer uns nirgends anders zu beurteilen, als inwiefern sie für den Menschen existiert. Kommt es auf das gefällige und das Schöne an, dann treten selbst auf dem menschlichen Gebiete die Töne Zeiten und Individuen auseinander, und welche Verhältnisse von dem Altertum anerkannt wurden und woran der Asiat oder der Nordländer sich ergötzt, diese sind vielleicht für uns unanwendbar und missfallen unserem Ohr.

Der Mensch, sobald er zu geistiger Entwicklung gelangt ist, erkennt und bestimmt in den Verhältnissen, welche er durch Zahlen zu berechnen vermag, eine bestimmte Folge, wie die Tonleiter oder Skala sie aufstellt. Diese findet ihre Anwendung in der Kunst. Wir kehren später auf sie zurück.

§.15.

Aus dem bisher Gesagten ergab sich, daß überall wo Töne als Ausdruck eines inneren Lebens vernommen werden, das Rhythmische und die Verhältnisse der auseinandertretenden Abstände in Höhe und Tiefe die Grundlage bilden, und dass diese daher in der gesamten tönenden Natur gefunden werden, wenn sie auch nicht nach dem in der Musik des Menschengeschlechtes Regulativ beurteilt werden können. Unter dieser Form wird zeitlich das Geistige offenbar, welches das gesamte uns umgebende Dasein durchdringt, so daß die Natur, im weitesten Sinne des Worts, in Tönen lebt und erscheint, und von der Musik der Welt und alles Einzelnen gesprochen werden kann. Wir schreiten aber in der Untersuchung weiter, indem wir fragen, wie tut sich die Musik außer der Sphäre des Menschen in den übrigen Kreisen belebter Naturwesen kund? Was ist das Tonleben der Natur im Gegensatz der menschlichen Kunst? Kann die musikalische Kunst auch als Nachahmung der Natur betrachtet werden?

§.16.

Die Musik der Natur außer der menschlichen Sphäre.

Überschauen wir die große Reihe der Naturwesen außer der menschlichen Sphäre, und fragen bei den einzelnen nach der Tonfähigkeit und der Ausbildung derselben für Musik, so dürfen wir die Sicherung vor möglicher Täuschung nirgends außer Augen lassen; denn nur zu leicht tragen wir das Menschliche auf andere Wesen außer uns über, und schreiben in einer in einer dichterischen Auffassung der Natur als Eigenschaft und Selbsttätigkeit zu, was nur unserer Einbildungskraft anheim fällt; wie der Dichter in dem Säuseln des Windes wohl Lieder vernimmt und den Bach melodisch rauschen hört. Auch kann die Behauptung, je größer die Fähigkeit eines Wesens Töne hervorzubringen sei, auf desto höherer Stufe stehe es in der Reihe der Erdorganisationen, nicht im Allgemeinen und für jedes Einzelne gelten, weil derselben eine Menge von wohl begründeten Erfahrungen widerspricht. Dies Geheimnis der Schöpfung deckt ein Schleier, den wir nur an einigen Stellen zu erheben vermögen, und unser Blick dringt nimmer tief genug in das innere Leben fremder Naturen ein. Wer möchte auch den gelehrigen und oft in der reinsten Gemütlichkeit dem Menschen nahe gestellten Hund tief unter die nicht eben geistvolle Nachtigall ordnen? Im Allgemeinen wird sich ergeben, daß die Natur außer dem Menschen größtenteils nur Laute und Schall besitzt, wenn auch damit der Anteil an der Ausbildung der Töne nicht gelehrt werden darf.

§.17.

Die Welt des Unorganischen nennen wir nicht tot; sie birgt in der überwiegenden Masse des Körpers ein schlummerndes Leben, und die Kräfte, welche Laute und Töne schaffen könnten, sind nur noch nicht erwacht, die Töne selbst aber ruhen in den unbewegten Dingen verborgen, um von fremdem Impuls, wenn der Mensch das Ding zum Mittel seiner freien Zwecke macht, geweckt zu werden. Die Körper dieser Sphäre, welche der Fähigkeit einer Laut durch eigene Tätigkeit von sich zu geben ermangeln, unterscheiden sich dennoch auch nach dem höheren oder niederen Grade, in welchem sie menschlicher Tonerzeugung dienen. Die edleren Metalle behaupten den ehrenden Namen auch in dieser Hinsicht; denn sie sind zu Tönen geeigneter, als die unedlen. Mit dem wacheren Leben erhöht sich die Regsamkeit für Tonbildung. Wir sind zwar nicht im Stande, die gewiß auch in Klängen kund werdende Bewegung des zeitlichen Pflanzenlebens durchs Gehör zu erfassen; aber die Befähigung zur Vermittlung von Tönen sehen wir den aus dem vegetabilischen Reiche entnommenen Instrumenten in einem vollkommeneren Grade zugeteilt, als den aus Metallen bereiteten. Die Möglichkeit, geistige Beseelung in sich aufzunehmen, deutet wenigstens auf eine Verwandtschaft des Wesens hin; doch kann dem an sich passiven Instrument auch nicht mehr als solch untergeordneter Anteil zugeschrieben werden.

Schreiten wir aufwärts durch die Reihen belebter Wesen, so finden wir in den niederen Regionen anfangs weder erkennbare Fähigkeit für die uns vernehmbaren Laute, noch Empfänglichkeit für aufzufassende Töne. Die Organe fehlen für Beides. Geräusch, durch äußere Körperteile hervorgebracht, darf nicht hierher gezogen werden, wie bei Bienen, Zikaden und anderen Insekten. Das Tonleben erscheint als leiseste Regung in den Fischen, unter denen einige Arten (*Cottus cataphractus*, *Cobitis fossilis*) Laute hervorbringen. Man hat von Tieren dieser niederen Klasse beglaubigte Beobachtungen mitgeteilt, welche Erstaunen erwecken, indem in der nachgewiesenen Empfänglichkeit für Melodien, wie sie in den Fischen und Krebsen, welche einer angestimmten Musik folgten, sichtbar ward, immer auch eine Reproduktion des Vernommenen vorausgesetzt werden muss. Mit den Amphibien beginnt bei dem vorhandenen Organ der Lunge eine Ausbildung der Stimme und Laute, ohne jedoch eine musikalische Bedeutung zu gewinnen; denn wie verschieden hierin die einzelnen Arten der Tiere gestellt erscheinen und eine Menge der Singtiere weit zurücktritt, Andere in der Teilnahme an vernommener Musik auffallend sich auszeichnen, was in dem bekannten Konzert für zwei Elefanten zu Paris (s. Musikal. Zeitung 1799. N. 19.) genau beobachtet wurde, so steht im Allgemeinen fest, dass in den Stimmen der Vögel, welche unter den Tieren allein singen, zuerst dasjenige hervortritt, was als Musik betrachtet werden könnte. Nur bleibt einer poetischen Auffassung der Natur auch hier anheim gestellt, mehr als wirklich in ihr gegeben ist, herauszuahnden, wenn sie in dem Rufe der Wachtel ein "Lobe Gott" vernimmt, in dem Tirilieren der Lerche eine Hymne zur Frühlingsfeier findet, und wie sonst die symbolische Deutung dies behandelt. Nicht Alles aber, was in dieser Region Stimme besitzt, gewinnt alsbald auch Musik. Wo nicht die Kraft der Selbsttätigkeit wirksam hervortritt, und nicht unmittelbar ein Inneres und Geistiges zur Aussprache gelangt, da sind Laute nur Spiel des von außen bestimmten Zufalls oder einer körperlichen, nicht freien Regung. Wie die Flötenuhr durch einen an sich toten Mechanismus sogar musikalische Kunstwerke aufstellt, indem dasjenige, was sie mechanisch wiederholt, ein Produkt menschlicher Erfindung ist, so gebriecht auf der anderen Seite auch dem Gesang der Vögel die Entäußerung eines inneren freien Lebens; denn sie singen meist nur in der Zeit, welche dem Geschlechtstrieb zufällt. Wir erkennen ihnen daher nur Töne zu als Erzeugnisse einer bedingten Selbsttätigkeit auf einer niederen Stufe, wo noch die volle Freiheit mangelt und das Selbstgefühl, welches zu seiner Darstellung ein bestimmtes und erkennliches Zeichen wählt, noch nicht entscheidend wirkt. Es sind darin immer nur instinktartige Produkte gegeben. Doch näher erwogen unterscheiden sich diese Töne auch in Hinsicht der musikalischen Verhältnisse noch vielfach von den Tönen der Menschen. Nimmer gelingt es, die Folge der Töne unserer musikalischen Skala anzupassen, und vergeblich bemühen wir uns, den Gesang der Vögel in Noten auszudrücken, wie alle mühsamen Versuche von Athanasius Kircher bis auf neueste Zeit zu keiner Wahrheit führten. Lässt sich auch in ihnen eine Art mathematisch bestimmbarer Verhältnisse nicht leugnen, so überschreiten sie doch die in menschlicher Musik gültigen harmonischen Bedingungen, welche nicht als zufällige betrachtet werden können. Die Mannigfaltigkeit und die Kontraste sind groß, indem sich aus dem Grundton weit seiner gespaltene Verhältnisse entwickeln, als unser Tonsystem sie aufstellt, sie bleiben aber für menschliche Musik unbrauchbar und können nicht einmal mit Bestimmtheit von dem menschlichen Ohr erfasst werden. Was wir wahrnehmen, sind nur Analogien. Des Rhythmus entbehrt der Gesang der Vögel keineswegs; allein er ist kein menschlicher oder musikalischer, sondern weicht von den uns gültigen Gesetzen weit ab, und

überschreitet die hier natürlich begründete Proportion. Im Besonderen mangelt die Bedeutsamkeit der Pause; denn mag der Kuckuck in seinem Gesang auch die kleine Terz richtig wiederholen, so täuscht man sich, wenn man mit Busby (Geschichte der Musik T.1. S.6) und Anderen eine genaue Akzentuation und streng gehaltene Pausen behauptet. Auch dasjenige, was in menschlicher Musik als geistiges Element den Auftakt hervorbringt, muss vermisst werden, wenn wir in dem nicht menschlichen Gesang die Anwendung des Auftakts nicht vorfinden, da ja nicht jeder Vorschlag für einen Auftakt genommen werden kann. Und so mag Blumenbach in seiner Sprache richtig geurteilt haben, wenn er sagt: die Vögel singen nicht, sondern pfeifen nur. Eine Art Musik mag es genannt werden; nur keine menschliche. Auch können wir sie da nicht erwarten, wo keine vollständige Tätigkeit des freien Geistes und des Gemüts obwaltet. Von dem Geschrei, als Entäußerung der körperlichen Affektion, zu dem Gesang ohne Worte ist der Übergang nicht so leicht und nahe, als es scheint; dazwischen liegt eine zu gewinnende Macht des Geistes, welche Mehr als Spiele physischer Kräfte in Anspruch nimmt. Die hierzu aufgestellten Erfahrungen gewähren ein nicht geringes Interesse der Bestätigung, wenn auch noch nicht ausreichende Resultate.

Der Gesang der Walddrossel besteht aus fünf oder sechs Teilen, und der letzte Ton eines jeden Teils ist eine Art Nachschlag, ohne harmonischen Schluss, wie wir ihn in der Musik nicht anwenden können. Die Amsel hat einen bestimmten Rhythmus, welcher auch mannigfaltig heißen kann, doch lässt er sich nicht ohne Veränderung in unsere Maß einfügen. Wie viel gepriesen der Gesang der Nachtigall ist, und wie sehr das lebendige Spiel der Töne in ihm ergötzt, doch bewegt er sich in keinem musikalischen Rhythmus, und auf langgezogene Töne folgt nicht selten eine Menge kurzer Töne oder ein nicht geordnetes Trillern, welches zum Gekreisch werden kann. Als der vorzüglichste aller Singvögel, ja als Meister seiner Kunst wird der sogenannte Spottvogel, *Turtus polyglottus*, dessen Heimat Amerika ist, von den Naturforschern gepriesen. Was F. Renunie (im Magazine of natural history No.5. 1829. Vgl. *Froriep's Notizen* 1829. N. 519) und Audubon (in *Ornithologie of America*. Vgl. *Morgenblatt* 1832. N. 84) erzählen, bestätigt teils einen großen Umfang und viele Mannigfaltigkeit einer vollen und höchst lebendig modulierenden Stimme, ähnlich dem Gesang der Nachtigall, doch ohne lang ausgehaltene Töne, teils die bis zu einer unglaublichen Fertigkeit ausgebildete Fähigkeit, die Naturlaute, wie des Rauschens der Blätter und der Bäche, und den Gesang anderer Vögel nachzuahmen und mit dem eigenen Gesang zu verschmelzen, so dass man einen Hänfling, dann ein Rebhuhn, dann eine Eule, dann ein Ente oder ein Huhn zu hören glaubt; dies alles aber reicht nicht für eine musikalische Beurteilung aus, und es könnte der Spottvogel wohl nur mit den Menschen verglichen werden, welche allerlei Tierstimmen nachzuahmen geschickt sind.

§.18.

Die Töne der Naturwesen außer dem Menschen sind also nicht die musikalischen. Dies bestätigen alle aufgestellten Beobachtungen der Forscher, nach denen allerdings gewisse rhythmisch-musikalische Verhältnisse vorhanden sind, aber sich durchaus nicht für Aufnahme in die aus dem Menschengeniale entwickelten Grundformen eignen. Wollen wir nun dies mit dem Namen der Musik im strengeren Sinne bezeichnen, so können wir auch nicht von einer Musik der Natur sprechen. Dennoch ist das, was so in unregelmäßigen Intervallen sich bewegt und eine strengere Regel des Zeitmaßes und der Harmonie nicht zulässt, ein Gesang und mißfällt uns nicht, ja gewährt auch Anmutiges und Interessantes. Wir können hierüber nur entscheiden, wenn wir nicht außer Augen verlieren, wann und unter welchen Bedingungen Musik erscheint. Dies aber geschieht da, wo geistige Freiheit selbsttätig eintritt und über den Ausdruck eines geistigen Lebens waltet. Die Freiheit trägt nämlich ein höheres ihr eigenes Gesetz in sich, mit dem sie frei schaffend über das Notwendige oder Nichtfreie gebietet; darin offenbart sich ein geistiges Leben, welches als freies Wesen aus dem Inneren hervortritt und das selbstmächtige Ergreifen und klare Bewußtsein eines selbständigen Daseins kund tut. Die Töne der Natur sind darum nicht Musik im menschlichen Sinne; denn es wohnt in ihnen nicht Freiheit, und die Art der Selbsttätigkeit, welche statt findet, ist immer nur eine gebundene. Sie werden entweder von einem bewußtseinlosen Zufall geschaffen und ohne geistige Regung, ohne Wahl und Ordnung verbunden, wie in der Äolsharfe, bei welcher wir doch nicht sagen können, der Wind mache die Musik, oder sie drücken eine sinnliche Empfindung des Instinkts aus, in welcher die Notwendigkeit der Natur gebietet und bindet. Diese Empfindung läßt die Natur meistens nur im Schrei und Gekreisch hörbar werden, weil sie derselben nicht im Bewußtsein mächtig ist. Es ergibt sich dann nur ein Analogon des Gefühls, wie es überhaupt in der Tierwelt vorliegt. Da ist's denn physischer Drang, sinnliches, aus dem Geschlechtstrieb stammendes Verlangen, was den Vogel singen läßt, nicht Ausdruck eines reingeistigen Inneren, nicht bewußtvolle innere Anschauung. Wenn aber die Lerche singend emporschwebt, der Fink und die Nachtigall im Laube der Bäume schlagen, ist's nicht ihre Lust und

Lebensfreude, die sie laut werden lassen? Wohl ist sie es, Aussprache der Lebensempfindung; allein doch nur allgemeine Lebensregung, gebunden an physische Gesetze, die Äußerung körperlicher Behaglichkeit und der Begierde; da steht der zwitschernde Sperling der Nachtigall gleich; während der Brutzeit schweigen sie beide. Natürlichkeit wird kund, allein nicht Geist. Luther urteilte daher ganz richtig über den berühmten Josquin in folgenden Worten: seine Komposition ist fein fröhlich, fließt willig, milde und lieblich heraus, nicht gezwungen und genötigt wie des Finken Gesang, und ist doch stracks und Schnur gleich an die regeln gebunden.

§.19.

Wenn nun den Menschen nur dasjenige Befriedigung gewähren kann, worin Geist und Freiheit obwaltet, so erledigt sich auch die Frage, was den Menschen in den Tönen der Natur ergötze und befriedige. Wir müssen hierbei zuerst absondern, was bloße Einbildung ausmacht, wie das Gefallen am Gekreisch eines Kanarienvogels. In dem Übrigen, in welchem man sich auf eine bestimmtere Tonfolge und einen geregelteren Rhythmus hingewiesen findet, da ist's das Analoge des Freien, was ergötzt, gleichwie die Analogien der Vernunft in Tieren anderer Art ein menschliches Interesse gewinnen. Ergötzen kann daher entweder die Reinheit des Tons, oder die Ahndung eines Freien in der Gebundenheit der Natur, oder die Ähnlichkeiten, die sich einmischen, ohne das Menschliche zu erreichen. Wir legen da wohl auch eine geistige Beseelung unter, und erteilen der Nachtigall das Gefühl der Sehnsucht, oder vernehmen in dem Schlag der Wachtel einen religiösen Aufruf. In dieser Symbolisierung dient die Natur unserem Leben in Ideen, wir sind es aber selbst und allein, deren Bild wir in der fremden Natur auffassen und näher ziehen.

§.20.

Hier aber stoßen wir auf einen in der Geschichte der Musik oft wiederholten Satz, und auf ein allgemeines in der Kunstlehre aufgestelltes Gesetz, welche beide dem eben Ausgesprochenen geradehin zu wiederstreben scheinen. Die Geschichte nämlich erzählt, der Mensch habe seinen ersten musikalischen Unterricht von den Vögeln erhalten und durch Nachahmung sich den Gesang gebildet; die Kunstlehre aber geht von dem Grundsatz aus, der Mensch sei als Künstler an die Natur gewiesen, und habe in seinen Werken die Natur nachzuahmen. Was der Mensch selbst besaß, hatte er nicht nötig, durch Entlehnung zu gewinnen, und erhielt er seine Töne auch nur aus der Hand der Natur, so war es seine Natur, in deren ursprüngliche Besitz und nach deren eingeborenem Gesetz er zum Ausdruck seines innersten Lebens sich eine Darstellung bildet, so dass das ergriffene Mittel ihm dazu dient, seine geistige Fähigkeit auszuleben. Wo er in der äußern Natur freie Bewegung oder auch nur deren Ähnlichkeit wahrnimmt, sieht er in derselben lebendige Bilder, ja Vorbilder für seine Darstellung. In dem scheinbar Gesetzlosen und in dem von der Regel Abweichenden, wie es der Gesang der Vögel darbietet, erkennt er wohl auch ein Art freier Formen und kann sie als den Ausdruck einer Freiheit, die er ihnen erst unterlegt, betrachten, obgleich sie an sich doch nur Produkte einer auferlegten Notwendigkeit sind.

§.21.

So ist die Musik, wenn wir den Begriff auch noch nicht dem der Kunst unterordnen, sondern nur nicht ins Unbestimmte erweitern, das Eigentum des Menschen und seine Schöpfung. Die Natur aber hat ihn zum Schöpfer gemacht. Musik heißt daher nicht minder als Poesie und Malerei ein Produkt des menschlichen Geistes, wenn auch früher schon vorhanden, ehe das nachdenken Regel oder lehre, nach welcher die Kunst verfährt, aufgestellt hat. Die Wahrheit dieser Behauptungen bestätigt eine zweifache Erfahrung. Die sogenannten wilden Völker und selbst die rohen Naturmenschen zeigen uns, daß die Musik erst mit der volleren Entwicklung der geistigen Fähigkeiten gewonnen wird, und sich da nicht findet, wo das physische Übergewicht das Gemütsleben beeinträchtigt. Einen anderen Beweis liefert die Wirkung der Musik auf nicht menschliche Wesen und auf Ungebildete. Viele Tiere ertragen die menschlichen Töne als ganz fremdartige gar nicht, oder hören sie ohne Ergötzlichkeit. Diejenigen aber, die dem Menschen näher stehen, selbst auf einer scheinbar niedrigeren Stufe, fesselt die Musik wie ein Zauber einer anderen Welt. Zwar lassen die Beobachtungen, welche man an Spinnen (Musikal. Zeitung 2 Jahrg. S.653) und anderen Tieren, namentlich in dem im Jahr 1798 zu Paris gegebenen Konzert angestellt hat, noch vielfache Vervollständigung und Begründung wünschen, doch führt schon eine Zusammenstellung des zerstreuten Vorhandenen zu bestimmteren Resultaten. Ungebildete Nationen erfreuen sich teils am bloßen Schall und die Lebensempfindung, welche sie schreien läßt, ergötzt sich auch nur an der

körperlichen Erschütterung, welche sie stark bewegte Luft auf ihren Körper hervorbringt; teils ist es das Rhythmische allein, was in ihnen eine Wirkung hervorbringt, wie bei den Bergschotten die gellende Bockspfeife in dem bald schnarrendstarken, bald leiser summenden Tone nur durch den Rhythmus Ermutigung und Mitleid erweckt. Musik aber kann dies nicht genannt werden, was allein die Sinnlichkeit betätigt und affiziert; nur in der Befähigung rein geistiger Organisationen beruht die Möglichkeit der vollen Auffassung.

Zweites Kapitel:
Von der Musik des Menschen.

§. 1.

Die Betrachtung über das Wesen des Tons und über die Eigentümlichkeit der Töne der Natur lässt eine Grenzlinie erkennen, durch welche in dem großen Ganzen des lautwerdenden Lebens eine bestimmte Sphäre des Menschlichen ausgeschieden wird. Auf diese sind wir hingewiesen, wenn wir im strengeren Sinne des Worts von Musik reden, und sie einer ästhetischen Beurteilung unterwerfen. Da verlangen vor Allem die Fragen ihre Lösung: worin besteht die Musik, welche wir eine Schöpfung des Menschen nannten? Und was ist das Reinmenschliche in der Bildung, Ordnung und Verbindung der Töne, wie solche von dem Menschen im Leben und in der Kunst angewendet werden? Wir werden sie dadurch lösen, daß wir den Charakter der Musik zergliedern und in den einzelnen Zügen das Eigentümliche nachweisen. Das Charakteristische aber ist ein Dreifaches. Wir besitzen nämlich in der Musik ein Produkt der freien Selbsttätigkeit, welches in fortschreitender Entwicklung des reflektierenden Geistes gewonnen wurde, erkennen in ihr die unmittelbare Darstellung des Gemütslebens, und finden darin die Totalität, in welcher sich die Tätigkeit aller Seelenkräfte für die Darstellung eines Kunstschoenen vereinigt.

§. 2.

Musik das Produkt freier Selbsttätigkeit des Geistes.

Nicht ein blinder Instinkt treibt den Menschen so zu singen und zu musizieren, wie er singt und

musiziert. In den Perioden der Entwicklung, in welchen er allein noch den Naturtrieben hingegeben und nicht zur Selbstmacht des Verstandes gelangt ist, besitzt er entweder keine oder eine höchst dürftige Musik. So wird von den Patagoniern im südlichen Amerika, welche, körperlich groß und stark, als gewandte Jäger erfunden werden, berichtet, daß sie nicht den geringsten Anklang von Musik zeigen und nicht singen. Wo Kultur die von einer überwiegenden Sinnlichkeit auferlegte Fessel gelöst hat, und der Geist mit selbsttätiger Regsamkeit ordnet und erfindet, da tritt Musik ein, und der zur Vernunft erwachte Mensch wählt die Naturlaute aus, um sie zum treuen Abbild seines innersten Lebens zu machen. Daher singen unsere Kinder in der Wiege schon besser, das ist, mehr musikalisch als erwachsene Wilde und Ungebildete. Als Guido von Arezzo nach Bremen gekommen war, um die dort hausenden Chauken im Kirchengesang zu unterweisen, schrieb er zurück, er vermöge mit aller Mühe nicht das geringste in der Musik zu fördern, denn die Bewohner sängen wie Esel. Die bildenden Einflüsse der Gesellschaft greifen mächtig ein. Der vereinzelt Mensch hat in seinen beengten Zuständen nur Laute für sein Bedürfnis und die Befriedigung der Begierden, er ist aber in Ganzen auch mehr stumm oder weniger laut als das Tier. In die Verhältnisse der Geselligkeit eingetreten, wo ihm ein geistiges Dasein in Liebe und wechselseitiger Erhebung zu einer Welt der Ideen aufgeschlossen wird, entfaltet er das ihm eigentümliche Leben, und bald verlangt sein Inneres in reger Selbsttätigkeit nach Aussprache, und daß ein anderes gleichbeseeltes Wesen es vernehme; ist dieses nicht gegenwärtig, so tritt er in einen Wechselverkehr mit sich selbst; er singt um zu singen und um vernommen zu werden. Auf dem Wege der Natur verfolgt er geistige Zwecke; die dargebotenen Mittel der Aussprache und die Aussprache selbst sind zugleich notwendig und willkürlich. Auch hier wird Reflexion zur Schöpferin des Menschlichen. Nur darf man hierbei nicht alsbald ein methodisches nachdenken oder planmäßige Entwürfe voraussetzen, da der Mensch im Leben Vieles oder das Meiste absichtslos reflektiert, und ohne sich des Zwecks klar bewußt zu werden, dem Drang seines Inneren auf sicherem Wege folgt. So gewinnt der Mensch die Musik nicht durch Nachahmung der Natur und nicht die Vögel haben, wie Ernst Wagner behauptete, ihm singen gelehrt; dennoch verweilt er, während er mit seiner Kraft des Geistes gestaltet und schafft, innerhalb der Grenzen und unter Bedingungen der Natur, und empfängt aus ihrer Hand den zu verarbeitenden Stoff. Angeregt von außen, auf die Bedingung des Hörbaren zurückgewiesen, hat auch hier der Mensch die in ihm geborgenen Heime zur vollen schönen Blüte entfaltet und selbsttätig sich eine Musik, das ist, seine Musik geschaffen. Dieser Gewinn und die Befähigung zur Produktion erscheint verschieden nach den mannigfachen Bildungsstufen. Die Völker, Zeiten, Individuen treten auseinander, ausgestattet mit verschiedenen mit verschiedenen Talenten, abweichend in den Entscheidungen der Neigung, immer aber darin sich gleich und eins, daß ein inneres Leben mit Selbstbestimmung zur Aussprache gelangt und eine Regel zum Grunde gelegt wird.

§.3.

Treten wir dieser Selbsttätigkeit des reflektierenden Menschen in der Musik betrachtend näher, so wird sie uns zuerst offenbar in der Tonfolge.

Die Gestaltung und Ordnung der Töne, welche wir als Tonfolge oder als Tonsystem bezeichnen, ist eine durch Reflexion bestimmte, ein Produkt des menschlichen Geistes. Dies wird uns auf zwei Punkten erkennbar; einmal, weil sie nirgends in der Natur sich fertig vorfindet, und dann, weil wir ihrer allmählichen Ausbildung auf historischen Wege folgen können.

Nicht andere Geschöpfe der Natur haben dem Menschen vorgesungen, noch singen sie nach menschlicher Weise, und die Harmonie der Natur ist nicht die Harmonie der menschlichen Kunst. Wie verschieden auch die Organe gebildet sind, so könnte doch das Verhältnis der Töne ein allgemein gleiches sein; aber selbst unter den Völkern der Erde finden wir eine gleiche Fähigkeit und Anlage dafür, nicht aber gleichartige Ausbildung. Wo Menschen mit gewandter Geschicklichkeit den Vogelgesang, wie das Girren der Nachtigall oder den Finkenschlag nachahmen, wird dies doch nirgends zu einer menschlichen Musik; wie überdies dasjenige, was wir hierbei als das Gleiche anzuerkennen geneigt sind, meistens täuscht, indem wir an unsere Tonweise gewöhnt, dieselbe unvermerkt auf den natürlichen Gesang übertragen. Eben so passen die Lieder der Mildten nicht in unsere Tonfolge, und frei entwickelte Völker können sie nicht anwenden, selbst nicht außer dem Kunstwerke und auch nicht dann, wenn sie an sich nicht gefallen sollen. Manche Völker gelangten in ihrem einmal fixierten Zustande nicht einmal zur Quarte und mithin auch nicht zur Sexte. Die Galen in Schottland teilen mit indischen und chinesischen Völkerstämmen den Mangel der Quarte und Septime, und ordnen die Folge der Töne *c d e f g a c*. Läge die Tonfolge der Musik in der Natur fertig vor, so sänge auch jeder Mensch, und immer rein. Auch der unreine Ton ist zwar ein vollständiger Ton, aber steht in einem Missverhältnis, und dasjenige, was das Verhältnis der Töne zu einander ausmacht, lehrt nicht die Natur, sondern wird durch Reflexion gewonnen uns festgestellt. Schweizer

und Tiroler, welche in ihrem Gesang die Quarte und Septime besitzen, treffen ohne für unsere Musik gebildet zu sein, wie die Erfahrung noch heute bestätigt, sie selten rein, indem sie die Quarte für uns zu hoch, die Septime zu tief nehmen. Wenn nun die Schwierigkeit dieser Intervalle, welche auch jedes Singlehrer bei Kindern wahrzunehmen Gelegenheit findet, von Einigen, wie von Seidel (im Charinomos Th.2. S.85), dadurch erklärt wurde, als liege in ihnen etwas nicht vollkommen Naturgemäßes, so waltet ein Irrtum ob. Wohl sind sie nämlich naturgemäß, aber Produkte einer scharf greifenden Reflexion und mithin auch nur da zu finden, wo die feinere Ausbildung des Geistes darauf hingerichtet sie möglich macht. Es steht nämlich die Quarte auf der Grenze der Ordnungen und wird bald zu der niederen, bald zu der höheren Region gezogen, wenn nicht Scharfsinn dies Schwankende beseitigt. Amiot, als er von der Musik der Chinesen spricht, erzählt, wie europäische Melodien den Chinesen so widrig klangen, daß sie sich die Ohren zuhielten; dagegen ist=s ein vergebliches Unternehmen, Melodien der Chinesen oder der Bergschotten in unseren Noten mit strenger Genauigkeit aufzuzeichnen.

§.4.

Die Tonlinie der Natur erstreckt sich ins Unbegrenzte, und besteht aus unendlich kleinen Teilen, ein fügsames, doch für den menschlichen Gebrauch erst zu bearbeitendes material. Es bietet sich nämlich in der Natur, wie das Monochord zeigt, eine Menge von Verhältnissen dar, bei denen vorerst die Brauchbarkeit in Fragen kommt. Da setzt der Mensch nach den Bedingungen seines Geistes, welcher auch in der Feststellung des Hörbaren wirksam ist, Grenzen, und ordnet das ihm Anwendbare, und die natürliche Tonfolge wird zur musikalischen, welche aus der Natur entnommen, doch in derselben nirgends fertig und abgeschlossen vorliegt. Wie ein solches Recht, in die Natur ordnend einzugreifen, dem Menschen zukomme, bedarf keiner Rechtfertigung; es ist ein ursprüngliches und mit dem Geiste selbst gegebenes. Auf einzelnen Punkten stellen sich der Ermittlung einer Einheit, welche dem Geiste ein unbedingtes Erfordernis ist, nicht geringe Schwierigkeiten entgegen, und wie hierbei der Fortschritt in der Ausbildung historisch geworden ist, so darf das jetzt Vorhandene, wenn es auch durch allgemeine Anerkennung seinen Bestand gefunden hat, nicht als das einzige und vollkommene Tonsystem angesehen werden. Was über die Grenze des für den Menschen Erfäßlichen hinausliegt, (und das menschliche Ohr hört nicht die Verhältnisse aller Zahlen) bleibt von selbst und für immer ausgeschlossen; wie frei aber der Mensch in dem also begrenzten Gebiete wählt und ordnet, lehrt die Geschichte seiner Entwicklung durch das vielgestaltige Völkerleben hindurch. Da stellt sich uns in den verschiedenen Zeiten ein verschiedenes System der Töne dar, und zwar nach dem Standpunkt, welchen der reflektierende Geist auf dem Gebiete sinnlicher Anschauung einnahm. Nach und nach gewann das Gesetz der Verhältnisse eine entscheidende Kraft, bis es als ein allgemeingültiges hervortrat, und wären die historischen Urkunden nicht so mangelhaft, würde auch der Weg genauer nachgewiesen werden können, auf welchem der reflektierende Geist bis dahin gelangte, wo jetzt die Musik ihre Gesetze behauptet. Was vor Aufstellung einer Theorie die Tonfolge ordnete, war das natürliche mehr oder minder ausgebildete ästhetische Urteil, dessen Wahrheit später durch die mathematische Beweisführung bestätigt wurde. Wir sind freilich gewohnt, unsere heutige Musik einer fremden und namentlich der alten Musik der Griechen streng entgegenzusetzen, und ein neuerer Schriftsteller (Kiesewetter in s. Geschichte des Ursprungs und der Entwicklung unserer heutigen Musik) hat nicht allein die historische Möglichkeit geleugnet, daß die neuere Musik aus der altgriechischen hervorgegangen sei oder sich nach ihr gebildet habe, sondern hat dies geradehin für naturwidrig erklärt, was schon früher auch Chladni getan hatte. Allein naturwidrig war die alte Musik keineswegs und konnte es nicht sein, doch war sie weniger musikalisch, gleichwie der Gesang der Vögel oder der Gesang der Natur in einem noch größeren Abstand für uns unmusikalisch, das ist, für die Darstellung des geistigen Lebens unzureichend heißen muss. Mag immerhin zugestanden werden, die neue Musik habe ihr Gedeihen gefunden, als sie sich von dem griechischen Systeme getrennt; unerweislich bleibt, dass aus der altgriechischen Musik eine der unseren gleiche weder erwachsen sei, noch habe erwachsen können. Die Einsicht in das, was das Altertum besass und übte, wird immer eine höchst unvollständige bleiben; doch kann auch Niemand sich rühmen, über die Anfänge der christlichen Musik zureichende historische Beweise zu besitzen; unleugbar aber steht der Grundsatz fest, dass in der Entwicklung des großen Ganzen, welches Sache der Menschheit heißt, kein Sprung stattgefunden habe, und dass nirgendwo ein zweiter Anfang ohne vorausgegangene allmähliche Entfaltung der Elemente eingetreten sei. Nur eine Reformation, eine Verbesserung und Umbildung unterscheidet eine neue Zeit von der alten. Wer möchte da die höhere Vervollkommnung der heutigen Musik in Zweifel ziehen, oder den Weg der Anfangsperioden aufs neue wählen? Nur Drieberg konnte (in s. Aufschlüssen über die Musik der Griechen S. 15) behaupten, Alles, was nicht mit der griechischen Musik übereinkomme, sei

fehlerhaft und verwerflich. Doch wird auch dasjenige, was man in der Musik der Alten als willkürlich zu verdammen pflegt, seine zureichende Rechtfertigung in der freien Entwicklung des reflektierenden Geistes finden, und ein später erkannter Irrtum nicht als eine Schuld gerügt werden. Die Geschichtsforscher können, wenn sie den Gang der Ausbildung sorgsam verfolgen, die Gültigkeit und sogar die Notwendigkeit der einzelnen Schritte wohl nachweisen, wenn sie vorsichtig von der einfachen Reflexion des Lebens und von der Anwendung der Gewohnheit die Lehren der Theoretiker, welche mit ihrer Spitzfindigkeit oftmals keinen Eingang ins Leben gefunden haben, unterscheiden.

§.5.

Das Tetrachord, welches den Griechen zur Basis ihres Tonsystems diene, macht eine naturgemäße Grundlage aus. Nicht eine blinde Verehrung der pythagoreischen Vierzahl, wie vielfach späterhin auch des Pythagoras Zahlenlehre in den ausgeführten Teilen der Tonlehre zu verwerflichen Bestimmungen veranlasste, hat das Tetrachord erfinden lassen, oder, wie Chladni meint, die Musik auf unnatürliche Grenzen beschränkt. Die Griechen fanden in einer an sich nicht unrichtigen Reflexion das Verhältnis auf dem Wege der Melodik heraus, und die Erfahrung wird diesen Weg außer der Kunst noch heute bestätigen. Man vergleiche nur hierüber Nägeli's Gesangbildungslehre. Im Tetrachord beruht das Element der Melodie, welches aber nicht befriedigend ausreichen kann, wenn das Harmonische gültig geworden ist oder vorher herrscht. Man nannte in älterer Zeit die Quarte *συλλαβή*, weil sie die erste Zusammenfassung konsonierender Töne enthält (*πρώτη σύλληψις νόγγω συμπίωω*), wodurch schon deutlich wird, wie auf einfach natürliche Weise man die Forschung begann. Auch hat Niemand verneinen können, daß die Feststellung der drei Tongeschlechter, des diatonischen, des chromatischen und des enharmonischen, nach ihrer Möglichkeit und ihrem Abschluss richtigdurchgeführt war, insofern von ihrer ausschließlichen Anwendbarkeit nicht die Rede ist. Es hat zugestanden werden müssen, daß die Tonleiter des diatonischen Geschlechts von den Griechen vollkommen richtig aufgestellt und daher auch immer beibehalten worden ist; daß im Umfang der Quarte vier Töne enthalten sind, welche, weil der Abstand von Quarte und Quint 8/9 oder eine reine Sekunde beträgt, zwei und einen halben Ton in sich fassen.

Ein Grundpfeiler des Aufbaues war durch die Feststellung der Oktave 1 : 2 gewonnen. Das Ganze bildeten anfangs sieben Töne im Heptachord, später die vollständige Oktave im Oktachord, in welchem die Quarte 3 : 4, die Quinte 2 : 3 betrug. Indem hierbei die Griechen, um ein absolutes Maas des Tons, das ist, des ganzen Tons zu gewinnen, den Abstand der Quarte und Quinte, nämlich 8 : 9 wählten, wonach der halbe Ton 243 : 256 betrug, erhielten sie reine Quarten und Quinten, wie wir sie nicht besitzen, dagegen aber auch minder reine Terzen; doch ist die große Terz zu 64 : 81 auch in neueren Temperaturen, wie bei Kirnberger u. A., obgleich sie von der unserigen 4 : 5 um 80 : 81 zu hoch ist, nicht verworfen worden. Darum darf sie nicht geradehin als naturwidrig bezeichnet werden, und mit Unrecht führt man zum Beweis die Töne der Trompete und des Horns an, als welche nur reine Terzen zu 4 : 5 geben sollen; denn bekannt ist, daß der sechste Ton in der zweigestrichenen Oktave $a \Rightarrow$ auf jenen Instrumenten gegen unser gültiges Intervall zu tief, der Ton $f \Rightarrow$ zu hoch steht, wie solche auch im Wolfsgesang, namentlich in Schwaben vorkommen. Auch kann die Annahme des ganzen Tons in 8 : 9 nicht gegen die Natur deshalb sein, weil sich ja noch ein kleiner ganzer Ton zu 9 : 10 vorfindet. Besonnen sichtet und ordnete der Mensch für seine Zwecke, was Natur ihm darbot. In der Aufstellung der übrigen Tongeschlechter, des chromatischen und enharmonischen, haben wir nicht minder eine freisinnige Kombination und das Ergebnis fortschreitender Reflexion anzuerkennen. Die Umwandlung des einen ganzen Tons in einen halben, so daß 2 - 2 - 12 als das chromatische Geschlecht auf einander folgten, und die Spaltung des halben Tons in Vierteltöne des enharmonischen Geschlechts war nicht aus dem Grunde naturwidrig, nach welchem uns diese Intervalle jetzt missfallen, noch auch insofern zufällig und grundlos, als nur die Bewahrung der pythagoreischen Vierzahl auf die Meinung, nicht mehr als vier Töne im Tetrachord zu dulden, geführt habe. Hier auch lag den Griechen das in einer außer aller künstlichen Theorie vorhandenen Musik Festgestellte, über welches wir, ohne alte Musik gehört zu haben, nimmer das Urteil einer allgemeinen Verwerfung aussprechen dürfen, als brauchbar vor, und das Irrtümliche kann, wo es sich vorfindet, nur den mangelhaften und in Subtilitäten verlorenen theoretischen Lehren zugeschrieben werden. Selbst die Griechen neuester Zeit wenden feinere Tonverhältnisse noch jetzt an, die wahrzunehmen unser Ohr nicht gewöhnt ist. Es kann nicht unsere Aufgabe darzulegen oder zu beurteilen, da vielmehr hier nur anerkannt werden soll, daß es auf Grundlagen der Natur beruhte, eine feinsinnige Kombination der Reflexion ausmachte, und auf dem Standpunkte seiner Zeit nicht als verwerflich erscheint. Diese Anerkennung, so oft in einseitiger Entgegnung verweigert, konnte selbst einem neuesten Versuche der Wiederherstellung nicht vorenthalten werden. Als nämlich Kretzschmer, wir berücksichtigen hier

nicht, ob ausreichend, oder auch nur im Besonderen billigenwert, aufs neue eine Entwicklung der Töne durch Quartensfortschreitung versucht hatte, und die Kritiker mit triftigen Gründen die Temperatur unserer Musik verteidigten, konnten sie doch nicht leugnen, daß auch diese Konstruktion auf eine Tatsache der Natur gebaut und mit vielem Scharfsinn ausgeführt sei.

§. 6.

Verfolgen wir den Fortschritt der Entwicklung, so ergibt sich, daß auch hier das Leben der Theorie vorausgeeilt ist und sich den Forderungen derselben nicht rücksichtslos gefügt hat. Von den strengen Kanonikern trennten sich die Harmoniker und entschieden nach dem, was dem Ohr Befriedigung gewährte. Beide rechneten, aber die Harmoniker nicht ohne Beachtung des Prinzips, welches die musikalische Darstellung menschlicher Gefühle leitet. Unter den griechischen Theoretikern wird Lasus als derjenige genannt, welcher den Tönen eine Art Temperatur zugestand und sie die Breite derselben nannte, wie scheint, in dem Sinne, in welchem der Ton nach dem verschiedenen Verhältnisse der Tonarten eine Ausdehnung zuließ. Didymus durchschaute die Gültigkeit der Terzen zu 4 : 5 und 5 : 6 und nahm für den kleinen halben Ton 9 : 10, für die halben Töne 15 : 16 und 24 : 25 an. Diese Verbesserung der Grundansicht mußte eintreten, sobald der Mangel und das Bedürfnis einer vollständigen Harmonie fühlbar und klar geworden war. Auch die Abweichungen des Ptolomäus dürfen wir, abgesehen von einzelnen Irrtümern, nicht geradehin als Verunstaltung, sondern als Vorbereitung einer künftigen Reformation betrachten. Die schon bestimmten Tonarten als verschieden Arten der Oktave wurden beibehalten; denn die vier Tonreihen des heiligen Ambrosius, durch die Stellung der halben Töne verschieden, sind doch nur die altgriechischen Tonreihen; der erste dorische Ton (*d e f g a h c d*) enthält die phrygische, der zweite phrygische (*e f g a h c d e*) die dorische, der dritte lydische (*f g a h c d e f*) die hypolydische, der vierte mixolydische (*g a h c d e f g*) die ionische Tonordnung, wenn auch die Größen der Intervallen nicht ganz gleich waren. Erweitert wurde das Gebiet am Ausgang des sechsten Jahrhunderts durch Gregorius den Großen, welcher jenen vier Kirchentönen, die nun die authentischen genannt wurden, durch Versetzung in die Unterquarte noch vier andere, die plagalischen, beifügte. Für den mehrstimmigen Gesang aber, welcher nun kirchlicher Gebrauch wurde, konnten die festgestellten Tonarten nicht ausreichen, indem in ihnen der Unterhalbton oder das Subsemitonium fehlte. Die Geschichte erzählt, wie lange Zeit hindurch man zwischen der Annahme eines neuen Systems und der Behauptung des Alten schwankte, wie man durch das in der Theorie festgestellte Gesetz den freien Verkehr der Reflexion nicht hemmen konnte, und als die Leistungen der Künstler in gebilligten und befriedigenden Mutern vorlagen, man auch die theoretischen Regeln nach denselben umformte. Die Harmonie entwickelte sich, und in ihr eine kunstreiche Erfindung, das Ergebnis einer mehr und mehr zur Klarheit erhobenen Forschung. Außer dem Gebrauch der Oktave, Quinte und Quarte wurden die Terz und Sexte, welche die Alten, wenn auch nicht gänzlich verworfen, doch zurückgestellt hatten, vor Allem und mit vollem Rechte gültig und damit ein neues System vermittelt, welches, wenn auch nicht mit strenger mathematischer Konsequenz durchgeführt, doch eines Teils mit dem Gebrauch der erfundenen Instrumente einstimmt, anderen Teils dem entsprach, was das Gehör als wohlgefällig anerkannte. Ein naturgemäßer Fortschritt der Ausbildung ist auch hier sichtbar. Mag Guido von Arezzo oder ein späterer Theoretiker, vielleicht aus der Zahl von Guidos Schülern, das Hexachord aufgestellt, oder sich die Lehre allmählich unter Mitwirkung Mehrerer entwickelt haben, eine neue große Epoche der Musik, und zwar der für immer entschiedenen Fortbildung, trat mit der Festsetzung der Akkordenfolge und der dazu nötigen Würdigung der Terzen und Sexten ein. Da wurden denn auch die Dissonanzen als brauchbar herangezogen und für die Überleitung benutzt, woraus die ältere Art des Kontrapunkts (*contrapunctus floridus*) hervorging. Auch ist nicht zu übersehen, daß Guido die Notenschrift, welche zwar erst im 12 Jahrh. die zureichende Bestimmtheit und leichte Anwendung gewann, wesentlich verbesserte und damit das Studium der Musik nicht wenig förderte.

§. 7.

Der reflektierende Verstand ging weiter. Bis ins fünfzehnte Jahrhundert war man auf die Oktave beschränkt gewesen und kannte keine Ausweichung in einen Nebenton, wie dies alte Melodien, z.B. Herr Jesu Christ, dich zu uns wend, von Huß (1400), Nun ruhen alle Wälder, von Isaac aus Prag (1480) noch erweisen. Es mangelte Abwechslung in Melodie und Harmonie. Jahrhunderte vergingen, ehe man den neuen Aufbau des gesamten Tonsystems auf der Basis der beiden Tonarten des Dur und Moll ruhen ließ. Man teilte die Oktave in zwölf Stufen, so daß sich 24 Tonarten ergaben. Da

konnte nicht jeder Ton vollkommene Reinheit erhalten, oder es waren für jede reine große und kleine Terz, Quarte und Quinte eine Menge Nebensaiten nötig, in denen auch die Vierteltöne ihre Stelle gefunden hätten. Die im Monochord liegenden Töne konnten für die Forderung so gleicher Verhältnisse nicht ausreichen; denn stellt man sie zu dem Grundton rein auf, so bilden sie nicht unter sich reine Verhältnisse. Deshalb wählte man Vereinfachung in einer Temperatur, und willigte in eine Abweichung von der Reinheit des Intervalls, damit jeder der zwölf Töne als Grundton des Dur und Moll gebraucht werden konnte, indem bei den übrigen reinen Verhältnisse die kleine Terz statt $5 : 6$ nur $27 : 32$ in sich fasst und die Quinte $27 : 40$ statt $2 : 3$ darstellt, mithin um das syntonische Komma $80 : 81$ zu klein sind. Es kommt ferner hinzu, daß der große ganze Ton oder die große Sekunde in einem doppelten Verhältnisse $8 : 9$ und $9 : 10$ erscheint, wo das Komma den Unterschied bildet. So ergab sich die Notwendigkeit einer ausgleichenden Teilung, eine gleichschwebende Temperatur, in welcher die Quinten um den zwölften Teil des Komma abwärts, die Quartan aufwärts schweben, und der Reinheit der Terzen und Sexten ein Drittel des Komma (der Diesis) abgeht, doch so, daß in der möglichst genauen Verteilung der Differenz die Reinheit der Oktave bewahrt wird. Die einfacheren Konsonanzen, besonders der Quinten, zu schonen, wählte Kirnberger eine ungleich schwebende Temperatur, in welcher nur die Quinten *d a*, *a e* und *fis cis* an der Reinheit verlieren. Andere auf andere Weise, wie Keppler, Euler, Stanhope. Wenn nun Chladni diese Temperatur und das neue Tonsystem der alten Tonordnung als ein Naturgemäßes und Sicheres dem Willkürlichen und Schwankenden entgegenstellt, so liegt darin ein Irrtum vor, weil ja die Elastizität des Tons und die Gefügigkeit des Gehörs, welches eine mögliche Annäherung für vollkommene Reinheit hinnimmt, das mathematische Verhältnis aufhebt und die Übereinkunft bei dem, was wohl klingt, auf Allgemeingültigkeit nicht Anspruch machen kann. Zugestanden kann nur werden, daß für Instrumente und die nach diesen ausgebildete Menschenstimme eine canonische Reinheit nicht anwendbar, und daher eine Temperatur notwendig wird.

Uns sind die Verhältnisse, fasst man sie in ganzen Zahlen, von 1 bis 6 konsonierende Intervalle, deren Verhältnis bestimmt ergriffen wird, aber selbst noch durch den Grad der Annäherung verschieden ist (die Quinte neigt sich mehr zu Dissonanz); dagegen wird die Mannigfaltigkeit nicht ganz zur Einheit gebracht in den Verhältnissen, welche über 7 liegen (kleine Septime $7 : 4$, verminderte Quarte $7 : 5$); dissonierend ist uns der noch größere Abstand, in welchem die Einheit nicht klar gewonnen wird, nach 9 und 15 (Sekunde $9 : 8$ und $10 : 9$, große Septime $15 : 8$). Demnach fällt des Verhältnis in 7 aus, über welches Intervall vielfacher Zweifel obwaltet. Tartini, Euler, Kirnberger sprechen für dessen Brauchbarkeit, und nannten es *i*; Chladni im 35 Heft der *Cäcilia* erachtete es für unbrauchbar und unnütz, weil jeder Ton sein *i* erhalten und das Klavier, die Flöte und andere Blasinstrumente samt der Notierung umgeändert werden müßten; Gründe, welche minder schwer wiegen und nicht einmal gegen eine Abodenlose Spekulation ankämpfen können. Fasch ließ dagegen in einem Motette den Akkord *c e g i* in *g d g h* übergehen, ohne zu missfallen, und Violoncellspieler benutzen den Flageoletton nach *g*, welcher merklich höher als *a*, tiefer als *b* liegt.

Wie sehr wir nun in dem Vorhandenen das Zureichende anzuerkennen, die feinsinnige Kombination zu bewundern und unsere Tonordnung zu den gelungensten Ergebnissen menschlichen Nachdenkens zu rechnen veranlaßt sind, so wird doch die Annahme einer Perfektibilität des Tonsystems schon dadurch begründet, daß es selbst immer nur als eine Schöpfung des menschlichen Geistes betrachtet werden kann, und der vorschreitende Scharfsinn auch Neues aufzustellen noch später vermögen wird. Vergeblich streiten die Akustiker gegen die Meinung, die uns gültige Tonleiter sei ein Produkt willkürlicher Wahl, da ja vielmehr die Basis in der Natur sich vorfinde; denn auf dieser unleugbaren Basis hat die Reflexion, ohne selbst den Grund voraus erkannt zu haben, das Gebäude aufgebaut, dessen Verhältnisse dann später auch mathematisch bezeichnet werden konnten. Was in unserem Tonsystem zur Befriedigung des Gehörs und für eine leichtere Anwendung geordnet worden ist, bezeugt weder innere Notwendigkeit, noch strenge Konsequenz, und es kann die Beschränkung auf die beiden Tonleitern in Dur und Moll nicht eine unbedingte Forderung heißen, als wären in den sieben Tönen nicht auch noch andere Versetzungen des halben Tons möglich. Wenn daher auch nicht an Herstellung der alten Kirchentönen vor unserem Gehör gedacht werden möchte, so läßt sich die Frage, ob nicht, den Bedürfnissen einer durch Jahrhunderte entwickelten Menschheit gemäß, Umwandlungen des Alten und neue Entdeckungen auch auf Resultate führen würden, in welchen sich die würdevolle Einfachheit mit der bedeutungsvollen Lebendigkeit einigte, wenigstens durch den Glauben an einen unaufhaltsamen Fortschritt der Menschheit selbst sicher stellen. Klage schon Plutarchus in s. Schrift über die Musik c. 17, daß man den enharmonischen Gesang vernachlässigte, und wehrt eine große Zahl der Praktiker die Aufnahme des Enharmonischen der Vierteltöne ab, so würde doch gewiss durch dasselbe eine Bezeichnung des feinsten Ausdrucks in einfacher melodischer Musik gewonnen werden, vielleicht auch ohne die Bestimmtheit der Harmonie zu beeinträchtigen. Vorschnell spricht man dem menschlichen Ohr die Bildsamkeit ab, feinere

Unterschiede als unsere halben Töne aufzufassen; im Gegenteil kommt diesem Sinne eine weit größere Schärfe als den anderen Sinnen zu; und bei den Alten den Sinn für Wohlklang zu vermissen, liegt kein Grund vor. Daß wir uns in der vorhandenen Temperatur beruhigen können, besagt der Bestand unserer Musik, welche bei einer feineren Ausbildung des Gehörs und strengerer Anforderung an Reinheit umgeformt werden müßte. Haben wir nicht schon anerkannt, daß der kleine halbe Ton (c - cis) und die übermäßige Quarte (h - f) größere Intervallen sind, als der große halbe Ton (c - des) und die verminderte Quinte? und war nicht die Differenz des kleinen Komma (ces - b fes - e) den Griechen vernehmbar? Warum sollen wir uns nicht mit Kretzschmer der Erwartung hingeben, daß die Selbstständigkeit der Septimen- und Nonenakkorde auf festere Regeln zurückgeführt und Instrumente und Spieler gefähigt werden, auch die feineren Intervallen zu behandeln? Schon ist uns der kleine Septimenakkord as f d a, der nach c Moll aufgelöst wird, nicht dem Akkord gis f d a, den wir nach a moll auflösen, gleichgeltend.

In diesem Allen entscheidet die Fähigkeit des Ohrs und das Wohlgefallen, welches auf der Bildung unserer gesamten Seelentätigkeit beruht, und von dem Unbestimmten zur klaren Bestimmtheit vordringt, indem sich dem mehr und mehr geschärften Bewusstsein die Zahl der Mannigfaltigkeiten minder und Einheit erfaßt wird. Doch verstärkt das Wohlgefallen sich auch in der Freiheit, welche oft in dem Unbestimmten und Schwebenden ihre Sphäre findet, und man kann daher das Ungefällige einer kanonisch reinen Musik auch aus einem ästhetischen Grunde erklären, den wir später in Betrachtung ziehen. Vieles verwarf nach ihrem Rechte die Kunstlehre, obgleich es möglich war. So würde das enharmonische Tongeschlecht gewiss im Charakteristischen gewinnen lassen; ob aber auch in rein formaler Schönheit? Diese Frage kann nicht a priori entschieden werden. Eben so wenig läßt sich erklären, warum das Ohr nicht die Zahl Sieben überschreitet, und in den Verhältnissen von 11 und 13 nur Unreines verwirft. Die menschliche Organisation will es also. Wenn endlich die mathematische Inkonsequenz bei aller Temperatur Zweifel gegen die Richtigkeit der Theorie erweckt, so beruhigt und erfreut sich das menschliche Gemüt in dem, was nicht durch Zahlenbezwungen wird und in seiner Ungebundenheit ästhetisch wirkt. An der Hand der Natur schreitet der Geist sicher, ohne immer glücklich in Auflösung der hervortretenden Probleme sein zu können. Neuere Versuche der Erklärung oder der Systematik, wie die Verteilung der Tonleiter in zwei Trichorden mit anhängendem unterhalb Tone des Grundtons und der Oktave (c d e f g a h c) oder die von Kretzschmer versuchte Regeneration des Tetrachordensystems, sie sind alle Beweise des rastlos vorschreitenden Verstandes, welcher auf neueröffneten Gebieten zu ordnen und zu lichten strebt.

§.8.

Waren die brauchbaren Terzen festgestellt und die Akkorde gefunden und theoretisch erkannt, so war auch die Harmonie gegeben. Wie geringen Umfangs dieses Gebiet den Alten blieb, besagt die Geschichte. Ihnen die Kenntnis der Harmonie gänzlich abzusprechen wagten nur diejenigen, welche nicht bedachten, daß die Anwendung von Oktaven, Quinten und Quartan auch harmonischen Zwecken dienen konnte. Die Harmonie aber ist allein des Menschen Erfindung, sein errungenes Eigentum. Die Griechen hatten die Melodie bis zu einer in ihren mächtigen Wirkungen erprobten Vollendung und zu einer kunstvollen uns jetzt nicht mehr erfaßbaren Struktur ausgebildet; ihnen konnte nicht gänzlich mangeln, was ein Wesentliches in menschlicher Musik ausmacht; denn nur der Mensch singt und musiziert nach Harmonien. Aber der christlichen Zeit war vorbehalten, den eröffneten Weg zur Höhe zu bahnen, doch auch da erst nach Anfängen von zehn bis elf Jahrhunderten. Die Zeit der rascheren Fortbildung beginnt mit dem zwölften Jahrhundert; die Namen der Erfinder sind verloren; zwei Jahrhunderte vergingen in den Vorarbeiten, in welchen ein noch sehr mangelhafter Discantus und ein starker Kontrapunkt erscheint. Den Niederländern aber fällt das größte Verdienst anheim, im 14 Jahrhundert eine reine Harmonie aufgestellt zu haben. Doch wir haben hier die Bedeutung und den Wert der Harmonie noch nicht zu beachten, sondern nur darauf hindeuten wollten, wie die der Akkordbildung und der Folge der Akkorde zum Grunde liegende allgemeine Tonordnung ein Produkt menschlicher Reflexion ausmacht, und wie darin das Wesen der Musik erkannt wird.

§.9.

Auf gleiche Weise bewährt sich die schaffende Selbsttätigkeit des reflektierenden Geistes in der Feststellung der rhythmischen Verhältnisse. Abgesehen von unrythmischen Klangreihen der Natur, in denen die Einheit der Mannigfaltigkeit Teile gebriecht, erscheint die bestimmte Zeitordnung der wechselnden Töne eigentümlich in der Musik des Menschen, und gewinnt da eine gesetzliche und abgeschlossene Form im Takt. Wir unterscheiden

aber nicht allein den Takt von dem freien Rhythmus, in welchem verschiedene Teile der Zeit und des Tons untereinander in Verhältnis treten, ohne ein geregeltes Ganzes zu bilden, sondern auch einen gebundenen Takt von einem freien Takte, und benennen den Ersteren vorzugsweise mit dem Namen des Takts. Er tritt in der musikalischen Entwicklung, jedoch für verschiedenen Zweck, auf zwei Stufen hervor, auf der frühesten und auf der spätesten. Auf jener spricht er das enge Gesetz starrer gleichartiger Formen aus, und eine äußere Begrenzung hält den Inhalt in scharfen Kontouren zusammen; auf dieser bringt er die freieste Bewegung auf gesetzliche und anschauliche Formen, ohne beschränkend vorzuherrschen, zurück, und ist das Eigentum der Kunst; daher es Irrtum ist, in seiner Erfindung und Anwendung die eigentliche Kunsttätigkeit, wie doch geschehen ist, abzuleugnen. Die ungebildeten Völker, bei denen wir nur Anfänge der Musik finden, gestalten ihre rohen Melodien nach den durchgreifenden Verhältnissen des Takts, vorzüglich in der Begleitung, zu welcher alsbald taktierende Instrumente, wie Pauke, Cymbel, angewendet werden. Hier erscheint also schon die Natur einem Verstandesgesetz untergeordnet; dies aber wirkt als ein äußeres oder hinzugetretenes. Ob dieser Takt noch ungleichmäßig wechselt, wie in altböhmischen Nationalliedern, welche Dionys Weber in seiner Vorschule der Musik mitteilt, oder gleichartig fortläuft, bewirkt im Wesentlichen keine Änderung. Nicht die Teile werden für sich, wie im freien Rhythmus, sondern das Ganze nach Teilen gemessen und gleich geformt; es herrscht die äußere Form vor. Gelangt dagegen der Mensch zum Besitz geistiger Freiheit, in welcher seine Gefühle Umfang und Innerlichkeit gewinnen, und zugleich zum Bewusstsein einer Gesetzlichkeit, so nimmt der Ausdruck seines inneren viel bewegten Lebens in Musik jene bestimmte rhythmische Form an, welche wir zwar nicht den Takt im strengen Sinne nennen, aber darin ein geregeltes Zeitmaß in entsprechenden Verhältnissen erkennen. So hatte die griechische Musik allerdings Takt, nur nicht unsern gebundenen, welchen den Alten aufzudringen ein vergebliches Bemühen einiger Metriker gewesen ist, da selbst durch Einschub von Pausen und Punkten keine Gleichheit erreicht werden kann. In wechselnder Bewegung herrschte eine innere Gemessenheit, doch die Proportionen regelte kein so strenger Abschluss, daß der Inhalt an ein zum Grund gelegtes gleich erhaltenes Maß gebunden gewesen wäre, vielmehr reihten sich in solchem freieren Takte auch ungleichartige Rhythmen (z.B. " Ä Ä " Ä " Ä " Ä Ä) an einander. Einzelne Formen, wie die daktylischen, jambischen, anapästischen, näherten sich strengerer Gesetzlichkeit, doch blieb der alten Musik die weitere Ausbildung des Takts fremd. Die höhere Entfaltung des rhythmischen Elements erreicht die Kunst, wenn sie auch die freieste Bewegung unter die Einheit eines fest und gleich erhaltenen Maßes zu stellen vermag, und so auf der einen Seite die Freiheit des bewegten Lebens ungeschmälert erhält, auf der anderen sie einem Verstandesgesetz unterwirft, und nicht mehr das Besondere nur, sondern ein Ganzes behandelt. Da fällt die Beurteilung der schärferen Reflexion zu, und es entscheidet, wie sich später ergeben wird, das ästhetische Urteil. Dann aber ist auch die menschliche Musik fertig. Dieser Ausbildung strebte sie in langsamer Entwicklung zu; denn noch im zwölften Jahrhundert besaß man nicht eigentlichen Takt, sondern nur die sogenannte Mensur, in welcher jedoch die drei- und zweiseitige Einteilung versteckt zum Grunde lag. Was darauf bis ins fünfzehnte Jahrhundert in der Theorie der Mensur, in Hinsicht der Augmentation, der Diminution, der Alteration gelehrt wurde, war zum Teil durch scharfsinnige Kombination, wenn auch zu künstlich, gewonnen; eine einfachere Theorie klärte das Verfahren in der Kunst auf. So kann aber die Erfindung des Taktes keineswegs, wie nach Ernst Wagner (Musik. Zeitung 26 Bd. S. 199) behauptete, auf des Bedürfnis im Duett, oder auf eine bloße Verabredung zurückgeführt werden, vielmehr mußte sie im Fortgang der sich entwickelnden Kunst da eintreten, wo eine bestimmte Zeichnung und Charakterisierung sich mit Einheit der Darstellung verbinden sollte. Eben so wenig aber steht zu erweisen, daß der Takt erst mit der vollständigen Harmonie und deren Folge bestand und besteht auch außer einem streng gemessenen Takte. Dagegen trifft den Takt auch keineswegs der Vorwurf, als hindere er die freie Bewegung oder vernichte sie sogar, vielmehr erhält er die lebendigste Bewegung im Bestand eines Ebenmaßes und gewährt ihr Anschaulichkeit; in den Schranken des Rhythmus waltet ungeschmälert die Freiheit der Schönheit und das Formlose wird zur Gestalt. Dies aber ist nur durch Wahl und Aussonderung möglich, und tritt für ästhetische Zwecke wesentlich wirkend ein, indem es der Darstellung der proportionierten Schönheit dient. Entspricht der Rhythmus der Töne dem auch rhythmisch bewegten Leben des Gemüts, und prägt sich in ihm ein Geistiges in mannigfaltiger Regung aus, so waltet darüber ordnend und mäßigend die Kraft des Verstandes und vermittelt die Schöpfung eines Kunstwerks. Dadurch wird die entscheidende Wirkung herbeigeführt, welche die Musik durch den Takt ausübt, bei welcher Beobachtung man aber den Takt nicht mit dem Tempo verwechseln darf, wie in der oft angeführten Erzählung vom Pythagoras, welcher einen betrunkenen Jüngling, der das Haus seines Nebenbuhlers unter Flötenspiel in Brand stecken wollte, dadurch beruhigte, daß er in einer ruhigen Weise spielen lies, nur das leidenschaftliche und beruhigte Tempo verstanden werden muss. Die volle Wirksamkeit des Taktes kann nur in neuerer Musik sich erweisen, in welcher er sich ausgebildet vorfindet.

§.10.

Unserer Betrachtung fällt hier anheim, was die Musik in den festgestellten rhythmischen Formen und in dem Takte besitzt. Das gleichartige Verhältnis, welches der Takt unter den als ein Ganzes betrachteten Zeiteilen aufstellt, beruht auf den einfachsten Zahlbestimmungen; denn nur zwei Arten des Takts, der gerade und ungerade, oder der zweiteilige und dreiteilige, sind in der Anwendung vorhanden. Diesen ordnen wir gerade und ungerade Abteilungen unter; zu den letzteren gehören die Triole und Sextole. Die innere Geltung der Teile, welche nicht in der Bezeichnung, sondern in der inneren Struktur und im Vortrag gegeben ist, so daß die kleineren Noten leichter und lebendiger lauten (man denke an den oft falsch bestimmten $2/4$ Takt, wo er $4/8$ Takt heißen sollte), gehört dem Charakteristiken an, während das Gleichartige im Verhältnisse der geordneten, in Länge und Kürze verschiedenen Töne die Darstellung der proportionierten Schönheit vermittelt. Jene Geltung aber hat nur relative Bedeutung. Zum Grunde legte man das Maß der ganzen Note und gewann in deren Teilung die verschiedenen Taktarten, welche durch Zahlen benennen.

So lange die Musik in einfachen Melodien langsam sich gleich einem Choral bewegte, ergab sich der Takt aus der Melodie selbst, ohne äußere Bestimmung; als sie aber figuriert und vielstimmig wurde und der Gang der Melodie teils kunstvoller, teils auch verwickelter eintrat, bedurfte man der Grenzpunkte und eines Zeichens, welches anschaulich unbedeutend, doch allein ein Ganzes überblicken lässt und sogar ein volles Orchester zusammenzuhalten und den ganzen Vortrag zu bedingen vermag. So hat menschliches Nachdenken eine komplizierte Sache auf die einfachste Weise geordnet, und wie unbedeutend die äußerliche Hülfe bedünken mag, hat die Noten- und Taktschrift ein Wesentliches vielfach gefördert. Aus dem langsameren Gange der Melodien erklärt sich die Anwendung von $2/16$, $3/16$ in alter Zeit, und nicht tadeln darf man, wenn in der Fuge die halbe Note mit Geltung von Vierteln erscheint, weil der intensive Gehalt oder die gedrungene konzentrierte Kontinuität vorwaltet. Das rhythmische Gesetz der Arsis und Thesis greift ein, indem ein guter und schlechter Takteil unterschieden wird, und zwar in zweifacher Rücksicht, sowohl dem extensiven Charakter nach, als auch in dem intensiven Gehalt der Töne oder Noten. Mangelhaft sind hierbei noch größtenteils die Lehren der Theoretiker, während die Anwendung das Richtige handhabt; denn unzureichend lehrt man, wie in jedem Takte der schwere oder gute Teil an der ersten Stelle betont werden müsse, und das Gegenteil hiervon eine Ausnahme bilde; wobei größtenteils eine stärkere Betonung mit dem Zeitgehalt verwechselt wird, Aus der Natur des Rhythmus aber geht das Charakteristische hervor, welches z.B. $12/8$ und $4/4$ in Triolen und $3/2$ unterscheiden lässt.

§.11.

Der menschlichen Musik scheint daß, was wir Auftakt nennen, eigentümlich anzugehören. Die Erklärung ist auf verschiedene Weise (namentlich von Metrikern) versucht worden, indem man den Anfang des Rhythmus doch nur in der schwerer betonten Arsis anerkennen konnte, und daher beim Auftakt bald von der Voraussetzung einer ideellen Arsis, bald von einem Anlauf der Kraft sprach. Einen Auftakt wendet nur ein geistig beseeltes Wesen, der mensch darum an, weil der Grund dazu in dem Gemüt, dessen Ausdruck die Musik ist, enthalten wird. In dem Gemüt nämlich existiert die Bewegung oder das Gefühl vor der Äußerung schon, und aus der Mitte desselben kann die Aussprache beginnen, welche mit einer nicht ausgesprochenen Melodie verbunden oder als ein hervorgetretener Teil derselben erscheint. So liegt allerdings die zu der Thesis, welche den Auftakt bildet, gehörige Arsis in dem Gemüt und in der Voraussetzung eines Früheren, und ist als Fortsetzung einer schon begonnenen Reihe zu betrachten, durch welche eine Unendlichkeit des geistigen Lebens kund wird.

§.12.

Neuere Untersuchung, namentlich durch Oppelt, hat herausgefunden, daß die Gesetze des Tonverhältnisses auch die Gesetze des Rhythmus sind, und der Mensch für Beide nur eine gleiche Bedingung in sich trägt. Auch im Rhythmus zählt das Ohr nur bis auf eine gewisse Grenze. Das Verhältnis der Zahl 2 gibt einen ruhigern Ausdruck als die Rhythmen in der Zahl 3, und wie mit der Zahl 6 die Konsonanz endigt, so auch die Teilverbindung im Rhythmus. Der siebenteilige Takt kann an sich nur störend wirken und ist einer freieren Behandlung nicht fähig; was der Zahl 11 und 13 zufällt, bleibt unerfaßlich und lautet widrig, weil sich eine Einheit nicht vernehmen und deren Inhalt nicht ordnen und nicht verteilen lässt. Schon in dem fünfteiligen Takte stehen vier Teile einem Teil gegenüber, und die Thesis in einem Missverhältnis zu der Arsis, oder wir vermissen in der Zusammensetzung von $2/4$ und $3/4$ das Symmetrische, wenn auf der anderen Seite sie sich in die

Verhältnisse 2 und 3 trennen lassen. Unwahr hat man daher dieser Taktart Rundung und schönes Ebenmaß zugeschrieben, und was Seidel zum Beweis eines sogar schöneren Ebenmaßes, als es in der Drei sich finde, aufführt, insofern nämlich bei der Fünf das Zentrum kleiner sei als die Seiten, gewähre sie größere Mannigfaltigkeit, dies ist ohne alle Rücksicht auf Akzent ausgesprochen, oder man begreift nicht, was hier Zentrum bedeuten soll. Auf die Griechen und deren Gebrauch päonischer oder exetischer Maße darf man nicht verweisen, da bekanntlich dieser Gebrauch ein sehr seltner und nur in der Komödie bisweilen augenommen war, selbst für komische Effekte. Was die Türken und rohere Völker anlangt, finden wir allerdings bei ihnen die Anwendung des fünfteiligen Taktes, doch warlich auch keine vorgeschrittene Kunst. Telemann schrieb Mehreres angeblich im fünfteiligen Takt, und neuere Proben dieser Art finden wir in der Musikal. Zeitung 12 Bd.2. Beil. 14 Bd. N. 40. Doch sei man vorsichtig, bei diesen Versuchen nicht getäuscht zu werden, wie es ihre Verfasser waren. Nach dem Vorbild schottischer Lieder hat Abeille in dem Singspiel Peter und Ännchen (s. Musikal. Zeitung 12 Jahrg. Beilage 3.) Und Boildieu in der weißen Dame einen Wechsel von 3/4 und 2/4 angewendet, allein es liegt eine Täuschung vor, indem bei Abeille von drei vorausgehenden Achteln das zweite den Accent hat, so daß nur ein verschobener Zweivierteltakt anerkannt werden kann. Schulz schrieb das Lied: Hier steh= ich unter Gottes Himmel u.s.w. in Elfvierteltakt, und wollte dadurch den Hörer von der Erde emporheben, allein das vermeintlich künstliche Werk beruht nicht weniger auf einer Täuschung, indem der Zweivierteltakt zum Grunde liegt, welcher nur verschoben wurde, indem z.B. im ersten Takt zwei Achtel in zwei Viertel verwandelt sind. Der Verteidiger der fünfteiligen Taktart Steuber in Musikal. Zeitg. 12 Bd. S. 116 will zugestehen, diese Taktart sei nicht natürlich und daher schwer zu spielen; allein sie kann viel eher natürlich als künstlich heißen. Die Kunst kann nämlich diesen Takt nicht anwenden, außer da, wo auch die Dissonanz zum Wohlgefallen beiträgt, in Verzierungen, die dem Übergange dienen und in charakteristischer Zeichnung; als fortgeführter Rhythmus eines ganzen Stücks ergibt er eine unerträgliche Monotonie und lässt, wie die Dissonanz, unbefriedigt. Die Gewohnheit könnte allerdings uns einseitig jene Anwendung verwerfen, oder, wie bei Umfassung einer fünfteiligen Einheit, nur die größere Mühe und Aufmerksamkeit scheuen lassen; doch was uns in den Versuchen dieser Musik entweder missfällt oder nicht anspricht, beruht auf der gewaltsamen Erweiterung der dem Menschen angewiesenen Grenzen. Zunächst diesen Grenzen steht das Fünfteilige, mehr entfernt das Mehrteilige, was ganz unbrauchbar wird. Die angekündigte Erfindung in Fünfzehnteltakt darf sicher nicht auf Anerkennung hoffen. Daß die Natur hier und da in Fünf und Sieben zählt und produziert, schafft kein gebietendes Gesetz für die menschliche Kunst.

§. 13.

Dem Menschen ist der Rhythmus ein bestimmter organischer Gliederbau, um darin den belebenden Inhalt, Melodie und Harmonie, aufzunehmen. Organisch nennen wir das Gebilde, in welchen alle Einzelheiten für sich gültig sind, aber vereint ein Ganzes so ergeben, daß Teil zu Teil und Teil zum Ganzen in einem wohlgeordneten Verhältnis steht. Einen solchen Organismus erkennen wir auch in der aus Taktgruppen verbundenen rhythmischen Periode, in welcher die einzelnen Teile durch Einschnitte, Zäsuren, begrenzt werden. Der Verstand organisiert abwägend diesen Gliederbau, welcher jedoch als bloße Berechnung abstrakt und tot wäre, käme nicht die Belebung hinzu und griffe nicht da ein Ideelles, nämlich die Schönheit, ein. Dies aber hat nur in der menschlichen Kunst statt. So darf auch der Takt die Musik nicht starr machen, und wohl müssen wir eingestehen, daß nur selten der Vortrag die freie Bewegung innerhalb der Schranken bewahrt, wogegen durch ein Vernachlässigen des Takts nicht selten das melodische Verhältnis zerstört wird, und dies weit mehr als durch die Abweichung im Tempo.

§. 14.

Ein drittes Moment für den eigentümlichen Charakter geistiger Selbsttätigkeit in der Musik ist die Erfindung und Anwendung der Instrumente. Gewöhnlich lehrt man, die Instrumentalmusik sei nicht ein ursprüngliches Produkt des Menschen, sondern teils aus Nachahmung hervorgegangen, teils habe sie zur Vorgängerin und Schöpferin die Vokalmusik, teils erscheine sie erst auf dem späteren Gebiete der Künstlichkeit. Wollten wir diese Sätze zu Streitfragen machen, so ließe sich das Gegenteil aller diese Annahmen mit scheinbaren Gründen verteidigen, Zugegeben werden muss, daß der Gesang das Unmittelbare ist, wo keine Verwechslung zwischen dem inneren Gefühle und dem entäußernden Mittel oder kein Fehlgriff eintreten kann; doch liegt auch zwischen dem Gesang und dem Spiel der Instrumente nichts mehr als die Reflexion, ein fremdes Ding zu seinem Organ zu machen und an die Stelle des von der Natur verliehenen treten zu lassen. Daher gebricht es der Instrumentalmusik nicht an Ursprünglichkeit und

sie ist alsbald mit der Reflexion gegeben, und daher, wenn auch Gesang vorausging, nicht später als die Vokalmusik. Der Mensch kann seine Stimme immer nur als Instrument betrachten, und besitzt in ihr das Mittel für die unmittelbare Aussprache seines Innern, wie er auf der andern Seite einem gefertigten Instrumente seinen Ton leiht.

Schon ungebildete Völker besitzen Instrumente der Musik und üben sie leichter und besser als den Gesang; allein immer ist es nur der Mensch, welcher sie besitzt, und Dingen, die an sich klanglos zu sein scheinen, Töne zu entlocken vermag. Nur er ist Schöpfer eines musikalischen Werkzeugs. Er gebietet über die Natur; denn er weckt in dem toten Körper eine Bewegung und ein Leben, welches zum Zeichen seines eigenen inneren Lebens dient. Der Klang gehört der Flöte und Geige an, allein die Töne, in welchen derselbe umgewandelt wird, sind Töne des Menschenherzens, und nicht sowohl nachgeahmt der menschlichen Stimme, als zu Stellvertretern gewählt. Selbstmächtig schreitet da der Mensch vor und schafft um ihrer selbst willen eine Musik, welche als eine ursprüngliche Schöpfung um so mehr gelten muss, als sie eine freie Reflexion voraussetzt und das fertige Mittel nicht unmittelbar aus der Hand der Natur empfängt.

§.15.

Mit der Erfindung der Instrumente war die Kunst eingeleitet, wie umgekehrt die Entwicklung der Kunst auch die Verbesserung und Vervielfältigung der Instrumente herbeiführt. Ob aber die Instrumentalmusik zuerst nur Begleiterin des Gesanges gewesen ist oder der Hirt, sobald er den Ton der Flöte gefunden, auch ohne Gesang gespielt habe, lässt nicht geschichtlich feststellen. Wo eine kunstvolle Anwendung statt findet, da dient das Instrument anfangs zur Begleitung, und später erst wird diese Musik selbstständig und übernimmt die Hauptstimme. Einen weiteren Schritt sehen wir dann getan, wenn der Mensch sein Inneres durch viele zugleich tönende Stimmen ausspricht und eine vielstimmige Instrumentalmusik besitzt. Diese war gewonnen, sobald die Harmonie in der Musik ausgebildet war, und man kann annehmen, daß hier wechselseitige Vermittlung das Ganze zu Stande gebracht hat; denn die Vereinigung vieler Stimmen erforderte eine befestigte Regel der Harmonie.

§.16.

Jedes Instrument soll Stimme des Menschen sein, und was der Spieler, sei es in eigener freier Schöpfung, wie im Phantasieren, oder in Darstellung eines Kunstwerks, zu Gehör bringt, ist immer nur was in seinem oder des Künstlers Innern lebte. Daher wird auch aus dem Instrument eines guten Spielers, der nicht bloß Musik macht, Seele sprechen, und derjenige, welcher das Instrument als ein fremdes behandelt, möge seine Fertigkeit noch so großen Umfang haben, hört auf ein musikalischer Künstler zu sein und wird selbst zum Instrument oder zum mechanischen Triebwerke. Ziehen wir den Grad der Wirkung, welchen Vokal- und Instrumentalmusik behaupten, in Rücksicht, so wird darüber nicht entschieden werden können, weil der Gesang die mitwirkende Kraft der Sprache in sich aufnimmt, und die Musik der Instrumente erst in der herangereiften Kunst vollgültig wird. Doch wurden die ältesten Sagen von Orpheus und Amphion gewiss auf Tatsachen gebaut, welche eine entscheidend mächtige Wirksamkeit der Instrumentalmusik in sich tragen. Das Instrument gibt den Ton reiner und richtiger als die natürliche Menschenstimme, und wird dadurch zum Vorbild derselben. Überall aber begegnen wir auf diesem Gebiete der freien Reflexion des Menschen, und sehen diese selbsttätig schaffen, walten und ordnen.

§.17.

Musik die unmittelbare Darstellung des Gemütslebens.

Das Wesen der Musik des Menschen tut sich zweitens kund als unmittelbare Darstellung des Gemütslebens.

Wir haben diesen Gesichtspunkt als einen entscheidenden scharf und vollständig aufzufassen, weil die hier gewonnenen Resultate die gesamte Grundansicht von der Musik begründen, und wir für die Regeln der musikalischen Kunst eine feste Basis gewinnen und selbst den Genuss der Musik durch Beseitigung heterogener Anforderungen läutern und sicher stellen. Von hier aus wird es uns möglich, das Gebiet der Musik genauer abzugrenzen, und sie selbst vor jeder Veranstaltung durch ausgeartete Üppigkeit des Sinnenreizes, unter welcher das Geistige schwindet, zu schützen, und jeden falschen Anspruch des Verstandes, welchem hier nur untergeordnete, wenn auch gültige Rechte zukommen, abzuwehren.

§.18.

Der Mensch singt und schafft Musik, wie wir sahen, nicht von einem blinden Triebe gedrängt, welcher, an das körperliche Dasein gebunden, Impulse von außen empfängt, ohne in geistiger Freiheit entgegenzuwirken. Nicht einmal der Empfindung können wir den Stoff der Musik beimessen, insofern diese nur das sinnliche Dasein umfasst und in dem äußeren Sinne wohnt; auch das Tier hat sie mit dem Menschen gemein. In einer höheren Sphäre entwickelt der Mensch die Summe seiner Seelenkräfte, die wir, um Einheit und Übersicht zu gewinnen, nach den Kennzeichen der Wirkungen zu ordnen und einzuteilen pflegen. Wir wissen durch psychologische Untersuchung, daß sich die tätige Kraft der Seele unterscheiden lässt als Geist und Gemüt, oder Kopf und Herz, wissen, daß das Gemütsleben in Gefühlen und Begierden oder Neigungen erscheint, und finden in der Seelenlehre nachgewiesen, auf welche Weise und unter welchen Naturgesetzen die Gefühle zu Affekten sich steigern, die Neigungen in Leidenschaften übergehen. So kommen wir, um die den Erscheinungen zum Grunde liegenden Seelenzustände aufzufallen, zurück auf die einfachste Tätigkeit des Gefühls, und erkennen in ihr die Grundlage musikalischer Darstellung. Wäre man nun in den Lehren vom menschlichen Seelenleben einig über das, was wir Gefühl nennen, so bedürfte es keiner näheren Erörterung, und wir könnten, an dem anderwärts festgestellten Sprachgebrauch haltend, ein eben so sicheres Verständnis voraussetzen, wie wenn wir von Phantasie oder vom Verstand sprechen. Dem aber ist nicht so. Noch haben die Denker und Forscher sich nicht in der Begriffsfassung einigen können, ja es herrscht nirgends eine solche Sprachverwirrung, als wo die Rede vom Gefühl ist, weil bald die Selbstständigkeit dieser Seelenkraft geleugnet, bald das Gefühl mit anderen Seelentätigkeiten verwechselt oder zusammengeschmolzen wurde. Daher können wir auch hier uns nicht einer allgemeinen Erörterung entheben, werden aber dabei voraussetzen, daß wenn wir von verschiedenen Seelenkräften sprechen, man immer nur verschiedene Äußerungen und Tätigkeiten der einen Seelenkraft, nur verschiedenen Erscheinungsformen des einen geistigen Wesens verstehe.

§. 19.

Gefühl ist nicht Vorstellung, mit welcher es oft verwechselt oder identifiziert ist; denn die Vorstellung hat die Einheit eines objektiven Mannichfaltigen zu behandeln, das Gefühl aber ist selbst subjektive Einheit und existiert an sich genommen ohne Vorstellung, vor oder nach derselben, und eine und dieselbe Vorstellung kann ganz entgegengesetzte Gefühle erregen. Gefühl ist ferner nicht Urteil, auch nicht einmal unmittelbare Äußerung der urteilenden Denkkraft; vielmehr löst der begriff und die Reflexion nicht selten das Gefühl auf und schwächt es. Wie bei der auf Kunstwerke angewendeten Kritik; wenn auch eine Verbindung zwischen Beiden statt findet, und wir daher eine Gefühlsreflexion anerkennen. Gefühl muss von Empfindung oder von dem Vermögen der sinnlichen Lust unterschieden werden; denn diese beschränkt sich auf Erfassung durch die Sinnenwerkzeuge, und behandelt ein Äußeres. Sie sind näher sich verwandt, wie sinnliches und geistiges Dasein in einander übergeht, und wenn wir bei der Betrachtung der Musik zugleich auf die Empfindung hingewiesen werden, und für die Wirkung der Musik gesunde Werkzeuge des Gehörs vorhanden sein müssen, ja wenn sogar die Produktion hier von den Bedingungen der sinnlichen Auffassung wesentlich bestimmt wird, so halten wir doch Recht beide Sphären getrennt auseinander, um in dem Gebiete der geistigen Selbsttätigkeit das eigentümliche Wesen der Musik nachzuweisen.

Gefühl aber heißt das Vermögen, mit welchem der Mensch unmittelbar ohne Begriffe im Inneren das geistige Dasein erfasst, und indem das Äußere zu einem Inneren, das fremde zum Eigenen wird, unmittelbar das Gegebene geistig lebt. Wir fühlen in uns alles das, was auf uns einwirkt, oder sonst gegeben ist, als unseren eigenen geistigen Zustand; wir fühlen unmittelbar das uns Gegebene, mag es einem irdischen Verhältnisse zugehören, oder der Welt der Ideen entnommen sein; wir fühlen stets ein Geistiges, und daher auch das Sinnliche in seiner geistigen Bedeutsamkeit. Das Gefühl begreift also das Kontemplative Leben des Geistes in sich, und wie alles Geistesleben einer Idee untergeordnet und von ihr beherrscht wird, so steht das Gefühl unter der Idee des Schönen, gegenüber den Ideen des Wahren und Guten, denen die Gebiete des Verstandes und der Bestrebung oder des Willens zufallen. Wir bezeichnen aber dies Kontemplative Seelenleben als ästhetisch, indem hier ein unmittelbares Innewerden und Ergreifen statt findet. Das Wahre und Gute wird auch gefühlt, allein immer nur als ein Ästhetisches, das heißt nur dann, wenn es als ein unmittelbar zu Erfassendes gegeben, nicht bloß Vorstellung ist; daher auch der gemeine Sprachgebrauch nicht selten das Wahre und Gute durch schön benennt.

Was ich fühle, fühle ich unter und nach der Grundidee des Schönen, wie alles Denken unter und nach der Idee der Wahrheit statt hat. Damit aber ist nicht gesagt, alles, was ich fühle, sei schön; allein in allem Gefühlten wird ein unmittelbar Anschauliches, was die erste Grundlage des Schönen ausmacht, enthalten, und auf eine Weise, die dem Verstande fremd ist; die Erscheinung des Geistigen aber ist

das Schöne, was in Natur, in Kunst und in der schönen Seele hervortritt. So aber können wir das Gefühl nicht als bloße Stimmung des Wohl- und Übelbefindens, oder als Zustand der Lust und Unlust betrachten, vielmehr liegt in ihm Tätigkeit; denn ich fühle Etwas, indem ich seiner unmittelbar inne werde und es als mein Dasein besitze.

Das Gefühl verschmilzt mit dem Verlangen und geht über in Neigung, und jeder Begehrung und Leidenschaft liegt ein Gefühl zum Grunde. Beide aber, Gefühl und Neigung, machen das Vermögen des Gemüts aus, welches um dieser Verwandtschaft willen als ein Ganzes betrachtet werden kann. Es vereinen sich in ihm die Ideen des Schönen und des Guten, und das wohlgefällige Schöne wird zum Wertvollen, gewinnt unsere Neigung, und wird begehrt und angeeignet. So lange die Liebe in reinem Gefühl gesteht, hat sie nur das Schöne zu ihrem Gegenstand und beschränkt sich auf dessen Anschauung; als Neigung erstrebt und behauptet sie ein Wertvolles und Beglückendes und macht sie ein Wertvolles und Beglückendes und macht Anspruch auf Genuss.

§. 20.

Dieses Gemütsleben steht dem Leben des Gedanken zur Seite, und ohne schroff getrennt zu sein (wie Nichts in der Seele des Menschen existiert, und wir nicht vermögen durch Namen und Begriffe in das Seelenganze Kammern zu zimmern) bildet es zu ihm einen Gegensatz. Es greifen Anschauung und Reflexion und Gefühl in einander und ersetzen sich wechselseitig; doch sind sie verschiedene Tätigkeiten, welche vorherrschend einander auch hemmen und verdrängen; daher wir ihrer Wirksamkeit besondere eigentümliche Gebiete anweisen können. Vielen gilt freilich das Gefühl nicht viel mehr als Verneinung des Verstandes, und des also beschränkte Verstandesmensch kann darin nichts Anderes entdecken als dunkle Vorstellungen und unklare Begriffe; allein es gibt ein geistiges Leben und eine Welt ohne Begriffe, welche eben nicht erfassbar durch allgemeine Vorstellungen sind, und deren wir in allen den Momenten gewiss werden, die uns über die sichtbare Welt erheben. Wem das Herz in Freude und Schmerz oder beim Anschauen einer Schönheit oder in der Beseligung der Liebe oder in der Erhebung der Andacht, von einem Unsichtbaren bewegt, höher geschlagen hat, trägt den Beweis in sich; er fühlt nur, und nicht Gedanken, die vorausgingen, nicht einmal der Gedanke an das eigene Selbst ist vorhanden. Darum mangelt ihm auch die Sprache, und er bezeichnet, was in ihm lebt, als ein Unaussprechliches. Daraus aber erwächst die nicht geringe Schwierigkeit einer Erklärung, indem wir, um nur davon zu sprechen, das Gefühl unter einen Begriff stellen müssen. Der Sprachgebrauch nimmt dabei seine Zuflucht zu Analogien oder zu bildlicher Bezeichnung, wie er auch in Sachen der Musik von Gedanken spricht, die doch keine sind.

§. 21.

Wie der äußere Sinn des Auges und Ohrs unmittelbar den sinnlichen Eindruck und die Berührung auffasst, und da vor aller Reflexion das Dasein der Erscheinung feststeht, so ergreift der Seele innerer Sinn das eigene geistige Dasein und in ihm sowohl das, was der Seele geistig zuspricht und sie berührt, als auch was ursprünglich ihr eingeboren ist. Der Fühlende steht so mit einer geistigen Welt, mit dem Nichtsinnlichen, das auch der Sinnenerscheinung zum Grunde liegt, mit dem Reinen, Heiligen, mit Gott in unmittelbarem Verhältnisse; er lebt das Leben und ist dessen als seines Lebens gewiss. Dasjenige, woraus sich die Begriffe des Denkens entwickeln und was von den Philosophen durch ein a priori bezeichnet, der Seele ursprüngliches Besitztum ausmacht, schöpft das Gefühl unmittelbar aus dem Duell innerer Anschauung. All unser Forschen auf dem Gebiete der Wahrheit endet aufsteigend in dem letzten unbedingten Anerkenntnis der Wahrheit. Erhebung, Belebung, Lust, Beschränkung, Schmerz und andere Bezeichnungen dienen, um die Art der Seelentätigkeit näher zu bestimmen. Vorsichtig aber werden wir den Weg vermeiden, auf welchem die Psychologen alle Gefühle auf die Namen der Lust und Unlust zurückführen; sie vermögen nicht diejenigen Gefühle zu deuten, in denen ein eigentlich Angenehmes oder Unangenehmes gar nicht gefunden wird, und die schon dadurch bestehen, dass sie das Dasein abgesehen von Lust und Schmerz, unmittelbar ohne Begriffe inne werden. So fühlen wir die Wahrheit und den Einklang an sich, und später erst kann von einem Wohlgefälligen in ihr die Rede sein, wenn das Wahre in unser geistiges Bedürfnis einstimmt und es befriedigt.

§. 22.

Das Gemütsleben ist im eigentlichen Sinne Leben, dessen Form sich in innerer Bewegung kund gibt. Angeregt durch den sinnlichen Eindruck, oder berührt von idealen Gegenständen, betätigt sich das Gefühl, und erfasst in Natur und Menschenleben, im Realen und Idealen das ihm verwandte Geistige.

Daher können wir dem Ausdruck Gemütsbewegung, welchem der Gebrauch eine spezielle Bedeutung verleiht, auch einen weiteren Sinn zugestehen. Diese Bewegung des inneren Lebens tritt in die sichtbare Erscheinung räumlich durch den Ausdruck der Miene und durch die Bewegung des Körpers, oder in dem Mimischen und Chorentischen, zeitlich durch Töne in der Musik. Töne sind an sich bewegtes Leben und werden Ausdruck eines inneren bewegten Daseins. Die Vorstellung und der Begriff wählt das Wort der Sprache zu seinen Zeichen; wo aber das Gefühl ohne weitere Vermittlung zur Aussprache kommen soll, dienen ihm musikalische Laute, wie solche selbst in den Interjektionen zu finden sind, oder es eint sich Sprache und Ton im Gesang. Daher hat Rousseau, wie sehr man dies auch missverstand, ganz richtig behauptet, die Musik spreche die Sprache, welche das Kind am Mutterbusen redet, bevor es ein Wort versteht.

Diese Bestimmung von der Entäußerung des Gemüts durch Töne leitet auf die Erkenntnis der Bedingungen und Grenzen der Musik sicher hin. Wie nämlich das Leben unmittelbar von dem Gefühl ergriffen wird, so unmittelbar offenbart auch die Musik das Gefühl, ohne dass irgend ein anderes Mittel dazwischentritt; wir vernehmen laut gewordenes Gefühl. Hier wird man alsbald entgegenen, nicht alle Musik kann als eine Aussprache von Gefühlen betrachtet werden, vielmehr sei sie ein bloßes Tonspiel. Wie dieses Tonspiel immerhin statt finden könne, wird sich später erkennen lassen; unleugbar bleibt, dass rein menschliche Musik (und nicht alle kann dafür gelten) immer hervordringt aus dem Gemüt als der innersten Lebenssphäre und das erscheinende Leben selbst ist, sei es in der menschlichen Stimme oder durch das diese vertretende Instrument. In Beiden waltet Selbsttätigkeit, und die dem stimmlosen Gegenstand entlockten oder verliehen Töne sind ja immer des Menschen Töne. Der Atem des Menschen gibt einem starren, aber klangfähigen Holze der Flöte eine Beseelung, und was er körperlich einhaucht, ist geistige Regung, wie diejenigen Arten der Töne auch die vollkommenen heißen müssen, in welchen geistiges Leben leicht erkannt wird.

§. 23.

Wenn aber so das Gemütsleben seine Äußerung in der Musik findet, und ein innerer Drang die Seele zu dieser Aussprache treibt, so müßte ja überall, wo Gefühl waltet, auch nur Gesang und Musik vernommen werden; was weder immer geschieht, noch geschehen kann. Diese Erwiderung zu beseitigen, achte man auf ein Zweifaches. Einmal beruht alle hörbare Musik auf einer inneren, nicht hörbaren, und diese kann in sich bestehen, ohne vernommen zu werden. Das Gefühl selbst wird zu einem Tonbild, welches die Einbildungskraft fest zu halten vermag, ohne dass eine Mitteilung erfolgt oder eine Aussprache in Lauten der Stimme notwendig scheint. Wie wir nur mit Worten denken und daher im stillen Denken eine lautlose innere Sprache üben, so bewegt sich das Gefühl auch in Tönen, welche kein Anderer vernimmt. Der Frohe singt und musiziert nicht selten in sich, ohne gehört zu werden, mehr als die Welt um ihn ahnden mag, und Menschen, die nicht ein Intervall richtig singen und kein Instrument spielen, tragen bisweilen die ganze Musik in sich und leben in ihr mehr als mancher Musikus; ja der wahre musikalische Tondichter oder Komponist arbeitet am meisten in sich, ohne ein Instrument zu berühren. Daher muss auch der Meinung widersprochen werden, mit welcher Einige und unter ihnen Gottfried Weber (Cäcilia 1 Bd. S. 325) behauptet haben, die Musik verdanke ihren Ursprung nicht dem Gemüte, sondern dem Ohr, und erst habe die Empfänglichkeit des Gehörsinns für den Reiz der Töne geweckt werden müssen, ehe die Verwandtschaft des Herzens mit dem Gehör wirken können. Des inneren Lebens Bewegung ist das Früheste. Ein anderes Moment aber liegt darin, dass wir nur selten uns das Gefühlsleben rein erhalten und meistens sehr schnell die Reflexion dazwischen treten lassen. Der Verstand setzt dann alles Innere in Begriffe und Worte um. Von der Sprache aber unterscheidet sich Musik durch ihre Unmittelbarkeit und den natürlicheren Ausdruck, durch welche begrifflose Gefühle bezeichnet werden. Der größte Teil der Sprache beruht auf herkömmlichem Gebrauch und willkürlicher Wahl. Wo der sprechende Mensch das Unzureichende der Wortbezeichnung und die Armut der Sprache beklagt, oder auch geradehin bekennt, es lasse sich der Gegenstand nicht aussprechen, das ist den Tönen der Musik noch möglich, das Gefühlte unmittelbar aufzufassen und vernehmbar zu machen. Dabei aber fällt derselben auch eine nicht geringere Bestimmtheit zu; nur darf ihr Maßstab nicht ein logischer sein. Wo der Begriff nicht hinreicht, dem Auge kein Bild gegeben werden kann ergreift die Musik die aufgegebenen Funktion der Darstellung, und wird glücklicher als jede andere Kunstfertigkeit sein. Kurzsichtig war das Urteil derer, welche der Musik die Aufgabe stellten, sie habe die Sprache nachzuahmen.

§.24.

Durch das bisher Gesagte lassen sich die Sphäre und die Grenzen der Musik bestimmen. Sie stellt Gefühle, aber nicht objektive Gegenstände der Gefühle dar, und behauptet durchaus ihren subjektiven Charakter. Alles Äußere muß für sie zu einem Inneren werden, welche Umwandlung freilich nicht eines Jeden Sache ausmacht. Wie sehr auch der gemeine Verstand allein darnach fragt, sichtbare Gegenstände der Natur, Gedanken und Begriffe darzustellen vermag und will die Musik nicht. Die bildende Kunst und die Malerei wählen die Gegenstände der Natur und deren mannigfache Erscheinung, um in deren Darstellung die Ideen der Schönheit und Vollkommenheit niederzulegen; die Musik außer und in der Kunst gibt nur Gefühle und innere Regungen, ohne Merkmale, die zu einem Begriff unmittelbar verbunden werden können, und nicht nachbildend, damit ein Urbild verglichen werde. Der Maler und Bildhauer spricht wie der Dichter verständlich in einer vorgefundenen Sprache, welcher ein Anderer leicht folgt, während die Musik ihre eigene Sprache mit sich bringt und in deren individuellen Gültigkeit kein Anspruch auf allgemeine Erkenntnis liegt. Dass dennoch sie vernommen und angeeignet werde, dafür ist durch die Allmacht gesorgt, die den Menschen Herzen verlieh, und zwar mit näherer Verwandtschaft, als es die der Köpfe ist. Und wenn der Dichter und der Maler seinen letzten Zielpunkt darin findet, zu dem Herzen zu sprechen und es zu rühren, so ist dies für die Musik schon der Anfangspunkt und die wesentliche Tendenz. Beschränkt auf das innerste Seelenleben, besitzt sie einen größeren Reichtum, als alle Außenwelt darzubieten vermag, und wenn in dem Gefühl auch kein Nebeneinander sich findet und keine objektive Verschiedenheit die Gegenstände unterscheiden lässt, so liegt in der Folge der Regungen und Bewegungen nacheinander eine Unendlichkeit, die Tausendfacher Beziehung auf Hohes und Höchstes fähig ist, und die unmittelbare Befriedigung in der gesicherten Einheit gewährt. Gesungen und musiziert haben Menschen in aller Zeit; als aber der christliche Glaube das Leben in Gefühlen erweckte und mit den höchsten Idealen des Daseins erfüllte, da konnte die Menschheit nur in den Tönen die Mittel zureichender Aussprache finden, und es wurde eine neue Kunst als eine christliche gewonnen.

§.25.

Das Verhältnis zwischen dem Denken und dem Gefühl, welches als ein disparates erscheint, dürfen wir nicht übersehen, wenn uns glücken soll, eine Reihe von Fragen, die auf die Erkenntnis des Wesens der Musik einen entscheidenden Einfluss haben, richtig zu lösen. Wir fragen zuerst: wann wird der Gedanke für die Musik darstellbar? Dann nur, wenn er nicht mehr bloßer Gedanke, sondern lebendige innere Existenz geworden, wenn er nicht als ein Gegenstand vor der Seele erhellet steht, sondern zum Leben selbst eingegangen ist. Viel sind in dem Irrtum befangen, den Menschen zu einem bloß betrachtenden und in Begriffen denkenden Wesen zu machen und ihm keinen unmittelbaren Anteil am Schaffen einer geistigen Welt zuzugestehen. Doch hat der Gedanke und die Idee auch eine Realität, und sie wird Leben in uns selbst, indem wir den Gedanken umwandeln in unsere geistige Existenz. Da wird sowohl die Wahrheit der Sinnenwelt als auch die ewige Idee des Glaubens unser gewisser Besitz, und was so unser inneres Leben ausmacht, die in Gefühle umgewandelten Gedanken, sprechen wir in bewegten Tönen als bewegtes Seelenleben aus. Darum ist die Musik ohne Worte die reinste und ursprüngliche, nicht bloß als Instrumentalmusik, sondern auch im Gesang, wie die gesamte Natur ohne Worte singt und tönt. Am freiesten schweben ihre Gebilde im eigenen Fluge. Irrtümlich fasste Kant sie nur als Vehikel der Poesie auf. Mit Worten verbunden erhält sie keineswegs mehr innere Bedeutung, sondern nur mehr Begreiflichkeit oder Verständlichkeit, und damit mehr Klarheit; sie lässt dann eher eine Beurteilung zu. So wandelte Haydn die Musik in die Gesänge der sieben Worte des Erlösers um; so legten Bierey, Schmidt u.A. einigen Klavierkompositionen von Beethoven entsprechende Texte unter, wie Heinrich Schütz dem Sehnsuchtswalzer; so gab Mendelssohn-Bartholdy Lieder ohne Text. Wir hören aber täglich bitteren Tadel gegen die Sänger, welche den Text nicht deutlich aussprechen, und sollen das Wort für die Hauptsache gelten lassen. Auch da sollten wir ein Gutes nicht zu dem absolut Besten machen, sondern genauer unterscheiden. Wo der Verstand und die Erkenntnis eingreifen, wie in der Romanze oder in der Handlung der Oper, da haben wir des Textes vor Allem nötig, wo dagegen reine Gefühle, wie die Lebenslust in der erwachenden Natur oder die Wehmut dargestellt wird, genügt der Ton und dessen symbolische Kraft, und wir verlangen nicht mehr als das Reinmusikalische. Nichts geschieht häufiger, als dass man Musikstücken eine Szene oder Handlung des Lebens gleichsam als Text unterlegt und das Gefühl so in Begriffe übersetzt. Bald aber wird das Unzureichende erkannt; wie man meinte z.B. in der Ouvertüre von Beethoven, 115 Werk, in den auseinander tretenden Stimmen allmählich einen immer lauter werdenden Streit vernommen zu haben, die Redner in der Oppositionen

aufzutreten zu sehen und endlich zu hören, wie der neu empörte Zwist in ein leises Murren und Spötteln übergehe und doch in den reinsten Einklang sich auflöse, was also die musikalische Darstellung einer konstitutionellen Versammlung wäre, die wohl nur spottweiß in Musik gesetzt werden dürfte. Eben so muss unser Urteil auf Bedingungen Rücksicht nehmen, wenn wir an dem Unzureichenden in aller Erzählung über Musik oder in der Kritik der Musikwerke Anstoß nehmen. Die Verstandessprache kann nicht ausreichen, und die Hülfe, welche wir in bildlicher Bezeichnung gewinnen, genügt schon darum nicht, weil ihr Verständnis größtenteils eine Übereinkunft über die Gültigkeit der Bilder voraussetzt, womit wir aber nicht den Stil unserer musikalischen Tageblätter gerechtfertigt haben wollen, da diese unablässig von Unbegreiflichen reden und in vagen und leeren Phrasen, wenn sie auch von Bildern strotzen, Nichts aussagen. Der Mangel einer durchgeführten Ästhetik wird darin am kenntlichsten, dass wir noch zu keiner feststehenden musikalischen Terminologie gelangt sind. Hinreichen wird freilich die Demonstration niemals, wie in der Sphäre der sinnlichen Empfindung sich nicht bestimmt bezeichnen lässt, wie blau und rot sich unterscheidet, oder wie etwas angenehm riecht und schmeckt. Den Grund erwägend werden wir mithin nachsichtig denjenigen nicht tadeln, der beim Anhören der Musik Verschiedenes in den allgemeinen Namen schön, trefflich zusammenfasst und unbekümmert um feinere Distinktionen sich mit dem allgemeinen Effekt beruhigt, oder wenn der Eine dasjenige hoch nennt, was der Andere als tief bezeichnet.

Die Wirksamkeit des Verstandes berührt allerdings auch das Gemüt, wenn sie Zustände bewirkt, und musikalisch lässt sich das Schwanken der Seele im Zweifeln, ihre Vertiefung im Nachdenken, der innere Kampf des Willens u.dgl. schildern; immer aber verweilen wir da in der Sphäre subjektiver Lebensverhältnisse. Und so lässt sich auch hier die Behauptung von dem scheinbar Inhaltlosen der Musik würdigen. Sie konnte Nägeli verleiten zu verneinen, die Musik habe irgend einen Inhalt, und sie sei um desto vortrefflicher, je inhaltloser sie erscheine. Dies ist die Musik nur dem Verstande, für welchen in ihr freilich kein Gegenstand unmittelbar vorliegt.

§. 26.

Die Regungen des Verlangens, die Neigung und Leidenschaft haben zu ihrer Voraussetzung Gefühle, und wenn sie auch das reine Gefühl zersetzen und schwächen, ja aufheben können, so muß der begehrte Gegenstand vorerst dem Gefühl gegeben sein, um als angenehm oder unangenehm erstrebt oder verabscheut zu werden. Daher fallen auch sie in das Gebiet der musikalischen Darstellung. Was in der Begierde und Neigung das Tätige ausmacht, jenes Aneignen und Erringen des ersehnten Gutes wird als ein Wogen und Kämpfen, als ein Wechsel und Verschmelzen der Gefühle in Tönen lautbar. Doch ist auch hier nicht der Gegenstand der Leidenschaft und Neigung zu bezeichnen und nicht erkennbar, was das ersehnte Gut sei, sondern nur der durch dasselbe angeregte und unterhaltene Seelenzustand. Dieser unterscheidet sich charakteristisch nach Art der Begehrung, welcher immer auch ein besonderes Gefühl zum Grunde liegt, und anders spricht sich die Liebe, anders die Rache und Eifersucht aus. Alles, was der Gedanke in Begriffen noch beifügt, bleibt ein Entlehntes und Fremdes.

§. 27.

Niemand wird dem Gefühl die Gesetzmäßigkeit ableugnen, die dem Denken unbedingt zugestanden wird. Diese Gesetze aber, welche dem Gefühle die Natur geschrieben, sind auch der Musik insofern gegeben, als die Darstellung dem darzustellenden Inhalt entsprechen soll und entspricht.

Jedes Gefühl und jeder Gemütszustand hat an sich und so auch in der Musik seinen besonderen Ton und Rhythmus, wie jeder Begriff sein Besonderes Wort. Dies modifiziert die musikalische Darstellung überhaupt. Es ist aber hierbei noch nicht vom Ausdruck der Kunst die Rede, sondern von dem Naturgesetz, nach welchem die Äußerung notwendig dem Inneren entspricht. Das Heftige und Sanfte, das Starke und Schwache nicht allein findet in den hohen und tiefen und dumpfen Tönen das entsprechende Zeichen, sondern auch die besonderen Gemütslagen und Tätigkeiten. So muß die Hoffnung, die Verzweiflung, die Furcht, die Beseligung des Glaubens, die Liebe ihre eigentümliche Aussprache in Ton und Rhythmus besitzen, wenn auch dieser Ton und Rhythmus nicht theoretisch angewiesen werden kann. Zu Rombergs Musik zu Schillers Glocke wählte nicht sowohl der Begriff oder das Wort und hofft“, sondern das Gefühl den hohen offenen Ton. Die Seelenlehre verzeichnet auf dem Wege der Beobachtungen vorschreitend die verschiedenen Arten der Gefühle und teilt sie in Luft und Umluft, Freude und Schmerz, verfolgt die Entwicklung bis zu den höchsten Graden des Affekts und weist die Übergänge in die Bestrebungen und Leidenschaften nach. Da ergibt sich auf der Seite der beengenden Gefühle eine größere Mannigfaltigkeit und eine Vielzahl

von Abstufungen zwischen dem Mißbehagen und dem Unmut, durch alle Grade des Wehs und der Trauer bis zur versinkenden Wehmut und den zerreißenden Schmerz. Das Gebiet der Lust umfaßt die Aufstufung aus der leicht bewegten Heiterkeit durch die bald mehr bald weniger freie Bewegung des Frohsinns bis zur dithyrambischen Ausgelassenheit. Daran schließen sich die Gefühle der Kraft, des Wutes, der Kühnheit. Die Gefühle der Liebe und des Hasses, von der ersten Regung erwachender Neigung und Sehnsucht bis zu dem leidenschaftlichen Ungestüm und dem Schwelgen im Genuß umfassen das reichste Gebiet und tausendfache Modifizierung. Doch schon der philosophischen Lehre wird es schwer, die Zustände im besonderen genau zu trennen und zu bezeichnen, um so schwerer wird eine theoretische Semiotik der Musik sein. Fast nur das Allgemeine kann da im Nachweis der Regel bestimmt werden; das Besondere bleibt der Natur, die, wenn nicht fremde Einmischung sie stört, auch stets ihren Ton trifft, überlassen. Von den Leidenschaften können aber diejenigen überhaupt nicht zu musikalischer Darstellung kommen, die an besondere Reflexionen gebunden sind, wie Geiz, Ehrsucht, während der allgemeinere Stolz und die Anmaßung schon leichter einen Ausdruck finden.

Überschauen wir das Gesagte, so scheint darin die oft ausgesprochene Behauptung von der Unbestimmtheit der Gefühle nicht berücksichtigt, geschweige beseitigt. Allein näher betrachtet liegt derselben nur ein Mißverständnis zum Grunde. Die angenommene Unbestimmtheit existiert nur für den Verstand, indem demselben nicht möglich ist, das Besondere den Begriffen unterzuordnen, und die Merkmale als logische zu behandeln. Dadurch erscheint ihm, was in sich seine eigentümliche Bestimmtheit trägt, als unbestimmt, und er erkennt ein Unaussprechliches der Gefühle. Und so steht die Bestimmtheit des Gefühls in einem umgekehrten Verhältnisse zu der Begreiflichkeit. Dies war aber der Grund, nach welchem man der Musik die Darstellung bestimmter Gefühle ableugnete, und Hoffmann ihr nur eine unaussprechliche Sehnsucht zusprach. Solche Meinung wird jedes gute Musikwerk zurückweisen; denn es läßt sich in ihm weder Ton noch Rhythmus vertauschen. Freilich kann man in Beethovens Trauermarsch nicht abnehmen, ob ein Vater von Kindern oder eine Geliebte vom Geliebten beweint werde; allein unverkennbar wird das Weh des Lebens kund, in welchem jene Differenz der äußeren Verhältnisse schwindet, das Herz aber seines Schmerzes sich gewiß ist. Jenseits der Erde, das ist, außer der Sphäre der Begriffe und der Sinnlichkeit, wird die Liebe des Kindes und die Liebe der Geliebten auch nur Eine sein, ohne durch endliche Bedingnis verschieden zu erscheinen. Der Gegenstand, welcher das Gefühl an sich ist das bestimmteste. Freilich haben diejenigen, welche die modischen Benennungen der neuesten Werke, als Abschied aus London, Erinnerung an Petersburg u. dgl. getadelt haben, einen zureichenden Grund für sich, nur durfte mit der gültigen Verwerfung aller leeren Spielerei nicht zugleich verpönt werden, den Ausdruck eines besonderen Gefühls zu benahmen. Wir werden unten sehen, in welchen Grenzen dies Verfahren vollkommen gültig ist. Man kann der Musik eine weit größere Bestimmtheit der Darstellung zuschreiben, als irgend eine Kunst besitzt, denn Gefühle vermag weder der malende Künstler so bestimmt zu zeichnen, da vielmehr in dem Gemälde immer nur ein Schein gegeben ist, noch glückt es dem mimischen Darsteller durch den Ausdruck so zu dem Herzen zu sprechen, als es den Tönen möglich wird.

§. 28.

In dem Rhythmus prägt sich das Wesen des Gefühls nicht minder als im Melodischen aus. Gefühle sind innere Bewegungen in der Zeit, welche langsamer und schneller ablaufen, gleichförmig oder in wechselnder Form sich gestalten. Daher tragen auch sie einen Rhythmus in sich. Dies innere rhythmische Leben ergreift die Musik unmittelbar und stellt es in ihren Formen dar, ohne dadurch beeinträchtigt zu werden, daß wohl der Gedanke oft ein nicht Bestimmbares darin vorfindet. In dieser Bewegung der inneren Lebenselemente aber waltet ein Gesetz der Stetigkeit, und wir können in ihnen ein Entstehen, Wachsen, Abnehmen und Übergänge beobachten; die Gefühle gehen in einander über, werden nirgends durch einen Sprung zu einem Abgerissenen, es müßte dies durch eine zufällige Einwirkung des Äußern geschehen. Allmählichkeit ist die Form ihres Wachstums, und Verwandtes knüpft sich an Verwandtes; wo Gegensätze sich berühren, vermittelt es wohl auch der Einfluß des Kontrastes. Daher geschieht jeder Wechsel nach Gesetzen der Verbindung, wie dies auf ähnliche Weise bei der Assoziation der Bilder und Vorstellungen statt findet. Überall erscheint da ein durch inneren Zusammenhang gefügtes Mannigfaltige und eine im Seelenganzen begründete Einheit. Eben so auch die Musik, die von dem Gesetze der Stetigkeit nicht entbunden wird; denn auch sie besteht nicht ohne Zusammenhang, in einem stetigen Wechsel und Abnehmen, einem Heben und Senken. Ein bloßes Aggregat mannigfacher Gefühlsdarstellungen ergibt noch keine Musik, und wenn auch Gegensätze eintreten, ja selbst im barocken Widerspiele disparat erscheinen, so kann doch die Voraussetzung der Stetigkeit dadurch nicht aufgehoben werden. Warum Vieles in unserer heutigen

Musik mißfällt und verletzt, liegt zum Teil in der Vernachlässigung dieses Gesetzes der Stetigkeit.

§. 29.

Das Gebiet der Musik ist unmittelbar Gegenwart; denn wie ich mich in der Berührung eines einwirkenden Daseins eben fühle und dies ergreife, indem es mein eigenes wird, so stelle ich auch dar. Das Vergangene kann da nur als ein Gegenwärtiges behandelt werden, und jede historische Beziehung schwindet. Diese Gegenwärtigkeit aber erklärt von einer Seite die große Macht, welche die Musik zu jeder Zeit behauptet hat. Mit einer Sicherheit verfährt und wirkt sie, wie keine andere Kunst; denn was in ihr lebt, dringt unmittelbar als das nächst Gegenwärtige auch in das Gemüt des Hörers, unzweideutig und ohne Täuschung. Gleiches Gefühl regt sie an, ohne der Erklärung durch Sprache zu bedürfen, und wenn überhaupt die Herzen der Menschen einander ähnlicher sind als die Köpfe, so wird die Einstimmung schon hierdurch leichter vermittelt. Durch diese Gegenwart spricht Musik stärker zum Herzen, und dauernder ist der Genuß, wie eine öftere Wiederholung nicht so bald als in Darstellungen der Malerei und selbst der Poesie gleichgültig stimmt oder ermüdet. Auf der anderen Seite wird das Gebiet beschränkt, auf welchem die musikalische Kunst gestellt ist; denn sie kann nicht das Vergangene in seiner Ferne behandeln, noch ein Fremdes in ein objektives Bild fassen. Alles Äußere muß ihr zu einem Inneren werden.

§. 30.

Doch nicht allein die Welt des Endlichen und Sinnlichen ist dem Gefühl anheimgegeben; das kontemplative Seelenleben berührt und erfaßt auch eine höhere Welt. Wie unser geistiges Dasein von dem in der Anschauung Gegebenen erfüllt und bewegt werde, wird leicht erkundet, und Jeder weiß, wie Freude und Heiterkeit, Wehmut und Schmerz, Verzweiflung und Hoffnung, als angeregt vom Erlebten, unsere geistigen Kräfte heben und erregen, hemmen und niederdrücken, wie darin das fremde Dasein mit dem unserigen verschmilzt und zu dem unserigen wird. Doch wie das Gefühl auch ein Allgemeines, ein Ideales in sich aufnehme, und wie Musik dieses darstelle, dies wird nicht Jedem in der täglichen Lebenserfahrung klar. Es gibt aber ein Idealgefühl, welches einem höheren Gebiete als dem der Begriffe entstammt ist, und es vermag der Mensch mit einer Welt in unmittelbare Berührung zu treten, welche der Sinn nicht erreicht; denn er denkt das Ewige und Unendliche in Ideen und fühlt es als sein Leben in Ideen. Aus allem Endlichen und Bedingten spricht zu seinem Herzen der Geist des Unbedingten, die ewige Wahrheit, die unendliche Freiheit, die Gottheit; und wie dieser Geist eins wird mit seinem Geiste, und er ihn in sich trägt, und von ihm durchdrungen, erhoben, beseligt wird, dies macht den Inhalt seines Gefühls aus, welches sodann in Tönen sich ausspricht. So kann die Musik zwar nicht Ideen selbst darstellen, allein sie bezeugt das Dasein der Idee in unserem Inneren und regt sie in demselben an, erhebt uns über das Endliche und versichert uns des Anteils an einem über die Beschränkung von Raum und Zeit hinauswirkenden Lebens. Was uns in erhabener und schöner Musik in tiefer Seele ergreift, benennen wir als ein Unaussprechliches oder Nichtzubezeichnendes. Es ist die Unendlichkeit selbst, die uns aufnimmt und die wir in uns tragen. In dieser Erhebung über alles Irdische, in einer Region, wo kein Wort mehr zureicht, wirkt ein der Musik eigentümlicher Zauber. Sie macht uns frei, und reißt uns so aus den Schranken, die der Begriff um uns zieht; der Geist fühlt da sich von den Bedingungen eines dürftigen Erdenlebens entfesselt. Darum sie auch den Menschen glücklich, und er kann von einer Beseligung sprechen, die nur der kalte irdische Verstandesmensch belächelt und der von bloßem Sinnenreiz Gefesselte für leer und nichtig erachtet. Eine einzige Erfahrung kann hier für das Ganze entscheiden. Bei dem Anhören von Mozarts Zauberflöte, wie geringe Bedeutung der zum Teil geschmacklose Text enthält, wird dem, der die Musik rein und tief erfaßt und dem Idealen in derselben sich unbefangen hingibt, nichts übrig bleiben, als jenes Gefühl der Beseligung, welches im Verlangen dem Irdischen ganz entnommen zu sein endet. Dies scheint Vielen Schwärmerei, und was mit Recht als Sprache der Sehnsucht und als Offenbarung eines Nichtsinnlichen betrachtet wird, nennen sie den Ausdruck dunkler Gefühle. Es sind aber die klarsten, hellsten Anschauungen, in denen wir uns unseres Gottes, seiner Liebe, unserer künftigen Freiheit uns Seligkeit ahnend bewußt werden. Die bildende Kunst gibt den Ideen Körper und strebt so das Göttliche zu vermenschlichen; die Musik dagegen sucht das Sinnliche in Geistiges zu verwandeln und das Menschliche zu einem Göttlichen umzuschaffen; ihr dient dabei das feinste und unsichtbare Material, mit dem sie ätherische Gestalten erschafft, welche kein Auge schaut, die Seele aber gleichsam aushaucht; sie löst das Räumliche in Zeitliches, das Ruhende in Bewegung auf, und führt dem idealen Leben und der Freiheit zu, in welcher reinere Geister dem Genuß der Unendlichkeit hingegeben sind. Dahin aber leitet selbst der Schmerz. Wir würden an trauriger wehmutvoller Musik nicht Wohlgefallen finden, wenn sie nicht außer dem beengenden Eindruck auch ein Unendliches

darstellte, und die Ahnungen des Glaubens an die ewige Liebe und an den Sieg der geistigen Freiheit weckte. In dem Gemütsleben gibt es Zentralpunkte, aus welchen die Musik in reinsten, größter Fülle hervortritt, und vernommen am tiefsten eindringt, und am mächtigsten aufregt. Dies ist die Religion und die Liebe in ihrer mannigfaltigen Gestaltung.

§. 31.

So weit nun der Umfang dieser Wirksamkeit sich ausdehnt und in welcher Bedeutsamkeit auch die Musik des Menschen erscheint, immer hat man doch über die Armut derselben Klagen ihres Wertes zu erkennen geglaubt. Es fehlen, sagt man, der Musik die Mittel, ein vollständiges Bild in der Seele des Beschauers zu erwecken; nur nachahmen kann sie die Vorstellungen im Allgemeinen und den Totaleffekt wiedergeben. S. Griepenkerls Ästhetik S. 371. Solche Klage mag gültig sein, wenn in dem Seelenleben Nichts mehr als Vorstellungen existieren. Damit reichen wir allenfalls für dieses Leben aus; doch drüber hinaus werden wir mit Verstandesbegriffen nicht bestehen, und auch unserem jetzigen Dasein sind reinere höhere Ahnungen verliehen. Wer prosaische Gedanken verlangt, tritt hier allerdings auf ein fremdes Gebiet ein. Nicht in Nachahmung der Vorstellungen müht sich die Musik ab (denn vergeblich würde sie es versuchen), sondern was sie in einem großen Reichtum darbietet, verbindet Allgemeines und Besonderes, und schließt das Bedeutsame in sich. Nicht einzelne Dinge, die meist der sinnlichen Anschauung zufallen, verlangen wir zu vernehmen, noch hascht der wahre Hörer der Musik nach Umsetzung in Begriffe, sondern vollständig und klar spricht das individuelle Gefühl zugleich als Allgemeines zur Seele und bewährt so seinen idealen Charakter. Reich mag die Denkkraft sich bedünken, wenn sie in einem abgezogenen Bilde die tausendfachen Mannigfaltigkeiten zu Einheiten verbindet, doch arm kann das Gefühl und darum die Musik nicht genannt werden, weil jenes unmittelbar das Leben ohne Bild erfaßt und diese das Leben unmittelbar in gleichartiger Bewegung kund gibt. Überschaun wir das Gebiet der Musik vorurteilsfrei, so erkennen wir das größte und umfassendste in ihm. Alles, Hohes und Niederes, was einen Seelenzustand zu bewirken fähig ist, liegt in ihm.

§. 32.

Schon einmal wurde der Meinung erwähnt, mit welcher Nägeli der Musik den Inhalt ableugnete. Er setzt hinzu, sie gewähre nur Formen, eine geregelte Verbindung von Tönen und Tonreihen. Das Wahre in dieser Behauptung wird die Folge bestimmter auffassen; hier soll nur des Unwahren gedacht werden. Ohne Ausdruck eines geistigen Inhalts hörte die Musik auf, menschlich und schön zu sein. Nimmer können wir also hier eine leere Form voraussetzen, und werden die Musik nicht dem Gesang der Vögel gleichstellen, Was leere Musik ausmacht, werden auch wir auf einer anderen Stelle zu betrachten Gelegenheit finden; sie selbst kann nicht ein Formspiel überhaupt heißen. In das Gemüt dringt die für den Menschen vorhandene Welt ein und kehrt von da wieder zur Erscheinung zurück. Die Form meines inneren Daseins ist mein Dasein selbst. Alles Denken und Wollen, aller Anteil an einer geistigen Existenz und die Aufnahme eines Übersinnlichen wird zum Seelenzustand, welchen der Verstand wieder in abstrakten Bildern bezeichnen kann, das Gefühl unmittelbar ergreift und mit der äußeren Lebensbewegung, die der inneren Bewegung entspricht, also jeden Zustand auf seine besondere Weise darstellt. Dies ist nicht bloße Form, sondern Leben prägt sich im Leben aus, und wer dann mehr als Ton und Rhythmus erfordert, der kommt dem gleich welcher bei dem Gemälde unbefriedigt den Inhalt ableugnet, weil die Menschen im Bilde sich nicht bewegen und sprechen und die sprudelnden Quellen nicht rauschen. Freilich sind nicht objektive Gegenstände in der Musik zu erwarten, sondern innere Zustände des Lebens, aber auch diese nicht in Abstraktionen, sondern in unmittelbarem Erscheinen, und für eine direkte Überleitung in andere Seelenwesen. Das angeregte und bewegt Leben dessen, der singt und musiziert, setzt sich erregend und bewegend in dem Inneren des Hörenden fort, und eine innigere Gleichheit und Verschmelzung ist nicht möglich. Ein Mißverständnis kann nicht eintreten, und Seele dringt in Seele. Zum Irrtum aber (wir wiederholen es nochmals) schweift man ab, sobald die Nachfrage nach Inhalt nur auf Gedanken gerichtet wird. Das Allegro einer Symphonie deutet man auf die Schicksale eines Lebensfrohen, sieht ihn unter seinen Kindern sitzen oder auf des Lebens Markt rüstig einherschreiten, im Adagio vernimmt man die Beängstigung eine Mädchens, welchem der Geliebte lange nicht geschrieben hat. Solchen Inhalt für Vorstellungen kann und will die Musik nicht geben, und wer ihn zu verlangen das Recht sich nimmt, der darf nicht zürnen, wenn man ihn mit Träumereien neckt und z.B. bei Mendelssohns Ouvertüre zum Sommernachtstraum mit den Takten nachweist, wo der Mondschein eintritt und die Elfen tanzen.

§. 33.

Als Darstellung des Gemütslebens kann die Musik nicht das Ruhige und Starre aufnehmen; denn in dem menschlichen Seelenleben wird eine fortgesetzte Reihe von Bewegungen enthalten, in welcher die Mannigfaltigkeit sich durch die Zeit hindurch entwickelt, indem an einen Grundton verwandte Regungen sich schließen, nähere und entferntere Übergänge in neue Zustände versetzen und die Grade der Belebung sich bald erhöhen, bald sinken. Verwandtschaft und Kontrast wirken da verbindend und einigen nicht selten das, was sehr heterogen scheint. So wählt die Musik Ton, Rhythmus und für beide das tempo, und in diesem dringt sie nimmer ruhend durch die Zeit und reißt mit sich fort ins Leben. Vor dem Gemälde steht der Beschauer ruhig und versenkt sich stumm in dasselbe, während das Anhaltende in der Musik, wie ausgehaltene Töne und Akkorde, beunruhigen und das Gemüt belasten können. Jenes unmittelbare Eingreifen und Nachsichziehen hat bei der Musik aber auch den Erfolg, daß sie die Seele von allem Fremdartigen frei macht, Alles aus der Seele, was diese stört und hemmt, leicht hinweg spielt und mit der Freiheit des Flugs auch die Wonne vermittelt, die freie Geister genießen. Darin aber liegt auch die heilende und stärkende Kraft der Musik, welche viel zu wenig von den Heilkünstlern, die nicht bloß den Körper durch Körperliches herstellen sollen, beachtet wird, als daß man von entschiedenen Resultaten sprechen dürfte. Und doch würde eine richtige Verwendung dieser Mittel zu erfreulichen Erfolgen führen. Von dem durchgreifenden Einfluß der Musik auf Befriedigung und in der Beruhigung und der Versöhnung empörter oder erbitterter Gemüter kennt man die denkwürdigsten Tatsachen. Laborde erzählt in s. Essai sur la musique von Alessandro Stradella, dem Meister der Violine in der Mitte des 17 Jahrh., Folgendes. Während Stradella zu Venedig verweilte, gewann er durch seine Musik das Herz einer Römerin Hortensia, und diese floh mit ihm nach Rom zurück. Ihr Vormund, durch diese Entführung aufgebracht, beredete einen jungen Mann, dem sie als Braut versprochen war, solche Beleidigung mit dem Blute des Räubers zu rächen. Der Bräutigam eilte nach Rom. Er erfuhr, daß Stradella in einer Kirche spielen werde, und begab sich dahin, den Dolch im Mantel. Aus Stradellas Spiel sprach Liebe, himmlische Liebe, und umgewandelt ist des Eifersüchtigen Rachsucht, so daß er nach Venedig schreibt, er sei zu spät gekommen und Stradella früher entwichen, ja dem Stradella gab er sogar Mittel an die Hand, den Nachstellungen zu entkommen. Von einem in der Mitte des 17 Jahrh. Lebenden Künstler Palma in Neapel erzählt Martinelli in s. kritischen Briefen: Ein Wucherer, dem Palma eine Summe schuldig war, kam mit Ungestüm in dessen Wohnung, um ihn verhaften zu lassen. Statt aller Antwort auf die Schmähreden sang Palma mit einer selbst heiseren Stimme eine Arie. Da er merkte, daß der Geizhals aufmerksam wurde, setzte er sich ans Klavier und sang eine zweite Arie mit Begleitung. Er bemerkte, daß gewisse Akkorde den größten Eindruck auf den Gläubiger machten, und brachte es dahin, daß derselbe der Forderung und Bezahlung nicht mehr gedachte, sondern als Palma ihn um eine neue Summe ansprach, auch diese ihm lieh. Die Alten stellten auf Gemmen den Amor dar, wie er auf einen Löwen reitend die Leier spielt; eine sinnvolle Allegorie von der Macht der Musik.

§. 34.

Musik das Produkt der Geistigkeit und der Totalität der Seelenkräfte.

Wir haben das Wesen der Musik bis jetzt als Darstellung des Gefühls bezeichnet und einen subjektiven Charakter ihr gerechtfertigt, indem wir die Begriffswelt von ihr abschieden. Dies ist die natürliche Musik des Menschen, welcher aber, wo er geistig und unbeschränkt wirkt, mit seiner ganzen Seele tätig ist, und in der fortgeschrittenen Entwicklung die Forderung an vollständige Befriedigung des Geistes macht. Als bloße Darstellung der Gefühle würde daher die Musik nicht die geistigen Interessen vollständig in sich vereinigen und mithin nicht befriedigen. Wir würden zwar in ihr und durch sie eine Erhebung über die Verschränkung des Sinnlichen gewinnen, die Empfindung in Gefühl umwandeln, wir würden des Anteils an einer Idealwelt gewiß werden, allein es würde sich dieses Alles auch leicht ins Ordnungslose und Unbestimmte verlieren, und uns ginge der Zusammenhang, in welchem unsere geistige Existenz mit der objektiven Welt steht, verloren. Immerhin bleibt dem Gefühle nur eine subjektive Bestimmtheit, und doch spricht das Bedürfnis unseres Geisteslebens für eine objektive Gewißheit; diese zu erreichen streben wir unablässig, und es kann ein Produkt sowohl den schaffenden als den auffassenden Geist nur dann befriedigen, wenn es das ganze Wesen der Seele in Anspruch nimmt. Ein Gegenstand, welchen die Seele fühlt und denkt und anschaut und so alle Kräfte gleichmäßig betätigt, läßt uns unserer geistigen Freiheit gewiß werden. Wir können und wollen nicht bloße Gefühlwesen sein, und jede vorherrschende Gemüchlichkeit wird zur mißfälligen Einseitigkeit. Diese aber hat auch nicht in der Musik statt, sobald sie sich einer

Kunstbildung zuwendet; denn ihr kommt dann die Einheit der betätigten Seelenkräfte zu, indem sich Gefühl und Reflexion durchdringen und die Einbildungskraft, als das Vermögen der Bilder und anschaulichen Darstellung, eingreift. Diesen dritten Charakter zu bezeichnen, mangelt ein Wort; man verstatte uns, da wir durch Geist die dem Gemüt gegenüber gestellten Seelenvermögen benennen, die Namen Geistigkeit und Totalität zu wählen. Die gesamte geistige Kraft tritt nämlich zugleich in Tätigkeit, wo der Musik übende Mensch das Gebiet der Kunst berührt oder nur ihm sich nähert. Da hört und fühlt nicht bloß der Mensch, sondern er denkt auch und schaut Ideen an und schafft Bilder der Phantasie.

Wäre Musik nur Darstellung der Gefühle und was sich daran anreihet, nur eine zufällige Assoziation, so müßte Kant richtig behauptet haben, daß ihr in der Beurteilung der Vernunft nur geringer Wert zufalle. Doch was im Gefühl lebt und von demselben erfaßt zu musikalischer Darstellung kommt, erhält durch den einstimmenden Anteil des Verstandes oder der Reflexion und der Einbildungskraft selbst die Möglichkeit der Darstellung, Ordnung, Anschaulichkeit und objektive Bedeutung, durch den Anteil der Vernunft die klare Unterordnung unter Ideen. Durch dies Zusammenwirken wird der Charakter der Musik zu einem universellen und sie selbst zur Kunst. Der Geist ist aber, welcher dem Gefühl die Idealwelt aufschließt, das unmittelbar Ergriffene in Gedanken und Anschauungen umwandelt, die Darstellung einem Gesetz unterwirft und mithin da, wo inneres Leben zur Aussprache kommt, außer dem daß Töne und Bewegung durch die selbsttätige Reflexion bestimmt werden, eben so in der Schöpfung eines musikalischen Kunstwerks waltet, wie in der Auffassung desselben vollständig betätigt wird.

§. 35.

Wir reichen, wie in psychologischen Bestimmungen überhaupt, so auch in der Erkundung des Wesens der Musik nicht mit scharfer Spaltung der Seelenvermögen aus, und werden auf vielen einzelnen Punkten die Gesamtwirkung der nie an sich getrennten Kräfte anerkennen müssen. Doch scheint nötig im Voraus die Beziehungen anzudeuten, in welchem die hier wirksamen Vermögen zu einander stehen. Der Verstand tritt teils in Gegensatz, teils in Wechselverhältnis zu dem Gefühl; doch hüte man sich vor der gewöhnlichen Täuschung, in welcher wir Gegensätze annehmen, wo nur verstärkte Krafttätigkeit das Übergewicht gewinnt, wie in der Annahme, daß das Gefühl durch das Denken beschränkt und geschwächt werde, größtenteils nur liegt, daß die Seele, welche ausschließlich dem Nachdenken sich hingibt, nicht zugleich auch dem Gefühl ihre Kraft leihen kann. Wir werden dieses später in Regeln für die Komposition bestätigt finden. Was dagegen zugleich den Verstand harmonisch beschäftigt, kann die Tätigkeit auch in einem Gemütszustand erhöhen; wie der Kenner in der Musik mehr hört als der Dilettant, indem er zugleich den Verstand in Tätigkeit setzt, vielleicht aber auch das Gefühl nicht so kräftig und rein erhält. Durch Reflexion gewinnt das Gefühl an Extension, wenn auch auf Kosten seiner intensiven Stärke.

Das Gefühl wird Bild der Phantasie, und auf der einen Seite gewinnt es dadurch nicht allein Anschaulichkeit, sondern auch erhöhte Lebhaftigkeit, Gestalt und Farbe, auf der andern Seite geht es auch leicht in den Formen verloren, und die allgemeine Bedeutung verflacht. Dies findet nirgends sicherern Beweis als in musikalischen Produktionen. Die Lebendigkeit des Gefühls wird konsensuell erhöht und dauernd unterhalten, wenn die Phantasie eine reichere Summe von Bildern assoziiert und so der Seele nicht bloß durch mannigfaches Interesse in Anspruch nimmt, sondern neue Gefühle weckt, die sich mit dem ursprünglichen vereinen, mit demselben um das Übergewicht kämpfen und wohl auch dieses überflügeln. Fördernd kommt die Klarheit der Einbildungskraft hinzu, indem ein bestimmt ausgeprägtes Bild die Wahrheit des Lebens und den Zauber der Schönheit aufzunehmen geeignet ist und mir diesem allen zum Herzen spricht, so daß kein Mißverstehen, noch weniger Gleichgültigkeit den Erfolg ausmacht.

§. 36.

Die also vereinte in einander greifende Wirksamkeit unserer Seelenkräfte und der geistige Charakter der Musik wird kund 1) in Melodie und Harmonie; 2) in dem freien Spiel mit musikalischen Bildern; 3) in der Modifizierung des Ausdrucks; 4) in der Unterordnung unter die Idee der Schönheit. Damit ist dann das ganze Wesen der Musik in allen feinen Elementen aufgeschlossen, und wir erkennen in ihm auf dem Gebiete der Kunst eine der reinsten und freiesten Produktionen menschlicher Schöpferkraft.

§. 37. Melodie.

Sind die Töne gegeben, und hat im weiteren Fortschritt der Bildung das ästhetische Urteil und mit der Gestaltung der Kunst die theoretische Regel eine abgemessene Tonfolge festgestellt und dem Rhythmus eine gesetzliche Bestimmtheit verliehen, so liegt die Möglichkeit für Darstellung der Gefühle objektiv begründet vor. Es wird nun die Verbindung der Töne zu einem Ganzen erfordert und in derselben die Darstellung selbst zu Stande gebracht. Wie der Gedanke sich in Vorstellungen und Worten ausbildet und diese den Inhalt desselben ausprägen, so daß wir von Gedankenbildern oder Gedankenformen sprechen, so werden das Gefühl und seine Töne zu einem Bilde und zur Erscheinung, und wir bezeichnen die Verbindung der Töne in Hinsicht ihrer Folge und ihres Beisammenseins als Tonbilder. Die Sprache nämlich nimmt nach einem ihr zugestandenen Rechte ihre Zuflucht zu Benennungen, welche von dem Gesichtssinn auf das Gehör übertragen werden, und es darf keinen Anstoß finden, wenn wir in der Folge von Bildern und von Anschaulichkeit innerhalb des Gebietes des Hörbaren reden. Nur den in Abstraktion minder geübten kann dies irren, und wirklich sind auf dieser Stelle nicht weniger falsche Urteile zu Tage gefördert worden, als wenn man von Gedanken gesprochen und dies dahin gedeutet hatte, als habe die Musik wirklich und unmittelbar Gedanken des Verstandes darzulegen.

§. 38.

Für die Erkenntnis des Wesens der Musik kann kein Punkt wichtiger heißen als die Frage nach dem, was wir Melodie nennen; ja alle theoretische Lehre der Musik pflegt davon auszugehen, daß die Verbindung der Töne zweifach betrachtet werde, indem das Nacheinander die Melodie, das Zugleichtönende die Harmonie bilde, und so eine doppelte Lehre in Melodik und Harmonik aufzustellen sei. Dennoch ist für die Melodik oder die Lehre von der Melodie Weniges nur getan worden, und wenn auch von dem Werte und den Gesetzen der Melodie Mancherlei angedeutet oder nur angekündigt wurde, so war eine freie und tiefere Forschung darum nicht möglich, weil man über das, was Melodie ist, weder einig noch klar war. Man verlor sich alsbald in Streit über die Gültigkeit der Melodie und Harmonie, über die Unterordnung des Einen unter das Andere und vergeblich baute man ohne Grundlage. Daher wird es, um die andauernde Sprachverwirrung nicht noch zu vermehren, vor Allem nötig, mit Berücksichtigung dessen, was bisher für die Bestimmung versucht worden ist, den Grundbegriff aufzuhellen.

Als eine herkömmliche Wahrheit hat sich in Schriften und im Leben die Annahme festgestellt, Melodie sei die angenehme oder wohlgefällige Folge von Tönen. Doch gar bald zeigt sich, daß der Begriff des Wohlgefälligen zu allgemein und in das ursprüngliche Wesen der Sache erst hineingetragen ist; denn nicht jeder wohlgefälligen Tonfolge sprechen wir Melodie zu, und kennen dagegen auch ungefällige, nicht schöne Melodien. Wir gewinnen nicht Genaueres, wenn Sievers die Melodie eine bestimmte Bewegung oder fortfließende Folge gefühlvoller Töne nennt, da wir dann erst nach der Bedeutung des Gefühlvollen fragen, und in solcher Definition eher die Musik überhaupt bezeichnet glauben möchten. Ein anderer Irrtum liegt in der Verwechslung der Melodie und des Ausdrucks. So bei Sulzer, welcher endlich nichts Anders als charakteristische Zeichnung versteht, welche doch erst zur Melodie hinzukommt, nicht sie ursprünglich selbst bildet. Die beste Melodie kann gegeben sein, ohne in der Darstellung charakteristisches Leben und Schönheit zu gewinnen und wie vielen Melodien muß das Ausdrucksvolle abgesprochen werden.

Nicht Wenige hielten, um nicht fremdartige Begriffe beizumischen, an dem Begriff der Folge fest, und stellten die Melodie in Gegensatz zur Harmonie, indem diese den Bestand oder den andauernden Zustand des Gemüts darstelle, dagegen jene fortschreitend den Wechsel innerer Begebenheiten bezeichne. Allein die Fortschreitung ist keineswegs von der Harmonie ausgeschlossen, und diese beruht nicht in sich verschränkt, vielmehr besitzen wir eine Menge Harmonien, welche eine Fortschreitung als notwendig erheischen, weil sie ohne dieselbe dissonierend nicht gelten können. Und liegt nicht aller Verbindung von Harmonien Melodie zum Grunde? Auf der Gegenseite würde das Auf- und Absteigen der Scala nach dieser Annahme auch schon eine Melodie ergeben.

Einen Ausweg aus diesen Irrungen glaubten Krause und Andere darin gefunden zu haben, daß sie lehrten, Melodie spreche das Gefühl eines einzelnen Herzens, die Stimme eines einzelnen Menschen aus, wogegen Harmonie eine Vielstimmigkeit enthalte. Diese Meinung aber kann nur noch mehr verwirren; denn einmal liegt in jeder Gefühlsdarstellung nur ein Individuelles, und der vielstimmige Gesang könnte nur als Vereinigung mehrerer Individualitäten betrachtet werden; dann aber folgt auch der vielstimmige Gesang und die Musik in Akkorden immer nur den Gesetzen der Melodie, und wir stehen mithin wieder beim ungelösten Anfangspunkte. Eben so wenig wurde durch unzureichende Vergleichen gewonnen, wie wenn Wagner (Musikal. Zeitung 1823, S.719) sagte: die Melodie ist das Materielle der Musik, was das Colorit für die Malerei.

So verlor man sich ins Unbestimmte, und selbst Gottfried Weber konnte in der Encyclopädie II. 2. S. 299 schreiben: "ist die Tonreihe kunstgemäß, das ist, hat sie einen musikalischen Sinn, heißt sie Melodie, und weil man dabei eine Person denkt, eine Stimme".

Näher einer richtigen Auffassung, doch ohne den Standpunkt klar zu erwägen, wählte man den Begriff des Singbaren, und teilte dieses der Melodie als wesentliches Merkmal zu. Daraus ging die allgemeine und so oft wiederholte Forderung an die Componisten hervor, die Musikwerke singbar zu machen, und den Instrumenten ein der Menschenstimme Ähnliches zu entlocken. Allein teils wird das Wesentliche durch den Begriff des Singbaren keineswegs erschöpft, teils ist derselbe zu vieldeutig und schwankend. Was, fragen wir, ist hier das Singbare im Allgemeinen? Doch nicht das, was leicht von Menschen zu singen ist? Wie reimt sich damit die oft wiederholte Behauptung, es wirke die Harmonie Nichts ohne Melodie? Wie möchte, was nicht selten geschah, bemerkt werden, daß die Melodie von harmonischer Fülle unterdrückt werde? Gab es in alter Zeit kirchliche Gesänge ohne Melodie, so waren diese wohl nicht singbar? Diese und ähnliche Fragen bleiben in der Kantabilitätstheorie unerklärlich.

§. 39.

Um das vorliegende Problem zu lösen, haben wir eine andere eingreifende und in der Musik wesentlich wirkende Seelenkraft zu beachten. Das innere Leben, welches vom Gefühl umfaßt wird, oder das Gefühlte muß, soll es Aussprache gewinnen, zu einem Bilde werden und Anschaulichkeit erhalten. Ohne diese Anschaulichkeit steht überhaupt keine Darstellung, welche immer die Ausprägung in bestimmten Formen erfordert, zu erreichen, und sie ist, zwar nicht das Schöne selbst, aber die Voraussetzung und eine Grundlage des Schönen. Diese anschauliche Bildlichkeit für den äußeren und inneren Sinn verleiht die Einbildungskraft. Töne also oder eine Tonreihe, in welcher sich das Gefühl anschaulich, das ist, in bestimmten Formen klar und rein ausprägt, nennen wir Melodie, was bei den bildenden Künsten überhaupt als Anschaulichkeit bezeichnet wird und die erste ästhetische Form ausmacht. Melodie ist also die successive Verbindung von Tönen in einer ästhetischen, das ist, anschaulichen Form. Diese aber wird sowohl in den tonischen Verhältnissen, als auch in dem Rhythmischen enthalten; denn in Beiden ordnet und gestaltet die Einbildungskraft ein Bild, welches dem Gefühl entsprechend, klar aufgefaßt, auch dieselben Gefühle in dem Hörenden wecken kann und muß. Das Rhythmische nämlich darf dabei nicht als minder wesentlich erachtet werden, und wenn diejenigen, welche von der Gültigkeit des Rhythmus in der Darstellung der Schönheit sprechen, darüber schweigen, wie denn diese Kraft dem Rhythmus zukomme, auch Geistiges, oder Gefühl, oder ästhetische Ideen darzustellen, so haben sie auf die hier zu erörternden Momente vorzüglich zu merken.

§. 40.

Wie im Dichter und im Gedichte, seinem Produkte, die Darstellung des Gedankens, wenn sie sich nicht selbst aufheben soll, zum anschaulichen Bilde werden muß und daraus Gedankenbilder hervorgehen, so wandelt die Einbildungskraft auch das Gefühl in Gefühlsbilder und Tonbilder um und verleiht demselben Gestaltung in rein ausgeprägten Formen und deren Einheit. So erhalten selbst Töne als Aussprache der Gefühle Objektivität und sind mit der Darstellung des lyrischen Gedichts zu vergleichen. Bei der Anschaulichkeit der Musik aber kommt zum Vorteil, daß die inneren Töne des Gemüts zu ihrer Verdeutlichung und Bestimmtheit nicht erst in Formen des Sichtbaren umgetauscht zu werden brauchen, noch auch, wie in Poesie, eine Behandlung der Gegenstände des Gemüts eintritt, sondern daß unmittelbar das innere Leben gestaltet hervortritt und der Bewegung der Töne die Seelenbewegung ohne Vermittlung entspricht. Solche Anschaulichkeit macht aber möglich, daß Wahrheit des Gefühls ausgedrückt und Schönheit gewonnen werde. Die Einheit, welche im Anschaulichen die bestimmten und reinen Formen zu Stande bringt, hält das, was im Gemüte lebte, fest, und es wird dadurch ein bestimmter Ausdruck des inneren Seelenzustandes gewonnen, durch welchen die Innerlichkeit in ihrer Wahrheit so hervortritt, daß sie in jedes fremde Gemüt eindringen und gleiche Gefühle anregen kann. Wir folgen der Melodie, die von Ton zu Ton fort- und überschreitet, und umfassen sie in ihrem Abschluß und in ihrer Reinheit mit Leichtigkeit; die Aneignung wird durch das Naturgemäße und Bestimmte vermittelt, und so vernehmen wir unmittelbar die Sprache eines Menschenherzens. Doch enthält die Melodie nicht allein im Allgemeinen den Seelenausdruck, sondern prägt auch das Individuelle aus; ihre Einfachheit eignet zur Darstellung des Besonderen, und das Eigentümliche eines einzelnen Menschenherzens faßt nur die bestimmte Form der Melodie. Dem Schönen aber ist das Anschauliche so wesentliche Grundlage und Bedingung, daß es sehr häufig mit dem Schönen selbst verwechselt wird. Wie es sich zu dem Regelmäßigen verhält und wie auf der Grundlage des Anschaulichen das Schöne basiert ist, werden wir in der Folge betrachten; hier haben

wir nur zu bemerken, daß die Musik ohne Melodie gar nicht schön sein kann, und diese auch in den schönen Verbindungen der Harmonie nicht fehlt. Man redet vom Gefälligen der Melodie, oder verlangt in ihr eine gefällige Form zu finden. Dies ist nicht Anderes als das Anschauliche, welches freilich nicht immer das Wohl lautende oder das den Sinn Ergötzende zugleich enthält. Denn es kann eine Melodie vollkommen die Probe halten und mithin ächt und gut sein, ohne dem Gehör zu schmeicheln, und es können Menschen schon an dem Anschaulichen allein sich begnügen lassen und es für schön hinnehmen. Dies erweisen russische Volksmelodien, wenn man sie im Leben hört, nicht von Noten singt. Ja selbst das Unschöne kann Anschaulichkeit besitzen und wird dadurch ästhetisch brauchbar. Wir werden uns aber hieraus auch die herkömmlichen Ansichten erklären können; denn wenn der Melodie das Singbare oder Gesangreiche zugeschrieben wurde, so konnte damit nur die reine und daher leicht erfaßbare Form gemeint sein, in welcher das Gefühl unmittelbar und wahr zum Herzen spricht.

§. 41.

Durch das Wesen der Melodie sehen wir die Forderungen begründet, welche von Seiten der Kunst an sie und ihre Mögliche Vollendung gemacht werden. Wir verzeichnen sie hier, damit um desto klarer einleuchte, wie in der Melodie das Anschauliche musikalischer Darstellung enthalten ist, doch halten wir dabei durchaus fest, daß in der Melodie an sich noch nicht Schönheit und charakteristischer Ausdruck, die später hinzugetreten, vorausgesetzt werden darf. Daher auch nicht leicht Beispiele aus vorhandenen Kunstwerken aufzustellen, welche schöne Darstellung zur Aufgabe haben. Was die Lehrbücher der Musik darüber sagen, beschränkt sich meistens auf die Führung mehrerer parallel laufender Stimmen und überläßt, was die Bildung und Ausführung der melodischen Figuren anlangt, dem Geschmack, der ohne Gründe entscheidet, ob die Melodie wohl klinge oder nicht. Auf das, was die Melodie im Ganzen zu leisten habe, hat die Theorie sich nicht eingelassen, und die Melodien, in denen die einzelnen Fortschreitungen richtig und nicht mißfällig erscheinen, das Ganze aber keineswegs gefallen mag, unerörtert übergangen.

Anschaulichkeit besteht durch äußere und innere Einheit, durch Begrenzung und klare Ausprägung sinnlich erfaßbarer Formen. Die Melodie muß daher 1) eine zur Einheit verbundene Mannigfaltigkeit enthalten. Zwei Töne geben noch keine Melodie, aber schon drei, wie dies Rousseau in seiner bekannten "air de trois notes" gezeigt hat. Die Mannigfaltigkeit der Töne befähigt zur Aufnahme der Schönheit, die Einheit aber ordnet ein Ganzes für sichere Umfassung. Von selbst versteht sich, daß der Umfang hierbei ein sehr verschiedener sein kann. Kürzere Melodien verschränken sich auf die Sphäre eines Tons oder gehen nur zu Umtauschung näherer Töne fort. Was aber hier eint und verbindet, ist die Verwandtschaft näherer oder ferner Art. Es wird nämlich 2) vorausgesetzt, daß ein inneres Verhältnis der Einstimmung statt finde, in welchem aus einem sogenannten Grundton die Reihe verwandter Töne sich entwickelt. Dies ergibt einen inneren Zusammenhang, eine organische Bildung. Beides, Mannigfaltigkeit und innerer Zusammenhang, vereinigt in sich die Modulation, welche in andere Tonarten ausweichen läßt, doch stets auf die Bedingungen der Verwandtschaft achtet. Da dient ein Ton zur Grundlage, auf welche der Fortschritt bald abwärts, bald aufwärts ausweichend wieder zurückkehrt; derselbe ist gleichsam der ruhende Punkt des Anfangs und Endes. Darin aber prägt sich die bestimmte Zeichnung der Tonfigur aus in welcher die freie Bewegung der Schönheit bald mehr, bald weniger Raum findet. Tritt noch das Charakteristische durch die Tonart oder in anderer Hinsicht hinzu, so wird die Melodie ausdrucksvoll. Franklin erzählt von den schottischen Liedern, sie seien zum Teil vortreffliche Melodien und haben sich deshalb so lange im Gedächtnis erhalten, weil sie eine sehr strenge Modulation in gebundener Konsonanz bewahren. Verwerflich sind dagegen Melodien, welche ohne anderweitiges Motiv Fremdartiges beimischen und in der Modulation fehlen. Wir spielen oder singen sie auch nur schwer nach. Es bedarf aber nicht ausführlichen Erweises, wie fälschlich Einige die Modulation der Melodie entgegengesetzten, indem dieser zukomme sich frei zu bewegen; denn ohne Modulation kann eine Melodie gar nicht bestehen. 3) Zu dieser Gestaltung tonischer Reihen kommt das Rhythmische hinzu, welches der Melodie Haltung verleiht. Daß die Tonreihe in der Zeit mit Bestimmtheit verteilt sei und jedem Teile seine Stelle und äußere Beziehung angewiesen werde, damit wird Anschaulichkeit gewonnen. Der Umfang der Melodie muß sonach rhythmisch abgeschlossen sein und der Takt die Melodie unter bestimmte Grenzlinien stellen. Man kann damit die Konturen im Gemälde vergleichen. Schleppende Melodien sind nicht selten solche, welche als nicht richtig geordnete mißfallen, indem die Anschaulichkeit entbehren; man gebe ihnen Verbesserung des Rhythmischen und sie werden für gute Melodien gelten. Die Fertiger der Fugen meinen bisweilen, es müsse sich Alles harmonisch fügen, und nehmen dabei auf die rhythmischen Bedingungen der parallel laufenden Melodien nicht Rücksicht; daher der Erfolg ist, daß ihre Produkte schwerfällig und unerfaßlich auch nicht befriedigen

und mißfallen. 4) Die Melodie muß Vollständigkeit in sich haben, und was in ihr liegt entfalten. Es gibt Melodien, denen etwas zu fehlen scheint. Man füge wenige Noten hinzu und das Tadelnswerte ist beseitigt. Der Anschaulichkeit nämlich geschieht Abbruch, wenn einzelne zu dem organischen Ganzen gehörige Teile mangeln oder nicht ins Licht hervortreten. Soll die Melodie zur Darstellung des inneren bewegten Lebens und zum Ausdruck dienen, so muß sie auch befähigt sein, die dazu anwendbaren Hilfsmittel in sich aufzunehmen und auch darin ihre Vollständigkeit zu bewähren. 5) Aus allem diesem wird und muß sich ergeben, daß eine probehaltige Melodie erfaßlich ist. Gewöhnlich nennt man dies singbar und der menschlichen Stimme angemessen, oder spielbar und nicht von technischen Schwierigkeiten belastet. Von selbst aber ergibt sich, daß Alles was nicht gesungen oder gespielt werden kann, in der Musik eigentlich gar nicht vorhanden ist, noch sein kann. Doch darf hierbei das Relative nicht stören. Verbote enger Theorien, wie gegen das Überschreiten der Oktave, finden teils auf Instrumentalmusik keine Anwendung, teils hat die Singbarkeit eine große Erweiterung erhalten und bleibt stets relativ. Wir könnten mit größerem Rechte die hier geforderte Eigenschaft vielmehr das Hörbare nennen. Das Erfaßliche und daher auch leicht Auszuführende bleibt das Anschauliche und Reine. Wo das Ohr und mithin auch die Stimme nicht die Einheit zu umfassen vermag, oder Beimischungen die Auffassung erschweren, wo ein klarer Periodenbau mangelt, da fehlt jenes sogenannte Singbare. Das Ganze der Melodie muß daher einen durchschaubaren Gliederbau haben und die Teile so geordnet sein, daß der Geist auf Ruhepunkten im Stande ist, das Ganze zu überschauen und jeden besonderen Teil dem Ganzen zu verbinden. Alles Unbestimmte, Trübe erschwert die Auffassung und vermindert die Anschaulichkeit, oder hebt sie ganz auf.

§. 42.

Man hat die Melodie das Wesentliche der Musik genannt. Sie ist es wirklich, weil ohne Anschaulichkeit und ohne reine Formen der Bewegung keine musikalische Darstellung ausreicht, ja überhaupt nicht möglich ist. Darum kann kein Urteil unbedachter gesprochen werden, als wenn man von einer Komposition sagt, sie enthalte auch Melodie, als trete diese gleich einer schmückenden oder zufälligen Beigabe hinzu. Neuere Lehrbücher sprechen dagegen von der Unterordnung der Melodie unter die Harmonie. daraus entspannt sich der Streit, welcher Melodiker von Harmonikern trennt. Diese leugnen der Melodie das Vorrecht ab, und nennen die rein melodiöse Musik eine armselige. Vgl. Cäcilia 7 Bd. S.267. Nach solcher Ansicht soll dann die Darstellung wechselnder Gefühlssituationen einzig nur der Harmonienfolge zukommen; denn als Hauptfeder in dem Ganzen betrachtet man die Harmonie, und nennt die Melodie wohl auch eine zerlegte Harmonie. Vergleicht man die Urteile, welche über frühere Kompositionen von Paesello, Pleyel, Sterkel und neuerdings über Rossini und Auber gefällt werden, so gesteht man wohl die guten, wohlklingenden, ja vortrefflichen Melodien zu, schlägt aber das Ganze zu sehr geringen Wert an, ohne zu berücksichtigen, daß, was hierbei die Bedeutsamkeit mindert, keineswegs in dem bloßen Vorhandensein der Melodie, sondern in deren Art und Behandlung liegt. Die Verteidiger der Melodie, von denen aber Keiner noch bestimmt ausgesprochen hat, was sie sei, bemerken dagegen, die entscheidende Wirkung der Musik rühre fast immer und ursprünglich von der Melodie her, und nur in besonderen Fällen vermöge die Harmonie wahre und große Wirkung zu erreichen, obgleich ihren Gesetzen auch die Melodie unterworfen bleibe. S. Allg. Mus. Zeitg. 28 Jahrg. S 135. Eine größere Unsicherheit der Urteile und Verwirrung der Sprache scheint nirgends gefunden zu werden als hier. Und doch gelangen wir zu einer festen Basis durch wenige Grundbestimmungen, welche man gemeinhin nur nachlässig übersah.

§. 43.

Die Melodie war und ist in der Musik das Frühere, und es gab vor der ausgewirkten Kunst schon eine Musik ohne Harmonie. Auch besitzen wir zu dieser Stunde noch Melodien, die uns tief ergreifen, und denen eine begleitende Harmonie nicht beigefügt werden soll. Gewisse Lieder bedürfen der Hülfe der Harmonie gar nicht, wie dagegen in neuester Zeit Gesänge von nicht geringer Zahl allein auf die vorherrschenden Harmonien sich stützen und ohne diese bedeutungslos, wenigstens zu einfach und zu durchsichtig erscheinen würden. Man kann selbst eingestehen, eine nur auf Melodie beschränkte Musik könne in der gereiften Kunst nicht befriedigen, wenn die ganze Seele Anteil nehmen solle. Mit welchem Rechte man behauptet hat, alle Melodie folge den wenn auch oft sehr versteckten Gesetzen der Harmonie, mit demselben Rechte ist angenommen worden, Harmonie könne nur unter den Bedingungen und Gesetzen der Melodie existieren. So aber schwankte man von jeher unter ungelösten Problemen, und der Streit, welchen Nägeli gegen die Kantabilitätstheorie nicht

ohne Einseitigkeit führte, kann nur von dem Punkte aus, auf welchem ein klarer Grundbegriff vorausgenommen werde, Entscheidung finden. Gegen die weitverbreitete Meinung, als sei die Instrumentalmusik nur Nachahmerin der menschlichen Stimme und das Cantabile die wesentliche Anforderung an alle Musik, richtete Nägeli die paradoxe Behauptung, je weiter sich die Instrumentalmusik in ihren freien Wendungen, Sprüngen, Verkürzungen und Verlängerungen von der Kantabilität entferne, desto mehr bewähre sie Echtheit und Vollkommenheit. Dies aber bestätigt weder Erfahrung, noch Theorie. In aller Musik, sie sei durch Instrumente oder durch Gesang gegeben, muß in der Bewegung eine reine Form der Anschaulichkeit sich ausprägen und auch die Instrumentalmusik kann nicht der bestimmten abgegrenzten und naturgemäß verbundenen Formen entbehren; sie soll nicht eben nachsingbar erscheinen, aber in klarer Zeichnung auch bei der vollsten Gruppierung ein durchschaubares Bild aus der Seele vor den auffassenden Sinn stellen. Durch alle Künsteleien musikalischer Gelehrsamkeit kann ein contrapunktisch richtiger Gedanke nicht Legen gewinnen, wenn ihm die Möglichkeit in reine Formen das Seelenvolle aufzunehmen abgeht. Nach einer vorurteilsfreieren Ansicht sah man wenigstens Melodie und Harmonie sich durchdringen, indem jene der Darstellung Anschaulichkeit gewährt, und solche auch bei der Fortschreitung der Harmonien erfordert wird, dagegen die Gesetze der Harmonie zugleich die Regeln enthalten, nach welchen einzelne Tonreihen gebildet werden; allein diese wechselseitige Durchdringung trat dann erst ein, als die Musik Akkordenfolgen anwendete, welche immer nur die inwohnende Melodie zusammenhält und anschaulich werden läßt. Die Harmonie ist in der Musik das Ruhende, und wird erst durch das melodische Element in Bewegung gesetzt; der einzelne Akkord beschäftigt den Verstand in Kombination der Verhältnisse, wird aber, unter Anschaulichkeit der Melodie gestellt, Ausdruck der Gefühle. Hier hat die einseitige Ausbildung der Theorie offenbar der Grundansicht geschadet. Die Gesetze anschaulicher Darstellung, welchen die Musik ohne Harmonien folgt, waren aufzufinden, wie in der bildenden Kunst die Gesetze der Zeichnung allem Andern vorausgehen. Allein die Theorie hat mit der Harmonie begonnen und das in derselben enthaltene Melodische nicht besonders hervorgehoben, und daher allein auf den Gesetzen der Harmonie fortgebaut, so daß man endlich glaubte, die Melodie stehe unter den Gesetzen der Harmonie. Auch ist dadurch erklärlich, warum die Theoretiker offen bekennen, in Aufstellung der Regeln der Melodie nicht positiv, sondern nur negativ verfahren zu können, da sich höchstens nachweisen lasse, welche Fortschreitungen dem Gehör mißfallen und zwar nur in Ansehung der einzelnen Stimmenschritte, nicht in Bezug auf die Zeichnung im Ganzen. Hätte man von dem ursprünglichen Wesen der Melodie dasjenige, was in derselben das Schöne, das Gediogene, das Charakteristische, das Ausdrucksvolle bildet, geschieden, würde man auch vermocht haben, sowohl für die Anschaulichkeit als für das Übrige ein Regulativ aufzustellen. Eine Melodie kann nämlich leer und gehaltlos sein, und dennoch als ein anschauliches Ganzes gelten; was als das Höhere hinzukommt, gehört dem Gebiet des Schönen an.

§. 44.

Die Melodik hat zur Aufgabe, die reinen Formen musikalischer Darstellung, wie sie den einfachen und kombinierten Tonreihen zukommen, aufzustellen, zu ordnen und abzuleiten, mithin in einer Formenlehre der musikalischen Darstellung das Gesetz der Anschaulichkeit nachzuweisen, und die Verwandtschaft und Verbindung der Bilder zu bestimmen. Wir besitzen eine solche Lehre noch nicht, und groß sind die Schwierigkeiten, die ihrer Ausführung darum sich entgegenstellen, weil der Einbildungskraft die Gestaltung der Bilder in einer Freiheit zukommt, welche aller Regel zu widersprechen scheint, doch aber nicht ohne Gesetzlichkeit bestehen kann. Allein wie die Logik die Grundformen und Gesetze des Denkens verzeichnet, so muß eine Wissenschaft dies auch für die Einbildungskraft leisen und diese die Grundlage für Melodie hergeben. Im Tonischen umfaßt das Gebier einen großen Raum, indem die Melodie in entferntere Verhältnisse schreitet, als die Harmonie. Die zu bestimmenden Grenzen oder Grundverhältnisse werden sicher auch auf Zahlen, wie in der Harmonik, zurückgeführt werden können, und eine große Menge von Problemen verlangt noch Erklärung, welche, wenn das Ohr in letzter Instanz entschied, die Bestätigung auf mathematischem Wege erhalten wird. So fällt z.B. der Zahl 4 eine wichtige Rolle auch hier zu. Sie ist eine rhythmische Grenze, wie die Tänze aller Nationen in 4, 8, 12, 16 Takten gegliedert sind.

§. 45.

Harmonie.

Das Vermögen, welches die Melodie schafft, wurde in der Einbildungskraft nachgewiesen, welche das Gefühl zu einem anschaulichen Tonbild gestaltet und so in Tönen darstellt. Aber auch der

Verstand tritt hinzu und stimmt in die gemeinsame Betätigung der geistigen Kräfte zur Hervorbringung der Musik ein und schafft die Harmonie.

Unter den Bedeutungen des Wortes Harmonie lassen wir hier, um nicht, wie viele Andere, dadurch gestört zu werden, sowohl die vom Wohlklang gültige, als auch die Bezeichnung der Einheit eines Tonstücks gänzlich fallen, und verstehen die Ordnung und Zusammenstimmung gleichzeitiger Töne. Es hat mithin die Harmonie gleichartigen Zweck mit der Melodie, den Einklang eines Mannigfaltigen in Tönen aufzustellen, sie erreicht ihn aber auf einem andern Wege, nicht in der Verbindung der Folge, sondern des Zugleichseins. Harmonie enthält vollständig schon ein Akkord; dasjenige aber, was viele mannigfaltige Harmonien verbindet, in einander überleitet und so ein Ganzes der Musik vermittelt, stammt von anderwärts und beruht in der überhaupt Töne zu einem Bilde gestaltenden Melodie. Daher können wir die Harmoniefolge als eine Verbindung paralleler Melodien, oder auch als eine Ausbildung der Melodie betrachten, sei es, daß, mehrere Stimmen in einem Chor als mehrere von gleichen Gefühlen erfüllten Individuen, aber in ihrem Charakter, auftreten, oder daß verschiedene innere Regungen in mehreren Stimmen laut werden. Auch im letzteren Fall, wo die verschiedensten Melodien neben und selbst gegen einander laufen können, hält die Harmonie sie zusammen und bildet ihre Einheit. Wohl kann die Musik in Melodie allein bestehen und hat lange bestanden, als der natürliche Mensch ein Genüge fand, seine Gefühle in anschaulichen Tonbildern einfach auszusprechen. Doch die Musik wurde Kunst und verband entweder in Instrumenten oder in mehreren Stimmen das Vereinbare unter der gleichen Zeitform, und schuf nach Gesetz und Regel die harmonische Form, die unter den Erfindungen des reflektierenden Verstandes eine nicht niedrige Stelle einnimmt. Nur Rousseau konnte in seiner paradoxen Einseitigkeit sie eine barbarische gotische Erfindung nennen, und ihren Ursprung in dem Mangel des Sinnes für natürliche Musik nachweisen. Wir wissen dagegen geschichtlich, daß sie ein Produkt der naturgemäß fortschreitenden Kunstbildung ausmacht und mit dem menschlichen Geiste selbst erwachsen ist. Zur Vergleichung kann die Malerei dienen, welche lange Zeit hindurch auf bloß sukzessive Darstellung und die Linienperspektive beschränkt blieb, bis die Gruppierung eine vollere Anordnung eintreten ließ und die ausdrucksvolle Zeichnung mit dem zum Helldunkel vervollkommenen Kolorit wirken konnte. Durch das eben Bemerkte erledigt sich die Frage, ob die Harmonie als eine zusammengezogene Melodie oder die Melodie als eine zersetzte und auseinander gefallene Harmonie zu betrachten ist. Wäre das Letztere wahr, so müßte Alles, was nach einander wohl lautet, auch gleichzeitig verbunden wohl lauten, was doch umgekehrt statt findet, indem nicht alle melodischen Intervalle zur wohlgefälligen Einheit der Akkorde sich eignen. Mag immerhin unsere heutige Musik auf harmonischer Grundlage fortbauen und Harmonien melodisch verarbeiten, so daß die freibewegten Melodien auf gewisse harmonische Verhältnisse und Formen zurückgeführt werden können, so erkennen wir darin ein Ergebnis der ausgebildeten Kunst, in welcher wir die Verhältnisse die unter einfachen Tönen obwalten, nach festgestellten gemeinsamen Grundformen beurteilen.

§. 46.

Man hat vielfach darüber verhandelt, ob die Harmonie in der Natur begründet oder ein Werk des menschlichen frei wählenden Verstandes und erst spät mit der Kunst erschienen sei. Namentlich hat Knecht, nach Rameau's Vorgang, in einer Abhandlung der musikal. Zeitung 1 Jahrg. S. 129 nachzuweisen versucht, daß jeder Ton in sich selbst die verwandten Töne trage und diejenigen mitklingen, welche in nächster Beziehung stehen, so daß in *c* zugleich die Quint *g* und das höhere *e* als Terz vernommen werde, oder daß ein Stück Tannenholz das große *G* mit den kleinen *d* und *h* angegeben habe, wie auf der Violine bei zwei Tönen noch ein dritter, der sogenannte Zeugeton eintrete. Mit diesen Tatsachen und weil es überhaupt Naturkörper gibt, welche Akkorde mit sich führen, aus denen Andere entspringen, will man erweisen, die Harmonie sei in der Natur begründet. Nun aber sind jene Tatsachen so unsicher, daß Chladni, weil er sah, daß die Verschiedenheit der Körper verschieden Schwingungsknoten mit sich bringe und daher nicht gleichartige Beittöne absetze, die Allgemeingültigkeit eines Prinzips geradehin leugnete, und der gesamte Erweis ermittelt nur, daß die Aufstellung der musikalischen Harmonie durch natürliche Töne möglich sei. Wenn gewisse Naturkörper, wie Glas und Metallscheiben, auch mehrfache Schwingungen zugleich enthalten und mithin mehrere Töne zu gleicher Zeit angeben, so lehrt dadurch die äußere Natur noch nicht menschliche Musik, welche keinem Naturwesen abgelauscht wurde; denn unstatthaft ist's, von einem Konzert der Vögel in anderem als poetischem Sinne zu sprechen. Soll ein buntes Gemisch der höheren und tieferen Stimmen eine Art wilder Harmonie geben, so pfeifen die Winde auch in Harmonien durch zerbrochene Fensterscheiben. Die Natur hat nur melodische Ausbildung. In dem natürlichen Tone aber mag immerhin eine Einheit von zusammenstimmenden Teilen wirken, und diese Art von Harmonie das ursprüngliche sein; wir können dies nur als Elemente des Tons

betrachten. Was der Naturton im Kleinen und verschlossen in sich trägt, entfaltet der Menschegeist zur Blüte, und verleiht damit der Musik den deutlich ausgeprägten Charakter einer Zusammenwirkung der geistigen Kräfte. Die Harmonie tritt nämlich in die Musik mit dem erhöhten Anteil des beziehenden, ordnenden, ausgleichenden Verstandes, und kann daher auch nur in den weiter vorgerückten Perioden musikalischer Kunstbildung gefunden werden. Dieser Behauptung widerspricht auch die Erfahrung nicht, nach welcher Reisende von den Gesängen der Wilden erzählen, daß auch sie schon eine zweite begleitende Stimme eintreten lassen. Dies sind kenntliche Spuren des erwachenden Geistes. Finden wir doch selbst noch selten in den Gesängen unserer niederen Volksklasse die Begleitung in eine tiefere Baß- oder Tenorstimme gelegt, was bei vorgeschrittener Bildung fast für ein Natürliches gilt.

§. 47.

Kannten namentlich die alten Griechen die Harmonie? Diese Frage, oft zur Untersuchung gezogen, ist zu einer Streitfrage geworden, welche aber darum einer bestimmten Beantwortung entbehren mußte, weil man den historischen Weg verließ. Die Schlüffe* aus Möglichkeiten können hier nichts erweisen, und selbst die Voraussetzung, da rohere Völker ihre Gesänge in einfachen harmonischen Verhältnissen begleiten, so müsse dies viel mehr bei den hochgebildeten Griechen statt gefunden haben, ermangelt des festen Grundes und ist trüglich. Selbst des Wart hat Viele getäuscht, indem die Alten mit dem Namen Harmonie ein Anderes bezeichneten als wir. Es mochte lange Zeit vergangen sein, in welcher die Griechen nur einstimmige Musik in Anwendung brachten, so daß viele Sänger dieselbe Melodie im gleichen Tone oder in der Oktave vortrugen; das erste, unser Unisono, nannten sie Symphonie, die Vereinigung verschiedener Oktaven Antiphonien; allein als das Verhältnis der Oktave, Quinte und Quarte festgestellt, und mithin ein obgleich noch mangelhaftes Tonsystem gefunden war, war auch damit Harmonie gegeben; denn auf ihr beruhte jenes System. Dies nannten die Griechen gleichfalls Symphonie, welche einen mehrstimmigen Gesang außer der Oktavenverbindung ausmachte. In den nach dem Tetrachord gestimmten Saiten lagen die konsonierenden Intervallen vor, und man hatte sie nur anzuschlagen. Auch kann ja nicht geleugnet werden, daß die Alten schon eine Art von figurierem Gesang besaßen; dieser aber konnte immer nur auf einer Grundlage der Harmonie gewonnen werden, wenn diese auch noch nicht theoretisch aufgestellt oder ausgearbeitet war. Nach diesem Allem pflichten wir mit Recht der Behauptung bei, die Anwendung des Harmonischen sei bei den Griechen vorhanden, aber höchst einfach und mangelhaft, und die Harmonik als ein System noch nicht aufgestellt gewesen; wir enthalten uns aber billig den Grund hiervon mit gewissen Philosophen in einer Mangelhaftigkeit des noch nicht entfaltenen Gemütslebens nachzuweisen; denn wahrlich die Alten fühlten rein und tief und in idealer Begeisterung, allein anders doch als die christliche Menschheit. Hier genügt uns zu bemerken, wie auch auf den übrigen Gebieten die Kunstformen aus einfachen und dürftigen Anfängen zu einem weiten Umfang und Reichtum hervorgegangen sind. Langsam aber schritt die Ausbildung der musikalischen Kunst fort, nicht vergleichbar den sich schnell entwickelnden objektiven Künsten. Dies bestätigen selbst die unvollkommenen Instrumente der alten Zeit, welche als geschlagene oder gerissene nur der rhythmischen Begleitung des Gesangs dienten. War nun vor der Feststellung einer bestimmten Tonfolge und der Intervallen eine vollständige Harmonie nicht möglich, so mußte die Erfindung der klavierartigen Instrumente oder der Orgel, welche selbst aus dem Verlangen nach dem Besitz der Harmonie hervorging, zum Hebel der in der Anlage geborgenen Harmonik werden. Die Orgel von zwei Oktaven, wie sie das sechste Jahrhundert besaß, konnte den ersten erweiterten Überblick gewähren, und was da sich noch sehr unvollständig herausstellte, wurde mit der später eintretenden Temperierung zu einem System, von welchem die Alten in Ermangelung der Terzen und Sexten, die man für Dissonanzen erachtete, keine Ahnung haben konnten. Mit dem temperierten Tonsystem liegt auch die fertige Harmonik vor.

Als im zehnten Jahrhundert (denn jede frühere Annahme ermangelt des sichern Beweises) der mehrstimmige Gesang durch den englischen Bischof Dunstan, oder wohl auch erst später, an die Stelle des ohne bestimmtes Zeitmaß vorgetragenen Unisono eingeführt wurde, entwickelten sich ungekannte Harmonien, und auch ohne Hülfe der Instrumente gelangte der singende Chor, der den Gesang in mehreren Stimmen begleitete, indem die Quarte und Quinte beigefügt wurde, auf einem anderen Wege von dem Anfang ausgehend, zu einer Art von Harmonie, welche auf die Feststellung der Akkorde und deren Folge hinleitete. Diese Akkorde besaß man, als im zwölften Jahrhundert die Terzen und Sexten zur Grundlage des Wohlgefälligen gewählt wurden, und die Sekunden und Septimen, wie die übermäßige Quarte, wenigstens im Durchgang Anwendung fanden. Der von Franco aus Köln ausgebildete Mensural- oder Figuralgesang konnte ohne Harmonien nicht bestehen, und wie auch die Art und Weise, die begleitenden Stimmen zu verbinden, beschaffen gewesen sein mag, so

lag in Elementen vor, was mit dem Eintritt einer Theorie erst entschieden wurde. Es reicht mithin das Alter der harmonischen Musik nicht über das dreizehnte Jahrhundert hinauf, und auch da waren die Leistungen höchst unvollkommen. Noch im 14. Jahrhundert verfaßte man Musikwerke nach den Regeln einer Theorie des Contrapunkts, welche in der Aufführung keineswegs gefallen konnten, und wie in jeder Kunst der Auctoritätsglaube während der ersten Perioden hemmte und verschränkte, so zögerte auch die freiere Entwicklung der theoretisierten Musik, bis die Niederländer und aus dieser Schule Zarlino (1565) die Grundlage durch die Aufstellung des wahren Verhältnisses der großen und kleinen Terz vollendete, Palästrina die gewonnene Theorie durch praktischen Erweis bestätigte. Und doch wie unsicher trat damals noch der Septimenakkord ein, dessen Regeln erst im Anfange des achtzehnten Jahrhunderts ins Klare gebracht worden sind?

§. 48.

Wir haben durch diese geschichtlichen Andeutungen nur die Wahrheit des aufgestellten Hauptsatzes begründen wollen, nach welchem die Harmonie ein Produkt des vergleichenden und ordnenden Verstandes ist, welcher für die Darstellung der Gefühle bestimmte Grundformen wählt und nach mancherlei Versuchen des Nachdenkens feststellt. Mit dem Gefühle und der Einbildungskraft verbindet sich im Fortschritt allgemeiner Bildung auf dieser Stelle eine geregelte Tätigkeit des Verstandes, so daß der ganze Seelenmensch sowohl beim Hören als auch beim Schaffen der Musik in Wirksamkeit gesetzt wird. Diese Tätigkeit des Verstandes behandelt nicht Gegenstände in Begriffen, sondern vergleicht, kombiniert, ordnet Verhältnisse; es zählt und rechnet der Verstand bei der Musik schon nach Leibnitz Ausspruch. Dieses legen Viele dem Gefühl bei, welches doch nicht zählen kann, sondern nur Einheiten umfaßt. Andere beschränken die Behauptung dadurch, daß sie diese Verstandestätigkeit ohne Bewußtsein oder nur im Dunkel eines ungewissen Gemütszustandes geschehen lassen. Allerdings kann das hier obwaltende Bewußtsein schwach oder dunkel heißen, allein nur darum, weil der Verstand dem Gefühl untergeordnet oder von ihm überflügelt wird, und dieses das volle Bewußtsein in Anspruch nimmt. Das Regelmäßige, Einstimmende fassen wir, ohne in demselben Augenblicke der Gründe und der Prozedur uns bewußt zu werden. So aber werden wir den Leibnitzischen (Epist.ad Divers. Tom.1.ep.154) Satz: die Musik ist eine gefühlte Arithmetik, richtig auf die mit dem Gefühl gleichzeitige Tätigkeit des Verstandes beziehen, und diese bei harmonischer Musik anerkennen; wir werden die Worte Maria Webers verstehen: "das rein Vierstimmige ist das Denkende in der Tonkunst". Auch Reichardt behauptete gegen Emanuel Bach, daß die eigentliche Kunst der Musik in dem Bewußtwerden des inneren geheimen Calculs der Seele bestehe; doch Bach wollte auf diesen Gedanken nicht eingehen, vielleicht eben darum, weil er seinen Grundsatz: "die Musik müsse das Herz rühren" gefährdet glaubte. Und dennoch findet eine nicht geringe Reihe von Tatsachen in der aufgestellten Behauptung ihre Erklärung. Wir wollen aus ihr nur folgende ausheben. 1) Warum die älteste Musik, wie die Sagen von Orpheus, Amphion, Arion schildern, so unglaublich stark gewirkt hat, ohngeachtet wir nur eine melodische Musik voraussetzen können, hatte seinen Grund darin, weil der Anteil des Verstandes noch sehr gering oder keiner war, und daher dem Gefühl und der Einbildungskraft keine Beschränkung von daher entgegentrat. Mit mächtiger Gewalt riß die Musik das Gemüt hin. Erst Pythagoras hob die Tätigkeit des Verstandes als wesentlich hervor. 2). Sollte es nicht Wunder nehmen, daß die harmonische Ausbildung der Musik gerade in die Zeiten fällt, in welchen die Entwicklung der Gefühlstätigkeit im Menschen vorherrschte und die subjektive Welt des Glaubens und der Liebe in volles Licht trat, nämlich in die christlichen? Allein eben da ward auch der Verstand herangezogen, um dem einen Zweck zu dienen. Die Ideen der Religion, der Andacht und Liebe, aufgenommen in Gefühle oder in sie umgewandelt, sollten Aussprache finden, und es wurde die Totalität der Seelenkräfte in Anspruch genommen; nicht ein einzelnes Gemüt, sondern der Verein von Vielen, den Repräsentanten der Menschheit, pries Gottes Allmacht und Liebe. Da konnte der Verstand nicht ausgeschlossen bleiben. Durch ihn wurde die Musik selbstständig, und erhielt die Harmonie, ohne daß damit die Rechte des Gefühls beschränkt werden sollten. 3). Da, wo das Gefühl vorherrscht und die Einbildungskraft freien Schwung behauptet, waltet auch Melodie vor, selbst in den Kompositionen, welche gelehrt genannt werden können. Italienische Musik unterscheidet sich von deutscher darin, daß in dieser die verständige Harmonie überwiegt, und wir sind unter einer solchen aufgewachsen und an sie so gewöhnt, daß uns italienische in ihrer einseitig vorherrschenden Melodie bei aller schmeichelnden Süßigkeit leer bedünkt. Wenn daher jener Italiener die Magerkeit italienischer Partituren mit der Äußerung rechtfertigte, die Musik sei nicht für die Augen, sondern für die Ohren, so sollte dies heißen: nicht für den Verstand. 4). Gefühlsmenschen haben wenig Sinn für Harmonie, wie wir dies an Frauen wahrnehmen, die selten vollstimmige Symphonien gern oder mit Befriedigung hören und von dem strengen Stil kirchlicher Musik als von dürren Steppen sich wegwenden. Dagegen hört man nicht selten die Unfähigkeit, Werke ausgearbeiteter Harmonie zu

fassen, damit entschuldigen, daß man sich als Nichtkenner bezeichnet. Wer ohne sich zu verstehen also spricht, sollte vielmehr sagen, sein Verstand eigne sich nicht dazu. 5). Wo der Verstand zu sehr oder allein bei Musik beschäftigt wird, tritt Kälte ein; man nennt es trockene, kraftlose Musik, wie Kompositionen von Homilius. So war die neuere Musik eine Periode hindurch nur Produkt des mathematisch kombinierenden Verstandes. Der doppelte Contrapunkt vermag allerdings einer sprudelnden Phantasie und einem enthusiastisch begeisterten Gemüt Nüchternheit zu verleihen und es abzukühlen; dagegen führt auch die aus Nachdenken stammende Fuge einen besonderen Reiz mit sich. Der Hörer verfolgt bei ihr die gleichzeitig fortlaufenden, bald sich trennenden, bald wieder begegnenden Stimmen, vergleicht, verbindet zur Einheit, was ohne Bindung und contrastierend scheint, und erfreut sich vielfacher Betätigung der denkenden Seele. 6). Die Harmonie wird durch Studium gewonnen, und nach diesem sind Werke geschaffen worden, in welchen kein Funken genialer Begeisterung lebte, während die wahren Meister der Kunst in ihrem Aufflug sich von dem niederen Boden der Regel trennen. Schicht sagte von einem Quartett von Beethoven kopfschüttelnd, Alles sei gut, nur keine Logik darin. Und er hatte zu gleicher Zeit Recht und Unrecht. Wir besitzen von der Harmonie eine ausreichende Theorie, während die Melodik weder selbstständig ausgearbeitet worden ist, noch auch über eine Anzahl negativer Warnungen gewisser Übelstände weiter hinaus schritt. Die älteren Lehrbücher von Baron und Richelmann, welche die Melodie einer Theorie zu unterwerfen suchten, beruhen auf der Grundlage der Harmonik, und Letzterer wollte nur erweisen, "daß die Stellen vorzüglich gefallen, wo nicht nur die Melodie, sondern auch die Harmonie zugleich die Absicht des Komponisten ausdrückt, sie unterstützt und empfinden läßt". 7). Aus dem einfachen melodischen Faden hat die Kunst ein kompliziertes Gewebe aufgestellt, welches leicht zu einem Gewirre wird. Da kann der Wunsch nicht fehlen, wieder aus den künstlichen Kombinationen zu der Einfachheit der Natur zurückzukehren, und deshalb wird bei der fortschreitenden Ausbildung der Künstlichkeit der Kampf zwischen Naturalisten und Rationalisten nicht ausbleiben, und dem Herzen die Hoffnung zu gönnen sein, die höchsten Zwecke einer Gefühlserhebung und Befriedigung einst erreicht zu sehen.

§. 49.

Indem wir nun anerkennen, die Harmonie als solche mache ein Produkt des Verstandes aus, und rege in dem Hörenden die Tätigkeit des Verstandes an, so wurde in dem Dargelegten schon angedeutet, daß damit keineswegs behauptet werde, sie diene allein dem Verstande, und nicht auch der ursprünglich erforderten Aussprache des Gefühls. Wer nur mit dem Verstande sie behandelt, wie dies in Lehrbüchern geschieht, dem freilich bleibt dabei das Gemüt unberührt, und wer die Komposition als eine arithmetische Aufgabe behandelt, hat auch nur mit musikalischen Zahlen zu tun. Ist aber eine verbunden Folge von Harmonien wahrhaft Musik, so liegt ihr die Ausprägung der Gefühlsbewegung melodisch zum Grunde. Keine Kombination der Harmonien ist nämlich ohne Melodie oder ohne Fortschritt durch anschauliche Formen musikalisch gültig. So selbst im Choral. Vogler leugnete zwar, daß Melodie in den Mittelstimmen zu erreichen stehe, aber mit Unrecht. Auch hier durchdringen sich Melodie und Harmonie, deren verschmolzenes Wesen wohl durch Abstraktion getrennt werden kann, aber im Leben immer nur als vereintes Ganzes erscheint, so lange nicht Willkür zerstörend eingreift. Auch die Harmonie kann daher, melodisch verbunden, Gefühle aussprechen, auch sie kann zur schönen Darstellung werden und das Ideale in sich aufnehmen. Dasjenige, was dem Vermögen der Verhältnisse zufällt, darf nicht hindern, melodisch wirksam zu sein. Wäre die Harmonie eine Verbindung heterogener Teile, so mangelte die Möglichkeit der Darstellung eines Einzel-Gefühls; allein sie ist Verbindung des Verwandten und dadurch befähigt die Einheit des Gemüts zu bezeichnen. Nur eine größere Summe von Mitteln wird aufgeboten, um den vollen Seelenzustand anschaulich zu machen. Hierbei aber muß uns eine strenge Bestimmtheit der Begriffe vor falschen Erklärungen schützen. So wurde in der Cäcilia 12 Bd. S. 245 die Behauptung aufgestellt: die Musik stelle nicht bloß den inneren Vorgang durch Melodie dar, sondern auch durch die Harmonie einen Zustand, in welchem mehrere Gefühle, als Nebengefühle, sich entwickeln, welche mit dem herrschenden Gefühl in irgend einem Verhältnis stehen. Psychologisch und musikalisch unrichtig wäre bei der Unterscheidung von Vorgang und Zustand die Annahme, daß neben einem Gefühle, welches z.B. ein Lied ausspricht, in demselben Zeitmoment die begleitende Harmonie eine Anzahl anderer zugleich in der Seele lebender Gefühle kund tue; denn diese allmählich sich anreihenden inneren Zustände sind ja immer nur in Wechsel und Folge vorhanden, und in der Harmonie bedeutet nicht jeder einzelne Ton ein besonderes Gefühl. Gewöhnlich aber verwechselt man hierbei die mehrstimmige und begleitende Musik, welche unter dem Gesetz der Harmonie steht, mit der Harmonie selbst. In jener von verschiedenen Instrumenten oder Stimmen ausgeführten Musik kann allerdings eine Mannigfaltigkeit von Gefühlen kombiniert oder ein und derselbe Gemütszustand auf

individuelle Weise in mehreren Stimmen ausgesprochen werden; es herrscht aber darin das melodische Gesetz, während die Verbindung, als Sache des Verhältnisses, der Beurteilung des Verstandes anheim fällt. Die Einheit, welche eine größere Zahl mannigfaltiger Töne in sich vereint, kann mächtiger wirken und bei dem größeren Umfang wächst auch die Luft des Genusses. So berührt sich die Harmonie sowohl da, wo sie selbstständig auftritt und das Melodische in sich trägt. Jenes geschieht, wenn eine Hauptstimme vorliegt, welcher Andere zu näherer Bestimmung und Bekräftigung dienen. Es gewinnt nämlich die Melodie durch harmonische Begleitung und Ausbildung 1) an Bestimmtheit. In jeder Tonart gibt es Tonfolgen, welche auch in andern gefunden werden. Dadurch werden sie zweideutig. Tritt aber hinzu, was diese Zweideutigkeit aufhebt und wodurch eine Folge entschieden der Tonart zugesprochen werden kann, so erhalten wir das Bestimmte, welches für eine rein anschauliche Darstellung erfordert wird. Zwar kann die Melodie wohl selbst dazu ausreichen, indem im weiteren Fortschritt das Fragliche sich entscheidet; allein das Bild verfließt dabei leicht, und wird niemals ganz der Unbestimmtheit entgehen. Ein Satz kann zu c Dur und g Dur gehören, aber auch zu a Moll und e Moll gerechnet werden, was wegen des verschiedenen Ausdrucks nicht gleichgültig sein kann. Da tritt die Harmonie hinzu und erteilt dem Bilde, indem sie das Gebiet abgrenzt, Bestimmtheit; dann ist auch die Möglichkeit eines besonderen Ausdrucks gegeben. So kann man einer und derselben Melodie verschieden Harmonien unterlegen, und ihr verschiedene Bedeutung erteilen; ein so verändertes Lied scheint oft ein durchaus andres zu sein, wenn auch die Melodie dieselbe blieb. Sonach gewinnen wir durch Harmonie Richtigkeit der Zeichnung und strengere Begrenzung des Tonbildes. Und dies läßt sich sogar in Bezug auf die Gefühle selbst aussprechen, da auch in ihres Erscheinung nicht selten Zweideutigkeit herrscht, und man wohl zwei verschiedenen Gefühle einer Melodie unterlegen kann. Die Harmonie bringt dann gewissermaßen den Gedanken hinzu, und hebt auch dadurch das Zweifelhafte auf. 2) Doch auch Fülle gewährt die Harmonie, und zwar sowohl quantitativ in der Summe der zusammentretenden Töne, als auch qualitativ im Ausdruck. Die Verwendung einer größeren Masse von Mitteln zu demselben Zweck muß einem entscheidenden Erfolg mit sich führen. Immerhin mag das Gefühl dasselbe bleiben, welches in der Melodie sich ausspricht oder angeregt wird, wenn die begleitende Harmonie hinzutritt, allein wird seine Bezeichnung durch eine in Einheit verbundene Masse verwandter Töne hervorgehoben, so wird die Kraft auch erhöht, die Zeichnung des Tonbildes ruht auf einem Grunde und erhält Farbe und damit Licht und Schatten. Dies lehrt jeder von Harmonie begleitete Gesang, welcher dadurch, daß er tonreicher wird, auch ausdrucksvoller erscheint. Zu viel würde man freilich behaupten, wollte man einem einstimmigen Gesang oder dem Spiel eines einfachen Instruments, welches nicht Akkorde bildet, eine zureichende Wirkung ableugnen; wohl aber wird diese Wirkung nicht die eines Kunstwerks erreichen, in welchem mehrfache Mittel eingreifen. Noch weit wirksamer aber tritt die Harmonie hervor in ihrer Selbständigkeit. Die Summe der zur Einheit wohl gefügten verwandten und doch verschiedenen Stimmen beschäftigt auf der einen Seite den kombinierenden Verstand und erfreut auf der anderen das Herz sowohl durch den Einklang, als auch durch die unter mannigfaltiger Modifizierung fortschreitende Bewegung; der Eindruck kann mächtig und groß werden, wo viele Stimmen zu einem Grundgefühl sich vereinigen; es wird ideale Bedeutung erreicht, wenn harmonische Akkorde nicht der nahen Wirklichkeit, sondern einer höheren Welt entnommen scheinen. Dies Alles kommt der vielstimmigen Musik, welche nur durch Harmonie besteht, eigentümlich zu. Vergleichen wir einen Beethovenschen Symphoniesatz, welcher nicht ein Einzelgefühl, sondern ein großes Tongemälde aufstellt, mit einem Gemälde wie Raphaels Schule von Athen oder dem Parnaß, so reihen sich uns Gestalten und Bewegungen in Gruppen aneinander, um einen Grundgedanken darzustellen, es wirkt alles Einzelne für einen Totaleindruck und behauptet doch auch seine individuelle Stelle. Entfernter und näher liegende Töne, welche oftmals mit einander zu streiten und sich zu fliehen scheinen, stimmen dennoch zu einer Einheit, deren Effekt dem Gemüt zufällt, deren Verhältnis aber nur durch Perception des Verstandes erfaßt wird.

Halten wir die Grundbegriffe fest und lassen wir uns nicht durch den gemeinen Sprachgebrauch irre führen, so erledigt sich die seit Rameau oft wiederholte Frage, ob die Melodie öder Harmonie vorzüglicher oder wesentlicher sei, von selbst. Die Folge der Harmonien wird zur schönen Musik nur als melodische Folge, und bei aller Vervollkommnung, welche die Musik in Erweiterung ihres Gebietes, in Vermehrung der Betätigung des Geistes und in der erhöhten Selbständigkeit durch die harmonische Ausbildung gewann, bleibt die ursprüngliche Grundlage immer auch die Anschaulichkeit und klare Ausprägung der Tonbilder. Das Vorrecht der neuen Musik ist ein erst errungenes und stützt sich auf die alte unverrückte Basis. Wir verbinden mehrere Melodien, oder verweben sie in einander, lösen sie, um sie wieder zu verbinden, und gewinnen so umfangreiche mannigfach gruppierte Tonbilder in melodischer Bewegung zur Aussprache des inneren bewegten Gemütslebens.

Harmonie und Melodie, die so sich einigen, stehen jedoch nicht selten auch in einem disparaten Verhältnis. So kann in einem Werke oder Satze die Melodie durch reine Anschaulichkeit vortrefflich

heißen und Schönheit in sich aufnehmen, und die Harmonienfolgen entbehren der Richtigkeit oder sind gewöhnlich und bedeutungslos. Man denke an Beispiele aus neuern französischen Opern. In den Werken älterer Zeit gewähren dagegen die Harmonien Interesse, obschon die Melodien, welche zum Grunde liegen, weder genug Anschaulichkeit, noch inneren Gehalt besitzen. Den Grund hiervon erkennen wir darin, daß dort die Kraft nicht zureicht, weitere Ausbildung und eine volle Gruppierung zu liefern, hier die Klarheit der Darstellung gebriecht und der Verstand vorherrschen oder allein wirksam ist. Diese Art Musik nennen wir gelehrt, und sie mag durch längeres Studium verstanden, wie geschaffen werden; doch kann sie auch der Aufnahme der Schönheit unfähig gewesen sein und in mathematisch bestimmbar Verhältnissen beruhen. Fasch schrieb eine sechszehnstimmige Messe, in welcher jeder der vierstimmigen Chöre seinem Weg geht, und doch bilden sie sowohl in sich, als insgesamt eine große Einheit, ausgearbeitet bis ins Kleinste. Solch Meisterwerk bedarf großer Fertigkeit musikalischer Auffassung in dem Hörer, und auf ein allgemeines Verständnis kann die Voraussetzung kaum gerichtet werden.

§. 50.

Das Gebiet der Harmonie zu ermessen und sowohl alle möglichen Verbindungen zu umfassen, als auch unter das Gesetz ihrer Verwandtschaft systematisch sie zu ordnen, hat man seit Rameau vielfach sich bemüht. Zwar muß die Verbindung der Töne als unzählig betrachtet werden, dennoch können die Verwandtschaften geordnet, die Verhältnisse festgestellt werden. Dies ergab, wenn eine Verbindung bestimmter Töne ein Akkord heißt, eine Akkordenlehre, welche auch wir von ihrer ästhetischen Seite zu beachten haben. Das Gebiet selbst aber muß uns bekannt sein. Rameau ging von der Annahme der mitklingenden Töne aus und ordnete nach der Grundlage von Terz und Quinte die Summe der Akkorde zu einem System. Ihm folgend teilte Marburg die konsonierenden und dissonierenden Grundakkorde in zwei Arten ersten und zweiten Ranges. Zu dem ersten erhob er den konsonierenden und dissonierenden Dreiklang und den Septimenakkord; zu dem zweiten Range die uneigentlichen Grundakkorde der None, der Undezime und der Terzdezime, wobei aber eine Menge von Umkehrungen als gänzlich unbrauchbar verworfen wurden. Vogler, die Lehren Keplers mit Marburgs Theorie verbindend, legte die Einteilung des Monochords zum Grunde, und gewann so die Verhältnisse 1. 3. 5. und durch Umkehrung acht Konsonanzen. Chladni dagegen ordnete auf dem von Leibnitz und Descartes eröffneten Wege nach Zahlen der Schwingungen, und erhielt als konsonierende drei Grundakkorde (den Dreiklang in Dur und Moll und den Hauptseptimenakkord mit kleiner Septime *c e g b*), als dissonierend den großen Septimenakkord, welcher den harten Dreiklang mit der Dissonanz der großen Septime, das ist, mit dem weichen seiner Terz verbindet. Gottfried Weber gasierte alle Akkorde auf Dreiklänge und Septimenakkorde, welche, der Umkehrung fähig, neue Formen entwickeln, und nimmt so sieben Arten an, auf welche alle in der Musik vorkommenden Tonverbindungen zurückzuführen. Häser endlich gewinnt eine noch einfachere Ordnung, indem er alle Akkorde auf Terzverbindung zurückbringt und vier Gattungen, Dreiklänge, Septimen-, Nonen-, Undezimen-Akkorde annimmt. Die verschiedenen Grundharmonien oder Akkorde fallen den Tonarten in Dur und Moll zu, oder werden durch die Größe der Terz bestimmt, und umgekehrt sind einer Tonart ihrer Leiter verbinden lassen, wonach eine Mehrdeutigkeit entsteht, indem dieselben Akkorde zu verschiedenen Tonarten gerechnet werden können. Die Mannigfaltigkeit wächst in der Fortschreitung zu einer ungemein großen an, so daß Weber die Gesamtzahl der Harmonienfolgen auf 6888 bestimmte, Maaß aber sogar 9312 einfache Harmonienfolgen nachwies. Wie aber auch jene Einteilung und Begründung geschehe, und die Verwandtschaft des Einzelnen in weiterem oder näherem Grade festgestellt werde, indem zwei gemeinsame Töne eine nähere Verwandtschaft als ein Ton begründen, uns kann hier nur der ästhetische Gehalt beschäftigen, indem wir nachweisen, wie in einer auf begreiflichem Verhältnis beruhenden Verbindung der Töne die Möglichkeit liegt, Gefühle auszusprechen und durch schöne Darstellung geistig zu befriedigen. Wir haben es daher weniger mit der Bildung des einzelnen Akkords als mit Akkordenfolgen zu tun; denn ein Akkord ist wohl musikalisch, aber als einzelner genommen noch keine Musik, wenn er nicht etwa innerhalb von Pausen und mithin immer in Beziehung auf eine Folge angewendet wird. Das Musikalische in dem einzelnen bildet die Einheit, welche Konsonanz genannt wird, und an sich schon gefallen kann.

§. 51.

Was aber, fragen wir zuerst, ist die Konsonanz? Dieser Begriff war von jeher den Theoretikern ein schwieriges Problem. Man teilte die Harmonien in konsonierende und dissonierende und verstand unter jenen die harte und weiche und verminderte Dreiklangsharmonie, unter diesen die Septimenharmonien und jede Andere, in welcher eine harmoniefremde Note enthalten ist; doch wurde

auch der Hauptseptimenakkord mit kleiner Septime zu den konsonierenden Akkorden gezogen. Diese Dissonanz erklärte man für das, was in der Musik übel oder wenigstens minder wohl klingt, jene Konsonanz als das, was wohlgefällig klingt; wobei nicht klar wird, warum ohne solch Übelklingendes oder ohne Dissonanzen eine Musik eine Musik gar nicht besteht, auch die schöne Kunst keineswegs auf deren Entfernung hinarbeitet. Man war genötigt eine Zwischenart anzunehmen, und Fries nannte den Hauptseptimenakkord (c e g b) den charakteristischen; in dem Dominantseptimenakkord mußte man die Verbindung der Konsonanzen mit der dissonierenden Sekunde und Septime g h d f anerkennen. Daher konnte Weber auf die entgegengesetzte Behauptung übertreten, geradehin alle Dissonanzen zu leugnen und die alte Lehre verspotten; doch geriet er dabei auch wieder in neue Wortstreitigkeiten. Die Dissonanz nämlich existiert zwar nach dem in der menschlichen Organisation begründeten Bedingnis, allein nicht in der Musik, d.i. in der fortschreitenden Tonbewegung, sondern nur in dem einzelnen Tone und in dem einzelnen Akkord, welcher nicht wohlgefällig verbunden ist.

Konsonanz und Dissonanz wirken beide harmonisch und sind daher beide brauchbar und mithin in ihrer Art wohlgefällig. Alle Harmonie aber ist oder strebt nach vollkommener Einheit, und im Akkorde vereinen sich mehrere Töne zum Einklang eines Tons, der in seinen Teilen unterschieden werden kann, aber doch einen Gesamttton bildet. Das Konsonierende ist bestimmtes Gewordensein der Einstimmung und abgeschlossene Einheit, aus welcher sich neue Einheiten entwickeln können. In ihm umfaßt der Verstand die Einheit mit Sicherheit. Das Dissonierende ist werdende Einstimmung, noch unvollendete Einheit, wo die disparaten Verhältnisse zu ordnen dem Verstande nicht leicht wird. Daher kann es an sich nicht befriedigen, und strebt der Erfüllung und Gleichung zu. Es wird Übergang in die Konsonanz erfordert und daher die sogenannte Auflösung notwendig; was an sich mißfällig, hört in dieser Ausbildung und Entwicklung auf es zu sein. So findet eine Dissonanz als ein Übelklingendes auch nur in abgelösten Teilen oder einzelnen Akkorden statt, nicht in der fortschreitenden Musik, in welcher das Widerstrebende und das Unbefriedigtsein stets in Gleichung gebracht wird, und das Prinzip des Einklangs in der Differenz und deren Tilgung anschaulich hervortritt. Was die Theoretiker dennoch in der Fortschreitenden Musik als Dissonanz aufführen, ist entweder als Konsonanz gültig, oder in der Komposition absichtlich zum charakteristischen Ausdruck verwendet. Wir sahen aber, wie die Akkorde der Musik auch Akkorde unserer Seele sind, und ihre Kennzeichen in der Befriedigung und bestimmten, wenn auch noch so heftigen Bewegung, oder im unbefriedigten Streben und in ungleicher Bewegung sich herausstellen. Nun besteht unser inneres bewegtes Leben und mithin das Gefühl innerhalb eines ununterbrochenen Wechsels von Gegensätzen der Freiheit und Beschränkung, der Erhebung und Hemmung, der Befriedigung und Nichtbefriedigung des Genusses und des Widerstrebens; darum kann die harmonische Musik auch nur aus Zusammenstellung der diesem entsprechenden Akkorde bestehen und muß in dieser Hinsicht konsonierende und dissonierende Elemente in sich vereinigen, ohne aufzuhören selbst wohlklingend zu sein oder ohne an sich disharmonisch zu werden. Es beseitigt sich hierbei der alte Streit über Zulässigkeit und Brauchbarkeit von selbst. Man mag immerhin behaupten, dem Ohre gefallen gewisse Formen mehr als andere, wie dem Auge die elliptischen und kreisförmigen wohlgefälliger erscheinen, und auf eine besondere Organisation des Ohrs zurückweisen, so daß wir endlich auf das Resultat geführt werden, es lasse sich über die Brauchbarkeit der Intervalle und Akkorde nicht a priori, sondern nur durch Erfahrung entscheiden; immer wirkt, wenn auch unbewußt in Hinsicht der Prozedur, der Verstand als das Vermögen der Verhältnisse, und bestimmt die nach einem unerkannten Naturgesetz und nach dem Standpunkt geistiger Bildung gültigen Formen, und hat sie von jeher im Fortschritt der allgemeinen Geistesbildung bestimmt. Die alten Griechen würden die Terzen und Sexten, die sie als Dissonanzen verwarfen, wenn sie solche in der Reinheit wie wir besessen hätten, gewiß nicht verworfen haben; doch wegen jenes einmal vorhandenen Mangels an Reinheit wurden sie nicht mit Unrecht zurückgestellt, und das griechische Ohr hatte sich an die darnach konstatierten Verhältnisse gewöhnt, ohne nach einer Änderung zu verlangen. Als endlich das Verhältnis der großen und kleinen Terz durch Zarlino aufs Reine gebracht war, konnte auch eine größere Bestimmtheit im Allgemeinen gewonnen werden, wenn auch noch die Schule des Palästrina die Terzen in den Schlüssen vermied. Das Ohr und der Verstand folgen nämlich den Verhältnissen der Töne, und dieser nur ordnet sie. Wo des Ohrs Fähigkeit für die Auffassung und Unterscheidung nach seiner national und individuell verschiedenen Organisation und Ausbildung aufhört, endet auch die Bestimmung der Tonverhältnisse, und wir sind nicht im Stande, die unendlich kleinen Abstufungen zu begrenzen. Ein langes Nachdenken hat das gesamte Gebiet ermessen, und man hat ein festes Tonsystem aufgestellt und die Verhältnisse geregelt, innerhalb deren nicht allein der Sinn des Gehörs ausreicht, sondern der Verstand selbst das, was ihm bestimmter ist, nach den den Tönen zum Grunde liegenden Schwingungen auf Zahlen zurückführt. Wo nun der Verstand die einfachen Verhältnisse zu fassen vermag, gewinnt die Seele Befriedigung, und wo umgekehrt das Gemüt im Zustande der Befriedigung und Erfüllung, sei dies Lust oder Schmerz, sich befindet, da wählt es zu seiner Aussprache die Musik

in den erkennbaren Verhältnissen, und diese wird harmonische Konsonanz. Doch eine ununterbrochene Folge gleicher Konsonanzen wäre ein unwahres Abbild und daher unnatürlich, weil alles geistige Dasein im Wechsel von Werden und Sein, von Streben und Befriedigung beruht. Immer aber waltet hier die Tätigkeit des Verstandes ob, und irrtümlich würde man darüber streiten, ob der Grund des Dissonierens als ein intellektueller oder als ein ästhetischer benannt werden sollte, wenn einmal feststeht, daß die Erfassung der Verhältnisse (man denke dabei an Schwingungen der Luft oder der Nerven, oder die Zahlen) immer nur dem Verstande zugeschrieben werden muß. Es darf aber hierbei vor Allem nicht außer Acht gelassen werden, daß der Verstand Vieles behandelt, ohne es immer zu vollständigen Gedanken auszubilden oder in den Teilvorstellungen zum Bewußtsein zu bringen. Er zählt und berechnet und vergleicht, ohne es auszusprechen, auch in der Gestaltung und Auffassung harmonischer Verhältnisse. Eben so aber haben wir den Grund für die Anwendung dissonierender Akkorde nicht in dem Kontraste oder der Mannigfaltigkeit allein zu suchen, sondern in der Naturgemäßheit des zur Darstellung kommenden Seelenlebens. Wo dieses noch in Einfachheit besteht, wie im Naturmenschen, welcher kein roher ist, werden wir auch seltener angewendeten Dissonanzen begegnen, und es hat das menschliche Ohr sich vielmehr an sie zu gewöhnen, um nicht ein der Natur Widerstrebendes darin zu finden.

§. 52.

Die Sphäre der uns jetzt gültigen Konsonanz liegt auch hier in dem Verhältnisse von 1 bis 6 und deren Verdopplungen und Halbierungen, und die Grenze in der Zahl 7. Was höher steigt, also 11, 13, 17 u.s.w., nennen wir Dissonanzen. Als Kepler versuchte den Grund dieser Grenzlinie aufzusuchen und den Ausschluß der größeren Primzahlen dadurch erwies, weil die Verzeichnung der nach den Zahlen 11, 13, 17 benannten gleichseitigen und gleichwinkeligen Figuren im Kreise geometrisch unmöglich sei, ahndete derselbe nicht, daß Gauß, wenn auch erst nach langen Jahren, darlegen würde, wie der Kreis in 17 gleiche Teile geteilt werden kann. Uns bleibt nur übrig in der Tatsache der Natur uns zu beruhigen, welche dem vergleichenden und ordnenden Verstand, durch die Organisation des Gehörsinns bedingt, eine Grenze der Einheit zu fassen anweist. Immer aber kommt im Akkord nicht der einzelne Ton, sondern das Verhältnis aller verbundene Töne in Rücksicht, und dann entsteht eine große Summe von Gradverschiedenheiten, deren Zergliederung der Theorie überlassen bleibt, indem auch zwei an sich konsonierende Töne zu ein oder zwei andern gefügt, das ist, in einen Akkord verbunden, zu einem disparaten Verhältnis werden können. Dabei hat man lange schon bemerkt, wie fälschlich Viele ehemals annahmen, der höhere oder höchste Ton enthalte das die Dissonanz erzeugende Moment; denn auch ein anderer Ton bewirkt sie häufig. Wir können hier die spezielle Verzeichnung der Konsonanzen, welche man in vollkommene und unvollkommene oder in Grundkonsonanzen und abgeleitete einteilt und der Dissonanzen, welche als wesentliche und zufällige unterschieden werden, übergehen. Das Verhältnis bleibt überall ein relatives, in sofern die Annäherung an bestimmte Schwingungsverhältnisse bis zur vollkommensten Konsonanz in einem Mehr und Weniger beruht. Eine Milderung der Dissonanz tritt durch Vorbereitung ein, und diese erscheint um so zuständiger, je schwieriger die Kombination der Dissonanz an sich wäre; notwendig wird sie bei Vorhalten oder Durchgängen. Auf gleiche Weise wird die Nötigung zum Fortschritt gültig, und das Verlangen nach Auflösung erhöht sich in verschiedenem Grade bei den einzelnen Akkorden, so daß sie auch nach diesen Graden klassifiziert werden können, gleichwie die Freiheit in andere näher oder fern liegende Akkorde überzugehen, eine verschiedene, bei der reinsten Konsonanz die größte, bei den dissonierenden gering ist. Es wird aber der Fortschritt der Harmonien zunächst in dem Kreise näherer Verwandtschaft gehalten, und Entlegenes kann nur durch dazwischentretende Vermittlung angeschlossen und vereinigt werden. In wiefern nun der Abstand der Dissonanz erhöht werden kann, ohne unzulässig zu sein, dies lehrt der Grundsatz charakteristisch schöner Darstellung, von welchem wir später sprechen. Auch konnte eine Erweiterung der Sphäre nur in den Späteren Perioden der Kunstentwicklung eintreten. Dagegen fehlen die Historiker, wenn sie die Benutzung der Dissonanzen erst von einer Erfindung der Mittel, sie aufzulösen, abgängig machen; denn mit der Dissonanz war auch deren Gleichung schon in der Natur gegeben.

Die Zusammenstellung der Töne im Akkord hat nach der Erfahrung ein auf eine bestimmte Anzahl beschränkendes Maß. Es gibt nämlich keinen sechsstimmigen Akkord, sondern wenn sechs verschiedene Töne zugleich tönen, ist immer einer oder mehrere so dissonierend, daß das Gehör höchstens als schnell vorübergehenden Vorhalt erträgt. Fünfstimmige Akkorde können selbstständig angewendet werden, Dennoch vermag das Ohr sechzehn und zwanzig Stimmen zugleich und genau zu fassen, so daß eine strenge Unterscheidung, wie dies an Beispielen guter Musikdirektoren erwiesen wird, das Falsche einer Einzelnen bald herausfindet. Dazu kann der Grund nicht in der Fähigkeit des Ohrs Vieles zu umfassen liegen, sondern beruht auf der Wahrnehmung der Verhältnisse

des Einklangs.

§. 53.

Freies Spiel in Tonbildern.

Aus der bisherigen Betrachtung ergab sich, wie in der Musik und durch dieselbe, während das innere bewegte Leben des Gefühls zum Tonbilde in sukzessiven Tonreihen und in Gruppierung der Harmonie wird, die Einbildungskraft in Ausprägung anschaulicher Formen und der Verstand durch die Verhältnisse in denselben betätigt ist. Damit aber ist das Wesen der Musik noch nicht erschöpft. Betrachten wir das Gefühl als einen Zustand, so sollte man meinen, es könnte wohl auch ein einziger Ton oder ein einziger Akkord zu dessen Bezeichnung hinreichen; allein die Natur des Gefühls kennt nicht abgeschlossenen Ruhe, sondern wird fortdauernd als reges Leben durch Zustände hindurch bewegt, nicht erschöpfbar auf einmal; es wählt daher zu seiner Darstellung auch einen Reichtum einstimmiger Töne, oder zeichnet wie der Maler durch Linien und Farben ruhende Gestalten, so das bewegte lebende Bild durch eine Vielzahl verbundener Töne in freiem Schwunge. Indem dann der Mensch sein Inneres darstellend zur Kunst vorschreitet und ein musikalisches Werk zu schaffen strebt, beginnt für jene Zwecke das freie Spiel der Phantasie, und diese spielt wirklich mit Tonbildern für den Ausdruck der Gefühle. Zu einem Spiel in Tönen wird die Musik, und in demselben prägt sich der Charakter der Geistigkeit aus, indem in die Darstellung der Gefühle die schaffende Phantasie eingreift und das eine Gefühl, welches das Gemüt erfüllt, in mannigfaltige Bilderformen auflöst. Sie verarbeitet so den ihr dargebotenen Stoff innerer Seelenzustände in Tonspielen, welche an sich schon durch das freie geistige Regen und Gestalten ergötzen und befriedigen, wenn sie den Hörer in ein gleichartiges Spiel seiner Seelenkräfte versetzen.

§. 54.

So erledigt sich die ängstliche Nachfrage nach dem, was Musik bedeute. Wir können nämlich nicht nachweisen, was in einem Musikstück ein jeder einzelne Ton, gleich dem Worte in der Sprache, besage, oder welches Gefühl durch die besondere Harmonie bezeichnet werde, sondern in dem Gefühlszustande, welcher in sich selbst nicht unbestimmt ist, ergeht sich die Phantasie und schafft und verbindet melodische und harmonische Tonbilder, die allerdings jenem Zustande selbst entsprechen, aber auch als Darstellung an sich schon gültig sind. So wird z. B. das Gefühl allgemeiner Lebenslust oder der Wehmut zum Gemälde in einem Rondo und in einem Adagio, in welchen alle einzelnen Tonfolgen und Tonformen im Einklang zu jenem Grundgeföhle stehen. Dies freie Spiel erkannte vor Allem Nägeli als wesentliches Element der Musik, doch ließ es ihn einen einseitigen Standpunkt fassen, auf welchem er den bestimmten Ausdruck und Charakter der Musik geradehin ableugnete. Wohl ist Spiel ihr Wesen, aber nicht ihr alleiniges Wesen, oder, wie Nägeli sagt. Weiter Nichts. Da kann dann die Behauptung nicht befremden, wenn (S. 33 der Vorlesungen) hinzugefügt wird, ein Präludium und ein Walzer und eine Symphonie besage und bewirke dasselbe, und die Kunst spiele hier Alles aus der Seele heraus, statt anderwärts hinein. Zugestehen müssen wir, die Musik in ihren reinen Formen erscheine als ein Spiel mit Tönen, die nicht den Begriffen entsprechen, nicht das im Denken Bestimmte schildern, wohl aber ein bewegtes inneres Leben anschaulich werden lassen. Man wähle zum Erweis Kompositionen von Meyseder, etwa sein sechstes Quartett Op. 33 oder seine Variationen für Violoncello und Pianoforte, in welchem letzteren das Grundgefühl der heitern mit aller Welt zufriedenen Lebensgenüge sich ausspricht, auch übergehend in die weichere Stimmung der Trauer noch durchklingt und den inneren Seelenfrieden beglaubigt, dies alles aber in einem freien Spiele der Phantasie, bei dem der Verstand minder in Anspruch genommen wird. Das liegt in dem Ganzen, welches in vielfältigen Tonfiguren besteht, nicht in den einzelnen Teilen des anschaulich werdenden Seeleninhalts, und wir fragen nicht sowohl nach begrifflicher Bedeutung, als jenes Tonspiel uns in gleiche Gefühlslage versetzt und so seinen Inhalt bewährt. Es kann aber die Musik auch ausarten und zum bloßen leeren Spiele werden, und allein dem Sinnenreiz dienen. Dann verliert sie den Inhalt. Dies ist jene Musik, von welcher Nägeli im Allgemeinen ausspricht, sie habe gar keinen Inhalt. Ihm schwebte die Instrumentalmusik jener Werke vor, in denen wir allerdings nichts weiter als äußerliche Tonspiele, welche durch gewisse Regeln der Setzkunst geformt und zusammengehalten werden, finden, ohne eine Spur der hierbei erfordernten Grundlage des Gefühls wahrzunehmen. Unsere Zeit bringt Beispiele hiervon in reicher Zahl, Werke ohne Kraft und Leben zum Teil nur in zusammen gewürfelten Formeln, von denen Mozart in seiner Sprache zu sagen pflegte: 's ist nichts drin. Was waren zum Teil auch die Kompositionen von Gelinek, von Hoffmeister anders? Was die neuerschienenen Quartetten von Rossini? Nicht zu gedenken der herz- und geistlosen Kompositionen eigener Fabrik (Variationen, Potpourris u.dgl.), mit welchen die sogenannten Virtuosen von Stadt zu

Stadt ziehen. Sie können wirklich nur Spielleute, und was sie geben, eine Spielerei heißen. Frankreich hat dieser Art Musik uns in voller Zahl geliefert. Der Kenner wendet sich von solcher Leerheit mit Verachtung ab; aber auch schon der, welcher nur Unterhaltung sucht, oder nur mit Ohren hört, erträgt diese Art Musik nicht zu allen Stunden, und sie wird sich immer nur durch modische Geltung gewisser Namen, oder durch die dabei in Anspruch genommene technische Fertigkeit einige Zeit in Gunst erhalten. Man kann damit die Poesie vergleichen, welche nicht selten auch nur leere Spiele der Phantasie produziert, wie dies unter uns Deutschen in der Periode der Tändeleien von Jacobi und Gleim und in der inhaltleeren Romantik der Schlegelschen Schule vorüberging. Soll das Tonspiel befriedigen, so muß es geistreich sein. Was dies heiße, muß die Kunstlehre nachweisen. Wir verlangen nämlich in dem musikalischen Kunstwerke ein Tonspiel, welches auch in der freiesten Bewegung eine Beseelung geistiger Art und Bedeutsamkeit in sich trage. Verwerflich bleibt bei solcher höheren Anforderung das, was ausschließlich nur dem Sinn des Gehörs Reizung gewährt und ohne Seele kund zu tun, auch nicht zur Seele spricht. Doch wir können in minder strenger Forderung auch schon der Musik eine Gültigkeit zusprechen, welche in Ausprägung reiner melodischer Formen der spielenden Phantasie sich hingibt. So sind Volksmelodien, wenn auch kein markiert charakteristischer Ausdruck hinzukommt, wert zu achten und den Volkliedern vergleichbar, wie sie in des Knaben Wunderhorn gesammelt vorliegen. Dagegen spielen Mozart und Haydn, es spielen Bach und Hasse, jeder auf seine aber auf geistvolle Weise. Seb. Bach, um von ihnen Einen hervorzuheben, ist reich in Spielen der Phantasie, namentlich in seinen Klavierkompositionen, allein er begnügt sich nicht mit sinnlicher Ergötzung und geht nicht auf schmeichelnden Reiz aus, sondern er zieht überall die Tätigkeit des Verstandes heran, und ohne da notwendig trocken und kalt zu erscheinen, gewährt er dem Geiste Befriedigung.

§. 55.

Modifizierung des Ausdrucks.

Freie Geistestätigkeit wird aber nicht allein in dem Spiele mit Tonbildern kund, sie offenbart sich auch durch die verschiedene Steigerung und Minderung der Kraft, wodurch die Modifizierung des Ausdrucks möglich wird. Der menschliche Ton sowohl in der Kehle des Menschen als auch in den Instrumenten, obgleich bei den geschlagenen und gerissenen Instrumenten weniger, besitzt eine Elastizität, die wir in dem Wachsen oder in der Verstärkung des Tons und in dem Abnehmen und in der Schwächung der Fülle und Kraft wahrnehmen. Dies ist die dynamische Eigenschaft der Töne. Durch dieselbe oder durch ein Steigen und Senken wird uns nicht allein das unwillkürliche Wogen im inneren Leben kund, sondern dem freien Geiste fällt auch eine willkürliche Gestaltung des Ausdrucks zu. Da wirkt ein doppeltes: einmal die musikalische Akzentuierung und Artikulation der Töne, und dann das Anschwellen und Verblasen des Tons. Doch wir haben hier die dargebotene Gelegenheit einer allgemeineren Erörterung zu benutzen, um für unsere ganze Lehre Sicherheit zu gewinnen. Nirgends herrscht nämlich mehr Zweideutigkeit und Verwirrung der Begriffe wie in den Bestimmungen über den Akzent. Bald hat man irrtümlich auch das Quantitative der rhythmischen Länge in den Begriff hereingezogen und auf den Unterschied, welcher zwischen und statt findet, nicht Rücksicht genommen, oder man verwechselte dasjenige, was der Anschaulichkeit zufällt mit dem, was den Ausdruck und die Kolorierung ausmacht, überhaupt aber hielt man größtenteils den Akzent, welcher im Gesang dem Wortakzente entsprechen soll, vor Augen.

§. 56.

Das Mehr- und Mindere, Stärkere und Schwächere, oder der intensive Charakter des Tons dient in musikalischer Darstellung einem dreifachen Zweck, und kann hierbei als ein zweifaches unterschieden werden, in sofern die Verstärkung einem einzelnen Ton zufällt, oder einer Reihe von Tönen gemeinsam ist. In beider Hinsicht gewährt die Verstärkung, welche wir Akzent im weiteren Sinne benennen, Mittel für die Anschaulichkeit, für den wahren Ausdruck des Inneren, und für die Ausprägung der Schönheit. Die Anschaulichkeit wird erhöht, indem durch die Unterscheidung des Schwächeren und Stärkeren in dem Tonbilde Einzelnes hervorgehoben oder in Schatten gestellt und dadurch eine klare Anordnung erreicht wird. Dies vereint sich mit dem Rhythmischen, in welchem schon an sich der Wechsel von Länge und Kürze der Zeitdauer wirksam ist. In diesen Wechsel tritt nämlich für gewisse Tonreihen die Verstärkung des Iktus, sowohl im Anfang bestimmter rhythmischer Messungen und Formen, als auch in freier melodischer Betonung ein. So kommt den einzelnen Teilen, Bildern und Figuren des Tongemäldes eine Auszeichnung zu, in welcher der Verstand die rhythmischen Verhältnisse leichter ermißt, die Anschauung das Ganze geordnet umfaßt. Stellt der Akzent als sondernder Einschnitt verschiedene Glieder einander gegenüber, hebt er die Kontraste

hervor und erteilt er ganzen Partien Licht oder Schatten, so wird der größte Effekt der Musik erreicht. So bringt der Akzent rhythmischer Glieder in die Tanzmusik eine Belebung, welche unaufhaltsam hinreißt, und dies doch bei gleichmäßigem Takte. Ein Zweites, was die Verstärkung des Tons erreicht, ist die Wahrheit im Ausdruck des Gefühls, in welchem Einzelnes tiefer bewegt und mehr ergreift, Anderes die Kraft verschränkt oder nur leise anregt. Wir werden dies in der Erörterung des Ausdrucks näher ins Auge fassen. Endlich dient die Akzentuierung auch der Darstellung der formalen und charakteristischen Schönheit, indem teils durch die Abstufung eine freie Bewegung gehoben wird, teils das Eigentümliche nach dem Maße intensiver Geltung hervortritt. Auch hiervon sprechen wir an seinem Orte ausführlicher.

§. 57.

Das Anschwellen und Verblasen des Tons, das Tragen der Stimme, das Überbringen und Durchziehen der Töne und wie man sonst die Formen des Vortrags zu nennen pflegt, in welchen die Bindung und Verschmelzung der Töne einen treuen Abdruck innerer Bewegung geben, find ein Eigentum der menschlichen Musik, in sofern sie auf der Voraussetzung eines freien Geistigen und Idealen beruhen. Wie wir das Spiel in Tonbildern als ein freies von Geist belebtes Spiel betrachten, so erscheint auch die Modifizierung der Kraft im Tone als eine freie Beherrschung über die Töne. Der Mensch nur beseelt die Töne, haucht gleichsam ihnen ein höheres Leben ein und wir nennen dann die Musik eine seelenvolle. Wir könnten vielmehr die Bezeichnung der idealen wählen; denn bei der Bindung und Schmelzung der Töne prägt sich in der dargestellten Kontinuität und in der Tilgung der scharfen Grenzen ein Ideales aus. Das Wachsen und Schwinden des Tons wirkt nicht als Summe oder Umfang der angeschwellten und geschwächten Töne, wonach der stärkste und der schwächste die vollkommensten wären, sondern in einer symbolischen Bedeutung. Es wird nämlich dadurch das Hinstreben nach einem Unendlichen und der Zusammenhalt alles Einzelnen durch unendlich kleinste Teile dargestellt und die Ahnung dessen angeregt, was auch durch den vollsten Ton nicht erreicht wird, und in dem schwächsten nicht verschwindet. So ist's ein Widerschein der Idee, welcher da uns erfreut; so wird die Vernunft in dieser Beseelung der Töne zu Ihnen angeregt, und das Gefühl, was dann laut wird und in dem Hörer widerhallt, ist ein ideales.

§. 58.

Dies führt uns unmittelbar in ein größeres und höheres Gebiet und zu dem dritten Moment, in welchem die Geistigkeit der Musik sich erweist, zu der Unterordnung unter die Idee der Schönheit. In dieser vereint sich alles das früher Betrachtete; denn was wir bisher als Aussprache des Gefühls, als Betätigung der Einbildungskraft, als Anteil des Verstandes und als Mitwirkung der Vernunft auffaßten, erscheint nun im Lichtglanze der Schönheit als das unmittelbar dem Geiste Wohlgefällige und Ideale. Es kann im Besonderen bald das Anschauliche der Melodie, bald das Verhältnismäßige der Harmonie, bald das freie Spiel der Phantasie vorwalten und den Charakter eines Musikwerks bestimmen, auch dadurch mehr oder weniger befriedigen; dennoch bleibt die allgemeine Forderung an ein Kunstwerk unbedingt, daß es ein schönes Werk sei und aus ihm Geistiges unmittelbar zum Geiste spreche. Damit ist dann das Kunstwerk zu Stande gebracht und vollendet. Wie dies geschieht, soll das folgende Buch darzulegen versuchen.

Zweites Buch.

Von der Schönheit in der Musik.

Erstes Kapitel.

Allgemeine Bestimmung des musikalischen Schönen.

§. 1.

In einer speziellen Ästhetik wird man eine allgemeine Untersuchung über das Schöne, welche sich durch Widerlegung vielfacher Irrtümer Bahn breche, nicht erwarten, sondern sie als anderwärts schon durchgeführt voraussetzen. Namentlich hat sich mit dem Fortschritt der Wissenschaft die Forschung über das auf einen Gesamtbegriff zurückführende Wesen der Schönheit mehr und mehr

erweitert, und es würde auch uns der Raum gebrechen, wenn wir nicht das von der allgemeinen Ästhetik näher Ergründete als Resultat und Anfangspunkt in die Spitze stellen dürften. Und doch tritt hierbei ein neuer Zweifel entgegen. Wenn nämlich das abstrahierte Schöne erst dem Gefühl entnommen werden muß, und dann zum Begriff umgewandelt, selbst nicht als Schönes gefühlt werden kann, so möchte die Anforderung an eine zur Grundlage dienende Definition, wenn solche nicht bloß leere Wortklärung oder spitzfindige Spaltung der Begriffe sein soll, als eine wo nicht vergebliche, doch unbrauchbare erscheinen. Auch haben die aufgestellten Definitionen der Schule nie einen Künstler begeistert, oder auch genugsam belehrt. Dennoch ist ohne eine Zergliederung des Schönen weder eine fürs Allgemeine gültige Betrachtung möglich, noch kann irgend eine fürs Besondere aufzustellendes Gesetz ohne solche begründet werden. Darum muß uns vergönnt sein, eine Grundansicht für das Ganze vorzuschicken.

§. 2.

Die Voraussetzung, durch welche uns alles Schöne im Leben vorhanden ist, macht die in unserem Inneren als eine Wesenheit des menschlichen Geistes gegebene Idee der Schönheit aus; denn wir ordnen derselben jede Erscheinung unter, und, von diesem Gesichtspunkt aus gefaßt, heißt der Gegenstand schön, welcher der Idee der Schönheit entspricht oder sie realisiert. Damit aber ist keineswegs erklärt, was als schön erscheint. Fühlen wir nun das Schöne in uns, und hat der Gegenstand nur die Eigenschaft, das Gefühl des Schönen in unserem Inneren anzuregen, so werden wir auf das Verhältnis, welches zwischen dem Geiste und der Natur, zwischen einem Idealen und Realen obwaltet, wir werden auf ein Gesetz der menschlichen Seele gewiesen, und haben auch hier das Orakel in uns zu befragen, welches das Rätsel des Äußeren löse. So kommen wir auf das Wohlgefallen und die Befriedigung zurück. Wie nun das, was dem Sinne wohl tut, diesem gefällt und das Angenehme ausmacht, so gefällt dem Geiste, was unmittelbar geistig befriedigt, und zwar die Geisteskräfte harmonisch betätigt und frei über das Endliche erhebt. Was wir in diesem Genusse des Lebens umfassen, und was dieser Einheit mit einem Unendlichen uns näher bringt, das begeistert und erfreut uns als schöner Gegenstand der Natur und Kunst, es beseligt uns in uns selbst, indem es durch den Anteil an einem offenbar werdenden geistigen Dasein zum Wohlgeföhle führt. Dies ist dann schön im Sinne des allgemeinen Sprachgebrauchs, in welchem auch das Denken eine schöne Sache heißt und eine Tat als schön benannt wird. Im strengeren Sinne aber wohnt das Schöne innerhalb der Sphäre des Anschaulichen oder in der Form unmittelbarer Erscheinung, welche Form für das Geistige nur eine freie sein kann, insofern es um sein selbst willen da ist und keinem fremden Zwecke dient. Darauf hin können wir feststellen: schön ist das im Anschaulichen sich durch freie Form darstellende, nicht durch Begriffe, sondern durchs Gefühl unmittelbar zu erfassende Geistige oder Ideelle. Dann aber wird hierbei das Anschauliche vorausgesetzt, und es kann leicht für das Schöne selbst genommen werden. Fragen wir nun nach dem, was den Menscheng Geist durch Ansprache und Erhebung über die Sinnenwelt befriedige, und so ihm gefalle, so ist dies nur das Geistige, welches dem Gefühl unmittelbar gegeben ist und sich nur in freier Form darstellen kann. Ist also das Schöne ein Scheinen oder Erscheinen der Idee, ein Offenbarwerden des an sich Nichtsichtbaren; so dürfen wir doch nicht mit Kant behaupten, es gefalle durch die bloße Form, ohne daß ein Inhalt in Rücksicht komme. Nicht die Form an sich oder jegliche Form kann als schön gelten oder gefällt. Das Wesentliche ist die freie geistige Form, im Gegensatz einer notwendigen, unter welcher das Nützliche und Gute einem Zwecke dient. In diese Form kann Alles da treten, was geistige Elemente in sich trägt. Wandelt sich das Wahre und Gute in eine anschauliche Erscheinung um, die um ihrer selbst willen existiert und befriedigt, so ist auch dieses uns als ein Schönes Gedanken, einer schönen Tat, einer schönen Seele. Leicht unterscheiden wir hierbei das Angenehme, welches sinnlich, durch bloße Affektion der Sinne befriedigt und durch die Empfindung des körperlichen Daseins unsere Lebenstätigkeit anregt und hebt; leicht auch das Wahre und Gute, welche durch Begriffe und Reflexion erfaßt werden. Das Wahre wird gebilligt, das Gute in seinem Werte anerkannt.

§. 3.

Die Musik ist Darstellung der Empfindung und im geistigen Menschen des Geföhls. In ihr bilden die Töne das, was gefällt. Dies aber kann einmal nur das Angenehme sein, welches dem Ohr durch einstimmende Affektionen wohltut, wie ein unangenehmer Ton dagegen den Sinn verletzt. So affizieren angenehm und verletzten Farben das Auge. Kant sah in der Musik nicht viel mehr, als was eine gefällige Empfindung des Ohrs bewirkt; und wohl werden Viele ihm beistimmen, die bei Musik nicht mehr fühlen, als bei dem Genuß einer fein bereiteten Mahlzeit. In die Töne tritt die Schönheit ein, wenn sie zur Musik werden, sei es auch in der einfachsten Melodie, das heißt, wenn sie inneres

Seelenleben aussprechen. Der einzelne Ton kann an sich nur angenehm durch Reinheit und Zartheit wirken, man müßte denn mit Einigen an die in jedem Tone mitklingenden Töne, welche Maaß die Teiltöne nannte, denken und darin eine frei verbundene Mannigfaltigkeit voraussetzen; allein teils hat Chladni dies Mitwirken gewisser Beitöne bloß in der Beschaffenheit der Naturkörper begründet gefunden, teils Gottfried Weber nachgewiesen, daß sie nur eine durch ihre Unhörbarkeit unschädliche Unvollkommenheit der Töne ausmachen. Wie ein einzelnes Wort richtig sein kann, aber außer Beziehung stehend doch noch keinen Gedanken hergibt, so wird der angenehme Ton zum Mittel für schöne Darstellung, indem geistige Belebung hinzutritt und durch Verbindung die Laute zu Tönen werden. Das Angenehme kann aber in den Tönen sich zur Schönheit gesellen und mit ihr aufs engste vereinen, inwiefern überhaupt Sinnliches und Geistiges in Verbindung steht, Körper und Seele in Eins verschmelzen und das Geistige da als Schönheit nicht hausen kann; wo ein Unangenehmes den auffassenden Sinn stört und verletzt, wie bei unreinen Tönen. Wenn dagegen die Musik auch das an sich Unangenehme in der Dissonanz aufnimmt und behandelt, so wirkt dabei weder das Materielle, noch die Unmittelbarkeit des Mißfallens, sondern die Form und der Übergang aus dem Unentschiedenen und Unbefriedigten zur Entschiedenheit und Befriedigung.

§. 4.

Die Form aber, in welcher die Musik Darstellung der Schönheit wird, ist eine freie. Zwar haben die Töne der Natur auch Form, aber entweder geht ihnen die freie Form gänzlich ab, wie dem gleichbleibenden Gesang des Kuckucks, oder sie besitzen unter dem Gebot der Notwendigkeit sie in geringem und bedingtem Grade, wie dies oben bei der Unterscheidung der Musik der Natur und des Menschen klar wurde. Wo aber auch in ihnen sich geistiges Element frei bewegt, werden sie eben so zu schönen, wie die räumliche Natur im freien Spiel der Gestaltung. Dagegen schließt sich auch das Gebiet des Schönen in des Menschen Musik da, wo die Form aufhört frei zu sein. Die Skala auf und ab wiederholt wird Niemand schön nennen. Eben so kann eine Musik in lauter gleichartigen Rhythmen, die wohl auch mit dem Geklapper der Dreschflegel verglichen werden könnte, nicht als schön gefallen. Daher kömmt dem Choral, wie er gewöhnlich gesungen wird, nur in harmonischer Hinsicht Schönheit zu, da er in der gleichförmigen rhythmischen Bewegung nirgends freies Leben beurkundet; weshalb auch Nägeli's spöttische Rede, der Choral sei ein massiver Leib im Parademarsche, wenigstens von einem richtigen Gefühle für Schönheit ausging.

§. 5.

Aus dieser Annahme möchte zu folgen scheinen, daß das Regellose und unbestimmt Schwebende geradehin das Schönste sei, weil es als das Freieste angesehen werden könne; daß mithin das Gezwitzcher der Vögel ein Muster musikalischer Schönheit aufstelle. Allein das Freie ist nicht das Gesetzlose, und nicht durch Verletzung der Regel gelangen wir zu ihm; eine Wahrheit, welche die Moral und Politik längst ins Klare gesetzt hat. Doch haben wir auch für die Schönheit nicht zu fürchten; denn ihre Form ist ferner auch eine harmonische. Einheit und Einstimmung der Teile setzt das Wesen der schönen Form voraus. Vieles erkennen wir nicht als schön an, ohne es häßlich zu nennen. Jenes gefällt nicht, dies aber mißfällt, und zwar durch den Mangel der Einheit und die Verletzung des Einklangs, welche jenes Nichtschöne nur nicht vollkommen erreicht oder überhaupt gleichgültig behandelt. Manche Kompositionen, namentlich für Klavier, verfehlen ihren Zweck und beleidigen das Gefühl durch solche zerflossene Form, wo weder Melodie, noch Harmonie ein Ganzes bilden; ja sie können wohl ebenso häßlich bedünken, wie das Gesicht eines Affen, in welchem die Züge auseinander treten und verzerrt heißen.

§. 6.

Wenn aber die Form des Schönen einzig nur zur Ausprägung des Geistigen dient, so kann sie nicht als eine tote und leere Form wirken. Wie könnte sie auch dann geistige Form heißen? Beseelt und lebendig erscheint das Schöne, und nirgends wird ein Totes als solches gefallen. So muß sich in dem Tonstücke, wie in dem Gemälde, Leben offenbaren, und selbst da, wo die Kunst in toten Massen arbeitet, wie im starren Stein, spricht aus demselben, wenn auch nur scheinbare, Beseelung. Vermag der Hörer einer Musik nicht in derselben Geistiges aufzufinden und schweben leere Tonformen seinem Ohr vorüber, so wird er sich interesselos und unbefriedigt fühlen oder dem Klingklang ausweichen. Auch dazu mangelt es nicht an Beispielen in unserer heutigen Fingermusik, in der oft nicht mehr Belebung hauset, als welche sich in den schnell bewegten Tasten erkennen läßt. Tritt aber in seiner freien Form ein Beseeltes hervor und steigert sich dies in seiner Reinheit und Würde bis zum

Idealen, so kann die Form, die jenes aufnimmt und in sich trägt, auch nur eine vollkommene sein. Wir besitzen Gemälde und Tonwerke, in welchen sich der Einklang eines Ganzen und Beseelung vorfindet, und dennoch gebriert ein Etwas, welches wir nicht selten als Unnennbares bezeichnen, und der Künstler als die Vollendung der Form betrachtet, Andere als das Ideale, das Geistvolle oder auf ähnliche Weise benennen; wir dürfen ihnen das Wohlgefällige nicht absprechen, und doch auch nicht die Anerkennung der höchsten Schönheit zuwenden.

§. 7.

Durch diese Bestimmungen hindurchgegangen, fragen wir wiederholt, was doch gefällt also im schönen Tonwerke? Vermag die Form solchen Zauber des Daseins zu gewähren, daß wir darin unsere Beseligung finden? Ist wohl die Form das Geistige und Unendliche selbst, welches zu der höchsten Begeisterung erhebt? Wie nicht der materielle Stoff, so kann auch nicht dessen Form selbst enthalten, was das Wohlgefallen schafft. Die Aussprache eines Geistigen, Nichtsinnlichen und die Einstimmung des Geistes mit der Natur ist's, was in der Musik gefällt, ergötzt und beseligt, und was die Ahndung eines Unendlichen, aber uns Verwandten weckt. So strahlt das Schöne das ewige Wesen, auch unerkannt auf welche Weise, wieder; dies spricht uns als ein Gleiches an und befriedigt, sofern dies im irdischen Leben möglich ist, das Verlangen Eins zu werden mit dem Unendlichen. Solche Zusprache vernimmt der Mensch im Schönen, ohne das Wort zu verstehen; denn es faßt's der Verstand nicht, was unmittelbar die Seele ergreift und erfüllt, aber das Gemüt wird dessen dennoch gewiß. So ist die Freude und Luft am Schönen auch in den Tönen die Freude und Luft des Lebens im Unendlichen und Reingeistigen, innerhalb der Sinnenwelt. Und wäre es die Melodie eines Tanzes, ist sie schön, so beflügelt sie mehr als die Füße; auch in ihr schwingt sich die Seele empor, wenn auch nur zu einer Höhe, wo der Fuß noch den Boden berührt. Darum wirkt das Schöne nur beseligend, als Stärkung und Erhöhung unseres Daseins und die Ahndung einer höheren Welt, welche das in freier Form erscheinende Ideale aufleben läßt, führt über die Bedingungen der Gegenwart hinaus. Wir vergessen die uns zufallenden individuellen Beschränkungen und die auf uns einwirkende Umgebung. Daher kann auch kein mit der Schönheit Vertrauter sich ganz unglücklich fühlen; der Anteil an dem, was den Menschen glücklich macht, ist ihm gewiß. Ein Jeder kann daher die große Kunst gar leicht erwerben, stets fröhlich zu sein, fröhlich in seinem Gott, das ist in dem Besitz der Unendlichkeit und in dem Bewußtsein eines über alle Erdschranken erhobenen Daseins geistiger Freiheit. In dem Genusse des Schönen fühlen wir uns frei. Wir fragen nicht: was nützt es, und kein Wert und kein Zweck bestimmt unsere Bestrebung. Gefällt das Gute erst nach der Beurteilung, so gefällt das Schöne vor derselben; was diejenigen nicht bedenken, die sich den Genuß durch vorauseilendes Urteil schmälern und dem kritisierenden Verstande ein verkümmertes Vorrecht einräumen. Auch für Musik gibt es eine Kunst zu hören, die von Vielen unbeachtet bleibt. Das Reizende, was nur unsere sinnliche Tätigkeit erregt und so das Ohr schmeichelnd ergötzt, fällt dem Angenehmen anheim; wo es obherrscht, kann es dem Schönen eben so wie das sinnlich Erschütternde zum Nachteil gereichen, indem es berauscht oder in eine niedere Sphäre versetzt. Das Schöne nämlich reizt nicht an sich, kann sich aber, vorzüglich in der Musik, mit dem Reizenden so verbinden, daß seine Wirkung dadurch verstärkt wird und es unaufhaltsam hinreißt; so durch Reinheit und Weichheit des Tons und den Ausdruck des Natürlichen, welcher unmittelbar den Sinn ergreift. Doch haben wir auch vielfach erfahren, wie Überreizung der Sinne in Ekel übergeht. In der Schönheit sollen wir Sinnlichkeit und Vernunft vereint und für den Frieden dieser und einer höheren Welt versöhnt sehen; wie aber dies geschieht, bleibt unserer Erkenntnis ein unaussprechliches Geheimnis. Eins aber ist gewiß: der Weg der Schönheit ist der Weg zur Freiheit, die schöne Kunst eine freie Kunst, und wer dem Schönen in Tönen oder in anderer Kunst lebt, den erfüllt die reine Liebe zu dem Heiligen und er kann nicht zerfallen mit der Welt und mit Gott; denn das Schöne hat seine Quelle in Gott und führt zu ihm.

§. 8.

Bevor wir nun fortschreiten, um das Schöne in seinen Elementen und Formen zu erläutern, haben wir einen in der ästhetischen Beurteilung oft angewendeten, oft auch verkannten Begriff des Ideals ins Auge zu fassen. Ideal der Schönheit (welche wir von dem idealen Schönen unterscheiden) kann nur die Schönheit in der Idee der Vernunft sein. Sie enthält das Unbedingte und Absolute, welchem kein Gegenstand der Erfahrung ganz entsprechen kann, und welches in Keinem ganz aufgeht. Dies Ideal ist ein inneres Urbild, nie ganz aussprechlich und nie verwirklicht, wenn es auch als Regulativ bei jeder Beurteilung schöner Gegenstände obwaltet und der schaffenden Tätigkeit des Genius vorschwebt. Ein objektives Ideal oder ein bestimmter Gegenstand der zu verwirklichenden Idee kann nicht uranfänglich in uns liegen; dazu wird Anschaulichkeit, welche die Einbildungskraft erst

verleiht, erfordert. Das Bild, an welchem die absolute Idee offenbar werde, schafft die Phantasie, und es entspricht derselben unter der Bedingung individueller Existenz. Nach ihm beurteilen wir die Werke der Natur und Kunst; ihm entsprechen mehr oder weniger die Dinge der Wirklichkeit. Daher kann ein Gegenstand schöner sein als der andere, das heißt, sich mehr dem Ideal nähern als die Übrigen. In diesem Sinne dürfen wir graduelle Verhältnisse der Ideale zugestehen, und wir werden daher, um im Sprachgebrauche uns nicht zu verwirren, ein Dreifaches genauer unterscheiden müssen: 1) Ideal absoluter Schönheit als unaussprechliches Eigentum der Vernunft; 2) Ideal im Gegenstand, als höchste Vollendung im Anschaubaren; 3) Grade, in welchen sich das Besondere zur Vollendung aufstufte. Zugleich aber werden wir mit dem, was so als Ideal benannt wird, nicht das ideale Element der Schönheit verwechseln, welches in aller schönen Darstellung gefunden wird und von welchem wir in der Folge sprechen. Diese für alle Kunst gültigen Bestimmungen betreffen vorzüglich auch das Wesen der Musik. Allein wir vernehmen hier eine sonderbare Einrede gewisser Ästhetiker. Krug nämlich lehrte, es gebe, weil ein Ideal nur innerhalb bestimmter Schranken zur Anschauung gebracht werden könne, kein Ideal dessen, was in der Zeit aufgefaßt wird, mithin kein Ideal schöner Töne, sondern nur ein Ideal schöner Gestalten. So konnte freilich nur urteilen, wem das Leben in musikalischer Schönheit fremd blieb, und schwerlich möchte es gelingen, ihn durch Demonstration in dasselbe einzuführen. Der musikalische Künstler trägt nicht minder feste Gestalten in sich, und schafft aus der im Inneren ihm gegebenen absoluten Idee der Schönheit nicht weniger, als Raphael es von sich bekannte, ein Bild seiner Phantasie. Doch verzeihlich ist der Irrtum den Philosophen, welche im Ideale nichts mehr als gesteigerte Begriffe erkennen, und diese in der Musik nicht finden. Gibt es eine Kunst in Tönen, so kann ihr auch ein höchstes Gesetz und ein Maßstab nur in dem Ideal gegen sein. Wohl aber mag zugestanden werden, daß die Phantasie ein Vorbild aus der Idee leichter für die schaubare Gestaltung entwirft und fester fixiert als für hörbare. Nicht vermag die Musik eine beseelte Menschengestalt in ihrer Vollendung zur Anschauung zu bringen und so deren Ideal aufzustellen, aber sie vermag die höchste Reinheit und Vollkommenheit menschlicher Gefühle in der Darstellung zu erstreben; in dem Künstler lebt das Ideal fühlenden Menschen.

§. 9.

Da nun der Kunstübende Mensch für den Entwurf eines Ideals, insofern ein Jeder auf verschieden Stufe der Geistesbildung gestellt und von individuellen Bedingungen verschränkt ist, die Idee in ihrer Absolutheit zu erschöpfen nicht vermag, und so immer nur ein bedingtes Ergebnis von ihm erreicht wird, und da objektiv für die Darstellung bestimmter Gegenstände ein Musterbild ausgehoben wird, welches unter allen andern Bildern an Gediegenheit überwiegt, so ist dem Künstler für schöne Darstellung ein Normalideal gegeben, nach welchem er arbeitet und dem er in seinem Versuche zustrebt. Das letztere fällt den bildenden Künsten mehr als den übrigen zu; denn in denselben finden wir Normalideale menschlicher Schönheit, des Tierkörpers, ein Madonnenideal und was sonst die Aufgabe der Malerei und Plastik umfaßt. Dennoch entbehren auch Musik und Dichtkunst nicht der normalen Ideale für gewisse feststehende Darstellungsformen, wie z.B. für epische, lyrische Darstellung, für Kirchenmusik. Vollgültig aber tritt bei der Tonkunst die zuerst erwähnte subjektive Beziehung hervor. Warum ein Mensch, eine Nation, ein Zeitalter aus der Zahl der schönen Verhältnisse und Formen gerade diese und nicht andere auswählt, und als probehaltig und zureichend anwendet, warum hier für Grundlage des Idealen gehalten wird, was anderwärts nicht dafür anerkannt ist, dies beruht auf speziellen und individuellen Bedingungen und dem Grade intellektueller und ästhetischer Ausbildung, und wird so lange seine Gültigkeit behaupten, als Menschen an Individualität der Existenz gebunden sind. So aber dürfen wir von einem griechischen Ideal, von einem modernen sprechen, und damit auch einen verschiedenen Stil begründen. Wir erklären daraus nicht allein die Verschiedenheit der Auffassung und Gestaltung des Idealen, welche in verschiedenen Zeiten den musikalischen Werken zum Grunde gelegt worden sind, so daß was vor Zeiten als ausschließlich schön galt, später dafür nicht gelten konnte, sondern auch die Verschiedenheit des Geschmacks, über welchen bei richtiger Voraussetzung dessen, was unerläßliche allgemeine Forderung ausmacht, nicht zu streiten ist. Ideal war es, was Händel, was Mozart, was Beethoven vorschwebte, allein bei Jedem doch ein Verschiedenes, wie bei Phidias und Praxiteles, bei Raphael und Correggio; und nicht zwingen läßt sich die vorgeschrittene Menschheit, die Normalideale einer früheren Zeit unbedingt zu den ihrigen zu machen. Die Rhythmen der Inder weichen von den unserigen so auffallend ab, daß wir sie geradehin für mißfällig und unschön halten, was sie ihrem Volke und ihrer Zeit nicht waren. Eben so ist der veränderte Geschmack in Hinsicht der

rhythmischen Formen und der Feststellung des Tempo unter europäischen Völkern nicht als ein bloßes Produkt der modischen Willkür, wohl aber als ein Gegenstand kunstgeschichtlicher Forschung zu betrachten. Die Streitigkeiten, wie sie über alte und neue Kirchenmusik, über den Wert des von Palästrina benannten Stils geführt worden sind, lassen sich nach Anerkennung einer Normalidee der Schönheit bald beseitigen; daher es auch ins Lächerliche fällt, wenn Nägeli (Literaturblatt 1825. S. 344) auf Thibaut zänkisch losfährt und dreist behauptet, in den nicht fugierten Kompositionen des Palästrina sei weder Schönheit, noch sonst Geistvolles enthalten.

Zweites Kapitel.

Von den Elementen und Arten des Schönen in musikalischer Kunst.

§. 1.

Bisher ward deutlich, daß das Schöne in dem durch freie lebendige Form ausgeprägten Geistigen beruhe, und daß schöne Musik das, was sie soll, bewirkt, oder wohlgefallend zum Herzen dringt, bekräftigt und beseligt, wenn sie ein Nichtsinnliches, Geistiges, Unendliches ausspricht. Doch tut sie dies, wie jede andere Kunst, nicht auf eine einzige Weise, sondern sobald wir in das Gebiet der Kunst eintreten, sind wir auch genötigt, verschiedene Arten oder Formen der Schönheit zu unterscheiden und zu bestätigen. Die Ästhetiker haben zwar hier nach einem Allgemeinen verlangt, welches zugleich das Prinzip aller künstlerischen Darstellung in sich tragen sollte; sie haben als nähere Bestimmung der Schönheit ein einzelnes Element derselben hervorgehoben, und damit das ganze Wesen zu umfassen gemeint. So lautete die Aufgabe für die künstlerische Darstellung des Schönen bei Hemsterhuis Schönheit der Formen in Ruhe, bei Winkelmann edle Einfalt oder stille Größe der Einfalt und Ruhe, bei Hirt das Charakteristische, bei Fernow ideale Individualität. Wir sehen aber in allem diesen nur einzelne Seiten des einen Wesens aufgefaßt, welches in allen Kunstwerken als Prinzip waltet, und dies ist die Schönheit an sich betrachtet in ihrer Totalität; ob mehr oder weniger vollständig ausgeprägt, kann dem allgemeinen Prinzip nicht Eintrag tun. Die Schönheit läßt sich auf keinen höheren Begriff zurückführen, wohl aber muß eine Zergliederung zuständig sein, da wir in ihr freie Form, lebendige Fülle und ideale Beseelung vereint finden. Wir nenne diese die Elemente und Bestandteile des Schönen und haben sie für die Regel der Kunst näher in Betrachtung zu ziehen; denn ohne das Dasein und die Wirksamkeit dieser Elemente existiert kein schönes Werk. So aber erhalten wir nicht etwa ein dreifaches Prinzip, sondern entfalten nur den Inhalt des Einen. Bevor wir aber darauf eingehen, bleibt uns eine Voraussetzung zu berücksichtigen, das Anschauliche.

§. 2.

Das Schöne ist Erscheinung und in Darstellung gegeben. Es kann mithin nicht vorhanden sein, ohne die wesentliche Bedingung des Anschaulichen in sich vollkommen erfüllt zu tragen; denn es muß sowohl dem äußeren, als auch dem inneren Sinn erfaßbar und ein Bild sein. Auch das Reingeistige hat so in die Sphäre des Sinnlichen und Wahrnehmbaren einzutreten und muß Klarheit der Anschauung zuführen. Wir können dies auch etymologisch richtig als das Ästhetische benennen. Es steht dem Logischen gegenüber, und enthält die Möglichkeit, durch welche etwas dargestelltes zum Geiste gelangt und das Gefühl berührt. Wie das logisch Denkbare in Begriffen und deren Einheit beruht, so das Ästhetische in Formen der Einbildungskraft und deren Einheit; dagegen kann Etwas ästhetische Gültigkeit haben, was logisch gefaßt ganz ungültig erscheint und mit keinem der vorhandenen Begriffe in Berührung steht.

Hiermit verbinden wir zwei Sätze von gleicher Wichtigkeit; denn sie geben jener allgemeinen Wahrheit die nähere Bestimmtheit. Einmal: nicht alles Anschauliche ist schön, wohl aber setzt alles Schöne das Anschauliche in sich voraus; und dann: nicht alles Ideale ist schön, sondern nur das Anschauliche. Das Anschauliche an sich schließt, noch kein höheres ästhetisches Interesse, mithin noch kein Wohlgefallen; wäre die bloße Einheit eines Dargestellten und das Objektive der Form dazu hinreichend, so würden dies die geometrischen Figuren im höchsten Grade leisten. Allerdings aber kann diesem ein niederes ästhetisches Interesse zukommen, indem es das Vermögen der Anschauung betätigt und darin befriedigt. Von der entgegengesetzten Seite muß alles Wohlgefallende, um es zu sein, eine Gestalt gewonnen haben, oder gestaltet sich bewegen und ein Bild der Einbildungskraft, dem Sinn erfaßbar sein. Dies ist in der Musik, wie wir früher sahen, das Melodische, welches auch ohne Schönheit existieren kann. Es wird dann wohl auch interessieren

können, allein nur im geringem Grade. Zum Schönen wird das Anschauliche, wenn Freiheit der Form und Belebung des Inhalts hinzukommt. Die mathematische Figur entbehrt Beides und enthält nur Zusammenstimmung einzelner gleichartiger Teile ohne Mannigfaltigkeit. Auf welchem Punkte die Schönheit eintritt, vermögen wir nicht immer durch sicheren Nachweis zu bestimmen, ja es sind die Übergänge aus dem Anschaulichen in das Schöne so leise und unvermerkt, daß das Anschauliche gar bald bei dem schwächsten Anteil der Schönheit schon Wohlgefallen, wenn auch nur oberflächliches, erweckt. Zum Vergleich dienen in der Malerei die Spiele in Arabesken, in der Dichtkunst Volks- und Kinderlieder, wie das Maikäferlied (in des Knaben Wunderhorn 235), wo nicht einmal ein Regelmäßiges sich vorfindet, geschweige ein Bedeutungsvolles. Anschaulich sind sie und weiter nichts. So kann, wie wir oben erwähnten, selbst das Häßliche durch Anschaulichkeit, abgesehen von anderer Vermittlung, gefallen. Den ersten Übergang bemerken wir in dem Regelmäßigen, wodurch das Anschauliche eine bestimmte Einheit gewinnt. Wie sich dies zur Schönheit verhält, werden wir alsbald näher ins Auge fassen. Vor jetzt halten wir an der Wahrheit des Satzes fest: in dem Anschaulichen liegt die Möglichkeit, Ausdruck eines Inneren und Idealen zu werden, und die Notwendige Voraussetzung und Grundlage aller schönen Darstellung. Es ist die erste angekündigte und nur vorbereitete Erscheinung des Schönen, mit der der Mensch außer der Kunst sich leicht begnügt, und auch innerhalb der Kunst in bedeutungslosen Formen nur um ihrer Anschaulichkeit willen spielt.

§. 3.

Alles dieses erweist die Musik; nur bedarf es hier einer größeren Vorsicht als irgendwo, wenn genau nachgewiesen werden soll, was in ihr gefalle. Die Melodie oder die anschauliche Form hat, trotz ihrer Notwendigkeit für jede weitere Entwicklung, an sich eben noch nicht hohen Wert; dies zeigt in unseren Tagen eine Menge leerer Kompositionen, denen Melodie zugesprochen werden muß. Sie können nur da genügen, wo keine Nachfrage nach Schönheit und höherer Bedeutung laut wird. Das Thema von zwei Takten, auf welchem die Ouvertüre des Don Juan beruht, kann nicht schön heißen, wenn auch des Meisters Hand ein der schönsten Gebilde daraus schuf. Das Einfachste enthält hier Keime eines großen Reichtums, und kaum ausgesprochen wird es vom Zauber der Schönheit durchdrungen. Mit welchem geringem Grad von Schönheit gefällt Rousseau's Lied in drei Noten und manches Reichardt'sche Lied? Wo hingegen das Melodische selbst fehlt, wo also die Formen nicht einmal anschaulich und klar sind, da kann auch die Schönheit nicht eintreten. Dies bedenken diejenigen Künstler nicht, welche, wie bisweilen Spontini, auf Kosten der Anschaulichkeit unklare Fülle häufen und in die verworrenen Massen dem Schönen nicht einmal einen Eingang bereiten. Wir verlangen vor Allem in dem Tonbild reine Ausprägung und Erfäßbarkeit. Rein aber sind die Töne, rein die Melodie, in welcher unser Sinn und mithin auch der in ihm tätige Geist alle Teile und deren Einheit leicht zu ergreifen vermag; unrein dagegen, wo dies nicht zu erreichen steht. Überschauchen wir nun, was, seit Schriftsteller über Musik geschrieben, von Melodie und deren Gültigkeit und Verhältnis zur Harmonie gesagt worden ist, so stoßen wir auf jene ungemene Unbestimmtheit und Verwirrung der Begriffe, welche wir im vorigen Buche erwähnen mußten. Man nannte bald die Melodie die Seele der Musik, welche in dem Leibe der Harmonie wohne, bald gestand man ihr ohne Grundlage der Harmonie gar keine Gültigkeit mehr zu, und so stritt man über den Vorzug Beider und entschied geteilter Meinung für Beide, und fehlte in Allem vom ersten Grundbegriffe an. Wer über Melodie einzelner Musikwerke urteilt, sollte nicht unterlassen genauer zu bestimmen, ob von schöner, von charakteristischer Melodie, oder nur von reiner Anschaulichkeit die Rede sei; denn in dem Ausspruch, der Urheber eines Werks leiste viel oder wenig in der Melodie, liegt immer ein verwerflicher Mangel an richtiger Abstraktion, und die Frage, ob die Musik ohne Melodie bestehen oder die Melodie, ohne den Bestand der Musik zu gefährden, von der Harmonie überflügelt und verdrängt werden könne, schweift in das Gebiet des Absurden.

§. 4.

Um die Darstellung des Schönen genauer zu ergründen, haben wir die Unterscheidung eines dreifachen Wesens nötig. Es läßt sich dieses sowohl als dreifaches Element des Schönen, als auch als dessen dreifache Form betrachten, wie nicht minder ein dreifaches Gesetz für schöne Darstellung daraus hervorgeht. Begründet aber sehen wir dies Dreifache in den Bedingungen jeder möglichen Darstellung überhaupt. Alles nämlich, was dargestellt wird, ist erstlich ein Ding und hat Form; es ist zweitens ein Einzelding und trägt mithin seinen Charakter in sich, und es läßt drittens zugleich ein allgemeines Kund werden, indem es eine Idee, die es ganz oder zum Teil in sich aufgenommen hat, ausspricht, und so in Beziehung auf ein Höheres steht. Fassen wir nun das Schöne als eine

Vollendung des Daseins auf, so muß sich darin Vollendung der Erscheinung, der Realität und des idealen Seins vorfinden. So ergibt sich uns der Bestand des Schönen in einem formalen, einem charakteristischen und einem idealen Elemente, und wir erkennen eine formale Schönheit, deren Grundgesetz Harmonie ist, eine charakteristische Schönheit, deren Gesetz Ausdruck heißt, eine ideale Schönheit, deren Gesetz wir Idealität nennen. Wenn wir diese Elemente für die Unterscheidung der genannten Arten der Schönheit in der Abstraktion trennen, so besteht dennoch das Schöne Kunstwerk nur in der Vereinigung aller dieser Elemente, und keins derselben darf ganz ausgeschlossen sein. Je nachdem aber das eine Element, das formale, oder das charakteristische, oder das ideale in höherem entscheidenden Grade hervortritt, können wir die Art des Kunstwerks nach ihm bezeichnen. In der höchsten Vollendung durchdringen sie sich alle drei mit gleicher Gültigkeit und gleichem Grade, wobei dann das Gesetz der Darstellung in der Einheit der genannten Gesetze vorliegt. So werden die besonderen Regeln, nach denen die einzelnen Elemente zu behandeln sind, für das Allgemeine gültig, und werden zu Regeln der künstlerisch schönen Darstellung überhaupt. Eine einseitige Auffassung hat freilich von jeher auch einseitige Theorien herbeigeführt, indem man Eins dieser Elemente getrennt an die Spitze stellt und in ihm das ganze Wesen des Schönen nachwies. Daher die Theorie der Formalisten aus der Kantischer Schule, der Charakteristiker, wie Hirt von Goethe bezeichnet wurde, der Idealisten in neuester Zeit. Im gemeinen Leben begegnet außer den Schulen uns auf anderen Wegen gleicher Irrtum, wenn man aus Mangel strenger Unterscheidung bald das als schön im Allgemeinen zu bezeichnen pflegt, was nur formale Schönheit in sich faßt, bald bei dem allein mit Bewunderung verweilt, was ohne Schönheit der Form durch den grellsten Ausdruck frappiert oder den Drang nach charakteristischer Malerei zu Schau trägt.

§. 5. Formale Schönheit.

Formale Schönheit nennen wir diejenige, in welcher die freie Form, an sich betrachtet, vollendet erscheint. Das Anschauliche setzen wir dabei als Bedingung der Darstellung voraus. Dieses wird zum Schönen, wenn das Regelmäßige und Geordnete freie Form gewinnt. Nannten wir nun das Anschauliche in der Musik Melodie, so wird diese zur schönen Melodie durch freie Gestaltung in der Kunst, und damit zur Basis aller kunstvollen Musik, wodurch keineswegs geleugnet wird, daß auch ohne Kunstbildung im Leben schöne Melodien geschaffen werden, welche wohl auch der Künstler als brauchbares Material bearbeiten kann.

Damit das freien Wesen sichtbar werde, bedarf es einer geregelten Grundlage. Es wird nämlich für formale Schönheit vollkommene Einheit, Zusammenstimmung aller Teile, harmonische Belegung erfordert; denn das für die Form im Allgemeinen gültige Gesetz ist Einheit oder Harmonie. Wird nun das Regelmäßige in dem bloß Anschaulichen schon geeinigt und zusammengehalten, so muß Freiheit hinzutreten, damit ein Geistiges sich unmittelbar als Schönes ausspreche, wodurch es dann Gegenstand einer anderen Auffassung wird. Das Anschauliche fällt der Einbildungskraft zu, das Regelmäßige wird in äußerer Verbindung dem Verstande gegeben; das Freie aber und die von Freiheit durchdrungene Einheit erfaßt nur das Gefühl. Wir werden das Dasein eines solchen Produkts mit der Form abgeschlossen erachten, und können das formal Schöne auch als das rein Schöne annehmen, von welchem wir sagen, daß es schön sei und nichts weiter, wenn auch dies schon viel besagt.

Die Einheit der Form, welche hier sich vorfindet, ist nicht eine Einheit, welche der Verstand zu Stande zu bringen und zu denken hat; dies wäre die Regelmäßigkeit, von welcher so lange alle Schönheit ausgeschlossen bleibt, als die Teile äußerlich nach denjenigen Regeln verbunden sind, welche der Verstand ordnet. Beispiele zu dem im Generalbasse aufgestellten Gesetze, wie Albrechtsbergers Übungen, sind vollkommen regelmäßig, aber ohne alle Schönheit; und so wird eine Musik, welche nach der Grammatik streng ausgearbeitet ist, darum, weil sie regelrecht ist, eben so wenig zu einer schönen, als eine aus mathematischen Figuren zusammengefügte Zeichnung. Die schöne Form wird, als schöne, durch eine von innen stammende Einheit zusammengehalten, deren wir nur im Gefühl gewiß werden. In ihr waltet ein freies Wesen. Die rationalen Verhältnisse, welche zur Basis dienen, müssen sich in irrationale umwandeln, und die bestimmte und strenge Notwendigkeit entrissen werden. Dann ist das Schöne vorhanden. Sobald der Verstand beim Anhören einer Musik genötigt wird, die Regel herauszufinden und nichts weiter als das Gesetzmäßige übrig bleibt, so kann sie wohl interessant sein, aber sie hört auf als eine schöne zu gefallen. Es gebricht Freiheit des Geistes. Wie die Statue in Quadrate aufgelöst wirkt, so Musik auf Zahlen zurückgeführt. Und so muß auch im Musikalischen das vorhanden sein, was nicht unmittelbar nachgemessen werden kann, und bei dem wir mit dem Verstande nicht ausreichen. Das Gradlinige und die auf Winkeln gestumpften Linien, und alles Eckige kann die bildende Kunst nicht unmittelbar zu Darstellung eines Schönen

verwenden, vielmehr wählt sie die freie Bewegung der krummen Linien und das, was durch krumme Linien beschrieben wird; eben so verfährt die musikalische Kunst, in welcher wir das der Berechnung allein Hingegebene als steif und trocken verwerfen; wir sollten es vielmehr als nicht schön bezeichnen.

§. 6.

Hiermit scheinen zwei unsrer früheren Behauptungen in Widerspruch zu treten; denn wir sagten, das Interesse des Verstandes wirke in der Musik als ein Wesentliches mit, und auf einer andern Stelle, die Musik sei auch ein Spiel in Tönen. Wohl wird auch der Verstand durch Musik betätigt, und wir haben das Meßbare in den Verhältnissen nachgewiesen, welche die Harmonik lehrt. Wie könnte der Verstand da seines Rechtes sich begeben, wo die ganze Seele Anteil nehmen soll? Jene Verhältnisse aber, welche immerhin ein Stoff des Nachdenkens werden können, müssen in freie Behandlung treten, es muß immer noch etwas Irrationales übrig bleiben, sonst erstarrt das geistige Leben und hört auf schön zu sein, oder es war gar nicht vorhanden. Zur Verstandesdemonstration durch Töne darf die Musik nie werden, vielmehr soll sie nimmer aufhören Tondichtung zu sein. Dies erweist die Verschiedenheit, welche unter Fugen statt findet. Die Einen gewähren Nichts mehr als musikalische Rechenexempel, Andere dagegen nenne wir wegen ihrer innerhalb der angewiesenen Grenzen und Normen freien Bewegung schöne Werke. Sebastian Bach, ein Meister formaler Schönheit, lieferte Muster dieser Art, wenn er auch bisweilen zu dem extrem der Verständigkeit hinneigte. Kalte Verstandesmenschen sehen im Gemälde Nichts mehr als Maß und Größe, und indem sie das Tonstück nur nach dem Generalmaß beurteilen, geht ihnen das Schöne verloren, wie jener Musiker lieber in das Paradies des Himmels nicht eintreten wollte, wenn dort sich keine Partituren vorfänden. Über den berühmten Josquin des Pres urteilte Luther: er mache aus den Tönen was er wolle, wenn mit andern Meistern die Töne machten, was sie wollten, und bezeichnete damit die unbedingte Macht der Regel.

Wenn dagegen die Musik zu einem freien Spiel in Tönen werden kann, so dürfte wohl auch Mancher meinen, das Regellose sei das Freieste und mithin Schönste, oder jegliches Gemisch von Tonbildern ergebe ein musikalisches Kunstwerk. Was aber ist formlose Form, und was Schein einer Form? Man vergleiche die Musik mit welcher sich gewöhnliche Virtuosen zur Erprobung ihrer Fingerfertigkeit hören lassen; für schön und schöne Kunstwerke erachtet sie kein Verständiger. Dennoch gibt es, wie früher von uns schon zugestanden worden ist, eine Musik, welche als Tonspiel durch schöne Gestaltung allein schon ergötzt, und mithin in formaler Schönheit das Gemüt erfreut; wir finden sie wenig oder gar nicht bedeutsam; sie enthält ein Schönes, aber nicht das Höhere und Volle, und es mangelt, was wir unter Charakter und Idee begreifen. So haben mithin Kompositionen, wie Herz, Chopin, Czerny sie lieferten, allerdings ihren Wert, den der formalen Schönheit, nicht selten freilich geradehin im Mangel der übrigen Elemente, und mithin auch nicht mit der Vollendung, welche Werke über den Wechsel des Zeitgeschmacks erhebt, doch auch bisweilen mit der Belebung, welche ein geistiges Prinzip im Formellen offenbart.

§. 7.

Durch das Ausgesprochene möchte die Frage, wie das Regelmäßige zum Schönen werde, und wie weit es in demselben noch gültig bleibe, schon beantwortet scheinen, so daß wir uns nur an die Lehren der Tonkunst wenden dürften, um dort zu erfahren, welche Hilfsmittel zu einer Schöpfung schöner Musik nachgewiesen werden. Wohl finden wir die ausführlichste Theorie der musikalischen Verhältnisse vor, doch Niemand hat ausreichend nachgewiesen, wie das mathematisch Bestimmbare unter eine ästhetische Bedeutung tritt. Man hat eine Art Logik in einer Reihe von Regeln aufgestellt, ohne auf eine genauere Bestimmung dessen, was gefällt oder gefallen muß, einzugehen, so daß wir erklärt finden, was zu einer richtig geformten Melodie und zu einer regelmäßigen Harmonie gehört, nicht aber erfahren, wie eine schöne zu Stande gebracht wird, obgleich manche Regel der Harmonik nur auf ästhetischem Grunde ruht. Verweist man auf das Endurteil des Gehörs, so bleibt, wenn das Zufällige abgesondert wird, auch in ihm für das, was über Gefallen und Mißfallen entscheidet, immer das geistige Gefühl zu beachten. Überdies scheint, wenn diese letzte Instanz nicht von einer mathematischen Gewißheit und einem Abschluß der Regeln wissen mag, noch kann, nicht möglich eine Grenzlinie im Voraus und scharf zu ziehen, welche das Zufällige und das Verwerfliche in der Tonverbindung trennt.

Das streng Regelmäßige liegt dem Verstande als begreiflich und meßbar vor, und gewährt zwar eine Erkenntnis der Notwendigkeit in der Zusammenstimmung der Teile, aber kein ästhetisches Interesse. So liegt oftmals nicht weit entfernt, daß es in das Monotone übergehe. Man vergleiche Gesangskompositionen, in denen die Stimmen des Duettts nicht aus der Verbindung von Terzen und

Quinten weichen, oder in Sextengängen nur gleichen Quarten folgen. Daher muß das Proportionierte, um der Starrheit zu entgehen, eine größere Mannigfaltigkeit in sich aufnehmen, bei welcher zwar immerhin ein Meßbares verbleibt, aber in der vielfacheren Zusammensetzung der Teile, wenn auch innerhalb bestimmter Verhältnisse, der Eintritt freierer Bewegung nach dem Prinzip des geistigen Lebens leichter wird. Höher und höher erhebt sich der freie Geist, wo dann die Messung aufhört, der Verstand nicht mehr nach Begriffen ordnet, und das Gefühl bis zu einer gewissen Grenze im Gebiet des Unmeßbaren vordringt und die ihm zuständige Einheit erfaßt. Man löse einen Beethovenschen Satz in seine dem Verstand erkennbaren Proportionen und Verhältnisse auf und bewundere, wie frei sich der Künstler im Gebiete des Regelmäßigen bewegt, so daß ihm der Verstand nicht mehr zu folgen vermag, das Gefühl aber sich mit ihm aufschwingt. So enthält das Schöne immer ein Unausprechliches, was nicht demonstriert werden kann, ein Geheimnisvolles.

Das Disharmonische tritt dann ein, wenn das Einzelne sich so wenig zu Einheit fügt, daß das Gefühl alsbald das Widerstrebende auffindet und von ihm verletzt wird. Bei einer Komposition, welche in unreimbaren Harmonien oder in erzwungenen Verbindungen derselben, in Querständen sprungweise und gewaltsam zu erreichen sucht, was allmählig erstrebt selbst ein gefallen auf sich ziehen würde, liegt die Ursache, welche das Gefühl sich ab wenden läßt, in der Unmöglichkeit das Gegebene einer Einheit unterzuordnen und in der Gewißheit, daß geistiges Leben nur in reinem Einklang erscheint. Hierbei aber muß man in Erinnerung behalten, daß auf dem ästhetischen Gebiete Konsonanzen und Dissonanzen nicht in einem direkten Gegensatz stehen, sondern nur entschiedene und nicht entschiedene, abgeschlossene und werdende Formen vorhanden sind. Ein Verlangen und Streben nach Harmonie, wie die Dissonanz ausspricht, ermangelt nicht der ästhetischen Bedeutung. Gesteht man zu, daß die Dissonanzen als Durchgangstöne gefallen, so wird die Frage entstehen, ob etwa der Durchgang durch eine vermeinte Qual des Ohrs und Gefühls als eine Läuterung wirken soll. Vielmehr triumphiert in solchen Auflösungen die freie Kraft des Geistes, welcher durch den Widerstreit sich entwickelnder Elemente im Werden zu einem festen und reinen Bestand vordringt. Daher sprechen wir der Dissonanz mit Recht eine freie Form zu, und betrachten die Einkehr in die Konsonanz als Ziel des nach Einheit Strebenden. Wo irgend Schönheit von der Kunst aufgenommen ward, könnte die Verwendung der Dissonanzen nicht fehlen, und mit Wahrheit darf der geniale frei schaffende Künstler behaupten, dasjenige, was anderwärts und nach der theoretischen Regel verworfen werden möchte, klinge unter seiner Hand wohl. Eine vollkommen schöne Darstellung läßt sich unter Enthebung aller Dissonanz nicht als möglich denken.

§. 8.

Weit entfernt sich von aller Regel loszusagen, benimmt die formale Schönheit derselben nur die fesselnde und beengende Kraft. Wo dagegen eine kühne Entäußerung eintritt und die Phantasie kein Gesetz anerkennt, da verirrt diese sich ins Unbestimmte und Unklare und kann sogar als krank erscheinen. Dem Genie ist Vieles zu willigen, nur dürfen die Gebilde nicht Nebelgestalten sein oder des festen Bodens ermangeln; im Gegenteil fällt dem Genie die unabweisbare Forderung zu, so nach Bewältigung der Regel frei zu schaffen, daß diese nicht untergehe. Wir haben freilich in unsern Tagen eine Unzahl sogenannter genialer Musikwerke erhalten, in welchen hinschwebende Bilder ohne innere Beseelung durch alle äußere Lebendigkeit und Verzierung nicht Wohlgefallen erwecken, weil ihnen die Grundlage besonnener Ordnung und Realität abgeht. Drängt sich die Regel mit Anspruch vor und stolziert auf die Obermacht des Verstandes, so ergibt sich Steifes, Pedantisches; verliert sich das Ganze in Unbestimmtheit, mangelt Proportion und Einheit, so schweben Schattenbilder vorüber, die nimmer schön heißen können und die Seele unbefriedigt lassen. Künstler wie Mozart und Beethoven blieben auch im freisten genialen Fluge mit der Schönheit der Form vertraut und ehrten deren Gesetze.

§. 9.

Die formale Schönheit kann in der Musik nur in der fortschreitenden Bewegung erscheinen. Ein einzelner Ton ist an sich nicht schön, wenn er auch angenehm sein kann; ein einzelner Akkord bildet, wie wir oben sahen, noch keine Musik, kann aber wohlgeordnet und in der Verbindung durch Einstimmung der Teile befriedigen. Diese Zusammenstimmung und Reinheit beruht auf akustisch mathematischen Verhältnissen und gewährt das für schöne Darstellung taugliche Material. Wie der reine Ton in der Einheit besteht, in welcher sich keine unregelmäßige Schwingung einmischt, und welche daher leicht und mit einem Male vom Sinne erfaßt wird, so dürfen in einem vollkommenen Akkorde die einzelnen Bestandteile der Töne nicht mehr zu unterscheiden sein, und wir können von einem schönen Akkorde nur in sofern sprechen, als, abgesehen von dem Charakteristischen, in der

Verbindung eine freie Fügung sichtbar wird. In dem Melodischen wird formale Schönheit offenbar, in sofern es nicht allein die eigentliche Melodie bildet, sondern auch die modulierte Folge der Harmonien bestimmt und den Rhythmus gestaltet; in dieser dreifachen Region ist die Bewegung dann innerhalb der proportionierten Einstimmung eine freie, und spricht darin geistiges Leben aus. Blicken wir nochmals zurück auf das dargebotene Material, dürfen wir selbst in der ungleichschwebenden Temperatur den Vorteil, welchen sie ästhetisch gewährt, nicht übersehen. Mag immerhin in einer gleichschwebenden Temperatur der Charakter der Dur- und Moll-Tonarten mehr hervortreten, ja vorherrschen, so bleibt in einer ungleichschwebenden der Bewegung immer mehr Freiheit, und jene größere Bestimmtheit kann dem Schwebenden in der Tauglichkeit für schöne Darstellung nicht gleich kommen.

Die Theorie stellt aus der fast unzähligen Menge von Formen der Tonbewegung diejenigen heraus, welche unstatthaft erscheinen und benennt sie als die unregelmäßigen. Sie verfährt hierbei nur negativ, weil über die Möglichkeit gefälliger Verbindungen meist nur nach der Erfahrung entschieden werden kann. In diesen Formen melodischer Fortschreitung tritt Schönheit ein, indem die Darstellung eine freie wird. Nach dem Grade verschieden, ist dem Künstler die Anwendbarkeit möglicher Formen zu berücksichtigen, und die Theorie lehrt mit Recht, daß die sogenannte gehende Bewegung, und in dieser wieder die diatonische, nicht allein durch ihre Bindung die einfachste und natürlichste, sondern auch die am meisten proportionierte ist, daß dagegen bei der springenden Bewegung das leichtfaßliche, mithin melodische, mehr oder minder gebriecht, in gewissen Ausschweifungen aber das Ungereimte geradehin verworfen werden muß. Wenn ein Sprung in den chromatisch veränderten Ton versetzt, nennen die Musiker es einen Querstand, und wirklich wird dadurch das Gesetz der Einheit verletzt, ob ohne oder mit Ausgleichung, muß der Zusammenhang ergeben. Leicht faßlich und statthaft ist der Fortschritt zu einem andern Intervall derselben Harmonie, minder melodisch der Übergang in ein Intervall einer neugewählten Harmonie, und um so mehr, wenn die neue Harmonie disparat absteht und hart lautet. Als verwerflich bezeichnet die Theorie alle Fortschreitungen durch ein übermäßiges Intervall (von *e* zu *fis*), in die verminderte Terz (von *as* zu *fis*), in die verminderte Quarte (von *f* zu *cis*), in die große Septime (von *h* auf *c*) und viele Andere; allein schon haben einsichtsvollere Theoretiker Einschränkungen zugelassen und bald von der Milderung durch Nebenverhältnisse, bald von der langsameren Bewegung Entschuldigung bezogen. Fragen wir aber nach dem Grund der Verwerflichkeit in gewissen Bewegungen, so zeigt er sich als die Verletzung des Proportionierten in den Beziehungen der Teile, wodurch mithin die Erschwerung oder Unmöglichkeit der Auffassung bewirkt wird; es mangelt die Einheit beim Schwanken einer nicht harmonischen und nicht regelmäßigen Grundlage. Die Verwandtschaft der Töne und Tonarten gibt eine Norm für das melodisch Proportionierte und zur Einheit Verbindliche. Dies erweist die mathematische Demonstration, wie schon die Erfahrung, nach welcher nahe und ferne Verwandtschaft unterschieden wird. Das außer dem zweiten und dritten Grade Gelegene zeigt sich schwer oder nicht vereinbar. So stehen die Dur-Ton-arten mit der Dur-Ton-art der Dominante (Quinte) und der Unterdominante (Quarte), mit der Molltonart des eigenen Tons und der kleinen Unterterz in nächster Verwandtschaft, die Molltonarten mit den Molltonarten der Dominante und Unterdominante, mit der Dur-Ton-art des eigenen Tons und der kleinen Terz. Baut aber eine schöne Darstellung auf festen Boden und achtet der rationalen Verhältnisse, so muß ihr dann unbenommen sein frei zu walten und geistiges Leben in feiner Form hervortreten zu lassen. Diese Freiheit kann von keinem Gesetz geboten oder geordnet werden, und daher ist's töricht, den Verstand um eine Regel für dasjenige anzusprechen, was allein dem Gefühl zu behandeln anheim fällt.

Wo strenge Gleichartigkeit und identische Formen die erforderliche Mannigfaltigkeit aufheben, da schwindet auch die Möglichkeit schöner Darstellung. Mag daher immerhin, das Verbot des Tritonus oder der Folge durch drei ganze Töne von unsern Theoretikern beseitigt werden, ästhetisch bleibt es gültig, weil diese Folge eine größere Mannigfaltigkeit vermischen läßt und allzu regelmäßig erscheint. Nimmer wird der Fortgang durch *c d e fis* für schön erachtet werden, und man frage Sänger, ob sie im Stande sind, diese zu große Regelmäßigkeit zu handhaben und die Scala in ganzen Tönen rein zu singen.

§. 10.

Das Gesagte gilt in Allem auch für die Folge parallel und gleichzeitig vernehmbarer Töne oder die Harmonienfolge, über welche die Theoretiker seit alter Zeit abgeschlossene und strenge Gesetze aufzustellen sich bemüht haben, ohne nach dem ästhetischen Grunde zu fragen; daher Gottfried Weber nicht gegen das Recht verstößt, wenn er die Verbote nicht unbedingt gelten läßt, sondern Zweifel entgegenstellt. Er fügt hinzu: manche Verbindung klinge auffällig und hart, aber teils können sie durch hinzutretende Hülfen gemildert werden, teils fände auch das Fremde und Herbe, ja selbst

das Barocke oft seine wirksame Stelle. Sicherer würde er das formal und charakteristisch Schöne unterschieden haben; denn Vieles, was formal unzureichend erscheint, gewinnt seine Gültigkeit durch die charakteristische Bedeutung. Parallelen in Terzen sind die faßlichsten und werden deshalb auch zum Öfteren angewendet, allein Vogler verlachte nicht mit Andern die Lehre der älteren Theoretiker, welche diese Fortschreitung für verwerflich erklärten. Das Verbot sollte nämlich hierbei nicht auf ein Falsches, sondern auf das minder Schöne gerichtet sein, wie der Zeichner die Quadratformen vermeidet, wenn zwei gleiche Parallellinien hervortreten, und der Maler das Monotone in der Farbengebung, falls es nicht zum charakteristischen Ausdruck dient, beseitigt. Schon Marchettus von Padua und Johannes de Muris im 14. Jahrh. sprachen die Regel aus, daß Oktaven und Quinten nicht in gerader Bewegung auf einander folgen dürfen. Diese Regel stellte sich als Gesetz fest, und nur die neueste Zeit hat mehr im Drange einer gewissen Genialität, als nach Erkenntnis des Prinzips es aufzuheben versucht. Als im 10. Jahrhundert Hucbaldus Diaphonien in Quinten und Oktaven verfaßt hatte, erklärte sie Guido von Arezzo im 11. Jahrh. Für hart, allein sie wurden nicht verpönt, und als die Terz dazu gekommen war, schien man in der gleichgehaltenen Folge des Dreiklangs einen reichen Gewinn erreicht zu haben. Doch die tolerantesten Lehrer müssen noch eingestehen, daß die Parallelfortschreitung durch Oktaven und Quinten meisten widrig klingen, und daher zu vermeiden sei. Natürlich können wir diese Fortschreitung wohl nennen, und die Erfahrung bestätigt es, da der Gesang des gewöhnlichen Lebens und die Register der Orgel, welche Mixturen heißen, uns Beispiele der Anwendung darbieten. Auch kann die mehrfache Aushülfe, welche Oktaven und Quinten zu verdecken, auszugleichen und zu entschuldigen zugestanden wird, nimmer das Gesetz selbst aufheben, welches das Unschöne von dem Verbrauch der Kunst ausschließt. Mag immerhin, wie Maaß sagte, das Erweichte nicht mehr hart sein, so wird das Unerweichte, was zum Grunde liegt, stets verletzt. Uns kommt es zu nach dem Grunde zu fragen, welcher kein akustischer, sondern ein ästhetischer ist. Eine bloße Verweisung an das Urteil des beleidigten Ohrs reicht nicht hin, und schon Koch fragte dagegen, ob nicht vielmehr der Verstand beleidigt werde. Kepler und nach ihm Andere glaubten den Grund darin gefunden zu haben, weil die Terzen und Sexten groß und klein, und dadurch verschieden eintreten können, die Quartan aber immer in der reinen Konsonanz sich gleichbleiben und deshalb die Möglichkeit einer Umwandlung ausschließen. Oberflächlicher beruhigten sich diejenigen, welche die bloße Wiederholung eines Gleichartigen als Grund annahmen, uneingedenk der unzähligen Fälle, in welchen das Gleichartige, wie in Sexten, in Terzen, in Quartan auch wiederholt kein Mißfallen erregt. Scharfsinniger mag die Erklärung bedünken, daß Quintenparallelen in gerader Bewegung darum mißfallen, weil die in ihnen liegenden Dreiklänge einander nicht in nächster Verwandtschaft, sondern in Harmoniensprüngen berühren. Sie enthält auch wirklich ein Wahres, welches wir nicht zurückweisen dürfen. Doch einmal ist das, was hier vor Allem mißfällt, nicht sowohl das Disparate, als das Mathe, Geistlose; dann ist die Unterlage der Dreiklangsharmonie eine erst herangezogene, und dasjenige, was hier zu beurteilen vorliegt, wenn es nächstliegende Quinten betrifft, macht nur den Fortschritt zu einer Sekunde aus, was in Terzenfolgen nicht mißklingt. Die Aufnahme der Terz in den Dreiklang der Quintenfolge kann das Widrige wohl erhöhen, aber auch vermindern (man vergleiche

d...g mit d...g
 h e
G c G c,

und mißfällig ist an sich die Quintenreihe auch ohne den substituierten Dreiklang. Wie könnte, wenn das Disharmonische der Grundlage die Hauptursache ausmache, eine Milderung von der Einschaltung harmoniefremder Töne, welche die parallele Richtung tilgen, bezogen werden? Nicht der Mangel der Verwandtschaft oder der vorauszusetzende Harmoniesprung, welchen wir anderwärts auch ohne Anstoß finden, kann die alleinige Ursache oder den Hauptgrund ausmachen, sondern die Form der Quinte selbst. Meine Ansicht ist folgende: Man unterscheide im Voraus die Bildung der Harmonien von deren Folge, welche immer nur unter melodischem Gesetze steht. Dann ergibt sich, daß die Oktaven- und Quintenfolge regelmäßig ist, aber zu regelmäßig. Die Quinte besteht nach der Oktave in der reinsten Konsonanz von 2 : 3 und hat in dieser abgeschlossenen Gleichheit den geringsten Grad des Charakteristischen, und so viel wesentliche Gleichheit und Verwandtschaft mit dem Grundton, daß nur mit ihr ein Akkord zu Stande kommen kann. Dabei enthält sie eine solche Leerheit, daß die Terz ihr erst entschiedene Bedeutung verleiht. Zwei und mehrere gleiche Quinten verbunden schließen alle Freiheit der Bewegung aus, welche bei jedem anderen Verhältnisse mehr Raum gewinnt, wie schon in den Terzen, welche überhaupt eine größere Elastizität besitzen. Dies gilt für alle Oktaven und Quintenfolgen. Der Erfolg entspricht dem, welcher in der zeichnenden Kunst aus der Verbindung zweier oder mehrerer gleicher Parallellinien hervorgeht. Bildet sich die Parallele zweier Stimmen harmonisch aus, und schließt Dreiklang sich an Dreiklang, so kommt die Verwandtschaft der Harmonien hinzu, und kann bei nächster Verwandtschaft das Starregelmäßige

gefälliger machen (wie bei Mozart $es - g - b / c - es - g$ innerhalb der Verwandtschaft von Dur und Moll)-, oder bei entfernter das Mißfällige erhöhen. Die Beziehung nämlich gebricht da und der begonnene Faden läßt sich nicht fortführen. Sobald aber auch zwischen einfache Quinten dazwischen tritt, was freiere Form hinzufügt (Unterbrechung durch Pausen, Erhöhung des Akzents), oder was eine freiere Umkleidung darbietet (im vielstimmigen Satze, in der Mischung ungleichartiger Quinten, in Gegenbewegung), oder was als Mittelglied für die Beziehung fremdartiger Verbindungen dient, so mindert sich oder schwindet das Mißfällige, und statt die Anwendung in der Kunst unter ein unbedingtes Verbot zu legen, wird dem Künstler die Aufgabe gestellt, aus dem formal unschönen Stoff einen schönen und namentlich für charakteristische Darstellung brauchbaren zu schaffen. Ein beweisvolles Beispiel gibt Hummel im Sanctus seiner dritten Messe, wo das an sich mißfällige Schale im Fortschritt reiner Quintenparallelen der Sopran- und Tenorstimmen ($fis - cis / b - f$) anderwärts ausgeglichen und sogar kontrastierend durch die geschickt vermittelte Ausweichung aus h Moll in b Dur interessant wird. Überschauchen wir die Schicksale des aufgestellten Theorems, welches alle aufgebote Genialität nicht vernichten wird, in der Verwendung der Kunst, so ergibt sich, daß als mit Palästrina schöne Darstellung begann, auch die Mittel zur Milderung der Härte in der Gegenbewegung und in der Verlegung der Quintenfolge in die Mittelstimmen gefunden wurden.

Was in den Quintenfolgen verwerflich erscheint, beruht auf demselben Grunde, auf welchen eine Menge in der Kompositionslehre ausgesprochener Verbote zurückführen. Wenn in einem Duett, in welchem doch zwei Stimmen eine Harmonie bilden sollen, mithin die Eine der Anderen zur Baßbegleitung hinzukommt, so hebt sich die Beziehung der zweiten zur ersten Stimme nicht selten auf, und es kann nicht fehlen, daß an einzelnen Stellen eine so strenge Gleichheit, wie etwa in aufeinanderfolgenden Quartan, entsteht, so daß sie für zu abgemessen und mißfällig erachtet wird; denn es gebricht die freie Bewegung formaler Schönheit. Schreitet im vierstimmigen Gesang eine Stimme zu einem Ton, welchen eine andere Stimme schon hält, so ist wohl zu beachten, ob die Minderung des Mannigfaltigen nicht der Schönheit Eintrag tut. Der Streit, in welchen Neuere, wie Gottfried Weber, die von den Alten verworfenen Terzenparallelen als "nicht übelklingend" verteidigt haben, hebt sich von selbst auf, wenn man nicht an ein Unreimbare denkt, was nicht vorhanden ist, sondern die symmetrische Gleichheit in Rücksicht nimmt, welche das Ohr bald scharf auffaßt, bald in der nicht so scharfen Abgrenzung der Terzen weniger hervortreten hört. Einen gleichen Grund erkennen wir in den Quartanparallelen, die, wenn die Sexte hinzukommt, wie in Schicht's Ende des Gerechten auf der letzten Seite, nicht mißfällt, und nur eine abgeschlossene Gefühlslage bezeichnet; wir halten uns da an die Terzsextenverbindung, in welcher das Starre sich verflüchtigt.

§. 11.

Die melodische Fortschreitung, als solche oder als Grundlage der Verbindung von Harmonien, bildet Gruppen von Tonreihen, die wir Figuren, in weiterem Umfang, Formeln, Sätze oder anders nennen. Die Melodie entwickelt aus sich in ihren einzelnen Teilen eine größere oder geringere Menge von Tönen in verschiedener Ordnung und Stellung, die in sich wieder neue Melodien ergeben. So wächst die Mannigfaltigkeit, der Umfang erweitert sich, und es tritt für die zu gewinnende Einheit eine mehrfache Unterordnung ein. Diese Entwicklung können wir oft als eine Zerlegung der Melodie in ihre Teile betrachten, wie ein Begriff in Teilvorstellungen aufgelöst wird. Das Regulativ dieser Gruppierung aber liegt entweder in der Natur und Verwandtschaft der melodischen Töne, oder in der mit der Melodie verbundenen Harmonie, oder es kann Beides vereint wirken. Hinzu kommt das Rhythmische, welches gleichfalls Figuren bildet, wie in der Auflösung eines Viertels in vier Sechszehnteile oder in eine Triole.

An die Bildung der Figuren ergeht vor Allem die Anforderung formaler Schönheit, abgesehen von aller charakteristischen Bedeutung, und es erneuert sich auch hier das Gesetz der freien Darstellung eines in Einheit verbundenen Mannigfaltigen. In der zeichnenden Kunst hat es nimmer gelingen wollen, die Gruppierung auf bestimmte Arten und Grundformen zurückzuführen; eben so wenig ist in der Musik möglich, das Anwendbare unter eine genaue Klassifizierung zu stellen; denn was hier das schaffende Prinzip ausmacht, ist eben die Freiheit, die keinem äußern Gesetze unterworfen ist. Für instruktive Zwecke bleibt eine Sammlung des Musterhaften zu wünschen, an welche sich Regeln der Anwendung schließen könnten. In solche von freier Geistesregung ausgehende, immer neue Gestaltung wird aber das Schöne nur nach Voraussetzung einer proportioniert verbundenen Mannigfaltigkeit eintreten. Daher darf das Symmetrische auch da weder fehlen, noch überwiegen, das Regelmäßige nicht vorwalten und doch auch nicht aufgehoben sein. Selbst verschobenen Figuren, welche der Symmetrie entbehren, können in musikalischer, wie in bildender Kunst durch ihre scheinbare Unordnung zu einer schönen Darstellung tauglich werden.

Der Künstler erprobt seine Tüchtigkeit darin, daß er aus einer, wenn auch sehr einfachen

Grundlage einen Reichtum entwickelt, welcher die Freiheit des Geistes sowohl in der Mannigfaltigkeit der Gestaltung, als auch in der Beziehung auf die Einheit kund werden läßt. Vorzüglich aber wird er da die Gediegenheit seines Geschmacks bewahren, wo er einzelne Figuren zur Ausschmückung verwendet.

Aus den Figuren entwickeln sich Ausführungen, die man Formeln und Sätze zu benennen pflegt. Kunstgerecht verbunden bilden sie Perioden, in welchen, wie der Gedanke in der Rede, das Gefühl seine Darstellung findet und die musikalische Idee ausgesprochen wird. In ihnen waltet formale Schönheit, wenn der Organismus der Gestaltung auf der einen Seite alle wesentliche Teile wohl verbunden in sich trägt, auf der anderen durch keinen Zwang das freie Leben beschränkt wird. Richtige Gliederung, genaue Verbindung und feine Rundung machen die hierbei gültigen Forderungen aus.

§. 12.

Wenn den Figuren überhaupt als Schönes zukommt, in freier, doch regelmäßiger Bewegung das Gefühl auf eine Weise auszusprechen, welche unmittelbar durch die Form befriedigt und ergötzt, so tritt eine andere Beurteilung ein, sobald in dieser Form eine charakteristische Bezeichnung oder eine ideale Bedeutung erscheint. An sich aber kann schon die Vollendung der Form, in welcher das Tote beseitigt, das Starre belebt, das Gefühl in seiner Regsamkeit treu wiedergegeben ist, genügen. Dabei hat nun das Gefühl selbst im Bunde mit der Phantasie die sicherste Wahl seiner Zeichen. Zögen die Künstler bei dieser Wahl namentlich in Rücksicht, daß das Naturgemäße wohl mehr als das Künstliche vermag, und daß auf jenes hin ein rein ausgebildetes Gefühl sicherer leitet, als alles spitzfindige Nachsinnen, so würden sie in der Annahme und Verarbeitung der Figuren nicht so häufige Fehlgriffe tun, und Sänger und Spieler nicht durch vermeintlich schmückende Koloraturen den formellen Charakter der Melodien zerstören, oder von der Schönheit sich entfernen. Am leichtesten führt der Weg zur Leerheit ab. Erteilen die Figuren, richtig verwendet, Leben und Anmut, so wird auf der anderen Seite durch sie auch nicht selten das Gehaltvolle und Gewichtige in flatternde leichte Trugbilder aufgelöst und verflüchtigt. Ja unsere Zeit hat Produkte in großer Menge aufzuweisen, von denen wir sagen können, die Musik sei in Figuren untergegangen, oder von einer aufgetragenen Folie niedergehalten.

Was durch das Einfachste geleistet werden kann und wie ein feingebildeter Schönheitssinn die vielfachen Weisen herausfindet, in denen eine einzelne Figur zu verwenden und in dem Ganzen zu verarbeiten ist, hat am meisten Beethoven gezeigt. Man betrachte, um des Einfachsten zu erwähnen, in dem Konzert für Pianoforte (C Moll Op. 37) die Figur aus dem dritten Takte des Allegro, die so oft, aber immer in neuer Schönheit wiederkehrt; man vergleiche den wohlgeordneten Reichtum, welcher in den Symphonien, wie die Eroica, Gruppe an Gruppe reiht. Es würde nicht ohne Interesse sein, wenn wir historisch dargestellt fänden, wie sich die Kunst als figurierende ausgebildet hat, wie die Wahl und Erfindung der Figuren einem steten Wechsel der Zeit, und man kann sagen, der Mode unterworfen war und wie eine jede Periode dadurch charakterisiert wird. Die Ausschmückungen der Tonreihen oder Melodien, welche neben der Ausbildung der Fuge sich entwickelten, wurden bald als Zufälligkeiten behandelt und von den Franzosen broderies genannt, bald, wie von Emanuel Bach, als wesentliches Kunstmittel angewendet und von dem Zauber der Schönheit belebt. Die Komponisten waren teils solche, welche den eben herkömmlichen und im Geschmack der Zeit konstatierten Formen beschränken Geistes anhängen und so mit ihrer Freiheit auch die freie Schönheit aufgaben (man denke an Couperin, in neuer Zeit an Gyrowetz und Gelinek), teils besonnene Künstler, denen auf der einen Seite die Gesetzlichkeit der Kunst eine unverletzliche galt, auf der andern aber auch in der Verzierung die Aufgabe schöner Darstellung stets und klar vor Augen schwebte. Hier bleibt ein nicht genug zu würdigendes Muster Sebastian Bach, welcher z.B. in seinen Variationen ein Kunstwerk des Kontrapunkts aufstellte, aber zugleich Tongewebe lieferte, in denen die freieste Bewegung so mit der festen Grundlage einstimmt, daß sie aus Einem erwachsen scheinen und die Schöpferkraft eines unendlichen Geistes bekrunden.

§. 13.

Fragt man nach dem, was herkömmlich von den Lehrern der Theorie wie von den Kennern der Kritik musikalischer Gedanke (unter Franzosen *idée*) genannt wird, so lautet die Antwort, daß es schwer falle, davon eine Definition aufzustellen, oder man erhält, wie bei Reicha, die Angabe, es sei darunter ein natürlich fließendes oder eine harmonische leicht faßliche Phrase zu verstehen, und man ist dadurch so wenig belehrt als vorher. Unter musikalischem Gedanken, einem aus der Sphäre des Verstandes entlehnten Worte, kann nichts anders begriffen sein, als ein anschauliches Tonbild,

welches einem bestimmten (wenn auch nicht bestimmt gedachten) Gefühle entspricht und welches, weil jeder einzelne Teil in ihm zu vielfältiger Assoziation sich eignet, einer weitem Entwicklung fähig ist. Wir nennen ihn leer, wenn wir in ihm nur zufällig verbundenes Äußeres, also zusammengestellte Töne erkennen, nicht aber ein Geistiges oder ein zum Grunde liegendes Gefühl, wodurch es zum Herzen spricht und Gedanken anregt. In der ersten Aufstellung eines solchen Gedanken und in dessen Entwicklung hat der Künstler vor Allem die Aufgabe formaler Schönheit zu lösen; denn diese kann auch von der vollsten Bedeutsamkeit nicht ganz ersetzt werden, und macht das Dargestellte zum Kunstwerk. Wollte man nun allein auf die Gesetze der Harmonik zurückweisen, um aus ihnen die Form zu entnehmen, in welcher der Gedanke erscheinen dürfe, so würde dadurch doch nur grammatische Korrektheit, nicht Schönheit gewonnen werden. In jener muß diese einkehren, Für diese aber ist auch hier kein anderes Gesetz geschrieben, als unter welches wir die Darstellung der Melodie und Harmonie gestellt sehen, und nach welchem Tongruppen gebildet werden; der Gedanke und das aus ihm geschaffene Musikstück muß in harmonischen (einstimmenden) Verhältnissen freie Gestaltung zeigen, alles von dem Verstande Erfäßbare, alles Regelmäßige und Rationale als freies Spiel erscheinen, das Starre fließen, das Kalte atmen, und so ein geistiges Wesen das Ganze durchdringen. Um Gedanken spricht man auch jetzt noch jedes Musikwerk an; doch nicht immer enthalten sie Gedanken in schöner Form, oft wohl gar ein ästhetisches Vakuum als Tummelplatz der Virtuosenkünste. In dem Wechsel der Tonhöhe, der gesteigerten und geminderten Stärke der Töne, in der melodischen Verbindung, in Figuren und Harmonien, in der Rhythmischen Bewegung führt der geschickte Künstler die Gedanken aus und durch, und stellt so ein Ganzes, aber in einer anschaulichen Form auf, in welchem Maaß und Freiheit zugleich wirken, und das Wohlgefallen am Einklang verschiedener Elemente wecken. Die Gegensätze der einzelnen Teile, welche als unerläßlich erfordert werden, müssen zu einander sich hinneigen, können scheinbar sich widersprechen, müssen aber doch in den Organismus einstimmen und jeder Zufälligkeit entnommen sein. Wie mannigfaltig und kunstvoll auch der Ausbau sein mag, er kann nur im Ebenmaß und Einklang und als Organismus eines Ganzen bestehen. Hierbei sind der musikalischen Darstellung Formen gegeben, wie sie die Poesie in der Sprache vorfindet und anwendet, die sogenannten rhetorischen Figuren. In denselben haben wir zuerst, ehe sie noch dem charakteristischen Ausdruck dienen, eine formale Gültigkeit anzuerkennen, indem durch ihre Anwendung bald Mannigfaltigkeit, bald Einheit, bald freie Bewegung erreicht wird. Eine nicht geringe Zahl der in der Sprache verwendeten Figuren lassen sich in der musikalischen Darstellung nachweisen. Wir finden auch hier Synonymen als den Umtausch gleich geltender Töne, Epitheta als die beigegebene nähere Bestimmung oder als eine schmückende Zierde, Inversionen als Umwendung der ausgesprochenen Form, das Asyndeton als unverbundene Zusammenstellung, das Hyperbaton, wenn mit einer Art von Unordnung die Teile in einander geschoben erscheinen, Wiederholungen in Tongruppen und einzelnen Sätzen, Steigerungen nach einem Höheren, Senkungen nach Unten, Aposiopesen als plötzlich abgerissene Folge, Parenthesen, indem in eine sonst zusammenhängende Tonfolge ein Zwischensatz eingeschaltet wird. Alle diese Figuren würden wir leicht durch nachgewiesene Beispiele aus bekannten Werken erläutern können, wenn sie nicht dort vielmehr zum charakteristischen Ausdruck bestimmt wären; hier aber haben wir nur das rein Formale in Rücksicht zu ziehen und in wiefern dem Künstler die Aufgabe gestellt wird, in allen solchen Figuren auch dem Gesetz formaler Schönheit zu genügen. Die Verwechslung beider Arten der Schönheit hat die Kritiker nicht selten zu falschen Urteilen geführt. So finden wir (Musik. Zeitung 12. Jahrg. S. 24) in Beethovens Pastoralsymphonie im dritten Satze getadelt, daß man mit dem neunten Takte unsanft aus f Dur in d Dur geworfen werde, daß die Haupttonart nicht festgehalten sei, daß ein Unisono durch 44 Takte hindurch ermüde, daß die Verwandlung des Dreivierteltakts in den Zweivierteltakt und die Unähnlichkeit der Figuren des letzten Satzes mit dem des Hauptsatzes der Einheit des Ganzen Abbruch tue. Dies Alles ist vom Standpunkt, welchen der Beurteiler nur einseitig faßte, nämlich in Hinsicht formaler Schönheit vollkommen wahr und richtig aufgefaßt, allein Beethoven ging hier einzig nur auf charakteristische Zeichnung des ländlichen Lebens, wie es sich in seiner Derbheit und formlosen Freude äußert, aus, und das Urteil bleibt dahin zu berichtigen, daß der Künstler hier die formale Schönheit zurückgestellt, die charakteristische bevorzugt hat, mithin nur zu bestimmen bleibt, ob diese Zurückstellung zu einer wirklichen Vernachlässigung oder gar tadelnswerten Lossagung geworden ist. Italiener haben nicht selten vollkommen genug an formaler Schönheit und werden schon durch eine Musik befriedigt, welche über diese Grenze nicht hinausreicht, wenn der Deutsche nach charakteristischem Ausdruck und idealer Beseelung verlangt. Sollen wir auch hier einen Namen, welcher statt Aller gelte, als den musterhaften aufführen, so wählen wir wieder Sebastian Bach, ohne zu fürchten, daß man hierbei eine affektierte Modeliebe oder ein Streben nach Paradoxem voraussetzen werde. Die größte Mannigfaltigkeit im Besonderen und im Aufbau ganzer Werke stellt sich uns in einer streng gehaltenen Einheit dar, die Einförmigkeit ist verbannt, so daß nur selten vier

Töne in der Folge der Tonleiter sich gleichförmig an einander schließen; wenn er in manchem Werke streng an Einheit haltend das Regelmäßige und Meßbare hervortreten ließ, so ward im andern die lebendigste Phantasie kund, welche die ergriffenen Ideen durch die verschiedensten Beziehungen immer von neuen Seiten zeigt und mit sich in dem Fluge fortreißt, während der Verstand durch ein reiches Interesse beschäftigt ist. So kommt es, daß die Einen Alles in seinen Werken für notwendig und gesetzlich, Andere für frei und geistig erachten; und Alle haben hierbei Recht; denn Beides liegt vereint und sich durchdringend vor. Nur muß der, welcher ihn richtig würdigen will, des Sinns für rein formale Schönheit nicht ermangeln; denn Bach gibt uns meistens nackte Schönheit, ohne aufgelegten Schmuck und zufällige Zierrat, weshalb wohl auch Manche, welchen an reinen Formen nicht genügt, dies mit den Namen der Dürftigkeit oder des Magen und Trockenen belegen, was doch alles weit entfernt liegt, wie dieser Meister weit über seine Zeit hinaus schritt, welche in ihm nur die contrapunktische Kunst auffaßte und das Freie seiner schönen Darstellung neben der wahrgenommenen Einheit scharf und richtig aufzufassen noch nicht befähigt war.

§. 14.

Nicht weniger als die Tonfolge ist das Rhythmische dem Gesetz der formalen Schönheit unterworfen. In sofern der Rhythmus, in welchem die Töne zur Erscheinung kommen und Geltung gewinnen, an eine Gesetzlichkeit gebunden ist, welchen wir im regelmäßigen Abschluß Takt nennen, muß, wenn er als schön wirken soll, das Symmetrische in freie Bewegung treten und das Gleichmaß mit dem Mannigfaltigen so sich verbinden, daß die vom Rhythmus verliehene Form und Gestaltung innerhalb ihrer Begrenzung geistiges Leben erkennen läßt. So bewegt sich in dem gleichartigen Takt ein durch die Regungen des Gefühls frei gestalteter Rhythmus; wo dagegen das Gleichmäßige beschränkend vorherrscht, entsteht eine berechnete Verständigkeit, welche zum Schwerfälligen und zur Steifheit werden, ja bis zur gänzlichen Unschönheit herabsinken kann. Die heftige Entgegnung, mit welcher Nägeli in allen seinen Schriften den ästhetischen Wert des Chorals ableugnete, und ihn eine veraltete Kunstgattung und erstarrte Musik nannte, ging teils von der tadelswerten Behandlung desselben aus, teils aber auch von dem beobachteten Mangel an formaler Schönheit. Dieser Mangel bezieht sich auf die vorherrschende rhythmische Gleichheit der Töne, welchen jedoch ein guter Vortrag zu mindern weiß, indem derselbe nicht streng dem Takte folgend, auch die Geltung der Noten nicht zu genau gegen einander abweist, sondern freiere Belebung in das Regelmäßige bringt. Wir werden im vierten Buche zu erörtern haben, welche ästhetische Bedeutung den Bestand des Chorals rechtfertigt. Die formale Schönheit berührt die rhythmischen Elemente in ihm nur wenig. Jede Verletzung de Rhythmus und Takts übt eine zerstörende Wirkung auf Melodie und Harmonie aus, und kann auf eine völlige Destruktion der Musik führen, wie in einem Quartett; dennoch darf Dem Vortrag die Freiheit nicht fehlen, welche die Schönheit überall erheischt. Taktfreiheit ist nicht Taktlosigkeit. Schön wird daher derjenige vortragen, welcher den Takt nicht als anzulegende Fessel, sondern frei behandelt, ohne jemals aus dem Takt zu kommen. Dies verstehen aber diejenigen Musiker falsch, welche durch ein willkürliches Zögern und Eilen einen individuellen Ausdruck erzielen, an das begleitende Orchester oder den singenden Chor eine fast grausame Anforderung fortdauernden Nachgebens richten und dabei oftmals den Charakter und Sinn eines Kunstwerks zerstören. Bei einem Vortrag, welcher mit dem Zeitmaße nach Willkür schaltet, erscheinen nicht selten ganz verschieden Figuren, und es ergibt sich ein anderer Sinn, ja ein dem Kunstwerk ganz fremdartiger Inhalt. Rhythmen, in denen die Zeitverhältnisse mit dem Kraftverhältnisse einstimmen und beide in sich ausgeglichen sind, erscheinen schöner als diejenigen, in welchen das Eine oder das Andere überwiegt. Auch hier wird Einheit und Ebenmaß erfordert.

§. 15.

Der Zweck freier Bewegung, welche das Regelmäßige dem Zwang entreißt, hat die synkopierte Bewegung und die rhythmische Rückung erfinden und anwenden lassen. In der Synkope, wo der zweite leichte Taktteil den Ton an sich zieht, der dem folgenden guten Taktteil zufallen sollte, mag immerhin dem Regelmäßigen Eintrag geschehen, die gewonnene Bewegung verrät ein geistiges Prinzip. Auch die rhythmische Mannigfaltigkeit, welche erreicht wird, indem in ungerader Einteilung des Taktes dem ersten kürzeren und schwächeren Teil der zweite an sich minder schwere durch Länge und Kraft vorgezogen wird, darf nicht als Verzerrung der rhythmischen Proportion betrachtet werden, sondern dient, auch außer charakteristischer Zeichnung (wie in Pergolesis Stabat mater die vielbesprochene Stelle zur Bezeichnung des Schluchzens der weinenden Mutter) zum Gewinn rein formaler Schönheit. Neuere Meister haben für diesen Zweck auch neue Wege gebahnt. So liebt Beethoven eine Figur in eine rhythmisch widersprechende Form zu fügen, wie eine zweieilige Figur in

dreiteilige Form, was eine erhöhte Mannigfaltigkeit gewährt. Vgl. Bagatelles Op.112 No. 1 im vierten Teile.

§. 16.

Die dynamische Wirksamkeit des Tons und das, was wir in der Kunstsprache Portamento nennen, mit dem verwandten Überbiegen und Durchziehen des Tons kann im Kunstwerk nur unter dem Gesetz formaler Schönheit Raum finden. Das Anschwellen und die allmähliche Schwächung des Tons und die Überleitung des einen in den anderen Soll die Härte der an sich scharf abgegrenzten Töne mindern, und die schroffe Regelmäßigkeit durch frei bewegtes Leben beseitigen. Auch in dieser Elastizität kündigt sich ein geistiges Wesen an. Nägeli wollte in seiner Gesangsschule die Anwendung des Portamento auf eine von aller Kunst zu erzielende Illusion deuten, indem im Schwellen des Tons eine dynamische Täuschung, in dem Überbiegen eine rhythmische, in dem Durchziehen eine melodische obwalte, wodurch man nur auf einseitige Ansichten von der Bestimmung der Kunst gerät. Wo die Darstellung eine schöne ist, da behandelt sie die Form mit freier Hand, und gewinnt in der allmählichen Abstufung und in den Übergängen brauchbare Mittel, sei's im Rhythmischen oder im Tonischen. Dies verkennen diejenigen Künstler, welche hierbei entweder die Behandlung ganz einer zufälligen Willkür hingeben, oder im Gesang und im Spiele der Instrumente, wie der Violine, absichtlich in einem übertriebenen Durchziehen der Töne der reinen Ausprägung bestimmter Formen schaden, und so nicht minder durch diese in neuer Zeit aufgefundene Manier die formale Schönheit verletzen. Ein Verbinden und Verschmelzen der Töne kann nicht unbedingt auf dem Durchgang durch enharmonische Verhältnisse, welche als Mißverhältnisse nicht gefallen können, gewonnen werden; fremdartige Beimischung stört den Einklang.

§. 17.

Charakteristische Schönheit.

Das formale Element der Schönheit macht in aller schönen Darstellung die erste Grundlage aus, und kann als ein für das Ganze unerläßlich Wesentliches nie gänzlich mangeln; dennoch wird durch dasselbe weder das Ganze selbst vollendet, noch das Höchste erreicht. So wird in einem Gemälde von Saffoerrato oder Albani, oder in der Natur eine formal schöne Gestalt, die wir auch wohl mit dem Namen des Hübschen bezeichnen, nicht wenig erfreuen, aber das Verlangen nach einem noch nicht gefundenen Höheren nicht beschwichtigen; dies wird nämlich in solchem Bilde, welches durch die Harmonie aller Teile in freier Form uns wohl eine nicht geringe, aber einseitige Befriedigung gewährt, nach dem noch fragen lassen, was nicht, mit der äußeren Form abgeschlossen, aus der wohlgefälligen Ordnung und Einheit des Mannigfaltigen hervorgeht. Wir nennen eine solche Darstellung alsbald ausdruckslos und kalt, vielleicht auch geistlos und leer; und dennoch mangelt ihr Schönheit und Geistiges nicht. Daher muß, um das vorhandene Schöne zu vollerer Blüte zu entfalten, ein zweites Element wirksam hinzutreten. Dies ist das Charakteristische, dessen Gesetz in dem Ausdruck oder in der Bedeutsamkeit erkannt wird.

§. 18.

Der menschliche Geist, welcher nur durch Geistiges als das ihm Gleiche und Verwandte befriedigt und erfreut wird, findet das ihn so Ansprechende nur in dem Gebiete des Lebendigen. Alles Lebendige aber, was da ist, existiert nur mit der Bestimmtheit eines besonderen unter bestimmten Formen begriffenen Wesen, welches das ihm Eigentümliche heißt. Dies ist Inhalt der Erscheinung, innere Fülle und Kraft, gleichsam die inwohnende Seele; und wie dies Wesen sich ausspricht, bezeichnen wir als Charakter. So offenbart sich in allen Dingen das betätigte Leben auf eine eigentümliche Weise, oder es wird in einem Jeden wie der allgemeine Begriff, so auch der seines besonderen Wesens erkannt. Was in diesem Charakteristischen als Schönes gefällt, kann weder das Individuelle, noch das Wahre sein, weil Beides nur für den Verstand existiert, und nur zu interessieren vermag. Das Individuelle nämlich, zwar erkennbar für den Verstand, bleibt als solches, das heißt in der Trennung von allem Andern, dem Gefühl bedeutungslos; sonst wäre das Konterfei im Porträt geradehin als das vollkommenste Kunstwerk zu betrachten; das Wahre aber kann als denkbare, oder in den Eigenschaften, welche den Begriff des Gegenstandes gewinnen lassen, nur eine Sache der Vorstellung sein. Dennoch werden wir dem Charakteristischen nicht ableugnen, daß es gefalle, und zwar mit tiefer greifendem Eindruck als das Formalschöne, indem das Individuelle einmal die Idee innerer lebendig wirkender Kraft, und zugleich die Idee eines Ganzen, welchem jenes angehört, klar

und lebendig ausprägt. Es besteht ja das Besondere durch die in ihm waltende Kraft, nicht durch die bloß sondernde Form, und es beruht in dem Ganzen, obschon es auch ihm gegenübersteht. Das Besondere der Wirklichkeit schauen wir durch die Sinne ohne seinen Zusammenhang mit dem Ganzen an, das ganze denkt der Verstand, die Einheit Beider aber, durch ein Bild, sei es der Natur oder der Phantasie, dargestellt, ergreift unmittelbar das Gefühl. Was diesem als schön gefällt, ist dann nicht die logische Notwendigkeit, nicht die individuell begrenzte Form, sondern das innere lebendige Wesen, das Freie, in welches die Regelmäßigkeit aufgenommen ist, und durch welches der Begriff Leben gewinnt. Die Verschmelzung des Allgemeinen und Besonderen, der Idee und der individuellen Existenz und die Unterordnung des Wirklichen und Notwendigen unter die Macht der Freiheit, dies ist's, was das Gemüt des Menschen erfreut, und die Ahnung eigener geistiger Freiheit weckt. Sonach beruht die charakteristische Schönheit in dem aus der inneren Belebung oder Beseelung hervortretenden eigentümlichen Wesen, und das Schöne, was bisher von uns als das in freiere Form erscheinende Geistige betrachtet wurde, hat zugleich den inneren Bestand und die eigentümliche Kraft in freier Entäußerung auszuprägen, um charakteristisch zu sein. Da ist dann das Leben in seiner selbstständigen Existenz, wie in seinem Wirkungskreise besonderer Verhältnisse sichtbar, und jeder einzelne Zustand wird durch die ihm eigentümlichen Merkmale, von Freiheit durchdrungen, aufgefaßt. Dann aber, wenn wir so über die Form hinausgehen, fließt, wie Schelling spricht, die lautere Kraft der Dinge mit der Kraft unseres Geistes zusammen.

§. 19.

Das Gesetz für charakteristisch-schöne Darstellung ist Ausdruck, das ist, Äußerung eines eigentümlichen Inneren. Was nach demselben sich darstellt, hat Bedeutung oder Bedeutsamkeit. Es macht aber das Charakteristische ein wesentliches Element der Schönheit aus, und kann daher in keinem wahrhaft schönen Werke der Natur und Kunst gänzlich fehlen: Selbst die architektonischen Formen ermangeln, wenn sie schön sind, nicht gänzlich des Ausdrucks, sollte derselbe auch nur in einem sehr geringen Grade vorhanden sein. Wo in Kunstwerken es vermißt oder nur in schwachen oder kaum erfaßbaren Zügen gefunden wird, da sind uns Gestalten und Gebilden gegeben, welche wir wohl als zart und harmonisch, regelmäßig und gefällig anerkennen, aber doch die aus innerer Tiefe hervortretende Seele vermissen, und darum unbefriedigt uns bald abwenden. Sie haben nur allgemeines Dasein, und wir verlangen auch in ihren tieferen Charakter und Wesen zu schauen und den Gegenstand in seiner besonderen Belebung zu erfassen. Wie gültig aber dieses Verlangen sei, wird daraus kund, daß wir leichter auf formale Vollendung des Schönen verzichten, wenn nur Ausdruck sich darbietet, und innere Gediegenheit und belebender Geist hervortritt. Dieser hohe Wert hat viele verleitet, das Charakteristische als das einzige Prinzip aller Schönheit und aller Kunstdarstellung aufzustellen; doch kann der Streit zwischen den Formalisten und Charakteristikern, wie ihn Goethe gegen Hirt geführt hat, in welchem beiden Parteien ein unleugbares Recht zukommt, alsbald beseitigt werden, wenn sie nur die Einseitigkeit der Behauptung aufgeben, und ein richtig erfaßtes einzelnes Element nicht für das Alleinige erklären. Nicht ohne Grund entgegen die Formalisten, daß dem Ausdruck immer nur insofern Schönheit zugesprochen werden könne, als überhaupt demselben die Harmonie der schönen Formen zum Grunde liege, und daß eine Verwechslung des Individuellen mit dem Charakteristischen zu einer auf Illusion ab Zweckenden Naturnachahmung führe. Der Ausdruck kann dann schon gefallen, wenn irgend sich freie Belebung in ihm zeigt; er wird aber am reinsten dies zu zeigen vermögen, wenn die Form vollendet ist, tritt dann endlich zu Form und charakteristischem Wesen noch das dritte Element hinzu, und belebt das Ganze eine ideale Beziehung, so wird die der Bedeutsamkeit zum Grunde liegende Natürlichkeit und Wahrheit vom Zauber der Schönheit ganz durchdrungen, und das Höchste ist erreicht.

§. 20.

In der Musik wirkt und waltet das charakteristische Element des Schönen als ein Entscheidendes. Wo sie nur als ein geregeltes und frei bewegtes Spiel mit Tönen erscheint, kann sie höchstens in solcher formaler Schönheit als das Abbild innerer Harmonie und Gesetzlichkeit erfreuen. Sie soll aber das im Gemüt Lebende aussprechen, und ein bestimmtes Gefühl, insofern dies bestimmt heißen kann, zur Darstellung bringen, um ein gleiches in dem Hörer zu wecken und zu unterhalten. Dies ist ihr Inhalt, und ohne denselben oder ohne geistige Bedeutung verliert sich das Tonspiel nur zu leicht in nichtige und leere Formen. Die Töne aber lassen sich weder als willkürliche Zeichen betrachten, noch liegt ihrer Behandlung eine vorausgesetzte Übereinkunft zum Grunde, vielmehr sind sie, selbst in der Instrumentalmusik ohne Worte, der unwillkürliche und unmittelbare Ausdruck des Inneren, wie im ersten Buche dargetan wurde. Daher wird das Charakteristische der Töne durch das

Wesen der Dinge begründet. Jedes Ding trägt mit seinem Wesen auch seinen eigenen Ton in sich, und wie jeder Mensch seine besondere Stimme, durch Höhe und Tiefe, Fülle und Schwäche, Schnelligkeit und Langsamkeit unterscheidbar, besitzt, so auch jeder der inneren Zustände, jedes Gefühl, jede Leidenschaft, wie für jede innere Tätigkeit ein eigentümlicher Rhythmus, und zwar nur durch deren eigen Natur, angewiesen ist. Die allgemeine Aufgabe der Musik aber, ein Inneres klar und mit Bestimmtheit auszusprechen, haben von jeher alle Beurteiler als wahr anerkannt, so daß von jener Art der Musik, welche nur dem äußern Sinne des Gehörs zufällt und ohne alle geistige Betätigung verhallt, in einer Ästhetik fast nicht mehr die Rede sein kann, auch nicht zu besorgen steht, von dem Bedeutungslosen sei ein geistiges Verderben durch Sinnenreiz und Verzauberung zu fürchten. Das Charakteristische tritt schon in den ersten kaum erkennbaren Gebilden des Schönen hervor und zwar entscheidend. Schon die Musik ungebildeter Völker legt die Seelenstimmung derselben kenntlich dar, wie der an sich bizarre Gesang der Bewohner von Nordfolksund Stolz und Mut und Raubgier zeichnet, und überhaupt Volksmelodien zur Charakterisierung des Volks ein Wesentliches beitragen. Dies erhält sich unter Modifikationen in jeder Periode der Kunstbildung. Wir haben hier aber nach den obigen Andeutungen einem zweifachen Irrtum; welcher nicht selten im Leben vernommen wird, zu entgegnen. Einmal verwechselt man die charakteristisch schöne Darstellung mit den Versuchen objektiver Zeichnung oder der Tonmalerei, welche nur als Nachahmung beurteilt sein will, und daher da in Rücksicht kommt, wo die Grenzen musikalischer Darstellung bestimmt werden. In einer zweiten Verwechslung nimmt man, wie in anderen Künsten, so in musikalischen Werken, das rein Individuelle für Charakteristische, das Denkbare für das Anschauliche, und verfolgt in der Nachweisung der Bedeutsamkeit das Einzelne so weit, daß die Behauptungen endlich ins Lächerliche fallen, als wenn die einzelnen Töne *a* und *es* nicht angeschlagen werden könnten, ohne ein besonderes Gefühl zu bezeichnen, oder es lasse sich in der Musik auch so viel erreichen, als der Porträtmaler zu leisten im Stande ist. Da konnte man es Hoffmann nicht verdenken, wenn er in s. Phantasiestücken Th. 4. S. 69 auf die entgegengesetzte Seite trat und die Komponisten armselig nannte, die sich mühsam abquälten, bestimmte Empfindungen darzustellen. Nimmer vermag die Musik dasjenige zu charakterisieren, was sich bei einer besonderen Lebenssituation nur denken läßt, nicht die verständige Betrachtung über das Hinfällige des Erdenlebens, nicht den Gedanken der Erinnerung, nicht das Persönliche, in welchem Weiblichkeit oder männliche Kraft erkannt wird, Wohl aber wird diese Kraft und jene zarte Weichheit in Tönen kenntlich werden, es wird die Sehnsucht der Liebe andere Töne und andere Rhythmen zu ihrer Aussprache finden, als die Sehnsucht nach Erlösung aus dem Lebensschmerz. Nur zu schnell tritt der allzeit fertige Verstand ein und legt da seine Begriffe unter, wo nur das Gefühl walten sollte; doch muß dessen ungeachtet unbenommen bleiben, das in diesem Lebende, um es mit Namen benennen zu können, auch auf Begriffe zurückzuführen. Dann aber ergibt sich auch, daß dasjenige, was hierbei dem Verstande unbestimmbar bleibt, dennoch von der Musik aufgefaßt und mit derjenigen Bestimmtheit dargestellt wird, welche jedem ächten Tonstück einen festen und entschiedenen Charakter zusprechen läßt und jedes fremdartige Gefühl ausschließt, während zum Bewußtsein gebracht wird, was nicht unmittelbar in Worte übertragen werden kann. Schon im Physischen ergibt sich die eigentümliche Wirksamkeit einzelner Töne auf das Nervensystem, und wenn nun diese Erzählungen von verletzender und erhebender Kraft der Töne und Tonreihen, wie sie an Tieren und Menschen beobachtet worden ist, Glauben finden, so wird der Zweifel gegen den charakteristischen Seelenausdruck in einer höheren Sphäre sicher keinen Raum finden.

§. 21.

Um das charakteristisch Schöne in der Musik zu erkennen, haben wir vollständig die Mittel zu verzeichnen, durch welche und in welchen die Musik bedeutsam wird und dem Gesetz des Ausdrucks Folge leistet. Diese Betrachtung dient nicht allein zur Zergliederung der Schönheit und zur Verständigung über den Eindruck, sondern leitet die richtige Beurteilung vorhandener Werke und enthält die Begründung für gewisse Regeln der Komposition. Durch den charakteristischen Ausdruck wird nämlich sowohl die Klarheit der Darstellung bedingt, als auch die Wahrheit derselben begründet. Ohne daß der Komponist eines bestimmten inneren Seelenlebens und einer klaren Tätigkeit des Gefühls sich bewußt geworden ist und er die unmittelbaren Zeichen dafür mit sicherer Hand ergreift, wird er nimmer den Zweck seiner Bestrebung erreichen, nimmer ein vollendet schönes Werk zu liefern vermögen. Jedes echte Kunstwerk wird bei nicht einseitiger Prüfung die Wahrheit bestätigen, indem ein bestimmtes Gefühl in den ihm wesentlich zufallenden Tönen und dem ihm als Lebensform eigenen Rhythmus erkannt wird. Das Charakteristische aber prägt sich aus 1) durch die Töne und deren Intervallen, 2) durch die Gestaltung der Harmonien, 3) in den Tonarten, 4) in dem Rhythmus. Den letzten Grund, durch welchen Töne und Tonarten und Rhythmen bestimmte Gefühle aussprechen und

wecken, birgt freilich so lange ein Geheimniß, als wir nicht im Stande sind den Zusammenhang und die Einheit einer geistigen und körperlichen Welt ganz zu durchschauen. Die Zahlenverhältnisse als Grundlage anzunehmen hat nicht gelingen wollen. Doch hindert uns der Mangel dieser Erkenntnis eines letzten Grundes nicht in der Auffassung der wirksam eingreifenden Momente, wenn wir bei der Verzeichnung der Hülfen für den Ausdruck den Weg uns durch Regeln der Vorsicht gehörig begrenzen. Einmal darf nämlich die Deutung nicht zu weit gehen, oder ins Kleinliche sich verlieren; sie darf nicht eine erträumte Bedeutsamkeit für eine wirkliche aufstellen, und muß überall auf einen festen Boden der Beobachtung fußen. Dann nur wird sie auch die von Zelter ausgesprochene Behauptung, als könne Alles in jeder Tonart dargestellt werden, beseitigen. Bildliche Vergleichen, wie Schubert und Wagner sie gegeben, wenn z.B. jener die Tonart e moll einem weißgekleideten Mädchen, das eine rosenrote Schleife am Busen trägt, ähnlich findet, dieser die Prime und Oktave mit zwei Liebenden, die einander suchen und sich verlieren, vergleicht, sind nur Spiele des Witzes, wenn wir auch gar wohl eine bildliche Bezeichnung da eintreten lassen können, wo der Begriff nicht ganz zureicht. Wir müssen ferner das, was das Einzelne wirkt, von dem unterscheiden, welche Bedeutung es im Verband mit Anderen und im Ganzen gewinnt, wie die Septimenakkorde. Vieles ist mehrdeutig und kann daher nicht auf einen Namen zurückgeführt werden, vielmehr dient Manches, je nachdem es behandelt und gestellt wird, einem mehrfachen und verschiedenen Zweck, wie für eine Bezeichnung auch mehrere ähnliche Mittel synonymisch verwendet und das Mannigfaltige gleichartig gestellt werden kann. Dabei übersehe man in keinem Augenblicke, daß unsere Musik nicht eine natürliche, sondern künstliche, das Tonsystem ein herkömmliches, nicht absolut vollkommenes und abgeschlossenes ist, und die Frage entsteht, ob nicht ein anderes reiner und bestimmter dem einen Seelenausdruck dienen möchte. Die Theorie stellt überhaupt als Regel auf, was der Künstler unbewußt schon in sich trägt und nach einem mehr oder weniger ausgebildeten Takt zur Anwendung bringt. Will er sich Rechenschaft über sein Verfahren abfordern, so wird auch er auf eine durch Erfahrung festgestellte Gesetzmäßigkeit zurückkommen und die theoretischen Resultate als gültige Regulative ehren. Mit dem Glauben, in der Musik lasse sich Alles mit Allem ausführen und das Heterogene vertauschen, reicht man nur so weit aus, als auf den Erfolg in den Gemütern der Hörenden nicht strenge Rücksicht genommen wird. Dem Ohre kann Vieles gefallen, was in der Sprache des Herzens ganz verschieden lautet und nur auf eine Weise verstanden wird.

§. 22.

Das Charakteristische liegt zuerst in den Tönen selbst, wie in den Sprachen aller Völker den Schmerz ein gepreßtes Ach! Die Freude ein helles O! Als unmittelbaren Ausdruck menschlicher Empfindung bezeichnet; doch kann der einzelne Ton, welcher selbst noch keine Musik bildet, eine erkennbare Bedeutsamkeit nur erhalten, wenn er mit anderen Tönen in Verbindung steht. Als Einzelheit kann der Ton nur physisch wirken, und tut es, wie viele Tatsachen bestätigen, auf eine einschneidende, doch immer nur individuelle Weise. Im Geistigen und Ästhetischen wirkt die Verbindung und das Verhältnis der Töne. So kommt zuerst in Rücksicht die Höhe und Tiefe, welche die Töne in besondere Arten teilt. Die hohen Töne können mit den hellen und glänzenden Farben verglichen werden; die schnelleren Schwingungen entsprechen den lebendigeren Regungen des Gemüths, und reizen und erweitern die Seele. Daher werden diese Töne zum Ausdruck des Frohsinns, der Heiterkeit; wie sie auch die Heftigkeit der Seelenbewegung in Angst und Verzweiflung erkennen lassen. Dagegen gleichen die tiefen Töne in ihrer Wirkung den dunkeln oder düstern Farben und stellen den Ernst und die Ruhe, die Würde und Gravität dar, sprechen die Klage, wenn auch nicht die Trauer aus. Feierlich und wie ein Segenspruch der Allmacht tönen die gedrängten tiefen Töne in Haydns Schöpfung: Seid fruchtbar alle. Doch wird darin auch das Furchtbare und Schauerliche kenntlich. Beethoven eröffnet die erhabenen feierlichen, aber auch von Todesschauern durchdrungene Szene des Christus am Ölberg mit den tiefsten Tönen der ersten Instrumente. Mitwirkt hierbei das Akustische. Der tiefe Ton schwingt langsamer und verlangt daher, um vernommen zu werden, längere Dauer, mithin eine langsamere Bewegung. Gesteigert bis zur äußersten Höhe und Tiefe lassen dies Töne in sich auch die Extreme der menschlichen Affektionen vernehmen, wie der Gesang des steinernen Gastes und dessen fürchterlichen Ja im Don Juan. Verbunden zu Gegensätzen umfassen Höhe und Tiefe eine ganze Welt, und auf beiden Seiten, wie in hoher und tiefer Oktave, aufgerichtete Grenzpunkte deuten den mächtigen Umfang des Gefühls, welches ein inhaltsreicher Gedanke bewegte, an, wie in Spohrs letzten Dingen der Chor die Worte "Babylon die große" von der versinkenden Stadt in der Höhe und Tiefe wiederholt, und so die ganze Seele mit dem inneren Gefühl mächtiger, aber doch vernichteter Größe erfüllt. Aus dem Bedürfnis und Verlangen nach erhöhtem Reiz, welches in alle Kunst neuester Zeit eingedrungen ist, ging die höhere Steigerung des Tons in unserer Musik hervor, weshalb die Besonnenen sich eifrig bemühen, sie wieder in die gemäßigeren

Verhältnisse herabzustimmen und das Geistige nicht in sinnlicher Reizung verloren gehen zu lassen. Die übermäßige Erweiterung der Klaviatur, die mehr und mehr heraufgetriebene Stimmung, die Kompositionen mit vorherrschendem Verweilen in den höchsten Tönen, müssen als überspannte Versuche betrachtet werden, welche das Charakteristische mehr zerstören als dñbewahren. Fast ist's dahin gekommen, daß alte Kompositionen, in unsrer Stimmung der Instrumente vorgetragen, ihren ursprünglichen Charakter gänzlich verlieren. Mag immerhin der Violinenspieler behaupten, eine höhere Stimmung gebe einen reineren und helleren Ton, für charakteristische Zeichnung wird eine unfaßliche Höhe unbrauchbar. Maria v. Weber und Andere haben wohl herausgefunden, mit welcher entscheidenden Wirkung die Violine und Altstimme zu dem Herzen sprechen, und benutzten diese Mittel des Ausdrucks glücklich. Freilich hat den Wunsch, welchen Michaelis und Schicht so dringend aussprachen (Musik. Zeitung 16. S.772), eine fixierte Stimmung zu genehmigen, die spätere Zeit nicht erfüllt, sondern auf die nachteiligste Weise durch überbotene Höhe vor der Hand vereitelt; allein es wird die Zeit nicht außen bleiben, in welcher die Mäßigung, wie in allen menschlichen Dingen, gewiß wiederkehrt und die Überreizung verschmäh.

§. 23.

Die Intervalle lassen sich mit größerer Bestimmtheit nach dem Grade ihrer charakterisierenden Fähigkeit unterscheiden, doch sind sie nicht selten falsch beurteilt und überhaupt über sie viel phantasiert worden. Bald hat man den Intervallen und Akkorden eine Menge spezielle Bedeutungen angedichtet, die weder in ihnen liegen, noch liegen können, da sie nur willkürliche Abstraktionen des Verstandes sind; bald fehlte man in der Behauptung, je größer und reiner die Konsonanz und mithin der Wohlklang sei, desto geringer wirke das Charakteristische in ihm, so daß z. B. die Quinte, welche doch die beherrschende Dominante heißt, als charakterlos benannt wurde. In dem Gemütsleben charakterisieren sich kenntlich genug die verschiedenen Arten und Grade der Belebung und Erweiterung, der Beschränkung und Hemmung, des Einstimmenden und des Disparaten, des Bestrebens und der Beruhigung. Dies zu bezeichnen, dienen die Tonverhältnisse, unter denen wir abgeschlossene und bestimmte von den noch unvollständigen und unbestimmten, welche einem beruhigten Zustande erst noch zustreben, unterscheiden, und damit ihnen eine eigentümliche Bedeutung zusprechen. Die in sich abgeschlossenen und die von dem Sinn und vom Gefühl leicht zu erfassenden Verhältnisse nennen wir Konsonanzen und ihre Aussprache besagt sowohl einen ruhigen und befriedigten als auch einen gleichmäßig, wenn auch heftiger bewegten Seelenzustand. Das Gegenteil hiervon, die dissonierenden Verhältnisse, sind in ihrer disparaten, schwer zu fassenden Einheit und durch ihren Mangel der Selbstständigkeit Zeichen des beunruhigten, getrübt, zerspaltenen Gemüts, und daher an sich nur in sofern nicht wohlgefällig, als sie nicht durch sich selbst befriedigen können und noch eine Ausgleichung verlangen. In ihnen besitzt der Tonkünstler einen Reichtum für Darstellung leidenschaftlicher Zustände und heftiger schmerzlicher Gefühle, er wird aber in weiser Milderung und Verschmelzung auch einen sanften Seelenschmerz und die geheimen Wunden des Herzens und der Ruhe zustrebende Zustände dadurch ausdrücken. Nimmer kann also die Dissonanz als das an sich Mißfällige betrachtet werden. Die kleinen und die verminderten Intervalle unterscheiden sich von den großen und übermäßigen nur durch charakteristische Momente. Indem die Verhältnisse der kleinen und verminderten verkürzt sind, entsteht eine quantitative Veränderung, und wir erhalten ein Mittel, denselben Seelenzustand, welcher den großen Intervallen eigentümlich zufällt, in einem verminderten Grade und in Schwäche zu zeichnen, wie die kleine Terz eine abgeschwächte Bestimmtheit in sich trägt und die verminderte Septime das Zeichen der Wehmut und Hoffnungslosigkeit wird. Dagegen tun die übermäßigen Intervalle ihre natürliche Überspannung auch im Seelenausdruck kund; dies hat Marx in der übermäßigen Sekunde, die ein schmerzliches Gefühl der ruhigen Bewegung beifügt, und in der übermäßigen Quinte treffend nachgewiesen, "welche so unstät nach weiterer Fortschreitung verlangt, daß alles festere Verhältnis zum Grundtone dadurch gleichsam verloren geht." Will man gegen dies Alles einwenden, es habe von einem Charakteristischen nur vor der Erfindung der gleichschwebenden Temperatur die Rede sein können, und durch diese Umgestaltung sei alle Verschiedenheit ausgeglichen, so bedenke man, welche geringe Differenz die reinen und die gleichschwebenden Intervalle dem Ohre darbieten, und wie auch bei der ungleichschwebenden kein Austrag merklich wird. Darum durfte Kirnberger auch nicht behaupten, die gleichschwebende Temperatur verwische den Charakter der Tonarten gänzlich und sei deshalb zu verwerfen.

§. 24.

Im Intervall der Prime hat man nicht ermangelt einen Charakter zuzusprechen, doch kann es

keinen andern als den der gleichen Höhe und Tiefe besitzen, mithin den Bestand eines inneren Zustandes anzeigen. So lässt Beethoven in dem Liederkreis den Sänger zwölf Takte auf dem immer wiederholten *g* ohne Fortschreitung verweilen, um das abgeschlossene, auf einen Punkt konzentrierte Verlangen zuzeichnen. Auf gleiche Weise verhält es sich mit der Oktave, von welcher deshalb schon vorher die Rede war. Sie gewährt in der vollkommensten Konsonanz ein Gegenbild der Höhe und Tiefe mit deren relativer Stärke und Schwäche und bezeichnet die Grenzpunkte der Tonsphäre. Wie gering die Verschiedenheit in harmonischer Hinsicht hervortritt, so dass man in einem zweistimmigen Satze die Oktave als zu leer, namentlich auf dem guten Takteile verwarf, so ausdrucksvoll kann das dynamische Verhältnis in der Steigerung oder Senkung des einen Tons wirken. In der Quinte konnte von Theoretikern die nach der Oktave vollkommenste Konsonanz als charakterlos bezeichnet werden, weil man sah, sie bedürfe der Terz zur Entscheidung, ob sie in dem Dur- oder Moll-Verhältnisse zur Prime stehe; sie mußte aber auch als Dominante, da kein Ton zur Bildung der Harmonie so wesentlich ist, in ihrer entschiedenen und bestimmt abgrenzenden Form eines Gegenbildes anerkannt werden. Dies aber ist also zu deuten. Die Quinte dient in ihrer unverletzlichen Reinheit der formalen Schönheit als Grundlage und weicht nicht ohne Verletzung der Konsonanz von ihrer Grenze. In diese Stabilität, und in die Mitte des Tonsystems gestellt, ermangelt sie der Charakterisierenden Kraft und erscheint farblos ohne markierte geistige Bedeutung, sogar als leer, was in der nur zu regelmäßigen Quintenfolge das Verbot herbeiführt. Das Gegenteil hiervon bietet die Terz dar, welche an charakteristischer Bedeutsamkeit überwiegt. Von ihr geht die Bestimmung des Dur und Moll aus, und mit ihrer Verwandlung verändert sich oft die Darstellung wesentlich. Als kleine Terz gebricht ihr Kräftigkeit, und sie dient zum Ausdruck weicher Gefühle, der Klage und Wehmut, der wankenden Unruhe. Als große Terz ist sie das Bild der Ruhe und Einstimmung. Die ältere Theorie erachtete die Folge von großen für hart und übelklingend, und hat ihnen den Charakter des Widerspruchs angesonnen. Beides ist unwahr, und unzählige Beispiele erweisen, dass die Fortschreitung in Terzen von der Natur selbst gelehrt wird. Wohl aber entsteht in einer parallelen Verbindung der Terzen leicht monotone Gleichgültigkeit, wenn auf der anderen Seite dadurch die Vereinigung gleicher Gesinnung und Gefühle bezeichnet wird, wie in dem ersten Duett der Vestalin von Spontini. Die verminderte Terz zeichnet ein klagend bittendes Gefühl recht kenntlich, wie in Hummels erster Messe im Qui Tollis S.38 bei dem Worte *suscipe* in dem Fortschritt von *fes* auf *d* der Altstimme. Als Dezime verbindet die Terz mit der ruhigen Bewegung eine würdevolle Erhebung, welche auch zur Erhabenheit werden kann. Die Sexte, welche auch als eine umgekehrte kleine Terz ($ca = ac$) betrachtet werden mag, trägt die Doppelnatur der Größe in sich und teilt mit der Terz den Ausdruck der gleichmäßigen Ruhe; fügt aber zugleich durch ihre größere Entfernung eine lebendigere Beweglichkeit hinzu, und so besitzen wir in ihr den Ausdruck eines angeregten lebendigen Daseins, einer im Maß gehaltenen Belebung, aber auch darum einer intensiv wirkenden Seelenstimmung, die selbst den Schmerz nicht ausschließt. So in Rombergs Glocke in der Arie: Ach die Gattin ist's u.s.w. Die Quarte beurkundet in ihrer Elastizität, welche sie, wie die Erfahrung lehrt, nicht so leicht durch Ohr und Stimme erfassen lässt, und in der Zweideutigkeit als Konsonanz und Dissonanz eine höchst charakteristische Bedeutsamkeit, die bei der Auflösung am meisten kennbar wird. Diese aber wird vorzüglich bei der Erweiterung zur übermäßigen Quarte erfordert, und erfolgt überhaupt in die Sexte, in die Terz und in die Oktave; da zeichnet sie, namentlich in Durchgängen oder Vorhalten, zartes Verlangen und Unbefriedigtsein der Sehnsucht. Geschieht die Auflösung mit Übergehung der Sexte in die verminderte Quinte, so tritt das Charakteristische auffälliger hervor. Sonst ist sie auch vermögend den Eintritt in ein bestimmtes Dasein anzudeuten, dem die Seele zustrebt. Die Eigentümlichkeit der Septime liegt leicht erkenntlich in der getrübt Ruhe, in einem zur Last werdenden Unbefriedigtsein und im tiefer dringenden Schmerze, und es muss bei dem hohen Grade der Unbestimmtheit das Verlangen nach Ausgleichung alsbald seine Erfüllung finden. Von entscheidendem Effekt ist, wenn das Intervall der kleinen Septime als umgekehrter übermäßige Sekunde, z.B. *f - gis* abwärts, genommen werden kann. Die Sekunde als melodischer Fortschritt bewegt sich ruhig zur nächsten Stufe und tritt an sich am wenigsten charakteristisch hervor. In ihr spricht das gleicherhaltene Gefühl fast jeder Art auf die einfachste natürlichste Weise und zeichnet so das Zuständliche. Ganz anders aber harmonisch verbunden bildet sie eine Dissonanz für den Ausdruck des widrigen Schmerzes, der bitteren Unlust, der Wehmut, der Angst, wie des Hohns. Beruhigung tritt durch die Auflösung ein. Jenen beengenden wehmütigen Charakter erfaßte Fesca in der zweiten Symphonie im Adagio durch die Stimme der Hörner. Als kleine Sekunde steigert sie den Ausdruck eines zerstörten Gemüts ins Herbe und Grelle, wie in Mozarts Ouvertüre zum Don Juan im vielbesprochenen Thema des Allegro der Ton *dis* ein Bild für den Inhalt der ganzen Oper in sich vereinigt. Nur Wortstreit ist's, dieses Intervall lieber eine übermäßige Prime zu nennen, wie man in jener Stelle Mozarts nicht einen Akkord anzustauen, sondern nur im melodischen Durchgang anzuerkennen hat. Der Schritt zur übermäßigen Sekunde deutet leicht etwas Gespanntes, Schwerfälliges an, doch auch ein Schmerzliches. Als None stellt die Sekunde in der

Melodie eine höhere Steigerung des Wunsches, der Sehnsucht, aber auch der Hoffnung dar, wie in Webers Freischütz in Agathens Arie bei den Worten "und ob die Wolke" und, um ein einfaches Lied zu nennen, in Lautier's Liede des Hindumädchen. In Beethovens erster Arie des Christus am Ölberge zeichnet der Übergang der Instrumente in *as*, während die erste Violine in *g* aushält, die höchste Erschütterung der bangenden Seele. In den beiden Nonenakkorden, namentlich in dem mit kleiner None, ist die Wirkung eine durchgreifende, und spricht bald tiefgefühlte Sehnen, bald wehmütigen Schmerz aus, wie in Beethovens Liederkreis Nr.2 bei den Worten: innerer Pein. Die Dezime zeichnet freien Aufschwung der Seele und öffnet weite Aussicht in ein Unendliches für würdevolle Erhebung. Wie wohltuend wirkt sie in Doles schönem Choral: Anbetungswürdiger Gott, was Schicht in seinen Choral: Wer nur den lieben Gott läßt walten, aufgenommen hat.

§. 25.

Die harmonische Verbindung der Töne kann schon darum nicht der charakteristischen Eigentümlichkeit ermangeln, weil in den Akkorden sich Verhältnisse verbinden, deren fürs Besondere wirksame Gültigkeit schon an sich besteht. Und hat auch ein einzelner Akkord noch nicht erkennbare Bedeutung, so entwickelt er diese doch in seiner Folge oder mit der musikalischen Gestaltung; daher auch das, was wir nun als den Charakter zu benennen haben, immer nur unter dieser Voraussetzung gesagt sein soll. Zu Quinte, Quarte, Terz und Sexte tritt noch ein Ton hinzu, um ein vollständiges Ganzes zu bilden, wie wir es im Dreiklang kennen und einen harten und weichen unterscheiden. Der harte Dreiklang gibt ein Bild der Bestimmtheit, des Abschlusses, der Vollkommenheit, wobei gleichgültig ist, ob diese in das Gebiet des Schmerzvollen oder Freudigen falle. Immer durchdringt ihn Klarheit und innere Sicherheit einer vollen Existenz. Der weiche Dreiklang gewährt in seinem mehr komplizierten Verhältnisse nicht Erfüllung, sondern jenes Unbestimmte und Schwebende, welches wir unten bei den Molltonarten näher bezeichnen werden. Wir fühlen ein Mangelndes, ein Unbefriedigtsein in Rührung und Verlangen. Der verminderte Dreiklang, die kleine Terz und verminderte Quinte beifügend (*c es ges*), spricht dissonierend einen Zustand aus, der in seiner Mangelhaftigkeit und Disharmonie nicht beharren kann. Alle übrigen Dreiklänge sind gleichsam nur Abweichungen von der in der Natur festbegründeten trias harmonica perfecta, welche den Grundtypus in sich fasst und als solcher auch in dem charakteristischen Ausdruck den letzten Endpunkt bildet. In ihr liegt die größte Intensivität. Die Färbung tritt um so entschiedener hervor, wenn die Dreiklänge in ihren Verwechslungen umgestaltet erscheinen, der Sextenakkord als eine Steigerung in helleres Licht, aber auch mehr gespannt und minder bestimmt; daher er nicht am Schlusse stehen kann; der Sextquartenakkord, welchen nur Rousseau's Paradoxenliebe (Dictionnaire p.22) la fadeur de l'accord de Sixte-Quarte benennt, als Erhebung ins Glanzvolle und Umfangreiche, wobei aber auch der feste sichere Boden zu schwinden scheint. Es eröffnet sich die Aussicht in ein Unendliches, wenn in dem zuletzt genannten der einfache Dreiklang zu seiner weitesten Entfaltung gelangt und auf dem höchsten Punkte in heller Klarheit strahlt. Tritt zu dem Einklang ein vierter fremder Ton hinzu, wandelt sich der befriedigte Zustand in ein noch unvollständiges ihm zustrebendes Dasein um. Die Dissonanz erhöht ein fünfter hinzutretender Ton zum schärferen Ausdruck des Unbefriedigtseins. Der Hauptseptimenakkord, aus hartem Dreiklang mit der Septime bestehend, und in mannigfaltiger Verwechslung wiederkehrend, verbindet mit der Ankündigung der Entschiedenheit, ein noch unerfülltes Verlangen und Streben darnach, und drückt auf zarte und milde Weise den Übergang in ein bestimmtes Dasein der Lust oder Unlust aus, oder lässt dieses selbst aus sich hervorgehen, mag Sehnsucht und Verlangen oder Ahnung und Ermutigung die Voraussetzung sein. Seine Schönheit beruht in dem rein ausgeprägten Verhältnisse der Septime, welche, wenn sie falsch intoniert wird, um so mehr verletzt; er ist das reinste Abbild geistiger Lebensbewegung, und seine Umgestaltung gehört zu den mannigfaltigsten. In zusammengezogener Form wirkt er mit konzentrierter Kraft; in der Ausbreitung und Vervollständigung, wie durch den Zutritt der None, dient er dem erweiterten und drängenden Verlangen nach bestimmter Entscheidung. Wo Leidenschaft spricht, da wird eine Vorbereitung, welche sonst das Frappante mildert, bei ihm nicht erfordert; denn ein unerwarteter Eintritt dieses Akkords ist eben darum weniger herb als in andern Dissonanzen, weil die Ausgleichung so nahe liegt. Der Septimenakkord mit kleiner Terz und reiner Quinte wird da sich darbieten, wo für ein zu erringendes Gut Kraft aufgeboten wird, und durch die Unentschiedenheit eine Gewissheit des Erfolgs durchleuchtet. Bitterkeit ist dagegen beigemischt, und wenn die Dissonanz nicht bloß vorüber schwebt, der herbste Schmerz enthalten, wenn der kleinen Terz auch die verminderte Quinte beigefügt ist. Man vergleiche die tiefes Wehmutgefühl malende Stelle in dem Miserere von Leo bei den Worten spiritum rectum innova in visceribus meis, wo die große Septime vorausgeht. Das innige von Bangen begleitete Flehen, die teilnehmende Klage wählt sich diese Harmonie, wie in Gluck's Iphigenie auf Tauris 3 Akt 4 Sz. Pylades bei den Worten: Oreste, hélas! peut-il me méconnaître.

Härter als alle genannten tritt der Septimenakkord mit großer Septime hervor, wenn kein bloßer Vorhalt, sondern die vollgültige Dissonanz statt findet, Nicht auf einmal ist seine Härte zu beseitigen, oder ein befriedigter Zustand zu erreichen, vielmehr kann er nur durch Folge der übrigen Septimenakkorde dahin gelangen. Dauert die Dissonanz in der Höhe länger, so spricht sie nur herzerreißenden Schmerz aus. Die Hinzufügung der Sekunde oder None, aus welcher die beiden Nonenakkorde hervorgehen, gewährt ein reiches Material für charakteristische Schönheit, und wie sorgsam die vielfachen Modifikationen an diesen Akkorden, welche in der Musik die wichtigste Rolle spielen, beobachtet worden sind, scheint (wenn wir den Nonenakkorden nicht vielmehr eine Selbstständigkeit zuerkennen wollen) das innere Wesen der so erweiterten Septimenakkorde noch keineswegs vollkommen durchschaut; wie denn schon problematisch bedünken muss, dass eine Milderung eintreten kann, wenn die Basis, auf welcher alle Verhältnisse beruhen, oder der Grundton hinweg fällt. Unter den an sich wieder modifizierbaren Formen zeichnen vorzüglich sich der sogenannte verminderte Septimenakkord mit kleiner None in erster Verwechslung, *e g b des* oder *gis h d f*, aus. In ihm und seiner chromatischen Natur liegt eine Vertrautheit mit dem Schmerze, auch dem herbsten, und die seelenvollste Ergebung; ein wahrhaft elegischer und zugleich sentimentaler Sinn durchdringt ihn, doch kann er auch, zu oft oder an falscher Stelle angewendet, durch seine Weichheit sogar missfällig werden. Benutzt für Freude und Jubel, gewährt er Farbe fürs Exzentrische. In gebrochener Anwendung haben neuere Komponisten, wie Maria v. Weber, gezeigt, was dieser Akkord vermag.

Im Allgemeinen haben wir auch hier festzuhalten, dass von der Behandlung und Ausführung die Bestimmung des Besonderen abhängt und Vieles erst durch Stellung und Gestaltung andere Bedeutung erhält. So ändert sich mit der Struktur der Akkorde auch die charakteristische Färbung. In der reinen Urform liegt ein Typus und Abschluss der Natur, welcher kund tut, dass mit der Vollständigkeit der Teile eine notwendige Ordnung verbunden sei; dagegen kündigt die Verwechslung der Akkordenform, in welcher der vertauschte Ton als Baßton auftritt, ein erst Geschaffenes an, welches aus einem Konflikt mit Andern hervorgeht und so mehr bedingt erscheint, und deshalb an sich auch nicht so befriedigt. Daher irrten die älteren Theoretiker nicht, wenn sie die Regel aufstellten, es dürfe ein Tonstück nicht mit einem verwechselten Akkorde anfangen und nicht mit ihm schließen. Nur die Allgemeinheit der Regel war falsch. Auch die Vollständigkeit und die Verringerung des Akkords führt charakteristische Eigentümlichkeit mit sich. Man sagt, die Auslassung der Terz in der Dreiklangsharmonie klinge leer. Diese vermeinte Leerheit kann zu humoristischer Zeichnung verwendet werden, indem eine Verbindung der Extreme ohne Mittelglied einen spottenden Charakter annimmt, so in der Zeichnung einer lachenden Empfindsamkeit, wie in Haydns Gesang-Quartett: o wunderbare Harmonie.

§. 26.

Eine mit Bestimmtheit hervortretende charakteristische Verschiedenheit des Ausdrucks bietet die Natur der Tonarten dar. Die Tonart gibt den Grundton der Melodie her und ist der Zielpunkt aller Bewegung, die sich von jenem bald entfernt, bald ihn berührt, und in diesem Wechsel nicht allein eine Mannigfaltigkeit, sondern auch eine Einheit darbietet, welche, auf einem Punkte gegeben, allen Beziehungen und Verhältnissen ihr eigentümliches Wesen mitteilt. Anderes freilich vernehmen wir in Gegenreden derer, welche sich an die bloße Affektion des Gehörs halten, und die eben ausgesprochene Behauptung für nichts mehr als leere Träumerei erachten. Indem in der neueren Temperatur alle Verhältnisse ins Gleiche gebracht worden sind, erwidern diese Gegner, stelle sich ja dasselbe Verhältnis von *c dur* und *a moll* in allen harten und weichen Tonarten dar, und alles beruhe auf der Höhe; es könne aber leicht kommen, dass unvermerkt ein Stück in *es dur* und *f moll* wirklich in *e dur* und *fis moll* gespielt würde, wenn die Instrumente höher gestimmt seien. Da wir keinen fixen Ton und kein absolutes *c* besitzen, sondern die Annahme konventionell ist, und die Erfahrung lehrt, wie die Reize des Sinns sich erhöht haben, und die Glocke, welche vor fünfzig Jahren in *c* klang, jetzt in *b* klingt, oder wie jeder Chor in langen und schwierigen Sätzen sinkt und wohl statt in *f*, in *e*, also in der heterogensten Tonfarbe, endigt, so sei die Charakteristik der Tonarten auf gar unsicheren Grund gebaut, und die oben erwähnte Meinung Kirnbergers von der Tilgung alles Charakteristischen bestätige sich. Manche, wie Zelter, meinten, Alles sei hierbei Sache der Willkür, und wie dem Komponisten der Einfall komme, könne er jegliches Werk in *h moll*, wie in *c dur* ausführen; was mindestens ein höchst unbedachtsames Urteil enthält, indem es nach keinem Prinzip fragt. Ausreichen kann freilich der Versuch nicht, mit welchen Bühnen (Musikal. Zeitung 27. S. 224) die widersprechenden Tatsachen der Saiteninstrumente einen hellen und gehobenen Charakter als Kreuz-Tönen, einen dunkeln und gedrückten als *B* Tönen zuschrieb, von wo aus sich dies Zufällige im Verlauf der Zeit der ganzen Musik zugewendet habe, so dass unsre Einbildungskraft nun meine, das Eigentümliche in den Tönen der Instrumente auch da zu hören, wo keine Instrumentalbegleitung

vorhanden. Wäre dies Charakteristische nur Sache der Tradition und durch die Instrumente bedingt, so könnte nicht in aller Zeit, namentlich nicht in alter, wo die Vokalmusik nicht den Instrumenten untergeordnet was, seine Anerkennung gültig gewesen sein. Plato schon spricht in s. Staate 3, p. 341 von kläglichem und weichlichen Tonarten, welche Weichlichkeit und sinnliche Gelüste weckten und daher den sittlichen Charakter entkräfteten, während andere den Mut stählten und Tapferkeit einhauchten. Aristoteles (Politic. 8,7) kennt den Unterschied der Tonarten, welche zur Traurigkeit stimmen, und welche die Tätigkeit der Seele beleben. Ja wir können den Erzählungen von den großen Wirkungen der alten Musik keinen Glauben schenken, wenn wir nicht den rein erhaltenen Charakter verschiedener Tonarten bei Aufstellung musikalischer Schönheit mitwirken sehen. In dem später festgestellten diatonischen Tonsystem entfalteten die vier Kirchentonarten, welche zu zwölf vermehrt wurden, eine Eigentümlichkeit so kenntlich, dass Mehrere sie näher zu bezeichnen versucht haben. Sie erkannten in der phrygischen das Geeignete für den Ausdruck der Trauer, in der dorischen und ionischen für die Freude, und neuere Meister, wie Händel, wählten für charakteristische Bezeichnung bisweilen diese alten Tonarten. Eine Vergleichung des Chorals: Ach Herr mich armen Sünder u.s.w. in phrygischer, und des Chorals: Eine feste Burg u.s.w. in ionischer Tonart, liefert schon den Erweis. Die neuere Temperatur mit der festen Lage der Halbtöne und die Beschränkung auf das diatonische System in Dur und Moll hat allerdings Manches umgeändert und eingeschränkt; dennoch behauptet sich der Charakter auch hier noch als ein eingeborener. Dies bestätigt eine Reihe Tatsachen, die auf erkennbarem Grunde ruhen, wenn nicht schon die Wahrheit fest stünde, jegliches Ding des Lebens habe seine besondere Bedeutung, wie sein besonderes Wesen. Dass wir hier, wie anderwärts, Vieles noch nicht vermögen zu durchschauen, dass viele Künstler so verfahren, als liege hier kein Wesentliches zur Berücksichtigung vor, kann die Existenz eines Charakteristischen nicht in Zweifel stellen. Ein gebildeter Musiker wird nicht an dem Abstand und der Höhe der Töne, sondern an dem Charakter des Tonstücks, falls der Komponist ihn besonnen bewahrt hat, die Tonart des Stücks erkennen. Gewisse Tonarten bleiben für gewisse Arten der Komposition unbrauchbar, wie ein Pastorale nicht in *Des* dur, ein heiteres Lied nicht in *Es* moll gesetzt werden kann. Wenn ein Instrument in einer anderen Tonart gespielt wird, welche nicht die seinige ist, z.B. zu *F* dur eine *B* Klarinette, so lässt sich das Bedeckte des Tons durch alle Kunst nicht beseitigen. Nicht gleichgültig ist, aus welcher Tonart gesungen wird, und die oft angewendete Methode des Transponierens zerstört nicht selten den ursprünglichen Sinn der Komposition. Als jener Violoncellist, welcher aus *Es* dur spielen sollte, wegen der leichteren Applikatur in *D*, sein Instrument nur höher stimmte und aus *D* spielte, während das Orchester im Charakter des *es* vortrug, war das Widerliche in der Kollision zwischen dem hellen *d* und bedeckten *es* nicht zu leugnen. Mag immerhin die kunstreiche Sängerin Catalani zu transponieren nicht Anstand genommen haben und selbst Pär für Garcia die Rollen des Don Juan und des Almaviva transponiert haben, dies alles liefert keinen Beweis der Gleichgültigkeit. Um die einfachsten Beispiele zu wählen, das bekannte Lied von Himmel an Alexis verliert außer *A* dur all seine ursprüngliche innige Bedeutsamkeit, und Webers Jungferchor würde in *H* dur an Stellen des reinen Frohsinns einen fremdartigen Glanz erhalten. Das Charakteristische beschränkt sich also nicht auf die Höhe und Tiefe, beruht auch nicht allein in der Verschiedenheit des Dur und Moll, sondern die Tonordnung, in welcher sich Ton an Ton innerlich verbunden anschließt, wird in jeder Tonart zu einer anderen und *F* ist in *C* dur ein anders als in *D* dur. Mag immerhin das Instrument höher in Stimmung gestellt werden, oder der Gesang tiefer sinken, das in *F* dur gesetzte Stück tönt und endet in *F* dur. So entscheidet hier nicht die absolute Höhe der Töne, sondern die relative, und die Elastizität des Tons hebt nicht das Verhältnis auf, welches sich für den Ausdruck eben so entscheidend gestaltet, als die Zustände des Inneren, deren Darstellung durch entsprechende Zeichen bewirkt wird. Man hat daher nicht mit Unrecht die charakteristische Wirkung und Bedeutung der Farben verglichen. Dass hierbei Zeit, Nationalität und individuelle Eigentümlichkeit bestimmend eingreifen, muss als notwendig vorausgesetzt werden, sobald wir jenen Lebensformen einen wesentlichen Einfluss auf die Gefühls- und Denkweise zugestehen. Auch kann sogar der Willkür eine Wahl der Zeichen gestattet werden, wenn die Einbildungskraft der Hörer einwilligend die Bedeutung anerkennt. So aber hebt die Mehrdeutigkeit der Tonarten und deren mit der Zeit umgewandelte Bedeutung nicht die Annahme der ursprünglichen Charakteristik auf und es kann eine Tonart durch die Art ihrer Verwendung auch in verschiedenartigen Werken Raum finden. Hummel schrieb ein Klavierkonzert in *H* moll, allein der Charakter des ganzen Werks ist auch *H* moll. Wer dagegen auch beim Naturgesang des gemeinen Lebens das Kunstvolle und mehr voraussetzten möchte, als was eben in die Kehlen passt, sollte die höhere Würde der Kunst nicht verkennen.

§. 27.

Leicht wird der Charakter der Gattung unserer Tonarten, welche sich als weiche und harte

sondern, erkannt. In dem Dur dienen die Verhältnisse dem Ausdruck einer bestimmten in sich bestehenden Seelenstimmung, einer sich selbst bewussten Kraft. Nicht allein den Frohsinn und den Mut, sondern auch die Klage spricht diese Tonart aus, doch auch diese mit Bestimmtheit und in fester Haltung. Die Zeichnung eines genüglihen, genussvollen, eines tätigen, schaffenden Lebens kann nur sie wählen, und so wird sie zur Sprache der Fröhlichkeit, des zufriedenen Sinns, des freien Mutes, der Befriedigung. Das Prachtige, Große, Erhabene findet in ihr seine Bezeichnung. Die Molltonarten dagegen erscheinen schwebend und unbestimmt; daher in ihnen die Darstellung der gespannten, zweifelhaften, unbefriedigenden Zustände gelingt. Der schwere Ernst und die weiche Trauer, die Wehmut und Sehnsucht wählen sie; denn sie atmen beengt und dringend rührend ans Gemut und spannen es ab. Matt und düster ist ihre Farbe, wie sich am deutlichsten da herausstellt, wo ein Übergang ins Dur wie in ein Lichtreich eintritt, und damit die Befriedigung der verlangenden Seele erreicht wird. Wenn nordische und asiatische Völker auch in Molltönen ihre heiteren Lieder singen, so beurkundet dies, wie manches Andere in Lebensgebräuchen, eine angestammte Eigentümlichkeit der nicht freien Völker, welche das Sklavische nirgends verleugnen, und deren Freude selbst durch das Unselbstständige und Abhängige ihres beengten Lebens getrübt erscheint, wie unbewusst die äußern Zustände unsrer gesamten Gefühlsweise eine besondere Stimmung erteilen. Beim Schaffen eines Kunstwerks wird der Meister Immer die richtige Wahl und das Notwendige treffen, oder er wird vermögen das Charakteristische so zu idealisieren, dass es als ein Untergeordnetes nicht überwiegt, wie bei Mozart in der Symphonie aus G moll, in welcher der Mollcharakter gleichsam nur durchschimmert. Verlangen wir mit Recht von dem Komponisten, dass er im Voraus sich eines bestimmten Gefühls klar bewusst geworden, so wird er nicht erst eines mühsamen Nachsinnens bedürfen, sondern sein Gefühl ihm auch die Tonart unwillkürlich und mit sicherer Treffkraft ergreifen lassen. Oft wird die getroffene Wahl nicht geradehin zu tadeln sein, wenn auch eine andere noch klarer oder bestimmter die Aussprache erreichen ließe; denn in allen diesen sind Stufen der Annäherung an das Wahre gegeben. Auch kommt dem genialen Künstler zu, Manches zu wagen, und wohl das Heterogenscheinende zu verarbeiten und dem Zwecke brauchbar zu machen, wie dies vor allem Beethoven vermocht hat. Die Kombinationen erscheinen da als unzählige, und in dem, was von einer Regel abzuweichen uns scheinen möchte, haben wir vorzüglich darauf zu achten, wie die freie Behandlung des Genies dennoch mit dem Gesetz der Natur in keinem Widerspruch stehe. Wir können dies in dem Beispiele jenes Seelengemäldes erkennen, welches Mozart in der eben genannten G moll Symphonie so meisterhaft aufgestellt hat und von welchem in der Folge noch einmal die Rede sein wird.

§. 28.

Die Aufstellung einer Charakteristik der einzelnen Tonarten hat aus leicht erkennbaren Grunde die größte Schwierigkeit, und das Aufgestellte wird nicht auf jedes vorhandene Werk streng bezogen werden können, weil die Behandlungsweise als das Entscheidende vor Allem in Rücksicht kommt und man darnach zu fragen hat, wie der Künstler die Tonart melodisch behandelte und auf deren Verwandtschaft mit andern Tonarten einging. Man kann also zugestehen, dass eine theoretische Charakteristik weder ausreicht, noch die freie Schöpfung jemals binden wird; doch vermag der Tondichter auch nicht die Natur und deren eigentümliche Ausdrucksweise umzuwandeln, vielmehr hat jeder willkürliche Missgriff sich selbst geschadet, indem entweder die Wahrheit verletzt ward, oder man durch künstliche Mittel zu ersetzen versuchte, was die Natur in reineren und bestimmteren Formen darbot. Hat der Künstler zur Aufgabe Idealgefühle darzustellen, so kann er von dem Bedeutungsvollen sich nicht trennen. Wir sind aber bei Feststellung des Besonderen auf die Beobachtung zurückgewiesen, und müssen, weil diese nie als abgeschlossen gelten kann, jeden von Andern aufgefassten Charakterzug berücksichtigen, um durch Vergleichung mit vorhandenen Werken das Wahre herauszufinden, damit sich ergebe, wie der Genius ungelehrt und in freiem Schaffen die Sprache des Menschenherzens vollkommen sicher besass und in Anwendung brachte. Im Allgemeinen ergibt sich, dass die Tonarten, deren Ordnung sich durch Erhöhung der Töne, bezeichnet durch Kreuze, bildet, einen helleren, lebendigeren Charakter behaupten, diejenigen aber, welche die Töne durch Erniedrigung (durch *b* bezeichnet) gewinnen, bedeckt und minder frei erscheinen, in welcher Eigentümlichkeit sich auch *as* und *gis*, *es* und *dis*, wenn auch nicht auf unseren Tastinstrumenten, unterscheiden. Überall aber muss vorausgesetzt werden, dass jegliches Ding in sein Gegenteil umgewandelt werden kann, und daher selbst das ursprünglich Weiche in einer ironischen oder gegenteiligen Anwendung zum Ausdruck eines Heftigen oder Formlosen dienen kann, wie im Moralischen Vieles in sein Gegenteil umschlägt. So ist denn auch Vereinigung des Kontrastierenden im Kunstwerk nötig, und es konnten sich zum Beispiel in Ries Macht des Glaubens der flehende Frauenchor mit dem mutigen Männerchor und dem Trotz bietenden Chor der

Ungläubigen, also die entgegengesetzten Gefühle in A moll vereinigen.

Verfolgen wir nun die Tonarten in der Ordnung des Quintenzirkels, so ergibt sich folgendes:

C dur ist in unsrer Musik die Grundlage aller weiteren Entwicklung, und spricht das Menschliche im Gefühl rein und sicher aus; daher wählt die Unschuld, die in sich genügende Einfach die reine Natürlichkeit, aber auch der einfache Ernst, der bestimmte Entschluss, die Zuversicht diese Tonart, die sich deshalb außer Anderem sowohl für kindliche Lieder, als auch für den Choral und den Marsch des Krieges eignet. Was nach Ausweichung in andere Tonarten auf C dur zurückkehrt, findet da die vollkommene Beruhigung in einem sich selbst genügenden Abschluss. Man vergleiche den Schluss des Finale zum ersten Akt des Don Juan mit den vorausgehenden mannichfachen Teilen dieses Kunstreiches Meisterstücks, welches der ästhetischen Beurteilung den reichsten Stoff darbietet. Vollendung eines lichtvollen Daseins zeichnete Haydn in der berühmten Stelle der Schöpfung: Und es war Licht. In größerer rhythmischer Lebendigkeit spricht sie den Lebensfrohsinn aus, wie in Beethovens Ouvertüre Op.43 die Tonart nicht umgetauscht werden kann. Es hat diese Tonart aber eine große Allgemeinheit, so dass sie von rücksichtlosen Komponisten zu Allem gewählt wird, und daher im Gebrauch abgenutzt, ja missbraucht scheint. Und doch ist das frische junge Leben, die reine Natur in ihr durch nichts Anderes zu ersetzen. Wie in idealer Größe die reine harmonische Form und einfache Klarheit ein Unendliches zu ergreifen vermag, hat Haydn in dem Weltenchor der Schöpfung: Die Himmel erzählen, erwiesen. In C moll vereint sich die Reinheit und Sanftheit der Quinte g mit der Weichheit und intensiven Beschränkung der Terz, und es wird zum Ausdruck der Wehmut, der Trauer, der Sehnsucht, der schmerzvollen Liebe, des Verlangens nach Trost. So nahm Beethoven C moll für das Rezitativ im Christus am Ölberg: „Jehova, du mein Vater, o sende Trost und Kraft und Stärke mir“. Aber auch dem Grabgesang kann diese Tonart dienen. Man prüfe die Wirkung derselben an C. Bergers Sonate Op.7. Leicht gewinnt sie einen pathetischen Charakter. Glück wählte sie für das Duett in de Iphigenie auf Tauris: „Et tu prétends encore, que tu m'aimes?“ Beethovens Sonate pathétique Op.13 voll ernster, wenn auch stark bewegter Gefühle behält C moll auch im Allegro bei.

G dur stellt ein Bild der Beruhigung auf und kann in seiner Durchschaulichkeit, wenn der Künstler das Einfache nicht zu behandeln weiß, bis zum Bedeutungslosen sinken. In dieser Tonart aber spricht sich die Innigkeit der Treue, der leidenschaftlosen Liebe, die Ruhe der Betrachtung und eine sanfte Stimmung aus; einfache Unmut ist ihr Schmuck. Das ländliche Leben spiegelt sich in ihr treulich ab, und man kann ihren Charakter oft idyllisch nennen. Doch eignet sie auch zu jeder Art von leichtfertiger Demonstration und selbst für ironische Spiele und leicht gehaltenen Scherz. Man vergleiche in Webers Freischütz Kilians Arie: Schau der Herr mich an als König. Man hält sie für allzu gewöhnlich und wohl gar für gemein. Der charakterisierende Künstler wie Mozart es im Don Juan getan, sie in der Zeichnung unbefangener Fröhlichkeit (in Zerlinens und Masettos Gesang: „Gioviette“) oder in halb komischer Darstellung (in Don Juan und Leporello's Duett „Eh via, buffone“) ausdrucksvoll behandeln. Unter den beiden nächsten Verwandtschaften D und C neigt G dur mehr zu C hin, weil es darin größere Fülle und vollständigen Abschluss gewinnt. G moll kann nicht geradehin nach Schubert durch Missvergnügen, Groll und Unlust bezeichnet werden. In dieser Tonart einigt sich Wehmut und Freude, Schwermut und Heiterkeit; so stellt sie die Grazie, auf deren Blick ein Zug Schwermut ruht, das Erhabene in romantischer Färbung, das Tragisch sentimentale dar. Die Behandlung kann dies alles auch bis zum Ausdruck des Missvergnügens und der Unlust erhöhen, indem das eine beschränkende Element überwiegt. Wem schwebt bei diesem Tone nicht als Ideal Mozarts Symphonie, die ich in gewisser Hinsicht mit Goethes Iphigenia vergleichen möchte, vor? Liegt in ihr Leidenschaftliches ausgeprägt, so besteht es noch in der reinsten Besonnenheit, erscheint nicht abenteuerlich, nicht ausschweifend; das Erhabene hält es aufrecht, und Schönheit verklärt es zu dem lebenswürdigsten Wesen. Das Ganze aber durchdringt ein geheimer Schmerz, selbst wo die Gefühle lebendige Regung und helleren Schwung gewinnen, umzieht sie ein Duft der Wehmut. Zu diesem Allen hat der Meister die Tonart mit unnachahmlicher Kunst behandelt. In der Menuett geht der Ausdruck sogar ins Furchtbare über. Andere Zwecke werden freilich auch auf Trost in Leiden hinführen, Andere die Wonne in Tränen bezeichnen; was Alles diese Tonart in sich trägt. In Schuberts Lied der Wanderer an den Mond Op. 80, worin innige Sehnsucht laut wird, wirkt der Übergang bei den Worten: „Du aber wanderst auf und ab“, in Dur höchst ergreifend.

D-dur nimmt das prächtige und große in sich auf und in seiner Helle tönt der Triumph, das Halleluja, und ruft zur Freude und zum Jubel auf. Spontini wählt nach seinem individuellen Kunstcharakter vorzugsweise diese Tonart. Märsche, Festgesänge, jubelnde Chöre werden in ihr geschrieben. So Händels Halleluja im zweiten Teile des Messias. In Beethovens zweiter Messe Op. 125 wirkt im Gloria der Übergang aus Es dur nach einer enharmonischen Verwechslung in D dur für die Worte pater omnipotens wie ein Zauberschlag. Zaubersche Lichthelle schwebt durch die Tonart über desselben Meisters zweiter Symphonie, um die reichste Summe innerer Begebenheiten, zur

Anschauung zu bringen. Frommen Jubel tönt Haydns Chor in der Schöpfung: Stimmt an die Saiten, als jauchzte wirklich Himmel und Erde. In leichter Bewegung stimmt D dur zur aufgeregten Lustigkeit, in ruhiger Bewegung zu dem männlich klaren Blick aufs Leben. Für dieses Alles bildet D moll einen Kontrast, indem diese Tonart ein von Schwermut niedergedrücktes Gefühl, die Klage der beengten, aber nicht kraftlosen Brust ausspricht, zugleich aber auch den heftigen, herzzerschneidenden Schmerz behandelt. So im Anfang und Schluss des Duetts im Don Juan: „Fuggi Crudele“ (Grausamer, weiche). Mit Unrecht hat man Mozart getadelt, dass er für der Königin Arie in der Zauberflöte: Der Hölle Rache kocht in meinem Herzen, mit einem Misgriff D moll gewählt habe.

??