

This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`



Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

Digitized by Google

L. eleg. g. 361 t. 2



BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

Digitized by Google

<36613303250011

<36613303250011

Bayer. Staatsbibliothek

Digitized by Google

Digitized by Google

Charinomos.

Beiträge

zur

allgemeinen

Theorie und Geschichte

der

schönen Künste

von

Carl Seidel.

Zweiter Band.

Magdeburg, 1828.
bei Ferdinand Rubach.

Digitized by Google

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

I. eleg. g. 361 2/2

277

Bms

Digitized by Google

Vorwort.

Den geneigten Lesern übergebe ich hiermit den zweiten und letzten Band des Charinomos. Wie dieser Name schon auf Regel und Maaß der Grazie hinweist, die allem bewegten Schönen als höchstes Gesetz zum Grunde liegt: so ist, demselben entsprechend, hier vornehmlich von allen Künsten des Rhythmus und der Bewegung überhaupt die Rede, wenn auch der plastischen Kunst noch einige in ihrer Idee neue ästhetische und historische Abhandlungen gewidmet sind. Neben der rein objectiven Beschauung tritt zugleich, dem Plane dieses Werkes gemäß, die nahe Beziehung der Kunst zum Leben überall bestimmter hervor, wovon eigentlich, als Anhang zum Charinomos, in einer besonderen Abtheilung ausführlicher gehandelt werden sollte. Da indessen der Raum hier es nicht mehr gestattet, so findet sich schon an einem anderen Orte Gelegenheit, noch ein Mehreres zu

Digitized by Google

sagen über die Verschönerung des Daseins durch die Künste, über ästhetische Erziehung, über Erweckung und Belebung des Kunstsinns im Volke, über das Verhältniß der Künste zum Staat, über Charakteristik der Künstler, über Kunstkritik u. s. w. Als ästhetische Lehre für sich bilden indessen diese Beiträge zur Theorie und Geschichte der Künste ein völlig abgeschlossenes Ganze: möge denn der darin entfaltete Kreis von Ideen einer regen Theilnahme sich erfreuen.

Berlin am 1sten Januar 1828.

Carl Seidel.

Digitized by Google

Abhandlungen des zweiten Bandes.

X.

Umrisse zu einer Poetik der reinen Tonkunst . . . . Seite 1

XI.

Die Musik der deutschen Dichtkunst 152

XII.

Die Bildhauerkunst neuerer Zeit, mit historischen Rückblicken auf ihre Entwickelung 376

XIII.

Ideen zu einer Aesthetik der Malerei 472

XIV.

Schauspiel und Schauspielkunst 568

XV.

Kunstschulen 585

Digitized by Google

Gieb der Welt, auf die du wirkst, die Richtung zum Guten, so wird der ruhige Rhythmus der Zeit die Entwickelung bringen.

Schiller.

Digitized by Google

Umrisse
zu einer Poetik der reinen Tonkunst.

Charakteristische Schönheit ist die Schönheit in ihrer Wurzel.
Schelling.

Alle schöne Kunst muß ein Inneres zum Ausdruck bringen in sinnlich vollkommener Erscheinung; auf der innigsten Verschmelzung von Idee und Form beruht das eigentlich Aesthetische jedes Kunstwerks. Nimmer erscheint ein solches, wie früherhin schon ausführlich dargethan ward, durch ein bloßes Spiel mit schöner Aeußerlichkeit für sich; der Geist nur verleiht demselben erst den höheren Adel, erhebt es zu dem, was jede Kunst — sie stelle nun ihre Gebilde dar in Formen und Farben, Gebehrden und Tönen — sein soll, nehmlich zu wahrhafter Dichtung. Nicht allein der leibliche Sinn des Hörers oder Schauers soll bei allem Kunstgenuß nur etwa angenehm gereizt und geschmeichelt werden, sondern auch Geist und Seele müssen, über der formellen Aeußerlichkeit hinaus, in lebendigstem Anspruch genommen sein durch die in derselben dargestellte ästhetische Idee.

Solcher Grundansicht gemäß ward nun bereits die Gebehrde als ein natürliches Mittel des psychischen Ausdrucks von aller erläuternden Rede losgelöst, und für sich betrachtet als reine Mimik: es wurde deren eigentlicher Inhalt näher bestimmt, das artistisch Schöne ihrer äußeren Formen nachgewiesen in einer besondern Theorie,

Digitized by Google

und darauf, ganz abgesehen von der jetzigen Art und Weise der Erscheinung, die pantomimische Dichtung dargestellt in ihrer wahrhaften Wesenheit; welche Untersuchung dann das Interesse nicht allein der mimischen Künstler, sondern auch der Bildner, Maler und Musiker, in vielseitigstem Anspruch nahm. Nicht minder wichtig nun erscheint, wenn auch nach manchen anderen Richtungen hin, eine Betrachtung der reinen Musik, welche den Ton, als zweiten natürlichen Ausdruck des inneren Lebens, ohne alle Verbindung der Sprache für sich selbst nach seinem möglichen Inhalt erforscht, und denselben in dieser Besonderheit hinzustellen versucht als wirklich ästhetische Kunst, das heißt als schönes Spiel mit Tonformen, die da wirklich belebt werden von bestimmter Idee. Der Gesang, als Verbindung der Poesie und Musik, erhält, etwa wie die Geste des Schauspielers, durch das Wort selbst überall seine klare Bedeutung; dieselbe jedoch muß auch, bis auf einen gewissen Grad leicht erkennbar, stets gelegt werden können in die reine Tonkunst oder Instrumental-Musik: wäre dieses, wenn auch meistens ganz gegen die jetzt gewöhnliche Praxis, nicht näher nachzuweisen in einer gehörig begründeten Theorie, so schiede nothwendig diese ganze Sphäre musikalischer Leistungen als ein leeres Spiel mit conventionell schönen Tonformen gänzlich aus dem Gebiete wahrhaft schöner Kunst. Jean Paul sagt in dieser Hinsicht höchst treffend: „es ist das einzige Mittel den Tönen ihre „Allmacht zu geben, wenn man sie zu Ripienstimmen unserer Stimmung, und so aus Instrumental-Musik Vokal-Musik, aus unartikulirten Tönen articulirte macht, „anstatt daß die schönste Reihe Töne, die kein bestimmter „Gegenstand zu Alphabet und Sprache ordnet, abgleitet „vom bespülten aber nicht erweichten Herzen." Ganz in diesem Sinne läßt auch ein anderer bewährter Kunstforscher sich folgendermaßen vernehmen: „es ist die Hauptsache bei aller schönen Kunst, daß sie uns die innere Welt „aufschließe und zum Anschauen bringe; alles übrige Ver-

Digitized by Google

„gügen, welches sie gewähren mag, ist diesem sehr tief unter„geordnet. In jeder Theorie einer schönen Kunst ist daher „die Lehre von den Mitteln das Innere auszudrücken bei „Weitem das Wichtigste, und wenn sie diese nicht zu lie„fern vermag, so hat sie wenig Werth. Die Tonwissen„schaft aber kann diese Lehre vom Ausdruck genügend ge„ben." 1) Solche höhere, bisjetzt noch nirgend mit einiger Vollständigkeit und Klarheit gegebene musikalische Theorie nun bestimmter zu begründen, das ist der Zweck dieser Abhandlung. Das darstellende oder dichterische Vermögen der gesammten Tonsphären für sich soll vornehmlich in ein helleres Licht gesetzt werden, und deshalb führt nach allem Vorigen dieselbe, zum Unterschied der gewöhnlichen nur reine Formenlehre enthaltenden Theorieen, nicht unschicklich den Namen einer Poetik der reinen Tonkunst. Bevor wir indessen dieses Vorhaben näher beginnen, müssen zunächst einige allgemeine Andeutungen gegeben werden über manche unstatthafte Formen, in denen die Instrumental-Musik erscheinen kann, und leider so häufig bisjetzt erschienen ist, daß tiefe Denker selbst, auf so vielfache Erfahrung gestützt, der reinen Tonkunst ohne Weiteres alle höhere ästhetische Natur gänzlich abgesprochen haben. Die zunächst folgende Darstellung wäre demnach leicht überall historisch zu belegen, und so möge sie denn in ihrer Gedrängtheit gewissermaaßen hier die Stelle vertreten einer weitläuftigen geschichtlichen Einleitung in die wahrhafte Theorie der reinen Tonkunst.

Die Instrumental-Musik also kann, wie schon erwähnt ward, zunächst erscheinen als ein bloßes Spiel mit schönen Tonformen, in welches, ganz zufällig und ungesucht, nur so viel Charakteristisches sich etwa eindrängt, als da natürlich haftet an den gebrauchten Kunstmitteln. Der Com-

1) J. G. E. Maaß; dessen psychologische, ein Mehreres noch für die Theorie der höheren Tonkunst enthaltende Schriften sind bereits hier angeführt; Th. I. S. 219.

Digitized by Google

ponist, indem er ein Tonstück solcher Art an das Licht förderte, wollte eigentlich gar nichts Tieferes damit ausdrücken; er war sich bei der Schöpfung irgend einer Innerlichkeit gar nicht näher bewußt. Ohne lichte Begeisterung von irgend einer Idee reihete er die dem äußeren Sinn unbestimmt schmeichelnden Töne aneinander, ordnete die Struktur des sogenannten Ganzen nach einer zum Theil rein conventionellen Norm, und nannte dasselbe Symphonie, Sonate, Concert u. s. w. Ob dabei Folge und Abtheilung der einzelnen Tonsätze höherem Gesetz entsprechen oder nicht, was kümmert das ihn: haben doch andere Componisten bereits ihre viel gerühmten Werke genau eben so zusammen gebaut. Bei ihnen folgt ja ebenfalls ohne alle Vorbereitung dem Adagio das grell contrastirende Presto, und zerreißt in widriger Weise die Stimmung des tiefer gebildeten Hörers; Schlendrian indessen ist, wie Drieberg so treffend sagt, der Neueren Musagetes,[2]) wie also könnte ein Tonsetzer es anders machen wollen als seine Vorgänger, wenn er noch gar keine Ahnung hat von den innigeren Beziehungen der Tonkunst zur Psyche. Allen solchen Praktikanten ist eigentlich bloßer Ohrenkitzel der unbewußte Zweck ihrer Schöpfungen; das höhere Geistige im Menschen also wird dadurch entweder gar nicht angeregt, oder die etwa möglichen allzu sinnlichen Anreizungen äußern gar eine nachtheilige Wirkung. Früherhin ist bereits der schädlichen Folgen Erwähnung gethan worden, die da entspringen aus einem völlig gehaltlosen Spiel mit den schönen Formen der Sinnlichkeit, und wir hoffen später noch Gelegenheit zu haben, die dadurch nothwendig bewirkte Erschlaffung und Verweichlichung des Geistes darzustellen in dem ganzen Umfange ihres störenden Einflusses. Sowohl in ethischer als auch in ästhetischer Hinsicht scheidet also diese erste Darstellungsform der reinen Musik unbedingt aus dem Gebiete absolut schöner Kunst.

---

2) S. Friedr. v. Drieberg's pract. Musik d. Griechen. S. 8.

Digitized by Google

Die Instrumental-Musik für sich kann ferner nicht allein ohne bestimmteren Ausdruck, sondern auch ohne eigentlich freie Schönheit der Tonformen selbst erscheinen als ein bloß eitles Spiel mit technischer Fertigkeit. Bei solchen Compositionen, die anmuthlos nur Schwierigkeit an Schwierigkeit reihen, hat der Tonsetzer gar keinen anderen Zweck, als nur Gelegenheit zu geben, die mechanische Geschicklichkeit des sogenannten Virtuosen geltend zu machen auf die höchst möglichste Weise. Der Geist geht, nachdem der erste Eindruck mitleidsvoller Verwunderung über die belebte und doch so seelenlose Trillermaschine vorüber ist, bei solchen Kunststücken völlig leer aus; wo aber dieses der Fall ist, da kann auch nicht entfernt die Rede sein von einer wahrhaft ästhetischen Leistung.

Noch eine andere Form der reinen Musik kann passend bezeichnet werden mit dem Namen der schulgerechten. Gewissenhaft werden hier nach allen herkömmlichen Regeln einer verjährten Praktik die Akkorde geordnet, die Dissonanzen vorbereitet, die Figuren durchgearbeitet, und die Doppelfugen natürlich oder gar krebsgängig durch die verschiedenen Stimmen geführt: während der Componist vorhin gewissermaßen hinter dem ausübenden Spieler zurücktrat, erscheint also hier derselbe mehr für sich selbst, offenbarend die Unsumme seiner gewaltigen musikalischen Gelahrtheit. Angeregt wird dabei zwar des Hörers geistige Natur, derselbe erhält jedoch keinen eigentlich ästhetischen Eindruck; der trockene Verstand allein ist es, welchen das arithmetisch künstliche Spiel erfaßt, auf dessen Verfolgung aber durch alle Einzelnheiten die artistische Anstrengung bei der Anhörung keinen geringen Werth legt. Alle jene musikalischen Formen der Nachahmungen, Fugen u. s. w. können allerdings schön werden, in so fern sie im ausdrucksvollen Tonstück eine charaktervolle Bedeutsamkeit erhalten; für sich allein aber sind sie ohne eigentlichen Werth, denn wo nur die niederen Thätigkeiten des Denkvermö-

Digitized by Google

gens vorzugsweise beschäftigt werden, da waltet niemals die höhere Schönheit.

Eine nicht minder unstatthafte Form der Instrumental-Musik ist die malerische: Sturm und Gewitter, Wachtelschlag und Kriegsgetümmel, Sonnenuntergang und ähnliche Scenen mehr werden hier nachgeahmt. Der Ton, ein natürlicher Ausdruck des innersten Lebens, wird dabei auf das Widersinnigste gemißbraucht zu plastischer Gestaltung entfernter zum Theil ganz andere Sinne berührender Aeußerlichkeiten. Nicht alles, sagt Lessing so treffend, was die Kunst vermag, soll sie vermögen: könnten auch alle jene Dinge wirklich auf das Täuschendste dargestellt werden durch den reinen Klang, so sind sie dessen ungeachtet, als dem höheren Geiste der Musik entgegen, völlig unstatthaft, und können höchstens im humoristischen und komischen Styl bisweilen ihre Stelle finden. Der Componist kommt zu solchen Malereien, weil ihm, indem er nach einem bestimmteren Ausdruck der Töne strebt, zugleich das ewige ästhetische Grundgesetz nicht klar ist, daß nur wahrhaft Schönes sich gestaltet, in so fern der Künstler stets sich nur streng bewegt innerhalb der ächten Sphäre seines darstellenden Kunstmittels. Den Geist freilich beschäftigt auch diese nachahmende Musik, jedoch ebenfalls nicht auf die rechte Art. Die wüthendsten Schlachtscenen, das täuschendste Aechzen der Sterbenden nehmlich wirken auf ganz gleiche Weise mit dem drolligen Kukuksruf, das heißt, sie machen im recht eigentlichen Sinne des Wortes dem Hörer Spaß: solche Wirkung aber, die selbst in dem wahrhaft Komischen sorgsam vermieden wird, fällt unbezweifelt außer dem eigentlichen Gebiete wahrhaft schöner Kunst.

Werfen wir nunmehr einen prüfenden Blick auf die herkömmlichen Leistungen der heutigen Instrumental-Musik, so erscheint sie in der That meistens als ein Gemisch der bisher angegebenen nichts bedeutenden Compositionsweisen; nur hier und da gewahrt man Spuren von tieferer

Digitized by Google

Seelenmusik,[3]) Anklänge von ächter Tondichtung. Deshalb aber sinkt auch der Gefallen an den statt derselben aufgetischten Afterkünsten täglich mehr, und die dabei Betheiligten schreien laut über die frostige Geringschätzung ihrer Leistungen. Nicht Mangel aber ist es an Kunstgefühl, sondern wachsender Schönheitssinn, Resultat einer steigenden Bildung, wenn es leerer stets und leerer wird in den Concerten der Virtuosen. Die Gerühmtesten derselben werden während der letzten Jahre auf ihren Reisen diese Erfahrung zur Genüge gemacht haben,[4]) und die kommende Zeit wird dieselbe noch merklicher bestätigen. Ihre donnernden Symphonien, ihre prunkenden Solo's wirken nichts; vergebens trillert die Fingerfertigkeit, tönen beider Bärentanz, Dudelsack und anderer Spaß; das freundlichst zurechtgelegte Gesicht mit der erlogenen Bescheidenheit darauf imponirt nicht mehr: öde und leer sind die weiten Säle, und sie werden es bleiben, so lange die Composition voll lebendigsten Ausdrucks sich nicht darstellt als wahrhafte Tondichtung; so lange der ausübende Künstler nicht dabei erscheint als ein eigentlicher Deklamator, dessen Seelenaccente die Poesie des Herzens wiedergeben mit der vollsten Gewalt ihres möglichen Eindrucks. Sollten demnach auch unsere früherhin schon gegebenen Andeutungen über das tief Charakteristische in der Natur der Rhythmen und der Töne ganz unberücksichtigt geblieben sein, so werden doch vielleicht jene unangenehmen Erfahrungen von der ge-

---

3) Vergl. Th. I. S. 31. 40.

4) Einheimische Musiker füllen noch allenfalls ihre Concerte, indem sie die Einlaßkarten dazu umhersenden in Form andringlicher Bittbriefe. Hätten solche Geiger und Pfeifer eine Ahnung von dem nüchternen Seelenzustande ihrer herbeigezerrten Hörer, die sich für Kunstfreunde halten, oder doch dafür angesehen sein wollen; könnten sie plötzlich die grausig stille Langeweile auf den Gesichtern lesen, die sich aus eitler Schaam verbirgt in laue Beifallsbezeugung: das künstlich gemißhandelte Instrument entsänke fürwahr ihrer starrenden Hand.

D. V.

Digitized by Google

ringen Wirkung der gewöhnlichen artistischen Leistungen manchen Musiker näher anreizen zu einiger Beachtung der nachfolgenden Untersuchungen.

Die reine Musik muß, im Gegensatz aller vorhin angeführten üblichen Formen, stets erscheinen als wahrhafte Kunst der Seele. Töne sind unwillkührliche Zeichen des psychischen Ausdrucks, und diese nun werden hier angewendet zur Offenbarung der innersten unnennbarsten Regungen. Unmittelbares Naturgesetz nennt ein Weiser die Sprache der Empfindung, die in den Modificationen des Tones liegt: [5]) aus dem Herzen kommt der Ton des wahren Gefühls, und pflanzt, wie ein elektrischer Funke, durch eine unsichtbare Kette die gleiche Empfindung in die fremde Brust. Diese göttliche Bestimmung des Tones nun faßt die wahre Musik auf als ihr höchstes Grundgesetz, und belebt überall mit geistigem Hauche die äußere formale Schöne der gesammten Klangwelt. Ob die Stimme des innersten Lebens zugleich mit entfernt umschreibenden Wort hervortritt im Gesang; ob nur wahrhaft beseelender Athem dahinströmt durch das melodische Rohr; oder ob von zarter Empfindung berührt die harmonische Saite erbebt: das eigentlich ist gleich; denn überall soll ja der innigste Naturausdruck nur idealisirt erscheinen zu charakteristisch-schöner Tonkunst, das heißt, zur poetischen Sprache des Gefühls. Gleich der lyrischen Poesie offenbart die Musik die geheimsten Anliegen der Menschenherzen, und der Poet vermag mit dem Wort conventioneller Willkühr dieselben so innig nicht zu sagen, als der Tondichter durch das natürliche Mittel seines Ausdrucks; wo die Rede nicht mehr hinzureichen vermag, da beginnt die Sphäre der reinen Tonkunst, und ohne Worte auch versteht sie das Herz, denn wenn es bewegt ist, so hat es begriffen.

---

5) Herder, in der Preisschrift über den Ursprung der Sprache.

Digitized by Google

Alle jene Regungen und das Innere, auf welche der wahrhafte Genuß der lauschenden Seele an der Tonkunst sich begründet, sind so unbestimmt nicht, daß der Geist darüber zu gar keinem Bewußtsein gelangen könnte; ein vorerwähnter psychologischer Forscher sagt: „jede innere „Empfindung und jede Leidenschaft hat ihren eigenthümlichen „Ton und ihre eigenthümliche Bewegung. Diesen „Ton und diese Bewegung lassen sich deutlich und bestimmt „angeben, können in den Werken der Tonkunst vorgestellt „und hierdurch jene Gemüthszustände ausgedrückt und in „dem Gemüthe der Hörer erregt, oder diese doch wenigstens dazu gestimmt werden." 6) Jeder hellere Psycholog ist sicher der hier ausgesprochenen Behauptung nicht entgegen; derselbe weiß ja sehr wohl, daß bei solcher Unterhaltung über das höhere Auffassungsvermögen die rohe Masse geputzter und ungeputzter Menschen — die bei ungleich sinnlicheren Eindrücken jetzt noch in völligem Dunkel schwebt, die überhaupt nur noch so recht eigentlich durch das Leben dahin dämmert — nicht wohl dienen kann als bestimmender Maaßstab. Mag jedoch der große Haufe auch bei der Musik ohne bestimmteres Bewußtsein des Einzelnen bleiben, wie es eigentlich bei den meisten anderen Kunstgenüssen nicht minder der Fall ist, so ergreift dessen ungeachtet doch die Totalität einer Tondichtung, in so fern sie wahrhaft als solche ein innerstes geheimstes Leben herausspiegelt, alle, auch die rohesten Seelen, mit gleicher Macht. Der Componist aber muß, wenn Musik solche Gewalt üben soll, vor allen sich selbst klar sein über das, was er will: mit einem gewissen Bewußtsein muß er selbst gefühlt haben, muß als wahrhafter Seelenpoet fähig sein der tiefen Sehnsucht und Liebe, des Schmerzes und der kindlichen Freude, die in seinen Seelenlauten Andere bewegen soll. Sehr schön sagt ein älterer Tonlehrer in seiner einfältigen Kraft-

6) J. G. E. Maals, in der allgemeinen musikal. Zeitung Jahrg. XXII. No. 4.

Digitized by Google

sprüchen „was von Herzen gehet, gehet wieder zu Herzen. „Man muß vor allen suchen, bei den Zuhörern einen Ein„druck zu machen wie ein Prediger. — Das ist die wahre „Theorie der Musik, welche von allen wahren Liebhabern „und Kennern zu allen Zeiten gesucht ist worden und bis „an das Ende der Welt gesucht wird werden." [7]) Und diese wahre Theorie, so fügen wir hinzu, wird nur gefunden im Streben nach einem selbstbewußten bestimmteren Ausdrucke durch charaktervolle Schönheit wird die Musik einzig nur erhoben zu einer wahrhaft ästhetischen Kunst.

Diesen Ansichten völlig entgegen giebt es indessen einige Tonlehrer und selbst Kunstphilosophen, die alle nähere Bestimmtheit des musikalischen Ausdrucks entweder gänzlich ableugnen, [8]) oder denselben gar als eigentlich zweckwidrig verdammen in aller Tonkunst. „Habt ihr das ei„genthümliche Wesen derselben auch wohl nur geahnet, ihr „armen Instrumental-Componisten, die ihr euch mühsam „abgequälet, bestimmte Empfindungen darzustellen?" Also fragt ein bekannter musikalischer Schriftsteller an einer Stelle, [9]) und widerspricht zugleich an vielen andern sich selbst, indem er von einer ohne gewisse Bestimmtheit doch unmöglichen Wahrheit des musikalischen Ausdrucks redet, und denselben in den größten Einzelnheiten der Tonfärbungen, der Instrumente u. s. w. zum Theil selber nachweist. In ähnliche Widersprüche und Ungereimtheiten verfallen aber natürlich alle diejenigen, welche, beständig nur redend von erhabener Unbegreiflichkeit und dunkler überirdischer Sehnsucht der Musik, das Charakteristisch-Schöne dem Idealen der Tonkunst mehr oder minder für außerwesentlich halten; und diese Inconsequenz in aller Durch-

---

7) J. Riepel, musikal. Setzkunst S. 104.

8) Boye, l'expression musicale mise au rang des chimires — Paris 1779. — Vergl. auch Beattie, essay on Poetry ch. IV. §. 1.

9) Hoffmann, in den Fantasiestücken Th. IV. p. 69. der neuen Ausg.

Digitized by Google

führung solcher Ansichten giebt noch einen beachtenswerthen Beweis mehr für das hier zu begründende System.

Zwey Fragen besonders müssen, nach allem Vorigen, bei der Darstellung der reinen Musik als charakteristisch schöner Kunst näher erörtert werden, und diese sind:

„was kann durch die Tonkunst für sich selbst dergestalt zum „Ausdruck gelangen, daß es einen bestimmbaren Eindruck „hervorbringt?

„Wie muß, nach der Natur des darstellenden Mittels, „dieser Ausdruck, sowohl im Allgemeinen als im Ein„zelnen, sich gestalten?"

Die Beantwortung der ersten Frage, die wir zunächst hier versuchen, muß, da dem früher Gesagten zu Folge nur ein Inneres mit ästhetischer Wahrheit zur Erscheinung kommen kann durch die Musik, dieselbe zunächst betrachten in Hinsicht auf die gesammte Geistigkeit des Menschen; es werden die Beziehungen des Tones zu den gesonderten Vermögen und Kräften des Denkens, Empfindens und Begehrens anzuschauen seiu: und da nun die Welt der Gefühle vorherrschend der Gegenstand musikalischer Dichtung ist, so machen dieselben in unserer Untersuchung nothwendig den Anfang.

Die Gefühle, wie überhaupt alle inneren Regungen des Menschen, beobachten, in so fern nicht gewaltsam äußere Einwirkungen statt finden, selbst bis zu ihren scheinbaren Sprüngen eine gewisse Gesetzmäßigkeit, auf die wir bestimmter bereits hingedeutet haben in einer der früheren Abhandlungen. Bei allen Bewegungen der Seele zeigen sich uns ein Moment des Beginnens, ein Wachsen, einige Zeit hindurch ein Verharren in derselben Beschaffenheit, und endlich ein allmähliges Uebergehen in andere Zustände. Niemals aber durchbebt uns eine innere Regung so einzig nur, daß nicht Verwandtes, ja oft fremdartig Entgegengesetztes dabei zugleich mitklänge: die verschiedensten Arten und Grade des Angenehmen und Unangenehmen, des Begehrens und Verabscheuens, können also gleichzeitig ange-

Digitized by Google

regt werden, wodurch denn die erwähnte Stetigkeit der einen Hauptregung, ohne Verdunkelung ihres Charakteristischen, zugleich erscheint als ein vielfach bewegtes Spiel des Innern. In jedem Gefühl unterscheiden wir demnach ein Bleibendes für sich, und ein Wechselndes nach bestimmbarem Gesetz der Association; eine Einheit, die in artistischer Nachahmung zugleich sich von selbst darstellen muß als schöne, das heißt, nicht zufällige, sondern gesetzlich nachzuweisende Mannigfaltigkeit. Das dadurch entstehende Spiel aber kann seiner innersten Natur nach sich nur entfalten durch eine gewisse Zeitreihe; Moritz sagt höchst treffend: „der Gedanke hat Licht, die Empfindung Fülle. „Der Gedanke kann sich auf einmal äußern, die Empfin„dung nur sich nach und nach ihrer Fülle entledigen. Der „Gedanke ist ein Blitz, die Empfindung die regenschwan„gere Wolke; ihr Erguß ist der langsamere oder schnellere „Tropfenfall."

Nach dieser kurzen Hinweisung auf den allgemeinen Charakter der Gefühle und der Seelenbewegungen überhaupt, die an sich schon gleichsam musikalisch sich gestalten, wird nunmehr näher zu bestimmen sein, welche Gefühle vornehmlich ein Gegenstand schöner Darstellung werden können in der Tonkunst, und da kommen wir denn zunächst auf die beiden allgemeinsten Regungen in jeder Menschenbrust, nehmlich auf Freude und Schmerz. Wenn für diesen, wie es früher schon angedeutet ward, die menschliche Natur überall den vielfachsten Ausdruck hat, so bewährt sich dieß hier ganz besonders: Trauer und Schwermuth, Jammern und Aechzen, Wehmuth und sanfte Klage sind in den verschiedenartigsten Abstufungen ein reicher Vorwurf für den charakteristisch schönen Ausdruck der reinen Tonkunst. Zu richtiger Auffassung des Gesagten muß nur hier gleich angemerkt werden, daß die Musik nicht wie die Poesie bestimmte einzelne Bilder, sondern vielmehr ganze innere Zustände bezeichnet, die sie eben auffaßt in den drei natürlichen Momenten des Entstehens, Wachsens

Digitized by Google

und Abnehmens, und nach dem vorerwähnten Gesetz vielfach verwandter Association mit faßlicher Klarheit ausmalt zu einem vollständigen ästhetischen Ganzen. Der Gegenstand der Trauer bleibt in der reinen Tonkunst unbestimmt: dem gleichsam völlig objectivirten Ideale des dargestellten Gefühls aber gesellt die tiefere Seele des Hörers unwillkührlich ihr subjectives Weh, vergangenes oder gegenwärtiges, verdeutlichend hinzu; und auf dieses wundersame Ineinanderfließen des Individuellen mit dem Allgemeinen beruht eben zum großen Theil der unnennbare Zauber der Tonkunst.

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

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

Affekte nennen wir die zu lebhaftesten Grade gesteigerten Gefühle der Lust und Unlust; und diese können dann zum guten Theile ebenfalls objectivirt werden durch die reine Tonkunst. Der ausgelassene Jubel der Freude erscheint nunmehr gesteigert zu bacchantischem Taumel, herzzerreißend wimmert der Schmerz: in kurzen von plötzlichem Halten unterbrochenen Rhythmen stocken die Pulse, das Mark durchbebend stirbt gleichsam die Seele dahin in verschwebendem Tremulant.

Digitized by Google

Die zweite Thätigkeit der Seele, das Begehrungsvermögen, ist die Quelle der meisten Leidenschaften, welche denn durch das nothwendig transitorische ihres Entstehens, Wachsens und Vergehens, durch eigenthümliche Inflexion ihres Tones, wie auch durch bestimmte Bewegungen und Accente, ebenfalls ein reicher Gegenstand charaktervoller Darstellung werden können für die Tonkunst. Begehren und Verabscheuen sind hier, wie im Empfinden Freude und Schmerz, die beiden entgegengesetztesten Zustände; demnach werden also sehnsüchtige Liebe und zurückstoßender Haß sammt ihren verwandten Regungen vornehmlich darstellbar sein in der mannigfachen Nüancirung ihrer Töne und Bewegungen. „Es giebt Leidenschaften, in denen die „Vorstellungen wie ein sanfter Bach einförmig fortfließen, „bei andern strömen sie schneller mit einem mäßigen Ge„räusche und hüpfend, aber ohne Aufhaltung; in einigen „gleicht die Folge der Vorstellungen den durch starken Re„gen aufgeschwollenen wilden Bächen, die ungestüm daher „rauschen, und alles mit sich fortreißen, was ihnen im „Wege steht. Bisweilen gleicht das Gemüth in seinen „Vorstellungen der wilden See, die jetzt gewaltig an die „Ufer anschlägt, dann zurücktritt, um mit neuer Kraft „wieder anzuprellen. Die Musik ist vollkommen geschickt, „alle diese Arten der Bewegung abzubilden, mithin dem „Ohr die Bewegung der Seele fühlbar zu machen.“ [10]) Wenn nun aber der Tonkünstler dieses bezweckt, wenn er die verschiedenen Mundarten der Leidenschaften reden will, so muß er, bei einer leicht beweglichen selber der dargestellten Regung fähigen Seele, tiefer eingedrungen sein in die Natur des Menschen, und muß, überall zu klarem Bewußtsein gelangt, dabei den angestammten Schönheitssinn aufgehellt und geläutert haben, auf daß er überall stets ästhetisches Maaß und Ziel treffe in seiner Tondichtung. Die Musik soll, wie Thibaut sagt, alle Zustände

10) Sulzer, Theorie der schönen Künste, Art. Ausdruck.

Digitized by Google

der Empfindung, des Gefühls und der Leidenschaften darstellen, aber poetisch, also nicht, wie sie sich in der Entartung, sondern in der Kraft und Reinheit verhalten. Laßt also den Zorn losbrausen, aber nicht geifernd; laßt die Liebe in vollem Feuer brennen; erfasset aber diese Leidenschaft stets in ihrer höheren Natur, damit sie nur sittlich schön den Hörer ergreife. [11]) Denn in demselben regt die Tonkunst bis auf einen gewissen Grad die Leidenschaften selber an, wobei noch besonders zu bemerken ist, daß die mehr oder minder heftige Aufregung keinesweges abhängig ist von dem Grade des klaren Erkennens: es wird folglich eine lüsterne Musik den bewußtlosen ungebildeten Sinn auf die unziemlichste Weise anzureizen vermögen, so wie anderseits auch schädliche Neigungen der menschlichen Seele durch die Tonkunst gezügelt und in Harmonie gebracht werden können. Solche Kraft sprechen ihr nicht mit Unrecht die alten Weisen schon zu, denn es ward dieselbe nach ihren bestimmten Wirkungen auch in der That vielfach mit voller Absicht gebraucht zur Veredlung der Gefühle und zur Besänftigung der Leidenschaften. [12]) Angedeutet wenigstens mußten diese ethischen Beziehungen der Tonkunst werden an dieser Stelle, [13]) ein Mehreres darüber gehört indessen für einen andern Ort.

In Hinsicht auf die dritte innere Thätigkeit, auf das Denkvermögen befindet sich die Instrumental-Musik zum Theil in gleicher Beschränkung mit ihrer natürlichen Zwillingschwester der reinen Mimik, ja manche dieser zu statten kommenden äußeren Hülfsmittel zur Verdeutlichung ihres Ausdrucks [14]) gehen ihr sogar noch ab: bliebe die reine Tonkunst indessen gänzlich ohne bestimmter nachzuweisenden

11) Vergl. Th. I. S. 324.

12) v. Jamblich. de vita Pythag. c. 9
Plutarch. de Iside et Osiride c. 81.
Aelian var. Hist. l. XIV. c. 23.

13) Vergl. Th. I. S. 113.

14) Vergl. Abhandl. V.

Digitized by Google

Eindruck auf den denkenden Geist, so rechtfertigte sich dieselbe nicht als wirklich schöne Kunst für höhere Vernunftwesen. Zunächst erinnern wir hier, daß indem, bei der lebendigen Wechselbeziehung aller inneren Thätigkeiten, der vollendete musikalische Ausdruck der Empfindungen und Gefühle, der Affekte und Leidenschaften zu hellerem Bewußtsein gelangt, das Denkvermögen ja eben dadurch schon zu einer Theilnahme angeregt wird, die dem ästhetischen Spiel aller schönen Kunst überhaupt vollkommen gemäß ist. Betrachten wir jedoch hier den Antheil der verschiedenen Geisteskräfte an dem Expressiven des Tones für sich, so zeigt sich uns auch noch manches Bemerkenswerthe. Der Verstand zunächst — wenn er auch durch die reine Tonkunst nicht unmittelbar zu klaren Begriffen gelangt, wenn auch das Mathematische in derselben ihm nicht Object der Erkenntniß, sondern nur dunkle Reflexion wird — geht doch so leer dabei nicht aus, als es auf den ersten Anblick scheinen möchte; ein anderer Kunstkenner bemerkt dieß bereits, indem er sagt: „die Musik stellt nicht bloß sogenannte „Empfindungen im eigentlichsten Sinne, sondern überhaupt „alle inneren Regungen dar, diese mögen im Herzen oder „im Geiste vorgehen, Gefühl oder Fantasie sein. Ja selbst „die streitende Thätigkeit des Verstandes vermag sie aus„zudrücken." [15]) Zu näherer Bezeichnung solcher musikalischen Darstellungen brauchen wir hier nur daran zu erinnern, daß, unter den vorhin aufgeführten Formen der Instrumental-Musik, die mit dem Namen der schulgerechten bezeichnete ihren hauptsächlichsten Genuß gewährt durch Beschäftigung des niederen Denkvermögens: und wenn nun hier das künstliche Spiel der Gegenbewegung, der Imitation und überhaupt der contrapunktistischen Formen, über das bloß Regelrechte hinaus, noch zugleich eine charaktervolle Bedeutsamkeit erhalten, so kann denn bei deren Auffassung und Verfolgung allerdings die Rede sein von

15) S. die Zeitschr. Cäcilia, Heft IX. S. 21.

Digitized by Google

einem gleichsam streitenden musikalischen Ausdruck schön gemischter Gefühle, von wetteifernd concertirenden Stimmen, von einer disputirenden Fuge. Der rege Antheil, welchen das Denkvermögen überhaupt an der Musik nimmt, wenn auch deren Ausdruck der Verstandesbegriffe nur sehr begränzt erscheint, wird noch ferner bewiesen durch den tiefen und bleibenden Eindruck derselben auf die Thätigkeit des Gedächtnisses. Mit unglaublicher Leichtigkeit fassen wir eine uns ansprechende Tonreihe auf, und halten dieselbe fest; die Melodie eines Liedes vermögen wir oft noch wieder zu geben, wenn dessen Worte längst vergessen sind. Barrington in seinen Miscellaneen erwähnt eines in dieser Hinsicht merkwürdigen Falls: als nehmlich derselbe sich eines Tages mit dem sieben und achtzigjährigen Lord Bathurst von der Tonkunst unterhielt, wußte dieser Note für Note eine zufällig erwähnte italiänische Opern-Arie anzugeben, die der damals berühmte Franzesco Nicolini einst vor der Königin Anna gesungen, und die er seit sechszig Jahren nicht wieder gehört. Jedes auswendig behaltene Musikstück setzt allezeit einen gewissen Antheil des Denkvermögens voraus, der nur um so lebhafter sein wird, je mehr ein Tonstück mit der schönen Form zugleich noch einen bestimmten Seelenausdruck vereint. Mächtig belebt wird auch bei den reinen Klanggebilden die Fantasie, welche hier stets erscheint in dem freiesten Spiel ihrer Kräfte: denn es bezeichnet die Musik, wie wir gesehen haben, keine bestimmten Objecte, sondern nur gesammte innere Zustände; sie bindet also die Einbildungskraft nicht an den Verstand, sondern führt dieselbe mehr der Vernunft zu, welche eben durch die Allgemeinheit der musikalischen Darstellungsform angereizt wird, sich mehr in Ideen zu versenken. „Es sieht in thätigen und zum Gefühl ihrer „moralischen Würde erwachten Gemüthern die Vernunft „dem Spiele der Einbildungskraft niemals müßig zu; un„aufhörlich vielmehr ist sie bestrebt, dieses zufällige Spiel „mit ihrem eigenen Verfahren übereinstimmend zu machen.

Digitized by Google

„Jede Stetigkeit nun, mit der sich die Linien im Raum, „oder die Töne in der Zeit fügen, ist ein natürliches Sym„bol der inneren Uebereinstimmung des Gemüths mit sich „selbst und des sittlichen Zusammenhangs der Handlungen „und Gefühle; und in der schönen Haltung eines pitto„resken oder musikalischen Stücks malt sich zugleich die „noch schönere einer sittlich gestimmten Seele." [16]) — Die Tonkunst erscheint also hier nicht ohne mannigfache Beziehung auf die Vernunft. Wenn auch in höchster Vollendung ihres charakteristischen Ausdrucks die reine Musik dem denkenden Geiste nur wenige Vorstellungen zuführt, und ihn gerade nicht befriedigt durch die logische Bestimmtheit ihrer poetischen Formen: so vermag sie denselben doch zu beschäftigen durch klare Anschauungen, und ihn zu erhellen durch Lichtblicke in das verborgenste Innere der Gemüthswelt.

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

16) Michaelis, über den Geist der Tonkunst Th. I. S. 46.

Digitized by Google

Aus diesen hier nothwendig nur kurzen Andeutungen über das Expressive des Tones, im Bezug auf die verschiedenen inneren Thätigkeiten, gestaltet sich uns das wahrhaft ästhetische Gebiet der Tondichtung so reich, daß dieselbe, um ihre Gebilde mit bestimmteren Ideen zu beleben, ihre Zuflucht sicher nicht zu nehmen braucht zur nachahmenden Darstellung äußerer sinnlicher Objecte: da indessen unter vielfacher Begränzung die malende Musik noch statthaft sein kann, da sie also in der reinen Tonkunst die Summe des poetischen Inhalts einigermaaßen zu mehren vermag, so widmen wir derselben hier nothwendig eine kurze Beschauung.

Die musikalische Malerei reicht bis hinauf in die ersten Anfänge der Tonkunst überhaupt; wahrscheinlich fand sie schon statt in den bei den ägyptischen und anderen alten Mysterien gebrauchten Tonstücken; wenigstens findet sich in den ältesten, zum Theil von dort her überkommenen, religiösen Festen der Hellenen bereits eine kleinliche Tonmalerei, [17]) welche denn auch den späteren Griechen und Römern nicht entfremdete. Nicht minder zeigt dieselbe sich sogleich in der ersten Entwickelungs-Periode der neu emporblühenden Tonkunst; die lächerlichsten Wortmalereien findet man bei den berühmtesten Componisten jener Zeit: es machte unter andern der berühmte Benedetto Marcello einen übermäßigen Sekundensprung, wo der Text redet von einem schrecklich gefühlten „Uebermaaß der Missethat." Auch an Tongemälden anderer Art fehlte es damals nicht, so versuchte, um nur eines Beispiels hier zu gedenken, ein Componist zu einem Madrigal des Leon Leoni [18]) den Schlag der Nachtigal sogar auf das täuschendste nachzuahmen. Nachdem nun der zwar barroke, oft aber dennoch

17) Vergl. Th. I. S. 162.

18) Dimmi, Chlori gentil, per che non ami, etc. S. Melchior Borchgrewink's giardino nuovo bellissimo di varii fiori musicali scieltissimi, ed. 1606.

Digitized by Google

höchst geniale, Telemann, und auch Matheson, sich in solchen musikalischen Spielereien so sehr gefallen, und sie dergestalt übertrieben hatten, daß sie sogar das lebhafte Conterfei eines Regenbogens sichtbar auf dem Notensysteme darzustellen versuchten: so adelte Haydn durch eine genialische Anwendung und Ausführung gleichsam das Tongemälde, und erhielt es auch in der classischen Periode der neueren Musik bei Ehren. Der große Gluck liefert in seinen Pilgrimmen von Mecca eine wahrhafte Carrikatur von musikalischer Malerei, und Bethoven nicht minder begeht hier die ärgsten Mißgriffe. Seine Pastoral-Symphonie soll, der eigenen Ankündigung zu Folge „weniger äußere Naturscenen, „als die Empfindungen darüber ausdrücken;" dessen ungeachtet hört man aber darin nicht viel mehr, als das vollständigste Donnerwetter, und, im übrigens höchst correkten Satze, Nachtigal und Wachtel und Kukuk, welche Nachahmungen, wenn auch noch so glücklich und originell, doch immer nur Nothbehelfe eines tieferen Ausdrucks bleiben. In dem tobenden Schlachtgemälde von Vittoria tritt der genialische Meister, der so viel innerstes Leben in Tönen abzuspiegeln vermochte, noch viel weiter hinaus über den ästhetischen Umfang des Tongebietes, und bedient dabei sich durchaus unkünstlerischer und zweckwidriger Mittel; [19]) in einer kleineren Composition aber drückt derselbe sogar durch die nachgeahmte Figur des Wachtelschlages die erhabenen Worte aus: „fürchte Gott — liebe Gott — lobe Gott." [20]) Dergleichen Fehlgriffe nun von den größten Meistern entschuldigen denn zur Genüge Steibelt's Zerstörung von Moskwa, Seidel's Heimkehr Blücher's, sammt der übrigen Legion von Schlachtgemälden, Stürmen, Jag-

19) Vergl. G. Weber's treffliche Critik dieser Schlachtsymphonie in der Cäcilia H. X. S. 155. ff.

20) Bethoven, der Wachtelschlag mit Begleitung des Pianoforte, op. 21.

Digitized by Google

den, ländlichen Festen [21]) und anderen Scenen, bis hinab zu den schreckbaren Zerrbildern eines Scheller; [22]) diesen übrigens höchst talentvollen Violinisten empfahl im Jahre 1783 der Beyreuther Zeitungsschreiber mit folgenden Worten: „er spielt über alles natürlich das alte Weib, wie „sie zankt, und vor Zorn singt; auch weint er sehr natürlich." — Unter den Meistern höchsten Ranges verschmäht besonders Mozart, ungeachtet vielfach anreizender Gelegenheit, alles musikalische Spielwerk dieser Art, seine charakteristisch andeutende Begleitung in vielen Stellen seiner Werke ist niemals hierher zu rechnen; und wenn im Don Giovanni der komische Leporello die schweren Tritte des steinernen Gastes in gewichtigen halben Noten nachahmt, so fällt dieß in das Gebiet des Humoristischen und Komischen. Hierhin nun haben wir früherhin schon alle eigentliche Ton- und Wortmalerei schicklich verwiesen; demnach auch würde jener übrigens höchst kunstreich durchgeführte Wachtelschlag „Fürchte Gott" durch ein natürlich kosendes „Liebchen komm" sofort zum statthaften und sogar sehr gefälligen Scherze werden. Weil indessen die musikalische Malerei auch im ernsthaften Style vielfach angewendet worden ist von den größten Meistern, so reden auch alle mehr praktische Tonverständige ihr gern das Wort: wenn nur, so meinen sie, das Tongemälde correkt im Satze, und sonst an sich geistreich gearbeitet ist, so könne man sich dasselbe schon gefallen lassen. Gottfried Weber selbst betrachtet die Tonmalerei, wenn auch unter vielfacher Beschränkung, doch als der wahren Tonkunst keineswegs fremd, und spricht den Jagdsymphonien, den Schlachten für das Pianoforte, und anderen selbstständigen Tongemälden, ein besonderes Interesse und einen eigenthümlichen

---

21) S. Ritter Neukomm, une fete de village en Suisse, Quintetto dramatique etc.

22) Eine interessante Skizze Scheller's giebt Rochlitz in seinem Werke „für Freunde der Tonkunst."

Digitized by Google

Werth zu. [23]) Ganz entgegengesetzter Meinnng sind indessen, und sicher mit Recht, alle Kunstphilosophen und Aesthetiker; der große Jonathan Swift unter andern dichtete eigends eine satyrische Cantate, welche, von dem Doktor Ecclin componirt, die musikalische Malerei gehörigermaßen lächerlich macht. Man hört darin unter andern das Trottiren und Gallopiren des Pegasus, das Geknarre der Wagenräder und andere ähnliche Klänge, die nicht unmusikalischer sein können. Die Wörter „hoch und tief" sind in Noten von ähnlichem Tonverhalt gesetzt; eine unregelmäßige Folge flüchtiger Töne drückt Umherirren, und endlich ein plötzlich schwebendes Steigen der Stimme das Emporfliegen aus zum Himmel. [24]) Eben so entschieden wie diese Engländer sprechen auch gewichtige Stimmen anderer Nationen sich aus gegen die Tonmalerei; [25]) der Philosoph von Sanssouci unter andern sagt: „in der Musik wollen „wir bei dem Ausdruck der Empfindungen bleiben, und „uns hüten, Froschgequacke, Krähengekrächz und hundert „andere Dinge nachzubilden." [26]) Das Gründlichste und Tiefste aber gegen die musikalische Malerei hat bis jetzt der so kunstsinnige Engel gesagt; auf dessen treffliche Abhandlung [27]) wollen wir denn hier in Hinsicht aller bestimmteren Classification, Form, und Schätzung solcher Nachahmungen reiner Aeußerlichkeit durchaus verweisen. Unsererseits sind wir der Meinung, daß die Tonmalerei im ernsten Style nur angewendet werden dürfe in sehr leisen Andeutungen, etwa nur begründet auf transcendente Aehn-

---

23) S. Gottfr. Weber über Tonmalerei, in der Cäcilia, H. X.

24) Vergl. J. Beattie Theory of the language T. I. c. 6.

25) S. Metastasio lettere T. II. p. 98. edit. Viena 1795. D. La Cepede, la poetique de la musique T. I.

26) Friedrich II. in den Briefen an d'Alambert. oeuv. comp. T. XI. p. 18.

27) Ueber die musikalische Malerei, in Engels sämmtl. Werken Th. IV. S. 297. ff.

Digitized by Google

lichkeiten, zum Beispiel auf entfernte Analogieen in Ton und Bewegung, und auf eine leichte Association ästhetischer Ideen. So mag denn die Hirtenflöte gehörigen Ortes die Empfindungen des Landmanns bestimmter schildern; die kriegerische Fanfare deute, gleichsam als näher bezeichnende Dolmetscherin, uns lebendig die Rhythmen und Klänge aufstrebenden Muthes; ja es mahne selbst in anschwellenden klaren Harmonieen uns die Tonwelt poetisch an den in schwellendem Morgenstrahl gleichsam erklingenden Aether; die süße Ruhe des sinkenden Abends, des Heimaththales seliger Frieden wehe in langsam verschwebenden Akkorden um die Melodie: und die Tondichtung hat in solchem fernen Anklingen an die Sinnenwelt, über die prosaische Nachahmung gegebener Realitäten weit hinaus, ihre eigentliche Sphäre wieder gefunden. Schwärmend nur streift sie bisweilen an der Seite der reinen Aeußerlichkeit vorüber, und kehrt freiwillig zurück zu ihrem inneren Reichthum: denn was nur ein Herz im menschlichen Busen fühlt, Großes und Erhabenes, Anmuthiges und Schönes, das vermag ja die Musik in luftigen Tongebilden, wie zauberisch verklärt, darzustellen und zu erwecken; dieß eben ist der wahrhafte unendlich mannigfache Vorwurf der musikalischen Dichtung. Allegorisch und zart symbolisch, hinweisend in fernen Anspielungen erscheint häufig nur ihr Ausdruck; und daher wird denn auch ihr Geist nicht so leicht begriffen und verstanden, als es der Fall sein kann in anderen Künsten, die ihren Stoff mehr entlehnen aus der äußeren Sinnenwelt. Es weiß die Musik ihr darstellendes Mittel dergestalt über alles gröbere Irdische hinaus zu verklären, daß nur die Seele selbst in lebendigster Totalität darin sich abzuspiegeln oder zu gestalten scheint: das reinste innerste Schönheitsideal tritt hervor in solcher Geistigkeit; [28]) es manifestirt sich uns hier, deutlicher als zuvor, die Tondichtung als die übersinnlichste Kunst.

28) Vergl. über das Ideal in d. Tonkunst Th. I. S. 51.

Digitized by Google

Nachdem nun aus der bisherigen Untersuchung, über das Verhältniß der reinen Klangwelt zur Psyche, die Sphäre der Tondichtung sich uns bestimmt genug gestaltet hat zur klaren Ueberschaulichkeit ihres ganzen Umfangs, so gehen wir nunmehr über zur zweiten Hauptfrage dieser Abhandlung. Die verschiedenen Mittel also zur klaren Darstellung des gefundenen Reichthums werden nunmehr näher in's Auge zu fassen, und deren mannigfacher ästhetischer Ausdruck, sowohl im Allgemeinen wie auch im Einzelnen, genauer zu bestimmen sein.

Indem wir dieses denn sofort beginnen, tritt uns als letzte allgemeinste Form aller musikalischen Gestaltung hier entgegen die Zeit, die, als stetig ausgedehnte in ewigem Werden und Vergehen begriffene Größe, zunächst in abstraktester Auffassung erfüllt wird durch Bewegung. Diese nun trägt, indem sie gleich oder ungleich, schnell oder langsam, vermindert oder beschleunigt u. s. w. erscheint, in Bezug auf alle innere Lebendigkeit, und auf bewegtes Dasein überhaupt, schon in sich und an sich ein höchst charakteristisch Bestimmtes, und dabei zugleich eine solche Vielförmigkeit, daß sie, ganz für sich betrachtet, als allgemeinstes Princip aller Künste des lebendigen Seins uns reichhaltigen Stoff darbot zu freier ästhetischer Beschauung.[29]) Indem nun aber die reine Zeitform der abgemessenen Bewegung, zu deren sinnlicher Wahrnehmung, zugleich auch eine concrete Gestalt gewinnen muß, vermählt sie sich zunächst am schicklichsten dem luftigen Klang, wodurch denn zu der quantitativen Bestimmtheit des rhythmischen Zeitverhalts noch der qualitative Inhalt sich gesellt, der da haftet an der expressiven Natur des reinen Tones. Zeitfiguren also und Tonformen bilden in allgemeinster Anschauung die vereinten Mittel zur wahrhaft artistischen oder poetischen Gestaltung jener reichen Innerlichkeit, auf deren bestimmter erkennbarer Aeußerung eben das Wesen aller

29) S. Abhandl. IV. Schönheit der Bewegung, Rhythmus.

Digitized by Google

musikalischen Dichtung beruht: getrennt aber ist jene Zweyheit im Ausdruck hier nur näher anzuschauen, und so wird denn, da rhythmisches Maaß ohne qualitative Klangverschiedenheit für sich schon zur Darstellung psychischer Zustände ausreicht, und da dasselbe als regelndes Gesetz stets über aller Tonform schwebt, nothwendig zuerst die Rede sein müssen von den bedeutsamen Modificationen der Bewegung in der Tonkunst. Das Erste und Allgemeinste nun, was uns dabei zunächst entgegen tritt, ist das Zeitmaaß oder der Takt, von dem also, mit stetem Bezug auf unsere früher gegebene allgemeine Theorie des Rhythmus, hier zunächst gehandelt wird.

Das Wort „Takt" weist in seiner etymologischen Ableitung uns schon bedeutsam hin auf eine hier statt findende innere Abstammung;[30]) nicht Willkühr etwa hat die Tonfolgen in gemessene Schranken gefügt, sondern es ist vielmehr Aeußerung des rhythmischen Lebenspulses in uns, ist das Gefühl selbst, das ein festes Gesetz der Bewegung fordert; und wegen dieser tiefern Begründung eben wird denn also hier natürlich zu reden sein von einer psychologischen Charakteristik des reinen Zeitmaaßes für sich selbst. Betrachten wir nun zu diesem Endzweck zuvor den Takt nach der möglichen Verschiedenheit seiner vielfachen Form, so fragen wir dabei vor Allem nach dessen Anschaubarkeit überhaupt, wodurch sich denn sofort der Begriff des Taktes näher dahin bestimmt, daß derselbe erscheint als eine discrete Größe, als ein Zeitganzes für sich, abgegränzt nach leicht wahrzunehmendem Anfang und Ende. Dieses Auffassen aber einer gleichen Wiederkehr von Zeitabschnitten bedingt zum Eintheilungsgrund des Ganzen eine nothwendige Verschiedenheit der einzelnen Theile, und diese entsteht, wie wir früher bereits gesehen haben, zunächst durch

---

30) Taot, von tactus, das Berühren, Fühlen. d. V.

Digitized by Google

den sich unwillkührlich aufdrängenden Accent.[31]) Hervorbrechend aus der tiefsten Seele gesellt derselbe zu dem rein objectiven Zeitmaaß noch ein mehr Subjectives hinzu; und da nun dieses in den meisten Individuen seinen Hauptzügen nach eben gleichartig erscheint, so beruht auf diese Innerlichkeit vornehmlich das Charakteristisch Bestimmende des Taktes. Längen und Kürzen für sich erfüllen zunächst nur ein und dasselbe Maaß der Bewegung in reicher Willkühr; gleichformige Hebung und Senkung aber schweben als ideelle Momente über der äußeren Mannigfaltigkeit, und verleihen derselben eine tiefere bedeutsamere Einheit. Jeder Takt bekommt dadurch zunächst seinen schweren Theil, auch gute Zeit, Niederschlag oder Thesis genannt, und diesem setzt sich dann natürlich von selbst entgegen ein leichter Theil, eine schlechte Zeit, der Aufschlag oder die Arsis; bei allem Zeitmaaß von größerem Umfange zerspalten jedoch, nach demselben antithetischen Gesetz die Hauptabschnitte sich wiederum in ähnliche dem Ohr leicht vernehmliche Unterabtheilungen. Jeder Takt zerfällt also natürlich in Hauptzeiten, in kleinere Zeiten oder Theile, und in noch kleinere Glieder; ja man spricht sogar noch hier von Gliederchen und Gelenken; und dem gemäß wird denn hier nothwendig auch zu reden sein von einem verschiedenen musikalischen Accent. Der Qualität nach unterscheiden sich in der Tonkunst pathetische und oratorische wie auch rein grammatische Accente;[32]) und diese, von denen hier zunächst nur die

31) Vergl. Charinom. Th. I. S. 86. — Obgleich die Accentuation nicht eigentlich objectiv, sondern nur als Bedürfniß und Thätigkeitsäußerung des messenden oder zählenden Subjects zum Rhythmus gehört, so wird dieselbe dennoch angesehen als absolutes Naturgesetz, das da beruht auf folgenden andern Grundbestimmungen: „mehrere Wirkungen ein und derselben Impulsion können nicht gleich stark sein — der erste Eindruck ist der stärkste — die Stärke der Empfindung steht mit der Kraftäußerung, wodurch sie afficirt wird, in Proportion." — Vergl. Triest's Ideen zu einer metaphysischen Entwickelung des Taktes.

32) S. Sulzer Th. d. sch. Künste Art. Accent.

Digitized by Google

Rede ist, zerfallen, quantitativ betrachtet, wiederum in den schweren Accente jeder ersten Taktzeit, und ferner in den leichteren und leichtesten Accent, welchen letzten wir fortan durch einen bloßen Punkt andeuten wollen, indeß die beiden vorigen stets den einfachen und doppelten Accentstrich erhalten. Dergleichen Unterschiede werden indessen nicht etwa nur bloß auf dem Papiere gesehen, dieselben liegen, der früher gegebenen allgemeinen Theorie des Rhythmus zu Folge, vielmehr begründet in der Natur der Sache und in der menschlichen Seele selbst; ein geübteres Gehör versteht sie, und nicht etwa der bloße unausgebildete Sinn, wird hier, wie überhaupt bei aller folgenden Untersuchung über das Wesen der reinen Musik, vorausgesetzt. In aller Kunst giebt es tiefer liegende bedeutsame Unterscheidungen, und daraus entspringende zarte Schönheiten, die nur das Geistige sieht, und das Ohr des Geistes nur vernimmt; und diese sind dann, wenn sie irgendwo einmal öffentlich zur Sprache gebracht werden, nicht etwa bloße Hirngespinnste und Schwärmereien, wofür Halbheit und Oberflächlichkeit dieselben gern auszuschreien pflegen: es bewähren dieselben sich vielmehr dem aufmerksameren Beobachter auf das Vollständigste in ihren entschiedensten Wirkungen, selbst auf die rohere bewußtlose Menge. Von solcher Art sind denn auch zum Theil die bestimmteren charakteristischen Unterschiede des Taktes, deren nähere Anschauung nunmehr hier folgt.

Der Zahl nach zerfällt im Allgemeinen alles Zeitmaaß in gerades und ungerades, die einfachste Bestimmung des ersten aber ist begründet in dem Verhältniß von $1 + 1$, welches denn nach seinem verschiedenen Accent hier zuerst betrachtet werden muß; und da nun nach der jetzt üblichsten Bezeichnung des Notenwerthes das Achtel gerade die genaue Mitte bildet, welche die größeren Taktheile von den kleineren und kleinsten Taktgliedern scheidet, so knüpft sich eine fortschreitende Untersuchung über den Takt am Natürlichsten an diese bedeutsame Mittelzahl. Es ist, so
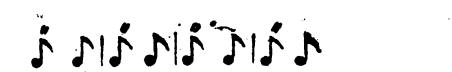
Digitized by Google

müssen wir hier vorweg bemerken, keinesweges gleichgültig, welche von den folgenden sieben Notengattungen „$\frac{1}{1}$, $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{4}$ — $\frac{1}{8}$ — $\frac{1}{16}$, $\frac{1}{32}$, $\frac{1}{64}$" das Auge in einem Tonstück als herrschend bemerkt, oder gar als Zeitmaaß vorgezeichnet sieht: die Sache liegt hier nicht etwa in dem bloß äußeren Schein, denn man fühlt, ganz abgesehen von Charakteristischen des verschiedenen Accents, bei der größeren einer Taktart zum Grunde liegenden Notengattung an sich schon einen gewissen Trieb zum Anhalten im Tempo, und wenn auch ein Prestissimo verzeichnet stände über dem Tonstück. Der Grund dieser Erscheinung liegt zunächst ganz unbezweifelt darin, daß solche Tondichtungen ihren ursprünglichen Ideen nach einen größeren Umfang haben, gleichsam in der Entfaltung ihrer einzelnen Theile mehr Zeitraum bedingen, als ihnen die engere Taktart nach ihrer natürlich kürzeren Dauer zu geben vermag; und daß besonders der musikalische Periodenbau überhaupt nothwendig dort ein ganz anderer ist als hier, wo bei kleinerem Zeitverhalte die Ruhepunkte näher an einander gedrängt werden, und folglich eine ganz andere Grundbewegung herrscht: mit deren Veränderung aber wird nicht allein die charakteristische, sondern auch die rein formale Schönheit des Tonstücks beeinträchtiget, oder geht sogar gänzlich verloren. Auf diese überhaupt hat jedoch alle ästhetische Untersuchung über die Bewegung in der Tonkunst einzig zu sehen, und es kommen daher die bloßen Möglichkeiten des langsamen oder schnelleren Vortrags, nach welcher man freilich manchen Choral im Ecossoisen-Tempo zu spielen vermag, durchaus hier in keinen weiteren Betracht. In Hinsicht des bestimmenden Accents muß noch im Voraus bemerkt werden, daß weitestes und engstes Zeitmaaß, daß also hier der Zweihalbe- mit dem Zweisechszehntel-Takt den gleichen ganz schweren Accent des Doppelstrichs erhalten müssen auf die Thesis, weil neben dem jederzeit hier stärksten Ictus, als Rhythmus für sich, der Accent an dieser Stelle noch anderweitig verstärkt wird durch den am gewöhnlichsten darauf fallenden Wech-

Digitized by Google

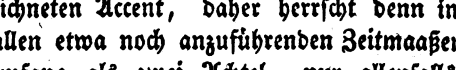
sel der Grundharmonie, und des dadurch bestimmten Ganges der Melodie, wie also überhaupt durch die ganze Anordnung im Bau der musikalischen Perioden.

Der Zweiachtel-Takt also, den wir, nach diesen allgemeinen Vorerinnerungen, zunächst zu betrachten haben in Hinsicht auf seinen charakteristischen Accent, zeigt uns folgendes rhythmisches Bild:



Das Bedeutsame im Ausdruck dieser phyrrhichischen Bewegung, und deren große Verschiedenheit von dem gewöhnten Zweiviertel-Takt springt hier beim ersten Anblick in die Augen; denkende Tonsetzer, wie zum Beispiel Reichard, haben daher dieselbe am gehörigen Orte mit großer Wirkung gebraucht. Die besten musikalischen Theorien weisen jedoch nicht weiter auf das tief Charakteristische dieser Taktart hin; Koch sagt bloß, daß die Tonsetzer sich derselben bisweilen bedienen, [33]) und auch G. Weber erwähnt des Zweiachtel-Taktes in seinem großen Werke nur ganz beiläufig. Eben so gedenkt derselbe noch eines Zweisechszehntel-Taktes, der sich bisweilen bei älteren Componisten findet; es hat diese nur schnellere Bewegung jedoch durchaus den oben bezeichneten Accent, daher herrscht denn in diesem, wie in allen etwa noch anzuführenden Zeitmaaßen von geringerem Umfang als zwei Achtel, nur allenfalls eine Verschiedenheit im Tempo, nicht aber eigentlich im Charakter des Taktes selbst.

Der Zweiviertel-Takt hat, gegen den vorigen betrachtet, folgende bedeutsam unterscheidende Accentuation:



Dazu kommt noch, daß der vorgeschriebene Nenner, das Viertel, hier nothwendig häufig gebraucht werden muß,

33) S. dessen Handb. beim Stud. d. Harmon. p. 352.

Digitized by Google

indeß daſſelbe im Periodenbau des Zweiachtel-Taktes, wo es alſo eine volle Zeit erfüllen würde, kaum vorkommen kann. In dieſem herrſcht alſo im Ganzen — wenn auch hin und wieder die zum Theil in Sechszehntel zerlegten Achtel dem Auge ein anderes Bild geben — ſtets der unaufhaltſam fortſtrömende Charakter des Phyrrhichius, indeß der Zweiviertel-Takt in ſeinen Spaltungen mehr dactyliſche und anapäſtiſche Bewegungen, ja ſogar, ſehr natürlich und ungeſucht, das Grazienvolle des adoniſchen Verſes nachbildet, deſſen Anklang denn auch Mozart ſinnig im Zweiviertel- und nicht in den ſich hier leicht aufdrängenden Dreiachtel-Takt geſetzt hat. [34]) Es ergiebt ſich alſo, ohne der verſchiedenen Cäſuren und der anderen Gruppirung der muſikaliſchen Perioden näher zu gedenken, hier genugſam der ſpecifiſche Unterſchied der beiden bisher betrachteten Taktmaaße; wozu nur noch ſchließlich anzuführen iſt, daß der Zweiviertel-Takt, ſelbſt in der einfachſten Darſtellung nach ſeiner Nennerzahl, dennoch ſich anders eigentlich darſtellt als der vorige, indem, bei dem größeren Zeitverhalt ſeiner beiden Glieder, das letzte derſelben dennoch ſeinen ſchwächeren Accent nicht eigentlich verliert.

Der Zweizweitel-Takt, auch alla Breve, alla Capella, oder Tempo maggiore genannt, umfaßt unter den Zeitmaaßen des einfachſten Zahlverhältniſſes den weiteſten Raum; da indeſſen die halbe Note, nicht den wahren Werth erhaltend, hier nur einem Viertel gleich gezählt wird, ſo fällt derſelbe zu nahe mit dem Zweiviertel-Takte zuſammen, als daß er hier, wo es nur auf bedeutſame Charakteriſtik ankommt, näher zu betrachten wäre. Vollkommen gleich ſind jedoch nach allem Vorigen dieſe beiden Takt-

---

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

Don Giovanni.

Digitized by Google
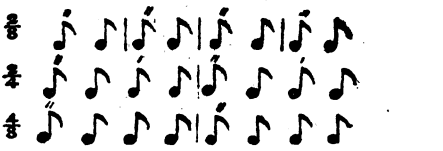
arten keineswegeS, wie dieſes auch aus früheren Unterſuchungen [35]) zum Theil ſchon hervorgeht.

Der Vierachtel-Takt ſteht unter den Zeitmaaßen im Doppelverhältniß der Zweizahl natürlich voran. Es kommt bei deſſen näherer Beſtimmung auf die Frage an, ob, unter vier Gliedern von gleichem Zeitverhalt, der ſchwere Accent vorn die drei übrigen ohne einen folgenden leichteren Ictus überhalten kann, und da dieſes, beſonders bei ſo kleiner Notengattung, ſehr wohl angeht, [36]) ſo hat der Vierachtel-Takt natürlich folgendes rhythmiſche Verhältniß:



Aeltere Componiſten, z. B. Couperin, der treffliche Schulz, und Andere noch haben ſich dieſer raſch aber mild dahinſtrömenden Taktbewegung mit gutem Erfolg bedient.

Wenn wir nun nach allem dieſem die folgenden drei verwandten Zeitmaaße betrachten:



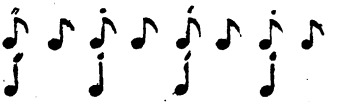
ſo fällt deren vom Accent beſtimmte charakteriſtiſche Verſchiedenheit in Rhythmen, Cäſuren, Periodenbau, Harmonie-Wechſel u. ſ. w. von ſelbſt in die Augen: nur Unkunde oder ſeichte Oberflächlichkeit kann hier reden von eingebildeten Unterſchieden; nur Dünkel und eigenſinniges Kleben am Hergebrachten können ſich ſperren gegen die Wiedereinführung ſo bedeutſamer Mannigfaltigkeit. Für diejenigen Künſtler, die auf Gründe allenfalls weniger hören, als auf Auctoritäten, ſei hier noch angeführt, daß die gebildeteſten Muſikkenner ſchon das Einförmige in der Be-

35) Vergl. Sulzer. allg. Th. d. ſch. k. Art. alla Breve.
36) Vergl. Th. I. S. 89.

Digitized by Google

wegung unserer neueren Musik gefühlt und dagegen geredet haben; Schubert z. B. sagt: „sonderlich wird es nö„thig sein, einen neuen Rhythmus ausfindig zu machen, „damit nicht die immer vorkommenden Einschnitte Monoto„nie in unserer Tonkunst veranlassen. Man muß endlich „die alten Taktarten wieder in Gang bringen, u. s. w. [37]) „Wundern muß man sich — so meint ein anderer Kunst„verständiger — daß bei dem lobenswürdigen Bestreben un„serer heutigen Componisten, ihren Tonstücken das Ge„präge der Neuheit und Kühnheit aufzudrücken, sie diese „Absicht so selten durch ungewöhnliche Rhythmen und Takt„arten zu erreichen suchen. — Mehrere vormals üblich ge„wesene Taktarten sind wohl mit Recht außer Gebrauch „gekommen, und es sind einzelne glückliche Versuche ge„schehen, neue Taktarten aufzustellen; allein es fragt sich „vielleicht doch, ob nicht unter jeden abgeschafften Taktar„ten einige wären, die man wieder hervor suchen sollte, „wie solches von einem Kunstverständigen, Herrn Musik„director Türk, längst bemerkt worden ist." [38]) — Der Zweiachtel- und Vierachtel-Takt nun ist es zunächst den wir, in seiner bedeutsamen Verschiedenheit vom Zweiviertel-Takt, wieder eingeführt sehn möchten; die später folgende Charakteristik ihres eigentlichen Ausdrucks wird diesen Wunsch noch weiter rechtfertigen.

Der Viervierteil oder ganze Takt bedingt, da bei dem größeren Werth der Noten alle vier Zeiten hier bezeichnet werden müssen, die größte Mannigfaltigkeit des Accentes; derselbe giebt uns nehmlich, einfach oder zerlegt, stets folgendes rhythmisches Bild:



37) C. D. F. Schubart, Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst. S. 286.

38) S. Allg. mus. Zeit. Jahrg. IX. No. 45.

Digitized by Google
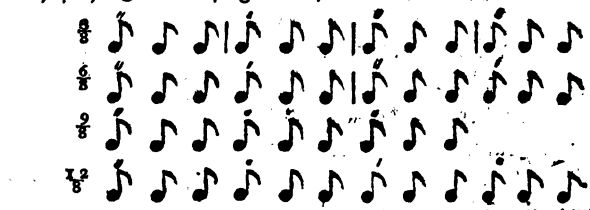
Wenn man diese Hauptfiguren des ganzen Taktes mit den früheren des Zweiviertel-Taktes vergleicht, so ergiebt sich deren rhythmische Verschiedenheit von selbst; es herrschen hier nicht etwa bloß conventionelle Unterschiede, nur besonders hervorgebracht durch größere Bequemlichkeit im Lesen und Schreiben der Noten. Der bloß arithmethischen Proportion nach kann man allerdings durch verändertes Tempo diese beiden Taktarten zu einander hinüberziehen, so wie man etwa ein Tonstück aus E Dur in Es Dur zu transponiren vermag; in beiden Fällen geht indessen das verloren, wovon hier nur einzig die Rede ist, nehmlich: der Charakter. Dieser nun kann sogar in dem Ganzen-Takt selbst noch verschieden sein, denn man unterscheidet nicht mit Unrecht einen schweren oder großen, und kleinen oder leichten Vierviertel-Takt: jener hat im Allgemeinen einen ernsteren Gang, und läßt höchstens den Gebrauch der Achtel zu, indeß dem anderen in seiner freieren Bewegung auch die kleineren Notengattungen natürlich sind. Der Choral hat nach unserer Ansicht keinen wahrhaften Vierviertel-Takt; demselben gebührt, sowohl dem Accente nach, als auch, weil es überhaupt unnatürlich ist, daß ein Tonstück sich nur vorzugsweise bewege in Noten von zweifachem Werthe des Taktnenners, eigentlich die Vorzeichnung des Zweizweitel-Taktes mit voller Notengeltung. Da nun dieser sich demnach bedeutsam unterscheidet von dem vorerwähnten Alla-Breve; und dieser wiederum nicht völlig mit dem Zweiviertel-Takte zusammenfällt, so könnte man, ganz genau genommen, folgende gerade Taktarten unterscheiden:

Den Zweiachtel-Takt,
Den Vierachtel- und Zweiviertel-Takt,
Den leichten und schweren Vierviertel-Takt,
Den leichten Zweihalben- oder alla Breve, und
den schweren Zweihalben-Takt.

Unter den nunmehr folgenden ungeraden Taktarten kommen zuerst alle Verhältnisse der Dreizahl in Betrach-

Digitized by Google
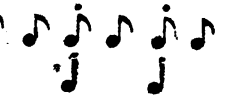
tung; wiederum in Achteln zunächst dargestellt, bedingen deren mehrfache Formen folgende charakterist. verschiedene Accente:



Wie bedeutsam der Unterschied dieser vier rhythmischen Bewegungen sei, das bedarf nach allem Vorigen hier wohl keiner besondern Erwähnung.

Der Dreisechszehntel-Takt hat zwar die gleiche Accentuation des Dreiachtel-Takts, jedoch tritt hier mit dem geringeren Notenwerthe eine merkliche Verschiedenheit ein; Sulzer sagt: „bei der natürlichen Bewegung des Dreiach„tel-Taktes fühlt man außer dem Hauptgewicht der ersten „Taktnote noch ziemlich deutlich das Gewicht der übrigen „Zeiten; auch verträgt dieser Takt Sechszehntheile: hin„gegen vereinigen sich die drei Zeiten des Dreisechszehntel„Takts so, in einer einzigen Zeit, und man kann nur „eins bei jedem Niederschlag, aber nicht drei zählen." In solcher charakteristischen Weise ist indessen dieses kürzeste Zeitmaaß der Musik noch wenig nur benutzt worden; wenn z. B. Händel und Sebastian Bach Tänze und andere Tonstücke darin geschrieben haben, so deuten sie damit meistens nur die Bewegung eines schnelleren Dreiachtel-Taktes an. Die übrigen nach Sechszehntheilen bestimmten Zeitmaaße haben keine eigentliche rhythmische Verschiedenheit mehr; der Sechssechszehntel-Takt, gleichfalls in älteren Compositionen häufig vorkommend, ist niemals etwas Anderes als ein nur beschleunigter Sechsachtel-Takt.

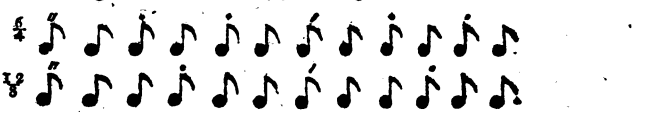
Der Dreiviertel-Takt erhält beständig die folgenden Accente:



Digitized by Google

Hierdurch nun ist derselbe bedeutsam unterschieden vom Sechsachtel-Takt, der stets nur eine einzige schwächere Thesis hat, und zwar auf der vierten Zeit.

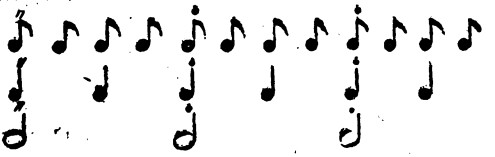
Der Sechsviertel-Takt unterscheidet sich ganz eben so von dem Zwölfachtel-Takt, wie dieses leicht hervorgeht aus den beiden folgenden rhythmischen Figuren:



Die großartige Bedeutsamkeit dieser breitesten Taktarten hat man in neueren Zeiten recht klar wieder erkannt; Beethoven, Maria von Weber und Andere haben sich derselben mit großem Erfolge bedient.

Der Neunviertel-Takt kann wegen eines zu großen Umfanges nicht eigentlich mehr vernommen werden in seiner wahren Natur; man findet ihn zwar häufig angewendet in älteren Tonwerken, derselbe gilt hier indessen meistens nur als ein langsamerer Neunachtel-Takt. [39]) Genannt wird jedoch diese Taktart wenigstens noch in den musikalischen Theorien; dagegen schweigen dieselben, wie es natürlich ist, ganz und gar von einem Zwölfviertel-Takt.

Der Dreihalbe-Takt kommt als das ungerade Zeitmaaß des Chorals ziemlich häufig vor; derselbe hat folgende Accente:



Aus dieser rhythmischen Figur geht seine innige Verwandschaft mit dem Dreiviertel-Takt von selbst hervor, die denn auch dadurch näher noch bestätigt wird, daß man in dem

39) S. Z. B. The Dancing-Master Th. I, S. 13, 117, 144, etc. (Sixteenth Edit. Lond. 1716.)

Digitized by Google

schweren Zeitmaaße des Dreihalben-Taktes sonst nicht selten Tänze zu setzen pflegte. [40]) Wenn nun aber hier schon wenig Charakteristisches sich mehr zeigt, so verdient der Sechshalbe- oder gar des Neunhalbe-Takt, von dem wohl noch hin und wieder die Rede ist, an dieser Stelle keine weitere Berücksichtigung.

Geschlossen demnach wäre also auch die Betrachtung der verschiedenen Accentstellung in den vielfachen Formen des Tripeltaktes. Die Zahl Drei ist die erste und reinste aller ungeraden Zahlen; sie enthält nur das erste gerade Verhältniß von Zwei nebst der einfachen Eins in sich, indeß alle folgenden immer aus einer geraden und einer ungeraden Zahl zusammengesetzt sind. Heilig war die Drei den Pythagoraeern; sie war das vollkommenste Verhältniß, nach welchem das wahre Wesen aller Dinge ihnen bestimmt erschien. Es ist, wie Sankt Augustin in seinem großen Werke über die Musik bemerkt, diejenige Zahl, welche zuerst Anfang, Mitte und Ende hat; und deshalb will er auch mit der Drei alles ungerade Zeitmaaß begränzt wissen in der Tonkunst. Dieser Meinung sind denn auch fast alle späteren Tonlehrer; ja die scharfsinnigsten Theoretiker im Gebiete des Rhythmus lehnen sich auf gegen jedes auf einer größeren ungeraden Primzahl zu begründende Zeitmaaß. An einen Fünfachtel- oder Fünfviertel-Takt, sagt Apel, ist gar nicht zu denken; [41]) und eben so entschieden sprechen Döring [42]) und Andere sich dagegen aus. Die Gründe, worauf sich solche absprechende Behauptungen stützen, sollen zunächst schon liegen in dem

---

40) S. Reichard's musical. Kunstmagaz. S. 149; und eben so auch den vorerwähnten Dancingmaster. T. I. S. 114. 190. 229 etc.

41) S. Apels Metrik. Th. I. S. 153. Eben so auch dessen Abhandl. über Rhythmus und Metrum in der allg. mus. Zeit. Jahrg. X. No. 1.

42) Vergl. Dr. L. J. Dörings Entwurf der reinen Rhythmik. S. 34. — Eben so dessen Aufsatz über das Wesen und die Gesetze der Rhythmen, allg. M. Z. Jahrg. XXVII. No. 2.

Digitized by Google

minder proportionirten Verhältniß der Fünfzahl selbst. Ermüdend, unfaßlich und durchaus unnatürlich findet man alle musikalische Bewegung solcher Art; es fehle hier, so heißt es, alle Symmetrie, welche angeblich den eigentlichen Reiz aller Taktordnung ausmacht; da die Accente nicht ebenmäßig vertheilt werden können, so entstehe folglich nur ein widerstrebender oder hinkender Rhythmus: am Vollständigsten findet man Alles, was gegen die Zeitmaaße solcher größeren ungeraden Primzahlen zu sagen ist, in den theoretischen Schriften G. Webers, der sogar gegen das fünftheilige Zeitmaaß besonders geschrieben hat. Am Schluß dieses Aufsatzes sagt jedoch derselbe: „indessen soll „diesen sämmtlichen paradoxen Taktgattungen hiemit nicht „geradezu das Leben abgesprochen, sie sollen nicht als un„bedingt fehlerhaft und unbrauchbar verworfen werden — „und wer etwa bei einer besonderen Gelegenheit eine ei„gene Wirkung durch eine solche Taktart zu erreichen ver„mag, der thue es.“ [43]) — Wenn nun dieses aber das Endresultat ist, so hätte es nach unserer Ansicht des vielen Eifers gegen das fünftheilige Zeitmaaß kaum bedurft; daß es nicht gerade gewöhnlich werden, daß es den Tripeltakt nicht etwa verdrängen könne, liegt schon für sich selbst am Tage. Eben so gewiß ist aber auch, daß, wie es die Gegner selbst eingestehen, dasselbe in gewissen späterhin anzuführenden Fällen von unbezweifelter Wirkung sein muß für den bedeutsameren psychischen Ausdruck; hier also, wo besonders nur vom Charakteristischen in der Tonkunst die Rede ist, dürfen alle diese seltneren Zeitmaaße durchaus nicht mit Schweigen übergangen werden.

Zunächst zeigt der fünftheilige Takt sich in der Theorie und Praxis anderer nicht unbedeutender Theoretiker und Tonkünstler schon in etwas wenigstens gerechtfertigt:

---

43) G. Weber, über die fünftheiligen Taktarten. — Allg. Mus. Zeit. Jg. XV. No. 51. — S. auch dessen Theor. d. Tonsetzkunst T. I. S. 117. d. angef. Ausg.

Digitized by Google

Rousseau redet dem Fünfviertel-Takte sehr das Wort; [44]) Talemann hat in demselben mehrere Kirchenstücke gesetzt, deren einige vortrefflich sind; und Vogler hat sich dieses Zeitmaaßes in seinen großen Orgel-Fantasien nicht selten mit großem Erfolge bedient. Ein achtbarer Forscher im Gebiet der musikalischen Bewegung sagt von solchen ungewöhnlichen Taktarten: „sie widerstreben weder den Gefühlsaccenten noch dem Rhythmus, und zerstören mithin „die Schönheit eines musikalischen Kunstwerks nicht. Es „ist kein unausstehlicher Mischmasch der Töne; es entsteht „keine Verwirrung und Zernichtung der auszuführenden „Ideen. Als Abwechslung und Veränderung können diese „Taktarten allerdings gebraucht werden. Höchste Simplicität und Leichtigkeit, Rundung und schönes Ebenmaaß „lassen sich in diesen Tonstücken leicht vereinigen. — Es „widerstreben diese Taktarten weder der Melodie noch der „Harmonie; sie verwirren selbst das Gemüth nicht, so „bald man sie zur Natur in sich erhoben hat." [45]) Wenn nun diese Ansicht von den mehr als dreitheiligen ungeraden Zeitmaaßen eines bestimmteren Beweises an der angeführten Stelle ermangelt, so wollen wir denselben hinzuzufügen hier versuchen. So wie die Vertheidiger des Tripeltaktes mit einer Feier gleichsam der Zahl Drei beginnen, eben so ließe sich auch zum Lobe der Fünf gar Vieles beibringen. Man könnte sagen, es habe diese ja Anfang, Mitte und Ende wie jene, zeige jedoch ein viel schöneres Ebenmaaß; indem, da ihr Centrum kleiner ist als ihre Seiten, sie schönere Verhältnisse an sich trage, entsprechend

44) On peut trouver dans cette mesure des chants trés bien cadencés, qu'il seroit impossible de noter par les mesures usitées. Jén donne un exemple dans la planche z. fig. X. Le Sieur Adolphati fit a Gênes, en 1750 un essai de cette mesure en grand orchestre dans l'air: „se la sorte mi condanna" de son Opera d'Ariane. Ce morceau fit de l'effet, et fut applaudi. — Rousseau Dict. de Musique, art. Mesure.

45) Dr. J. A. G. Steuber, über die Erweiterung der Rhythmen in der Musik. — allg. Mus. Zeit. Jg. XII. No. 8.

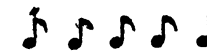
Digitized by Google

dem ästhetischen Grundgesetz von Mannigfaltigkeit und Einheit. Uebrigens wäre es doch wunderbar, wenn diejenige Zahl, die sich in der ganzen Natur so häufig findet, die sich wahrhaft von selbst an den Fingern herzählt, gar keine Anwendung finden könnte im Rhythmus: überaus merkwürdig erschiene es, wenn dieselbe Zahl, auf der einzig unser Decimal-System beruht, und wodurch allein wir alle Milliarden deutlich anzuschauen und zu fassen vermögen, den Geist verwirren sollte, sobald sie in ihrem einfachsten Verhältniß als Zeitmaaß erscheint. Daß der herkömmliche Schlendrian in der Musik, der, wie wir gehört haben, sich ja höchst weislich auf die bequemsten und brauchbarsten Taktarten beschränkt hat, sich dieses Maaßes nicht bedient, und daß dadurch unser Gefühl gewissermaaßen desselben entwöhnt ist, beweist gar nichts dagegen: es erscheint vielmehr der fünftheilige Takt durchaus naturgemäß, wie sich aus Folgendem noch näher ergeben wird. Der Rhythmus hemiolius oder sesquialterius der Alten zunächst entspricht vollkommen diesem Zeitmaaße; und die einst mit so zartem metrischen Sinne begabten Griechen, die überhaupt in der Kunst das natürliche Gefühl nicht zu verletzen pflegten, haben sich bekanntlich desselben sehr häufig bedient. Unter den Völkern unserer Zeiten gebrauchen die Türken, deren Tonkunst keinesweges so roh und unausgebildet ist, als Unkunde sie gewöhnlich verschreit, sich des fünftheiligen Taktes, [46]) der übrigens auch unter uns ganz von selbst vorkommt, so wie dem Gefühle noch die bestimmte Richtung des üblichen Zeitmaaßes nicht gegeben ist durch längere Gewohnheit. Den Beweis dafür liefert sehr triftig ein Bauer, der in einem Winkel des schlesischen Gebirges sein eigner Lehrmeister in der Tonkunst gewesen; derselbe hat nehmlich viele Quartette geschrieben, worin der fünf-
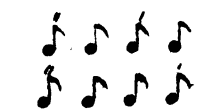
46) S. F. J. Sulzers Theorie der türkischen und griechischen Tonkunst, in dessen Geschichte des transalpinischen Daciens Th. II. p. 441.

Digitized by Google

achtel-Takt sehr häufig, und oft mit frappantester Wirkung gebraucht ist.[47]) Da man von Naturdichtern redet, so darf man diesen wohl einen Natur-Componisten nennen: in dessen Gefühl nun lag aber, da derselbe in der höchsten Lust seines Lebens sicher nicht künstlich und gesucht verfahren mochte, ganz natürlich der hemiolische Rhythmus. Der Accent desselben ist zunächst auf die einfachste Weise folgender:



Bei der schnelleren Bewegung, die dieser Taktart eigenthümlich ist, kann die Thesis ohne Beleidigung des rhythmischen Gefühls füglich vier schlechte Zeiten überhalten; und diese Form, in der nur allenfalls die dritte Note noch einen ganz schwachen Ictus erhält, entspricht nach unserer Ansicht einzig und allein der wahrhaften Natur des Fünfachtel-Takts. Andere Tonsetzer geben demselben jedoch noch einen bestimmten Accent etwa in folgender Stellung:



Die erste Form ist nach dem Vorigen die natürlichste; gewöhnlicher indessen ist die letzte, die jedoch diesem Rhythmus einen von dem vorigen sehr verschiedenen Charakter giebt: Beispiele der verschiedensten Accentstellung in diesem Zeitmaaße sind zu finden am unten verzeichneten Ort;[48])
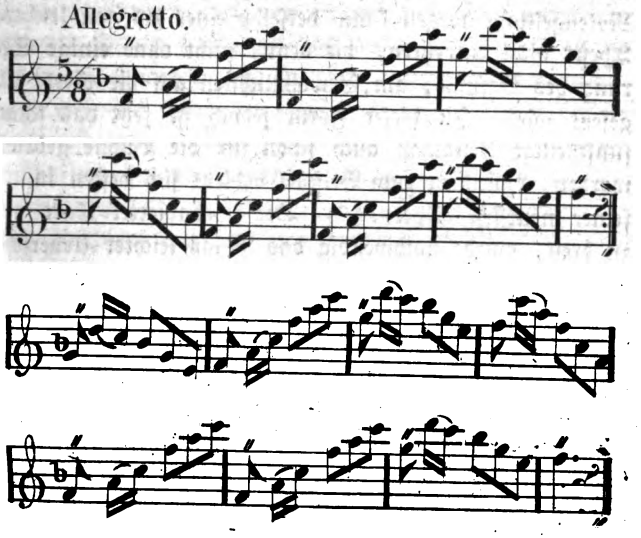
---

47) Ein bekannter noch lebender Tonkünstler Herr Concertmeister Henning zu Berlin hat diese übrigens sehr schwierigen Compositionen im Manuscript gesehen, und selbst gespielt. d. V.

48) Die allgemeine musikalische Zeitung Jg. XII. No. 8 und XIV. No. 40. enthält mehrstimmige Gesänge, Lieder, Tänze und andere Compositionen im Fünfachtel-Takt; ein Theil derselben ist von dem Capellmeister Crille, der als ein feiner Theoretiker in der Musik bekannt ist durch seinen bei Breitkopf und Härtel herausgegebenen Tonschlüssel. d. V.

Digitized by Google

deshalb ist hier nur noch ein rhythmisches Schema hinzuzufügen, in welchem besonders jeder Takt nicht mehr als eine, jedoch ganz schwere, Thesis erhält.



In diesem Rhythmus liegt, nach vielfachster Beobachtung seiner Wirkungen auf das Gefühl der verschiedensten Menschennaturen, weder etwas Widerstrebendes noch etwas Unklares; derselbe macht vielmehr, in so fern er nehmlich im gehörigen Geiste aufgefaßt und vorgetragen wird, [49]) einen recht gefälligen und wohlthuenden Eindruck. Das Unnatürliche, welches die Theoretiker vorweg aus allem mehr als dreizeitigen Takt herausrechnen wollen, schwindet, wie die mehrfach angeführten Stücke es noch näher beweisen, also sehr leicht vor einer nur mit einigem Geschick versuchten Praktik, zu welcher wir denn hiermit sinnige Tonkünstler zuversichtlich auffordern.

49) Ungeübtere gerathen beim Vortrage des obigen fünfzeitigen Rhythmus anfänglich leicht in den Sechsachtel-Takt. d. V.

Digitized by Google

Der Fünfviertel-Takt verdient, seiner vorerwähnten ziemlich häufigen Anwendung ungeachtet, unserer Ansicht nach keine sonderliche Berücksichtigung. Seiner längeren Notengeltung wegen kann derselbe einer zweiten leichteren Thesis nicht entbehren, die denn, nicht ohne einige Sperrung des Gefühls, am Gewöhnlichsten auf die vierte Note gesetzt wird. In dieser Form jedoch ist jetzt das schwere fünftheilige Zeitmaaß auch schon für die Bühne gebraucht worden, Boieldieu zum Beispiel bedient sich dessen in einer seiner neuesten Opern. [50]) Der Zehnviertel-Takt wäre zu breit, würde nothwendig das Maaß leichter Ueberschaulichkeit des Rhythmus überschreiten; eher sind zehn Achtel, wenn gleich nicht mit sonderlich charakteristischer Verschiedenheit vom Fünfachtel-Takte zu gebrauchen; ja ein gelehrter Tonforscher unserer Zeit hat sogar noch den Funfzehnachtel-Takt mit eigenthümlicher Wirkung angewendet in einem Liede. [51]) Jeder ditrochäische Vers desselben erfüllt nehmlich gerade einen vollen Takt, wodurch eine zwar freie aber wohl cadenzirte rhythmische Bewegung entsteht; in der reinen Tonkunst dürfte indessen ein so gedehntes Zeitmaaß wohl schwerlich eine passende Anwendung finden.

Das siebentheilige Taktmaaß hat leicht etwas sehr Unbefriedigendes in sich, wie man aus den verschiedenen unten nachgewiesenen Beispielen desselben ersehen kann; [52]) und daher wird es nur in sehr wenigen Fällen eine charakteristische Anwendung finden können: ein neuerer Componist z. B. gebraucht in einer noch nicht zur Oeffentlichkeit gelangten dramatischen Tondichtung den Siebenachtel-Takt

---

50) S. la Dame blanche im Allegretto der Cav. No. 10.

51) Dieses im modus Lydius gesetzte Lied ist bis jetzt noch ungedruckt, wird aber an einem andern Orte binnen Kurzem zur Oeffentlichkeit gelangen.

d. V.

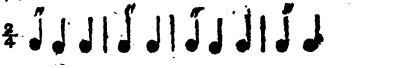
52) Lieder, Tänze und andere Tonstücke im Siebenzeitigen-Takt findet man in der allg. mus. Zeit. Jg. IX. No. 45. Jg. XII. Beilage II. zu No. 8. und Jg. XIV. No. 40.

Digitized by Google

nicht unschicklich, um ein nächtig geisterhaftes Emporsteigen der Thetis aus den Tiefen des Oceans zu bezeichnen.

Das eilftheilige Zeitmaaß selbst findet sich noch hin und wieder angewendet von bedeutenden Tonsetzern; der berühmte Schulz z. B. hat das Lied: „Hier steh' ich unter Gottes Himmel u. s. w." im Eilfviertel-Takt geschrieben; und ein Recensent desselben meint, es habe der Componist seine Absicht hier nicht verfehlt, denn das Ungewöhnliche der rhythmischen Bewegung helfe mit dazu, den Sänger und den Hörer, dem Inhalt des Liedes gemäß, gleichsam von der Erde empor zu heben. Nach unserer Ansicht ist jedoch alles Zeitmaaß solcher Art ein Unding. Die Zahl eilf hat etwas durchaus Widerstrebendes in ihren Verhältnissen; die Natur sogar beschließt gleichsam mit der Neun die bestimmtere Anwendung der ungeraden Zahl für ihren Haushalt, da bekanntlich keine Pflanze mit eilf oder gar mit dreizehn Staubträgern mehr gefunden wird; wo aber selbst die Natur eine feste Schranke findet, da ist gewiß auch eine sichere Grenze aller wahrhaft schönen Kunst.

Die Griechen sollen, wie die Alterthumsforscher behaupten, in ihrer ganz von dem Metrum der Sprache abhängigen Tonkunst, zusammengesetzte Rhythmen gehabt haben, in denen der gerade Takt mit dem Tripeltakt beständig wechselt; [53]) und dieses gemischte Zeitmaaß hat denn auch in neueren Zeiten seine Nachahmer gefunden. Abeille zum Beispiel wendet dasselbe an in seinem Singspiele Peter und Annchen, wo ein längeres Duett in folgender Taktvorzeichnung und Bewegung durchgeführt ist:



53) Die bekannte Pindarische Ode „*χρυσεα φορμιγξ Απολλωνος* etc." findet sich z. B. also in unsere Taktarten übertragen bei Forkel, allg. Gesch. d. Musik, Th. I. S. 542.

Digitized by Google

Es mag dies wunderlich gemischte Zeitmaaß, das allenfalls betrachtet werden könnte als ein Fünfviertel-Takt mit zwei schweren Accenten, zur Darstellung sehr leidenschaftlicher Zustände, in denen besonders verschiedenartige Gefühle sich kreuzen, sehr wohl anwendbar sein: wenn aber, wie hier, der einfachsten Situation eine so seltsame musikalische Bewegung zugetheilt ist, [54]) so zeugt dies deutlich von einem den Tondichtern leider nur zu oft mangelnden Sinn für charakteristische Schönheit.

Eine andere Form des gemischten Taktes unterbricht die natürlich fortlaufende Bewegung eines Tonstücks plötzlich durch ein ganz fremdartiges Zeitmaaß; so mischt der um die Rhythmopoie so verdiente Riepel in einem im Dreiviertel-Takt gesetzten Allegro plötzlich den Siebenachtel-Takt. [55]) Solchen Wechsel zeigt selbst die Volksmusik nicht selten; in der Gegend von Nürnberg zum Beispiel wird jetzt noch ein alter Provinzialtanz häufig gehört, dessen Dreiachtel-Takt mit frappanter Wirkung unterbrochen wird durch den Zweiviertel-Takt: in der höheren Tonkunst kann denn auch, wie künftig noch bestimmter angedeutet werden soll, dieser rasche Wechsel des Zeitmaaßes eintreten in charaktervollster Bedeutsamkeit.

Die Kunst hat es in der Vermischung des Zeitmaaßes sogar so weit gebracht, daß gleichzeitig in verschiedenen Stimmen auch gerader und Tripel-Takt zusammen gehört werden; man erinnere sich hier nur zunächst an das bekannte Meisterstück in Mozarts Don Giovanni, wo zu dem Dreiviertel-Takt der Menuet zugleich noch der Zweiviertel- und Dreiachtel-Takt vom Orchester gespielt werden. In

54) Das in Rede stehende Duett beginnt, einen einfach idyllischen Charakter athmend, mit folgenden Worten: „du schmückst mein Ruheplätzchen, und wehrst der Sonne Gluth etc.;“ hier ist also durchaus kein ästhetischer Grund vorhanden zu irgend einem ungewöhnlichen Zeitmaaß.
d. V.

55) S. Riepels Anfangsgründe zur musikalischen Setzkunst. S. 67.

Digitized by Google

neueren Zeiten hat man ähnliche Zusammenstellungen auch gehört in den nicht eben mit Unrecht beliebt werdenden Vaudeville's, wo Volksmelodien in zwei oder gar in drei verschiedenen Taktarten zugleich ertönen mit angenehmer Verwirrung. Jedes Zeitmaaß giebt bei solchem Zusammenklingen gleichsam von seiner Eigenthümlichkeit etwas auf, und sucht überein zu kommen in einer allgemeinen rhythmischen Bewegung; besonders nachgiebig zeigt hier der Dreiachtel-Takt sich, der vermittelst einer kleinen Anpassung sich triolenartig fast zu allen möglichen Taktgattungen fügt. Gehörigen Ortes wird näher geredet werden von der ästhetischen Natur solcher Vermischung, die übrigens in ihrer leichten Ausgleichung aller arithmetischen Verhältnisse deutlich beweist, daß das wahrhafte Charakteristische des Taktes hauptsächlich nur beruht auf den verschiedenen Accent.

Eine zu gesuchte, besonders durch die Zeit hin zu weit ausgedehnte Zusammensetzung des Zeitmaaßes, dessen wiederkehrende Bewegung nicht mehr mit Leichtigkeit zu überschauen wäre, gränzt nahe an gänzliche Taktlosigkeit; so z. B. haben die Türken, den vorhin angeführten Theorien ihrer Tonkunst zu Folge, eine höchst schwierige Zeitmessung oft von mehr als dreißig langen, kurzen und mittelzeitigen Schlägen; ja noch zusammen gesetztere Maaße dauern bei ihnen gar so lange als das ganze Stück, welches folglich nur aus einem einzigen Takte besteht. Wie der freie Numerus der ungebundenen Rede zum Vers, also etwa verhält sich zum bestimmt gemessenen Takt dieser freiere musikalische Rhythmus; der denn, eben auch wie jener Numerus, deshalb noch nicht gerade ohne alle Schönheit der Bewegung zu sein braucht. Es hat sogar — hier abgesehen davon, daß Hermann und andre Metriker noch der griechischen Musik, neben allem ihr gezollten Lobe, den eigentlichen Takt ganz und gar absprechen mögen — sonderbar genug schon Kunstforscher gegeben, die alles bestimmtere Zeitmaaß als eine lästige Fessel, als etwas positiv

Digitized by Google

Häßliches gleichsam, aus der Tonkunst verbannt wissen wollen: der geniale Ernst Wagner unter andern preist und feiert denjenigen schon im Voraus, dem es vorbehalten ist, die Musik vom Zwange des Taktes zu befreien, oder der doch wenigstens die Tyrannei desselben zu verdecken und unfühlbar zu machen strebt. [56]) Nach unserer früher gegebenen Ansicht von der Kraft und Schönheit des Rhythmus können wir zwar dieser Meinung nicht beistimmen, haben jedoch deswegen durchaus nichts gegen einen gehörigen Ortes zweckmäßig gebrauchten freieren Numerus in der Musik. Derselbe wird zunächst sehr oft gehört in den wahrhaft improvisirten nicht etwa auswendig gelernten Fantasien der Tonkünstler, ja er kommt sogar in der National-Musik gebildeter Völker, und zwar selbst beim Tanze vor: der ächte Cadixer Boleros zum Beispiel läßt sich, gleich anderen spanischen Volksmelodien, durchaus nicht in irgend eines unserer bestimmten Zeitmaaße zwängen, daher finden wir denselben auch von einem sinnigen Beobachter ohne Taktstrich aufgezeichnet. [57] Möchten doch alle Reisebeschreiber mit so freien Sinnen auffassen, möchten sie unter fernen Völkern nicht so ganz nur mit europäischen Augen und Ohren sehen und hören; dann würden wir, beiläufig gesagt, manches interessante ächt nationelle Tonstück unverstümmelt besitzen, dem man jetzt das Zwängen über den gewohnten einförmigen Leisten überall anmerkt. Da der Tanz ohne alles bestimmtere Zeitmaaß durchaus nicht bestehen kann, so bekunden eben jene Tänze, daß hier nicht etwa von einem gänzlichen Mangel des Rhythmus die

---

56) S. dessen historisches A. B. C. Art. Musik.

57) S. über spanische National-Musik die allg. mus. Zeit. Jg. I. No. 25, nebst den Noten-Beilagen. — Wen hier der Mangel der Taktirung etwa an der klaren Auffassung hindert, der erinnere sich, dafs in allen südeuropäischen Ländern die Volksmusik nicht etwa durch die Musikhandlungen erhalten und verbreitet wird, sondern dafs sie hier noch Tradition ist im eigentlichsten Sinne des Worts.

d. V.

Digitized by Google

Rede ist: dieselben zeigen uns nur, über dem herkömmlichen Taktzwang hinaus, noch eine freiere musikalische Bewegung als möglich, die denn, gleich andern hier berührten ungewöhnlichen Formen des Zeitmaaßes, gehörigen Ortes ebenfalls erscheinen kann als wahre charakterische Schönheit.

Nachdem nunmehr alle die mannigfachen Taktformen berührt, und, so weit es der Raum dieser Abhandlung gestattet, nachgewiesen sind in ihrer specifischen Verschiedenheit, so schreiten wir nunmehr fort zu einer kurzen Darlegung ihres angestammten psychischen Ausdrucks. Es beruht derselbe natürlich auf der früherhin schon näher berührten Erscheinung, daß jede innere Regung des Menschen eine bestimmte Bewegung, gleichsam einen gewissen Rhythmus habe, der denn, in so fern er von dem Tondichter genau erfaßt und wiedergegeben wird, auch in der Seele des Hörers nothwendig die gleiche Empfindung anregen muß. Oberflächliche Theoretiker machen sich hier wiederum ihre Arbeit gern bequem, indem sie sagen, alle solche tiefere Beziehungen könnten nicht eigentlich gelehrt werden; jeder Tonkünstler habe die rechten Taktarten so gleichsam schon am Griff, er fühle schon von selbst, wie dieser oder jener innere Zustand am besten durch die musikalische Bewegung ausgedrückt werden könne. Mag auch in der That das Gefühl sehr häufig hier das Richtige getroffen haben und noch treffen können, so haben doch oft auch namhafte Meister die Taktart entweder ganz und gar vergriffen, oder aus Bequemlichkeit nur die gewöhnlichsten Taktarten, mit Verzichtung auf allen hier möglichen Ausdruck, als nichts bedeutendes Nebenwerk gebraucht, wodurch denn die reiche Mannigfaltigkeit des Zeitmaaßes, jetzt nur beinahe auf fünf Taktarten [58]) eingeschränkt worden ist. Solcher zweckwidrigen Anwendung oder auch Nichtachtung der wirksamsten

58) $\frac{4}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{3}{8}$ Takt.

Digitized by Google

Kunstmittel nun muß jede tiefer begründete musikalische Theorie kräftig entgegen streben; und es kann dieselbe — indem sie eben auch hier wiederum das innerste Wesen der Kunst zu hellerem Bewußtsein bringt — denn ganz unbezweifelt noch sehr achtbare Winke geben über die tiefere Bedeutsamkeit des Takts. Sulzer schon muthet auch der musikalischen Kunstlehre etwas ganz Aehnliches zu, indem er sagt: „aber sehr zu wünschen wäre es, daß sich ein „Meister der Kunst die Mühe gäbe, die verschiedenen Ar„ten des Rhythmus deutlich auseinander zu setzen, den „Charakter jeder Art zu bestimmen, und denn zu zeigen, „was man sowohl durch einzelne Arten als durch Abwechs„lung und Vermischung mehrerer Arten auszudrucken im „Stande sei. Dadurch würde der Grund zu einer wahren „Theorie der rhythmischen Behandlung eines Tonstücks ge„legt werden, die von der größten Wichtigkeit ist, und zur „Kunst des Satzes noch gänzlich fehlt." [59]) Eine so bedeutende Lücke nun in der Theorie der Musik völlig genügend ausfüllen zu wollen, kann die folgende Charakteristik der Taktarten und der musikalischen Bewegung überhaupt sich durchaus nicht anmaßen; den Weg zum Ziel nur mag sie allenfalls etwas näher bezeichnen in einem bis jetzt noch beinahe ganz unbetretenen Gebiet.

Betrachten wir zunächst ganz im Allgemeinen den Charakter des Zeitmaaßes, so liegt in allem geraden Takt mehr der Ausdruck gemäßigter Seelenbewegung und inneren Friedens, indeß alles ungerade Zeitmaaß mehr auf eine größere Erregtheit und Leidenschaft deutet, die gewissermaaßen mit der steigenden Zahl wächst bis zur Darstellung gänzlichster innerer Zerrissenheit: Untergattungen dieser

59) Sulzer Th. d. sch. K. Art. Rhythmus. — Auch ein viel älterer Theoretiker, Mersenne, verlangt schon von den Tonkünstlern nicht blos ein dunkles instinktartiges Taktgefühl, sondern ein bestimmteres Bewustsein; derselbe sagt: quanta vero sit rhythmi potestas, quos effectus rhythmorum varietas producat, musici scire debent. — Quaest. celeb. in Genesin p. 1697.

Digitized by Google

beiden Hauptbestimmungen sind alle übrigen Taktarten, in denen sich die menschlichen Gefühle nur bestimmter schattiren nach ihren vielfach verschiedenen Modificationen. Die Richtigkeit dieser allgemeinsten Feststellung ist, abgesehen von aller noch anzuführenden Autorität, 60) keinem gegründeten Zweifel unterworfen; sie bestätigt sich für sich selbst, schlägt alles nieder, was Praktik und Theorie derjenigen etwa dagegen vorbringen könnte, die keine Vorstellung haben oder haben wollen von der tieferen und bestimmteren Bedeutsamkeit des Takts. Sollte einem kunstgeübten Musiker es durch Anwendung anderer der Tonkunst noch zu Gebote stehenden Mittel auch wirklich gelingen, den Ausdruck sanfter Ruhe, etwa in einem einfachen Liede, durch den Dreiachtel-Takt bis auf einen gewissen Grad noch wieder zu geben, so wird der feinere Sinn doch das Gezerrte hier sehr wohl fühlen, und es ist ausgemacht, daß die Wirkung des Ganzen unfehlbar tiefer sein würde bei einem angemesseneren Taktart. Nach dieser kurzen allgemeinen Besinnerung folgt denn nunmehr das Besondere der wichtigsten vorhin angeführten Taktformen.

Der Dreisechszehntel-Takt zunächst hat als das kürzeste Zeitmaaß etwas so Bewegtes, ohne Rückhalt Dahinstrebendes in sich, daß er nur bei der Darstellung der höchsten psychischen Erregtheit eine seltene Anwendung finden kann. Er eilt, seiner früher angegebenen rhythmischen Natur nach, dergestalt, daß, indem die schwere Thesis die drei Zeiten hier in Eins verbindet, alles rhythmische Gegenbild der Arsen gleichsam verloren geht: das Graciöse der Bewegung ist ihm folglich nicht eigen, die formale Schönheit erscheint hier als ungeordnet dem charakteristischen Princip. Höchste innere Unruhe des Gemüths, Folter der Gewissensfurie, fortstrebende beflügelte Angst, besinnungslose Flucht und ähnliche, an gänzlicher Bewußt-

60) Keppler sagt: Rhythmus triplus, turbulentus et actuosus est; duplus quietior, modestior. Harmon. mundi p. 76.

Digitized by Google

losigkeit gränzende, psychische Zustände oder äußere Situationen liegen im Bereich dieses Zeitmaaßes; man brauche dasselbe gehörigen Ortes mit Genie, und es wird seine Wirkung nicht verfehlen, wird in der Seele der Hörer, auch ohne erläuterndes Wort, ähnliche Zustände hervorbringen. Zum eigentlichen Tanze ist dasselbe seiner rhythmischen Natur nach ganz ungeschickt.

Der Zweiachtel-Takt, das kürzeste der geraden Zeitmaaße, kommt, indem seine Arsis sich schon fühlbarer nach der schweren Thesis geltend macht, gegen das vorige Zeitmaaß gehalten, doch aller strebenden Eile ungeachtet, schon gewissermaaßen zum Bewußtsein. Es ist hier gleichsam der freiere Wille, der noch über der Erregtheit der Seele schwebt; Trotz, Eigensinn, kühn anstrebende Kraft in plötzlicher Gefahr, auch wohl Muthwillen und böser Hohn, unheimliche Begehr und ähnliche Leidenschaft liegen — bei übriger gehörig charakteristischer Behandlung des Tonstücks — deshalb in der Sphäre dieses Zeitmaaßes. Wenn demnach der sonst so wackere Lieder-Componist Harder das Göthesche, nur Innigkeit und Sehnsucht athmende Lied: „da droben auf jenem Berge u. s. w." in den Zweiachtel-Takt gesetzt hat, so ist hier dessen Charakter offenbar gänzlich verfehlt. Spohr hingegen, der die Schranke des Herkömmlichen im Zeitmaaß glücklicher durchbricht, hat in seinem Faust die Hexenworte: „ich komm, ich komm, ich bring den Trank, in Katzensilber rein und blank," sehr treffend ausgedrückt durch eine unheimliche Eil des Zweiachtel-Takts. Zum Tanze ist derselbe, da auch ihm die höhere Anmuth der Bewegung abgeht, nicht eigentlich zu brauchen; den wild trotzigen Waffenschritt roh daherstürmender Krieger nur würde er noch allenfalls passend beleben.

Der Dreiachtel-Takt athmet eine kindliche oft kindische Fröhlichkeit; er scherzt und tändelt leicht und naiv, doch ist es weniger eine mit Liebe und Zärtlichkeit verbundene Tändelei, als die eines gutmüthig neckenden Muthwillens. Die Eine Thesis, die neben zwei sich merklich machenden

Digitized by Google

Arsen dieses Zeitmaaß noch gleichsam ganz durchdringt und belebt, deutet hier auf ein gänzlichstes Erfülltsein von der einen herrschenden Stimmung. Wenn auch, etwa durch andere Mittel des musikalischen Ausdrucks, ein fremderes wehes Gefühl, bis zu ängstlich bangem Klopfen des Herzens, ja bis zu wilden Leidenschaftlichkeit hinauf sich in dieser Taktart ankündigen kann, so greifen doch Ernst und Schmerz in derselben nicht eigentlich tief; der hüpfende Sprung der Bewegung reißt alles Fremdartige bald mit sich hinweg in selig frohem Taumel, der hier leicht gesteigert werden kann zu dithyrambischen Jubel, ja sogar bis zur orchantischen Wuth. In den Bereich des Dreiachtel-Taktes gehören daher auch alle diejenigen Tänze, die, indem sie einförmig, rasch hüpfend oder schleifend dahin stürmen, des Tänzers gesammtes Ich in froher Lust so ganz und gar in Anspruch nehmen, daß er gar nicht eigentlich gelangen kann zu einer mehr selbstbewußten Schönheit der mannigfacheren Körperbewegung.

Der Vierachtel-Takt, das längste gerade Zeitmaaß mit einer einzigen Thesis, ist zwar auch frühlicher Natur, aber in dieser ruhig sanft dahinfließenden Form ist es jene gehaltnere, würdige Heiterkeit, die stets ein klarer Ausdruck ist der inneren Harmonie: alle sanfteren Regungen der Freude; diejenigen angenehmen Gefühle, die nicht durch stärkeres Hervortreten einer einzigen Seelenbewegung die innerste selbstbewußte Klarheit trüben, werden treffend dargestellt in diesem Takt. Sein Gang drängt vorwärts, jedoch er übereilt sich nicht; mit leichtem Schweben bewegt sich derselbe, aber er hüpft und springt nicht gleich den Vorigen: so ist er auch wohl geeignet für den Tanz der Männer; in einer Pyrrhiche z. B. kann, in so fern der Rhythmus gehörig aufgefaßt, und nicht etwa Zweiviertel-Takt daraus gemacht wird, derselbe von angenehmster Wirkung sein. — Dem hier angedeuteten Charakter gemäß braucht der treffliche Schulz unter Andern dieses Zeitmaaß höchst bedeutsam in der Romanze: „in einem

Digitized by Google

Thal, bei einem Bach u. s. w.;" [61]) rasch und doch ruhig sanft, wie Schmetterlinge fliegen, strömt, den Worten des Textes gemäß, der Gesang in kurzen Achteln fort, deren Thesis überall klar hervortritt, denn nirgend ist die rhythmische Bewegung verdunkelt oder unterbrochen durch mehrere auf einer Sylbe gesungene Noten. Der Takt dient überhaupt so häufig in den Liedern dieses trefflichen Componisten nicht etwa als bloßes nothwendiges Maaß, sondern er ist wahrhaft erhoben zu charakteristischer Schönheit.

Der Zweiviertel-Takt, der Mittelpunkt gleichsam alles geraden Takts, hat, in seinem so natürlichen Fall einer schweren und einer leichten Thesis, nothwendig die geringste charakteristische Bestimmtheit. Wenn auch, bei gehöriger rhythmischer Behandlung demselben für sich noch ein besonderer psychischer Ausdruck eigen ist, indem sein immer noch kurzer Zeitverhalt ihn zur Darstellung leichter und angenehmer Gemüthsbewegungen bestimmt: so kann derselbe, als mittleres Taktmaaß, doch wiederum bei verschiedener Anwendung solche Allgemeinheit erhalten, daß auch entgegengesetztere Regungen der Seele nicht ganz unpassend dadurch angedeutet werden können. Junker, der einige Bemerkungen macht über das Charakteristische der Tonkunst, hält den Zweiviertel-Takt besonders geeignet zum Ausdruck der Liebe; [62]) und es ließe sich diese Bestimmung allenfalls vertheidigen, indem man annimmt, daß die allgemeinste menschliche Leidenschaft, in der instinktartigen Bedeutungslosigkeit ihrer gewöhnlichen Erscheinung, auch in der allgemeinsten, an sich bedeutungslosesten Taktart ihren musikalischen Ausdruck finden kann. Welch ein bestimmterer Ausdruck indessen dem in Rede stehenden Takte auch zugeschrieben werde, so ist doch gewiß, daß er in der klaren Symmetrie seiner Theile stets nur hindeutet auf harmo-

61) S. dessen Gesänge am Clavier S. 36. (Berl. 1779.)
62) S. Junkers Tonkunst S. 35.

Digitized by Google

nische Seelenzustände der Ruhe und des heitern Glücks; deshalb gehört er auch dem natürlichen Tanz, der in seinem eigentlichen Ursprung wiederum nur eine Aeußerung ist der glücklichen Liebe: in den National-Tänzen aller, nicht etwa walzenden und schleifenden, Völker herrscht, aus mehrfach angeführten Gründen, denn auch am gewöhnlichsten der Zweiviertel-Takt.

Der Fünfachtel-Takt gehört, seiner rhythmischen Beschaffenheit nach, nothwendig nur den erregteren psychischen Zuständen, wo die Ruhe der Seele schon wesentlich gefährdet ist; die verschiedenen Regungen der Eifersucht, des Zornes und selbst der Wuth, wie überhaupt der inneren Zerrissenheit liegen in seinem Bereich. Derselbe kann zwar, wie das früher gegebene Beispiel dieser Taktart bekundet, auch noch eine Art von Frohsinn athmen, aber es ist stets nur eine geziette, nicht der innersten Harmonie entströmenden Heiterkeit; deshalb findet, auf die Orchestik bezogen, er auch seine Anwendung höchstens nur im mimischen Kunsttanz. Lächeln kann man nach diesem nur, wenn Schnyder von Wartensee Uhlands herrliches, den tiefsten Seelenfrieden athmendes Lied „die Zufriedenen" in den Fünfachtel-Takt setzt; nicht minder unpassend gebraucht ein anderer Componist denselben in einem vierstimmigen Gesange zum Preise der Gottheit: [63]) werden nun die an sich rühmlichen Versuche zur Vervielfachung der Taktarten so ganz und gar gemacht ohne alle Idee vom Charakteristischen des Zeitmaaßes, so finden dieselben sehr natürlich keinen weiteren Eingang.

Der Sechsachtel-Takt, in seiner leicht überschaulichen Mannigfaltigkeit, in dem sanft wiegenden Schweben seines Rhythmus, ist das Zeitmaaß der Grazien. Die muthwillige Lustigkeit des Dreiachtel-Takts wird hier zu einer

63) Der Hymnus beginnt: „Herr des Weltalls! wir verehren dich mit kindlich frohem Sinn etc." Die Composition ist zu finden in der allg. mus. Zeit. Jg. XIV. No. 40.

Digitized by Google

schönen Heiterkeit; des Frohsinns unschuldsvoller Scherz, der Liebe zärtliches Kosen, kurz alle Gefühle, die in diesem Zeitmaaß zum Ausdruck gelangen können, erscheinen hier gleichsam höher geadelt. Durch das Ebenmäßige seiner Bewegung leuchtet überall eine gewisse, sich selbst bewußte Klarheit; es ist der ruhigste unter den ungeraden Taktarten, daher wohnt ihm, gehörig gebraucht, stets ein leiser Hauch bei von dem männlicheren Ernste des geraden Zeitmaaßes: überall, wo Schönheit der Bewegung mit Anmuth und Würde sich vereinen sollen, da erscheint vor allen der Sechsachtel-Takt. In solcher Natur regelt er denn sehr passend den mahnenden Hörnerruf zum heiteren Waidwerk; er beseelt des Alphorns wiederhallenden Hirtenklang; sein wogender Rhythmus beherrscht in der Barcarole den Ruderschlag des harmlosen Gondoliers. Der schwebende Tanz erhält durch ihn das schönste Gleichmaaß der Schritte und Figuren; wir glauben, indem wir dessen Bewegung vernehmen, die Wellenlinie der Schönheit sichtbar vor unserem inneren Auge sich gestaltet zu sehen; Terpsichore selbst, so möchte man sagen, schwebt, wenn sie den Reigen der Camönen und der Charittinnen führt, daher im ebenmäßig wiegenden Sechsachtel-Takt.

Der Dreiviertel-Takt ist arithmetisch dem vorigen so gleich, und dennoch durch den bloßen Accent so unendlich verschieden im Ausdruck. Er hat unter allen ungeraden Taktarten den gemessensten Gang, doch aber ist er selbst kein Bild der Ruhe; sein Rhythmus hat vielmehr oft etwas Unbefriedigendes, er strebt gleichsam zum vollen geraden Takte hin, wie zu einer unerreichbaren Vollendung. So äußert denn sich hierin am liebsten der heimliche Schmerz unbefriedigter Liebe; stilles Hoffen, innerste Wehmuth, Gram und Leid und sanfte Klage gehören in seine Sphäre: es ist das natürlichste Zeitmaaß aller ungestillten Sehnsucht. Oft strebt das Weh zwar, sich zu verbergen hinter tändelndem Scherz, durch die angenommene Heiterkeit gewahrt man indessen gar leicht den wahrhaften Ge-

Digitized by Google

halt seines Charakters. Zum Tanze selbst will er in solchem Streben wohl noch anreizen, aber es gelingt ihm so recht eigentlich nicht mehr; der Schritt belebt sich durch ihn nicht zum wirklichen, aus Schleifen und Springen schön zusammengesetzten Tanzpas; der ganz natürliche Gang des gewöhnlichen Lebens nur erscheint abgemessener und bestimmter in dem Menuet, und mehr noch in der Polonoise. Diese letzte reißt, in ihrer einmal herkömmlichen Form, denselben fort zur höchsten, ihm noch möglichen Lebendigkeit; es scheint bisweilen, als wolle er hier sich aufschwingen zu einer völlig harmlosen Heiterkeit: wie aber dieser Tanz selbst eigentlich nichts anderes darstellt, als ein Suchen und Finden und Wiederverlieren der geliebten Seele in den Labyrinthen des Lebens, also auch mischen in das lustige Hinschweben der Töne, die der Polonoise eigenthümlichen Synkopien und ähnliche Tonformen, unwillkührlich wiederum die seelenvollen Laute einer verlangenden Sehnsucht.

Der Siebenachtel-Takt in dem völlig Widerstrebenden seiner Bewegung ist nur ein Ausdruck gänzlichster innerer Zerrissenheit: Schmerz, Zorn und Wuth, in ihren für die Darstellung schönen Kunst nach Möglichkeit gesteigerten Potenzen, erscheinen auf kurze Augenblicke allenfalls in demselben; Wahnsinn und Raserei aber liegen natürlich in seinem Bereich. Das Gespenstische und Uebersinnliche, in seiner Niedrigkeit erfaßt, äußert sich hier charakteristisch; ein gezerrter Springtanz boshaft neckender Kobolde, der gräßliche Hexenreigen um den brodelnden Zauberkessel können noch von zermalmender Wirkung sein in diesem unheimlichen Zeitmaaß.

Der Viervierteltakt ist nach seiner abgeschlossenen Ganzheit stets ein Ausdruck der Ruhe und des inneren Friedens. Schöne Würde, Kraft und Muth und männlicher Ernst sind ihm eigen; der ihm möglicher Weise beiwohnende Pathos hebt das innerste Gleichgewicht nie sonderlich auf: welche Leidenschaft auch hier zum Ausdruck

Digitized by Google

gelangen mag, immer noch erscheint sie in einer gewissen sittlichen Haltung. Ein Geist der Hoheit und der ruhigen Erhabenheit thront in seiner Bewegung; und so belebt er am schönsten das Gefühl der Andacht, trägt die durch seine mächtigen Rhythmen erhobene Seele zum Himmel empor. Irdische Feierlichkeit aber auch liegt in seinem Gebiete; schimmernder Glanz, stolzer Pomp und großartige Pracht, werden durch ihn charakteristisch bezeichnet. In solcher inhaltschweren Bedeutsamkeit entschlüpft ihm denn nothwendig der leicht geflügelte Tanz; den natürlichen Gang des Menschen vermag er nur höher noch zu beleben zum kriegerisch fortstrebenden Schritt, oder zum gehaltneren triumphirenden Festmarsch.

Der Neunachtel-Takt, in den langsamer gehaltenen Schlägen dreier schweren Zeiten, ist ein schöner Ausdruck der sanft bewegten Seele. Nicht die Grazie des heiter in sich vergnügten Sechsachtel-Taktes wohnt ihm bei; nicht mehr der lustige Frohsinn, und die rasch aufflackernde Erregtheit des Dreiachtel-Takts: tiefer greifend und bleibender vielmehr äußern hier sich die Gefühle, die schon seltener froh, als ernst und düster sind. Alle Leidenschaften und Affekte aber, welche der geregeltere Rhythmus des Neunachtel-Taktes darzustellen vermag, erscheinen niemals in jener Wildheit des Fünfachtel- oder gar des Siebenachtel-Taktes: sein Schmerz ist schön gemäßigt, das klare Licht des Geistes schwebt hier gleichsam noch sichtbar über der Empfindung. Höchst charakteristisch hat daher Bethoven, in der Musik zu Göthe's Egmont, bei den ergreifenden Klängen, unter welchen Clärchens liebende Seele der Erde entschwebt, dieses Zeitmaaß angewendet; und eben so gebraucht auch Gluck dasselbe an manchen Stellen seiner Werke mit ausdrucksvollster Bedeutsamkeit. Bisweilen zwar mag der Neunachtel-Takt auch wohl noch scherzen, tändeln aber und schäkern kann er nicht: er giebt dem Frohsinn, der ihn nicht sonderlich weiter berührt, sich nur allenfalls

Digitized by Google

noch völlig hin, und daher sucht denn auch der lustige Tanz nicht eben angelegentlich mehr seine Gesellschaft.

Der Zwölfachtel-Takt in seiner breiten Gedehntheit hat mit dem ihm scheinbar verwandten Sechsachtel-Takt, in Hinsicht seiner psychischen Natur, gar wenig mehr gemein; er drückt ebenfalls eine hohe innere Bewegung und Leidenschaftlichkeit aus, die aber hier einen so großartigen pathetischen Charakter erhält, daß diese Taktart selbst im erhabenen Style der Tonkunst noch passend ihre Stelle findet: Sebastian Bach zum Beispiel in seiner Cantate „eine feste Burg ist unser Gott," und auch Bethoven in seinem Oratorium „Christus am Oelberge" haben dieselbe höchst zweckmäßig und ausdrucksvoll angewendet. Mozart in seinem Requiem malt durch ihn das innerste Erbeben, und die daraus entspringende Mahnung zur Flucht vor einem Ungeheuer; und dieses Gefühl wiederum behält hier in dieser weiten Taktart immer noch bedeutsam etwas Großartiges, Heroisches, welches im Dreiachtel- oder gar in dem noch eiligeren Dreisechszehntel-Takt unmöglich zum Ausdruck gelangen könnte. Tartini's bekannte Teufels-Sonate beginnt mit einem Larghetto im Zwölfachtel-Takt, welches in der glücklichen Mischung lebendiger Erregtheit, und doch gehaltener Würde die Natur dieses Zeitmaaßes höchst bedeutsam bezeichnet. Auch Rhode, Maria von Weber, Sörgel und andere denkende Tonsetzer neuerer Zeit haben von dieser, so wie auch von anderen seltener gewordenen Taktarten wiederum am gehörigen Orte einen höchst zweckmäßigen Gebrauch gemacht in der reinen Instrumental-Musik: man studire solche Werke genauer, um sich zu überzeugen, daß die Vermannigfachung des Zeitmaaßes keine bedeutungslose Spielerei ist, und daß bei gehöriger Behandlung, auch ohne erläuterndes Wort, stets ein bestimmterer psychischer Charakter dadurch zum deutlich vernehmbaren Ausdruck zu gelangen vermag.

Die früher angegebene Vermischung der geraden und ungeraden Taktarten, sowohl nacheinander, als auch gleich-

Digitized by Google

zeitig, wird in ihrer mannigfachen Modification stets eine bedeutsame Anwendung finden, wo Unstetheit der Empfindung, Kampf der verschiedenen Leidenschaften, rascher Wechsel entgegen gesetzter Gefühle, innere oder auch äußere Verwirrung, Kriegsgetümmel, wilder Volksjubel und andere ähnliche Zustände und Situationen dargestellt werden sollen: als höchster Culminationspunkt gleichsam solches wildesten Ausdrucks würde hier jener vorerwähnte, an Taktlosigkeit gränzende, freiere Numerus erscheinen, 64) der, also gebraucht, seine Wirkung auf die Seele des Hörers sicher nicht verfehlt.

Obgleich nun, allem Vorigen zu Folge, das Zeitmaaß nach seinem geraden, oder mehr und minder ungeraden Verhältniß, wie auch durch den verschiedenen Fall der Accente, unläugbar schon einen für sich bestimmten Charakter hat; so erhält es doch erst die energische Kraft seines Ausdrucks ganz besonders durch die Art und Weise der Taktfüllung, die wir bestimmter bezeichnen wollen mit dem Namen des Rhythmus. Es bezieht dieser also sich durchaus nicht mehr auf die Quantität oder auf das Maaß der Zeit, sondern auf dessen verschiedene Anschauung oder Qualität: Rhythmus ist für uns die abgemessene Reihe der Töne, die zusammen einen Takt ausmacht. Wenn nun das Charakteristische hier näher bestimmt werden sollte, so müßte dieser musikalische Rhythmus zunächst wiederum ganz im Allgemeinen angeschaut werden in dem möglichsten Umfang seiner Mannigfaltigkeit, deren unendlicher Reichthum sich klar wenigstens darstellt in folgender arithmetischen Anschauung. Rechnet man zu den sieben üblichsten Notengattungen bis

64) Absichtliche Abweichungen selbst von einem ganz bestimmt vorgeschriebenen Zeitmaafs können, gehörigen Ortes angewendet, als höhere Gefühlsaccente eine schöne Bedeutsamkeit erhalten; Virtuosen und Sängerinnen treiben indessen jetzt mit solchen rhythmischen Licenzen häufig ein höchst unstatthaftes und widriges Spiel.

d. V.

Digitized by Google

zum Vierundsechszigstheil hinauf eben so viel vorkommende Arten der Pausen, und subtrahirt natürlich hiervon die ganze Note und Pause, da diese ohne Weiteres einen vollen Takt für sich erfüllen, so giebt dies zwölf verschiedene Zeitgrößen, deren mögliche rhythmische Combinationen kaum noch in Zahlen auszudrücken sind, indem zwölf an sich nicht weiter veränderliche Objecte, wie z. B. zwölf Buchstaben, schon 479001600 verschiedene Zusammenstellungen, oder Verwechslungen zulassen. Punktirungen aber und Vorschläge verändern hier noch den Werth der rhythmischen Zeitgrößen; Synkopien, Austakte u. s. w. bedingen, abgesehen von der eigentlichen Notengeltung, für sich schon einen vielfach verschiedenen Fall der Bewegung: unmöglich also wäre, an dieser Stelle wenigstens, ein weiteres Eingehen in dieses unerschöpfliche Gebiet, doch mögen einige allgemeinste Bemerkungen über das Charakteristische im musikalischen Rhythmus hier ihre Stelle finden.

In Hinsicht aller verschiedenen Art und Weise der Taktfüllung kann keine andere Gränze bestimmt werden, als etwa die, welche das Gesetz der rein formalen Schönheit bedingt; jede noch so seltsame rhythmische Zusammenstellung von Noten und Pausen, die nur keine allzu gesperrte widerstrebende musikalische Bewegung erzeugt, wird also gehörigen Ortes noch charakteristisch anzuwenden sein. Betrachten wir nun von solchem, gewiß richtigen Grundsatz ausgehend, diesen Zweig der musikalischen Theorie, so zeigt auch hier wiederum die Praktik sich meistens nur abhängig von einem verjährten Herkommen: der mögliche Reichthum sehr wohl anwendbarer rhythmischer Combinationen schränkt sich im Ganzen nur auf eine Anzahl üblich gewordener Wendungen ein; der glatteste Rhythmus gleichsam findet, meistens ohne weiteres Bewußtsein seiner Bedeutung, nur hauptsächlich eine allerdings bequeme Anwendung. Jene großen Summen von Zusammensetzungen der verschiedenen Zeitgrößen enthalten allerdings viele der Schönheit nicht entsprechenden, und folglich unbrauchbaren For-

Digitized by Google

men; dagegen aber auch sicher noch vielfache, der heutigen Tonkunst neue Verbindungen, die höchst charakteristische Rhythmen erzeugen würden: nicht ungerathen wäre es daher, wenn der angehende Tonkünstler zur Uebung sich alle nur denkbaren Taktfüllungen zusammen bauete, oder schon vorhandene, rein theoretische Combinationen der Art [65]) fleißig anfähe; derselbe würde dadurch unbezweifelt auf manche neue Ideen geleitet werden zur rhythmischen Behandlung eines Tonstücks. Der Weg des Genies, welches das Originelle überall von selbst findet, und dem bedeutsam Schönen vereint, ist dies freilich nicht; ein solcher auserwählter Kunstjünger denkt aber jeder junge Musiker ganz unbezweifelt zu sein, und deshalb dürfte das so eben vorgeschlagene Studium wohl hier und da weidlich bespöttelt werden, was jedoch nichts bedeuten will: ganz anerkannte Tonkünstler haben für die wenigen, in der früheren Theorie des Rhythmus beigebrachten Beispiele solcher eigenthümlicher Taktfüllungen uns schon den besten Dank gezollt, indem sie uns auf eine Fülle neuer Ideen dadurch gerathen sind; und so dürfte denn ein sich selbst bewußtes Streben nach Bereicherung der Tonrhythmen wohl überall einige nähere Aufmerksamkeit verdienen.

Von dem zunächst Wesentlichsten der Taktfüllung, von den Notengattungen selbst, ist hinsichtlich ihres Ausdrucks wenig zu sagen; jederman weiß schon, daß lange gehaltnere Noten Ernst und Trauer, Würde und Hoheit; kürzere dagegen, Freude und Scherz, Anmuth und tändelndes Spiel bezeichnen; mit einem Worte: Töne von längerem Zeitverhalt gehören mehr der erhabenen, ihre Gegensätze aber der naiven Schönheit. Nicht billigen kann man in solcher klaren ästhetischen Ansicht von der Notengeltung die heutige verkünstelte Manier, das ernste und grandiose Adagio mit Läufern und Zierrathen in Zweiunddreißigteln und Vierundsechszigtheilen zu überfüllen, und darauf das

65) S. z. B. Mersenne Harmonie universelle C. p. 393 ff.

Digitized by Google

herrliche seelenvolle Ornament, nicht etwa als psychischen Ausdruck innigster Versenktheit und schmachtender Sehnsucht, sondern, in widriger Gedehntheit, als bloßes curioses Kunststückchen anzuwenden: solche Mißgriffe, auch der berühmtesten Virtuosen und Sängerinnen, bekunden nur zu deutlich den gänzlichen Mangel alles Sinnes und Gefühls, selbst für die einfachste und natürlichste charakteristische Schönheit in der Tonkunst.

Die Pause wird meistens nur nach nothwendigem Gesetz an das Ende der musikalischen Sätze und Perioden gebraucht; ziemlich selten aber sind noch die Beispiele, wo die kürzeren Arten derselben, als wesentlich integrirender Theil des Rhythmus selbst, die Takte in geregelter Wiederkehr erfüllen: und doch ist solche bestimmte Unterbrechung der Bewegung, die besonders nur in der reinen Instrumental-Musik ihre Anwendung finden kann, von so tiefer charakteristischer Bedeutsamkeit. Unruhiges Bangen des klopfenden Herzens, ängstliches Beben bis zum Stocken der Pulse, Schrecken und Furcht und Entsetzen werden deutlich dadurch ausgedrückt, und verfehlen sicher ihren beabsichtigten Eindruck nicht.

Der Punkt, als verlängerte Tongeltung, über dessen mannigfachere Anwendung wir früherhin schon einige Bemerkungen gemacht haben, [66]) ist höchst charakteristisch im Rhythmus, indem derselbe, er mag nun auf eine Note der guten oder der schlechten Taktzeit fallen, stets einen bestimmenden Einfluß äußert auf die größere oder geringere Stärke und Schwäche des Accentes selbst; die gesammte Bewegung erhält dadurch etwas besonders Pikantes. Punktirte Noten mit ihren gleichsam geschärften Rhythmen bezeichnen stets nur innere Zustände der höchsten Unruhe; besonders heftige Aufwallungen des Schmerzes und der Freude können dadurch ausgedrückt werden, je nachdem die anderen Mittel der Tonkunst es bestimmen: die ihnen bei-

66) S. Th. I. p. 93.

Digitized by Google

wohnende gereizte Lebendigkeit aber überträgt die dargestellte Empfindung beinahe unfehlbar auf das Gemüth aller Hörer.

Vorschläge bilden gewissermaßen den Gegensatz des Punktes; dieser verlängert den Gehalt der Noten, jene hingegen verkürzen um ein Geringes deren Werth. Muthwillig gleichsam drängt der Vorschlag sich in das abgemessene und geregelte Zeitmaaß ein, und dieser lustige Muthwille, ein launiges Necken und Foppen, ist denn auch seine wahrhafte Natur: jene gedehnteren Töne im Largo, die nach der üblichen, oft aber nicht correkten, Schreibart sich dem Auge noch als Vorschläge darstellen, sind häufig für das Ohr eigentliche Vorhalte, von deren sehnsüchtigem Wesen hier nichts Weiteres gesagt werden kann. Wenn nun aber, wie wir sehen, auch in solchem kleinsten rhythmischen Gewerk noch ausdrucksvolle Bedeutung liegen kann, so sollten Sänger und Virtuosen mit dieser, wie mit anderen, aus eigenen Mitteln gegebenen Ausschmückungen billig ein wenig minder freigebig sein, sollten sie nicht als eitlen Flitterath, sondern nur da anwenden, wo dieselben als subjective Gefühlsaccente durchaus wesentlich sind für das Charakteristische des vorgetragenen Tonstücks.

Synkopiren oder Rückungen — die guten und schlechten Taktzeiten verschiebend oder gleichsam verschmelzend, indem sie den accentuirten Takttheil da anheben, wo eigentlich der schlechte beginnen sollte — haben in ihrer Bewegung beständig etwas, dem rhythmischen Gefühle schlechthin Widerstrebendes; wodurch denn, auch bei einer länger gehaltenen Notengattung, eine ganz eigenthümliche innere Bewegung bezeichnet wird: höchste Beklommenheit, verborgene Furcht, mühsam verhaltener Schmerz, geheime, doch aber hervorbrechende Sehnsucht, erheuchelte Ruhe, gleichsam ein Lächeln in Thränen, können durch synkopirte Noten charakteristisch ausgedrückt werden.

Die Figuren in der Tonkunst erhöhen, bei längerer geregelter Durchführung wesentlich den Reiz der musika-

Digitized by Google

lischen Bewegung; am gewöhnlichsten ist die Triole, die, indem sie gern in den begleitenden Stimmen verweilt, den Tripeltakt mit dem geraden zu verbinden scheint, und so jenem Ausdrucke nahe kommt, den wir früherhin der Vermischung des Zeitmaßes überhaupt zugeschrieben haben. Hier haben sind Unruhe und Verwirrung hier minder groß; man merkt gleichsam, es sei dabei nur abgesehen auf ferne Beziehungen, auf ein mehr reizvolles Spiel mit schöner Mannigfaltigkeit der Bewegung, und giebt sich willig dem sanften Wiegen der Töne hin. Doch behält die Triole immer etwas von dem lustigen und scherzhaften des einfachen Tripeltaktes; die Grazie dagegen verweilt in höherer Heiterkeit bei der Sextole, welche die höchste Schönheit der begleitenden musikalischen Figuren zu entfalten scheint. Noch mehr geistreich und an sich ausdrucksvoller Harmonie ist die in diesen und ähnlichen Formen vorüberspielt dem entzückenden Ohre, wirkt, besonders in freieren Fantasien, mit allmächtigem Zauber; wie in Göthe's hohem Gesange den Fischer die Sirene fesselt, also gleichsam auch die Seele hier unwiderstehlich angereizt, sich gänzlich zu versenken und zu verlieren in den leisen Rhythmus der wogenden Tonwellen. Lieblich und schön auch sind solche Figuren, wenn sie im leichten Arpeggio den Ton der Stimme wie lispelnd umfließen; in neueren Zeiten jedoch, wo man auch das kleinste Lied gern Note für Note mit gelehrten, kunstvoll von Dissonanzen durchwebten Harmonien begleitet, hört man solche Einfachheit immer seltener. Wären indessen viele der Lieder-Componisten bessere Psychologen, vermöchten sie gewissermaßen in die Hörer hinein zu schauen, und das Wohlbehagen der Seelen bei solchen hie und da noch einmal erscheinenden Arpeggien sich heraus zu lesen: so würden sie ihre tiefe Gelehrtheit in der Harmonie sicher für schicklichere Gelegenheiten aufbewahren, würden häufiger zum einfachen Gesange den schön begleitenden Figuren ihr ästhetisches Recht wiederfahren lassen. Wie dieselben in anderem Zahlverhältniß, z. B. als Quin-

Digitized by Google

tole, Septole u. s. w., wirken müssen, welchen psychischen Ausdruck diese minder ansprechenden Formen haben können, das geht aus allem früher Gesagten bereits zur Genüge hervor.

Die Taktfüllungen oder Rhythmen sind aber nicht sowohl für sich allein, als eigentlich in einer ihnen nothwendigen Verbindung zu betrachten, und da geben denn mehrere derselben, die nach einem gewissen Schönheitsgesetz gruppirt sind, den rhythmischen Satz; einige Sätze aber, zu einem größeren, in sich abgeschlossenen Ganzen verbunden, bilden endlich die rhythmisch-musikalische Periode. Die einzelnen Phrasen oder Sätze nun bestehen zunächst entweder aus einer geraden Anzahl von Takten, zum Beispiel zwei, vier, acht u. s. w.; oder sie enthalten ein ungleiches Zahlverhältniß von drei, fünf, sieben oder neun solcher Theile; die Sätze aber, die zusammen eine Periode bilden, können wiederum entweder alle von gleichem oder auch von ungleichem Umfange sein, das heißt: sie vermischen nach Beschaffenheit des Ausdrucks selbst Sätze von gerader und ungerader Taktzahl. Da die musikalische Periode sich bildet nach allgemeinem rhythmischen Gesetz, so genügen zwei Sätze als Bild und Gegenbild vollkommen zu deren Gestaltung; indessen darf auch eben so gut eine größere Mannigfaltigkeit darin herrschen: es können in den Hauptgedanken größere oder kleinere Zwischensätze eingeschaltet werden, je nachdem der Charakter des dargestellten Inneren es erheischt. Der Punkt, wo die Sätze und Perioden enden und neue beginnen, heißt Einschnitt oder Cäsur; dieselbe macht sich, hier abgesehen von allem bestimmter bezeichnenden melodischen und harmonischen Schlußfall, für sich schon rhythmisch bemerkbar durch einen größeren oder geringeren Halt: steht nun dieser auf einem schweren Taktheil, so heißt die Cäsur männlich, oder auch jambisch; weiblich aber, oder trochäisch nennt man dieselbe, wenn sie auf eine schlechte oder leichte Taktzeit fällt. In allen diesen ferneren Modificationen der schönen musikalischen Bewe-

Digitized by Google

ging nun liegen, wieder um neue Mittel [illegible] Rhythmen, die aber bisher noch [illegible] beachtet worden sind. In der Anzahl der Takte eines Satzes, zunächst herrscht jetzt meistens eine [illegible] und leere Symmetrie, die allerdings, je weiter man sie treibt, die Rhythmen nur desto runder, glatter und abgeschlossener, zugleich aber auch um so nüchterner und nichtssagender macht. Die Zahlen vier und acht erscheinen dabei am gewöhnlichsten; Sätze von fünf, sieben oder neun Takten kommen sind nicht sonderlich im Gebrauch, obgleich ältere und neuere musikalische Theoretiker dieselben als lebendig und dem Ohre wohlthuend und angenehm anpreisen. Die Ursachen sind indessen nicht allein in formellen Gründen, sondern auch von tieferer Bedeutung, denn sie scheinen in geringerem Ebenmaße in einer rhythmisch musikalischen Periode, offenbar hin auf erregtere psychische Zustände, wie sie heftiger erscheinen werden, je länger, durch häufige abgebrochenen und wenig gleichmäßigen Rhythmus [illegible] der reinen Kunstform solche Sätze an einander reihen. Gegensatz solcher unruhigen Bewegung mit [illegible] symmetrische Anordnung der Sätze, die jetzt meistens, ohne Bedeutung nur als rhythmische Mittel angewendet, zu einem klaren Ausdruck ruhiger und mehr [illegible] Gefühle, in welcher die höhere Leidenschaft endlich sich auflösen kann mit psychologischer Wahrheit. Man beobachte nur zum Beispiel den Zorn, wie er Anfangs auszutoben beginnt in kurzen, Vorwürfe enthaltenden Fragen; wie er darauf in längeren, ungleichen Sätzen sich scheltend und schmähend ergießt, dadurch aber sich erhitzt und erschöpft bis zum kurzen keifenden Schrei; und dann, häufig übergehend in mehr ermahnenden Ton, endlich gleich einem fern dahin ziehenden Gewitter verhallt. Nun setze man sich, frei von dem herkömmlichen Formenwesen, an

66) S. Riepel a. a. O. S. 23.
G. Weber a. a. O. Th. I. S. 105.

Digitized by Google

das Instrument, und baue, dergleichen Seelenzustände sich näher vergegenwärtigend, Sätze und Perioden von fünf, neun, drei, ja selbst von noch wenigeren vielleicht durch größere Pausen hervorgehobenen Takten zusammen, die allmählig beruhigend übergehen zu vier- und achtgliedrigen Theilen; und man wird, bei übriger zweckmäßiger Behandlung, auch in dem musikalischen Periodenbau an sich schon ein wirksames Mittel finden zu klarer Gestaltung des Innern. — In der Musik des gesellschaftlichen Tanzes selbst ist die gewöhnliche Anordnung der aus acht Takten bestehenden Sätze keineswegs nothwendig; es sind uns unter andern süddeutsche Ländler vorgekommeu, von denen jeder Theil nur sechs Takte zählte, und die in dieser ungewöhnlichen Structur eine wahrhaft hinreißende Wirkung thun. Der kurze Tanz eines fremden Volkes hat, im langsamen Zeitmaaß von sechs Vierteln, sogar im ersten Theile sechs, im zweiten aber nur drei Takte; [67]) und solche Ungleichheit kann allerdings bedeutsam werden, wenn auch die Orchestik, gleich der Tonkunst, in ihrem rhythmischen Periodenbau hinstrebt nach einer charakteristisch schönen Bewegung. — Die vorerwähnten verschiedenen Einschnitte endlich, geben den musikalischen Sätzen nicht minder eine eigenthümliche Färbung. Die männliche Cäsur hat immer etwas Festes und Bestimmtes; die weibliche hingegen zeigt stets etwas Schwankendes und weniger Befriedigendes, daher kommt sie gewöhnlich nur vor in den mittleren Sätzen der Perioden: dieselbe kann jedoch auch, wenn der Charakter es fordert, eben so gut in der vollkommenen Cadenz des Schlußfalles eine Stelle finden. — Beginnt eine rhythmisch-musikalische Periode nicht mit dem vollen Takte, so entsteht die Anakrusis oder der Auftakt, der wiederum nicht völlig gleichgültig und bedeutungslos erscheint, da sein Vorhandensein nicht bloß dem ersten, sondern selbst den folgenden Sätzen öfter eine besondere Bewegung ver-

67) S. Dalberg, über die Musik der Indier S. 40.

Digitized by Google

leiht: es bekommen nehmlich die leichteren Takttheile dadurch einen höchst merklichen Nachdruck; wie wichtig und bestimmend aber aller Accent für das Charakteristische der Rhythmen sei, das bedarf nach allem bereits Gesagten hier keiner weitläuftigeren Erwähnung mehr.

Wenn wir früherhin die Pausen betrachteten, als wesentliche Theile eines heftig bewegten Rhythmus selbst, in dem die Einbildungskraft die fehlenden Ictus unwillkührlich ersetzt, so ist nunmehr von denjenigen mehr befriedigenden Halten zu reden, welche gleichsam als Interpunctionszeichen die rhythmisch-musikalischen Sätze und Perioden von einander trennen. Solche größere Pausen besonders, die bei übrigens gleichem Zeitverhalt von verschiedener Wirkung sind, je nachdem sie auf eine mehr oder minder schwere Taktzeit fallen, führen ohne bestimmteres Verlangen nach rhythmischer Ausfüllung den Hörer auf Momente in sein Inneres zurück. Des Künstlers Seele scheint hier gleichsam in seiner Dichtung erschöpft, er muß sich erst wieder sammeln zu neuem Erguß, und so überläßt derselbe bei solchen musikalischen Ausrufungszeichen und Gedankenstrichen die Einbildungskraft des Hörers ihrem eigenen Schwunge, sei es nun durch eine lang verschwebende Schlußnote, oder durch eine über die Gebühr verlängerte Pause. Oft aber überträgt der Componist auch den bestimmteren Verfolg seines Ausdrucks an die individuelle Empfindung des Tondeklamator's oder Virtuosen, der nunmehr solche Fermate nach Willkühr ausfüllt, und uns in einer freien figurirten Cadenz sein Innerstes offenbaret, wie es eben angeregt ist durch den bisherigen Gang der Tondichtung. Der musikalische Hauptgedanke derselben wird noch einmal in gedrängter Uebersicht aufgefaßt, aber in der neuen tief ergreifenden Eigenthümlichkeit einer zweiten Künstlerseele, die eben jetzt schickliche Veranlassung nimmt, uns einen Blick wenigstens thun zu lassen auf ihre individuelle Sehnsucht, auf ihre Liebe, und auf ihre dämmernden Hoffnungen. Diese interessanten Mittheilungen aber geschehen hier natürlich in

Digitized by Google

einem nur sehr freien Numerus, über dem jedoch stets das Taktgefühl des Hörers schwebt: das eben ist noch der besondere Charakter der Fermate, daß sie bei fortwährendem Taktgefühl das reelle Fortgehen des Rhythmus selbst anhält. Die musikalischen Halte solcher Art werden also hier zu einem Ausdruck tiefen Affekts und schöner Begeisterung; zugleich aber spannen sie im endlichen ahnungsvollen Hinüberführen zur Composition selbst die Erwartung wiederum mächtig auf das, was da noch kommen soll. Wie armselig und lächerlich aber erscheinen dagegen die conventionell gewordenen Fermaten und Cadenzen, in denen ein Virtuos geschwind noch Gelegenheit nimmt, in größter Eil ein Paar, wenn auch schlecht klingende, doch aber unerhört schwere Kabriolen zum Besten zu geben. —

Alle die bisher betrachteten Mittel zum Ausdruck in der musikalischen Bewegung endlich, hängen jedoch wesentlich ab vom Tempo, welches, in so fern dasselbe verfehlt wird, sehr geeignet ist, nicht allein die charakteristische, sondern auch selbst die formale Schönheit eines Tonstücks zu verdunkeln. Eine zu rasche Totalbewegung bewirkt nothwendig Undeutlichkeit, die zu langsame dagegen zerreißt stets den anmuthigen Fluß der rhythmisch-melodischen Perioden: ein zu gedehntes Adagio gleicht, wie Sulzer meint, dem Vortrage eines Schulmeisters, der eben einen Psalm buchstabirt. Wichtiger indessen noch ist das wohl gewählte Tempo für den Ausdruck; indem dasselbe eben so wohl vorübergehende psychische Zustände, als auch dauernde Stimmungen bedeutsam bezeichnet. Plutarch schon sagt, daß alle Musik nur besonders beruhe auf Fröhlichkeit, Betrübniß oder Enthusiasmus, auch Aristides Quintilianus redet beinahe eben so von einer betrübten, fröhlichen oder auch ruhigen Stimmung zur Musik; und diesem correspondiren denn zunächst ganz genau die allgemeinsten Bezeichnungen des Tempo, nehmlich: Adagio, Andante und Allegro. Welch eine Anzahl bedeutsamer Modificationen aber enthalten diese drei Hauptbewegungen, vom Largetto und Flebile,

Digitized by Google

Mäſtoſo und Andantino, bis zum Spirituoſo und Preſto, ſchon in der gewöhnlichen theoretiſchen Kunſtſprache; viel reicher jedoch, voll unnennbarer Schattirungen, geſtalten dieſelben ſich in der Praxis des gefühlvollen Tondichters, dem hier wiederum ein neues höchſt wirkſames Mittel ſich darbietet zur klaren Geſtaltung eines Innern. So entſpricht zum Beiſpiel das Lento und Andante dem phlegmatiſchen, das Grave und Largo hingegen den Bewegungen des melancholiſchen Temperament's; des Sanguinikers Grundſtimmung iſt das Rondo Scherzando, der Choleriſus aber poltert daher im Allegro agitato. Leidenſchaften und Affekte, Gefühle und überhaupt alle pſychiſchen Zuſtände bedingen hier eben ſo die mannigfachſte Nüancirung, denn es hat ein jeder derſelben ſeine ganz beſtimmte, bisweilen ſehr zuſammengeſetzte Art der Bewegung. Der erzürnte Menſch zum Beiſpiel läuft oft wüthend umher, wie getrieben und gepeitſcht von der Geißel der Furien; plötzlich aber werden ſeine Bewegungen langſamer, oder er bleibt gar ſtehen, und ſtarrt wie eingemauert, je nachdem ſich in ihm eine neue Reihe von Gedanken und Empfindungen anknüpft: und in allen ſolchen charakteriſtiſchen Zügen vermag die Tonkunſt überhaupt dieſem, ſo wie anderen dargeſtellten inneren Zuſtänden leicht und vernehmlich zu folgen. Dem Tumult der Gedanken entſpricht vernehmlich der wilde Tumult der Töne; Forte und Fortiſſimo bezeichnen das Toben und Schreien des Zornes; deſſen beſchleunigte Bewegungen aber mahlt im erregten Takt mit ergreifendſter Wirkung das beſchleunigte Tempo, deſſen langſamere oder geſchwindere Schläge gleichſam betrachtet werden können, als der Puls der lebenvoll beſeelten Tonkunſt. In derſelben zeigt alſo ſich hier ein geregeltes Eilen und Zögern, das jedoch wiederum bedeutſam und faßlich die innere Bewegung abſpiegelt; bereits in der allgemeinen Theorie des Rhythmus haben wir aufmerkſam gemacht auf ſolche, in der Tonkunſt noch nicht gehörig benutzten Wirkungen der Retardation und Acceleration. Früher auch iſt

Digitized by Google

schon mehrfach von uns hingedeutet worden auf die Beschleunigung des Tempo überhaupt, indem vor etwa achtzig Jahren unser heutiges Andante bereits die Bewegung des Allegro hatte; und im innigen Zusammenhange steht auch das beinahe eine kleine Terz betragende Hinaufsteigen unserer Stimmgabeln mit dieser interessanten Erscheinung, deren sicherer Grund nur zu suchen ist in den Tiefen des innersten Lebens selbst. Nach allem diesem nun ist die Bezeichnung des Tempo nicht etwa nur eine äußerliche Sache, die man so ziemlich mechanisch abthun kann; sie gehört vielmehr recht eigentlich dem zarten Kunstsinne des Componisten, dem es denn auch vornehmlich zusteht, das Zeitmaaß seiner Tondichtungen genau zubestimmen. Wie mangelhaft zu diesem Zwecke indessen die bisherige Wortbezeichnung war, springt in die Augen, daher muß jedem höher gebildeten Tonsetzer die allgemeinere Einführung eines Chronometers sicher eine höchst willkommene Erscheinung sein. Ganz unglaublich ist es indessen, mit welchen wahrhaft seichten Gründen selbst denkende Tonlehrer gegen diese Maschine aufgetreten sind, die, beiläufig gesagt, in ihrer Idee keineswegs neu ist. Mersenne schon macht den Vorschlag, sich zu bestimmterer Angabe des Tempo eines Pendels zu bedienen, [68]) und Loulié giebt bereits den vollständigen Abriß eines mechanischen Instruments, das er Chronometer benennt. [69]) Seitdem beschäftigten sich französische und englische Gelehrte vielfach damit; und auch in Deutschland erfanden fast gleichzeitig Abel Búrja, Weiske, Wenk, Stöckel und Guthmann eine solche Maschine, und schrieben mehrfach darüber. [70]) Alle diese Versuche fanden

68) S. Harmonie universelle D. p. 149. (Par 1636.)

69) In den Principes de Musique, mis dans un nouvel ordre etc. (Par 1698.)

70) A. H. Wenk, Beschreibung eines Chronometers oder Taktmessers. Magdeb. 1798.
Stöckel, über das Chronometer; allg. mus. Zeit. Jg. II. No. 38, 39. VI, No. 4.
Guthmann, Vorschlag zu Taktmessern. Ebendas. Jg. IX. No. 8.

Digitized by Google

indessen wenige Beachtung, bis endlich Mälzel's bekanntes Chronometer dadurch allgemeineren Eingang fand, daß zuerst Beethoven [71]), und nachher Spohr, Hummel, nebst anderen bedeutenden Tonsetzern ihre Compositionen danach bezeichneten. Alle diese Meister also erkennen bereits den Werth der Metronomen, die nur um so wichtiger erscheinen, je mehr man aufmerksam wird auf die Bedeutsamkeit des Tempo für den Ausdruck des innersten Lebens.

Vollendet wäre nunmehr in deutlichen Umrissen die Darstellung des charakteristisch Schönen in aller musikalischen Bewegung, ganz abgesehen von dem weiteren das Zeitmaaß erfüllenden Inhalt; und es muß nunmehr dieser selbst, also der reine Ton für sich, näher betrachtet werden nach der Möglichkeit seiner Wirkungen und seines bestimmt erkennbaren Ausdrucks. Eine erschöpfende Durchführung dieser großen Aufgabe kann zwar an dieser Stelle nicht gegeben werden; jedoch erfolgen hier die näheren Hinweisungen wenigstens auf die expressive Natur der Töne.

Aller Schall ist Erzeugniß einer mit einer gewissen Geschwindigkeit schwingenden oder vibrirenden Bewegung; erscheint derselbe unserem Ohr nur verworren und unklar, so entstehen Geräusch, Gemurmel und ähnliche Wahrnehmungen: wird er aber für uns näher bestimmbar, was von der größeren Regelmäßigkeit seiner Bebung abhängt, so nennen wir denselben Klang. Die gleichförmig abgemessenen Schwingungen aber zeigen hinsichtlich ihrer größeren oder geringeren Geschwindigkeit ein sehr mannigfach

---

71) Derselbe hat in der allg. mus. Zeit. Jg. XIX. No. 51 alle seine Symphonien-Sätze selbst bestimmt nach dem Chronometer von Mälzel, dem übrigens von dem Mechanicus Winkel in Amsterdam diese Erfindung streitig gemacht wird, obgleich die Ehre derselben, nach den vielen früheren und ganz ähnlichen Versuchen nicht eben besonders erheblich scheint. G. Weber auch erreicht durch ein sehr einfaches Pendel den gleichen Zweck; Sparrevogn hat die Maschine höchst sinnig in Form einer Taschenuhr dargestellt, und Neukomm und Despreux haben nachher dieselbe noch wiederum in anderer Weise ersonnen. d. V.

Digitized by Google

verändertes Zahlverhältniß;[72]) dadurch nun entstehen Klangverschiedenheiten, für welche die Sprache im figürlichen Ausdruck die Wörter „Höhe und Tiefe" gebraucht, und die man gewöhnlich Töne nennt: ein musikalischer Ton ist demnach ein Klang von abgemessenem Schwingungsmaaß, oder, was dasselbe ist, von bestimmbarer Höhe. Solcher geregelte Schall nun wirkt zunächst auf das Unorganische mit wunderbarer Kraft. Die festesten Körper, Pfeiler und Gewölbe, welche kaum die Macht irgend eines wirklichen mechanischen Stoßes zu erschüttern vermöchte, erbeben bei der Orgel mächtigem Klange in merklicher Resonanz; starke Mauern, zwischen welche man versuchsweise klingende Saiten ausgespannt hatte, stürzten, auf diese Weise von der Gewalt der Tonschwingungen unmittelbarer getroffen, zusammen. Wichtiger indessen, als diese, nach bekannten mechanischen Gesetzen immer noch erklärbaren Erscheinungen, sind folgende mehrfach beglaubigte Thatsachen, die in der Wunderkraft ihrer Wirkungen uns deutungsvolle Winke geben über die so bedeutsame Verschiedenheit der einzelnen Töne. In einer Fayence-Niederlage gerieth durch einen gewissen ausgehaltenen Flötenton alles Geschirr in eine so heftige zitternde Bewegung, daß dasselbe, übrigens ohne Regung bei anderen höheren oder tieferen Tönen, unter fortgesetztem Blasen unfehlbar gesprungen wäre. Mit einem großen Spiegel geschah dies an einem anderen Orte wirklich; derselbe zerborst urplötzlich in sechs Stücke durch ein ausgehaltenes Unisono zweier Sänger von außerordentlich schönen Stimmen; sie mußten — wie der Erzähler dieser von ihm durch angeführte Augenzeugen

---

72) Wollaston, in seiner Abhandlung von der Hörbarkeit der Töne, hat darüber die äußersten arithmetischen Angaben; nach ihm beträgt der Umfang des gesammten Klanggebietes, ganz abgesehen von schöner Tonkunst, beinahe zehn Octaven.
S. Thomson's Annals of Philosophy, 1820. Aug. S. 145.

Digitized by Google

bekräftigten Thatsache sagt [73]) — zu singen aufhören, damit nicht mehr Schaden noch im Saale angerichtet würde. Aehnliches wird anderweitig auch berichtet von zweien namhaft angeführten Personen, welche beide durch den Ton ihrer Stimme Gläser zu sprengen vermochten. [74]) Vieles Bemerkenswerthe noch wäre beizubringen über die Gewalt bestimmter Schallvibrationen im Reich des Unorganischen; wir schreiten jedoch weiter zur Betrachtung ihrer Wirkungen auf lebendige Wesen. Nicht allein Thiere höherer Ordnung, sondern auch minder vollkommene Geschöpfe, als zum Beispiel Crustaceen, Insekten und selbst Würmer, zeigen, vielfachen Beobachtungen zu Folge, [75]) für Musik im Allgemeinen eine zum Theil so große Empfänglichkeit, daß man diese bei einigen höher sogar hat anschlagen wollen, als bei dem Menschen selbst: [76]) uns beschäftigt hier indessen nur der einzelne Ton, die gegebene Tonart, die eine Melodie, in so fern diese, durch ihre gewaltige Erregung des vernunftlosen Daseins, uns hinweisen auf ihre innere wahrhaft specifische Verschiedenheit. Wir wollen des von Göthe so anmuthig besungenen Harlemer Rattenfängers dabei nicht näher gedenken, der durch bestimmten Sang diese Thiere so mächtig zu locken wußte; sondern wenden

---

73) Bourdelot, Histoire de la Musique T. I. p. 51.

74) Univers. Lex. T. XXII. Art. Musik.

75) Eine merkliche Wirkung der Töne ist unter andern wahrgenommen worden bei Elephanten, Tiegern, Kameelen, Pferden (besonders bei Füllen,) Maulthieren, Hunden, Katzen, Ratten, Mäusen, Ochsen, Büffeln, Schweinen, wilden Schweinen, Hirschen, Rehen, Hasen, Pfauen, Hühnern, Canarienvögeln, Karpfen und anderen Fischen, Krebsen, Blutigeln etc.; die näheren Beläge dieser Angabe anzuführen, würde bei der grofsen Zerstreutheit der Quellen hier zu weitläuftig sein; gelegenen Ortes hoffe ich ein Mehreres zu sagen über diese orphische Gewalt der Tonkunst.
d. V.

76) Non imposibile est, esse alicubi animalia, quae plus quam nos musicae sensibilitatis habeant, et delectentur musices proportionibus, quibus nos minus afficimur. Leibnitz epist. ad divers. T. I. ep. 154.

Digitized by Google

uns sofort zu minder bekannten und sicher beglaubigten Thatsachen. Ein blinder Mann in Schlesien pfiff, durch einen Takt bestimmter Töne, die Krebse aus ihren Schlupfwinkeln hervor, und bannte sie dergestalt, daß sie mit größter Leichtigkeit zu fangen waren: mehrere Breslauer Gelehrte, die selbst jene Wundernoten aufgezeichnet haben,[77] bezeugen diese Angabe, die übrigens noch von anderen Orten her eine merkwürdige Bestätigung erhält.[78] Große Reizbarkeit für die Verschiedenheit der Tonarten ward bei einem Hunde beobachtet; gegen einige derselben blieb er völlig unempfindlich, andere indessen erregten ihn wunderbar. A Dur besonders machte ihn unruhig, und ein Geigenstück aus E Dur brachte ihn so weit, daß er, als man das muthwillige Spiel mit seinem Weh einmal allzu lange trieb, alsbald völlig rasend ward, und unter den heftigsten Convulsionen starb.[79] Aehnliches noch wird aus älterer beglaubigter Quelle von einem Hunde erzählt, jedoch mit dem Unterschiede, daß es hier nicht die Tonart, sondern nur ein bestimmter einzelner Ton war, dessen längere Wiederholung Krampf und Tod des Thieres herbeiführte.[80] Außerordentlich waren, nach dem einstimmigen Zeugniß aller Berichterstatter, die Wirkungen der Tonkunst in dem bekannten Concert, welches, auf Veranlassung mehrerer Naturforscher, den beiden großen Elephanten zu Paris vor längerer Zeit gegeben ward. Für uns hier ist nur zu be-

---

77) v. Historia morborum. Wratislav. 1720. Maj. p. 567.

78) Im süddeutschen Flüfschen Culpe pflegte man die Krebse ebenfalls nach dem bestimmten Tone einer Pfeife zu fangen. Zu näherer Beglaubigung dieses Factums fügt der Erzähler desselben hinzu, dafs im Zirknitzer See eine Grube sei, in welcher unvorzüglich eine grofse Menge Blutigel sich ansetzen, so wie nur eine gewisse kurze Melodie gesungen wird. S. Valvassor's Beschr. des Herzogth. Krain c. IV.

79) Ausführlicher findet man diese Begebenheit erzählt in der allg. mus. Zeit. Jg. VIII No. 26.

80) S. Dr. J. J. Kausch's psycholog. Abhandl. über den Einfluss der Töne p. 89.

Digitized by Google

merken, daß ein bekanntes Lied, als es mit vollem Orchester aus D Dur gespielt ward, die Thiere zu den heftigsten Freudenbezeugungen anreizte: sie hüpften wie im geregelten Tanz, und stießen ein jubelndes Lustgeschrei aus; ja bisweilen erscholl, gleich als wollten sie thätigen Antheil nehmen an dem Jubelconcert, ein durchdringender Pfiff, oder auch ein Trompeten ähnlicher Ton, der, merkwürdig genug, zu den Tönen der Singstimmen und der Instrumente keinen Mißklang gab. Nachdem ein zartes Adagio in B Moll die erregten Geschöpfe dergestalt besänftigt hatte, daß sie, mit gesenktem Rüssel regungslos dastehend, ein Bild gewährten der vollkommensten Ruhe, stimmte man jenes Lied wieder an, nur mit dem Unterschiede, daß es nicht wie vorher aus D, sondern aus F Dur gespielt ward. Jetzt aber machte, zum hohen Erstaunen der gelehrten Beobachter, dieses Tonstück nicht den mindesten Eindruck, beide Thiere zeigten sich dabei vollkommen gleichgültig. Bald darauf jedoch ward dasselbe zum drittenmale, und zwar wie zuerst, aus D Dur gespielt, da erst übte es wiederum seine vorige Kraft, [81]) und die Wirkungen steigerten sich zu einem Grade, dessen nähere Erwähnung nur ein Gegenstand sein kann für die höhere Naturbeschreibung.

Auch auf den Menschen bleibt denn, nach allem Vorigen, der bestimmte Klang nicht ohne die merkwürdigsten Wirkungen, und ruft für sich selbst zunächst im Körper unwillkührliche und augenblickliche Wirkungen hervor: man erinnere sich nur, welche fast krampfhafte Empfindungen erregt werden durch das Spitzen eines Schieferstiftes, durch

---

81) Das bekannte französische Lied „a ça ira etc.“ war es, welches jene Aufregungen hervorbrachte. Besonders bemerkenswerth erscheint noch hier das Verhalten der Thiere bei einzelnen Instrumenten; als z. B. ein schönes ausdrucksvolles Clarinett-Solo begann, drängten die entzückten Hörer so nahe als möglich sich hinzu; einer derselben streckte seinen Rüssel gerade gegen den tönenden Schallbecher des Instrumentes aus, gleich als wollte er wahrhaft einschlürfen den wonnigen Klang. — Der ganze in vielfacher Hinsicht so merkwürdige Versuch fand statt im Mai des Jahres 1798.

Digitized by Google

Aneinanderreiben zweier Stahlfedern, durch Kratzen einer Gabel auf irdenem Teller, und durch widrigen Schall ähnlicher Art. Auch der geregelte musikalische Ton zeigt in einzelnen Fällen verwandte Erscheinungen; so bewegt zum Beispiel ein längeres Verweilen auf dem Sextquarten-Accord von H Dur einen noch lebenden Gelehrten auf eine ganz eigenthümliche Weise; und einen unlängst verstorbenen Kammer-Virtuosen machte, ihm den erwählten Beruf häufig sehr erschwerend, die Tonart H Moll jedesmal förmlich krank. [82]) Bisweilen erzeugen die Eindrücke des Gehörs sogar die merkwürdigsten sichtbaren Wirkungen: so bluteten zum Beispiel jemandem bei Wetzung eines Messers jedesmal heftig die Zähne, [83]) und andere wurden durch den Klang eines gewissen Instrumentes, oder gar nur eines bestimmten Wortes, körperlich erregt auf die lächerlichste Weise. [84]) An das Unglaubliche beinahe gränzen die physiologischen Erscheinungen, welche die Musik hervorbringt auf Taubgeborene, die später ihr Gehör erlangt haben: stockender Athem, Erbleichen und Gliederzittern; oder auch rascheste Puls, schnelle Respiration und brennendes Er-

---

82) Es war dieſs der Violoncellist Hoffmann in Dresden. Ein anderer Musikfreund ward stets gewaltsam erregt durch eine Stelle in Salieri's Axur; die hohen Terzen der A-Hörner in dem sanften Duett des ersten Actes nehmlich setzten ihn jedesmal in einen vollkommen fieberhaften Zustand, und er bedurfte nach Anhörung der so geliebten Klänge stets eine längere Zeit zur Erholung.

d. V.

83) Von seinem Diener erzählt diesen merkwürdigen Fall, der berühmte Bayle.

84) Bei einem französischen Edelmann erfolgte, zu seiner nicht geringen Verlegenheit, urplötzlich eine Exoneration der Vesica, so wie er auch nur von fern den Ton einer Cither vernahm. — Ein polnischer Officier mufste jedesmal niesen, so wie er das Wort „placz“ (Mantel) hörte, und hat dadurch, wie der Erzähler dieses beglaubigten Factums berichtet, manche Unannehmlichkeit gehabt. Seine Kameraden nehmlich pflegten beim Exercitium gern ihren Scherz damit zu treiben; der Eine sprach von seinem Mantel, ein Anderer schickte nach demselben, und so ward des Niesens kein Ende. S. Kausch a. a. O. S. 162.

Digitized by Google

röthen; Kopfweh und Schwindel, Umsinken und Ohnmacht werden, mehrfach angeführten Beispielen zu Folge, dadurch erzeugt. [85]) Bei gesunden Personen auch bringt die Allmacht der Töne bisweilen ähnliche Zustände hervor; ja es soll sogar einmal eine Frau durch das Spiel der Orgel in solche Entzückung versetzt worden sein, daß sie nicht wieder zu sich kam, und selig verschied. [86]) Solche Wirkungen aber werden nicht etwa rein physiologisch nur hervorgebracht durch die größere Irritabilität der Nerven; an der letzten Gränze der leiblichen Natur liegen ja diese so wundersam gestochtenen Fäden, und ihre Schwingungen tönen daher stets hinüber in die Geisterwelt. Die Psyche also wird durch die Vibration der Klänge gleichzeitig erregt; ein Saiteninstrument nennt höchst sinnig Hume die Seele, wo die Schwingungen der wahrgenommenen Töne nach geschehener Berührung noch fortbeben, und nach und nach nur unmerklich verhallen. Wie ein Echo von der äußeren Natur klingt der Laut wieder in den Tiefen unseres Daseins, und weckt hier stärker, als jeder andere Sinneneindruck, als die klare Vorstellung des Verstandes es vermag, die Sympathie. Leidenschaften und Gefühle, wie überhaupt alle inneren Regungen haben nicht bloß einen bestimmten Rhythmus, sondern auch einen eigenthümlichen Ausdruck des Tones, welcher in allen wohl organisirten Wesen gleicher Art, seinen Grundbestimmungen nach, derselbe sein muß: und wenn nun solche im tiefsten Leben charakteristisch bedingten Modulationen auf irgend eine Weise anklingen, so tönen sie, bei der von der Natur so wunderbar gestifteten Verbindung zwischen Gehör und Herz, unmittelbar hinein in die fremde Seele, welche dieselben ohne Weiteres versteht, und davon nothwendig ergriffen wird. Alle Freu-

85) S. Magendi, Physiologie T. I. p. 242. (Par. 1816.)

86) Dieses seltsame Ereignifs erzählt der Mönch von St. Gallen, lib. II. c. 10, und nach ihm Gaillard, vie de Charlemagne T. III. p. 95.

Digitized by Google

den und Schmerzen des Hörers, seine Liebe und seine geheimste Sehnsucht werden in ihm wach; kurz es vermag die ächte Musik, voll charakteristischer Schönheit in Bewegung und Ton, alle schlummernden Gefühle allmächtig zu erregen oder auch wiederum zu besänftigen. Sollten auch manche in dieser Hinsicht als wahr erzählten Thatsachen nur wohlgemeinte Fabeln sein — was übrigens bei der leichteren Erregbarkeit roher, aber wohl organisirter Naturen und bei der Mehrheit der Angaben [87]) noch eben nicht ausgemacht ist: — so sind doch die tiefen Beziehungen der Musik zur Psyche, sowohl im Allgemeinen, als auch in Hinsicht besonderer einzelner Tonformen, außer Zweifel, und von anderen Schriftstellern bereits noch weiter nachgewiesen worden. [88]) Allmächtig also ergreift, wie wir sehen, die Schwingung der Schallwelle das gesammte Dasein. Mit ihr erbebt das todte Mineral; es erzittert, von ihr berührt, bis zu lautestem Mitklang der Pflanzen zartes Gewebe; es schwingt die thierische Faser, und in seltsame Entzückung geräth dadurch die menschliche Seele: ja in gewissen Fällen zerstört die Vibration eines bestimmten Tonmaaßes das hart geschliffene Crystall, wie das resonirende Holz;

---

87) Man erinnere sich hier an David und Saul, Thimotheus und Alexander, und besonders an den Dänenkönig Erich II., der durch die Töne eines Citherschlägers Anfangs fröhlich bewegt, nachher aber aufgereizt ward bis zur höchsten völlig sinnlosen Wuth. Auch von Murad IV. wird erzählt, dafs, als er nach der Eroberung von Bagdad alle Bewohner grausam niedermetzeln liefs, dem Morden plötzlich Einhalt gethan ward durch den berühmten persischen Tonkünstler Kuli, der zu den hellen Klängen des Scheschta (Psalterion) vor dem Sultan sang: derselbe brach dabei in Thränen der Rührung und des Entzückens aus, und gebot sofort das Ende des schaudervollen Blutbads. S. des Fürsten Demetrius Kantemir Gesch. d. osmanischen Reichs S. 376.

88) S. aufser dem mehrfach angeführten Werke von Kausch noch F. Hermanns psychologische Bemerkungen über die Wirkung der Tonkunst in Mauchart's allg. Repertorium für empirische Psychologie Th. I. S. 290 u. f.; und ferner D. Webb's observations on the correspondence between Poetry and Musik p. 1 — 15.

Digitized by Google

das Thier verkrampft; es stirbt dahin in seligem Weh der menschliche Leib, und die entfesselte Psyche ahnet lichter die ewigen Harmonien des Weltall's.

Diese kurze Naturgeschichte des Tones weist, in dessen besonderen Wirkungen auf die gesammte Körperwelt, uns hin auf eine absolute specifische Verschiedenheit der Klänge an sich, und stellt dieselben zugleich dar in ihren höheren Beziehungen zur Seele. Sollte demnach, so müssen wir hier fragen, das geistige Ich durch die Tonkunst nur gleichsam zufällig ergriffen werden können ohne allen bestimmter nachzuweisenden Ausdruck? Müßte das mächtigste der natürlichen Kunstmittel, der Ton, in den zu künstlicher Darstellung erhobenen Formen der Skalen und Accorde, wohl seine angestammte Bedeutsamkeit verlieren? Sollte die Harmonie keine tieferen inneren Beziehungen bestimmter Verwandtschaft haben? Sollte sie, zum Theil von eitler Willkühr beherrscht, nur ein trockenes Zahlenspiel sein des Verstandes? wie sie es so lange und in solchem Grade gewesen, daß tiefe Denker versucht worden sind, das Wohlgefallen an der Tonkunst überhaupt zu betrachten als eine unbewußte Rechenübung, oder als eine Entzifferung gegebener Räthsel. [89]) Sollten die verschiedenen Tonarten wirklich nur eine charakteristische Eigenthümlichkeit erhalten durch gewisse Zufälligkeiten der ungleich schwebenden Temperatur, der freien Saiten und Schallöcher verschiedener Instrumente, und ähnlicher leerer Aeußerlichkeiten mehr? [90])

---

89) Musica est exercitium arithmeticae occultum nescientis, se numerare, animi. — Anima etsi se numerare non sentiat, sentit tamen hujus numerationis insensibilis effectum, seu voluptatem in consonantiis, molestiam in dissonantiis inde resultantem. Leibnitz epist. loc. cit. — Für eine befriedigte Wifsbegier, ähnlich dem Errathen eines Räthsels, wird das Vergnügen an der Tonkunst ausgegeben von Euler in seinen Briefen an eine deutsche Fürstinn.

90) Indessen treten doch gewisse Zufälligkeiten ein, durch welche jede einzelne Tonart eine charakteristische Bedeutsamkeit erhält, u. s. w. G. Weber Theor. d. Tonsetzkunst Th. I. S. 302. d. ersten Ausg.

Digitized by Google

Nehme dies an wer da mag und kann; wir unserer Seits sind überzeugt, daß alle diese Tonverhältnisse mit ihren Wirkungen auf viel tieferen der Theorie nicht so ganz unbestimmbaren Uebereinstimmungen mit der Seele beruhen, und daß folglich in der expressiven Natur der Klänge selbst eine Tonlehre begründet werden könne, welche die reine Musik, wie beim Rhythmus, so auch von dieser Seite her, über das gewöhnliche Kunstspiel mit bedeutungslosen Formen hinweghebt zu wahrhafter charakteristischer Schönheit.

Eine auf solcher Grundansicht gebaute Tonlehre nun, sollte sie auch nur die geringe Ausführlichkeit der vorhin neu versuchten Theorie der musikalischen Rhythmik erhalten, würde doch den Umfang überschreiten, der in diesen Beiträgen zur allgemeinen Kunstwissenschaft einem besonderen Zweige derselben zu Theil werden kann: daher müssen wir uns an dieser Stelle begnügen, nur die näheren Bestimmungen anzugeben, worauf es hier wesentlich ankommt, und zugleich die wenigen zerstreuten Quellen möglichst vollständig nachzuweisen, welche etwa als Vorarbeiten bei solchem Unternehmen zu benutzen wären.

Der möglichste Umfang des gesammten Klanggebietes ist früher schon nach den neuesten mathematischen Untersuchungen bestimmt angegeben worden; betrachtet man aber die Summe der eigentlich musikalischen Töne näher: so dürfte hier sich leicht ergeben, daß die wahrhaft ästhetische Sphäre der Tonkunst, durch zu weite Entfernung von den so bedeutsamen Naturlauten, schon im allgemeinen überboten sei; wir wenigstens sind der Meinung, daß das moderne Geklimper in den höchsten Octaven des Pianoforte nicht sonderlich viele Seele mehr zu athmen vermag. Nur in ganz besonderen Fällen, wo das Maaß alles gewohnten Empfindens überschritten ist, werden auch die äußersten akustischen Gränzen des Klangreiches näher zu berühren sein mit ergreifender Wirkung. Die tiefsten, so wie auch die höchsten Töne haben eigentlich immer etwas Gespenstisches an sich: die Geisterwelt ist offen, wenn der steinerne Gast

Digitized by Google

sein tiefstes „Ja" schrecklich hervordonnert, oder wenn in der Zauberflöte die hohen Glöckchen erklingen; in den höchsten schneidenden Tönen der Piccolo-Flöten lacht in Webers Freischützen, das Mark durchbebend, die Hölle. — Tiefe Töne in ihrem schon gewohnteren Umfang verkünden stets Ernst und Trauer; in der äußersten einen vollen Takt hindurch gehaltenen Tiefe aller Singstimmen beginnt Händel im Judes Maccabäus den Chor „Klagt Söhne Juda's, klagt um Zion's Leid", und wie mit einem Zauberschlage theilt die gleiche Empfindung sich allen fühlenden Hörern mit. Die höheren Töne dagegen haben stets etwas Helles und Glänzendes, das die Seele zur Freude aufzufordern scheint; die Erfahrung eines jeden bietet sicher hier Beispiele genug: hohe Töne sind Licht, tiefe sind Schatten. Wenn man, so meint ein ungenannter Kunstgelehrter, einen ausgehaltenen Ton nicht unschicklich mit einer geraden Linie vergleichen darf, so können hohe und tiefe Töne der Imagination eben so leicht Figuren zeichnen, als die spitzen oder stumpfen Winkel es für das Gesicht thun; und in dieser, der Musik hier zugeschriebenen eigentlich plastischen Kraft, findet er denn mehrfache Gründe für die Möglichkeit ihres bestimmbaren Ausdrucks. [91]) Es bedarf indessen hierbei solcher bildlichen Wendungen gar nicht; aus allen Modificationen der Klänge tönt stets ganz deutlich ein gewisser Charakter hervor, so wie er schon in den natürlichen Stimmen selbst begründet liegt. Ein bewährter Tonforscher sagt von diesen so treffend: „wie sich das Alter nach seinen „verschiedenen Stufen in der Stimme des Menschen abbil„det, so giebt der Mensch auch nicht selten den Ton seiner „inneren Fähigkeiten und Herzensstimmung an. Klarheit „und Dumpfheit, Tiefe und Höhe, Dicke und Dünne, „heller und finsterer Ton, Schnelligkeit und Trägheit, Ein-

91) S. Essai sur le perfectionement des beaux arts par les sciences exactes, ou calculs et hypotheses sur la poesie, la peinture et la musique. T. II. Par. 1803.

Digitized by Google

„klang und Tonwechsel, hoher klingender Diskant und tie„fer tragender Baß, mit einem Wort der ganze Umfang „des Tones vom ersten kaum hörbaren Laut an, bis zum „Schlage des hallenden Donners hat seine bestimmte Deu„tung, und der Mann wird noch kommen, der mit dem „Ohre fast eben so sicher, als Lavater nnd noch schärfere „Physiognomen mit dem Auge, über den Charakter des „Menschen zu urtheilen fähig ist." 92) Dieser natürlichen Bedeutsamkeit der Klänge aber trägt, nach der Meinung jenes Aesthetikers, sich nothwendig über in die Kunst; derselbe sagt an einem anderen Orte: „was hat der Mensch „aus den sieben Tönen gemacht! er liebt, er zürnt, er „klagt, er tobt, raset, bebet, verflucht; er lacht, er weint, „er mischt sich in das Halleluja der Engel, und ins dumpfe „Getöse der Harfen des Todes." 93) Es giebt — so meint, gleichfalls tieferen Ausdruck von der Musik begehrend, ein anderer Kunstforscher — lebhafte Töne, die uns Herzhaftigkeit beibringen; matte Töne, die uns weichlich machen; lustige Töne, die uns erfreuen; traurige, die uns betrübt machen; prächtige Töne, die den Geist erheben; harte Töne, die uns zum Zorn reizen; angenehme Töne, die uns mäßigen; kurz eben so viele Leidenschaften als wir haben, eben so viele Töne auch giebt es, dieselben auszudrücken. 94) Alle Diejenigen, welchen das der Klangwelt für sich hier zugeschriebene Vermögen nicht recht klar einleuchtend sein möchte, denen ein möglicher bestimmterer Ausdruck in den Tongebilden gleichsam nicht handgreiflich genug vorkäme, mögen sich erinnern, daß es hier nicht etwa ankommt auf die deutliche Wirklichkeit, sondern nur auf deren ästhetische Andeutung, welche jedoch alle schöne Künste überhaupt — von ihren darstellenden Mitteln nach verschiedener Richtung

92) Schubart, im Anhange zu seinen Gedichten Th. III. S. 231, Ausg. v. 1825.

93) S. dessen Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst S. 4.

94) E. G. Baron, Versuch über das Schöne. Altenb. 1757

Digitized by Google

hin beschränkt [95]) — nur geben können und sollen; Stephan Schütz sagt: [96]) „die Kunst überhaupt hat es nie „mit den Dingen selbst, sondern nur mit den Vorstellungen davon zu thun. — Die schöne Täuschung, oder die „Täuschung in der Schönheit hat nur die Absicht der tiefe„ren allgemeinen Wahrheit. — Alle äußere Erscheinung in „der Kunst dient der inneren Vorstellung. Diese ist der „Endzweck, das Ende wie der Ursprung der Kunst, ihr „eigentliches Seyn und ihre geistige Wirklichkeit. Und da„mit stimmt die Musik vollkommen überein; sie verbindet „die Vorstellung als innere Regsamkeit; nicht die Welt, „wie sie ist, sondern wie sie empfunden wird, will sie offen„barer; sie faßt die Endpunkte (das Resultirende) der „übrigen Künste, (aber doch ebenfalls nicht unmittelbar) „auf, und schildert das innere Leben als das Ergebniß „aller Wechselwirkung zwischen der inneren und äußeren „Welt."

Solche Bedeutsamkeit indessen haftet nicht am einzelnen Tone für sich, wenn auch dessen Schwingungen bereits alles Dasein mächtig zu erschüttern vermögen: nur in der Verbindung erst erhalten die Töne ihren bestimmteren Charakter, welcher denn zuförderst näher nachzuweisen wäre in den einfachsten Combinationen der verschiedenen Intervalle. Diese wichtige Untersuchung würde sich jedoch, wenn sie mit erschöpfender Wissenschaftlichkeit geführt werden sollte, keinesweges nur an das gewohnte Tonsystem zu bin-

---

95) Wie die Tonkunst den inneren Gehalt ihrer Schöpfungen durch Bewegung und Ton nur kennbar anzudeuten vermag, so schildert auch der Dichter alle Gestaltung, gegen die Wirklichkeit höchst mangelhaft, durch Beschreibung. Maler und Bildner weisen sehr entfernt nur hin auf Leben und Bewegung; der Pantomime redet unvollkommen ohne Wort: die Schauspielkunst allein strahlt das Dasein selbst in voller Totalität verschönt zurück zum lebendigen Ideal. Vergl. Abhandl. III.

96) In seiner gehaltvollen Abhandlung über das Verhältnifs der Musik zu den übrigen schönen Künsten, Cäcilia H. IX. p. 17 ff.

Digitized by Google

den haben, gegen dessen tyrannische Alleinherrschaft sich, besonders in Absicht auf den Ausdruck, gar Manches einwenden läßt. Es giebt bei den Völkern fremder Erdtheile noch andere, dem verwöhnten Ohre gebildeter Europäer selbst wohltönende Tonverhältnisse; Lichtenstein zum Beispiel bemerkt, daß die Musik der südafrikanischen Völker durchaus nicht in unsere diatonische Tonleiter hineinpasse: dennoch aber, so fügt er hinzu, hat der ganz seltsame Rhythmus und eben jenes Fremde, so zu sagen Wilde, der Harmonie einen ganz eigenen Reiz; die Intervalle, obgleich nicht die unseren, stehen in gefälligem, dem Ohre verständlichen Verhältniß. [97]) Die Volksmelodie in Europa selbst zeigt jedoch hier schon beachtungswerthe Abweichungen; von dem süditalischen Saltarello unter Andern heißt es sehr richtig: „derselbe hat eine sehr einförmige Musik, „die, wie mir Musikverständige gesagt haben, gegen alle „Gesetze unseres Tonsystems sündigt, und daher mit unse„ren Noten nicht in seiner Eigenthümlichkeit und Vollstän„digkeit gesetzt werden kann. Jedoch findet das Ohr kei„nen Anstoß daran. Daraus ist zu ersehen, daß unser „Tonsystem, in so fern es das einzige sein will, die Mu„sik in Schranken einzwängt, die ihrer Natur zuwider „sind." [98]) Frei von diesen Fesseln bewahren in den schottischen Hochlanden die Gaëlen ein uraltes, ihnen wahrscheinlich aus Asien überkommenes Fünfton-System, [99]) nach welchem ihnen die Quarte und Septime gänzlich fehlen: [100]) bemerkenswerth ist hierbei noch, daß andere musikalische Gebirgsvölker, wie Schweizer und Tyroler, welche

97) Lichtenstein, Reise im südlichen Afrika Th. II. P. 379. 551.

98) W. Müller, Rom, Römer u. s. w. Th. I, S. 49.

99) Die Indier und Chinesen haben noch jetzt mit den Gaëlen dieselbe Tonleiter, nehmlich: c d e-g a-c; auch die von Plutarch erwähnten asiatischen Lieder des Pythagoras hatten der Behauptung neuerer Tongelehrter zu Folge die fast gleiche Scale: c d e-g as-c.

d. V.

100) Saussure voyages en Ecosse T. III. c. 5.

Digitized by Google

in ihren Volksgesängen jene beiden Intervalle aufgenommen haben, dieselben beinahe niemals rein treffen; die Quarte wird in der Regel höher, die Septime dagegen ist meistens viel zu tief. Da nun auch Anfänger im Gesange, bei sonst guten Anlagen, dieselben Intervalle, und namentlich die Quarte gleichfalls unrein angeben, so scheint in denselben etwas nicht vollkommen Naturgemäßes zu liegen, das hier jedoch nicht näher erörtert werden kann, [101]) wo es nur einzig ankommt auf den psychischen Charakter der verschiedenen Tonverhältnisse. Das tief Bedeutsame hierin erahnen die neueren Tongelehrten stets mehr und mehr; einer derselben bemerkt höchst treffend, daß ein großer Theil der Verbotsgesetze in unseren Theorien der Composition beruhe auf einem dunkeln Gefühl des den Intervallen inwohnenden Sinnes, [102]) und giebt selber darüber manche schätzbare Bemerkungen, die zum Theil enthalten sind in den nunmehr folgenden Andeutungen.

Wenn Höhe und Tiefe der Töne schon für sich die Seelenstimmung im Allgemeinen zu bezeichnen vermögen, so drückt das Maaß des Tonfalls, des Intervall in seiner verschiedenen Ausdehnung, noch die besonderen Beziehungen näher aus, in denen unser inneres Leben sich bewegt. — Zunächst zerfallen alle Intervalle für den sinnlichen Eindruck — wir mögen sie nun einzeln angeschlagen, oder als Harmonie gleichzeitig vernehmen — in für sich befriedigende oder consonirende, und in unruhig hinwegstrebende oder dissonirende Klänge. Jede Consonanz erheischt nothwendig eine gewisse Entfernung der Töne von einander; je mehr dieselbe bis zum gänzlichen Gegenüberstehen zunimmt, desto größer ist die harmonische Befriedigung: so ist die Terz minder consonirend, als die Quinte, und diese wiederum

101) Einige Bemerkungen darüber kommen bereits vor in folgender Schrift: W. v. Wolfenau, gründliche Abhandlung über die Unnütz- und Unschicklichkeit des H im musikalischen Alphabete, herausg. v. Schwanenberg. Leipz. 1797.

102) J. B. Marx, die Kunst des Gesanges §. 863 — 871.

Digitized by Google

weniger als die Octave, welche demnach erscheint als vollkommenste Consonanz, als identische Einheit. Die Prime hat noch einmal so viel Masse als die Octave, diese dagegen die doppelt schnellere Schwingung, so sind beide eigentlich einander gleich, indem die eine, gegen die andere betrachtet, den Mangel der Fülle zu ersetzen strebt durch Bewegung. Das verschiedene Verhältniß der Dissonanzen geht aus dem Vorigen von selbst hervor; je weniger zwei Töne in einer gleichsam symmetrischen Form einander gegenüber stehen, desto mehr dissoniren sie: Sekunde und Septime zum Beispiel sind schneidender als die Quarte, über deren unbestimmt schwankenden Charakter später noch Einiges bemerkt wird. Alle Consonanzen haben etwas Beruhigendes in sich, beschwichtigen der Leidenschaften brausende Stürme, bringen der Seele des Hörers den Frieden; Dissonanzen dagegen zeigen stets etwas unstätt Hinwegstrebendes, malen in ihren verschiedenen Modificationen auf das Treffendste alle psychische Erregungen. Consonanzen sind Liebe, Dissonanzen sind Haß; die beiden Pole aller inneren Bewegung treten also uns hier entgegen als allgemeiner den Intervallen inwohnender charakteristischer Ausdruck: betrachten wir nunmehr auch das Besondere derselben in wenigen flüchtigen Zügen.

Die Prime ist eigentlich nichts als der nothwendige Anfang, aus dem alles melodische oder harmonische Verhältniß erst hervortreten muß: für sich erscheint sie als das Bild der gänzlichen Abgeschlossenheit in sich, himmlischer Frieden wohnt in ihr, alle Differenzen des Lebens, welche im nachahmenden Spiel der Töne die übrigen Intervalle darstellen, sind aufgelöst in dieser ursprünglichen Einheit. Wie aber im Keime stets alle daraus kommenden Entwickelungen enthalten sein müssen, so auch bricht noch innerhalb der engen Umgränzung dieses Intervalls bereits die Dissonanz grell hervor; in der übermäßigen Prime vernehmen wir nur den Schrei eines wilden Zerfallenseins in Leidenschaft.

Digitized by Google

Die Sekunde im dissonirenden Zusammenklange ist ein viel bedeutendes Intervall: in ihm liegt ein Ausdruck des höchsten Mißbehagens, des spottenden Hohnes und einer niederen unstätt hinwegstrebenden Sehnsucht, die sich unwillkührlich des Hörers bemächtigt; freudig vernimmt derselbe stets ihre Auflösung in die Terz. In melodischer Fortschreitung dagegen ist die Sekunde die einfachste naturgemäßeste Bewegung, weshalb sie denn auch in der rohen Musik aller fremden Völker dergestalt vorherrscht, daß man hier beinahe gar kein anderes Intervall vernimmt. In ihrer einfachen und sicheren Bewegung hat sie stets den Charakter friedlicher Ruhe, ihre Trauer wie ihre Lust ist jederzeit sanft gemäßigt; mit süßem Schmeicheln legt sie die in ihren Tonfolgen deutlich ausgedrückten Gefühle dem Hörer an das Herz.

Die hohe charakteristische Bedeutsamkeit der Terzen bedarf keiner besonderen Erwähnung, da durch eine anscheinend unbedeutende Verrückung derselben die harte oder weiche Tonart einzig bestimmt wird. Die Ursach dieser wundersamen Erscheinung liegt gewiß in einer größeren oder geringeren Befriedigung der Quinte: dieselbe hat zu der kleiner genommenen Terz ein milderes Verhältniß, und diese Milde und Gnade theilt sich denn, wie Wagner treffend sagt, der ganzen Tonart mit, so daß sie mit Recht die weichere heißt. Die kleine Terz liegt noch zu secundenartig, und ist folglich ungleich weniger consonirend, als die große, daher klagt sie stets in mehr oder minder heftiger Bewegung, und niemals herrscht da, wo sie vorwaltend gebietet, eine wahrhafte Beruhigung. Die große Terz nur steht erst der nicht mehr beengten Prime als nächstes consonirendes Intervall ruhiger gegenüber, und erlangt in ihrer größeren Freiheit bereits für sich eine solche Bestimmtheit, daß eine Folge großer Terzen schon sehr hart klingt, und einen gewissen Charakter des Widerspruchs gewinnt.

Die Quarte, dieses in mehrfacher Hinsicht so fremdartige Intervall, bildet zwischen den sieben Tönen der

Digitized by Google

Musik die scheidende Mitte, und schwankt in solcher Stellung gewissermaßen unbestimmt hin und her zwischen Consonanz und Dissonanz: doch neigt sie eigentlich sich mehr zur letzten, und hat als solche, indem sie die so charakteristische Terz zunächst überschreitet, den Ausdruck des entschiedenen Hinaustretens in die Stürme der Leidenschaft, deren Erregtheit sie besonders als Tritonus oder übermäßige Quarte in solchem Grade darstellt, daß die höchste Sehnsucht eintritt nach einer Auflösung in die beruhigende Consonanz.

Die Quinte ist nächst der Octave die vollkommenste Consonanz, daher wird sie, gleichsam in der Prime sich verlierend, einerseits so charakterlos, daß erst die vermittelnde Terz dazwischen das für den Ausdruck so höchst wichtige Verhältniß von Moll und Dur feststellen muß: andererseits aber tritt sie ihrem Grundtone bestimmt abgränzend gegenüber, wird zur eigentlich herrschenden Dreimante der Tonart, und begründet also, bis zu dem Quintenzirkel der Stimmung hinab, einen großen Theil der wesentlichsten musikalischen Gesetze.

Die Sexte ist als eine umgekehrte Terz diesem so bedeutsamen Intervalle in vieler Hinsicht verwandt; auch sie ist eine unvollkommnere Consonanz, die, weniger in einander klingend mit der Prime, als die Octave und Quinte, eben deshalb von angenehmster Wirkung ist für das Ohr. Der schon weite Schritt ihres Umfangs deutet zwar beständig auf ein erregteres inneres Leben hin, da sie aber noch Consonanz ist, so erscheint hier stets nur ein Ausdruck schöner Leidenschaftlichkeit, in dem der Frieden der Seele nicht eigentlich getrübt wird; nur entfernter spricht das Bedürfniß sich aus nach einer gleichsam mehr von außen herstammenden Beruhigung.

Die Septime, und namentlich die kleine, hat den lebhaftesten Ausdruck des Schmerzes; eine hohe innere Zerfallenheit tritt hier hervor, die nach einer beruhigenden Auflösung sich sehnt, wie etwa eine Seele, deren Harmo-

Digitized by Google

nie zum irdischen Seyn auf eine harte Weise gestört ist. Diesem natürlichen Charakter gemäß ward dieselbe dem früheren Mysticismus ein passendes Symbol des nicht zur Einheit mit dem Göttlichen hindurch gedrungenen Lebens; ein früherer Schriftsteller sagt in solcher Ansicht von diesem Intervall: „der Mensch, der noch in seinem natürlichen „Zustande ohne nähere Verbindung mit seinem Heilande „sich befindet, stehet gegen ihn, der der Grund alles Le„bens und Seyns ist, in dem Verhältniß wie der Septi„men Accord zu seinem Grundton, in welchem zwar eine „Harmonie da ist, die aber ohne Auflösung Uebergang und „Vereinigung mit dem Grundton, keinen Bestand und „keine Befriedigung für den Geist gewähret.“ [103]) Alle solche sinnbildlichen Darstellungen beruhen zum Theil auf einer tief im Hintergrunde liegenden Wahrheit, und deshalb durfte denn ein Beispiel wenigstens von solcher einst so vielfachen Deutung der Intervalle hier eine passende Stelle finden.

Die Octave ist, wie vorhin schon gezeigt ward, nur das Abbild der Prime, in ihr findet sich dasselbe Wesen, derselbe Charakter wieder, jedoch gesteigert zu einer höheren Potenz. Es ist die bestärkende Wiederkehr des Anfangs, hierdurch aber auch die natürliche Gränze aller vor ihr eingetretenen Bewegungen; sie haben alle zu ihr oder zu dem Anfangstone hingedeutet: Wagner vergleicht die Prime und Octave zweien Liebenden, die einander suchen und sich verlieren, die durch Secunden, Quarten und andere Dissonanzen schrecklich von einander gerissen werden, bis endlich hinter der Septime als höchster Noth das seligste Einswerden lauert.

Die None zeigt, da mit der Octave dieselbe Folge von Tonverhältnissen und Bewegungen nur in höherem oder erhöhterem Zustande beginnt, den allgemeinen Cha-

---

103) Oswald, Analogie der geistlichen und leiblichen Geburt S. 14.

Digitized by Google

rakter der Sekunde; ganz besonders aber gelangt hier im möglichst gesteigertem Grade die stürmische Sehnsucht zum Ausdruck, welcher, wenn die Septime in dem wunderbaren Sept-Nonenaccorde sich noch hinzugesellt, mit zauberischer Allmacht das gleiche Gefühl erweckt in der Seele des empfänglichen Hörers.

Die Decime hat die Bedeutsamkeit der ihr verwandten Terz und Sexte, aber in einem erhöheteren, mehr noch über alle Leidenschaftlichkeit erhobenen Zustande; mit ihr beginnt das Gebiet der weiten Harmonie, welche, gegen die engeren Tonlagen innerhalb der Octave betrachtet, stets ein würdevoller Ausdruck ist der Erhebung und Heiligung. Der Aufschwung in die Decime behauptet unter den verschiedensten Nüancirungen diesen Charakter, der mannigfach zu belegen wäre durch praktische Beispiele.

Die Undecime hat die Natur der Quarte; nur mischt sie derselben den Ausdruck eines gänzlich in sich zerfallenen und überregten Wesens bei.

Die verminderten und übermäßigen Intervalle bleiben mehr oder weniger ihrem Stamme verwandt; Marx sagt von ihnen: alle kleinen Intervalle haben den Charakter der großen, aus denen sie entstanden sind, aber in einem unvollkommneren Zustande der Schwäche. So zeigt die kleine Secunde eine zwar ruhige, aber unkräftig matte Bewegung; die kleine Terz hat zwar eine Bestimmtheit, aber ohne eine mehr hervortretende Kraft, und die verminderte Septime wird zur weichen hoffnungslosen Sehnsucht. Alle übermäßigen Intervalle zeigen den Charakter der großen in dem Zustande der höchsten Ueberspannung; die Secunde wird hier zur schmerzlich empfundenen Bewegung, und die übermäßige Quinte verlangt so unstätt nach weiterer Fortschreitung, daß alles festere Verhältniß zum Grundton gleichsam dadurch verloren geht. Die Mehrdeutigkeit der Intervalle, nach der herkömmlichen musikalischen Rechtschreibung, kommt natürlich hier niemals in Betracht; ein neuerer Tonforscher

Digitized by Google

sagt in dieser Hinsicht sehr treffend: [104]) die Musik ist nur einzig da für den Sinn des Gehörs, und was daher gleich klingt, das ist nothwendig auch an sich völlig gleich.

Von den Wirkungen der Intervalle in größeren Combinationen der consonirenden und mehr noch der dissonirenden Accorde kann hier nicht näher die Rede sein; ein früherer Schriftsteller macht jedoch über die verschiedene Wirkung der Dissonanzen in mannigfacher Zusammenstellung bereits manche gründliche Bemerkung. [105]) Künftige Tonforscher finden auch noch an anderen Orten bereits einige Vorarbeiten [106]) zu einem größeren Ganzen über die tiefere Natur und Bedeutsamkeit der Intervalle; [107]) wir an dieser Stelle schließen deren kurze Beschauung mit einigen alten Kraftversen, deren Bekanntschaft manchem Leser hoffentlich nicht ganz unangenehm sein wird.

Den heil'gen Glauben in Acht mir nimm,
Das sei dir, o Mensch! die ächte Prim.
Die Hoffnung auch erhalte gesund,
Sie ist auf der Scala die wahre Secund.
Zum göttlichen Willen ring' o Herz,
In gehorsamer Liebe die reine Terz.
Trifft Mühe dich und Arbeit hart,
So denke: dies ist die rechte Quart.
Sei deinem Nächsten friedlich gesinnt,
Und stimme zu ihm die reine Quint.
So oft du Vertrauen auf Gott erweckst,
Stärkt dich alsbald die harmonische Sext.
Auch wie ein wunderheilsam Rezept
Verehre des Unglücks schneidende Sept.
Sei mäßig in Worten, Speis' und Schlaf,
So ruft dich der Herr zur höhern Octav.

---

104) Drieberg, über die Fehler der neueren Tonkunst. S. dessen practische Musik der Griechen S. 91.

105) Quantz in seiner Anweisung zur Flöte. S. 227 ff.

106) S. Dr. Böcklin's Fragmente zur höheren Musik S. 54 ff.
J. J. Wagner, Ideen über Musik, allg. mus. Zeit. Jahrg. XXV. No. 27. 28. 44.

107) Einen Sonometre zur genauesten Bestimmung und Messung der Intervalle hat bereits Montu erfunden. S. Reichard's musikal. Zeitung, Jahrg. v. 1805, No. 10. 18.

Digitized by Google

Wenn nächst den einzelnen Intervallen die verschiedenen Tonleitern nunmehr in nähere Betrachtung gezogen werden sollten, so dürfte auch hier wiederum nicht etwa das Bestehende nur zu untersuchen sein: es müßte vielmehr das gesammte Gebiet der Tonreihen hinsichtlich ihrer Anwendbarkeit und ihrer expressiven Natur angeschaut werden, und da träfe man denn zunächst auf die bisher noch wenig beachtete enharmonische Scala. Obgleich man jetzt von einem solchen nach Vierteltönen bestimmten Klanggeschlecht redet, so giebt es doch eigentlich nur sogenannte enharmonische Fortschreitungen und Uebergänge, die aber meistens nur in gelehrter Rechtschreibung auf dem Papier bemerklich werden, keinesweges aber für das Gehör. Der Unterschied dieser übrigens mathematisch nachgewiesenen kleineren Tonverhältnisse ist indessen für ein nur einigermaßen gebildetes Ohr überaus merklich, [108]) und es haben daher viele Kunstforscher bereits die Einführung der enharmonischen Verhältnisse in unser Tonsystem gewünscht; Einer derselben sagt: wer aber die Tonkunst in ihren Tiefen kennt, der weiß es, daß sie in keiner Hinsicht jetzt schon ihr ganzes Gebiet erschöpft, sondern daß ihr allenthalben wesentliche Erweiterungen bevorstehen; [109]) und zu diesem rechnet er denn ganz besonders die Aufnahme der in Rede stehenden Scala. Dieselbe erscheint übrigens keinesweges als ein Product der Ueberkünstelung; nach den Berichten der Reisebeschreiber steigt und fällt der Gesang vieler noch wenig cultivirter Völker in Vierteltönen, namentlich ist auf diesen das ganze ziemlich ausgebildete System der türki-

---

108) Man höre nur von einem guten Geiger die Töne „Cis und Des, Gis und As u. s. w." angeben, und man wird deren Unterschied leicht wahrnehmen. Auch Sulzer widerlegt schon die Meinung Derer, die, gewohnt den halben Ton, für die kleinste Stufe der Fortschreitung zu halten, den enharmonischen Gesang für undeutlich und unvollständig erklären. S. Th. d. sch. K. Art. Enharmonisch.

109) Dr. Krause, über eine verbesserte Tonschriftsprache. Allg. mus. Zeit. Jg. XIII. No. 30.

Digitized by Google

schen Tonkunst gebaut. [110]) Auch den alten Griechen war das enharmonische Klanggeschlecht keinesweges fremd; und wenn dasselbe gleich von unserer Skala dieser Art sich sehr bedeutend unterschied, [111]) so kam der Viertelton doch immer als wesentlich darin vor, der von einem neueren Tongelehrten für ganz besonders geschickt gehalten wird zum Ausdruck der heftigsten Leidenschaften, [112]) namentlich des Zornes, der Verzweiflung, und der Rache, des Schreckens und Entsetzens, wie auch des Jammergeschreies der Hölle.

Das chromatische Tongeschlecht erscheint, wie die Tonreihen uncultivirter Völker es bekunden, [113]) durchaus natürlich begründet, und ist — weit über die modernen halbtönigen Läufer der Virtuosen und Sänger hinaus — in seinen strebenden Bewegungen und Fortschreitungen gleichfalls ein lebendiger Ausdruck des wildesten Affekts; Sulzer sagt: „ein chromatischer Gang drückt natürlicher Weise

---

110) Die türkische Tonleiter enthält vom tiefen G des Violinschlüssels bis zum hohen E über der Linie 69 Töne, während unsere Scala in diesem Raume nur 34 Töne zählt. S. Toderini's Litteratur der Türken, Th. I. S. 240 der Uebers. v. Hausleutner. Hier findet sich auch ein türkisches Concert in Noten; andere gröfsere Proben der Musik dieses Volkes enthalten noch die folgenden Werke: Ferriol, recueil de cent estempes etc. p. 26. Par. 1714. — F. J. Sulzer's Gesch. des transalpinischen Daciens Th. II. S. 453. — Dafs auch europäische Tonkünstler von der türkischen Musik tief ergriffen und gerührt werden können, wird aus neuerer reichhaltiger Quelle noch glaubhaft bestätigt. S. Allg. mus. Zeit. Jg. XXIV. No. 43.

111) Aristoxenus und Ptolomäus haben uns die genauesten Verhältnisse des alten enharmonischen Klanggeschlechts aufbewahrt; nach diesen hatte das Tetrachord oder die Quarte vorn zwei gleiche Vierteltöne, auf welche sodann zwei grofse ganze Töne folgten. Der Verfall dieses enharmonischen Gesanges wird sehr beklagt vom Plutarch. de musica c. 17.

112) Blainville, Hist. generale critique et philologique de la Musique p. 170.

113) Die Marquesas-Insulaner unter Andern haben ein völlig chromatisch ausgebildetes Tonsystem; das Lied z. B., welches sie bei ihren Menschenopfern zu singen pflegen, bewegt sich einzig nur hin und her in folgenden Halbtönen: e, dis, e, f, fis, g.

d. V.

Digitized by Google

„allemal etwas aus, das dem freien Wesen der größeren „diatonischen Fortschreitung entgegen ist, und dienet insbe„sondere, solche Leidenschaften auszudrücken, die das Ge„müth in eine Beklemmung setzen, und etwas Trauriges „haben, Schmerz und Betrübniß, Furcht, Angst, u. s. w.“ [114]) Die Klage gewinnt hier oft etwas höchst Zärtliches und Schmelzendes, es liegt aber auch leicht etwas Unheimliches darin: so findet Sievers in dem zärtlichen Gesange zwischen dem Don Juan und der Zerline das Unerlaubte der Situation höchst treffend ausgedrückt durch die in der Singstimme und mehr noch in der Begleitung vorkommenden chromatischen Gänge; auch Figaro und Susanne zeigen ihm dadurch schon in ihrem Duett ganz deutlich die hier waltende schadenfrohe Verschmitztheit und verbrecherische Absicht. [115])

Die diatonischen Tonleitern bestehen aus einer Mischung von ganzen und großen halben Tönen, welche letzten sich am natürlichsten zweimal in dem Umfang einer Octave finden, und die man nunmehr — zwar höchst bequem, jedoch ohne alle innere Nothwendigkeit — dergestalt bestimmt hat, daß eben nur das Doppelverhältniß der harten und weichen Skala dadurch erzeugt wird: von diesen sind denn alle jetzt üblichen vier und zwanzig Tonarten scheinbar nichts anderes, als nur eben so viele erhöhete Versetzungen. Es giebt indessen nothwendig so viele wahrhaft verschiedene Tonleitern und daraus entspringende eigenthümliche, durchaus nicht weiter zu transponirende Tonarten, als da Versetzungen des halben Tones in sieben Tönen möglich sind; und daß dadurch neue, außer dem Bereich von Moll und Dur gelegene Tonreihen von höchster bedeutungsvoller Schönheit entstehen, [116]) solches bekunden zunächst die al-

114) Th. d. sch. K. Art. Chromatisch.

115) S. Caecilia H. XIV. S. 125.

116) Eine Reihe wesentlich verschiedener Tonleitern, welche durch die veränderte Lage des halben Tones erzeugt

Digitized by Google

ten Kirchentonarten zur höchsten Genüge. Die Wirkung derselben ist so entschieden, und deren Charakter so allgemein ergreifend, daß wir überzeugt sind, man werde nächstens diese alten Tonleitern wenigstens wieder einführen in die Musik, und zwar nicht etwa nur für die Kirche, wo sie eben am leichtesten zu entbehren sind, sondern für den mannigfacheren und bestimmteren Ausdruck der gesammten Tonkunst überhaupt. Als ein Vorspiel solcher Erweiterungen kann der Umstand angesehen werden, daß die Tonlehrer neuerer Zeit sich gegen die gewohnten Formen der Mollscalen ziemlich entschieden erklären,[117]) und mit vollstem Rechte andere ungleich charaktervollere Tonfolgen dagegen empfehlen,[118]) welche durch die darin vorkommende und gebilligte übermäßige Secunde ein weites Feld bieten für die Bereicherung der Musik durch neue, ausdrucksvolle Tonreihen. Alle die eben so grundgelehrten als einseitigen Quintenhorcher werden zwar über diese in vieler Hinsicht

---

werden, findet man angegeben in Mitzler's musikal. Biblioth. Th. I.; auch der gelehrte Blainville hatte eine Tonart erfunden, die weder das gewöhnliche Moll noch Dur war, und die den Beifall der Kenner erwarb. S. Mercure de France A. 1771 No. 52. — Rousseau oeuo compl. T. XVI., let. a. Mr. Rainal.

117) Vergl. de Momigny, cours complet d'Harmonie et de composition d'apres une neuve theorie generale, c. XXIII. G. Weber Th. d. Tonsetzk. Th. I. S. 235.

118) Zu näherer Verständigung für manche Leser sei hier gesagt, dafs die Molltonleitern auf drei verschiedene Weisen gestaltet werden können, z. B. A Moll:

1 { aufwärts, a h c d e fis gis a.
  { abwärts, a gis fis e d c h a.

2 { aufwärts, a h c d e f gis a.
  { abwärts, a gis f e d c h a.

3 { aufwärts, a h c d e f g a.
  { abwärts, a g f e d c h a.

Die gewöhnliche Molltonleiter steigt, ziemlich characterlos, aufwärts wie No. 1, abwärts hingegen mit No. 3. Für die zweite Form, als die wahrhafte Scala der weichen Tonart, erklären sich die Theoretiker; die dritte bildet unvermischt die so ausdrucksvolle aeolische Tonweise der Alten.

d. V.

Digitized by Google

ganz neuen Beiträge zur musikalischen Theorie die Köpfe gar bedächtig schütteln; damit indessen können sie den vielen der Tonkunst bevorstehenden Reformen und Erweiterungen durchaus keinen Einhalt thun, denn es ist die reine Musik, ungeachtet der Leistungen eines Mozart, Beethoven u. s. w., noch sehr weit entfernt von dem Ziele ihrer möglichen Vollendung.

Die diatonische Tonleiter führt uns natürlich weiter zur Untersuchung der verschiedenen Tonarten selbst, und da müssen denn, wo das Charakteristische derselben besonders in Betrachtung gezogen werden soll, die Tonreihen der Alten zunächst erwähnt werden. Eine jede derselben bewahrt durch die verschiedene Lage der Halbtöne eine völlig abgeschlossene Eigenthümlichkeit, und dadurch sind die darauf gegründeten Tonarten, gegen die neueren betrachtet, von ungleich bestimmteren Ausdruck, der denn auch frühzeitig schon vielfach beobachtet worden ist. Plato geht in dieser Hinsicht so weit, daß er manche Tonarten als den Sitten höchst gefährlich schildert, indem sie Weichlichkeit und Ueppigkeit athmen; andere hingegen tragen für ihn den Charakter edler Männlichkeit an sich, ihre Harmonien stählen den Muth, und erfüllen die Seele mit kriegerischem Enthusiasmus, weshalb er sie für ächt hellenisch, oder der Nation würdig, erklärt. [119]) Aristoteles sagt: es giebt außer der Natur nichts, worin Zorn und Sanftmuth, Tapferkeit, Mäßigung, und alle moralische Eigenschaften nebst ihrem Entgegengesetzten sich so deutlich und ähnlich abbildeten, als in Rhythmus und Melodie; es ist also ganz offenbar, daß in den Tönen und ihrer Verbindung ein Ausdruck vieler sittlichen Eigenschaften liegt. Bei gewissen Tonarten werden wir zur Traurigkeit gestimmt, durch andere zu einer gewissen Erschlaffung und Gleichgültigkeit; eine Tonart bringt uns in eine mittlere ruhige Fassung,

119) Plato de republ. lib. III. p. 437. C. c. Plutarch de musica c. 17.

Digitized by Google

die andere begeistert uns zu einer raschen und feurigen Thätigkeit. [120]) Ein göttlicher Anhauch liegt gleichsam in gewissen Tonarten; also drückt Lucian sich aus, [121]) indem er mehrere derselben bestimmt charakterisirt, was außer ihm und den vorgenannten Classikern noch andere alte Schriftsteller mit größerer oder geringerer Ausführlichkeit gethan haben. [122]) Dem Wesentlichen nach stimmen alle diese Angaben über die psychische Natur, und über die Wirkungen der einzelnen Tonreihen überein; die etwanigen Abweichungen werden theils bedingt durch eine verschiedene Subjectivität — die sich hier natürlich einmischen muß, wodurch indessen unsere zunächst auf den bestimmteren Ausdruck hinzielende musikalische Theorie nicht eigentlich gefährdet wird — mehr aber wohl noch durch den Umstand, daß die griechischen Tonarten zu verschiedenen Zeitaltern die Namen getauscht haben: [123]) eine nähere Durchführung dieses mehr archäologischen Gegenstandes gehört indessen nicht für diesen Ort.

Die aus den griechischen Tonweisen hervorgegangenen Kirchentonarten müssen nothwendig einen sehr bestimmten Charakter beibehalten haben, der denn auch von den früheren musikalischen Theoretikern nicht unbemerkt geblieben ist; Printz zum Beispiel bestimmt den verschiedenen Aus-

120) Aristot. Polit. lib. VIII. c. 7.

121) τὸ ἔνθεον. in Harmon. T. I. p. 851. Reitz.

122) S. Athenaeus lib. XIV. c. 19 p. 261 — 265 edit Schweigh. — Aristid. Quintil. lib. I. p. 25 edit Meibom. — Die einzelnen hierher gehörigen Bemerkungen anderer alter Schriftsteller finden sich in einer ausgeführteren Characteristik der alten Tonarten von Böckh. de metr. Pindari lib. III. p. 238—244.

123) Bei den ältesten Griechen z. B. begann die dorische Tonweise mit unserem heutigen A, bei den spätern hingegen in D; der alte phrygische Modus fing an in H, nachher jedoch in E, u. s. w.: zu den letzten Benennungen aber stehen unsere alten Kirchentonarten gleiches Namens noch wiederum, den Intervallen nach, in einem mehrfach abweichenden Verhältniß.

d. V.

Bayerische Staatsbibliothek München

Digitized by Google

druck der stufenweisen Quarten- und Quintenfortschreitung jeder alten Tonart nach der Lage des darin vorkommenden halben Tones mit vielem Scharfsinne, und leitet daraus den besonderen Charakter derselben her. Die ionische Tonart ist nach ihm lustig und muthig; die dorische ernsthaft und andächtig; die phrygische sehr traurig; die lydische hart und unfreundlich; die myxolydische mäßig lustig, und die äolische endlich zärtlich und etwas traurig.[124]) Diese Charakteristik stimmt mehrfach mit einer anderen überein,[125]) und viele vorhandene alte Kirchengesänge beweisen noch sicherer die Richtigkeit dieser Angaben: daher sollten denn in der That die alten Tonarten nach ihrer tieferen Bedeutsamkeit nicht so ganz aus der Acht gelassen, und, neben den jetzt üblichen, zur Vermehrung und Bereicherung des musikalischen Ausdrucks gehörigen Ortes angewendet werden. Deren Werth in dieser Hinsicht erkannten auch die früheren Meister sehr wohl; der große Bach hat tiefe Wirkungen damit hervorgebracht, und zugleich die Mannigfaltigkeit und Großartigkeit ihrer harmonischen Behandlung deutlich an den Tag gelegt. Auch Händel machte zum Behuf besonderer und großer Effecte zwar selten, aber mit desto größerem Glück von den alten Tonarten einen zweckmäßigen Gebrauch in seinen Oratorien;[126]) Stölzel endlich bediente auch außer dem Kirchenstyl sich ihrer mit Glück, er schrieb zum Beispiel eine charaktervolle Arie mit Chor in der phrygischen Tonart.

---

124) S. dessen musikal. Kunstübung von der Quarte S. 15 — 18.

125) Modus Dorius est hilaris; Hypodorius moestus; Phrygius austerus; Hypophrygius blandus; Lydius asper; Hypolydius lenis; Mixolydius indignans; Hypomixolydius placabilis; Aeolius suavis; Hyperaeolius tristis; Jonicus jucundus; Hypoionicus flebilis: Hyperaeolius et Hyperphrygius sunt spurii sive rejecti, quod apte dividi nequent. Ad. Gumpelrhaimeri compendium musicae cap. X.

126) Vergl. unter andern den herrlichen Chor: „sieh, das ist Gottes Lamm" in dessen Messias.

Digitized by Google

Die neuere Musik erscheint dem ersten Anblick nach durch die gleichförmige Legung der charakteristischen Halbtöne in ihren Skalen als zunächst zurückgebracht auf die zwei wesentlichsten Verschiedenheiten der harten und weichen Tonart. Man hat jene als durchaus natürlich, diese aber als mehr durch menschliche Kunst hervorgebracht betrachten wollen, da die kleine Terz nicht eigentlich in den Schwingungen des Monochords enthalten ist: die Musik uncultivirter noch im rohesten Naturzustande lebender Völker hat jedoch eben so oft, und fast noch häufiger, die Verhältnisse der Molltonart, und somit bedürfte eine solche Annahme noch einer vielfachen Erörterung. Ohne uns jedoch weder hierauf, noch auf den eigentlichen Ursprung der harten und weichen Tonleiter [127]) an dieser Stelle weiter einzulassen, bemerken wir nur, daß allerdings in dem Moll niemals eine so vollständige Befriedigung für das Ohr liegt, als im Dur. Die Componisten schließen daher, wenn sonst der herrschende Ausdruck solchen Wechsel irgend verträgt, und wenn nicht etwa eine geringere Beruhigung des Hörers eben beabsichtigt werden soll, ein in der weichen Tonart begonnenes Tonstück gern im Durton; [128]) der entgegengesetzte Fall findet sich wenigstens ungleich seltener in den Werken der Kunst. Die harte Tonart ist bestimmter, ist stets ein Ausdruck einer sich klar bewußten Kraft, daher nennt Riepel sehr treffend allen Durton männlich, weiblich hingegen das Moll, [129]) wo stets das Weiche, Sanfte

---

127) In Erinnerung verdient hier die geistreiche Hypothese von Rameau gebracht zu werden, welche den Ursprung der harten und weichen Tonart auf eine gewisse Sympathie der Töne baut: sehr ausführlich und gründlich redet hierüber Marpurg in seinen Anmerkungen zu Sorgen's compendium harmonicum.

128) Auf solche Weise endet auch das berühmte stabat mater von Pergolese; ältere Componisten überhaupt schliessen ihre Stücke der weichen Tonart ohne weitere Veranlassung sehr häufig im harten Dreiklang.

d. V.

129) Anfangsgründe zur musical. Setzkunst S. 121.

Digitized by Google

und zärtlich Schmelzende als natürlicher Charakter haftet. Durtöne sind feurig und belebend, Molltöne dagegen rührend und mehr abspannend; jene sind prächtig und glänzend, diese matt und düster: in der weichen Tonart allein klagen Schwermuth und Trauer allmächtig ergreifend; Frohsinn und Heiterkeit aber finden nur in Durtönen ihren wahrhaften Ausdruck.

Indem nun die beiden neueren Tonarten Dur und Moll sich, bei übrigens gleichem Verhältniß der charakteristischen Halbtöne, auf jeder der zwölf innerhalb der großen Septime gelegenen Tonstufen wiederholen, entstehen also eben so viele harte und weiche Skalen, und folglich die jetzt üblichen vier und zwanzig Tonarten. [130]) Da nun, wie wir gesehen haben, an der größeren Höhe oder Tiefe der Töne für sich schon eine gewisse Bedeutsamkeit sich kettet, so erlangen durch solche Rückung die harten und weichen Tonarten nothwendig schon einen verschiedenen Ausdruck, welcher, ungeachtet des gleich bleibenden Verhältnisses ihrer Halbtöne, sich noch sehr stark bemerkbar macht bei ganz reiner Stimmung ohne Temperatur. [131]) Diese nun schleift, alle differirenden Tonverhältnisse durch eine mittlere Schwebung ausgleichend, den Charakter der Tonarten bedeutend ab; vollkommen indessen hebt unser jetziges temperirtes System, bei der merklichen Verschiedenheit der

---

130) Durch den Quintenzirkel kann man, bei dem Doppelnamen jeder Tonstufe, es mittelst der vervielfachten Erhöhungs- und Erniedrigungszeichen bis auf 42 Tonarten bringen, welche Zahl bedeutsam wird, so wie man den früher schon erwähnten enharmonischen Unterschied der Intervalle näher berücksichtigt.

d. V.

131) Von ergreifender ganz eigenthümlicher Wirkung ist ein nur für eine einzige Tonart und deren Verwandschaft vollkommen rein gestimmtes Instrument; in Molltönen wird dabei besonders die Terz sehr gemindert, im Durton dagegen werden Terz und Septime geschärft.

d. V.

Digitized by Google

scheinbar gleichen Intervalle,[132]) denselben keinesweges auf; einige Tonarten werden dadurch reiner, schärfer, härter u. s. w.; und auf dieser bestimmt nachzuweisenden Sonderung beruht nach Vogler,[133]) deren Charakteristik. Es haben indessen die Instrumente selbst, und namentlich die Blase-Instrumente gegen die Saiten-Instrumente, wiederum eine merkbar verschiedene, von sinnigen Tonkünstlern zweckgemäß benutzte Temperatur;[134]) folglich wird durch jene Annahme die abweichende Natur der Tonarten keinesweges erschöpfend und umfassend erklärt. Eben so wenig genügen die früher schon berührten Erläuterungen, welche die so charakteristischen Wirkungen der Tonarten vornehmlich herleiten wollen aus dem mehr oder minderen Gebrauch der reinen Saiten und der dabei mitklingenden Töne; aus den freien Löchern und höheren oder tieferen Einsätzen der Blaseinstrumente, u. s. w.: auf physisch-mathematisch-akustischen Wegen wird hier sicher wenig gewonnen, dieselben können niemals zu einem wesentlichen Resultate führen bei physiologischen oder gar rein psychischen Erscheinungen. Daß in solchen tieferen Gebieten die besondere Wirkung der einzelnen Töne und das Charakteristische ihrer

---

132) Einige neuere Tonleitern haben ihre grofse Terz in dem Verhältnifs von $\frac{4}{5}$, andere von $\frac{64}{81}$, noch andere von $\frac{405}{512}$; in der kleinen Tonart haben einige ihre Terz von $\frac{5}{6}$, andere von $\frac{27}{32}$, und noch andere von $\frac{1024}{1215}$; und ein ähnlicher Unterschied findet sich denn auch in den übrigen temperirten Intervallen.

d. V.

133) Choralsystem S. 17. — Es kommt hierbei nicht blofs die Reinheit der Haupttonart, sondern auch der Dominanten und natürlichen Ausweichungen in Anschlag; folgende Tabelle stellt die 24 Tonarten dar nach ihrer abnehmenden Reinigkeit. Unter den Durtönen erscheinen am reinsten: C. G. D. F, härter sind A. E. H. Fis, am härtesten B. Cis. Dis. Gis. Die reinsten Molltöne sind: A. E. H. D, weicher sind Fis. Cis. Gis. Dis, am weichsten aber C. G. F. B. Vergl. Sulzer, Art. Ton.

134) Mozart, in seinen beiden Symphonieen aus Es Dur und G Moll giebt aus guten Gründen den Blaseinstrumenten Erhöhungs-, den Saiteninstrumenten aber Erniedrigungszeichen.

d. V.

Digitized by Google

verschiedenen Verbindungen überhaupt zu suchen sind, glauben wir durch diese Andeutungen bereits zur vollständigen Genüge erwiesen zu haben; und es bleibt daher nicht sowohl einem mathematischen Tonlehrer und General-Bassisten, als einem mit gehöriger musikalischer Kenntniß ausgerüsteten Psychologen vorbehalten, die Beziehungen der besonderen Tonreihen nnd Tonarten zur Seele in ein helleres Licht zu setzen: sonder Zweifel ist diese Aufgabe mit ziemlicher Bestimmtheit zu lösen, wenn auch der tiefere hier obwaltende Zusammenhang vielleicht niemals klar zu ergründen sein mag. Jones sagt: „die Ursache warum eine „gewisse Reihe von Tönen, deren Grund durch sichere „Beobachtungen erprobt, und die durch bestimmte sinnliche „Bilder ausgedrückt werden kann, eine eigene Wirkung „auf das Gehör-Organ und die Nerven haben können? „wird uns dann erst bekannt werden, wenn wir bestimmt „wissen, wie ein jeder der sieben Strahlen des Regenbogens, „worin sich eine so wundervolle Analogie mit den musika„lischen Tönen befindet, eine eigene bestimmte Wirkung auf „unser Auge macht"; [135]) und diese dürfte, so meinen wir, doch noch eher optisch zu ermitteln sein, als etwa auf dem gewöhnlich eingeschlagenen akustischen Wege der verschiedene Charakter der Tonarten.

Wer nun zu solchen und ähnlichen tieferen Untersuchungen im Gebiet der Tonkunst sich berufen fühlt, der möge sich nur zuförderst nicht irre leiten lassen von gewissen oberflächlichen Aeußerungen der gewöhnlichen musikalischen Theorien. Einige zum Beispiel läugnen geradezu alle generellere Wirkung der Tonarten, indem sie meinen, es sei dieselbe durchaus nur subjectiv, werde von Humor und Complexion, und selbst von der wechselnden Stimmung des Gemüths verschieden bedingt: nur wenige, wenn auch flüchtig angestellte Versuche und Beobachtungen widerlegen indessen diese Ansicht, und führen sehr bald auf einen allge-

135) Musik der Indier S. 11.

Digitized by Google

meineren Eindruck und Ausdruck. Diesen nehmen Andere zwar wohl an, meinen jedoch, daß derselbe zu sehr nur bedingt wäre für den einen gegebenen Fall, als daß solche Erfahrungen benutzt werden könnten zu allgemeineren Vorschriften über die charakteristische Anwendung der Tonarten: hierbei nun muß man freilich zugestehen, daß dieselbe Tonart unter anderen Combinationen einen mehrfach verschiedenen Ausdruck haben könne, dadurch indessen wird deren eigentlicher Grundcharakter nicht weiter gefährdet. Viele Dinge in der Welt werden zu mancherlei Zwecken benutzt, die ihrer ursprünglichen Bestimmung verwandt sind; je mehr jedoch diese selbst wahrhaft hervortritt, desto wirksamer wird das angewendete Mittel stets erscheinen, und dieses allgemeine Grundgesetz findet denn auch hier seine vollständige Anwendung. Man wird eine Tonart zu mannigfachem, wenn auch ihrer Natur nicht völlig heterogenem Ausdruck benutzen können; die tiefste Wirkung aber wird sie da stets thun, wo, in zweckmäßiger Verbindung mit den übrigen darstellenden Mitteln der Musik, sie nach ihrem eigentlichsten Charakter angewendet erscheint. Denselben endlich soll, wie andere Theoretiker meinen, jeder Musiker bereits aus der Erfahrung kennen, und besser fühlen, als irgend das Wort es zu sagen vermag. Spräche auch gegen diese Behauptungen nicht die häufige Erfahrung, daß die Componisten die Tonart entweder arg vergreifen, oder daß sie auf vielfache Weise, und selbst durch bereitwilligste Transpositionen, darthun, wie sie noch gar keine Ahnung haben von den tieferen Beziehungen der Tonarten: so ist doch ein so seichtes Abfertigen dieses Gegenstandes aller musikalischen Lehrbücher unwürdig, die ein Mehreres erzielen wollen, als die bloße Bildung mechanisch gelernter Praktikanten. Es ist eben das Wesen einer höheren Wissenschaftlichkeit, alle inneren und äußeren Erscheinungen zu bestimmterem Bewußtsein zu bringen, und die Theorie der schönen Künste hat denn sicher auch die gleiche Verpflichtung. Nicht Regeln allein zur erleichterten Ausübung soll

Digitized by Google

sie etwa nur enthalten, sie muß auch den Sinn des Künstlers zu Zeiten hinführen auf die verborgensten Tiefen seiner Kunst; Genie und Talent kehren von solcher entfernteren Beschauung, und wenn auch das Gesuchte eben nicht näher gefunden würde, doch niemals heim ohne einigen Nutzen für ihre Kunst. In solcher Ansicht handeln wir denn, ausführlicher, als es bis jetzt irgendwo geschehen ist, von dem musikalischen Ausdruck, und wollen hiermit andere Kunstforscher zuversichtlich ermuntert haben, die hier eingeschlagene Bahn zu einem vielleicht noch fernen aber sicher mehr und mehr stets erreichbaren Ziele rüstig zu betreten. Zur Erleichterung der Arbeit geben wir wiederum die Punkte an, worauf es bei einer Charakteristik der Tonarten wesentlich ankommt, und weisen zugleich, mit kurzen Bemerkungen versehen, einige Vorarbeiten nach, die bei solchem Beginnen zweckmäßig zu benutzen sind.

Wenn bei Untersuchung des psychischen Ausdrucks in der Tonkunst die Frage aufgeworfen wird nach der Anzahl der Tonarten, so dürfte wohl darauf mit Herder zu antworten sein: „so viel Gattungen von Fühlbarkeit in uns „schlummern, so viel auch Tonarten." Munterer oder trüber, feuriger oder sanfter, süßer oder stärker, wollüstiger oder geistiger, üppiger oder schneidender, weicher oder härter u. s. w. erscheinen sonder Zweifel die Tonarten, und entsprechen in dieser vielseitigsten Mannigfaltigkeit vollkommen dem inneren Reichthum der Gemüthswelt.

Eine feste Stimmung, ein absolut fixes C in aller Musik wird zunächst sehr wünschenswerth: dasselbe ist auch in der Theorie bereits nach zweckgemäßen Grundsätzen bestimmt, und die heutige Praxis zeigt selbst im Ganzen nur unbedeutende Abweichungen davon. [136]) Die jetzt allge-

136) Man pflegt am Schicklichsten die absolute Zahl der Schwingungen in einer Secunde für ein jedes C als eine Potenz der Zahl 2 anzusehen; das Contra C macht demnach 64, das grosse C 128, das ungestrichene oder mittlere C aber 256 Schwingungen. — Nach der jetzigen Stimmung des Ber-

Digitized by Google

meine, gegen frühere Zeiten, beträchtlich höher gewordene Stimmung hat wohl nicht, wie behauptet wird, [137]) nur allein ihren Grund in der häufiger gewordenen Anwendung der Bläse-Instrumente, so wie die früher schon angemerkte Beschleunigung in Rhythmus und Tempo nicht etwa nur in einer geläufiger gewordenen Technik zu suchen ist: es haben diese Erscheinungen vielmehr eine tiefere Beziehung, sind zu betrachten als Produkt eines höher gesteigerten durchaus regsamer gewordenen inneren Lebens.

Bei dem Ausdruck der Tonarten ist auch die Berührung mit ihrer verschiedenen näheren oder ferneren Verwandtschaft noch besonders zu berücksichtigen, damit nicht etwa bloß regelrechte und gelehrte, sondern auch zugleich wahrhaft charakteristische Modulationen hervortreten. Zum Theil wird die Wirkung der unter sich verbundenen Tonarten schon bedingt durch die verschiedene Temperatur: C Dur z. B. ist die reinste Tonart, weil zugleich auch alle Ausweichungen hier möglichst rein sind; in G Dur kommt schon ein härterer Dominanten-Accord vor, und D Dur ist, der früher gegebenen tabellarischen Uebersicht zu Folge, durch die Verwandtschaft mit A Dur und Fis Moll bereits noch wiederum schärfer gefärbt. Die durchgängig reinsten Tonarten eignen, ohne große Leidenschaftlichkeit, sich besonders zum Ausdruck des Ruhigen und Ernsten, des Heitern und Gefälligen, Zärtlichen und Scherzhaften; die weniger reinen Töne dagegen sind nach dem Grade ihrer abnehmenden Reinigkeit allezeit wirksamer zu leidenschaft-

liner Theaters schwingt das mittlere C 265⅓ mal in einer Secunde; in der grossen Oper zu Paris macht dasselbe 258⅔, und in der pariser italiänischen Oper 254⅓ Schwingungen, welches tiefere Verhältniss auch in den meisten grossen Theatern Italiens angetroffen wird. — Vergl. E. G. Fischers Versuche über die Schwingung gespannter Saiten, besonders zur Bestimmung eines sichern Maasstabes für die Stimmung, Berl. 1824.

137) S. Michaelis über die Annahme eines gleichen Grundtones zur Stimmung der Orchester. Allg. mus. Zeit. Jahrg. XVI. No. 46.

Digitized by Google

lichteren und vermischteren Empfindungen, deren Ausdruck in dem weichsten Moll und in den härtesten Durtönen sich steigert bis zu dem gräßlichen Gis Dur, dem Tone der Gräber. Durch die Ausweichungen werden auch die verwandten Beziehungen der Molltonarten näher bestimmt; C Moll gleicht wegen der nehmlichen Hauptdominante stets mehr dem C Dur, als dem nach der herkömmlichen Vorzeichnungsweise in scheinbar innigerer Verwandtschaft stehenden Es Dur. So also wirken für das Expressive der Tonarten die Modulationen noch als wesentlich bestimmend mit. Manche derselben erscheinen, wie z. B. etwa der Wechsel mit der Hauptdominante, gleichsam ganz mechanisch bestimmt nach der einmal angenommenen Struktur der Tonkunst; indessen bleibt auch selbst in dem gewohnten Gebiete der vier und zwanzig Tonarten dem Genie noch mannigfacher Spielraum zu wahrhaft charakteristischen Ausweichungen. Wenn im Don Giovanni die Statue ihr furchtbares „Ja" ertönen läßt im tiefsten E, und der Componist diesen Ton auffaßt, nicht in gespenstischen Schauerklängen, sondern in dem reinen C Dur, dem heiteren Tone des seligen Friedens: so ahnen wir hier gleichsam die lichtere Klarheit des Geistes, indem wir doch zugleich darob im Innersten erbeben mit dem Leporello, der, ungeachtet seines starrenden Entsetzens, wie von der höheren Macht bezaubert, dieselbe ruhige Tonart ergreifen muß. Zu welchen noch so entfernten Modulationen indessen auch die tiefere Charakteristik auffordern möchte, so bleibt doch das allgemeine ästhetische Gesetz der Einheit stets sorgsam zu beachten; das erste Finale im Don Giovanni geht, trotz aller darin vorkommenden näheren und ferneren Ausweichungen, im Ganzen aus C Dur. In neueren Zeiten wird indessen diese Einheit nicht sonderlich eben beachtet, viele Tonstücke sind mit charakterlosen oft höchst barrocken Uebergängen und Trugschlüssen aller Art so überhäuft, daß man zu dem Grundgefühl der vorgezeichneten Tonart beinahe gar nicht mehr gelangt. Der Jean Paul der In-

Digitized by Google

strumental-Musik, der genialische, aber in seinen Werken oft eben so fragmentarische und unzusammenhängende Bethoven, hat solche Richtung zum guten Theil veranlaßt; seine Werke sind reich an Belägen für diese Behauptung. Betrachten wir nur zum Beispiel den dritten Satz seiner Pastoral-Symphonie, so werden wir gleich zu Anfange, ehe wir uns noch in der Haupttonart des Ganzen, nehmlich F Dur, recht festgesetzt haben, schon mit dem neunten Takte etwas unsanft, und ohne recht zu wissen weshalb, aus diesem Besitze verdrängt, und nach B Dur geworfen. Hier ist jedoch unseres Bleibens auch nicht, denn schon mit dem siebenzehnten Takte wird uns unser neues Eigenthum abgenommen, und das alte zurückgegeben. Nach dem fünf und zwanzigsten Takte müssen wir diesen hier nicht weiter bedeutungsvollen Wechsel abermals erfahren, und gelangen nunmehr erst zu einiger Ruhe. — Die Einheit der Tonart muß nothwendig correspondiren der Einheit der Empfindung; wie diese aber in verwandten Zuständen natürlich wechselt, oder in seltneren Fällen auch wohl in rascheren Uebergängen springt: so auch weiche die Tonica sinnvoll aus nach den verschiedensten Richtungen. Wer jedoch rastlos von Gefühl zu Gefühl dahinflattert ohne alle tiefere Grundhaltung, den nennen wir charakterlos, welches Prädicat dann auch einem also gedichteten, oder besser gesagt, gearbeiteten Tonstück, mit vollstem Rechte gebührt.

Der Charakter unserer jetzigen Tonarten hat in seinen klar gefühlten psychischen Beziehungen bereits manche Denker beschäftigt, und sie haben auch darüber sich ausgesprochen in besonderen Abhandlungen und Aufsätzen. Sind nun dieselben auch zum Theil nur fragmentarisch, und nicht eigentlich tiefer greifend, so verdient doch alles Forschen in diesem schwierigen Gebiete eine nähere Beachtung, und daher wird denn manchem Leser die folgende literarische Nachweisung hoffentlich nicht unwillkommen sein.

Digitized by Google

Der bekannte A. Kircher hat einen eigenen Traktat geschrieben „von den Gemüthsbewegungen, zu welchen die Musik treibt" [138]) und worin es unter andern heißt: „das Gemüth nimmt nach denen verschiedenen Harmonien „und Tonarten auch verschiedene Affekte und Bewegungen „an; Freud, Leid, Muth, Herzhaftigkeit, Trägheit, Furcht, „Hoffnung, Zorn, Mitleiden u. s. w." Es handelt sich, wie wir sehen, hier mehr um den bestimmteren Eindruck als um den eigenthümlichen Ausdruck; in keiner Kunst indessen fallen, aus leicht einzusehenden Gründen, die beiden Sphären des Subjectiven und Objectiven so innig zusammen, als gerade in der Musik; und wer daher von deren bestimmtern Wirkungen redet, der berührt auch zugleich unmittelbar den an den darstellenden Mitteln haftenden Charakter selbst. Uebrigens spricht Kircher hier mehr von den alten Kirchen-Tonarten, und bleibt auch meistens nur im Gebiet des Allgemeinen; doch macht er manche höchst treffende Bemerkung, so wie denn überhaupt in den Schriften der älteren Tonlehrer so manche jetzt wenig beachtete Goldkörnchen zu finden sind.

G. Preuß in seiner akustischen Abhandlung über die Wirkungen der Töne [139]) ist in so fern auf dem rechten Wege, als er zu erkennen scheint, daß das Physisch-Mathematische zu solchen Bestimmungen nicht ausreicht, und daß hier ein tieferes Psychisches in Betrachtung kommen muß, von dem indessen unsere neuesten und gelehrtesten Theorien meistens keine sonderliche Ahnung zu haben scheinen.

Weitzler's „Gedanken von den Tönen" [140]) haben zwar eine allgemeinere Tendenz, berühren indessen auch

---

138) In seiner Phonurgia lib. II. c. 3.

139) G. Preussen's musikal. Anmerkungen von der Eintheilung der Töne, ihren Eigenschaften und Wirkungen. Greifsw. 1706. 4. Vergl. hierzu Mitzler's Bibl. Bd. I. Th. IV. S. 81.

140) S. Marpurg's histor. krit. Beiträge zur Aufnahme der Musik Th. IV. S. 379.

Digitized by Google

mehrfach das Charakteristische, welches denselben natürlich beigesellt ist.

Zwei ältere Abhandlungen reden gleichfalls noch ausdrücklich „von den verschiedenen Wirkungen der Tonarten,“ [141]) die ein anderes Schreiben: „woher es komme, daß einige Tonarten in der Musik anmuthig und sanfter, andere aber rauschender klingen,“ [142]) wenig genügend erklärt. Lesenswerth dagegen in mehrerer Hinsicht ist Scheibe, [143]) der mit ziemlicher Ausführlichkeit redet von den Tonarten, ihrer Eintheilung und Anzahl ihrer Ausweichungen nach dem natürlichen Ambitus derselben, und endlich auch von deren charakteristischem Ambitus.

Quantz macht, wenn auch nur ganz beiläufig, [144]) manche betreffende Bemerkung über das Charakteristische der Töne; derselbe sagt unter andern: ich will inzwischen meiner Erfahrung, welche mich der unterschiedenen Wirkungen unterschiedener Tonarten versichert, so lange trauen, bis ich des Gegentheils werde überführt werden können. Es ist wahr, man hat Exempel davon aufzuweisen, daß mancher eine Leidenschaft in einer Tonart, die eben nicht die bequemste dazu scheint, sehr gut ausgedrücket hat; allein, wer weiß, ob dasselbe Stück nicht eine noch bessere Wirkung thun würde, wenn es in einer anderen und zu der Sache bequemern Tonart gesetzt wäre? — A Moll, C Moll, F Moll und Dis Dur erscheinen ihm dabei am meisten geeignet zum vollendeten Ausdruck der traurigen Affekte.

Drevis in seinem theoretischen Werke hat ebenfalls einen besonderen Abschnitt „über die Wahl der Tonart und

141) In dem neu eröffneten Orchester, Th. III. c. 3. S. 331. In Meier's Musiksaal, Th. II. c. 2. S. 74.

142) S. Hertel's Samml. musikal. Schriften. St. II. Leip. 1758. 8.

143) In seinem Werke über die musikal. Composition. Leip. 1773. 4.

144) S. dessen Anweisung zur Flöte. Abschn. XIV. §. 6.

Digitized by Google

Tonleiter," [145]) der aber auch nicht weiter eingeht auf bestimmte Einzelnheiten. Manches wahre Wort indessen wird bei dieser Gelegenheit ausgesprochen, z. B. heißt es unter Andern: „Popularität ist in der Musik wie in der Sprache und Philosophie das Schwerste, und zeigt von der genauesten Bekanntschaft, von dem größten Studium seiner Kunst und der Menschheit.

Der genialische Schubert hat eine kurze Charakteristik allen neueren Tonarten gegeben, [146]) die mit Weglassung manches Außerwesentlichen und mit einigen Anmerkungen versehen hier ihre passende Stelle findet. Jeder Ton, so sagt derselbe, ist entweder gefärbt, oder nicht gefärbt. Unschuld und Einfalt drückt man mit ungefärbten Tönen aus. Sanfte melancholische Gefühle mit B Tönen; wilde und starke Leidenschaften mit Kreuztönen. — C Dur ist ganz rein. Sein Charakter heißt: Unschuld, Einfalt, Naivität, Kindersprache. — A Moll, fromme Weiblichkeit und Weichheit des Charakters. — F Dur Gefälligkeit und Ruhe. [147]) — D Moll, schwermüthige Weiblichkeit, die Spleen und Dünste brütet. [148]) — B Dur, heitere Liebe, gutes Gewissen, Hoffnung, Hinsehnen nach einer besseren Welt. — G Moll, Mißvergnügen, Unbehaglichkeit, Zerren an einem verunglückten Plane; mißmuthiges Nagen am Gebiß; mit einem Worte Groll und Unlust. — Es Dur, der Ton der Liebe, der Andacht, des traulichen Gespräches mit Gott. — C Moll, Liebeserklärung und zugleich Klage der unglücklichen Liebe. [149]) Jedes Schmach-

145) Briefe über die Theorie der Tonkunst. Br. II. S. 57. (Halle 1797.)

146) Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst. S. 377.

147) In F Dur erklingt der Ruhe und tröstenden Frieden athmende Schlussgesang in Bethoven's Fidelio.

148) In D Moll verhallen die ergreifenden Klänge, welche Clärchens Sterben so überaus treffend bezeichnen. S. Bethoven's Musik zum Egmont.

149) Die weiche Tonart C in ihrer Klarheit, und mit ihrer reinen und sanften Dominante G Dur ist zugleich, in-

Digitized by Google

ten, Sehnen, Seufzen der liebetrunkenen Seele, liegt in diesem Tone. — As Dur, der Gräberton. Tod, Grab, Verwesung, Gericht, Ewigkeit liegen in seinem Umfange. 150) — F Moll, tiefe Schwermuth, Leichenklage, Jammergeächz, und grabverlangende Sehnsucht. 151) — Des Dur. Ein spielender Ton, ausartend in Leid und Wonne. Lachen kann er nicht, aber wenigstens das Weinen grimassiren. — Man kann sonach nur seltene Charaktere und Empfindungen in diesen Ton verlegen. — B Moll. Ein Sonderling, mehrentheils in das Gewand der Nacht gekleidet. Er ist etwas mürrisch, und nimmt höchst selten eine gefällige Miene an. Moquiren gegen Gott und die Welt; Mißvergnügen mit sich, und Vorbereitung zum Selbstmord hallen in diesem Ton. — Ges Dur. Triumph in der Schwierigkeit, freies Aufathmen auf überstiegenen Hügeln; Nachklang einer Seele, die stark gerungen, und endlich gesiegt hat, liegt in allen Applicaturen dieses Tons. — Es Moll. Empfindungen der Bangigkeit des allertiefsten Seelendranges, der hinbrütenden Verzweiflung; der schwärzesten Schwermuth, der düstersten Seelenverfassung. Jede Angst, jedes Zagen des schaudernden Herzens, athmet aus

---

nigster Sehnsucht voll, ein Ausdruck der höheren Liebe, ein Aufseufzen zum Vater des Lichts. In C Moll ertönt daher der mächtig ergreifende Chor in Händel's Judas Maccabäus: „Klagt, Söhne Juda's klagt;“ und in Bethoven's „Christus am Oelberge“ beginnt das erste Recitativ: „Jehova, du mein Vater! o sende Trost und Kraft und Stärke mir,“ höchst charakteristisch in dieser Tonart.

d. V.

150) In Gis Dur schaudert Rocco und jubelt Pizarro im Herzen, als er jenem den Auftrag ertheilt, den Gefangenen zu morden. S. Bethoven's Fidelio.

151) Die Tonart F Moll malt, in der Einleitung zu Florestan's Arie im Kerker, uns auch ohne das Wort schon deutlich die kalten Schauer des Ortes; und des Gefangenen grabverlangende Sehnsucht. Fidelio. A. II. — Im F Moll mit seiner reinsten Dominante C Dur liegt klarer als irgend in anderen Tonarten ein Vorgefühl unaussprechlicher Auflösungen jenseit der Gräber.

d. V.

Digitized by Google

dem gräßlichen Es Moll. Wenn Gespenster sprechen könnten, so sprächen sie ungefähr in diesem Tone. — H Dur. Stark gefärbt, wilde Leidenschaften ankündend, aus den grellsten Farben zusammengesetzt. [152]) Zorn, Wuth, Eifersucht, Raserei, Verzweiflung und jede Last des Herzens liegen in seinem Gebiete. — Gis Moll. Griesgram, gepreßtes Herz bis zum Ersticken; Jammerklage, die im Doppelkreuz hinaufseufzt; schwerer Kampf, mit einem Wort, alles was mühsam durchdringt ist dieses Tones Farbe. — E Dur. Lautes Aufjauchzen, lachende Freude, und noch nicht ganzer, voller Genuß liegt in E Dur. — Cis Moll. Bußklage, trauliche Unterredung mit Gott, dem Freunde und der Gespielinn des Lebens; Seufzer der unbefriedigten Freundschaft und Liebe liegen in seinem Umkreis. — A Dur. Dieser Ton enthält Erklärungen unschuldiger Liebe, Zufriedenheit über seinen Zustand; Hoffnung des Wiedersehens beim Scheiden der Geliebten; jugendliche Heiterkeit, und Gottvertrauen. — Fis Moll. Ein finsterer Ton: er zerrt an der Leidenschaft, wie der bissige Hund am Gewande. Groll und Mißvergnügen ist seine Sprache. Es scheint ihm ordentlich in seiner Lage nicht wohl zu sein: daher schmachtet er immer nach der Ruhe von A Dur, oder nach der triumphirenden Seligkeit von D Dur hin. — D Dur. Der Ton des Triumphes, des Halleluja's, des Kriegsgeschrei's, des Siegsjubels. Daher setzt man die einladenden Symphonieen, die Märsche, Festtagsgesänge, und himmelaufjauchzende Chöre in diesen Ton. [153]) — H Moll. Ist gleichsam der Ton der Geduld, der stillen Erwartung seines Schicksals, und der Ergebung in die göttliche Fügung. Darum ist seine Klage

---

152) H Dur und E Dur haben unter allen Tonarten die grellste Färbung; sie sind zu vergleichen dem lichten Feuerfarb und dem brennenden Gelb.

d. V.

153) D Dur, A Dur und E Dur werden auch, ganz im Einklange mit Schubert, die heiter erregtesten Tonarten genannt von Junker a. a. O. S. 55.

Digitized by Google

so sanft, ohne jemals in beleidigendes Murren, oder Wimmern auszubrechen. Die Applicatur dieses Tones ist in allen Instrumenten ziemlich schwer; deshalb findet man auch so wenige Stücke, welche ausdrücklich in selbiger gesetzt sind. — G Dur. Alles ländliche Idyllen und Eklogenmäßige, ja die ruhige und befriedigte Leidenschaft, jeder zärtliche Dank für aufrichtige Freundschaft und treue Liebe; mit einem Worte, jede sanfte und ruhige Bewegung des Herzens läßt sich trefflich in diesem Tone ausdrücken. Schade! daß er, wegen seiner anscheinenden Leichtigkeit, heut zu Tage so vernachlässiget wird. Man bedenkt nicht, daß es im eigentlichen Verstande keinen schweren und leichten Ton giebt: vom Tonsetzer allein hängen diese scheinbaren Schwierigkeiten und Leichtigkeiten ab. — E Moll. Naive, weibliche unschuldige Liebeserklärung; Klage ohne Murren; Seufzer von wenigen Thränen begleitet; nahe Hoffnung der reinsten in C Dur sich auflösenden Seligkeit spricht dieser Ton. Da er von Natur nur Eine Farbe hat; so könnte man ihn mit einem Mädchen vergleichen, weiß gekleidet, mit einer rosenrothen Schleife am Busen. Von diesem Tone tritt man mit unaussprechlicher Anmuth wieder in den Grundton von C Dur zurück, wo Herz und Ohr die vollkommenste Befriedigung finden.

G. Weber [154]) ferner macht einige allgemeine Bemerkungen über das Charakteristische der Tonarten, deren ungefährer Inhalt früherhin schon von uns angedeutet worden ist.

Ein in vieler Hinsicht höchst schätzbarer Aufsatz über unseren Gegenstand ist neuerdings verfaßt worden von einem ungenannten Tongelehrten; [155]) derselbe sagt unter andern: „wenn wir über Musik-Eindrücke reflectiren, sie beobachten, so darf dies nicht auf dem anatomischen Wege mit dem bloßen Gehör des Augenblicks geschehen; wir müs-

154) Theorie der Tonsetzkunst. Th. I. S. 302—315.

155) Ueber das Charakteristische der Tonarten; in der allg. mus. Zeit. Jahrg. XXVII. No. 14.

Digitized by Google

sen uns auf den Standpunkt der dynamischen Wirkung stellen. — Bei ausgedehnteren Musikwerken wählt der Componist die einzelnen Tonarten ohne Zweifel mit Rücksicht auf die Folge, den Contrast der Musikstücke und ihrer Gliederungen, und Eines bedingt mehr oder weniger das Andere; aber auch der Charakter der Tonarten und seine Wirkung wird oft durch Stellung und Folge bestimmt, so daß, was man sonst den Ton der Schwermuth nennt, durch seinen Stand zur sanften Klage, oder was Jubelton, zum bloßen Frohsinn werden kann.

In mehr allegorischer Weise redet Heinse an mehreren Stellen seiner musikalischen Werke von dem Ausdruck der Tonarten; dasselbe thun auch noch Tieck, [156]) Hoffmann [157]) und ganz besonders Wagener, [158]) aus dessen poetischer Behandlung dieses Gegenstandes wir wenigstens einige Stellen ausheben, weil dieselben mit Schubert's vorhin gegebenen Bestimmungen merkwürdig übereinstimmen.

E Dur.

Laßt den Jagdlärm schweigen,
Seht die Sonn' sich neigen:
Eilig in's Schloß
Sammelt den Troß.
Ladet die Freunde zum lustigen Mahl,
Füllet zum Schäumen der Ritterpokal,
Laßt die Gläser hell erklingen,
Hörner blasen, Männer singen;
Sinkende Nacht
Sei uns im schallenden Jubel durchwacht.

D Dur.

Wir blasen nicht zur blutigen Schlacht
Es ist ja fröhlicher Friede!

---

156) Phantasus. Th. II. p. 252. ff.

157) Fantasie-Stücke. Th. II. S. 322. ff.

158) Ideen über Musik. Allg. mus. Zeit. Jahrg. XXV. No. 43—45.

Digitized by Google

Zum Männerspiel ist die Jagd gemacht,
Da rennen die Kräfte sich müde.
Die stürmende Freude sie wiederhallt
Aus Bergesgeklüft, aus dunkelm Wald.

Es Dur.

Stille des Hain's!
Gräuliche Schatten!
Zitterndes Mondlicht!
Laßt mir die Erde vergehn,
Laßt mir den Himmel erstehn!
Nach oben seufzet die Seele
Heimathlustig:
Hebt sie empor, ihr himmlischen Mächte,
Sie verlangt ihre göttlichen Rechte! —

Nächst allen diesen mehr oder minder bedeutenden Abhandlungen bieten noch die musikalischen Werke der besseren Meister reichlichen Stoff dar für die charakteristische Bestimmung der neueren Tonarten; da indessen die nähere Angabe dieser Einzelheiten manchen Schwierigkeiten unterworfen ist, so bewahren wir noch einen ansehnlichen Vorrath solcher praktischen Belage auf für einen anderen schicklichen Ort.

Nachgewiesen wäre also nunmehr vollkommen erkennbar ein bestimmterer psychischer Ausdruck sowohl in den verschiedenen Arten des Rhythmus und der musikalischen Bewegung überhaupt, als auch in den Tönen und deren mannigfachen Combinationen: daher wird an dieser Stelle schon vollkommen klar, daß die reine Tonkunst unläugbar einen tieferen ächt poetischen Inhalt haben kann, daß sie folglich nicht bloß zu erscheinen braucht als ein bedeutungsloses Spielwerk mit schönen akustischen Formen. Ein höchst wesentliches Mittel zur bedeutsamen Darstellung eines Innern ist indessen hier noch nicht einmal in Anschlag gebracht; nehmlich die eigenthümliche Natur und der ästhetische Charakter der Instrumente. Welch ein lebendiger Ausdruck haftet an denselben sowohl im Einzelnen als auch in

Digitized by Google

den verschiedenen Combinationen; das volle Orchester bietet einen Reichthum von darstellenden Mitteln dar, den man jetzt kaum ahnen kann, wo es ja hier im Allgemeinen nur auf Lärmen und Toben abgesehen ist, und wo man die seelenvollsten Instrumente so häufig nur ganz bedeutungslos zu gebrauchen weiß als bloße Füllstimmen. Wir haben auch über diesen wichtigen Gegenstand der höheren musikalischen Theorie mancherlei theils eigene theils fremde Beobachtungen und Bemerkungen gesammelt; für diesmal können indessen nur wenige entfernte Andeutungen hier gegeben werden, so wie auch, vom Raume beengt, nur die wichtigsten Schriften anzugeben sind über den ästhetischen Charakter der Instrumente.

Die reine Tonkunst oder die Instrumental-Musik erscheint, in ihrer noch bei weitem nicht erreichten Vollkommenheit betrachtet, als eines der schönsten Produkte der menschlichen Cultur: das Unnennbare in uns, was des Gesanges dichtendes Wort nicht mehr zu erreichen vermag, in allen zahllosen Modificationen zum klaren Ausdruck gelangen zu lassen, das ist, wie wir früher schon gezeigt haben, ihr eigentlicher ächt poetischer Vorwurf. Zur Offenbarung solcher Innerlichkeit begiebt der Mensch sich seiner angestammten Musik, nehmlich des Stimmentones, und erweitert nach allen Richtungen hin sein natürliches Tonvermögen, damit aus neu angebildeten Organen hervorquelle ein bis dahin nie geahneter himmlischer Seelengesang. Alle Kräfte der Natur, sofern sie nur irgend der Klangwelt angehören, macht zu solchem Endzweck der Mensch sich unterwürfig, und gewinnt die verschiedenartigsten Klänge, indem er mit schöpferischer Kraft lebendige Töne erweckt, die da schlummern im todten Stoff. „Jeder Ton," sagt Ritter, [159]) „ist ein Leben des tönenden Körpers, welches so „lange anhält, als der Ton, mit ihm aber erlischt. Ein

159) In den trefflichen Fragmenten aus den Nachlässen eines jungen Physikers. (Heidelb. 1810. II. B.)

Digitized by Google

„ganzer Organismus von Oscillation, und Figur und Ge„stalt ist jeder Ton, wie das organisch Lebendige auch. Er „spricht sein Dasein aus. Es ist gleichsam Frage an die „Somnambüle, wenn ich den zu tönenden Körper mecha„nisch afficire. Er erwacht vom tiefen, gleichsam Ewig„keits-Schlafe, er antwortet": und die eigenthümliche Besonderheit dieses erwachenden Lebens, vielfach bedingt durch Stoff und Form, erzeugt denn nothwendig charakteristische Verschiedenheiten, bietet einen noch nicht gehörig gewürdigten Reichthum neuer Mittel dar zu einem bestimmteren musikalischen Ausdruck.

Aller akustischen Bestimmungen der Instrumente, ihres Tonumfanges, ihrer größeren-oder geringeren Reinheit, melodischen oder harmonischen Vollkommenheit u. s. w. nicht näher zu gedenken, [160]) bemerken wir sofort im Allgemeinen, daß die Blase-Instrumente unter allen die natürlichsten und innigsten Beziehungen haben zur Psyche. Unmittelbar von geistigen Hauchen werden sie belebt, sind gleichsam nur ein künstliches Singen der Seele; folglich dringen sie auch schneller an's Herz, und erregen nach ihrer individuellen Beschaffenheit diese oder jene Gemüthsstimmung weit gewisser als die Saiten-Instrumente, welche stets einen allgemeineren, aber deswegen auch unbestimmteren Charakter haben. Die geschlagenen, mit ihren schnell verbebenden Klängen und mit ihrer gleichzeitigen Vieltönigkeit stellen sich dem getragenen einstimmigen Gesange der

160) Bei jedem einzelnen Instrumente kommen zunächst in Betrachtung dessen Erfindung, und die nach und nach damit vorgenommenen Veränderungen und akustischen Verbesserungen; ferner dessen äufserster Tonumfang, und darauf endlich dessen schönste Tonsphären und Combinationen, so wie überhaupt dessen ästhetischer Character. Die Materialien zu solcher ausgeführteren Behandlung dieses interessanten Zweiges der Tonkunst liegen ziemlich vollständig mir bereits vor, und sollen gelegentlich benutzt werden zu einem besonderen Ganzen über die allgemeine Geschichte der Instrumental-Musik.

d. V.

Digitized by Google

vorigen am Bestimmtesten gegenüber; gestrichene Saiten-Instrumente dagegen vereinen auf das Vollständigste in sich das melodische und harmonische Princip. Die Violinen, die Bratsche und das Violoncell im Verein ihrer verwandten Naturen bilden demnach das eigentliche Fundament aller zusammengesetzteren Instrumental-Musik. Das Quartett für sich kann, bei den allumfassenden Tonsphären der Streich-Instrumente, bereits eine gewisse Befriedigung gewähren, es gleicht einer ausgeführteren schattirten Zeichnung: ein mit charakteristisch angewendeten Blase-Instrumenten versehenes Tonstück jedoch ist einem farbigen Gemälde zu vergleichen; die Piccolo-Flöten zum Beispiel bezeichnen hier, im reinen Gegensatz der dunkleren Fagotte, Posaunen und Hörner, sehr passend die grellsten Farben und Tonlichter.[161]) Von den Instrumenten, welche in den Orchestern nicht gewöhnlich sind, wird späterhin noch in Kurzem die Rede sein; sie verdienen sämmtlich, von der hellen Glasharmonika bis hinab zu der kaum hörbar erbebenden Aura, in mehrfacher Hinsicht die genaueste Beobachtung. Mancher Unvollkommenheit und Beschränktheit ungeachtet sind sie doch meistens sehr geeignet für den tieferen psychischen Ausdruck, und haben daher ihren entschiedenen ästhetischen Werth, der denn auch gebührend anerkannt wird von allen Freunden einer höheren wahrhaften Seelenmusik.

Alle die hier angedeutenden Allgemeinheiten näher erwägend haben bereits mehrere sinnige Tonforscher eine Reihe interessanter Bemerkungen geliefert über die nähere Charakteristik der Instrumente,[162]) ja Manche haben sogar schon

161) Ein Clavier-Auszug erscheint demnach nur als der bloße Umriß eines ausgeführten Tonbildes.
d. V.

162) S. De la Cepede: La Poetique de la Musique T. I. p. 358 — 364.
Ch. Avison, Essay on musical expression C. III. p. 94 — 102.

Digitized by Google

besondere Abhandlungen darüber verfaßt, die, wenn sie auch ihre Aufgabe bei Weitem nicht erschöpfen, doch nach verschiedenen Richtungen hin die Wege näher bezeichnen, auf welchen man fortzuschreiten hat bei dieser Untersuchung.

Schubert, der so sinnige Beobachter über die tiefere Natur der Tonarten, giebt uns zunächst auch eine meistens höchst treffende Charakteristik der Instrumente; [163]) derselbe sagt zum Beispiel: der Charakter des Clarinet's ist in Liebe zerflossenes Gefühl, ist so ganz der Ton des empfindsamen Herzens. Wer das Clarinet seelenvoll spielt, der scheint eine Liebeserklärung zu thun an das ganze menschliche Geschlecht. — Zum Ausdruck der Schwermuth und tiefen Melancholie schickt das englische Horn sich trefflich, man merkt es ihm gleichsam an, daß es eine brittische Erfindung ist. Bei einem solchen Horne, meint Burney, läßt sich's bequem erschießen.

Michaelis ebenfalls widmet dem Charakter der Instrumente einen besonderen Aufsatz, [164]) in welchem es unter Anderen heißt: die Pfeife, vielleicht eines der ältesten Instrumente hat gewöhnlich einen leichten Ton, der, zu stark angegeben, schneidend wird, und dann heftige leidenschaftliche Zustände anzudeuten fähig ist, außerdem aber die Phantasie mehr auf leichten Sinn und harmloses Spiel hinführt. In lang gezogenen Noten, mit der feierlichen Pauke oder dumpfen Trommel verbunden, tönt sie wie Klaggesang, und weckt Trauerempfindungen. Da sie uns

---

Gretri, Essais sur la Musique T. I. p. 237 ff.

Böcklin, Fragmente zur höheren Musik S. 33 — 44.

Reichardt, Classification der bekanntesten musikalischen Instrumente. In der Berliner allg. musikal. Zeit. Jahrg. v. 1806. No. 44.

Horstig, Musterung der gewöhnlichen musikal. Insrumente; allg. mus. Zeit. Jg. I. No. 24.

163) Aesth. d. Tonk. Th. II. S. 277 bis 340.

164) Einige Bemerkungen über den ästhetischen Character-Werth und Gebrauch verschiedener musikal. Instrumente. In der allg. mus. Zeit. Jg. IX. No. 16. 17.

Digitized by Google

an das Hirtenleben, an Kriegsgetümmel und an die Tänze minder cultivirter Völker erinnert, so dient sie, die musikalische Darstellung pittoresk zu machen.

C. Schreiber in seinem großen musikalischen Lehrgedichte giebt eine schöne poetische Charakteristik der Instrumente; [165]) derselbe singt z. B.:

Schwach und zärtlich ertönen die Lautensaiten der Liebe,
Nicht vom mächtigen Bogen geregt, erwachet ihr Seufzen: —
Einsam ruhet der Gram auf ihren sanften Accorden,
Und der Wehmuth-Gefühl entsteiget den klagenden Tönen. —
Langsam bildet der Ton sich in dem Zug der Posaune,
Tief und ernst ist ihr Laut, und majestätisch ihr Ausdruck.
Darum ward sie die Stimme genannt der redenden Gottheit,
Als auf Sinai's Höh'n Jehova's Donner erschallte,
Und ein leuchtender Glanz des Berges Gipfel verklärte.
Darum dichtet die Sage der ältesten Völker des Morgens,
Daß ihr Ruf die Todten erweckt, wenn aus der Verhüllung
Dumpfer Gräber der Staub zu neuer Gestalt sich entwölket.

Junker macht in seinem mehrfach angeführten Werke sehr viele treffende Bemerkungen über die ästhetische Natur der Instrumente; wir haben — so sagt er — die Gränzen der Instrumente erweitert, aber ohne dem Instrument selbst Gewalt anzuthun? ohne den Umfang seiner Natur mißfallend auszudehnen? —— Das Violon ist zuverlässig nicht dazu bestimmt, um als Held zu glänzen, sondern den stärksten Schatten (laßt mich ihn Schlagschatten nennen) auf eine gegebene Empfindung zu werfen. Es ist zuverlässig nicht bestimmt, durch sich selbst Melodie und in ihr stabilirte Empfindung zu behandeln, sondern eine Melodie vieler ihr entsprechender Instrumente durch Contrapost abstechender zu machen.

J. J. Wagners Ansichten über die verschiedene Instrumente in Beziehung auf die höhere expressive Tonkunst gehören zu dem Geistreichsten, das bisjetzt von diesem Ge-

165) Harmonica, oder das Reich der Töne Ges. II.

Digitized by Google

Gegenstande gesagt ist; [166]) unter andern bemerkt derselbe beiläufig in Bezug auf die jetzige Virtuosität: das Maximum der Künstlichkeit ist hier zugleich das Minimum der Kunst. Die meisten Sänger und Instrumentenspieler sind nur lebendige Flageolets, die sich selber aufziehen, und können an Vortrag von einem Canarienvogel beschämt werden, wobei denn freilich auch zugestanden werden muß, daß, wenn sie zu ihrer äußeren Musik eine innere zugeben sollten, ihnen überhaupt ein günstigeres Loos von Bildung zugefallen sein müßte. — In einer Zeit, welche so mächtig wie die unsere nach allseitiger Bildung ringt, wird es immer mehr gewagt heißen, bloß Virtuose zu sein. — —

Loeben hat uns ebenfalls einen gelungenen Aufsatz hinterlassen über unseren Gegenstand; [167]) einige fragmentarische Einzelnheiten daraus mögen hier wenigstens eine Stelle finden. Es ist, so sagt er, keine bloße Laune oder Fantasie, die mannigfaltigen Zustände, Stimmungen und Eigenschaften der Menschen in den Instrumenten wieder aufzusuchen und in ihnen zu ordnen. — Die Seite hat einen basischen Charakter; der Hauch ist schaffender Geist. — Der innerste Charakter der Harmonika ist heilige Wehmuth der Sehnsucht und des Glaubens; Hinüberstreben. — Die Flöte ist das Instrument des süßen irdischen Verlangens, des Hinschmachtens und Hinstrebens in Einer Luft, die dem Verlangen doch nicht genügt, daher umfließt uns eine wollüstige Wehmuth in den Flötenklängen, das Verlangen möchte sich zur Sehnsucht verklären, und die Luft umfängt es wieder in lieblichen Wellen, und gießt selbst in die Schmerzhaftigkeit dieses Ringens eine verborgene Wollust. — Aber aller Schmerz und alle Sehnsucht, alle Luft und alle Liebe in der Sprache der Musik redet im

166) Ideen über Musik, in der allg. mus. Zeit. Jg. XXV. No. 13 bis 28.

167) Fragmentarische Ahnungen einer Characteristik der Instrumente. In den Lotosblättern Th. I. S. 198 bis 228.

Digitized by Google

einfachen Tone des Waldhorns. — Das Pianoforte gleicht einer geistreich und vielfach gebildeten Person, die aber keine Productionsgabe hat. — Die Pauken, die Trommeln, die Becken und Triangel, die Glockenspiele erzählen uns die Sage von den ersten Befreiungsversuchen der gefangenen Töne.

Voß endlich betrachtet das Charakteristische der Klänge als Ergebniß eines allgemein verbreiteten geistigen Lebens in der Natur; [168]) derselbe sagt: die besondere Wirksamkeit der Instrumente kann als eine besondere tonartige Grundbestimmung betrachtet werden, und damit als ein, den jedesmaligen Hauptklang umschwebender Tonduft. — Der musikalische Eindruck ist hier neben der Allgemeinheit des Hauptcharakters der Töne, noch so verschieden, daß sie meistens schlechterdings nicht verglichen werden können, so wenig als eine Tonart mit der anderen. — An dieser Tonbesonderheit hat die Form des Instruments einen gewissen Antheil, vorzüglich aber der Stoff selber; beim Holze die Textur und Elasticität, so wie beim Metalle die Verschiedenheit der Form seiner Atome, seine Crystallisation, Cohäsion und Elasticität. — Da hat denn jedes Metall und jede Mischung desselben seine Eigenheit auch im Klange wie im Crystall, und nur im Glase, wie in der Luft durch die Aeols-Harfe bewegt, einigt sich das Verschiedene zu der Gemeinsamkeit der harmonikalischen Klänge, die, ähnlich den Menschenstimmen, den Character der Geistigkeit an sich tragen. — Es wird der Geist wach, wenn die Stoffe klangvoll erbeben, als strebe er durch sie hindurch zur höheren Ausbildung hervor. Es ist das Leben, welches heraustreten will aus der Fessel, in die es raumwärts geschmiedet. — Wie der Menschenkörper, so hat jedes in der Natur gewissermaßen seine besondere Psyche, und damit

168) Dr. Ludw. v. Vols; Character der Töne; in dessen Ahnungen und Lichtblicken über Natur und Menschenleben. S. 190 — 195.

Digitized by Google

außer allen physischen Bedingungen, gleich der Menschenstimme, seinen eigenthümlichen psychischen Effekt. — Da im tiefsten Sinne des Worts Alles vom Leben durchdrungen und erhalten wird, so dürfen wir auch nichts thöricht Mystisches zu finden wähnen, wenn wir überall nur Ergebnisse des Geistigen sehen. — Es umwehen uns wahrlich mehr Geisterstimmen in der Schöpfung, als bloß aus Menschen-Hirn und Herzen. —

Also ungefähr reden neuere Physiker, Naturforscher und Musikkenner im Allgemeinen von dem psychischen Charakter der Instrumente, und stimmen über deren einzelne Besonderheit, worauf es hier eben ankommt, oft wunderfam überein. Mögen denn dürre Zahlenmänner, wie die gewöhnlichen Akustiker und Generalbassisten, welche in einem mathematischen Netze aus Potenzen, Brüchen u. s. w., den Geist der Töne und der Tonkunst vollständig zu erfassen wähnen, jene vereinzelt dastehenden Schriften zusammen in nähere Beachtung nehmen: auslassen wenigstens werden sie dann sich nicht so voreilig, als es sonst wohl geschehen möchte, gegen diesen Versuch, das gesammte Gebiet der Musik, über die gewohnte Berechnung hinaus, darzustellen in seinen tieferen Beziehungen zur Psyche.

Auf solchem Standpunkt nun müssen wir zunächst noch so manches vergessene zarte Seelen-Instrument in Erinnerung bringen, dessen Vernachlässigung nur zu beklagen ist. Wenn gewisse Instrumente wegen mehrfacher Unvollkommenheit und Beschränktheit mit Recht außer Gebrauch gekommen sein mögen, so giebt es doch auch andere, welche man nur weggelegt hat, weil es so keine eigentliche Instrumente zum Mitspielen und Mitlärmen waren, und weil man darauf die herrschend gewordenen Kabriolen und Kunststückchen nicht wohl anbringen konnte, da eben diese Instrumente so ganz nur geeignet sind für wahre Musik des Herzens. Als Beispiel nennen wir hier zunächst die Viola der Liebe; alle zartesten Regungen der Seele, innige Hingebung, zärtliches Liebkosen, sanfte Trauer, und eine

Digitized by Google

nicht über die Gränzen der Mäßigung hinausschweifende Fröhlichkeit werden durch sie so höchst glücklich ausgedrückt: kein Bogen-Instrument, sagt Böcklin, [169]) kann sich mit so gutem Erfolge in Streit einlassen mit der Singstimme, als die Liebesgeige. — Die süße sanftmüthige Schalmei tönt rührend herüber aus den goldnen Auen der Kindheit, mit idyllischer Einfalt spricht sie nur die nächsten Anliegen des Menschenherzens deutlich aus: „es ist eine wichtige „Tinte in dem Gemälde der Tonkunst; die Schalmei hat „einen Ton, den alle übrigen Instrumente nicht haben." [170]) Eine genaue Musterung der bei Seite gelegten Instrumente, bis hin zur uralten, nur in den schottischen Hochlanden noch bisweilen vorkommenden Bardenharfe, [171]) ist sicher ein interessantes Geschäft.

Nicht minder berücksichtigenswerth sind ferner die neu erfundenen Instrumente, von denen besonders während der letzten Decennien eine bedeutende Anzahl an das Licht getreten ist; ihre Namen wenigstens mögen zum größeren Theil hier eine Stelle finden, da ein weiteres Eingehen darauf für diesmal nicht möglich ist. Dieselben heißen bis-

---

169) Frag. zur höheren Musik S. 74, wo auch zugleich viele vortreffliche Regeln gegeben werden über die ästhetische Behandlung dieses Instruments. S. auch Milandre; methode facile pour la Viole d'Amour. Par. 1782.

170) Schubert a. a. O. S. 326.

171) Dieselbe hat eiserne Saiten, die, ohne Dämpfer, mit ihren hellen lang aushallenden Tönen in einzelnen Accorden eine herrliche Wirkung thun. — Die alte Walliser-Harfe hat zwei Saitenreihen; die eine enthält die sieben natürlichen Töne, die andere aber die fünf Halbtöne der Octave: eine Einrichtung, die vielleicht einiger Beachtung werth wäre, da die Pedalharfe, ungeachtet der Verbesserungen von Dizzi, und mancher zweckgemäßen Vorschläge von Pfranger, Nauwerk und Anderen, doch immer noch Manches zu wünschen übrig läßt. — Beiläufig gesagt wird auch dieß herrliche Instrument jetzt sehr vernachlässigt, und zwar in Deutschland mehr als in Frankreich: wenn indessen im Jahre 1804 zu Paris eine Kirchenmusik aufgeführt ward, bei welcher das Orchester aus achtzig Harfen bestand, so beweist dieß nur, daß man keine Ahnung hatte von dem wahren ästhetischen Character dieses Instruments.

d. V.

Digitized by Google

weilen mit höchst passenden, oft aber auch mit sehr gesuchten Benennungen: das Anemochord oder Windklavier, das Aeolodicon, das Bogenhammer-Klavier, die Bogen-Guitarre, der Clavicylinder, das Callipson, das Coelison, das Euphon, das Geigenclavier, die Guitarren-Harfe, das Harmonichord, die Harpinella, das Hierochord, die Känorphica, die Melodica, das Melodion, das Maultrommel-Clavier, das Orchestrion, das Polychord, das Panmelodicon, die Physharmonica, das Triphon, das Terpodion, das Uranion, Xylharmonicon, Xylosistron, u. s. w. Die meisten dieser Erfindungen sind Tasten-Instrumente, bisweilen einander ziemlich ähnlich; manches derselben verdient keine sonderliche Beachtung, andere dagegen sind vortrefflich, und der allgemeinsten Einführung werth. Als wesentliche Bereicherung erscheinen dieselben für die höhere Seelenmusik, und werden einst gewiß ihren gebührenden Rang behaupten, wenn man dahin gelangt sein wird, nicht mehr, wie jetzt, auf allen Instrumenten Alles leisten zu wollen: jedes Instrument beinahe wird schön und bedeutsam, so bald man seine Klangsphäre wahrhaft kunstsinnig berücksichtigt, und gerade nur dasjenige von demselben verlangt, was es seiner Natur nach wirklich zu geben vermag. Da nach neueren akustischen Versuchen ein tönendes Leben oft noch in den verschiedenartigsten scheinbar gar nicht dafür geeigneten Körpern schlummert,[172]) so ist die Erfindung musikalischer Instrumente noch bei weitem nicht erschöpft; Wissenschaft und Kunst indessen fordern gemeinsam auf, diese Sphäre vollständig zu durchlaufen. Wollte man die Möglichkeit der Instrumente systematisch überblicken, und vorausnehmen, was hierin der Zufall noch entdecken könnte, so müßte man sich an folgende Gesichtspunkte halten. Das

172) Der Mechanicus Rieffelsen hat zweien aus Rindstalg geformten Stäben durch ein schnelles Reiben gegen einen Zylinder von gelbem Wachs helle und anhaltende Klänge entlockt.

d. V.

Digitized by Google

Wesen eines musikalischen Instruments hängt zunächst besonders ab von dem Stoff und von der Quantität der verwendeten Masse; von deren Cohäsion; von der Figur; und endlich von der Art der Erregung: anders zum Beispiel klingt die angeschlagene als die gestrichene Saite. Wer nun alle die innerhalb dieser Bestimmungen liegenden Modificationen und Combinationen erschöpft, der hat alle mögliche Instrumente erfunden. Schubert meint, daß vielleicht manche Instrumente fremder Völker einer bedeutenden Vervollkommnung fähig seien, und in der That giebt es hier manche, welche allerdings einer näheren Aufmerksamkeit werth erscheinen. Das südafrikanische Görrah zum Beispiel, bei welchem der lebendige Hauch eines angeblasenen Rohres die ausgespannte Saite erzittern macht,[173]) ist vielleicht einer bedeutenden Veredlung fähig: jenes vorerwähnte Anemochord, bei dem nur todte Blasebälge den Ton der Saiten erzeugen, scheint die Idee einer künstlichen Aeolsharfe noch keineswegs genügend zu erschöpfen. Die türkische Flöte soll, nach dem einstimmigen Urtheile der Sachkenner,[174]) durchaus einnehmender tönen als irgend eine unserer drei gewöhnlichen Flötenarten; die bekannte Doppelflöte der Alten, so wie auch das gepriesene chinesische Tschiang[175]) werden vielleicht nicht ohne Grund gerühmt: ganz besonders indessen müssen wir noch aufmerksam machen auf ein kleines japanisches Blase-Instrument, das, indem es nicht bloß vom ausgestoßenen, sondern auch vom leise eingesogenen Lufthauch in ergreifenden Doppeltönen harmonisch erklingt, den unnennbarsten Ausdruck lie-

---

173) Eine ausführliche Beschreibung dieses Instruments findet sich in Lichtenstein's Reisen Th. II. S. 379. 550.

174) S. Franz Jos. Sulzers Theor. der türkischen Tonkunst, a. a. O. S. 435.
Toderini Tonkunst der Türken, a. a. O. S. 240.

175) Eine ausführliche Nachricht über das Tscheng oder Tschiang giebt Chladni in der allg. mus. Zeit. Jahrg. XXIII. No. 10. 22.

Digitized by Google

bender Sehnsucht gewinnt.[176]) So ist denn nach allem diesem wohl noch manches ächte Seelen-Instrument zu gewinnen für die höhere Gestaltung der Kunst. Künftige Orchesterstücke schmettern und pauken, wirbeln und brausen vielleicht nicht durchgängig so sehr als unsere jetzigen Symphonieen und Ouvertüren, welche sehr häufig gar nichts weiter sind, als ein bloßes geregeltes Geräusch, und denen man daher die passende Aufschrift geben könnte: „viel Lärmen um Nichts." Die große, auf besonderem Wagen gefahrene Trommel, die Ratschen und andere Spektakel-Instrumente, bis zu den Kanonenschlägen der Bethovenschen Schlachtsymphonie, sind musikalische Kunstmittel,[177]) welche den wahren Standpunkt der heutigen Instrumental-Musik treffend bezeichnen. Die vorherrschende Anwendung des Gigantisch-Massenhaften in aller Kunst ist immer ein Denkstein des Abweges und des Verfalls: als man das Gebirge Athos zu einer sitzenden Alexander-Statue umschaffen wollte, und als die Rhodischen Colosse erstanden, da war die hellenische Sculptur herabgesunken von ihrer Höhe. Die einzige wahrhafte Lichtseite, welche die heutige Instrumental-Musik noch darbietet, ist nur die Virtuosität; von dieser indessen sagt ein neuerer Schriftsteller höchst treffend: man bläst jetzt das Fagott gleich einer Flöte, behandelt den Contrabaß wie eine Violine, und wiederholt wohl gar ein feuriges Allegro künstlich auf ein und der-

176) Ein solches Instrument befindet sich in der Kunstsammlung des Herrn Grafen J. v. Rofs zu Berlin; ich werde von seiner eigenthümlichen Structur, wie noch von manchen anderen fremden Instrumenten anderweitig ein Mehreres zu sagen Gelegenheit haben.

d. V.

177) Kanonendonner nnd Glockentöne können bei Siegeshymnen und ähnlichem allgemeinen Volksjubel zwar die Wirkungen der Tonkunst allerdings bedeutend erhöhen, deshalb aber darf man diese tosenden Klänge, deren Effekt nur subjectiv in der Feierlichkeit des Moments begründet ist, nicht für wahrhaft objective musikalische Kunstmittel halten, und sie als solche gebrauchen.

d. V.

Digitized by Google

selben Saite. Allein zu allen Zeiten ist die sich überbietende Schwierigkeit, wenn sie als Ziel des Künstlerlebens gelten wollte, als ein deutlich sprechendes Merkmal der inneren Verwesung, welche die Künste ergriffen, betrachtet werden. [178]) Immer fühlbarer wird auch im Allgemeinen bereits das Nichtige der bloßen Virtuosität, und es giebt zuletzt doch für den Künstler keine andere Rettung weiter als die Wirkung auf das Gemüth der Hörer: wer auf seinem Instrumente vernehmlich zu unserer Psyche zu reden weiß, das allein ist der wahrhafte Meister. Ein Echo für das Herz nennt ja ein Geweiheter im Gebiete des Schönen so treffend die Tonkunst; [179]) wie Aurora der Bildsäule des Memnon, so vermag nur sie allein Licht und Klang zu leihen den dunkelsten verborgensten Tiefen des geistigen Seins.

Aus Allem nun, was wir Eigenes beigebracht haben über den Charakter der Rhythmen und der musikalischen Bewegung überhaupt, so wie auch aus den folgenden eigenen und fremden Bemerkungen über die expressive Natur des gesammten Tongebietes geht hoffentlich zur Genüge hervor, daß der Verein so vielfach darstellender Kunstmittel zusammenwirken könne zum bestimmbaren Ausdruck eines Innern. Es läßt sich deutlich angeben und zu klarem Bewußtsein bringen, in welchen Tonarten und Tonreihen, Taktarten und Bewegungen die verschiedenen Regungen der Seele am natürlichsten sich äußern, und diese näheren Angaben erscheinen gleich interessant für die Wissenschaft, wie für die Kunst. Eine der schönsten Blüthen des menschlichen Geistes ist die Metaphysik der Empfindungen, und diese erhielte sicher einen interessanten Zuwachs durch jene

178) Andrea Majer (Venetiano) Discorso sulla origine, progressi e stato attuale della Musica italiana, sect. IV. (Padova 1821.)

179) How dost thon like this thune? —
It gives a very echo to the seat
Where love is throned.
Shakespeare Twelfth Night.

Digitized by Google

musikalischen Bestimmungen; für das Gebiet des Schönen aber lieferten dieselben den näheren Inhalt zu einer Poetik der reinen Tonkunst. Umrisse zu einer solchen haben wir hier zu liefern übernommen; und in so fern bereits alle Punkte deutlich angegeben sind, von welchen aus der Instrumentalmusik für sich ein wesentlicher wahrhaft dichterischer Inhalt zu ertheilen sei, so haben wir unsere Aufgabe im Allgemeinen bereits gelöst. Zu einer weiteren Besonderheit ist natürlich hier nicht der Ort; über den musikalischen Ausdruck der Liebe, dieser allgemeinsten Leidenschaft, erlauben wir, wie bei den Umrissen zur Pantomimik, uns nur noch einige wenige Andeutungen.

Früher schon ist bestimmt angegeben worden, welcher Takt und Rhythmus, welche Tonarten und Tonfolgen dem Gefühle der Liebe am eigenthümlichsten sind; hier fügen wir nur noch hinzu, daß für die natürlichste Leidenschaft eine sehr versteckte Kunst, ein leicht faßlicher Plan des Ganzen, sanfte Melodieen, allmählige Uebergänge, sparsame, wohl vorbereitete und wohl aufgelöste Dissonanzen und liebliches besonders in gezogenen Noten fortgehendes Akkompagnement vorzügliche Mittel sind, jene Regung musikalisch auszudrücken. [180]) Mattheson sagt von der Darstellung der Liebe: „hierbei kommt es nun hauptsächlich darauf an, „daß ein Componist genau unterscheide, welchen Grad, „welche Art oder Gattung der Liebe er vor sich findet, oder „zu seinem Unterwurf erwählet; alle Liebe kann unmöglich „auf einerlei Fuß behandelt werden. — Ein Verfasser verliebter Sätze muß seine eigene Erfahrung, sie sei gegenwärtig oder verflossen, allerdings hierbei zu Rathe ziehen, „so wird er an sich, und an seinem Affekte selber, das „beste Muster antreffen, darnach er seine Ausdrücke in den „Klängen einrichten könne. Hat er aber von sothaner edlen

180) Vergl. über den musikal. Ausdruck dieses Gefühles: Rochlitz Blicke in das Gebiet der Künste und der praktischen Philosophie S. 67 — 82.

Digitized by Google

„Leidenschaft keine persönliche Empfindung, oder kein rechtes „lebhaftes Gefühl, so gebe er sich ja nicht damit ab: denn „es wird ihm eher in allen anderen Dingen glücken, als „in dieser gar zu zärtlichen Neigung.“ [181]) Andere musikalische Schriftsteller haben über die Liebe und den Ausdruck der Leidenschaften überhaupt noch Treffendes gesagt, [182]) und somit manche Vorarbeit geliefert zur bestimmten Begründung einer höheren Theorie der Tonkunst, deren Möglichkeit auch weiter bereits dargethan wird durch praktische Beläge.

Von Tartini, diesem genialischen Schöpfer des ächten Geigenspiels, wird erzählt, daß er die Allmacht seiner Kunst in kleineren Cirkeln häufig zu bewähren pflegte auf folgende Art. Als heller Psycholog faßte derselbe Charakter, Tem-

---

181) Matheson, der vollkommene Capellmeister S. 16. Derselbe macht hier sehr viele treffliche Bemerkungen über den psychischen Ausdruck in der Tonkunst; unter andern sagt er: beim Zorne, bei Rache und Wuth ist es eben auch nicht genug, wenn man nur tüchtig hineinrumpelt, groben Lärm macht und tapfer raset; es will hier nicht bloſs mit vielgeschwänzten Klangzeichen ausgerichtet sein, wie mancher denkt, sondern eine jede dieser herben Leidenschaften erfordert ihre besondere Weise, und will, des starken Ausdrucks ungeachtet, doch mit geziemend singender Art versehen sein. S. 19.

182) Aufser den bereits angeführten Werken von Junker, Lacepede, Schubert u. s. w. kann man über die musikalische Darstellung der einzelnen Leidenschaften noch folgende Schriften nachsehen:

D. Thomas de Yriarte, la Musica (Madr. 1779) ein sehr gutes musikalisches Lehrgedicht in V Gesängen; der ganze zweite Gesang handelt vom musikalischen Ausdruck.

G. A. Thilo, specimen pathologiae Musicae. Matheson a. a. O. erwähnt diese Schrift als einen Versuch, wie man durch den Klang die Affecten erregen könne.

Herrmann psycholog. Bemerkungen über die Wirkung der Tonkunst, in Mauchart's Repertorium für empirischer Psychologie Th. I.

Gretry Essai sur la Musique, liv. III. Analyse des Passions, et des caracteres. Diese weitläuftige Abhandlung bezieht sich meistens nur auf den Ausdruck der theatralischen Tonkunst.

Ueber Character-Darstellung in der Musik; ein in mehrfacher Hinsicht bemerkenswerther Aufsatz in Schiller's Horen Jg. 1795. St. V. S. 97.

Digitized by Google

perament und Stimmung der einzelnen Hörer in der Unbefangenheit des geselligen Beisammenseins mit schnell gewandtem Blicke auf; hieß sie darauf sich in einen Kreis setzen, und spielte nun, vor jeden Einzelnen hintretend, so genau nach dessen besonderem Seelenzustand, daß, durch alle Nüancen hindurch, die Einen lachten in jubelnder Fröhlichkeit, die Andern hingegen zerflossen in Thränen schmerzlichen Gefühls. War nun auf solcher Weise jede individuelle Gemüthsstimmung in Tönen charakterisirt, dann zerschmolz Tartini das einzeln Gegebene zu einem großen gemeinsamen Tonbilde; die eben anwesenden Geister selbst wurden das Thema gleichsam seiner Fantasieen, welche denn natürlich von ergreifendster Wirkung gewesen sein müssen auf die Hörer. Sollte diese als sicher verbürgt angegebene Thatsache auch in mancher Hinsicht entstellt sein, oder möchte sogar dieselbe sich gar nicht begeben haben: so kann sie, wahrhaft begründet in den Beziehungen der Musik zur Seele, sich dennoch unbezweifelt näher oder ferner verwirklichen, so wie ein genialischer Tonkünstler mit tieferer psychologischer Kenntniß [183]) seiner Kunst sie nur vollführen mag. Es vergewissert diese Behauptung sich uns noch näher durch eine Reihe von eigenen Versuchen und Beobachtungen, die an dieser Stelle nicht weitläuftig anzuführen sind; eines Factums nur wollen wir hier noch kürzlich gedenken. Obgleich das Pianoforte mit seinen schnell verbebenden Tönen nicht sonderlich geeignet ist für die Musik der Seele, so haben doch bei Bergers herrlicher C moll-Sonate, [184]) die wir mehrfach zu solchen For-

183) Von wie wenigen unter den jetzigen Virtuosen möchte wohl anzunehmen sein, dass sie auch nur einige psychologische Kenntnifs besäfsen? Im Selbstbewustsein Derer, die das verborgenste Innere gestalten sollen zu klarem Ausdruck, herrscht meistens ein mitternächtiges Dunkel. d. V.

184) L. Berger, Sonate etc. Op. VII. — It would be utterly impossible to give, within the compass of our limits, any thing like a detail of the innumerable interesting por-

Digitized by Google

schungen benutzt haben, bei Weitem die meisten gebildeten Hörer hier eine tiefere Beziehung von selbst klar erkannt, und der Eindruck auf dieselben entsprach öfter überraschend dem Ausdruck des Schmerzes und der innersten Zerrissenheit, welchen der Künstler hier beabsichtigt hatte mit bestimmtem Bewußtsein. Reges innerstes Leben, Dichtung und innere Musik aber müssen, wenn solche ächte Kunstwirkungen hervorgebracht werden sollen, stets vorangehen den äußeren Klängen; vielleicht ahnete dieses schon jener alte oft belachte Flötenspieler von Alabandus, der sich für den größten Tonkünstler Griechenlands ausgab, obgleich er, wie er sagte, bisher nur beständig in sich selbst unhörbar hineingeblasen hätte. Die stillen Concerte dieses seltsamen Tondichters entbehrten jeder Aeußerlichkeit, wie etwa, im reinen Gegensatz, die meisten musikalischen Leistungen unserer Zeit geschaffen werden ohne alle Innerlichkeit. Verschwistern aber soll in der ächten Kunst sich die geistige Idee auf das Innigste mit der vollkommenen äußern Form; auf solcher Weise soll alles Schöne im stillen Leben der Künstlerseele hervor zur Gemeinschaft mit anderem Leben: und in so fern nun auch gewisse innere Gebilde licht und klar heraustreten als Klangideale, so erhält die Musik hier allein erst ihre höhere poetische Weihung.

Jede rein musikalische Dichtung ist, nach allem Vorhergehenden, ihrer eigentlichsten Natur nach lyrisch; das Subjective jedoch verliert sich bei der Kraft der darstellenden Kunstmittel, die das gesammte Menschengeschlecht mehr oder minder in gleichförmigen Anspruch nehmen, und bei größerer Allgemeinheit der Auffassung an sich hier leichter als in der lyrischen Poesie in eine höhere Objectivität der

---

tions and beauties of this incomparable sonata. — To performers well advanced in proficiency, and Zealous to fathom the art in its full extent, this sonata presents an inexhaustible fund for practice and mental study, and to those we most strenuously recommend Mr. Berger's labour. — Repoit. of arts, literature etc. vol. XI. p. 222 (Lond. 1814.)

Digitized by Google

Empfindung. Diese umfaßt ziemlich vollständig den gesammten Kreis der Gemüthswelt; in dem ästhetischen Bereich der reinen Tonkunst liegen alle Stufen des Schönen, vom Erhabenen bis zum Naiven, und selbst das Launige und Scherzhafte gelangt hier noch zum deutlichen Ausdruck. Das Erhabene regt und spannt die edelsten Kräfte des Geistes, der Eindruck der Sinnlichkeit erliegt hier unter der hervortretenden Kraft der Vernunft, das Unendliche thut sich auf vor dem erschlossenen inneren Blick, und heller und heller ahnet der Mensch, sein eigentliches Wesen reiche hinaus über die Sinnenwelt, sei über der Macht alles Irdischen und Zufälligen. Solche Wirkung nur vermag die Tondichtung für sich vollständig hervorzubringen; das dynamisch und mathematisch Erhabene, sammt den verschiedenen Modifiacationen des Prächtigen, Feierlichen, Pathetischen u. s. w. liegen sämmtlich in dem Bereich der reinen Tonkunst. Alle diese Schattirungen können hier nicht in der verschiedenen Anwendung der musikalischen Kunstmittel vollständig nachgewiesen werden; ganz im Allgemeinen nur bemerken wir, daß ruhige Bewegung, im Takt vom größerem Umfang, gerade und breite Rhythmen, fest und einfach gehaltene Noten, ernste mehr in den tieferen Tönen sich bewegende Melodie, eine dominirende Harmonie, weit und voll kräftiger Fülle, kühne aber nicht bizarre Ausweichungen, großartige Tonmassen, und endlich eine über aller Tiefe und Originalität des Ganzen verbreitete lichte Klarheit zur Darstellung des Erhabenen führen. Durch die Gegensätze dieser Bestimmungen bedingen sich meistens schon von selbst die anderen Formen des Schönen: lebendigere Bewegung, kleinerer Takt, leichtere Rhythmen, höhere Töne, dominirende Melodie u. s. w. dienen zum Ausdruck des Naiven und Grazienvollen, Lieblichen und Heitern. Das Komische in seinen verschiedenen Modificationen vom bloß Lächerlichen bis hinauf zum wahrhaft Humoristischen selbst bleibt ebenfalls der reinen Tonkunst nicht fremd; zu näherer Bestätigung dessen fügen wir den früher schon

Digitized by Google

darüber gegebenen Andeutungen [185]) noch einige allgemeine Bemerkungen wenigstens hinzu. Das wahre Wesen der komischen Musik liegt in der Fremdartigkeit der eigentlichen Grundidee, in dem komischen Ernst, welchen nur das Genie mit Laune und mit ächt musikalischem Witze zu erfinden vermag; Rhythmus und Periodenbau, besondere Tonverbindung, kurz Alles zusammen wirkt vereint zum wahrhaft komischen Totaleffekt. Höchst erförderlich sind demselben noch: seltsame Contraste, Verbindung der heterogensten Stimmen, wie auch ungewöhnliche und selbst barokke Zusammenstellung tiefster Bässe mit hohen Tönen ohne näher verbindende Mittelglieder. Da ein gewisses Maaß von Uebertreibung dem Komischen niemals schadet, so können auch bis zur Lächerlichkeit gehäufte Wiederholungen, eine zu hastig sich übernehmende Eil, oder ein falsch angewendetes übermäßig gedehntes Ralentando von Wirkung sein. Andere Mittel ferner sind; viel bedeutende Anfänge mit trivialen Nachsätzen, Unbeständigkeit und Wechsel der Ideen, nähere oder fernere Anspielungen auf bekannte komische Melodieen, unvermuthete die Tonweise mehrfach zerreißende Pausen, unvorbereitete plötzliche Schlußfälle, lächerliche Cappriccien, gesuchte Künstlichkeit in den Verzierungen, Gebrauch der Instrumente gegen ihre ästhetische Natur, altväterische Tonweisen, gehäufte Rosalien u. s. w. Wesentliche komische Effekte liegen auch in der launig durchgeführten musikalischen Parodie und in der übertriebenen Malerei, welche hier allenfalls jedes Mögliche nachahmen darf, von den thierischen Lauten bis zur mißtönenden Sackpfeife und den einförmig leiernden Klängen des Bärentanzes. Auch die knarrenden und summenden Kinder-Instrumente selbst finden ihre Anwendung in den Weihnachtssymphonieen; ein einziger Paukenschlag oder andere ähnliche Besonderheiten eines Tonstücks vermögen komische Wirkung hervorzubringen, gleich dem allmähligen Ersterben

185) S. Th. I. S. 116.

Digitized by Google

der Töne in den sogenannten Symphonieen zum Nachhausegehen. Die letzten Mittel, welche jedoch mehr in das Gebiet des Burlesken und der Zerrbilderei gehören, sind: absichtliche Stümperei, gleichsam ein musikalisches Stottern oder Hinken; falsche Harmonieenschritte, und endlich ein völliges Ausarten in Ohr zerreißende Disharmonie. In Verbindung mit dem dichtenden Wort stehen dieser Gattung der Musik noch manche andere wirksame Effekte zu Gebote, über die man bereits ein Mehreres gesagt findet an anderen Orten: [186]) uns hier kam es nur darauf an, den Ausdruck des Komischen bestimmter nachzuweisen in dem abgeschlossenen Gebiet der reinen Tonkunst.

Jedes höhere Instrumentalstück wird nach allem Vorigen also, über die bloß regelrechten Zusammenfügungen der Töne und über dem gehaltlosen Spiel mit technischen Fertigkeiten hinaus, einen bestimmten poetischen Inhalt haben können; nach dessen charakteristischer Verschiedenheit aber bilden sich nothwendig verschiedene mehr oder minder umfassende Formen der rein musikalischen Dichtung. Diese faßt, wie wir gesehen haben, ihre lyrischen Vorwürfe in keiner genaueren Besonderheit auf; durch allgemeine Ideen nur werden die Tonreihen geistig belebt; ihr alter und doch ewig neuer Vorwurf ist die Darstellung alles dessen, was jeden fühlenden Menschen ohne Ausnahme bewegt, oder bewegt hat, und dessen generelle Tendenz ein Jeder für sich noch bestimmter bezeichnet durch seine damit natürlich verschmelzende Subjectivität. In solcher Natur aber wirken die rein musikalischen Dichtungen eben so großartig und tief; denn es bleiben, hier beiläufig zu bemerken, allen Gebilden des Schönen nur zwei Wege besonders offen zur

186) D. Weber, über komische Charakteristik und Karrikatur in praktischen Meisterwerken. Allg. mus. Zeit. Jg. III. No. 9. — S. auch über den Styl des Niedlichen, Scherzhaften u. s. w. Jg. VIII. No. 16. 17.

C. F. Michaelis, über das Humoristische oder Launige in der musikalischen Composition. Ebendaselbst. Jg. IX. No. 46.

Digitized by Google

Hervorbringung eines mächtigeren Eindrucks: entweder es lehnt das Kunstwerk sich an solche allgemeinste Angelegenheiten der Menschheit, oder es knüpft sich von irgend einer Seite an die National-Interessen der Gegenwart. Manche ästhetische Schöpfung, die im Vertrauen auf eine, allerdings wünschenswerthe, größere Objectivität außer jenen beiden Kreisen sich bewegt, bleibt daher unbeachtet, oder wird doch nur genossen mit einer gewissen fröstelnden Bewunderung. Die ächte Tondichtung nun hat dieses niemals zu fürchten, und sie leidet auch selbst nicht sonderlich durch längere Veraltung. Es bleiben ja bei aller fortschreitenden Bildung des Geistes die Regungen der menschlichen Seele in allen Zeitaltern dieselben, und sind diese daher zum wahrhaftigen Ausdruck gelangt in einem schönen Tonwerk, so ergreift dasselbe auch mächtig noch die spätere Nachwelt. Es muß indessen neben der bewahrenden Notenschrift, über deren mögliche Vervollkommnung wir gelegentlich noch Vieles beizubringen haben, durch das bestimmt bezeichnende Wort der Inhalt der Tondichtung angegeben werden. Wie die größere Mehrzahl der gebildeten Schauer selbst die Bedeutung einer größeren malerischen Composition des Raphael, oder ein kunstvolles Relief des Phidias nicht von selbst zu entziffern vermöchte: eben so muß auch der Titel eines größeren Tonwerks den tieferen Inhalt desselben von vorn herein bezeichnen; ja es wird, bei dem Transitorischen der musikalischen Dichtung, der Wechsel der ausgedrückten Gefühle, zu bequemerer Auffassung, noch in der Partitur anzudeuten sein mit kurzem Wort. Nach dem mehr oder minder zusammen gesetzten ästhetischen Vorwurf nun, und nach der größeren oder geringeren Anwendung aller tönenden Kunstmittel, also nach Stoff und Form, zerfällt die rein musikalische Lyrik natürlich in verschiedene Unterabtheilungen, die wir nunmehr kürzlich nachweisen wollen in folgender Charakteristik der Instrumentalstücke.

Die Exercitien und Etüden für die verschiedenen Instrumente machen hier nothwendig den Anfang; sie ent-

Digitized by Google

halten durchaus ohne weitere Bedeutung nur alle nöthige Vorübungen technischer Fertigkeit; es sind gleichsam die bloßen Buchstabir-Tafeln für die Seelensprache der reinen Tonkunst.

Das Divertimento ist seiner wahren Natur nach eine musikalische Leseübung, in welcher, damit der Schüler nicht ermüde, die fortgesetzten Uebungen nicht mehr so abgerissen da stehen als vorhin; sie bilden bereits ein mehr formell Schönes, aus welchem hin und wieder selbst ein Seelenlaut von tieferer Bedeutsamkeit schon hervorklingt.

Das Capriccio enthält eigentlich nur eine Anhäufung der schwierigsten Sätze und Passagen zur letzten Uebung der rein technischen Fertigkeit. Diese bleibt, bis auf einen gewissen Grad der Vollendung, stets ein nothwendiges Ziel der höheren Tonkunst; chromatische und enharmonische Gänge, Rouladen, Sprünge, Mordenten, Triller, Doppelgriffe u. s. w. müssen sorgfältig geübt werden, wenn sie auch in den Tondichtungen selbst nur selten eine bedeutsame Anwendung finden können. Kommen sie aber ohne tiefere Beziehung zu häufig vor, so lassen sie die Seele leer und werden langweilig; jeder Wunderthäter und Kraftmensch weiß dieses sehr wohl, darum macht er seine Kunststücke nimmer zweimal. Der wahre Künstler muß jedoch stets mehr technische Fertigkeiten noch zu Gebote haben, als er eben braucht; um die Seele mit Sicherheit reden zu lassen in den Tönen der Instrumente, muß man Virtuos sein bis hinauf zum höchsten Cappriccio. In demselben nun ist demnach kein eigentlicher Gehalt zu suchen; dieser findet in solchen höheren Uebungsstücken sich eben so wenig, als in dem eigensinnigen und regellos barrokken Tonwirrwar gewisser größerer Musikstücke, die manche neuere Componisten zu belegen pflegen mit jenem modisch gewordenen Kunstwort.

Die Variation ist in der Regel nichts weiter als ein an einem bestimmten Thema mehr oder minder gebundenes Cappriccio, sie kann aber ihrer Wesenheit nach bereits eine

Digitized by Google

höhere poetische Bedeutsamkeit erhalten. In der Redekunst ist bekanntlich die Anapher nicht bloß eine willkührlich geschaffene rhetorische Figur; die Wiederholung des Hauptbegriffs ist vielmehr allen Menschen natürlich eigen in jeder heftigeren Gemüthsbewegung; und da nun die Tondichtung mit ihrem Ausdruck nur auf solche lebendige Erregungen angewiesen wird, so erscheint die Wiederkehr gewisser bedeutsamer Grundformen in einem Tonstück als wesentliche ästhetische Schönheit. Nicht einförmig aber und langweilig wiederholen sich die musikalischen Hauptgedanken, der Kreis verwandter Associationen vielmehr wird dabei vollständig durchlaufen; und hierin nun begründet sich eine Fülle poetischen Reichthums, der denn auch, theilweise wenigstens, zum Ausdruck gelangen kann in der Variation. Wenn wir annehmen, es habe ein Tondichter ein Thema erfunden, das mit vollem Rechte den schönen Titel führen könnte „erste Liebe"; so würde dasselbe, wiederkehrend unter steten psychischen Modificationen, etwa Stoff darbieten zu folgenden Variationen: Liebe und Sehnsucht, Liebe und Hoffnung, Eifersucht, [187]) Liebestrauer, und endlich Gegenliebe, erster keuscher Wonnekuß. Vielleicht führte diese Tondichtung nicht unpassend Schillers herrliches Motto:

„O zarte Sehnsucht, süßes Hoffen,
„Der ersten Liebe goldne Zeit,
„Das Auge sieht den Himmel offen,
„Es schwelgt das Herz in Seligkeit.

Es mag schon interessant sein bei diesem Seelenworte des großen Dichters einmal länger zu verweilen, und den Himmel auf Erden, welchen des Dichters Wort nicht näher mehr zu erfassen vermag, aufgethan zu fühlen durch die reine Tonkunst. Freilich componirt diese und hundert ähnliche Themen und Variationen kein bloß gelernter Contrapunktist, und ein dreijähriger Wunder-Virtuos würde die-

187) Bekanntlich eine sehr gemischte Leidenschaft; in der jedoch Liebe zunächst die Basis bleibt. Vergl. Th. I. S. 328.

Digitized by Google

selben, obgleich sie vielleicht gar nicht allzuschwierig wären, sicher nicht sonderlich vortragen. —

Die Sonate, jetzt so häufig ihrer fremden Namenbedeutung so analog, ein bloßer Klingklang, kann zu einer ächt poetischen Form der reinen Tonkunst erhoben werden, denn sie ist, in so fern nur ein einziges Instrument hier die Empfindungen vorherrschend ausdrücken soll, der Monolog gleichsam der Musik. Der Inhalt desselben aber wird nach der größeren oder geringeren Sprachfähigkeit des Instruments sich stets verschiedenartig gestalten; eine Sonate z. B. für das Pianoforte, und eine andere für die Violine, wie man sie sonst sehr häufig zu schreiben pflegte, müssen nothwendig von anderem Ausdruck sein. Daß die Sonate wahrhafte Tonpoesie sein soll, haben die Componisten auch längst geahnet, und daher, in Ermangelung ächt dichterischer Schöpfungskraft, das gefühlte Bedürfniß auf verschiedene Weise zu ersetzen gesucht. Einige wollen die Tonkunst gleichsam episch und dramatisch machen, indem sie reine Aeußerlichkeiten zu ihrem Vorwurf wählen; jene Zerstörung von Moskau, die Schlacht von Belle-Alliance, Blücher's Heimkehr, die musikalischen Jagden und ähnliche früher angeführte Tongemälde gehören sämmtlich in den Kreis der Sonate. Andere glauben den höheren Anforderungen dieser Kunstform gewissermaßen schon genügt zu haben, wenn sie ihren nichts sagenden Machwerken wenig bedeutende und oft recht prosaische Titel geben; es gehören hierher die souvenirs de Petersbourg, Adieux de Londres, Retours a Paris und vieler ähnlicher Wortkram: ein Abschied von London kann auch eben so gut einer Abreise von Frankfurt gelten, und die Delices des Praters von Moscheles passen sicher eben so gut auf den Augarten zu Wien. Noch Andere wiederum entlehnen die Namen ihrer Sonaten von der wirklichen Dichtkunst; [188])

188) Düssek, Elegie harmonique etc., ein gehaltvolles Tonstück, welches, sammt der damit verbundenen Consolation das Weh ausdrückt um einen edlen Todten.

Digitized by Google

und wenn auch gleich dieselben, in Bezug auf deren wahren Inhalt, oft ziemlich unpassend gewählt sind, so finden doch diese poetischen Formen allerdings ihre bestimmtere Analogie in der reinen Tonkunst. Die Elegie zum Beispiel trägt in der ihr eigenthümlichen Vermischung der Gefühle einen ächt musikalischen Charakter; und der Dithyrambus, in seiner schwärmerischen Entzückung und lyrischen Unordnung, wird gar treffend dargestellt durch höchsten Flug der Begeisterung in den Tonreihen, durch eine gewisse Regellosigkeit, und durch kühne Wendungen und Sprünge, die unaufhaltsam daher brausen im feurigsten Sturm. Mehrere Componisten auch haben sich bereits versucht in selbstständiger musikalischer Lyrik, ihre Sonaten führen die Namen zum Theil recht artiger poetischer Vorwürfe; [189]) die Tondichter selbst aber sind entweder nicht vollständig vertraut mit der tieferen Natur der musikalischen Kunstmittel, oder kleben zu sehr noch an den altgewohnten Formen, und so entsprechen jene Versuche ihren bedeutsamen Titeln nicht so weit, als die reine Tonkunst bei manchen derselben es vermöchte. Maria von Webers „Aufforderung zum Tanze" ist sicher eine ächt poetisch-musikalische Aufgabe; die Ausführung derselben, wenn gleich in mehrerer Hinsicht recht lobenswerth behandelt, entspricht indessen noch bei Weitem nicht der schönen Idee: bei deren rechter Behandlung müßten

---

Field, Romances pour le Fianoforte.

Tomaschek, tre Ditirambi per il piano forte op. 65; derselbe hat auch musikalische Idyllen, Eklogen etc. geschrieben.

189) Reichardt, Sonatine la gioja, wie auch noch viele ähnliche charakteristische Compositionen in seinem musikal. Kunstmagazin.

Czerny, trois Rondeaux; Tendresse, Amité, Confiance. op. 117.

Kalkbrenner, Ricordanza. op. 76.

Die französischen Titel der Tonstücke, wie z. B. die vielen Bouquets und einzelne Blumennamen, die niaiseries de l'enfant, die folies d'Espagne etc. sind meistens nur gänzlich bedeutungsloser Wortkram.

d. V.

Digitized by Google

alle Herzen unwillkührlich hüpfen in fröhlichem Tanz; gemahnt werden müßten wir gleichsam an das Wunderhorn des Oberon. Von nicht minder allgemeiner Wirkung könnte eine Sonate sein, die etwa den Titel führte: „Wonneklänge aus des Lebens Blütenmai." Von der stillen Harmlosigkeit, von dem süßen Herzensfrieden der Kinderzeit erzählte uns tändelnd der erste Theil; im zweiten hämmerten feuriger die Pulse der Sehnsucht und Liebe, der Jünglingshoffnungen und der seligen Freude, am Schlusse hin schon leis durchweht von der Erinnerung melancholischem Hauch. Im dritten Abschnitt treten die Stürme des Lebens, die namenlosen Schmerzen, die abblühenden Hoffnungen lebendig hervor; im vierten Theile aber malt endlich sich der mühsam errungene Frieden der Seele in der Erhebung über dem Kampf des Daseins: die Ahnung einer höheren Welt tritt heraus in ruhiger Klarheit, heilige Harmonieen ertönen, Psyche feiert ihre Vermählung mit dem göttlichen Licht.

Das Rondeau, eine dem poetischen Reimspiel gleiches Namens nachgebildete musikalische Form, in welcher die Grundidee der ersten Sätze mehrfach ungezwungen wiederkehrt, könnte, gewöhnlich heiter und humoristisch, sammt dem noch mehr tändelnden Scherzando die komische Gattung der musikalischen Dichtung vielleicht schicklich bezeichnen. Ueber die verschiedenen Mittel dieses Ausdrucks haben wir früher bereits ausführlich geredet, es sind auch schon manche praktische Versuche in der komischen Instrumental-Composition gemacht worden,[190]) die indessen meistens keinen sonderlichen Erfolg gehabt haben; die möglichen Wirkungen, auch in diesem beschränkteren Gebiet der reinen Tonkunst hat man noch bei Weitem nicht erreicht.

---

190) S. z. B. Vogler's brouillerie entre mari et femme, und ähnliche lustige Charakterstücke: in Paris soll einmal eine komische Instrumental-Musik alle Zuhörer vor Lachen ganz aufser sich gebracht haben. S. allg. mus. Zeit. Jg. VI. S. 355.

Digitized by Google

Das Duo, Trio, Quatuor, sammt den noch reicheren Combinationen bis hinauf zum vollen Orchester, können aus einem zwiefachen ästhetischen Gesichtspunkte angesehen werden: entweder man betrachtet den gesammten Tonreichthum blos als gesteigertes Mittel zu ein und demselben psychischen Ausdruck; oder man denkt sich die verschiedenen Instrumente gleichsam als gesonderte Individuen, von anderen, oft heterogenen Gefühlen beseelt. Wenn gleich die erste Ansicht im allgemeinen wohl die bessere sein möchte, so ist doch auch die andere nicht durchaus zu verwerfen. Das Tutti des Orchesters kann bei gehörig individualisirter Behandlung erscheinen als der Jubelruf eines ganzen Volks. Das Quatuor gleicht bisweilen einer beseelten Unterhaltung fühlender Menschen über die geheimsten Anliegen des Herzens, wobei die erste Violine als ein feurig schwärmerischer Jüngling gern das erste Wort führt, während der theilnehmende Baß, ein harmonisch gebildeter Alter, das Gespräch nach den Gesetzen der Association fortzuführen, und die Idee zusammen zu halten strebt. Das Duo ist zu Zeiten ein leidenschaftliches Tongespräch, z. B. eine Liebeserklärung: schüchternes Nahen, sträubendes Ausweichen, wachsende Gluthen, zärtliches Hingeben u. s. w. stellen sich dar in einem mehr und mehr stets harmonischem Verfließen der Töne, bis endlich, gegen den Schluß hin, das Unisono ein bedeutsamer Ausdruck wird von der süßen Verbindung zweier Seelen zur innigsten Einheit. Das Gebiet des komischen auch kann leicht berührt werden durch solche bisweilen zu gestattende Individualisirung der Instrumente; wenn zum Beispiel das altverständige Fagott mit gesuchtestem Ausdruck zärtlichste Melodieen girrt, indeß die Flöte jungfräulich heiter ihre Weise trillert, oder gar jene Sehnsuchtstöne parodirend wiedergiebt in neckendem Scherz: so wird gewiß ein Jeder diesem Duett ohne Weiteres seine heitere Deutung vollständig zu geben wissen. Solches von Ideen belebte Tonspiel wird zugleich dem gelehrten Componisten vielfachste Gelegenheit bieten zu genialischer An-

Digitized by Google

wendung der contrapunktistischen Schreibart, und die ausübenden Künstler können dabei im Vortrag wirkliche Kunst zeigen, brauchen nicht wie jetzt einzig und allein nur zu glänzen durch technische Fertigkeit. Sehr wünschenswerth wird zur Erreichung solcher höheren Kunststufe allen Musikern ein vielseitiges Studium anderer Kunstwerke, und besonders der Dichter; Reichardt sagt: „ich gab letzt einige „Klavierstücke von einer bestimmten Empfindung, hervor„gegangen aus eigenem überwallenden Gefühl. So wer„den mir die meisten meiner Instrumentalstücke; andere „aber auch bisweilen durch Lesung großer oder schöner „Dichterstellen." [191]) Reich ist sicher die Anzahl solcher durch das Wort gegebener Andeutungen aus der Gefühlswelt, welche man gern weiter ausgeführt hören möchte im poetischen Tonspiel. Dessen nähere Construction und Anordnung übrigens erscheint hier gänzlich bedingt durch den innern Charakter, der die reichste Mannigfaltigkeit schlechthin nothwendig macht: jene beliebte Manier, die jetzt in den meisten größeren Instrumental-Stücken das Andante, Adagio und Rondo nebst tosendem Coda ohne Weiteres auf einander folgen läßt, findet natürlich keine Anwendung mehr in der wahrhaften Tondichtung.

Das Concert ist ein begeistertes Selbstgespräch, ein Monolog von höchster Leidenschaftlichkeit, der nur näher noch bestimmt wird nach dem Charakter und Vermögen des redenden Instruments. Rochlitz sagt: „von dem Span„nen und Emportreiben der Leidenschaft kommen her seine „Schwierigkeiten, sein sich Verlieren in die entferntesten „möglichst höchsten und möglichst tiefsten Regionen! vom „Drängen und Wallen der Leidenschaft also seine gewalti„gen Arpeggio's, seine fast unnatürlichen Vollgriffe! von „den Unruhen und Abwechselungen der Leidenschaft also „seine Ausweichungen in die entferntesten Tonarten, sein „schnelles Sinken aus jubelnder Höhe in düstre Tiefen und

191) Musikal. Kunstmagazin S. 64.

Digitized by Google

„wieder sein rascher Aufflug aus diesen zu vorigen Höhen! — „Lange erhielt sich der entzückte Geist in seiner Verau„schung; endlich schwinden seine Kräfte; ermattet, erschöpft, „sinkt er in sich selbst zusammen — die Fermate! Doch „nein! nicht erschöpft, nur ermattet! Noch einmal samm„let er den Rest seiner Kräfte, noch einmal will er sich „den Genuß seines Entzückens erringen! Es gelingt ihm — „er fliegt auf: aber mit heftiger merklicher Anstrengung! „die Bilder des so eben noch Ausgedrückten umschweben „ihn noch: aber sie rauschen vorüber — schnell, gedrängt, „verworren! Nun ist seine Kraft erschöpft; er sinkt von „Neuem, und — wie das erlöschende Licht fibriert, wie „der erschöpfte Genuß zittert — verweilt er bebend auf den „letzten Tönen, mit denen er hinstirbt — Cadenz und „Trillo. — Ein allgemeiner hörbarer Athemzug der Zuhö„rer ist das Ah! der um das Lager eines Sterbenden „Stehenden, wenn sein Auge sich schließt." [192] — Wie abstechend verhalten gegen diese meisterhafte Charakteristik sich größtentheils die älteren und neueren Concerte; der Virtuos, kein dichtender, sondern ein künstelnder Mann, preßt die ihm geläufigsten Schwierigkeiten mit kaltem Blute geistlos in drei Sätzen zusammen, und bietet, sonder Ahnung eines Höheren, dieselben mit Selbstzufriedenheit als seltenen artistischen Leckerbissen dar. Zu mehrerer Würze krönt dann im Vortrage jeden Satz noch eine Cadenz, die nichts ist, und nach dem Willen des Tonsetzers nichts anderes sein soll, als eine Recapitulation, ein nochmaliges Ueberhören der erlernten Geschicklichkeiten, und somit ist das Machwerk in seiner Weise vollendet. Daß indeß ein solcher musikalischer Monolog ein höheres Leben athmen könne und solle, darauf weist auch ein älterer Praktiker schon deutlich hin, indem er sagt: „wenn ich ein Concert „oder ein Violin-Solo zu componiren gedenke, so kann

192) Blicke in das Gebiet der Künste und der praktischen Philosophie S. 90.

Digitized by Google

„ich mir ja bald eine Vorstellung machen, als hätte ich „einen Text zu einer Arie vor mir; der Gesang wird so „viel deutlicher, saftiger und durchdringender.“ [193]) Dasselbe mag denn auch wohl der genialische Spohr gedacht haben, als er einige neuere Violin-Soli's ganz und gar in der Form leidenschaftlich bewegter Bravour-Arien arbeitete, und ihnen auch förmlich den Namen von eigentlichen Gesangstücken verlieh.

Die Fantasie ist ein völlig subjectiver Gefühlsausdruck aus dem Stegreif, welche freie Form hier manche poetische Licenzen gestattet: wenn jedoch ein wahrer Tondichter improvisirt, so hat dieser augenblickliche Erguß höchster Begeisterung einen allmächtigen Reiz. Wenige Künstler aber giebt es, die zu fantasiren vermögen, und auch diese können es keinesweges zu jeder Zeit; am besten gelingt es ihnen in der Regel allein, oder doch nur vor einer kleinen Anzahl seelenverwandter Hörer. Man verwechsle mit solchen hoch lyrischen Ergüssen ja nicht jene auswendig gelernten planlosen Gänge und Passagen, welche, von bekannten Themen unterbrochen, [194]) selbst in öffentlichen Concertsälen aufgetischt werden unter so genialischem Namen: jene vielen in den Musikhandlungen zu kaufenden Fantasieen endlich sind oft recht wenig bedeutende Tonstücke, die in ihrer freieren Form nur abweichen von dem herkömmlichen Zuschnitt anderer Compositionen.

Die Symphonie erscheint als die höchste der rein tonischen Dichtungsformen; sie ist Schilderung irgend eines bewegteren Gemüthszustandes so wie die Sonate, jedoch mit dem Unterschiede, daß ihr sämmtliche Mittel des mu-

193) Riepel, Anfangsgr. zur musikal Setzkunst S. 105.

194) Die jetzt so beliebten Potpourri's sind meistens armselige und völlig geschmacklose Zusammenstoppelungen, denen eben so wenig ein tieferer ästhetischer Character beizulegen sein möchte, als dem bedeutungslosen Quodlibet der Kalligraphen und Zeichner.

d. V.

Digitized by Google

stalischen Ausdrucks in reichster Fülle zu Gebote stehen, weshalb denn auch ihre Vorwürfe ungleich zusammengesetzter sein dürfen als dort. Es müssen dieselben aber stets nur aus der Innenwelt besonders entlehnt sein; wenn also Dittersdorf und Rosetti Symphonieen en programme geschrieben haben, welche ganze Historieen, und oft sogar recht verwickelte, ausdrücken und darstellen sollen, so sind dieß nur arge Mißgriffe. Verworren und ohne merklich hervorklingende Einheit darf jedoch auch der wahre Gehalt hier niemals sein; Lessing sagt: „ein Tonkünstler, der in „seinen Symphonieen mit jedem Satze den Affekt abbricht, „um mit dem folgenden einen neuen ganz verschiedenen „Affekt anzuheben, und auch diesen fahren läßt, um sich „in einen dritten eben so verschiedenen zu werfen, kann „viel Kunst ohne Nutzen verschwendet haben, kann über„raschen, kann betäuben, kann kitzeln, nur rühren kann er „nicht. Wer mit unserem Herzen sprechen, und sympa„thetische Regungen in ihm erwecken will, muß eben so „wohl Zusammenhang beobachten, als wer unseren Ver„stand zu unterhalten und belehren denkt. Ohne Zusam„menhang, ohne die innigste Verbindung aller und jeder „Theile, ist die beste Musik ein eitler Sandhaufen, der kei„nes dauerhaften Eindrucks fähig ist; nur der Zusammen„hang macht sie zu einem festen Marmor, an dem sich die „Hand des Künstlers verewigen kann.“ [195]) Eine solche Einheit wird bei aller Mannigfaltigkeit immer noch statt finden können, wenn der Tondichter, mit der Totalität der hier zu Gebote stehenden Kunstmittel, z. B. der Eifersucht Pochen und Toben lebendig darstellen will in südlicher Gluth; oder wenn er uns etwa die Empfindungen schildert am Grabe der Geliebten. Zusammengesetztere jedoch durch die ästhetische Idee innig verbundene Vorwürfe sind noch unter Anderen: Trennung und Wiedersehen; Erwartung und Erscheinung; verschiedene Empfindungen auf

195) Hamb. Dramaturgie Th. I. S. 214.

Digitized by Google

einem Platze, unter andern auf einem Schlachtfelde: der innerste Siegesjubel, das allgemeine Gefühl des Dankes im feierlichen Lobgesang, die Klage um den verlornen Freund, die letzte irdische Sehnsucht einer scheidenden Seele nach der fernen Geliebten, so wie die Ahnung nahender Verklärung werden hier sicher zu faßlichem Ausdruck gelangen, können.— Zu leichterer Verdeutlichung und Auffassung würde natürlich der Wechsel der dargestellten Empfindungen nicht bloß in der Partitur, sondern auch auf dem Concertzettel dem Hörer angedeutet sein müssen mit kurzem Wort, wie Beethoven und Andere dieses bei Aufführung ihrer zusammengesetzteren Tongemälde bereits mehrfach gethan haben. Eine solche Symphonie bedürfte dann keines weiteren poetischen Kommentars, etwa wie ihn geistvolle Männer, denen ein bloß geregeltes und angenehmes Geräusch ohne nähere Bedeutung mit Recht zuwider war, zu einigen früheren Compositionen der Art zu geben versucht haben; [196]) es wäre ja das Werk selbst eine wahrhaft schöne oder auch erhabene Dichtung. Diese kann in der reinen Tonkunst wirklich bis zu einem Grade der Klarheit gedeihen, von dem man in den bisherigen Leistungen der Instrumental-Musik kaum eine entfernte Ahnung haben kann; es ist Jean Paul's bedeutungsvolles Wort den Künstlern hier schließlich zuzurufen: „habt nur vor allen „Genie, und ihr werdet euch selbst wundern, wie weit ihr's „treiben werdet." —

Die Ouvertüre ist keine völlig selbstständige Form der reinen Tondichtung mehr, ihr ästhetischer Gehalt wird näher bedingt durch das darauf folgende Kunstwerk, welches entweder ein Musikalisch-Poetisches ist wie das Oratorium

196) La Cepede a. a. O. analysirt höchst sinnreich Haydn's Symphonie in Es Dur, und legt ihr nähere Bedeutung unter; zu Mozart's Symphonie in Es mit dem figurirten Schlussatz giebt Apel in den Cicaden Th. III. S. 277 einen vortrefflichen poetischen Commentar, und Mosengeil liefert einen solchen zu Beethoven's siebenter Symphonie. Allg. mus. Zeit. Jg. XIX. No. 13.

Digitized by Google

und die Oper, oder auch ein reines Drama für sich, das nur auf sinnige Weise eingeleitet werden soll durch einen Prolog der Instrumental-Musik. Derjenigen Ouvertüren hier nicht weiter zu gedenken, die durchaus nichts mehr sagen als: „still, die Vorstellung geht gleich an;" so giebt es für dieselben folgende drei wesentliche Gesichtspunkte. Es kann einmal der Componist den Inhalt des folgenden Kunstwerkes auffassen in größter Totalität, und diesen nur den vorwaltenden Hauptempfindungen nach wiedergeben, um den Hörer im Allgemeinen vorzubereiten, und gleichsam in die rechte Stimmung zu versetzen zur Auffassung des Kommenden; es kann derselbe ferner sein Tonstück betrachten als eine Introduction des bloßen Anfanges für sich, indem an die letzten Klänge der Ouvertüre die erste Scene sich innigst anreiht; oder aber es ist endlich die Musik eine fortlaufende Skizze, ein Elenchus gleichsam des ganzen nachfolgenden Werkes. Diese letzte Form erscheint im Allgemeinen minder werthvoll als die beiden Vorigen; besonders kann man es nicht loben, wenn die Opern-Ouvertüre, statt mancher zarter Andeutung des Kommenden, gleichsam nur zusammengesetzt ist aus wesentlichen Hauptstellen der Gesang-Composition selbst: die Ouvertüre soll, wie ein anderer Kunstkenner sagt, kein summarischer Auszug aus der Oper sein, sondern ein Symbol, ein allegorisches Vorbild derselben; sie ist kein atomistisches, sondern ein dynamisches Kunstwerk. Nach den hier angedeuteten Grundbestimmungen gedenken wir gelegentlich die berühmtesteu musikalischen Introductionen, z. B. zum Egmont, zur Iphigenie, zum Don Giovanni u. s. w., [197]) ausführlich

197) Tiek schlägt vor, die gröfseren Opern und Schauspiele nicht blofs mit einem charakteristischen Instrumental-Satze zu eröffnen, sondern dieselben auch eben so zu schliefsen; und in der That könnte ein solches Finale der reinen Tonkunst in manchen Fällen von höchster ästhetischer Bedeutsamkeit werden. Freilich mufs dann die Achtung vor der Kunst im grofsen Publicum schon so weit gediehen sein, dafs man das Stück wenigstens ohne Störung bis zu Ende

Digitized by Google

zu würdigen; und wenn wir hier ohne näheres Eingehen wenigstens aussprechen, daß dieselben noch keineswegs als ächte Vorbilder ihrer Gattung gelten können, so wird man, nach allen bisherigen Entwickelungen, uns deswegen hoffentlich nicht zu arg verketzern: mancher Leser vielmehr theilt wohl mit uns die Ahnung von einer allgemeinen ungleich höheren Vervollkommnung aller Instrumental-Musik.

Die Tonkunst, in so fern sie dem Tanze dient, hat ihre Selbstständigkeit aufgegeben, und kann daher für sich keinen poetischen Inhalt mehr haben, sie spiegelt nur die pantomimischen Darstellungen selber ab, so daß beide Künste sich wechselseitig ergänzen und erläutern: von welcher ästhetischen Wirkung aber eine gehörige Verbindung des Tones und der Geste sein könne, das tritt hier nunmehr recht klar hervor, nachdem wir sowohl die höhere Orchestik als auch die reine Tonkunst für sich betrachtet haben nach ihrem tieferen psychischen Ausdruck. — Der niedere oder gesellschaftliche Tanz selbst ist, wie die früheren Abhandlungen näher gezeigt haben, einer Veredlung fähig, die ihn nicht ohne alle Bedeutung läßt, mit derselben aber erhält auch diese untergeordnete Gattung der Tanzmusik, über das bloß Anreizende und Pikante ihrer Rhythmen hinaus, noch einen gesteigerten charakteristischen Werth.

Die reine Tonkunst beseelt aber nicht allein nur die wandelnden Gemälde des mimischen Tanzes, sie vermag sich auch sehr passend zu vermählen mit den Gebilden der plastischen Künste überhaupt, indem sie den dargestellten Moment des stummen Ausdrucks bisweilen noch inniger zu erläutern vermag, als etwa das dichtende Wort. Der Umstand, daß ein jedes hohe Meistergebild jener Kunst nur Einmal im Originale vorhanden ist, macht diesen Kunst-

---

hört: bis jetzt noch gehen selbst die herrlichsten Schlußfugen der Oratorien meistens gänzlich verloren, durch das Lärmen eines voreiligen Aufbruchs. —

d. V.

Digitized by Google

verein allerdings selten, was indessen die Behauptung nicht umstößt, daß eine Gruppe der Niobe, eine mediceische Venus, oder eine raphaelische Madonna mit erhöhetem Genuß gesehen werden können unter charakteristischer Musik.[198]) Freilich dürfte dann das Bildwerk nicht prangen in den bunten die Blicke zerstreuenden Räumen einer Gallerie; allein für sich verdeckte es der neidische Vorhang, bis die dichtenden Klänge den Sinn des Schauers näher vorbereitet hätten zur klaren Anschauung des Himmels und seiner Bewohner. Bei den Darstellungen sogenannter lebender Bilder hat man neuerdings den Verein der Plastik mit der reinen Tonkunst mehrfach angewendet; statt indessen mit Genie neue den darstellenden Mitteln mehr angemessene Vorwürfe zu ersinnen, hat man nur die idealischen Schöpfungen der Maler und Bildner oft drollig genug nachgeahmt, und dazu denn auch die erste beste, ungefähr passende Musik gewählt: diese Leistungen freilich geben denn sicher keine näheren Beweise für die ästhetische Kraft solcher Kunstverbindung.

Der Verein der reinen Tonkunst mit der dichtenden Rede, also das Melodrama, kann, aus vielen hier nicht weiter zu erörternden Gründen, niemals von besonderer ästhetischer Wirkung sein; die innigere Verbindung aber der Dichtkunst und Musik im Gesange selbst gehört nicht weiter in diese Untersuchungen über den tieferen Gehalt der reinen Tonkunst. Vollständig durchlaufen haben wir nunmehr, wenn auch nur in bestimmteren Andeutungen deren Gebiet; möchte der hier bezeichnete Weg doch theo-

198) Die alten Künstler haben von dieser Kunstverbindung öfteren Gebrauch gemacht; Theon von Samos z. B. hatte einen jungen Krieger gemalt in dem Augenblick, wo dieser ins Feld ziehen will. Bevor der Meister jedoch der versammelten Menge das Gemälde zeigte, liefs er eine eindringliche kriegerische Musik ertönen, und also vorbereitet durch die Tonkunst erblickten die Schauer erst das Bild. Aelian var. Hist. lib. II. c. 44.

Digitized by Google

retisch und praktisch recht vielfach weiter verfolgt werden, denn es führt derselbe sicher zum rechten Ziel aller schönen Kunst: da nur kommt ja dieselbe einzig zur Erscheinung, wo wahrhaft ästhetische Ideen sich innigst vermählen mit der äußeren Schönheit der Form.

Digitized by Google

XI.

Die Musik der deutschen Dichtkunst.

Fließet die Sprach' uns nicht, von selbst Melodie, von der Lippe?
A. W. Schlegel.

Aller schönen Kunst, sobald sie ihr Inneres, ihr Ideal zur Erscheinung bringen will, wird zunächst die Aufgabe zu Theil, das natürlich rohe Material ihrer Darstellung so weit umzuschaffen und zu veredeln, daß in demselben die ästhetische Idee eine ihr durchaus entsprechende Aeußerlichkeit zu gewinnen vermag. Ist nun dieser nothwendigen Anforderung aller Kunstschöpfung wirklich genügt worden; hat eine vollendete Technik jeden hier sich findenden Widerstand glücklich bekämpft: so erscheinen nunmehr die niederen Stoffe für sich selbst gleichsam geadelt; wir vergessen durchaus deren Abstammung und anderweitige Anwendung zu vielfachen Zwecken gewöhnlicher Bedürftigkeit. Sicher fiele wohl Niemanden mehr im Beschauen eines plastischen Bildwerks der alltägliche Gebrauch derselben Metalle ein, aus denen der Bildner sein Erz dergestalt mischte, daß es, fest und zart zugleich, uns die schärfsten Umrisse wie die unmerklich verschwellenden Linien anmuthig hinzaubert vor den staunenden Blick. Dasselbe nun gilt auch, mehr oder weniger, von dem schimmernden, kunstreich bearbeiteten Stein, wie von des Malers farbigen Erden; von der grazienvollen, über die bloße Lebensäußerung weit hinaus er-

Digitized by Google

hobenen Bewegung des Mimen, wie von den rohen Naturlauten in der Tonkunst: die darstellenden Mittel selbst sind also für uns in eine andere der Kunst gemäße Sphäre hinaufgerückt, der Stoff an sich erscheint hier schon in einer höheren idealischen Natur.

Die Sprache nun, dieses bildsamste Material zur Gestaltung alles Inneren, wird, auf einer gewissen Stufe menschlicher Bildung, nothwendig eben so losgeschieden von den bloßen Verstandesäußerungen des gewöhnlichen Daseins; der Denker erhebt sie zum klaren Vernunftausdruck ewiger Ideen, der Dichter aber beflügelt dieselbe in Wahrheit, und schwingt, von der Stoffwelt minder denn alle andere Kunstgenossen gefesselt, mit ihr sich frei empor zum Lichtreich der Ideale.

Die philosophische Sprache strebt zunächst nur nach genauester Bestimmtheit im Einzelnen, so wie nach Deutlichkeit und Schärfe in der Entwickelung des Ganzen; logische Klarheit des Ausdrucks in allen denkbaren Beziehungen erscheint also hier als das höchste Ziel. Dieses zu erreichen ist jedoch höchst schwierig, denn es muß jeder wissenschaftliche Forscher, in so fern er wirklich neue Ideen erzeugt, nothwendig auch originelle, nur besonders aus der Anwendung selbst dem Eingeweiheten völlig verständliche Redeformen dafür gebrauchen. Die Sprache des platten Lebens kann also hier niemals zureichen, und man entlehnt daher zu solchem Behufe entweder vielfache Wendungen aus fremden Sphären, oder aber es wird, was noch besser ist, der Denker durch Schöpfung neuer und zweckgemäßer Kunstausdrücke ein genialischer Wort- und Rede-Bildner, [1]) und führt dadurch von dieser Seite die Sprache

---

1) Dass hier wirklich der Genius nur zu bilden und zu schaffen vermag, solches bekunden zur Genüge die zahllosen Verkrüppelungen philosophischer Sprachgestaltung, so wie überhaupt das häufige Zerfallensein tiefster Ideenfülle mit der darstellenden Form.

d. V.

Digitized by Google

weiter fort in ihrer der Ewigkeit des Geistes gemäßen Richtung auf die Unendlichkeit.

Das Seelenwort des Dichters will, im reinen Gegensatz des Vorigen, das Gemüth der Hörer in lebendigsten Anspruch nehmen, will vornehmlich hinwirken auf deren Einbildungskraft, und daher erwählt die Poesie nicht sowohl die logische als die möglichst in die Sinne fallende Form der Bezeichnung: energische Kraft, zugleich mit grazienvollstem Liebreiz gepaart, überhaupt also „ästhetische Schönheit" ist, kurz gesagt, des Dichterwortes höchstes zu erstrebendes Ziel. [2]) Wird dieses nun genauer ins Auge gefaßt, so zeigt sich, abgesehen von allem näheren Inhalt, schon bei der poetischen Sprache für sich eine zwiefache, gleichsam innere und äußere Seite, welche beide, sowohl gesondert, als in ihrer Wechselbeziehung und endlichen Abhängigkeit zu betrachten sind von den Gattungen und Arten der Dichtung selbst.

Eine umfassende Untersuchung über das Wesen der Dichtersprache müßte also dieselbe zunächst darstellen in ihrem verschiedenen Verhältniß zur Rede überhaupt, die an sich nicht künstlerisches, sondern eigentlich logisches Mittel ist zur Gestaltung des geistigen Lebens. Alle durch die freiere Kunstsphäre natürlich erzeugte grammatische Besonderheiten nun; die ästhetische Schätzung der Redetheile; kurz die gesammte innere Seite der poetischen Sprachform wird, in ihrem allgemeinsten Streben, die willkührlichen Zeichen des gewöhnlichen Ausdrucks möglichst in nothwendige umzuwan-

---

2) Die philosophische Sprache erheischt eine so gesonderte Ausprägung des Wortes, daſs dasselbe durchaus nur Eines darstellt ohne alle Mehrdeutigkeit und Beibestimmung; die Poesie dagegen verallgemeinert ihren Ausdruck gern dergestalt, daſs derselbe neben der eigentlichen Bezeichnung noch die möglichste Fülle sinnlicher Nebenbegriffe enthält: ihre Sprachform erscheint hier gleichsam synthetisch, im Gegensatz der ersten, die in ihrer möglichsten Individualisirung und Vereinzelung des Gedankens mehr hinneigt zur analytischen Structur.

d. V.

Digitized by Google

deln, hier ein reicher Vorwurf wissenschaftlicher Beschauung. Der Dichter entäußert sich gern alles eigentlichen Beiwerks der gewöhnlichen Rede; Conjunctionen, Geschlechtswörter und andere an sich begrifflose Partikeln sind ihm todter Stoff, der meistens nur störend erscheint für die nothwendig gedrängte Succession der poetischen Bilder. Die beabsichtigte Wirkung auf Gemüth und Einbildungskraft wird hier besonders erreicht durch die Wahl sinnvoller, das Spiel der Fantasie von selbst in vielfachen Anspruch nehmender Wörter, daher auch vornehmlich durch den figürlichen Ausdruck, durch kühne Wortstellungen und Inversionen der Sätze und endlich auch wohl durch die poetische Licenz. Diese soll, hier beiläufig zu bemerken, gleich dem philosophischen Kunstwort die Sprache fortbilden; sie kann dieselbe nach anderen Richtungen hin bereichern durch Kraft des Ausdrucks, kann die grammatischen Formen selbst unter gewissen Bedingungen noch vervollkommnen, und ihr also im Allgemeinen lebendigste Fülle und höhere Schönheit verleihen. Wenn Schiller unter Anderen von dem Landleben sagt:

„Nachbarlich wohnet der Mensch noch mit dem Acker zusammen,
„Seine Felder umruh'n friedlich sein ländliches Dach;"

so versinnlicht er uns durch das neugeschaffene „Umruhen" seine Schilderung auf die entsprechendste Weise, und wir freuen uns des Besitzes einer Sprache, die dem Dichter in jedem Augenblick so bezeichnende neue Wortbildungen gestattet. Ein anderer Sänger erlaubt sich einige grammatische Licenzen in folgender Strophe:

„Ach! ein feindlich Loos hält mich geschieden,
„Denn zu weit entfernt uns dieser Bach.
„Sehnsucht treibt auch mich, doch nur zu schwach
„Bin ich, dies Verlangen zu befrieden."

Zunächst hat derselbe in dem Worte „feindlich" die adjectivische Flection weggeworfen; eine Freiheit, die, wenn man besonders den Wohlklang der Sprache berücksichtigt, hier sowohl wie an ähnlichen Orten sicher gestattet werden

Digitized by Google

kann. Eben so muß man ferner die neu gebrauchte Wortform „befrieden" durchaus billigen, da sie dem Geiste deutscher Wortbildung völlig analog, [3]) wohltönend, und zugleich, gegen den gewöhnlichen Ausdruck „befriedigen" von anderem bedeutsameren Inhalt ist. In gleicher Weise rechtfertigen sich auch das Göthesche „Verselbsten," das „Begeisten, Eingeisten" [4]) und sehr viele andere neue Wortformen unserer Dichter: nicht frostige Akademieen, nicht wohlmeinende aber einseitige Grammatiker vermöchten die Königin der neueren Sprachen störrisch abzugränzen; frei schwebt und mächtigen Fluges der deutschen Zunge hoher Genius hin zur Vollendung. — Nach solcher Ansicht von dem wahren Wesen der poetischen Sprachfreiheit kann man nun aber die nachlässige, man möchte sagen lotternde Weise keineswegs billigen, in welcher selbst bessere Dichter so häufig unsere Sprache mißhandeln: grammatische, von keiner Seite zu rechtfertigende Verstöße und selbst arge Fehler, unstatthafte Archaismen und Neologismen, widrig gezerrte Wortbildungen und gänzlich verrenkte Constructionen, Provinzialismen und niedere Mundarten, mißtönende Contractionen und andere Ohr und Sinn beleidigende Formen werden, dem meistens eben so nachlässigen Versbau zu Gefallen, in reichster Anzahl gebraucht. Die poetische Licenz, so wie überhaupt die ganze mehr innere Seite der Dichtersprache, ist noch keineswegs genügend untersucht, und, dem Geiste der Kunstwissenschaft gemäß, zu bestimmterem Bewußtsein gebracht: [5]) für diesmal ist uns hier jedoch, wie es die Ueberschrift dieser Abhandlung bekundet,

---

3) Man erinnere sich z. B. der beiden Formen „berichtigen und berichten."
d. V.

4) Da dacht ich auch mich Andern einzugeisten,
Wollt' Volkserleuchter werden, etc.
A. Wagner in der Uebers. des Manfred.

5) Vortreffliches darüber enthält, jedoch keineswegs den Gegenstand erschöpfend, Bernhardi's größere philosophische Sprachlehre, B. IV.

Digitized by Google

nur das Concrete, unmittelbar den Sinn berührende Aeußere der poetischen Rede ein Gegenstand näherer Betrachtung. Zu dieser sind wir, da die beiden früher für sich behandelten Kunstelemente „Bewegung und Ton" hier wieder in neuen Modificationen hervortreten, natürlich aufgefordert, und es steht also das nunmehr folgende Besondere mit dem bereits gegebenem Allgemeinen in wesentlichstem Zusammenhang.

Wenn vorhin bemerkt ward, daß die Dichtersprache überhaupt das Bestreben haben müsse, die conventionellen Wortzeichen möglichst umzuwandeln in natürliche, so geschieht dieses indessen weniger durch die innere als durch die äußere Gestaltung der Formen, indem die Rede nehmlich nachahmend wird für den leiblichen Sinn. Die philologischen Forscher sind darüber meistens einig, daß aller Sprachanfang sich, nächst dem lebenvollen Seelentone der Interjection, hauptsächlich gestaltet habe aus der Onomatopöie, und so kann man sagen: es vergesse der Dichter gern die durch willkührlichsten Gebrauch nach und nach im Klange für sich bedeutungslos gewordenen Zeichen, und führe, die wahre Natur aller Dinge erlauschend, zunächst seine Sprache möglichst wieder zurück zu ihren ursprünglichen, charakteristisch tönenden Sphären. Denselben gesellt zugleich rhythmisches Maaß nothwendig sich bei, und da auch dieses, wie wir wissen, für sich schon bedeutsam bezeichnend ist: so zeigt in Ton und Bewegung die poetische Rede uns hier ein ausdrucksvolles Spiel, ein ästhetisch Schönes, welches wir in solcher Wesenheit am Schicklichsten belegen mit dem umfassenden Namen einer Musik der Dichtkunst.

Durch das tönende Aeußere, durch jene den Sinn unmittelbar ergreifenden charakteristischen Klänge vielmehr, als durch den logischen Inhalt der Gedanken, vermag die Poesie Gefühle und Leidenschaften auszudrücken,[6]) inneres

6) Vergl. Th. I. S. 108.

Digitized by Google

und äußeres Leben darzustellen zu unwiderstehlich überwältigendem Eindruck; das Wortlose wandelt, wie Klopstock so treffend sagt, in einem gelungenen Gedichte mächtig wirkend umher, wie in Homers Schlachten, die nur von Wenigen geschaueten Götter. Die Sprache des Dichters tönt, und dieser Klang erweckt eine Schaar von Geistern, die uns in luftigen Zauberkreisen umgaukeln: aus geheimnißvollen Tiefen des Daseins rauschen sie herauf, und verdunkeln fast das klare Licht des reinen Gedankens. Des Wortes Sinn weicht zurück vor dem ergreifenden Ton, unnennbare Gefühle übermannen die Hörer. Wonnezähren rinnen; es frohlocken die Einen, indeß die Andern grausen und zittern — nicht über Gedanken, sondern über Sylben und Laute, schön geordnet im bedeutsamen Maaße des Klanges und der Bewegung.

Wenn nun dem Aeußeren der Dichtung, der reinen Musik der Sprache für sich, die mächtigsten Wirkungen auf die Seele bestimmt nachzuweisen sind, so verdient diese Seite der Poesie die höchste Aufmerksamkeit, und eine genauere Untersuchung derselben, sowohl in Hinsicht der bloß formellen Schönheit der Töne und Rhythmen, als auch besonders über deren charakteristische Bedeutsamkeit, wird ein nothwendiger Vorwurf für die Kunsttheorie. Die gewöhnlichen prosodischen Lehrbücher behandeln einzig nur den formellen Theil, das rein Technische nehmlich des Versbaues selbst; alles Geistige aber, Charakteristik und Schönheit desselben werden — so wie in den meisten musikalischen Theorieen alles Tiefere über die Anwendung und psychische Wirkung der Klänge — kaum erwähnt, oder geradezu in andere Sphären verwiesen. Ein bewährter Forscher in diesem Gebiet läßt, nachdem er die Wichtigkeit des Versbaues dargethan, und zu dessen gründlichster Bearbeitung dringend aufgefordert hat, sich folgendermaaßen vernehmen: „Metrik lehrt keineswegs Rhythmen oder deren Zusammensetzung erfinden, oder, wie manche sich vielleicht ein„bilden, der Empfindung des Gedichtes die passende Vers

Digitized by Google

„art eignen. Dieses ist nicht Sache der Wissenschaft, „sondern der Kunst.“ 7) Solche tiefere Untersuchungen, welche die Verskunst — hier, wie auch sonst noch, als bloße seelenlose Formenlehre sich ankündigend — unberührt läßt, und an die Aesthetik verweist, nimmt denn auch diese gern und willig auf, und befragt über Klang und Bewegung der Sprachtöne und deren Bedeutung die lauschende Psyche.

Indem nun, nächst manchem Allgemeinen, die Musik der deutschen Dichtkunst, nach der gegenwärtigen Art und Weise unserer Sprachbildung, das besondere Ziel dieser Abhandlung wird, so müssen wir zunächst den rechten Standpunkt angeben, von welchem dabei auszugehen ist; und dieser kann denn, an dieser Stelle vornehmlich, durchaus kein anderer sein, als der der freien rein artistischen Beschauung. Alle Versformen, so sagen wir demnach, sind brauchbar, werden gehörigen Ortes ihre nothwendige Anwendung finden, auf die das fortstrebende Wesen unserer Sprache ungezwungen hinleitet, und welche also in deren Geiste dergestalt begründet sind, daß sie Natürlichkeit mit kräftigem Wohllaut, charaktervolle Bedeutsamkeit und lieblichste Grazie, mit einem Worte also, Wahrheit und Schönheit innigst verbinden. Ziemlich gleichgültig bleibt es demnach, ob eine solche äußere Gestalt einer Dichtung bereits bei den Minnesängern vorkommt, oder nicht; ob sie selbstständig erfunden, oder entlehnt scheint aus anderen Sprachen: entspricht sie nur den eben gemachten Anforderungen, so hat sie ohne Weiteres deutsches Bürgerrecht. Im Gebiet der schönen Klänge sind, wie wir glauben, äußerer und innerer Sinn, Ohr und Seele also, die höchsten Richter; zu dieser freien ästhetischen Ansicht aber haben hier indessen nur Wenige noch sich erhoben, mit großer Einseitigkeit vielmehr sind meistens die Untersuchungen geführt worden über die deutsche Verskunst. Der edle Klopstock,

7) A. Apel Metrik Th. I. S. 7.

Digitized by Google

der begeistert den hohen Werth unserer Sprache so vielfach verkündete, [8]) konnte doch den Geist derselben dergestalt mißkennen, daß er den ihr angestammten Reim durchaus verbannte, und denselben, ohne alle Ahnung von dessen tieferer Natur, belegte mit folgendem Spott:

„Red' ist der Wohlklang, Rede das Sylbenmaaß,
„Allein des Reimes schmetternder Trommelschlag
„Was der? was sagt uns sein Gewirbel,
„Lärmend und lärmend mit Gleichgetöne?"

Andere Grammatiker dagegen schütteln oft mißbilligend das gelehrte Haupt, wenn sie einen deutschen Vers vernehmen, der an irgend ein antikes Maaß erinnern soll: bloße Sylbenzählung, so meinen sie, stehe einer Sprache nur zu, welche, ohne freien prosodischen Accent, ohne Position u. s. w., aller eigentlichen Sylben-Quantität entbehrt. Voß, und nach ihm viele Andere, halten sich zwar frei von so engem Vorurtheil, gräciſiren aber dafür im Allgemeinen noch viel zu sehr, und wollen der deutschen Sprache so manche prosodische Gesetze und metrische Formen aufzwängen, die dem Geiste derselben durchaus entgegen sind. Nicht minder einseitig endlich zeigen sogar die germanischen Sprachforscher selbst sich bisweilen; Einer derselben meinte zum Beispiel neulich, daß Homers Gesänge bei einer metrischen Verdeutschung nur von eindringlicher Wirkung sein könnten im Versmaaß des Nibelungenliedes. Frei aber von jeder Begränzung solcher Art muß, über die Musik der Dichtkunst, ein ästhetisch gebildeter Sinn den Genius der Sprache unmittelbar befragen; wobei denn die Beschauung der älteren Denkmale deutscher Poesie, so wie auch selbst des fremden Versbaues, aller-

8) Und es schwebt doch kühn, und gewiſs Teutona
Wendungen hin, die Helläniſs sogar
Nicht alle, mit stolzem Gefühl
Des Gelingens, sich erköhre.
Ode: die Sprache. Vergl. auch die übrigen an die Sprache gerichteten Oden und Sinngedichte Th. I. II. und VII. d. Ausg. v. 1828.

Digitized by Google

dings leitend zur Seite gehen wird. Finden nun aber auf diesem Wege sich deutsche Versformen, die eine gewisse Gleichheit zeigen mit dem rhythmischen Maaße anderer Völker, so sind sie deshalb noch nicht als durchaus entlehnt zu betrachten: es fließt vielmehr diese Congruenz häufig aus höheren allgemeinen Gesetzen, die da schweben über aller poetischen Rede überhaupt, und von denen nur jede besondere Sprache den ihr passenden Antheil entnimmt. Die deutsche Verskunst steht aber zwischen dem quantitirten und accentuirten Versbau alter und neuer Zeit bedeutsam in der Mitte, daher eignet sie auf solchem Standpunkt sich natürlich die gesammten metrischen Formen fast aller Nationen an, und entspricht auch in dieser Totalität wiederum dem Geiste unseres Volkes. Ein Blick auf die geographische Lage der europäischen Lande bekundet leicht, daß die Deutschen, ungeachtet der individuellen Tiefe des Charakters, zu einer gewissen Allgemeinheit ihres Wesens durchaus berufen sind: Kurzsichtigkeit nur wird ihnen einen Mangel des Eigenthümlichen vorwerfen, denn ihre nothwendige Besonderheit kann eben nur das Streben sein nach Universalität. So vereinen denn auch hier sich natürlich alle sonst zerstreueten Gebilde und Formen der Poesie. Was einst hellenische Sänger so göttlich gesungen; blumige Liederkränze des Weihrauch athmenden Hafis; süße Liebesklänge, herübertönend aus Iberiens und Hesperiens duftigen Hainen; kühner Heldensang, wie Saga, der Erzählung liebliche Huldin, selbst ihn gelehrt am grausenden Hekla; kurz, alle Lieder, die da ertönen vom heißen Indus bis hinauf zum eisigen Nord: sie vermögen uns wie heimischer Laut den Sinn zu laben, denn die deutsche Zunge hallt sie anmuthig nach in aller Eigenthümlichkeit des Tones und der Bewegung.

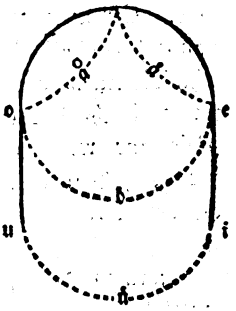
Die ersten musikalischen Elemente der Sprache nun sind die verschiedenen Grundlaute oder Buchstaben, mit deren näherer Betrachtung denn alle Theorie der Verskunst nothwendig beginnen muß: schon der alte Grammatiker

Digitized by Google

Philoxenus hat dieses deutlich erkannt, indem er in seiner Metrik — gründlicher, als die meisten seiner Nachfolger — ausging von jenen primitiven tönenden Sphären. [9]) Die einfachen Vocale zunächst bilden eine natürliche rein musikalische Scala, welche dem Ohre leicht vernehmlich sich darstellt, wenn man dieselben, von der Höhe zur Tiefe hinab, deutlich ausspricht in folgender Ordnung:

I. E. A. O. U.

Zwischen diesen vollen Grundlauten nun gewahren wir als Halbtöne andere vocalische Laute, deren chromatische Lage, da hier die Extreme in einander streben, am Schicklichsten angeschaut wird in der nachstehenden Figur:



Der zwischen A und O liegende Halbton Ä, dessen vollen Klang man in einigen unten verzeichneten Wörtern deutlich vernimmt, [10]) erweist sich schon in seinem Zeichen als fremdartig, und nur der Vollständigkeit wegen hier mit aufgeführt; derselbe gehört hauptsächlich den slavischen Sprachen, kommt jedoch, wie es die gegebenen Beispiele

9) *Τῶ δὲ περὶ μέτρων λόγω πολλοὶ πολλαχῶς ἤρξαντο· οἱ μὲν ἀπὸ στοιχείων, ὡς Φιλόξενος, οἱ δὲ ἀπὸ τῶ μέτρων ὅρω.* Longin, in Prolegom. ad Hephaest. Enchirid. de Metris. c. 2.

10) Träne, ecole, feroce etc.

Digitized by Google

bekunden, auch noch anderweitig vor: im Deutschen findet er sich, lang gesprochen, nur etwa in dem alten Worte Wodan und in einigen Interjectionen, wie etwa in dem Hoho ironischer Verwunderung,[11]) das kurze O dagegen neigt überall natürlich hin zu diesem Halbtone; die Wörter „Ort, Sonne, Joch" u. s. w. geben dafür den genügenden Belag. Wenn wir nun diesen weniger heimischen Laut, sammt dem griechischen unserem U völlig gleichen Y[12]) weglassen, so zeigt die deutsche Sprache in ihren lang austönenden Vocallauten etwa folgende chromatische Scala:

U O A Ö Ä E Ü I.

Einige Spachforscher haben sich bemüht, die Entfernungen dieser Intervalle musikalisch genau zu bestimmen und in Noten darzustellen;[13]) nach Flörke z. B. zeigt der Tonumfang vom tiefen U bis zum hohen I genau zwei Octaven, zwischen welchen das A die natürliche Mitte bildet.[14]) Eine andere Scala der Vocaltöne wiederum giebt Olivier.[15]) Da indessen die Abweichungen in der wesentlichen Reihenfolge unbedeutend sind, und da wir besonders die Ansicht hegen, daß die Sprachmusik, weder im Klange noch im Zeitmaaß, jene genaueste Bestimmung der eigentlichen Tonkunst haben könne: so verweisen wir wegen des Weiteren

11) Das Hohoc der jubelnden Freude dagegen hat den reinen Vokal O.

d. V.

12) Den früheren deutschen Gebrauch, das Y im hohen Tone des J. zu sprechen, und es statt dieses Lautes zum Behufe mancher oft wenig bedeutenden grammatischen Unterscheidungen anzuwenden, vertheidigen noch neuerdings Radlof, Heyse, und Andere; Grimm dagegen findet in dieser Schreibung nur eine nicht weiter historisch begründete Willkühr. S. dessen deutsche Grammatik Th. I. S. 519 u. f. d. Ausg. v. 1822.

13) Schon Aristides Quintilianus vergleicht die articulirten Laute, zu näherer Bestimmung, mit den Tönen der Musik. de Mus. lib. II. p. 92. ff. ed. Meibom.

14) H. G. Flörke, die Tonleiter der Vocale. Neue Berl. Monatschr. Jahrg. v. 1803. Sept. No. 1, und Novbr. No. 3.

15) Elementarwerk Th. III. S. 44.

Digitized by Google

darüber auf jene, so wie auch noch auf ähnliche diesen Gegenstand berührende Schriften, [16]) und reden dagegen hier von anderen wesentlichen Klangverschiedenheiten der deutschen Vocale.

Alle Selbstlauter unserer Sprache werden zunächst entweder lang gedehnt, oder kürzer abgestoßen gesprochen, welche Verschiedenheit denn, wie schon vorhin bei den Bemerkungen über das fremde Ä angedeutet ward, auch öfter eine wesentliche Abweichung des Tones mit sich führt. Jedoch auch die lange hallenden Selbstlauter für sich zeigen schon eine sehr verschiedene Färbung; namentlich findet sich diese bei dem E, welches oft, zwischen seiner wahren Tonhöhe und dem tieferen Ä, als enharmonischer Klang oder Viertelton schwebt, und den man deutlich vernimmt in folgenden Verbis: „wähnen — wehen — gehen. [17]) Den vielfachen Gebrauch dieser Verschiedenheit des E zeigen unter andern noch folgende Wörter:

anlehnen — belehnen
begehren — vermehren
auskehren — bekehren
sehen — stehen
Mehl — mehr.
Lehnsessel — Lehnrecht.

Auffallend ist es, daß, bei einer so großen Tonverschiedenheit, die deutsche Sprache ihre von frühesten Zeiten her in Gebrauch gewesenen Accente [18]) aufgegeben hat; neuere Sprachlehrer wünschen auch sehr deren Wiedereinführung, und zwar zum Besten sowohl der Einheimischen, als auch

16) Chladni traité d'Acoustique p. 71.
Derselbe, Bemerkungen über die Sprachmaschine von Kempelen, allg. Mus. Zeit. Jahrg. XII. No. 48.
G. L. Schulze, Legographologie S. 66 ff.

17) Ein gebildetes, die verschiedenen Tonfärbungen richtig angebendes Organ muss natürlich hier überall vorausgesetzt werden.
d. V.

18) Grimm a. a. O. S. 21.

Digitized by Google

besonders der Fremden, die in der That durch diesen wesentlichen Mangel die richtige Aussprache des Deutschen kaum erlernen können. Adelung bedient, solcher Ansicht nach, sich der Accente, wobei er zweckgemäß das hohe eigentliche E unbezeichnet läßt, für das tiefere aber den Gravis gebraucht. Das kurze E ferner scheidet derselbe in das tonlose der Flectionssylbe, und in das scharf betonte, dem er den Akut giebt, wie z. B. in den Wörtern: beénden, beérben, u. s. w. Auch die an sich stets langen Mitteltöne Ö und Ä selbst verlieren durch Consonantenhäufung ihren vollen gedehnten Ton, wie etwa in den Wörtern: „Hölle, härmen," und erhalten dadurch oft eine sehr verschiedene Klangfärbung; und so würden denn, nach allem Diesem, die verwandten Vocallaute dieser Sphäre vollständig enthalten sein in der folgenden Aufstellung:

Ö Ä Ë E (lang tönend)

Ö Ä Ë E (kurz tönend)

Das letzte E vertieft mit der kurzen Abgestoßenheit zugleich seinen Ton sehr bedeutend; Olivier nimmt, in seiner vorhin angeführten Vocalscala, dasselbe für tiefer selbst, als das düstere U. Die doppelten Selbstlaute und das übliche H, wie in den Wörtern „Seele, Lehre, Meer, hehr" u. s. w., machen, wie behauptet wird, weder eine stärkere, noch eine andere Dehnung: [19]) wir wollen, um dem möglichen Vorwurf einer allzugroßen Subtilität dieser Untersuchung zu entgehen, dieser Meinung im Allgemeinen nichts entgegen setzen; bemerken müssen wir jedoch, daß ein gebildetes Organ noch einen vernehmlichen Unterschied jener Bezeichnungen hören läßt in folgendem Satze:

„die Waaren, welche geraubt waren, wurden ihrem „wahren Besitzer mit einer warnenden Mahnung „zur Vorsicht zurückgesandt."

19) Grimm, Th. I. S. 520.

Digitized by Google

Das A, zu dem wir hier natürlich hinüber gekommen sind, wird ebenfalls schon für sich, ohne allen Einfluß der Mitlaute, in Ton und Dauer verschieden gebraucht, wie z. B. in den Wörtern „Gras und las;" auch selbst die Doppel-Consonanten verkürzen dasselbe nicht immer, wie man es deutlich wahrnehmen kann in folgenden Wörtern: „was, aß, Haß u. s. w." — Wir müssen es jedoch — da in diesen ersten Umrissen zu einer rein musikalischen Behandlung der Verskunst ein Erschöpfen der einzelnen Materien unmöglich ist — dem Leser überlassen, die Verschiedenheit des deutschen A, so wie auch der übrigen Selbstlaute, sich im Einzelnen, etwa nach der ausgeführteren Behandlung des E, selbst näher zu vergegenwärtigen; und schreiten demnach weiter fort in unserer Betrachtung.

Diphthongen oder Doppellaute nennen wir diejenigen selbstständigen Sprachtöne, die, wenn sie auch mit einer einzigen unbemerkt sich verändernden Oeffnung des Mundes gesprochen werden, doch die zwei Vocale, aus denen sie zusammengesetzt sind, deutlich hören lassen. Indem jedoch die beiden Töne in raschester Schleifung auf einander folgen, wird meistens noch ein dazwischen liegender Vocal als durchgehender oder mitklingender Ton gehört; in dem Diphthong „Ai" z. B. geht die Stimme vom A merklich über E nach dem I. Es erscheinen also die Diphthongen hier gleichsam als harmonische Klänge, die, nach der verschiedenen Lage und Entfernung ihrer Vocale, Secunden, Terzen und andere Intervalle darstellen: in dieser Natur aber sind dieselben von solcher bedeutsamen Schönheit, daß sie, gleichsam ein ordentliches Moll und Dur [20]) darstellen in der Sprachmusik. Es giebt natürlich so viele Diphthongen, als da Möglichkeiten vorhanden sind, zwei Vocale schnell nach einander in einer einzigen Sylbe auszusprechen; gewöhnlich nimmt man, nach der verschiedenen Zusammen-

20) Vergl. darüber Bernhardi am angef. Orte B. VI. S. 282.

Digitized by Google

setzung der fünf Vocale, zwanzig Doppellaute an, welche Zahl indessen, bei einiger Aufmerksamkeit auf die hier wiederum vorkommenden Klangfärbungen, noch ansehnlich vermehrt werden kann. Den vollen Reichthum dieser Doppeltöne hat indessen keine ältere oder neuere Sprache in sich aufgenommen; die meisten derselben gebrauchen kaum die Hälfte, deren Auswahl jedoch, nach allem Vorigen, höchst bezeichnend sein wird für eine genauere Sprach-Charakteristik. Im Deutschen nun kommen als eigentliche Diphthongen nur die folgenden vor:

Au Äu Eu — Ei Ai Ui.

Alle durch Voranstellung des J erzeugte Verbindungen gehören, da dieser Vocal dabei meistens übergeht in das consonantische Jod, nicht mehr hierher. Das häßliche, die Extreme der Sprachtöne zusammen schleifende Ui, findet sich nur in den charakteristischen Interjectionen Pfui, Hui, und noch allenfalls in einigen Namen. — Wenn wir nun das nähere Tonverhältniß des anfangenden und schließenden Vocals in den verschiedenen Diphthongen, so wie auch die wenigen, meistens uneigentlichen, Triphthongen einzelner Wörter hier unberührt lassen; so können wir nunmehr fortschreiten zur Aufstellung aller unserer Sprache angehörigen selbstständigen Töne. Die vorhin aufgeführten Reihen aller verschiedenen Klänge des E machen hoffentlich die folgende Tonleiter nach allen angegebenen Schattirungen ohne Weiteres verständlich; die darin bezeichnete Tonverschiedenheit der kurzen aber geschärften Vocale gegen denselben schwächeren Laut, wie er in Ableitungs- und Bügungs-Silben vorkommt, wird noch leicht gehört in den unten verzeichneten Wörtern: [21]) und somit rechtfertigt sich denn durchgängig die nachstehende chromatische Scala sammt ihren enharmonischen Uebergängen.

---

21) Verdúnkelung, sórgenvoll, lángsam, énden, Spinnerin u. s. w.

d. V.

Digitized by Google

I (Ih Ie) Í I

ü (üh) ü

E (Ee Eh) Ê (Êe Êh) É E

Ä (Äh) Ä

Ö (Öh) Ö

A (Aa Ah) Á A

O (Oo Oh) Ó O

U (Uh) Ú U

Ui Ai Ei

Eu Äu Au.

In allen diesen Tonreihen gewahren wir, nach allem Vorigen, ohne nähere Einwirkung der Mitlaute, für sich schon ein wesentlich verschiedenes Verhältniß von Tiefe und Höhe, Stärke und Schwäche, sammt der daraus zum Theil entspringenden Länge und Kürze: es haben jedoch auch auf alle diese rein musikalisch zu betrachtende Besonderheiten die Consonanten einen überaus bestimmenden Einfluß, und daher werden denn diese bedeutsam mitklingenden Sphären — oft sehr unpassend stumme Buchstaben genannt — hier gleichfalls ein nothwendiger Gegenstand kurzer Beschauung. Auch in ihnen unterscheiden wir zunächst wiederum einfache und zusammengesetzte Laute, welche letzten gleichfalls entweder durch bloße Verdoppelungen entstehen, wie das zweifache F, M u. s. w., oder auch durch Verbindung verschiedenartiger Consonanten gebildet werden wie etwa das „Pf, Bl, Sp," und ähnliche Klänge, die, gleich den Mitlauten überhaupt, zu den eigentlich tönenden Vokalen sich natürlich verhalten wie Vor- und Nachschläge. Als solche werden auch noch größere völlig in einen Laut

Digitized by Google

zusammenfließende Consonanten-Häufungen vielfach im Deutschen angewendet, wie sich deren unter andern finden in den Wörtern „Schimpf, Vorwärts, Strom, Schrank" u. a. m. Manche dieser Verbindungen sind indessen — da in den bloßen Mitklängen natürlich die zarte Verschiedenheit der für sich tönenden Vocale nicht wohl statt finden kann — nur eigentlich vorhanden für das Auge, wohin zunächst Th, Dt und Ph zu rechnen sind. Andere wiederum erscheinen nur als reine Schreibverkürzungen, wie z. B. das X statt eines Ks: während die Schrift indessen mit solchen unächten, oder auch unhörbaren Buchstabenstaffen einen eigentlich unstatthaften orthographischen Luxus treibt, so haben andere eigentliche Lieblingslaute der deutschen Sprache, nehmlich das Sch, St und Sp, ziemlich inconsequent, kein besonderes Schreibzeichen erhalten. — Die bekannte Eintheilung der Consonanten, sowohl nach ihren mehr oder minder tönenden Eigenschaften, als auch nach den bei deren Hervorbringung besonders thätigen Sprachwerkzeugen, [22]) wiederholen wir an dieser Stelle nicht: uns geht hier besonders die mechanische Tonbildung nur in so weit an, als dadurch etwa der Charakter der verschiedenen Klänge wesentlich bestimmt wird; und so stellen wir denn ohne Weiteres die einfachen und sogenannten doppelten Mitlaute, wie sie, musikalisch betrachtet, sich der vorhin gegebenen Vocal-Tonleiter am natürlichsten anreihen, [23]) sofort auf in folgender Ordnung:

H
J (Jod)

---

22) S. darüber H. v. Kempelen's Mechanismus der menschlichen Sprache; auch die neuesten Untersuchungen über die Gesangstimme, s. B. von Liscovius, Chladni, G. Weber u. s. w. berühren vielfach diesen interessanten Gegenstand.
d. V.

23) Die richtigste Aussprache, und zwar nach der naturgemäßen Lautmethode, muss hier wiederum vorausgesetzt werden.
d. V.

Digitized by Google

W V F (Ph) Ff Pf
M Mm
N Nn
L Ll
R (Rh) Rr
S Ss Sch Sp St Sz Z Tz
Ch G Gg K (C) Ck X Q
D T (Th) Dt Tt
B P Pp

Einige selten nur vorkommende Tonschärfungen doppelter Consonanten sind in dieser Aufstellung absichtlich fortgelassen, so wie auch eben so keine nähere Rücksicht genommen worden ist auf den verschiedenen Klang der einzelnen Mitlaute für sich. Einige derselben zeigen, gleich den Vocalen, noch wiederum eine sehr merkliche Färbung; zum Belage erinnern wir hier nur an das G, dessen abweichende Töne sich leicht wahrnehmen lassen in dem richtig ausgesprochenen Worte: „weggegangen." Die also begränzte Tonreihe nun beginnt natürlich mit dem H, welches, eigentlich kein besonderer Laut, sich nur als ein verstärkter Hauch innigst mit den Vocalen vereint. Die folgenden, Jod und W, sind, aus dem J und U entstanden, noch wirkliche Halbvocale, an welche sodann die liquidesten Consonanten sich anschließen. Das M ist dem W noch so nahe verwandt, daß andere Sprachen diese Buchstaben häufig vertauschen; [24]) L, N und R fließen eben so natürlich in einander über, und ähnliche Uebergänge sind auch zum Theil noch nachzuweisen in der gesammten Reihenfolge, welche also unvermerkt absteigt bis zu dem harten stumpf tönenden P. Wie aber bei den Vocalen die Extreme zu einander streben, so bilden auch die Consonanten wiederum einen Tonkreis, denn es gehen die schroffsten Klänge hier

24) Dieses zeigen unter Andern im Serbischen die gleichen Wörter: Welaune und Melaune.
d. V.

Digitized by Google

natürlich zurück zu den weichen Halbvocalen: Beweise dafür liefern dergleichen Verwechslungen, welche, nächst deutlichen Beispielen fremder Sprachen,[25]) in den provinziellen deutschen Mundarten vielfach sich finden.

Aus dieser Summe nun von Tönen, Halbtönen und Mitlauten bilden Sylben und Wörter sich nach stets fortwaltenden Gesetzen der Tonkunst; Bernhardi sagt: „es ist „durchaus richtig, daß schon jedes einsylbige Wort, dessen „Vocal auf beiden Seiten durch mehrere Consonanten ein„geschlossen ist, ein völlig musikalisches Princip in sich „schließt. Die vor dem Vocal stehenden Consonanten schrei„ten nehmlich crescendo fort, die tönendste rückt unmittelbar „an den Vocal, der den höchsten Ton hat, die hinter dem „Vocal folgenden Consonanten aber schreiten decrescendo „fort. Dies ist ein unwandelbares Grundgesetz in allen „Sprachen."[26]) Wenn nun diese, schöner Kunst gemäße Wortbildung, auch nach anderen Seiten hin sich noch bewährt, so zeigt hier der Wohllaut sich zugleich als ein in aller Rede überhaupt begründetes Naturprincip, das als ein solches nothwendig berücksichtigt, und sorgsam ausgebildet werden muß: unsere berühmtesten Grammatiker und Sprachforscher indessen haben, in ihrem Streben nach Bewahrung alterthümlich angestammter Formen, oder nach sogenannten naturgemäßesten Entwickelungen, der Musik deutscher Sprache und Dichtkunst bisweilen schon einen völligen Untergang gedroht. Einer dieser Reinschrifter läßt unter Andern sich folgender Gestalt vernehmen: „weder „Göthe noch Schiller hat bewisen, das er Gesmak hatte. — „Ich bin überzeugt, das di jungen Digter und alle zu „Rednern und Schriftstellern sich bildenden Jünglinge und „jungen Männer in meinen Sprachschriften vile zu irem „Zwekke anwendbare Leren und Vorteile finden werden,

25) Coperta, coverta. — voce, im Altitaliänischen: boce. d. V.

26) Ueber die Natur-Buchstaben S. 4. (Berl. 1820.)

Digitized by Google

„welche sie in andern Büchern umsonst suchen. — Nach „meren Hundertjaren werden alle Menschen in Deutsch„land schreiben und sprechen nach meinem Anleit.“ [27]) — Wenn nun an sich achtbare Grammatiker so befangen erscheinen, daß sie — wie hier der sonst verdiente Wolke — ihren provinziellen Dialekt unserer Sprache als reine Mundart aufdringen möchten; wenn sie dieselbe, ohne Sinn für die Musik der Rede, nach allen Richtungen hin offenbar zu verunstalten streben: dann redet wohl zu Zeiten der sprachgebildete Aesthetiker, da das Gebiet des Schönen hier berührt wird, ein Wort mit darein, wird aber dafür öfter hart angegangen. Also wenigstens ist es dem sinnigen Jean Paul und Anderen begegnet, weil sie, mit natürlichem freilich aus keinen obsoleten Wortwurzeln zu ziehenden Sinne für Euphonie, die Anhäufung störender Zischlaute, da wo es ohne grammatischen Zwang geschehen kann, möglichst zu vermindern strebten; man hat in der Opposition — gewiß gegen jedes gesunde und unbefangene Ohr — geredet von einem nur eingebildeten Mißklang, und solche die Schönheit der Sprache wesentlich berücksichtigende Ansicht geradehin kränklich genannt. Grimm meint bei solcher Gelegenheit: „allgemeine Regeln über Sprachwohllaut sind „ein Unding; wie viel ihm im Deutschen verstattet werden „darf, sollte ordentlich untersucht werden. Uns geht ein„mal das Bedeutsame über das Gefällige.“ [28]) Diesem letzten Princip nun pflichten wir, da alle unsere Bemühungen nur darauf gerichtet sind, das formell Schöne mit dem Charakteristischen zu vereinen, vollständig bei; wir müssen indessen erinnern, daß für den abgeschlossenen Gesichtspunkt reiner Wortforschung leicht etwas als wirklich bedeutsam erkannt wird, das anders erscheint bei einer freieren Ansicht von der natürlichen Fortbildung der Sprache durch das Leben selbst. Eben so möchten auch wohl, da hier ein

27) Wolke, Vorbemerke zum virten Lesebuche etc.
28) Deutsche Gramm. Th. II. S. 616.

Digitized by Google

kunstgebildeter Sinn absolut zu entscheiden vermag, ganz unbezweifelt gewisse allgemeine Regeln aufzustellen sein über den Sprachwohllaut, nur stehen der Grammatik für sich allein solche Bestimmungen freilich nicht zu. Boeckh sagt in dieser Hinsicht sehr treffend: [29]) „wie viele Bein„hardi's werden noch erfordert, um einigermaaßen befrie„digend zu bearbeiten, was diesseits der Etymologie und „jenseits der Syntax liegt; Letzteres die ethische Betrachtung „der Sprache, ihr Werth, ihre Bedeutung, Wirksamkeit „und verschiedener Gebrauch für das Gemüth nach ihren „verschiedenen Elementen, eigentlich dasjenige, was in Lo„gik, Aesthetik, Rhetorik und Poetik gehört." Der Kunstlehre gebührt also nach allem diesem eine wesentliche Stimme bei der Fortbildung einer Sprache, und so wird sie denn auch hin und wieder zweckmäßig zu befragen sein über den Wohllaut einzelner Wörter und Sylben.

Wenn nun jedes Wort an sich schon nach gleichsam rein musikalischem Gesetz zusammengefügt erscheint, so müssen die Sätze und Perioden in Werken der Kunst eigentlichen Sprachconcerten gleichen können, bei denen zunächst die Melodik der Vocale schon für sich erscheinen wird als ein wirksames Mittel zur Gestaltung der Schönheit. Heinse zum Beispiel läßt in einer Schilderung des Gardasees folgende liebliche Klänge hören:

„süßer, röthlicher Dunst bekleidete glänzend den östlichen
„Himmel; und die wollichten Wölkchen schwebten still
„um den lichten Raum des Aethers, in dem entzückt
„in hohen Flügen der Alpenadler hing."

Diese wohltönende Periode nun beruht, die Consonanten und kürzeren Vocale hier noch gar nicht berücksichtigt, auf folgenden wesentlichen Haupttönen:

---

29) Von dem Uebergange der Buchstaben in einander. Ein Beitrag zur Philosophie der Sprache. — In den Studien v. Daub und Kreuzer Th. IV. S. 358 ff.

Digitized by Google

ü Ö u Ei Ä Ö J
O Ö E J J Au Ä
E ü O ü A: A J.

Ein musikalischer Sinn wird, bei einiger Berücksichtigung unserer früher gegebenen Vocaltonleitern, hier leicht eine bestimmte Melodie vernehmen, die bald in chromatischen Wendungen, bald in tönendem Sprunge schön dahin wallt; ja man möchte fast glauben, in dem geregelten Schlußfall deutlich die folgenden an solcher Stelle üblichen Harmonieen zu vernehmen:

A A J
6 7 5
4 8.

Zu diesen Haupttönen stehen die übrigen selbstlautenden und mitlautenden Beiklänge in schönster Uebereinstimmung; nirgend gewahrt in dem sanften Fluß der Sylben sich eine widerstrebende Sperrung gehäufter Vocale und Consonanten, und die Wörter selbst endlich zeigen die gefälligste Mannigfaltigkeit, indem drei- und viersylbige mit ein- und zweisylbigen Bildungen sich ungezwungen an einander reihen zu schönstem Numerus. Als vollkommensten Gegensatz dieser rein musikalischen Periode entlehnen wir von einem anderen Schriftsteller die folgenden Sätze:

„ordentlich geschwelgt hatten wir im Anblick so vieler „Schönheiten; doch noch eine weit reizendere Gegend „breitete sich vor uns aus, als wir noch eine kleine „Weile auf dem engen Stege fortgeschritten waren."

Wir überlassen die nähere Zergliederung dieser Mißklänge dem gebildeten Ohre der Leser, und gehen fort zu einer anderen und wichtigeren Beschauung der Sprachmusik. In jener gelungenen musikalischen Periode harmonirt zwar der Wohllaut dem Allgemeinen nach mit dem geistigen Inhalt, jedoch ist es mehr die reine Schönheit der Form, die uns hier ergötzt, als eine tiefere merklich hervorklingende Charakteristik der Sprachtöne für sich, wie wir sie vernehmen in den beiden folgenden Strophen von Bürger:

Digitized by Google

Wann die goldne Frühe neu geboren,
Am Olymp mein matter Blick erschaut,
Dann erbläß ich, wein' und seufze laut:
Dort im Glanze wohnt, die ich verloren!

Grauer Tithon, du empfängst Auroren
Froh aufs neu, sobald der Abend thaut,
Aber ich umarm' erst meine Braut
An des Schattenlandes schwarzen Thoren.

Die allgemein tiefe Wirkung, welche, schön vorgetragen, diese Verse machen auf jede harmonisch gestimmte Seele, liegt weder in dem besonderen Inhalt, noch in den ganz gewöhnlichen Rhythmen und Reimstellungen; dieselbe wird einzig vielmehr nur hervorgebracht durch die grausige Melodie der sämmtlichen Vocale. Kein lichteres I und E läßt hier sanft mildernd sich vernehmen; nur düstere Vocale und Diphthongen klingen, melodisch geordnet, in einander zu einer wirklich tonartigen Grundbestimmung, welche die ausgesprochene Idee der Trauer dem Ohre schon darstellt mit bedeutungsvollster Bezeichnung. Hier nun, wo mit der formalen Schönheit des Tones ein tief Charakteristisches zugleich sich offenbaret, wird die durch Kunst idealisirte Sprache des Dichters vollständig dargestellt als eine wirkliche Musik.

Die also gefundenen innigen Beziehungen schon der elementarischen Sprachtöne zur Psyche bieten ein ganz neues Feld dar zu vielseitigster interessanter Beschauung; Boeckh sagt: „in der That ist die Erforschung der Har„monie der Sprache und Idee die unendlichste Aufgabe „der Wissenschaft, zu deren Lösung aber noch kein Anfang „gemacht ist." [30]) — — Ueber die tieferen Verhältnisse „der einzelnen Sprachlaute — so meint ein anderer Den„ker — fehlt uns, wie ich glaube, noch ein Werk, in dem „sich musikalischer und poetischer Sinn mit einer wissen„schaftlichen Darstellungsweise verbände. Die Verhältnisse

30) A. a. O. S. 366.

Digitized by Google

„der Lauter treffen ohne Zweifel mit den Verhältnissen in „der Musik zusammen, und es müßte der Grund anschau„lich werden, aus welchem der zartfühlende Dichter, schon „der wohlredende Mensch so oft, durch das bloße Fühlen, „das innere Ohr geleitet, die nothwendige Wortfolge von „selbst findet, und durch den glücklichsten Sprachbau die „Zuhörer und Leser mit dem vergnügenden Bewußtsein ei„nes anwesenden Wohllautes erfüllt. Zahllose Ahnungen, „und eine reiche Praxis dieses Generalbasses der Stimm„laute finden wir in der vocalreichen Sprache der Minne„sänger.“ [31]) — Als einen ersten Versuch nun zu einer näheren Begründung dieses musikalischen Theils der deutschen Dichtkunst geben wir alles Folgende; die genauere Ausführung des Einzelnen nicht sowohl, als die möglichst richtige Bezeichnung des dabei einzuschlagenden allgemeinen Weges ist dabei das natürliche Ziel.

Das Wort ist recht eigentlich eine Leibwerdung des Geistes, wobei die Consonanten uns denn erscheinen als die Knochen und Sehnen, die Vocale hingegen als belebende Nerven, als ein ätherisches Fluidum, das da am innigsten verwandt ist dem reinen Geist. Die Vocale sind das Liquide, das Aushallende der Rede; Consonanten dagegen sind das Starre, Begränzende: diese sind Schatten, jene sind Licht. Vocale und Diphthongen verleihen der Sprache vielfaches Colorit; die Consonanten dagegen geben den Wörtern mannigfache Gestaltung. Die Selbstlaute für sich tönen sanft und milde, man möchte sagen weiblich; vorherrschende Mitlaute dagegen machen die Rede stark und kräftig, also männlich. Die Vocale sind das rein tönende Princip in der Sprachmusik; die Consonanten bestimmen durch ihre grö're oder geringere Umschließung der Selbstlaute mehr Bewegung und Rhythmus.

Die Vocale fließen als eigentliche Seelenhauche unmittelbar hervor aus der menschlichen Brust, kein anderes

31) Loeben, in den Lotosblättern Th. I. S. 76.

Digitized by Google

Sprachorgan ist dabei thätig, als die tönende Stimmritze selbst, deren Laut nur mannigfach gebrochen wird in der verschiedenen Mundstellung. Am leichtesten ist die Hervorbringung des A; es erklingt, so wie nur der Luftstrom hörbar dahin fließt durch die ganz natürlich geöffneten Lippen. Die Kinder lernen daher diesen Laut zuerst, und lallen mit dessen Hülfe die ersten Liebesworte: Mama und Papa. Der am stärksten tönende Vocal wird aber auch das A zugleich durch diese geringste Thätigkeit der Sprachwerkzeuge, weshalb denn auch der künstliche Gesang diesen Laut am meisten für sich geeignet findet. Bei dem A haben die Organe ein merkliches Streben zur vollkommenen Kreisform; das O hingegen neigt, gleich seiner bedeutsamen Gestalt im Schreiben, mehr hin zur aufrechten Ellipse, während das E dieselbe Figur mehr der Breite nach darstellt. Werden nun diese Abweichungen vom natürlichen Rund nach beiden Richtungen hin fortgesetzt mit einer merklichen dem Auge schon sich leicht darstellenden Anstrengung der Sprachwerkzeuge, so bilden sich über dem O und E hinaus die Vocale U und I. Die Thätigkeit der Organe ist bei diesen beiden Vocalen, gegen die Erzeugung von O A E betrachtet, so gesteigert, daß dieselben in dieser Hinsicht schon die Natur der Consonanten anzunehmen scheinen, in welche sie denn auch häufig übergehen, und zwar: das I in Jod und G, das U dagegen in W V. F. Das A also erscheint in jeder Hinsicht als die bedeutsame Mitte der Vocaltonleiter; I und U aber bilden die äußersten Endpunkte, wozwischen zunächst O und E und sodann auch die anderen selbstlautenden Töne sich natürlich ordnen. Aus dieser Betrachtung nun über die Entstehung und Bildung der Vocale werden sich, bei einer noch genaueren Durchführung, eine bedeutende Anzahl natürlicher Gesetze ableiten lassen über deren wohltönende Reihenfolge oder Melodik; es tritt aber dabei auch, neben der Bestimmung des formell Schönen, zugleich viel Cha-

Digitized by Google

rakteristisches hervor, auf dessen Beschauung es hier zunächst wesentlich ankommt.

Indem wir nun auf das bedeutsam Bezeichnende der einzelnen Selbstlaute in Kurzem eingehen wollen, so bemerken wir zunächst, daß der Vocal dabei nur erfaßt werden kann in seiner ursprünglichen Wesenheit, wo er also noch mehr natürlich als willkührlich und rein conventionell, angewendet wurde: solchen charakteristischen Bestimmungen thun also spätere Wortbildungen, in denen der Selbstlaut entweder ganz indifferent geworden ist, oder gar, woran es an Beispielen nirgend fehlen wird, eine ganz andere Bedeutung angenommen zu haben scheint, durchaus keinen Eintrag. Bernhardi hat die Verkehrtheit und Seichtheit solcher und ähnlicher Einwürfe gegen dergleichen Untersuchungen zur vollkommensten Genüge dargethan, [32]) und zugleich dringend aufgefordert zu einer Charakteristik aller elementarischen Sprachlaute. In der That ist auch dieser Gegenstand noch beinahe gänzlich unbearbeitet. Außer dem Wenigen, was jener Sprachforscher selbst als hieher gehörig beibringt, machen nur noch einige ältere Schriftsteller darüber, mit besonderer Berücksichtigung des Griechischen und Lateinischen, manche brauchbare Bemerkungen, [33]) die denn, da in diesem Gebiet viele allgemeine in allen Sprachen gültige Bestimmungen sich finden, zum Theil wenigstens eine Stelle gefunden haben in den folgenden Skizzen.

Das A ist, wie wir gesehen haben, der natürlichste und tonreichste Vocal, daher bezeichnet dieser Laut im Deutschen zunächst allen reinen Ton an sich, wie etwa in den Wörtern: „Schall, Hall, dem sinnverwandten „Fall, Krachen, Sang" u. s. w. Sein „Klang" ist lauter und

---

32) Sprachl. B. IV. S. 265. ff.

33) Bartholom. Marantae Venus. Lucullinav. quaest. libr. V.

J. Vossius, de poematum cantu et viribus rhythmi. S. 51. sqq.

Digitized by Google

rein, man möchte ihn ungefärbt und durchsichtig nennen, wie er denn auch dergleichen Objecte vielfach charakterisirt, z. B.: „Glas, glatt, Wasser, Trank, flach, blank". Solcher „Glanz" aber, solche lichte „Klarheit" des Aeußeren geht denn auch auf das Innere über, wie in dem bedeutungsvollen Reime „Wahrheit" und in dem Abstractum „Pracht." Dieser Begriff ist allem Großen und Herrlichen verwandt, daher finden wir das prächtige A auch wieder in allen solchen Bezeichnungen; es hallt uns bedeutsam entgegen in den Wörter: „Nacht, Grab, Kraft, Mann, Majestät," es ist selbst der Grundton des Wortes „Erhabenheit." Einen gleichen Charakter trägt meistens auch alle Bewegung, welche dieser Vocal etwa bezeichnet: es ist nicht der fliegende Blitz, sondern das „sanfte langsame Wallen;" überall herschen hier „Anstand, Maaß und Anmuth." Heftigkeit und wilde Leidenschaft gelangen demnach in diesem Tone niemals zum Ausdruck; „stark" und „markig" zwar, aber stets mit „Selbstachtung" und „Adel" tönt die Empfindung hervor aus den innersten Tiefen der Seele. So wird das lautere A im Deutschen gern bezeichnend für den Aufschwung zum Göttlichen; mit dem kindlichen Namen „Atta" [34]) fleheten der germanischen Völker alte Ahnen zum Höchsten; von „Gladsheim," dem „Prachtsaal" der hohen Götter, und von „Walhalla," der himmlischen Wohnung, sangen anmuthsvoll die ältesten Dichter. Für uns noch bildet dieser reine Vocal mit einem leicht schließenden Consonanten das so bedeutsame Wort „All," und in innigster Uebereinstimmung mit dem Vorhergehenden gestaltet sich daraus das schöne Compositum „Allmacht." Völker anderer Zonen benennen noch jetzt mit so bezeichnendem Naturlaut die Gottheit, denn viele Millionen beten: gelobt sei „Allah." — So ist denn die-

34) Atta unsar thu in himinam. Ulphilas.

Digitized by Google

ser Vocal an sich tief charakteristisch, und überall, wo dessen ursprüngliche Natur, über den Gebrauch bedeutungsloser Convention hinaus, uns anklingt, da werden wir demnach angenehm ergriffen. Derselbe ist aber auch eben so melodisch schön, und selbst in kürzeren Silben noch kräftig tönend; daher sind, in fremden Sprachen, [35]) wie im Deutschen, die Verse im Grundtone „A" stets voll- und klangreich. Voß singt mit ordentlicher Melodieenpracht:

Für Gesetz und Ordnung fügsam,
Strebt der franke Geist nach Wahrheit;
Und die Red' in holder Klarheit
Hallet biegsam
Apollon's Hall.

Durch matte Nachsilben im schwachen E zwar etwas geschwächt, doch aber immer noch volltönend sind auch Schiller's folgende Verse:

Und aller freien Männer Herzen schlagen,
Und alle gute schöne Seelen klagen
Theilnehmend deines Ruhmes Fall.

Das O hat im Deutschen, dem Allgemeinen nach, ganz den Charakter des A, nur in höchst gesteigerter Potenz. Der starke Klang wird hier zum „vollsten Ton;" die „Glocke dröhnt hohl;" der Hammer „pocht;" der „Donner rollt und tobt": in allen diesen Lauten zeigt sich, gegen das lichte A, schon ein deutlicher Uebergang zum tiefen grausigen U, weshalb denn auch Homer mit merklichster Absicht das schauerliche „Grollen und Tosen" des Oceans ergreifend darstellt in diesem Ton. [36]) Durch

35) Phyllida amo ante alias, nam me discedere flevit:
Et longum formose vale, vale, inquit Jola.
Virgil. Eclog.

36) ἠϊόνες βοόωσιν ἐρευγομένης ἁλὸς ἔξω. — Des Tongemäldes wegen βοόωσι nicht βοάσσι. Plato bewunderte, so sagt man, dieses glücklich angebrachte Wort der-

Digitized by Google

ihn wird das „Große" des A mehr noch „erhoben;" zur Pracht gesellt natürlich sich die „Hoheit" mit ihrem „Gefolge;" dem „Vornehmen und Kostbaren," dem „Stolz und Pomp des Thrones wie der Krone." — „Oben am offenen wolkigen Dome" des Himmelgewölbes glänzt zum „Wohl" der Menschheit „golden die Sonne;" und „Lobgesänge" ertönen dankbar dafür dem Ewigen, den die deutsche Zunge so schön bezeichnet mit dem Namen „Gott." [37] — Erhaben wie die Bedeutung ist auch der volle Klang dieses Vocals, daher können die Verse in dieser Tonart eben so bezeichnend als melodisch sein; [38] Schiller z. B. singt:

Hoch vom Dome
Schwer und bang,
Hallt die Glocke
Grabgesang.

Wie hier das Erhabene, so klingt auch das Grauen, welches, den früheren Andeutungen nach, schon in diesem Tone liegt, bedeutsam hervor, wenn Bürger den schnellen Ritt der „Todten" also schildert:

---

gestalt, dass er sofort alle seine Gedichte verbrannt haben soll, in dem Gefühle, niemals die Sprache so bedeutsam tönend gebrauchen zu können; in der That ein nachahmenswerthes Beispiel für so viele unserer Almanachs-Poeten. — d. V.

37) Eben so in vielen älteren charakteristisch gebildeten Stammsprachen; z. B. Θεὸς, Thoth, Wodan u. s. w. Die Benennung des höchsten Wesens bei den verschiedenen Völkern giebt Anlass zu mannigfacher interessanter Betrachtung. d. V.

38) In einigen Oden des Pindar herrscht der Vocal Ω sicher mit Absicht vor. — Selbst dem Cicero legt man in seinen Reden ein förmliches Suchen bei nach solchen charakteristischen Lauten; z. B.: Video P. C. in me omnium ora atque oculos esse conversos. Video vos non solum de vestro ac Reip., verumetiam, si id depulsum sit, de meo periculo esse sollicitos. — orat. in. Catil.

Digitized by Google

Und immer weiter hopp hopp hopp
Ging's fort im sausenden Galopp,
Daß Roß und Reiter schnoben,
Und Kies und Funken stoben."

Das U ist seinem ganzen Wesen nach finster; alles Widerwärtige und Unangenehme, das Geheimnißvolle und Mystische gelangt hier bedeutsam zum Ausdruck. Unheimlich ist zunächst sein düstrer Ton, denn „dumpfes Summen und Brummen, Uhuschrei und grausiger Unkenruf erregen Furcht." Aller Glanz des A und O wird hier durchaus getrübt. „Dunkel gähnt der Abgrund," neblichter „Duft steigt von unten herauf;" schon von Weitem gewahrt man die „Dunstsäule über der Kluft." So bezeichnet denn auch das U höchst charakteristisch die geistige Nacht in den Worten: Dummheit, Stumpfheit u. s. w. An Plagen aller Art mahnt dieser Laut in den Wörtern: „Flut, Glut, Durst, Hunger, Wunde, Blut;" eben so gelangt auch Unedles oft mit ihm zum Ausdruck, wie z. B.: „Pfuhl, Strunk, Rumpf, Trunk, Wuth, Lumpen, Schmuz" u. s. w. Durch ihn wird Bewegung in irgend einer Weise beinahe gar nicht, oder doch nur langsam und widerstrebend dargestellt; man könnte sagen, das U strebe an sich schon nach „Ruhe und Geduld," gleich dem „Druck und Kummer" in der müden Brust. Hier lasten die „Schuld und der Fluch;" wie denn überhaupt alles Widerwärtige solcher Art sehr passend bezeichnet wird durch die dunkle Vorsylbe „Un," wie in: „Unrecht, Unglück, Unheil u. s. w. Eben so düster wie sein Charakter, also auch ist der Klang dieses Vocals;[39]) man höre nur die

39) Dem düstern Wesen der Hetrurier und Umbrer mit ihren blutigsten Kampfspielen, Leichenfeiern u. s. w. sagte der trübe Klang dieses Vocals überaus zu; derselbe ist mehr als irgendwo in den altitalischen Sprachen zu finden. Ein carmen lamentabile der bekannten Eugubinischen Tafeln beginnt z. B. folgendermaassen: Purtukitu erarunt struehlas eskamitu akeitu etc. Gori Mus. Etrusc. T. I. p. 47.

Digitized by Google

folgende Strophe im Grundton U mit den Dominanten A und Au:

Furchtbar ist das Grab!
Kalte Winde sausen,
Dumpfe Schauer grausen,
Gram und Grauen hausen
Um das stumme Grab —
Furchtbar ist das Grab.

Rosegarten.

Hölty, in der trefflichen Elegie auf ein Landmädchen, stimmt durch das U bedeutsam den wahren Grundton seiner Dichtung an, aus dem er hernach zweckgemäß weiter modulirt in andere Töne, um gegen den Schluß hin die Klänge des finsteren U und des verklärenden O wieder aufzufassen.

Das I bildet, wie organisch in der breitesten Oeffnung des Mundes, so auch in seiner psychischen Natur, den reinen Gegensatz des U. Sein Ton ist hoch, dünn, und leicht schneidend; und so kann er zwar noch weich und schmeichelnd „klingen," beleidigt aber doch bei allzu häufigem Gebrauch leicht das Ohr: man scheint dabei, wie Vossius bemerkt, eher zu „wiehern," [40]) als zu sprechen. Alle Schnelligkeit der Bewegung sammt ihren verwandten Begriffen gelangt mit dem kurzen I passend zum Ausdruck; man betrachte nur in dieser Hinsicht die Wörter: „Springen, Licht, Blitz, Schiff, Fisch, Stich, dringen, spitz, Flimmer;" und eben so rasch entströmt dem Innern der „Witz," wie denn dieser Vocal überhaupt jede schnelle und heftige Regung der Seele bezeichnet. Spricht man aber das I mehr gedehnt mit sanftem „Singen," so wird es der Ton der „Liebe und der anschmiegenden Innigkeit;" des „Himmels stiller Friede" klingt aus ihm. So gebraucht denn auch Hölty diesen Laut sammt dem zunächst

40) „hinnire" potius, quam loqui. l. c. p. 52.

verwandten „Ei!“ mit ungemeiner Lieblichkeit in den folgenden Versen:

Wie ein Engel stand im Schäferkleide,
Sie vor ihrer kleinen Hüttenthür;
Wiesenblumen waren ihr Geschmeide,
Und ein Veilchen ihres Busens Zier.

Kosegarten ebenfalls bezeichnet treffend den reinen Gegensatz jener vorhin angeführten Schauerklänge durch das schmeichelnde I;

Lieblich ist das Grab!
Linde Stille flüstert,
Kühler Schatten düftet,
Tiefer Friede säuselt
Um das stille Grab —
Lieblich ist das Grab!

Das E, in seinen vorhin angegebenen vielfachen Modificationen, kommt in unserer Sprache bei Weitem am häufigsten vor, daher ist es im Allgemeinen der charakterloseste Vocal. Kurz gebraucht verrichtet er beinahe allein das grammatische Geschäft aller Flection; und länger gesprochen bezeichnet er eine große Reihe abstracter Vorstellungen und Ideen, [41]) in welchen, ohne alle Bedeutung, der Vocal eben nichts anderes ist, als das nothwendige Mittel zur Aussprache. So wird jedoch das E von dieser Seite wiederum höchst bedeutsam für das tiefere geistige Wesen der Deutschen: Völker von mehr einseitiger Individualität, von größerer sinnlicher Reizbarkeit und lebhafterer Einbildungskraft, haben sehr natürlich diesen Laut fast ganz aus ihrer Sprache verbannt. Der Prosa also gehört dieser Vocal zunächst, da er jedoch auch in der Poesie häufig vorkommen muß, so untersuchen wir zunächst wiederum seinen Klang. Derselbe nun hält die Mitte zwischen dem klaren A und dem hellen I, und so hat das E zwar kei-

41) z. B. Leben, Seele, selig, Regel, Welt u. s. w. d. V.

Digitized by Google

nen besonders nachdrücklichen, doch aber immer noch zierlichen Ton; keiner der anderen ungleich charaktervolleren Vocale könnte so oft vernommen werden, ohne den äußeren und inneren Sinn zu beleidigen. In dieser Mittelnatur bezeichnet er zwischen dem „Glanz und dem Blitz" ohne besonders hervorstechende Eigenthümlichkeit nur das „Helle, Gelbe und Grelle;" eben so wird auch die mächtig fortreißende Bewegung des I wiederum sehr gemildert in den Wörtern „schnell, Welle, streben," und es gesellen sich gern „Enge und Begränzung" hinzu, wie z. B.: „klemmen, zwängen, drängen, Menge" u. s. w. So drückt denn dieser Vocal auch eben so die innere Beklommenheit aus, wie in den Wörtern „Sehnen, ängstigen, Thränen;" und hier gewinnt er eine gewisse hingebende Zärtlichkeit, die seine wahre poetische Sphäre ausmacht. Er gehört daher vornehmlich der erotischen Dichtung; Vossius sagt: „dieser Buchstabe gilt viel in zärtlichen Liebesliedern; denn er hat etwas Anziehendes, und Weiber hören ihn besonders gern." Sehr charakteristisch nach allem diesem bildet das E den Grundton der folgenden Strophe:

O scheltet nicht, mich treibt des Herzens Sehnen,
Mein Lieben in engkünstlichen Sonnetten
Zu sagen, weil ich selbst so eng gefangen.
L. Giesebrecht.

Nach diesen kurzen Andeutungen über das Musikalisch-Poetische der einfachen Vocale würden nunmehr die chromatischen Zwischen- und Doppel-Laute eben so zu betrachten sein; wir müssen indessen das Weitere darüber hier unberührt lassen, und bemerken nur im Allgemeinen, daß ein solcher zusammengesetzter Klang meistens die ästhetische Natur seiner Grundtöne annimmt in den zartesten oft wunderbar schönen Färbungen und Schattirungen: Belege dafür finden zum Theil sich schon in den bisher gegebenen Beispielen. Sehr reich daran sind auch die herrlichen Minnesänger, auf deren häufig so gelungener Sprach-

Digitized by Google

musik vorhin schon verwiesen ward. Oft treiben diese aus Lust an der Melodie einen ordentlichen Uebermuth mit den Vocalen, und vollführen mit ihnen als bloße Klänge für sich, ohne näheren logischen Inhalt, ein lieblich bedeutsames Spiel; so zum Beispiel Gotfrit von Nifen im Sange von der Jägerin:

Sol ich diesen Sumer lank
Bekumbert sin mit Kinden;
So wär' ich vil lieber tot.
Des ist mir min Fröude krank,
Sol ich nicht zen Linden
Reien owe Dirre Not:
„Wigen wagen gugen gagen, wenne wil ez tagen
Minne Minne, trute Minne, swik ich wil dich wagen."

Amme nim daz Kindelin,
Daz ez niht en weine;
Alse liep als ich dir si
Ringe mir die Swäre min.
Du maht mich aleine
Miner Sorgen machen fri.
„Wigen wagen gugen gagen, wenne wil ez tagen,
Minne Minne, trute Minne, swik ich wil dich wagen" u. s. w. —

So viel also an dieser Stelle von der Musik der Vocale. Ueber Schönheiten solcher Art, die nur mit klarem inneren Sinn empfunden und aufgefaßt werden, könnte freilich auch die umfassendste ästhetische Theorie eben so wenig erschöpfend und völlig bestimmt sein, als etwa über den Blumenduft: doch aber sind, wie schon erwähnt ward, Untersuchungen solcher Art stets fruchtbringend für den höheren schöpferischen Genius, der, sinnig und tief, so gern zu hellem Bewußtsein zu gelangen strebt über die Zauber der Kunst.

Die Consonanten bilden, zu Folge des vorhin Gesagten über die allgemeine Natur der Buchstaben, meistens einen völligen Gegensatz der Vocale. Sie begränzen zunächst

Digitized by Google

deren aushaltenden Ton, und dieser Eigenschaft wegen hat man sie irriger Weise als der schönen Sprachmusik durchaus widerstrebend betrachtet. Ein allzu großes Uebergewicht der Mitlaute beeinträchtigt dieselbe allerdings; die ziemlich ebenmäßige Mischung der Vocale und Consonanten aber gereicht einer Sprache unbezweifelt zur wesentlichsten Schönheit: so ist die spanische Sprache mit ihren häufigeren Mitlauten offenbar wohltönender und kräftiger, als die italienische mit ihren fast durchgängig herrschenden Vocalendungen. Selbst für die eigentliche Tonkunst erscheinen bei näherer Prüfung die Consonanten nicht sogar unbrauchbar, als man gewöhnlich meint; Nägeli sagt sehr richtig: „zu wenig Consonanten sind für den Gesang nachtheiliger, als zu viel" [42]). — Sämmtliche Mitlaute scheiden, wie wir in der Tonleiter derselben gesehen haben, sich zunächst in leicht fließende, welche, wie etwa R und M, noch als eigentliche Halbvocale gelten; und in schwer fließende, die den Ton nicht gleich jenen forthallen, sondern kurz herausstoßen, wie das K, P u. a. m. Alle solche und andere Ton-Verschiedenheiten, wie besonders die mehr oder mindere Stärke und Schwäche der Consonanten, hängen unmittelbar ab von der verschiedenen Mundbewegung, welche organische Bestimmung denn auch zunächst einen entscheidenden Einfluß hat auf deren Charakter. Dieser nun ist in vieler Hinsicht noch weit bestimmter als der der Vocale; besonders sind die Consonanten in der deutschen gleich jeder nordischen zum Mitlaut sich wesentlich hinneigenden Kraftsprache ungleich bezeichnender, denn sie bleiben die unwandelbaren Wurzeln der Wörter, wenn entweder die Flection als reine Form, oder in tieferer Ansicht auch wohl die verschiedene Schattirung der Begriffe den Vocal oft mannigfach wechseln. Man betrachte z. B. die Wortbildungen: „Binde, Band, Bund — Singen, sang, gesungen — Bergen, birg, barg, verborgen, Burg —

42) Gesangbildungslehre S. 244.

Digitized by Google

Sprechen, sprich, sprach, gesprochen, Spruch" u. s. w. Dieser Vocalwechsel ist, beiläufig zu bemerken, unserer Ansicht über deren angestammte Bedeutsamkeit durchaus nicht entgegen; es könnte uns vielmehr derselbe dafür manche interessante Bestätigungen liefern, wenn hier der Ort wäre zu tiefer greifenden grammatischen und etymologischen Erörterungen.

Da wir nun das Charakteristische auch der einzelnen Mitlaute noch mit Einigem wenigstens näher berühren wollen, so muß nothwendig zuerst die Rede sein vom H; denn dieser Consonant steht, wie wir wissen, den Selbstlauten noch so nahe, daß kaum etwas Besonderes von demselben zu erinnern ist. Nur indem er den Vocal mit raschem Stoße hervordrängt, zeigt er als seine wahre Natur ein merkliches Streben nach Bewegung und Aufschwung, und also hat ihn denn auch Arndt, charakteristisch und wohltönend zugleich, als vorwaltenden Mitklang gebraucht in folgenden Versen:

Hebt das Herz! hebt die Hand!
Hebt sie zu der Himmel Meister!
Hebt sie zu dem Geist der Geister!
Hebt sie hoch vom Erdentand!

Das Jod hat, wie es früher schon erwähnt ward, ebenfalls noch beinahe die reine Natur der Selbstlaute; wenn es, seiner Entstehung nach ein eigentlicher Doppel-Vocal, rein und tönend ausgesprochen, und nicht etwa in den bloßen Gaumenlaut G umgewandelt wird, so ist es wohltönend, und athmet besonders Heiterkeit und Frohsinn. Es heißt daher sehr passend in einem Jägerliede:

Jubelgejauchz
Jugendlich laut
Hall'n wir umher;
Hussah, die Jagd!

de la Motte Fouqué.

Das W ist, um dasselbe richtig zu bezeichnen, ein wahrhaft wonniger Consonant; süßer Wohllaut wohnt ihm

Digitized by Google

bei, und sein Charakter ist der Ausdruck alles Weichen und Wiegenden; Welle und Woge, Wehen und Wallen bezeichnet derselbe, und so singt denn Bürger mit fast unnachahmlicher Schönheit:

Wonne weht von Thal und Hügel,
Weht von Flur und Wiesenplan,
Weht vom glatten Wasserspiegel,
Wonne weht mit weichem Flügel,
Des Piloten Wange an.

B und F verlieren, als Schärfung des W, dessen sanfte Natur ganz und gar. Es haben diese Consonanten im Ton, und nebenher auch in der Bedeutung, eine Bestimmtheit und Festigkeit, die indessen dem Wohllaut, selbst bei deren zu starker Anhäufung, nicht stört; man höre z. B. die folgenden Verse aus einem Erntelide:

Frohen Gefühls
Führen wir frisch
Früchte des Feld's
Feiernd herein.

Das M bezeichnet gern Großes und Kräftiges, z. B. Macht, Meer, Mann, Mark; [43]) es dient jedoch der Bedürftigkeit auch in den vielfachsten anderen Beziehungen, weil es von Natur so wohltönend ist, daß es die folgende Häufunge verträgt ohne wesentlichen Mißlaut: [44])

Mein müdes Mühlrad mahlt nicht mehr.

Das N ist gleichfalls ein kraftvoller und bedeutsamer Laut; Plato, der bereits die tiefere Natur der Sprachelemente zu erforschen strebt, und darüber manche höchst

---

43) *μέγας, μῆκος.* magnus, summus mons etc. d. V.

44) Tantam enim mansuetudinem, tam inusitatam inauditamque clementiam, tantum in summa potestate rerum omnium modum, tam denique incredibilem sapientiam, ac paene divinam, tacitus nullo modo praeterire possum. Cicero, orat. pro M. Marcello.

Digitized by Google

sinnige Bemerkungen macht, [46]) sagt von diesem Buchstaben: sein Ton wird gleichsam in der Kehle festgehalten, daher findet derselbe sich höchst passend in den Worten, welche das „Innere und Innerliche" ausdrücken [46]). Und wie dieser Begriff dem N in allen Sprachen beinahe zukommt, so bezeichnet es auch fast eben so durchgängig das natürlich widerstrebende der reinen Negation. Nach der verschließende Form der Erzeugung ist sein Klang mehr kräftig als schön; ein Beispiel geben folgende Verse aus dem Lacrimas:

Nun nimm meine Freundin
Die Nelke noch wahr, die nahe daneben
Festliche Farben trägt.

Das L ist ein Laut von höchster Schönheit; Plato sagt von demselben: es gleitet hier alles Sanfte und Weiche gleichsam von selbst über der nur vorgestreckten Zunge hin, daher bezeichnet dieser Consonant alles Sanfte und Gleitende [47]). Eben so nun ist es auch im Deutschen, z. B. in den Wörtern: Licht, leicht, Luft, leer, Laut, Lippe u. s. w. Der Klang des L ist wie seine Bedeutung, sanft und schmeichelnd; die folgenden Verse zeigen neben dem lieblichen Vocaltone I ein ungemein harmonisches Consonantenspiel:

Lisple Laute, lisple linde,
Wie der Hauch der Abendwinde.

Das R scheint nach Plato das Werkzeug aller Bewegung zu sein, die es denn auch im Deutschen gern nachahmend darstellt; unter andern in den Wörtern: rollen, rauschen, reißen, prasseln, reiten, Reigen u. s. w. Ferner

45) in Cratyl.

46) ἔνδον, ἐντός. intus, intimus etc. d. V.

47) z. B.: λεῖος, ὀλισθαίνειν. levis, mollis, dulcis etc. d. V.

Digitized by Google

bezeichnet dieser Laut oft alles „Rauhe und Schroffe," und eben so ist denn auch sein Klang: Vossius findet in dem R, welches die spartanische Mundart so häufig am Schluß der Wörter hören ließ, eine unbezweifelte Uebereinstimmung mit den rauhen Sitten dieses Volkes; [48]) und auch die düstern Hetrurier hatten in ihrer Sprache vielfach diesen harten Laut. So dient denn derselbe nur zu schauerlich wilden Tongemälden, und mehr noch im Einzelnen zur Kräftigung der Rede, denn dieselbe wird durch sein Vorherrschen leicht schwerfällig und rauh; man höre nur z. B. die folgende Stelle aus dem Tristan des Meister Gotfried von Straßburg:

Der verirrete Marke
Alverst was er starke
Bekumbert mit trahte
Mit wie getaner ahte
Er sich hieruz berihtete, u. s. w.

Das S beginnt die Reihe der Zischlaute, die den Wohllaut der Sprache jederzeit beeinträchtigen: die Athenienser, welche nicht bloß auf den Inhalt der Verse hörten, sondern mit durchbildetem Sinn auch die zartere Musik derselben belauschten, haben dem Euripides den allzu häufigen Gebrauch dieses Buchstaben laut gerügt [49]). Das reine S hat noch den mildesten Klang, und so bezeichnet es denn auch gern das Sanfte, wie in den Wörtern: „säuseln, summen, schön, süß, Saft." Andere leicht aufzufindende Hauptbezeichnungen haben die zusammengesetzten Laute St, Sp u. s. w.; deren Wohllaut aber vermindert sich mehr und mehr stets bis hinab zum hart zischenden Z. Die folgenden Beispiele aus dem Lacrimas, Sigurd

48) l. c. p. 54.

49) In deutschen Theatern könnte immerhin der Dichter sich in jedem Verse selber auszischen, und es würden eben nicht Viele der Hörer diese musikalische Ironie bemerken.

d. V.

Digitized by Google

u. s. w. stellen dem Ohr diesen Laut als vorherrschend dar in den verschiedensten Modificationen:

Sinnend im Sitze
Saftgrünen Zeltes
Denk' ich Geschlechtern
Schwedischer Könige nach.

Da stört mich die stolze
Stattliche Linde;
Die rauscht so süße.
Da sitzt wohl Göttliches drauf.

Der Spott ist welker Blätter Spiel,
Die sprühen auf ernsten Wandrers Hut;
Die Streng' ist starker Wurzeln Kraft,
Die stehn im Sommer und Winter fest.

Wer scharfe Schwerter
Schmieden und schleifen will
Scheue das Zischen der Flamme nicht.
Wer scharfe Schwerter
Schwingen in Schlachten will
Scheue das Rauschen der Speere nicht.

Holde Herrin, ja eile
Hinaus: sein herrlicher Hofhalt
Hat hier angehalten
Auf den sanft gehob'nen heitern Hügeln;
Blendend und blinkend
Alle die bunten Besitzthümer verbreitet,
„Zu zahllos und lieblich,
„Um alle die zarten Zauber zu zählen."

Die Consonanten G und K sammt den anderen Gaumenlauten sind gleichfalls dem Wohlklang der Sprache nicht sonderlich förderſam, dennoch aber kommen sie im Deutschen, theils äußerlich nachahmend, theils in vielfach tieferer Bedeutung vor; die folgenden aus den vorhin an-

Digitized by Google

geführten Quelle meistens entlehnten Verse zum Beispiel gebrauchen diese Beitöne höchst charakteristisch:

„Klingende Quadern
„Klar, wie das Eis glänzt
Bilden der Wölbung
Ernstes Gebäu.

Da weckt mich die wackre
Gewaltige Eiche;
Der dröhnt's durch's Mark.
Was Göttliches hegt ihr Dach.

„Und die kränzenden Kronen
„Krausen Gewölkes
Steigen vom Himmel
So stattlich in das Gezweig.

Wir wollen Beide
Von diesen Blumen weiter wandeln,
Freuen am Frühlinge uns.
Es muß der junge Fürst jetzt fahren
Draußen, so dünkt mich,
In Schönheit und Düften dahin,
„Geschmükt auf diesem Gange,
„Als hätt' er eine Geliebte zu grüßen.
„Glänzend wie Gold
„Sehe ich ja schon seines Gewandes Grüne.

Die Zungenlaute D und T sind, in dem Zurückziehen und Anhalten ihres erzeugenden Organs, dem Plato ein passender Ausdruck alles Gefesselten und Stehenden; und sie kommen in der That auch vielfach in solcher Bezeichnung vor, z. B. in den Wörtern: Damm, Kette, Dach, Druck, drängen u. a. m. [50]). Das sehr harte T wird

50) δεῖν, tenere etc.

Digitized by Google

nur in seltneren Fällen als herrschender Mitklang charakteristisch anzuwenden sein, das sanftere D hingegen ist von angenehmer Wirkung; Fouqué singt mit gefälligem Tone:

Draußen im Dunkel
Duftiger Haine
Weit durch den Bergwald
Will ich mich ergehn.

B und P, die beiden letzten Buchstaben in der Tonleiter der Consonanten, sind überaus scharf und hart; Olivier nennt diese und die vorigen, wegen des scharf herausgestoßenen Tones, sehr bezeichnend Knalllaute. Schnell, wie sie erzeugt werden, ist auch oft ihre Bezeichnung, z. B. in den Wörtern: Blitz, Ball, prallen, piff, paff u. s. w. Dem Klange nach stört das P nur im einzelnen Gebrauch den Wohllaut der Rede nicht, und selbst das weiche B tönt, gegen die ersten Consonanten der Scale betrachtet, schon ziemlich scharf, jedoch nicht ohne Anmuth, wie dieses die folgenden Verse aus dem Lacrimas bekunden:

Blinkende Bäche
Seh' ich in sanfter Biegung die Berge benetzen.

Diese so mannigfach gegebenen Beispiele beweisen, und der Verfolg unserer Untersuchungen wird es noch näher bekunden, daß die deutsche Sprache wesentlich hingewiesen ist auf solche Consonanten-Musik. Die genauere Untersuchung derselben muß daher dem Dichter für besondere Fälle ein wirksames jetzt noch wenig beachtetes Mittel des formellen Ausdrucks an die Hand geben; zugleich aber wird sie im Allgemeinen seinen Sinn schärfen, und ihn lehren, Härten und Mißklänge entweder ganz zu vermeiden, oder doch dieselben mit Leichtigkeit zu mindern. Ist irgendwo ein Wort oder eine Sylbe von harter Aussprache unvermeidlich, so kann man diese durch eine sorgsame sich mehr selbstbewußte Wahl der vorangehenden und nachfolgenden Laute jederzeit sanfter und fließender machen; so verbessert z. B. Voß die würgenden Versfüße „jetzt strebt"

Digitized by Google

und „eilends sprang" sehr gewandt in die ungleich schönen hallenden Töne „nun strebt" und „hurtig sprang." Einer ähnlichen Feile hätten die folgenden hart tönenden Verse bedurft:

Dacht' ich's doch! Das lehr' ich Dich, mein Freund.
Schau! einem Stab schneid'st Du die Zeichen ein,
Sehr zauberstark, — ich sag' Dir all' sie vor u. s. f.
de la Motte Fouqué,
im Schauspiel: „die Runenschrift."

Schillet auch, obwohl im Ganzen mit zartem Ohr für bedeutsamen Wohllaut begabt, läßt sehr häufig eine unstatthafte Zusammenziehung und Häufung der Mitlaute vernehmen; in der Cassandra heißt es unter Andern:

Nimm, o nimm! die traur'ge Klarheit
Mir vom Aug' u. s. w.

Ungebildete Sinne nehmen freilich an diesen, und allenfalls annoch härteren Uebelklängen keinen Anstoß, und so hört man denn wohl noch die Behauptung dazu, daß auf dergleichen Aeußerlichkeiten der Dichtung, wenn sonst nur der Inhalt poetisch ist, nicht sonderlich weiter zu achten sei: solche Hartköpfige widerlegen indessen mit ihrem Geschwätz den ewigen ästhetischen Grundsatz nicht, daß ein jedes Kunstwerk, und folglich auch das Gedicht, nur eine höhere Vollkommenheit erreichen kann durch das innigste Verschmelzen der poetischen Idee mit der entsprechend schönen Form.

Nachdem nun hier von dem reinen Klang consonantischer Zusammensetzungen kürzlich geredet ist, so müßte nunmehr erörtert werden, in wie fern dergleichen Compositionen, der Mitlaute wie der Selbstlaute, ebenfalls noch wiederum eine charakteristische Besonderheit an sich tragen, und hier zeigt sich denn für tiefere Untersuchungen ein weites interessantes Feld. Justus Möser zum Beispiel bemerkt sehr richtig: es bedeuten „Ar, Er, Ir, Or, Ur" in allen Sprachen jedwedes Aeußerste, sowohl im eigentlichen als figürlichen Verstande, und folglich das Höchste und

Digitized by Google

Niedrigste, Anfang und Ende, Ehre und Schimpf. Also ist Ar-arat die Höhe aller Höhen; ara das Höchste; jeder Name in Ar, wie Arsaces, Arsinoe ein fürstlicher Name, u. s. w., u. s. w. [51]). Aehnliche Verwandtschaften der Begriffe drängen von selbst gleichsam sich auf bei der Betrachtung der folgenden schon im Klange mehr oder minder gleichen Wortformen:

Blühen, blähen, Blüte, Blume, Blatt. —
Blind, blenden [52]) — bleich, blaß, blond.
Gleißen, Glimmer, Glut, Glas, Glanz [53]).
Kleben [54]), Kleister — Klobe, Klotz.
Knall, kniken, knistern, knacken, kneipen.
Schwirren, schweben, Schwalbe, Schwan, schwimmen.
Reiten, schreiten, weit, breit, gleiten.
Schlachten, schlagen — schlafen, schlaff.
Schreck, schroff, schräg, Schramme.
Streben, streifen, Strahl, Strom.
Cataract, Cascade, Wasserfall.
Theilen, schneiden.
Kasten, Koffer, Kiste, Küste.
Hall, hell, grell, u. s. w., u. s. w.

Das letzte Wort gilt gleichmäßig für die widrig harte Farbe, wie für den Ton solcher Art; eben so wurde das Wort „erlöschen" frühерhin auch für den Sinn des Gehörs ge-

---

51) Arista, die Spitze; Aurora, primum diei; aurum, primum metallum etc. Era, der Anfang; Ehre, honor; Erde, materia prima. Herr, summus; orbis, urbs, Erbse, quidquid undique terminatur; Erbe, Orbar, quod originarie et non derivative possidetur; Orcus, Erebus, ultimum; oriri, entstehen; Orcinia, entweder das hohe oder das äusserste Gebirge; ora, die Küste; Ohr, extremitas capitis; Oriflamma, die höchste oder Reichsfahne; Ursache, causa prima. Russi, gentes extremi; rothe Reussen, Russurom ultimi etc. — Osnabr. Gesch. Abschnitt III. S. 126. d. neuen Ausg.

52) Splendidus, splendor, splendona. d. V.

53) Glacies, gladius. d. V.

54) Gleba, glebaria. d. V.

Digitized by Google

braucht, [55]) und jetzt noch bezeichnet das Wort „Klinge" den tönenden wie den glänzenden Strahl. [56]) Viele ähnliche Begriffs-Uebergänge zwischen Ton und Farbe, Geruch und Geschmack, Ursach und Wirkung u. s. w. finden man bereits an anderen Orten, [57]) auf die wir denn hier wegen des Weiteren verweisen müssen. Ueberall nun, wo dergleichen Verwandschaften oder gar natürliche Urlaute der Sprache anklingen, da wirken sie stets ungleich lebhafter und tiefer auf die Hörer, als das Wort der reinen Convention: der Dichter soll daher dieselben kennen und im Bewußtsein haben, so wie der Maler jeden leisen Uebergang der Farben, jede Schattirung bestimmt im Auge haben muß, welche den Blick des Schauers, ohne nähere Rechenschaft des Einzelnen, nur im Ganzen fesseln mit unnennbarem Zauber.

Das Charakteristische im Aeußeren der Sylbenbildung bedarf nach allem Vorigen keiner weiteren Erörterung; selbst in viele der an sich begrifflosen Ableitungssylben wird schon eine logische Bedeutsamkeit gelegt, wie z. B. in „kindlich, kindisch, Frömling, Dümmling" u. s. w.; und auch minder wichtige Sylben noch, wie etwa die folgenden untrennbaren Partikeln der Zeitwörter „be, ent, er, ge, ver, zer," sind nicht ohne bestimmten Ausdruck für sich, worüber das Nähere anderweitig zu finden ist [58]) Was nun deren Wohlklang besonders anbetrifft, so sind in der Dichtersprache die matt tönenden Flectionen „e, er, en, et" und eben so auch die zischenden und harten Ableitungssylben „isch, icht, niß" u. a. m., als eine Schattenparthie unserer

---

55) Der Schal lasch. Parcival. 44.

56) Gladius, radius. d. V.

57) S. Grimm's Grammat. Th. II. S. 86. und f.
Bernhardi Sprachl. S. 312 und f.
Anton, über Sprache in Rücksicht auf die Gesch. der Menschheit.

58) S. Grimm's Grammat. Th. II. S. 352. 797. ff.

Digitized by Google

Sprache, so viel als es ohne Zwang thunlich ist, zu vermeiden, und dagegen die tonvolleren und wohllautenden Endungen „bar, haft, sam, sal, schaft, thum, muth, heit, keit," u. s. w. nach Möglichkeit mehr zu gebrauchen. Das matte E drängt im Deutschen dergestalt sich auf, daß unter 5695 Reimen, die in der sonst geschmeidigen und klangvollen Uebersetzung des rasenden Roland von Gries vorkommen, nur funfzehn sich finden, die kein E in der letzten Sylbe haben [59]): wie sehr indessen diese stumpfen Klänge zu vermindern seien im Versbau, das zeigt Voß deutlich durch Beispiel und Lehre [60]). Unsere Sprache hat leider in ihrer Fortbildung viele ihrer alten vollen Klänge fallen lassen; sonst hieß es z. B.: „Saga statt Sage, Gedanko statt Gedanke, reidan statt reiten," u. s. w.; es wäre nicht unmöglich, daß, bei einem allgemeiner erwachenden Sinn für die Musik der Rede, so manche dieser kräftigen und tönenden Formen wieder ins Leben träten. Eine andere musikalische Ansicht der Sylben gewährt noch deren Gestaltung durch den reinen Vocal und Doppel-Vocal für sich, wie etwa in den Wörtern Ei, Oase, oder durch die Verbindung mit Consonanten, deren verschiedene Stellung dabei das folgende Schema bezeichnet:

a
b a
a b
b a b
b b a
a b b
b b a b b
b b b a
a b b b
b b b a b b b.

59) S. Grodefend's deutsche Prosodie S. 222.

60) J. H. Voss, über Sprache und Dichtkunst. Jen. Lit. Zeitung. Jg. 1808. Nr. 128—131.

Digitized by Google

Die letzte Form, bei welcher ein einziger Vocal der Träger von sechs Mitlauten wird, findet sich zum Beispiel in dem Worte: „Strumpf.“ Alle Sylben, die aus einem bloßen Vocal bestehen, haben einen lang aushallenden Ton, und diesem sind zunächst diejenigen im Klange am ähnlichsten, welche die Consonanten als bloße Vorschläge vorn haben: eine ganz andere Natur aber zeigen die Sylben, welche auf den Mitlaut enden, oder gar zu beiden Seiten von einem oder noch von mehreren Consonanten eingeschlossen werden. Die nähere Untersuchung über diese verschiedenen Formationen ist für die musikalische Theorie der Sprache von größter Wichtigkeit[61]; wir müssen jedoch das Nähere darüber an dieser Stelle unerörtert lassen, und schreiten weiter fort zur verschiedener Tonstärke und Tonschwäche der Sylben.

Aus den früheren allgemeinen Betrachtungen des Rhythmus ergab sich bereits, daß bei allen Tonreihen, und wenn sie auch sonst an sich völlig gleich wären, der Accent dennoch nach nothwendigem Gesetz sich eindrängt; und so finden wir ihn denn auch natürlich wieder in der Folge der Sylben. Hier nun kennt die deutsche Sprache im Wesentlichen keine andere Bestimmung, als die der rein logischen und folglich stets charakteristischen Bezeichnung, nach welcher in jedem Worte die für den inneren Sinn bedeutsamste Sylbe alle anderen übertönt[62]; die Stammsylbe hat also mit vollstem Recht stets den Hauptaccent, und die gewich-

---

61) Da es hier keinesweges abgesehen ist auf eine nur weich tönende Verweiblichung der edlen deutschen Kraftsprache, so werden in aller Forschung über deren musikalische Natur Klopstocks treffende Worte stets zu berücksichtigen sein: „sogar die rauhen Töne gehören, wenn sie der Inhalt erfordert, zum Wohlklang!“ — S. d. sämmtl. W. T. XII. S. 126 d. angef. Ausg.

62) Eine Ausnahme von der obigen Regel macht das viel besprochene Wort „lebéndig;“. Grimm leitet diese besondere Accentstellung sehr einfach her von der tonvolleren ursprünglichen Participialform „andi.“ Deutsch. Grammat. Th. I. S. 23.

Digitized by Google

tigere Ableitungssylbe wiederum klingt stärker als alle Flection. Man muß frühzeitig auf der gelehrten Schulbank seine gesunden Sinne haben gefangen nehmen lassen, um niemals einen Anstoß daran zu finden, wenn der rein prosodische Accent der alten Sprachen nach Gesetzen der Position und anderer zufälliger Aeußerlichkeit die unbedeutendsten Flectionen hervorhebt, und dagegen die inhaltschweren Stammsylben unmerklich vorübereilen läßt, oder gar Bedeutsames durch Elisionen gänzlich unterdrückt: wir unserer Seits sind gar wohl damit zufrieden, daß die deutsche Sprache in dem formell Schönen ihres metrischen Versbaues stets beruht auf dem Charakteristischen des logischen Accents. Zwischen den stark betonten Stammsylben und den völlig tonlosen Flectionen liegen aber nothwendig verschiedene Abstufungen, welche den Rhythmus vielfach nüanciren können, und die zunächst dem Ohre deutlich sich darstellen in dem Worte:

Grundwahrheiten.

Die also betonten und nicht betonten Sylben haben zwar allerdings einige Hinneigung zur Darstellung von Längen und Kürzen, ein eigentlich metrisches System ist indessen auf solchem Anschein von Dauer niemals zu bauen. Es hat die deutsche Sprache kein geregeltes Zeitmaaß, wie es die alten Sprachen haben; dagegen aber giebt es hier ein vollkommen ausgebildetes Tonmaaß oder Schwermaaß der Sylben und Wörter, welches auf das Vortrefflichste angewendet werden kann zu einem eben so kunstreichen als wohltönenden rhythmischen Versbau, und wovon näher zu reden sein wird im weiteren Verfolg dieser Untersuchung.

Wenn wir nun von den einzelnen Sylben weiter fortgehen zur wirklichen Wortbildung, so kommen wir natürlich zuerst auf die Interjection. Bedürfte unsere früherhin gegebene Ansicht von der psychischen Natur der einzelnen Sprachlaute noch irgend einer Bestätigung, so dränge diese

Digitized by Google

hier, jeden Zweifel besiegend, von selbst sich auf. Treffend sagt der tiefdenkende Verfasser der Ideen zur allgemeinen Geschichte der Menschheit: „das war gleichsam der letzte „mütterliche Druck der bildenden Hand der Natur, daß sie „allen das Gesetz mitgab: empfinde nicht für dich allein, „sondern dein Gefühl töne — deine Empfindung töne dei„nem Geschlecht einartig, und werde also von Allen wie „von Einem mitfühlend vernommen“ [63]). Hier also tritt der Empfindungslaut hervor als die erste Natursprache, die, ursprünglich ohne alle Convention, nichts anders gebrauchen konnte zur Darstellung eines Innern, als die einfachsten den Sprachwerkzeugen leichtesten Töne, deren angestammter Charakter hier einzig die allgemeinste Verständlichkeit des Ausdrucks bedingte. So wird denn in dem Ausruf „Huhu“ sicher kein gesund organisirtes menschliches Wesen den Ton der Freude zu vernehmen wähnen; eben so wenig als irgend jemand in einem lauten „Hihihihi“ einen Anklang düsterer Schwermuth finden könnte. Nicht minder charakteristisch sind auch die consonantischen Ausdrücke dieser Art, z. B. das „Hm hm“ überlegenden Zweifels, das Stille gebietende „St,“ wie das Abscheu bezeichnende „Pfui.“ Eine durchgeführte Untersuchung über die Interjectionen aller Sprachen — wobei denn selbst der Ausdruck der Empfindung bei den Thieren nicht unberücksichtigt bleiben dürfte — müßte eine Reihe interessanter Resultate liefern, sowohl für die Psychologie im Allgemeinen, als auch für besondere Völker- und Sprachenkunde [64]); uns indessen steht es hier nur zu, den volltönenden Empfindungslaut zu betrachten in Beziehung auf die Dichtkunst. Ihr nun gehört derselbe, nach allem Vorigen, wesentlich an; es ist dieser rein musikalische Sprachlaut, gehörigen Ortes

---

63) Herder, über den Ursprung d. Spr. S. 5.

64) Eine Reihe werthvoller Bemerkungen über diese Sprachlaute findet man in der Yverdoner Encyclop. des connoissances humaines etc. art. Interject. (T. XXIV.)

Digitized by Google

angewendet, jederzeit von ergreifendster Wirkung. Als Belege dafür erinnern wir nur an das schreckliche Eheu, Eleleu u. s. w. des griechischen Tragiker, und im Deutschen vornehmlich an Bürger's Dichtungen, der, in der Leonore sowohl als auch an anderen Orten, die Empfindung jederzeit mächtig zu steigern weiß durch solche ausdrucksvolle Musik. Göthe auch gebraucht, ganz im antiken Geiste, dieselbe im Drama, und füllt, selbst beinahe überladen für den Sinn und die Empfindungsweise der funfzigsten Breitengrade, einen ganzen Senar damit aus; in der Pandora nämlich ruft Epimeleia:

Ai! Ai! Weh! Weh mir! Weh! Weh! Weh! Ai! Ai — mir! Weh!

Weh! Mord und Tod! Weh Mörder! Ai! Ai! Hülfe mir!

Zu bemerken ist noch, daß manche Dichter die einsylbigen Empfindungslaute Ha, Oh u. s. w. häufig als bloße Flickwörter gebrauchen, um den fünffüßigen Jambus oder Trochanus vollzählig zu machen; das Unstatthafte solcher Armseligkeiten jedoch bedarf hier wohl keiner weiteren Erörterung. — Zu den Interjectionen werden gewöhnlich auch die Schall und Bewegung nachahmenden Klänge „Trarah, Husch, Husch" u. s. w. gezählt, die denn, gleich dem eigentlichen Empfindungslaut, der Dichtersprache ganz besonders angehören; hinsichtlich der Beispiele müssen wir wiederum auf Bürger und Göthe verweisen, welche Beide in lebhafteren Darstellungen aller Art, vom tief Schauerlichen bis zum anmuthig Tändelnden hinab, diese Töne höchst glücklich gebrauchen, und sich dieselben öfter neu schaffen zu jedesmaliger Bezeichnung des eben passendsten Ausdrucks. — Auch die reinen Klangwörter „La la, Daldetaldei" u. a. m., deren poetisch-musikalischer Natur früherhin schon ausführlicher gedacht ist [65]), müssen hier noch wiederum erwähnt werden; sie gehören nächst dem Aus-

65) S. Abhandl. VIII.

Digitized by Google

druck harmloser Freude noch besonders dem Komischen an, und sind hier, gehörigen Ortes und im rechten Tone gebraucht, von entschiedenster Wirkung. So malt unter Andern der attische Meister des Scherzes den Eindruck, den der anreizende Geruch gebratenen Opferfleisches auf einen lüsternen Schleicher macht, höchst treffend durch solche, einen ganzen Vers erfüllenden Laute [66]; nicht minder charakteristisch ist in dieser Hinsicht die unten bemerkte Strophe eines neueren französischen Dichters [67], und auch der deutsche Sang, besonders die Volkspoesie, ist sehr reich an trefflich gewählten komischen Bezeichnungen solcher Art. Auf die gutmüthig drolligste Weise lächeln und warnen dieselben zum Beispiel bedächtig in folgendem älteren Liede:

Ach jr lyben Pewerleyn!
Laßt euch dz 'ne Warnung seyn,
Trawt nicht ewren Weybern!
Hm, Hm, Hm,
Ha, Ha, Ha,
Trawt nicht ewren Weybern.

Von den eigentlichen Wörtern endlich selbst, ist dem Allgemeinen nach zu bemerken, daß, in Hinsicht auf deren Bedeutung, jede sinnliche die Fantasie erregende, also **concrete Bezeichnung, jederzeit poetischer ist, als die abstracte, welche vorherrschend in das rein entgegen gesetzte Gebiet der philosophischen Sprache gehört. Eben so wesentlich ist in der Dichtkunst die schon erwähnte möglichste Entäuße-**

---

66) ὖ ὖ, ὖ ὖ, ὖ ὖ, ὖ ὖ, ὖ ὖ, ὖ ὖ.

Aristoph. in Plut.

67) Il était un roi d'Yvetot
Peu connu dans l'histoire,
Se levant tard, se couchant tot,
Dormant fort bien sans gloire,
Et couronné par Jeanneton
D'un simple bonnet de coton,
Dit on.
Oh, oh, oh, oh, ah, ah, ah, ah!
Quel bon petit roi c'etait la,
La, la.

Béranger.

Digitized by Google

rung alles grammatischen Beiwerks, wie auch nicht minder eine zwar nicht allzu gesuchte, jedoch aber eigenthümlich anregende Construction. Klopstock sagt: „unsere Sprache „ist einer Wortfolge fähig, welche die Erwartung sehr rei„zen, und einer Kürze durch die der Dichter machen kann, „daß die genug gereizte Erwartung nun auch früh genug „zum Ziele komme. Durch Sprachkürze werden die we„nigsten Worte zu einem gewissen Inhalte verstanden, die„ser mag dann einfache, oder zusammengesetzte Gedanken „in sich begreifen" [68]). Durch gezerrte Inversionen, welche die leichte Ueberschaulichkeit der Sätze stören, durch völlig zweideutige Stellung der Wörter, oder gar durch eine oft beliebte Kürze, welche, im Vertrauen auf das Errathungs-Vermögen der Hörer, durchaus Wesentliches etwa des leichteren Versbaues wegen ausläßt, sollte indessen der reine Wortverstand für sich niemals verdunkelt sein; die höchste Klarheit ist hier wiederum zugleich die höchste Schönheit. Auch die Contraction der Wörter müßte sorgsamer behandelt werden, als es gewöhnlich geschieht. Wenn z. B. Houwald in der gehaltenen Sprache des Sonett's von der Sorge sagt:

„S'ist eine alte Freundin, welche schon
„Bei deiner Mutter saß dich einzuwiegen;"

so hat dieses „S'ist, S'wird" u. s. w. zwar sachkundige Vertheidiger gefunden, die es im ernsten Styl, und besonders im Dialog des höheren Drama's, noch billigen [69]) — wir indessen können diese Ansicht nicht theilen, da dergleichen Formen niemals edel, und noch weniger musikalisch sind. — Hinsichtlich des reinen Wohllaut's nun haben wir die Wörter, da deren kleinere Bestandtheile für sich

68) a. a. O. S. 312.

69) A. Wagner, in den Anmerk. z. d. Uebers. d. Manfred. S. 236.

Von dem Sylbenmaasse, den Versarten u. s. w. S. 42. (Offenb. 1813.)

Digitized by Google

bereits näher untersucht sind, nur noch kürzlich im Ganzen zu betrachten, wie nehmlich dieselben einsylbig oder mehrsylbig sich verhalten in tonkünstlerischer Gruppirung. Dem Allgemeinen nach kann man leicht sagen, daß hier eine freie Mannigfaltigkeit, die zwanglos kurze, längere und längste Wörter vermischt, allezeit die schönste Wirkung hervorbringen werde; jedoch ist dabei noch mancher Besonderheit, sowohl des Klanges als des tieferen Charakters, näher zu gedenken.

Das einsylbige Wort zunächst hat, in so fern es nicht etwa bedeutungslose Partikel ist, stets einen vollen starken Ton, daher verleiht es dem musikalischen Schlußfall der Sätze und Perioden Bestimmtheit und abgeschlossene Rundung, der Sprache überhaupt aber Kraft und markige Fülle. Eben deshalb jedoch wird die zarte Anmuth der poetischen Rede dadurch leicht zu inhaltschwer, und deren Wohlbewegung oder Eurhythmie erscheint davon gefährdet. Demnach nun verwerfen gewöhnlich die Metriker ohne Weiteres die Häufung einsylbiger Wörter, welches Gesetz jedoch nach unserer Ansicht einige Beschränkung erleiden muß. Es kann nehmlich Verse geben, deren ganzer Bau so gerathen ist, daß ungeachtet des Gleichartigen ihrer Wortverhältnisse, dieselben doch melodisch und rhythmisch schön sind; so tadelt unter Andern Grotefend, der diesen Gegenstand durch Lehre und Beispiel recht gründlich behandelt[70]), Fouqué's folgenden nur aus einsylbigen Wörtern bestehenden Vers, dessen ganzer rein musikalische Struktur jedoch denselben durchaus wohltönend macht:

Wie mir der Klang so tief in der Brust wohnt.

Volcalreihe:

Ȋ Ȉ Ȅ Ä Ȯ | Ȋ Ȉ Ȅ ú Ȯ.

Bürger bezeichnet höchst charakteristisch eine regellos schweifende Bewegung durch ein artiges Spiel mit einsylbigen Wörtern:

70) Deutsche Prosodie. S. 193 u. f.

Digitized by Google

Doch hin und her durch Flur und Wald,
Und her und hin durch Wald und Flur,
Verfolgen und erwittern bald
Die raschen Hunde seine Spur.

Weder Wohllaut noch Bedeutsamkeit finden dagegen sich in den folgenden Versen, mit denen Houwald sein sinnvolles Gedicht „der fromme Sänger" beginnt:

Wer steht dort auf dem Schiff, und starrt
Weit in das Meer, so ernst und groß? —
Ihm spielt der Wind in Haar und Bart,
Wie in der Felsen grauem Moos.

Wie weit die Harthörigkeit im Gebrauch einsylbiger Wörter bisweilen gehen könne, davon zeugt genugsam der folgende Vers aus einer neueren Dichtung:

Wies sticht! quält! wühlt! nagt! reißt! zerrt! zaudert! bebt!
F. Wachter im Taquersp. „Brunhild."

Effekt macht dieser das Weh eines Mörders aussprechende Jambus gewiß, aber sicher keinen musikalisch-poetischen. —

Zweisylbige Wörter geben, am Schluß der Sätze und Perioden gebraucht, denselben einen sanften mild verschwebenden Ausgang; die Häufung derselben ist dagegen, obwohl sie auch bei unsern besten Dichtern sich öfter findet, jedesmal unstatthaft, denn sie wird dem Ohre höchst lästig, wie das folgende Beispiel des tändelnden Gleim es zur Genüge beweist:

Alle Straßen voller Schlitten,
Alle Säle voller Larven,
Alle Böden voller Tänze,
Alle Stühle voller Andacht,
Alle Bänke voller Weisen,
Alle Gärten voller Rosen, u. s. w.

Vielsylbige Wörter geben der Sprache des Dichters Tonfülle und Bedeutsamkeit, sie athmen Kraft und Würde, Feierlichkeit und Pracht; und daher haben denn die griechischen Sänger sich derselben gehörigen Ortes bedient mit

Digitized by Google

ausnehmender Wirkung. Auch die deutsche Sprache kann hier treffliche Effekte hervorbringen durch Wortbildungen, wie etwa die folgenden: „Statuenjugendlichkeit, Marmorumsäulung, Meereskorallengezweig," u. s. w.; Wagener sagt in solcher Weise ungleich ergreifender als Byron's Original des folgende Geisterwort [71]):

Mensch, von deinem Spruch entbannt
Meinem Wolkenheimathland,
Aufgebaut aus Dämmerluft, u. s. w.

Wenn die Länge der Wörter zunimmt in arithmetischer Proportion, so entsteht, der sogenannte Keulenvers, von welchem Apel unter Andern als Beispiel den folgenden Hexameter anführt:

Steigt aufwärts ausbreitend ergrünende Blätterumkränzung.

Ueberlange gleichsam kolossalische Wortbildungen gehören in das Gebiet des Komischen; trefflich wußte Aristophanes dieselben zu solchem Behufe zu gestalten, und auch die deutschen Dichter haben sie mit Erfolg angewendet. In dem neueren Lustspiele „die verhängnißvolle Gabel" heißt es unter Andern von einer betrügerischen Frau:

Falsch war sie, das bezweifelt kaum ein Skeptiker:
Nicht falscher ist das rege Flammenelement,
Das lügenreiche, täuschende, verfängliche,
Salamanderkörperbildungenernährende!
Platen-Hallermünde.

Auch Gryphius schon kannte dergleichen Effekte sehr wohl, wenn er Namen [72]) gebrauchte, wie Horribiliscribifax,

---

71) Mortal! to thy bidding bow'd,
From my mansion in the cloud,
Which the breath of twilight builds, etc.
Byron, Manfr. Sc. I.

72) Jean Paul's Vorschule der Aesthetik tadelt sehr richtig in den Dichtungen die allzubezeichnenden Benennungen eines unglücklichen Predigers „Verkannt" u. s. w.; jedoch sollen die Namen jederzeit charakteristisch sein, und so verdient denn die Taufe der poetischen Gestalten allerdings

Digitized by Google

Daradiridatumdarides, u. s. w. Ueberaus weit kann man dieses scherzhafte Spiel in unserer bildsamen Sprache treiben; Apel und Heyse führen solche riesige Wortbildungen an, die bis fünf und zwanzig Sylben enthalten.

Der fortgesetzte Gebrauch eines bedeutsamen und zugleich prächtig klingenden Wortes wird, in erregteren Dichtungen, ein unfehlbares Mittel zu tiefster Wirkung auf die Hörer; äußerst unstatthaft sind dagegen alle Wiederholungen, die, ohne psychische Wahrheit, merklicher Weise nur einen lahmen Vers vollzählig machen sollen. In Grillparzer's Ahnfrau heißt es unter Andern:

Wend' es ab! — Ach wende! wende!
Hier erheb' ich meine Hände.
Oder ende! — ende! — ende! —

Ich will dir die Flügel binden,
Binden — binden, Trotz'ger binden,
Daß kein Gott sie lösen soll!

Haltet ein, o haltet ein!
Alles leer — das Fenster offen!
Er ist fort! — ist todt — todt — todt! —

Ein Mädchen hat im ersten Augenblick des wahrscheinlichsten Todes ihres Geliebten weder Kraft noch Willen zu solchem Spiel mit dem grausenden Schreckenswort; dergleichen Mißgriffe aber verderben leicht die Schauspieler, die gezwungen sind, alle Rede, welcher innere Wahrheit mangelt, entweder fallen zu lassen, oder sie hervorzuheben mit falschem Pathos. Das Weitere über die wahre Natur

---

eine sorgsame Beachtung. Reich an höchst gelungenen komischen Bildungen solcher Art sind ältere deutschen Dichtungen wie der Froschmäusler und Andere, man findet hier z. B. folgende Namen: Hupfinsholz, Schmeckebier, Dürsteblut, Sparkrümlein, Riechwetter u. s. w.

d. V.

Digitized by Google

der Anapher gehört indessen der eigentlichen Poetik [73]) näher an, als der rein musikalischen Formenlehre der Dichtkunst.

Vollendet wäre nunmehr die erste allgemeinste Untersuchung über Wohlklang und Bedeutsamkeit, also über charakteristische Schönheit des Aeußeren der Dichtersprache; vom elementarischen Stimmlaut bis zum größten Umfang des gebildeten Wortes ist alles hierher Gehörige in prüfende Betrachtung gezogen worden. Jeder wirklich ausgebildete Vers aber ist eine gebundene Rede, das heißt, eine solche, welcher des Wohlklanges wegen, also nach rein musikalischem Gesetz, irgend eine bestimmte Fessel angelegt wird; und diese Bindungen der Sprache im Besonderen müssen fortan uns näher beschäftigen.

Werfen wir nun zunächst einen Blick auf die allgemeine Entwickelungsgeschichte aller Verskunst, so liegen im Vorigen die wesentlichsten Momente derselben, nach dem Eintreten der verschiedenen Bindungen, bereits folgerecht angegeben. Die Musik nehmlich, die durch schönen Wechsel und bedeutsame Wiederkehr der Vocale und Consonanten entstand, war unbezweifelt das Erste, was das Ohr wohlgefällig empfand, und worauf also der beginnende Versbau vornehmlich sich gründete. Die ältesten Denkmale aller Poesie, die hebräischen Dichtungen haben, wie schon erwähnt ist, noch durchaus keinen eigentlichen Sprachrhythmus [74]), wohl aber gewahrt sich ein solches absichtsvolles Buchstabenspiel, welches, von einer Anfangs ganz unbestimmten Stellung der wiederkehrenden Sprachlaute, nach und nach wahrscheinlich so abgemessen und dergestalt in einanderklingend ward, daß wir es, nach Fourmont und

73) Eine Poetik, die das Wesen der rhetorischen und poetischen Figuren sammt allen ähnlichen Einzelnheiten tiefer als die gewöhnlichen Lehrbücher der Art erfasste, und mit treffenden Beispielen aus den deutschen Classikern belegte, fehlt noch sehr in unserer Literatur der Aesthetik; s. V.

74) S. Th. I. S. 103.

Digitized by Google

Herder, bereits belegt haben mit dem Namen eigentlicher Assonanzen und Reime [75]). Der Vocal, gleichsam das Princip aller mehr südlichen Sprachen, ist dabei hier vorherrschend, während in den frühesten Dichtungen aller altnordischen Völker das musikalische Spiel der Consonanten sich, ebenfalls ohne bestimmtere Metrik, nach und nach künstlich ausgebildet hat. Wenn nun Alliteration und Assonanz sich ganz ungesucht gleichsam mehr und mehr verbinden, so entsteht aus den bloßen Anklängen allmählig ein Gleichklang der Sylben, also der eigentliche Reim. Noch ehe derselbe überall, als die Vollendung einer gebundenen Sprachmelodik, vollständig durchdrang, gewahrte man aber mit der Sylbenzählung, auf die man natürlich bald kommen mußte, auch deren nothwendig verschiedenen Accent; und dessen mehr und mehr stets geregelte Wiederkehr vereinigte denn mit der Melodik auch die Rhythmik, und führte so zur allseitigsten Entfaltung der Sprachmusik.

Bevor wir jedoch dieses allgemeine historische Bild aller Verskunst weiter durchführen, muß hier zuvor derjenigen Sprachen gedacht werden, welche alles Gebundenen der Melodik sich entäußert, und also nur die Rhythmik vorherrschend angewendet haben, wie zunächst die griechische. Von deren erster metrischer Gestaltung wissen wir gar nichts; völlig ausgebildet tritt dieselbe uns entgegen im Homer, und zwar so eigenthümlich, daß sie dem logischen Accente, nach Tonstärke und Tonschwäche der Haupt- und Nebensylben, in ihrem Versbau meistens entsagt, und dagegen ein Quantitätsprincip der Längen und Kürzen cultivirt hat, welches in dieser Weise sich darstellt als Vollendung des Sprachrhythmus. Der Accent geht vom Geiste aus, das Zeitmaaß einer Sylbe ist mehr ein Werk der äußeren Sprachorgane; und wenn demnach andere Forscher

75) Das Siegeslied der Deborah hat sechszehn Gleichklänge auf „el" in zwar verschiedener, doch aber so geregelter Stellung, dass man daraus geschlossen hat auf eine Theilung des Chores. S. Fourmont a. f. a. O. S. 477.

Digitized by Google

den natürlich accentuirten Vers mit Recht für älter halten, als den künstlich quantitirten [76]): so ist solche Besonderheit der griechischen Verskunst nur zu erklären aus dem eigenthümlichen Wesen dieser Sprache, und aus dem Einflusse, den hier, mehr als irgendwo, die Tonkunst gehabt zu haben scheint auf der mit ihr und durch sie ausgebildeten Metrik. Ueber diese haben die sorgfältigen Bemühungen eines Herrmann, Boeckh, Seidler und Anderer zwar mannigfaches Licht verbreitet; jedoch hat die Theorie des griechischen Versbaues noch immer viel Schwankendes, und die Critik und Schätzung desselben zeigt öfter einseitige Befangenheit und Mangel eines freien objectiven Standpunkts. Bemerkenswerth ist es wohl noch, daß die neugriechische Sprache in ihren metrischen Bildungen zurückgekehrt ist zu dem allgemeinen Princip der Accentuation.

Die Sanskritsprache ist noch zu wenig, in Hinsicht ihrer poetischen Formen, untersucht, als daß über deren eigentliche Natur bereits etwas Sicheres festgestellt werden könnte. Schlegel spricht zwar den Versmaaßen der bisher bekannt gewordenen indischen Heldengesänge im Allgemeinen die prosodischen Gesetze der griechischen Sprache zu [77]), indessen treten doch hier manche eigenthümliche Abweichungen hervor. Wesentlich ist zunächst der Unterschied, daß Versfüße von gleichem Zeitverhalt einander bei verschiedener Sylbenzahl niemals vertreten können; die Sylbenmaaße sind also zugleich gebunden an eine bestimmte Sylbenzahl, welcher Zwang bekanntlich nur sich findet in den melischen Strophen der Griechen. Einen solchen Anklang selbst von quantitirender Messung zeigt indessen nur die eine Art der sanskritischen Metrik; eine zweite Weise

76) Condillac, de la Prosodie des premieres langues. (Essai s. l'orig. d. connoiss. humaines. S. 288.)
Apel, Metrik. Th. II. S. 1.

77) Von den epischen Sylbenm. d. Indier. (Ind. Bibl. Th. I. S. 86.)

Digitized by Google

derselben, die in einzelnen poetischen Stellen der Vedam's vorkommt, beruht dagegen, gleich den einfachen Formen profaner indischer Dichtkunst, durchaus nur auf Sylbenzählung [78]; da nun aber diese auch in den meisten neueren accentuirten Sprachen vorherrscht, so läßt nach dem Allen sich wohl annehmen, daß der Versbau der indischen Sprachen nicht unabhängig sei von der angestammten Herrschaft des logischen Accents.

Die lateinische Sprache hat sich zwar in ihrer Metrik nach den Quantitätsgesetzen fügen müssen, ein gebildetes Ohr hört ihr indessen den merklichen Zwang dabei sehr wohl an, denn sie ist sonder Zweifel ursprünglich accentuirend. Bernhardi sagt: „die ältesten Nachrichten von der „römischen Geschichte und Literatur beweisen, daß diese „Sprache weit weniger zum quantitiren geneigt ist, welches „durch eine Betrachtung der Fragmente alter römischer „Tragiker und des Plautus und Terenz sich am besten „darthun läßt. Sie zeigt ein sehr sichtbares Streben zu „accentuiren, welches aber bald unterdrückt wurde, als die „griechische Literatur einen so eminenten Einfluß auf die „römische Sprache gewann. Von dieser Zeit an wurde sie „quantitirend, und es müßte in der That interessant sein, „die Urtheile der Zeitgenossen derer, welche griechische Strenge „in den Versbau gewiß nicht ohne Gewaltsamkeit einführ„ten, zu kennen, und ihr Gefühl darüber zu vernehmen" [79]. Sicher sträubte dieses sich Anfangs sehr gegen die neue Form, denn ganz offenbar ist das Saturnische Metrum, dieser uralte lateinische Tempelvers, accentuirt; Apel setzt dieses zur Genüge auseinander [80], und die Beschauung des Arvalischen Liedes und der wenigen Fragmente Sali-

78) T. Colebrooke, on Sanscrit and Prácrit Poetry. — Asiat. Researches. T. X. p. 399.

79) Sprachl. Th. II. S. 325.

80) Metr. Th. II. S. 3. 678.

Digitized by Google

scher Gesänge[81]), welche zunächst in jenem alten Versmaaß gedichtet sind, kann seine Meinung bestätigen. Zu bemerken ist noch besonders, daß, während die in den griechischen Dichtungen bisweilen vorkommenden Gleichklänge sicher zufällig sind[82]), der Reim bei den Römern von den frühesten Zeiten her mit merklicher Absicht gebraucht worden ist, wie dieses unter Andern eine wahrscheinlich uralte lateinische Spruchformel beweist[83]). Derselbe findet sich, darüber angefertigten Sammlungen zu Folge[84]), bei den Dichtern der schönsten Periode so häufig, daß einige Commentatoren meinen[85]), es hätten die lateinischen Classiker, im Vergnügen an solchem Tonspiel, dasselbe wirklich gesucht: im vierten Jahrhundert unserer Zeitrechnung endlich kommt der Gleichklang völlig ausgebildet und durchgeführt am Schlusse lateinischer Verse vor. Denselben zeigen also christliche Hymnen aus dieser Periode[86]), und ein gleichzeitiger Gesang des heiligen Augustin gegen die Donatisten ist fast schon durchgängig gereimt.

Auf dem Wesen des accentuirten Sylbenmaaßes beruht, wie Schütz es sehr gründlich darthut, aller Gleich-

---

81) Die geringen Ueberreste der lateinischen Poesie aus den Zeiten des Romulus und Numa finden sich vollständig beisammen in meiner Schrift „de saltationibus sacris vet. Roman.“

d. V.

82) Von den griechischen Rednern nur wurden die auf einen gleichen Klang ausgehenden Wörter (ὁμοιοτέλευτα) öfter mit Absicht gebraucht als rhetorische Figur.

d. V.

83) „In alio S. F. motas vaeta daries dardaries astataries dissunapiter, huat hanat huat ista pista sista domiabo damnaustra.“ Ap. Caton. de re rust. c. 41.

84) Quadrio l. s. c. T. I. S. 723. S. auch Sulzer's Th. d. sch. K. Art. Reim.

85) z. B. Dousa in not. ad Propert.

86) Chorus novae Hierusalem
Novam meli dulcedinem
Promat colens cum sobriis
Paschale festum gaudiis. etc.

St. Ambrosius.

Digitized by Google

klang [87]), ja man kann ihn gewissermaaßen mit als dessen Erzeugniß betrachten: und so mußten denn — in der allgemeinen historischen Entwickelung der Verskunst nunmehr fortzufahren — alle nicht quantitirten Sprachen ganz natürlich auf den eigentlichen Reim kommen. Der lange geführte und vielfach erneuerte Streit über den örtlichen Ursprung des Gleichklanges erscheint also hier geschlichtet; es hat dabei keineswegs ein Uebertragen, von Süden nach Norden oder umgekehrt, statt gefunden, sondern jede Sprache die des Reimes Grundprincip, den logischen Accent, in ihrem Versbau beibehielt, mußte denselben nach und nach selbstständig erzeugen. Die mehr alliterirenden Sprachen kamen dabei später ganz natürlich auch auf den gleichen durch den Accent hervorgehobenen Selbstlaut; alle mehr assonirenden dagegen reiheten zu ihren hervortönenden Vocalen noch die Gleichheit der umschließenden Consonanten nach und nach hinzu. Die Richtigkeit dieser historischen Entwickelung des Reimes bewährt sich noch überall durch das Mangelhafte seiner ersten Form: von bloßen Assonanzen und Alliterationen, in gleich betonten und meistens gleichsylbigen Endwörtern der abgezählten Verse, stiegen die Sprachen nur langsam und mühevoll auf zum eigentlichen Gleichklang. Im Altitalienischen zum Beispiel mußten die entferntesten Anklänge als eigentliche Reime gelten [88]), wobei die Dichter nicht selten noch die Orthographie der Wörter zu deren Verähnlichung willkührlich umgestalteten. Eine gleiche Unvollkommenheit wird den älteren französischen Reimen nachgewiesen [89]); und nicht minder zeigt sich auch in den ältesten Denkma-

87) St. Schütz, Vers. einer Theor. d. Reims nach Inh. u. Form. S. 123 u. f.

88) z. B. poi, cui — dolere, mandare — coloro azzuro etc. — S. Crescembini Istor. della volg. Poes. T. I. p. 18.

89) S. Barbasan, pref. d. Fabl. et Contes des poetes franc. d. XII—XV. Siecle.

Digitized by Google

len deutscher Dichtkunst der gleiche natürliche Entwicklungsgang.

Da, wie wir gesehen haben, die älteste hebräische Sprache bereits Vocale und Consonanten zu schönem Klangspiele vereinigte, so scheinen denn auch die ihr ursprünglich verwandten Semitischen Sprachen den Reim zuerst vollständig ausgebildet zu haben. Die Araber namentlich reimten lange vor Abfassung des Korans schon in Versen, ja selbst in Prosa; und sie waren es denn auch, welche, in steter Fortbildung dieser Versmelodie, dieselbe überkünstelten, indem sie nehmlich die Erfinder der gezierten Kettenreime, der monotonen stets auf denselben Reim ausgehenden Gedichte, und anderer ähnlicher poetischer Spielereien wurden [90]). Die ältesten bekannten Proben von Reimen in einer der späteren europäischen Sprachen, und zwar der altschottischen, stammen aus der Mitte des sechsten Jahrhunderts [91]); auch sind wenig jüngere Reimverse der altwälischen Sprache auf unsere Zeiten gekommen. Frühzeitig reimten Spanien und auch Frankreich [92]), wo die provençalischen Troubadours nicht etwa, wie man gewöhnlich annimmt, den Gleichklang zuerst gebrauchten, denn die romantischen Gedichte von normännischen Verfassern sind wenigstens eben so alt als die provençalischen, und sämmtlich gereimt. Bei den nordischen Völkern selbst ist, nach der Versicherung des Olaus Wormius, der Reim erst in den neueren Zeiten an die Stelle der Alliteration getreten; diese findet, nur mit sparsamen Reimen verbunden, sich noch vorherrschend in Gedichten aus dem Anfange des

---

90) V. Joan. Caramuelis Metametrica y Rhythmica. Rom. 1663 fol., Vol. II.

Vergl. a. Velasquez Gesch. d. span. Dichtkunst. S. 279 u. f. d. deut. Uebers.

91) V. Usseri, Britann. eccles. antiq. c. XVII. p. 866.

92) Das bekannte Siegeslied über die Normannen, im J. 881 gedichtet, ist gereimt.

d. V.

Digitized by Google

sechszehnten Jahrhunderts. Die schwedische Sprache hat — ihre Verskunst frühzeitig fortbildend bis zur heutigen zum Theil glücklichen Nachahmung antiker metrischer Form [93]) — den eigentlichen Reim bereits im Jahre 1150 cultivirt [94]); und die slavischen Sprachen endlich haben nicht minder denselben nach und nach vollständig aus sich selbst erzeugt. Nicht aber in Europa und in dem gebildeten Asien finden sich der Gleichklang [95]); es reimen die Neger in Afrika gleich den Stammvölkern Amerika's, und den Otaheiten im stillen Weltmeere. Anders aber kann es auch nicht sein: denn überall, wo der natürliche Sprachaccent nicht aus dem metrischen Versbau verdrängt wird, da gestaltet zugleich mit diesem sich auch ungesucht die Bindung des Reimes, und fügt also zur belebenden Rhythmik der Sprachmusik noch die schöne Melodik.

Die deutsche Verskunst nunmehr zeigt, in besonderer Betrachtung, uns auf das Genaueste dasselbe allgemeine Bild historischer Entwickelung. Ursprünglich herrschte hier, wie in allen nordischen Sprachen, ohne Zweifel die Alliteration [96]); man gewahrt dieselbe deutlich noch in den ältesten Denkmalen deutscher Poesie [97]); und das Volk hat diese angestammte Form, nachdem sie längst aus den Versen verschwunden war, in vielen noch heut beliebten Redensarten bewahrt, wie z. B.: Schimpf und Schande, Mann und Maus, Wahl und Weh, Stock und Stein, Land und Leute, wie es leibt und lebt u. s. w. [98]). Manche dieser und ähnlicher sprichwörtlichen Ausdrücke scheinen,

93) S. Tegnér's Frithiofsaga.

94) Vergl. Grotefend a. a. O. S. 166.

95) Die Chinesen haben nach Freret's Behauptung, schon gereimt vor den Zeiten des Konfutsé. d. V.

96) Vergl. Grimm. Th. I. S. 2.

97) S. Von der Hagen i. d. Jenaer allg. Lit. Zeit. Jahrg. 1809. No. 172 u. f.

98) Eine grössere Anzahl solcher volksthümlicher Alliterationen findet sich bei Grotefend a. a. O. S. 153.

Digitized by Google

ohne tieferen Sinn, gleichsam nur gebildet aus Lust am Tonspiel der Consonanten, deren Gleichklang in sinnverwandten Wörtern die Deutschen von jeher noch ganz besonders liebten; die Vocale dagegen werden, in unserer Sprache mehr untergeordnete Nüancirungen andeutend, dergestalt gewechselt, daß, wie wir gesehen haben, die Bügung manches Zeitwortes beinahe deren ganze Tonleiter durchläuft. Ueberreste aus jener Periode, in der die Alliteration noch das vorherrschende System der deutschen Verskunst war, sind nicht auf unsere Zeiten gekommen, indem die erhaltenen Dichtungen nicht über das neunte Jahrhundert hinausreichen. Otfried's bekannte Evangelien-Harmonie ist unser ältestes größeres Denkmal gebundener Rede, und hier nun zeigt der Reim sich eben in seinem ersten unvollkommenen Hervortreten aus dem Tonspiel der wiederkehrenden einzelnen Buchstaben; Alliterationen und andere bloße Anklänge vertreten sehr häufig noch die Stelle des eigentlichen Gleichklangs. Derselbe bildete jedoch bis zum dreizehnten Jahrhundert sich nach und nach zu hoher musikalischer Vollendung aus; die Minnesänger reimten mit ungemeiner Fertigkeit und Leichtigkeit, und gebrauchten den Gleichklang lange Strophen hindurch in eben so kunstvoller als anmuthiger Verschlingung[99]). Alles Metrische dabei beruhete, dem sinnigen Charakter der Deutschen durchaus entsprechend, nur auf den bedeutungsvollen Accent. Kein Zeitmaaß bestimmte nach Längen und Kürzen den Vers, sondern einzig nur eine gleiche darin vorkommende Zahl solcher gewichtiger Hebungen: dabei waren die nicht betonten Sylben, der Stellung wie der Anzahl nach, so durchaus gleichgültig, daß es hier gar auf keinen bestimmten etwa jambischen oder trochäischen Rhythmus abgesehen schien, obgleich, zunächst aus Gründen des grammatischen Sprachbaues, eine dieser beiden Versformen gewöhnlich hervortönt. Außer den bereits mehrfach ange-

99) S. Rued. Manassés Samml. v. Minnesingern.

Digitized by Google

führten Versen älterer Dichter selbst, stellt auch, zu allgemein verständlichem Belage, die folgende genaue Nachbildung der Nibelungen-Strophe dieses freie rhythmische Spiel deutlich dar:

Einem Ritter wohlgeboren | im schönen Schwabenland
War von dem weisen Könige | die Märe wohlbekannt,
Der den Hort versenkte | in des Rheines Flut,
Wie er ihm nachspüne | erwog er lang in seinem Muth 100).

Wenn wir nun eines Zeitalters, in dem mit dem gesunkenen Geiste der Poesie zugleich auch Reim und Versbau der Meistersänger ausarteten zum mechanisch klappenden Knittelvers, hier nicht weiter gedenken: so finden wir in der darauf neu erblühenden Periode deutscher Dichtkunst jenes angestammte Tonmaaß dergestalt näher beachtet, daß auch die Senkungen ein nach Zahl und Stellung bestimmt geordnetes Verhältniß erhielten zu der accentuirten Hebung. Der dadurch hervortretende genauere Rhythmus erhielt indessen sofort wiederum, und zwar durch fremde Einwirkung, eine sehr einseitige Richtung: von den Franzosen nehmlich, die seit der Mitte des siebzehnten Jahrhunderts die Gesetzgeber und Vorbildner aller schönen Kunst in Europa wurden, entlehnte man denn auch in der Metrik den monotonen Alexandriner, und derselbe wurde dergestalt herrschend, daß selbst Opitz, der geistreichste Sänger seiner Zeit, und zugleich der verdienstvolle Schöpfer der deutschen Prosodie, sich fast einzig nur bewegte in diesem schleppenden Reimmaaß. Sämmtliche gleichzeitige und darauf folgende Dichter bis auf den einst so berühmten Cronegk verharrten meistens auf diesem Wege; Uz zunächst führte jedoch nunmehr eine neue Epoche der deutschen Verskunst herbei,

100) C. Simrok, Uebers. d. Nibelungenlieds, Einleit. S. 17.

Digitized by Google

indem er seiner damals sehr gelesenen Dichtung „der Frühling" eine antike Form zu geben versuchte. Sehr frühe schon hatte man zwar geahnet, daß das genau abgewogene Schwermaaß der deutschen Sprachtöne jenes abgemessene Zeitmaaß der classischen Sprachen einigermaaßen zu ersetzen im Stande wäre; Notker bereits bildete, mittelst der reinen Accentuation, quantitirte Versmaaße der Alten mit Absicht nach [101]), und selbst Otfried hatte nach seinem eigenen Geständniß [102]) sich in ähnlicher Art bemüht: aus mancherlei hier nicht näher zu erörternden Gründen blieben aber diese so wie alle späteren Versuche [103]) der Art ohne sonderliche Beachtung. Anders indessen ward es, als Uz nebst Klopstock und einigen gleichzeitigen Dichtern nunmehr mit ihren griechisch-deutschen Versweisen hervortraten. Der wahrhafte Geist des Alterthums wurde immer klarer jetzt begriffen, seitdem Bentley und Andere begonnen hatten, die antiken Dichtungen nach Inhalt und Form anzuschauen mit ächt critischem Geist. In diesen classischen Mustern jedoch fand man die Melodie des Reimes nicht; dessen mögliche Bedeutsamkeit und Anmuth in der deutschen Sprache aber ahnete, aus ziemlicher Unbekanntschaft mit den Minnesängern, damals niemand, vielmehr nahm der einförmige stets aufeinander klappende Gleichklang der gewohnten Knittelverse und Alexandriner das einigermaaßen gebildete Ohr natürlich gegen denselben ein: und so trat denn — zugleich auch mit einem allgemeineren Freiwerden von französischer Influenz — nothwendig die Periode der deutschen Verskunst ein, wo man den angestammten herrlichen Reim als eine Erfindung barbarischer Zeiten ver-

---

101) Vergl. Grimm. Th. I. S. 12.

102) V. Evangel. lib. I. c. I. v. 25—90. S. a. Grotefend a. a. O. S. 116.

103) Fast alle Beispiele von älteren Nachbildungen griechischer Versmaasse hat nach ihrer Zeitfolge Denis nachgewiesen in der Vorrede zum V. Bande seiner Gedichte S. XXVII u. f.

Digitized by Google

schrie, und denselben gänzlich verbannt wissen wollte aus unserer Dichtkunst. Wir haben zum Beispiel früher schon angeführt, wie Klopstock darüber sich äußerte; an einer anderen Stelle sagt er: es sei der Reim, ein böser Geist, in die neueren Sprachen gefahren mit plumpen Wörtergepolter; und ähnliche Aeußerungen kann man finden bei Sulzer und anderen gleichzeitigen Kunstrichtern. Die ersten eifrigen Vertheidiger dieses vermeinten Schreckgespenstes deutscher Verskunst waren Denis und Bürger; unbekümmert um jene Widersacher reimten Wieland, Schiller und Göthe in ächt deutschem Geiste fort, Schlegel aber und Tieck bildeten, durch gelungene Nachbildungen südeuropäischer Gesänge, diese Versweise wiederum auf das Kunstvollste aus; und so sehen wir denn jetzt den deutschen Reim allgemein anerkannt nach seinem angestammten Recht. Während dieses Streites jedoch entwickelte auch der rhythmische Versbau sich mehr und mehr stets in seiner ganzen reichhaltigen Fülle; und so trat denn klarer stets das Bewußtsein überall hervor von jener Allseitigkeit der deutschen Verskunst, wie sie uns näher sich bereits dargestellt hat im Eingange dieser Abhandlung.

Die so eben vollendete Skizze einer historischen Gestaltung aller deutschen Verskunst führte uns näher hin auf das hier geltende Maaß der Bewegung. Wir haben gesehen, wie, zu dem ursprünglich bloßen Zählen bedeutsamer Hebungen, auch nach und nach die Senkungen in Stellung und Zahl bestimmter wurden, und wie also unsere Sprache allmählig fortschritt zur Darstellung eines vollständig geregelten Rhythmus. Dieser aber ist durchaus intensiver Natur, einzig beruhend auf den gewichtigen Accent; die Metriker, obgleich sie diesen richtig erkennen als das eigentliche Princip des deutschen Versbaues, sind jedoch hier beinahe sämmtlich in den Fehler verfallen, denselben ausbilden zu wollen zu einem extensiven oder quantitirenden Zeitmaaß. Solcher Irrthum nun ward bei ihnen vornehmlich veranlaßt durch Befangenheit in den me-

Digitized by Google

trischen Formen der Alten; wer aber das Wesen deutscher Prosodie richtig erfassen will, der muß alle griechische und römische Quantitätsgesetze hintenan setzen, und freien Geistes hinblicken auf den Genius unserer Sprache, und auf die allgemeine Natur des Rhythmus [104]). Allerdings verlängert, wie schon erwähnt ward, der Druck, der auf eine Sylbe fällt, dieselbe gegen die tonlose oft sehr merklich; dies geschieht jedoch nur in so fern, als nehmlich die Stimme etwas auf der Sylbe zu verweilen gezwungen ist, um eben den Accent hörbar zu machen. Die Verstärkung des Tones wird, indem die Anstrengung dazu mehr Zeit kostet, also die natürliche Ursache der wahrgenommenen Verlängerung, die demnach, als eine nur beiläufige Wirkung des Nachdrucks, niemals Hauptsache werden kann im deutschen Versbau. Das Verhältniß solcher gleichsam zufälligen Längen und Kürzen ist nicht, dem Geiste des quantitirenden Zeitmaaßes gemäß, bestimmter abzumessen; und in jedem nothwendig sehr häufig vorkommenden streitigen Fall [105]), bleibt der Redeaccent stets das herrschende Princip [106]).

---

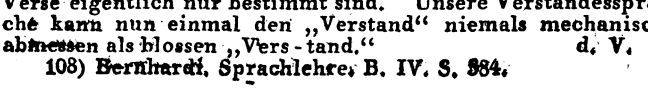
104) Döring in seiner Lehre von der deutschen Prosodie (Dresd. 1826) gehört mit zu den Ersten, welche ihren Gegenstand behandeln, ohne dabei im Mindesten zu grăcisiren; und wegen dieses freien Standpunktes schon verdient dieses Werk nähere Beachtung, wenn auch gegen das allzu complicirte metrische System desselben Manches einzuwenden sein mag. d. V.

105) Die Sylbe „un" z. B., in der ein ganz scharf abgestossener Vocal nur mit einem einzigen Consonanten sich verbindet, ist sicher so kurz als möglich; dennoch aber hat dieselbe in dem Worte „unähnlich" einen ungleich stärkeren Nachdruck, als die folgende, die aus einem gedehnten Diphthong und zweien dahinter folgenden Consonanten besteht. d. V.

106) In den quantitirenden alten Sprachen hatte zwar der Redeaccent und die daraus entstehende Verstärkung auch wohl einigen Einfluss auf den Werth der Sylben, aber die natürliche Länge oder Kürze des Tones war doch immer vorherrschend, und blieb, dem deutschen Versbau völlig entgegengesetzt, in streitigen Fällen stets das überwiegende Princip. — Treffliche Bemerkungen über den verschiedenen Geist der griechischen und deutschen Metrik macht noch Solger in der Einleit. z. Uebers. d. Sophocl. S. 85—93.

Digitized by Google

Völlig unstatthaft ist es demnach, diese in unserer Sprache so schwankende Nebenbestimmung von Zeitdauer der Sylben besonders heraus zu heben, und dieselbe, mit manchen hier durchaus widerstrebenden Regeln der classischen Metrik ausstaffirt, zu einer Art von eigentlichem Zeitmaaß gestalten zu wollen, um darüber die natürlich herrschende Dynamik des deutschen Versbaues zu vergessen [107]). Unsere Sprache, so wiederholen wir, hat niemals einen eigentlich quantitirenden, wohl aber einen sehr bestimmt accentuirenden Rhythmus, und dieser soll denn, wie Bernhardi sehr richtig bemerkt, niemals die Stelle der Quantität vertreten, und dieselbe nachspiegeln: derselbe muß vielmehr als selbstständiges Princip auftreten, muß etwas von den Quantitätsgesetzen durchaus verschiedenes constituiren [108]). Wenn der antike Daktylus aus einer Länge und zweien Kürzen besteht, so bildet unsere Sprache denselben frei aus einer betonten und zweien tonlosen, oder, besser gesagt, aus einer schweren nebst zweien leichten und daher natürlich flüchtiger hingleitenden Sylben; das declinirte Participium „endenden" z. B. erfüllt also niemals den Werth der nachstehenden Zeitfigur „– ∪∪" (♩ ♪ ♪), wohl aber zeigt es ein eben so kräftig ins Gehör fallendes Schwermaaß: „• • •". Demnach nun gestaltet die folgende griechische Versweise sich im Deutschen durchaus eigenthümlich in dem darunter stehenden rein accentuirten rhythmischen Maaße:



107) Am weitesten mit hat hier wohl Bothe sich verirrt, wenn er in seinen antik gemessenen Gedichten (1812) den zu viel beachteten Accent, als alle Prosodie vernichtend, durchaus verwirft, und zugleich nicht bemerkt, dass dennoch nach demselben alle seine zahlreichen, angeblich antik geformten Verse eigentlich nur bestimmt sind. Unsere Verstandessprache kann nun einmal den „Verstand" niemals mechanisch abmessen als blossen „Vers-tand." d. V.

108) Bernhardi, Sprachlehre, B. IV. S. 384.

Digitized by Google

„Der Hexameter ist keine örtliche, viel weniger eine zufäl-
„lige Erfindung; es ist eine unsterbliche und allgemein gül-
„tige Form für alle Sprachen, die vermöge ihres Baues
„ihn sich aneignen können" [109]. Ganz im Sinne dieses trefflichen Wortes ist nun das vorstehende auf das bloße Schwermaaß des Tones gebauete Schema eines deutschen Hexameters keineswegs zu betrachten als eine Nachbildung jenes griechischen quantitirten Metrums: es ist vielmehr ein nach tief begründetem rhythmischen Gesetz [110] gebauetes, und einer ewigen Norm gemäßes selbstständiges Versmaaß, das mit freiem Ohre aufgefaßt, und genossen sein will mit unbefangnem Sinn.

Wenn nun von solchem hier gewonnenen freien Standpunkt aus eine deutsche Prosodie sich gestalten soll, so liegen die Elemente dazu wiederum schon ziemlich vollständig und folgerecht in dem bisher Gegebenen über die Sprachmusik. Der Vocal, das Princip der Melodie, ist auch zugleich der nächste Träger alles Sprachrhythmus; stärker und schwächer tönt, vielfältig modificirt durch die früher gezeigte verschiedene Umschließung der Consonanten, derselbe; auf ihn nur fällt stets das volle Gewicht des Accents. In solcher Weise ruht denn dieser zunächst einfach auf allen inhaltschweren Sylben und Wörtern überhaupt; unter zweien also betonten Bezeichnungen hebt derselbe jedoch, gleichfalls nach rein logischem Gesetz, die gewichtvollsten ohne Rücksicht auf Stellung, scheinbare Länge u. s. w. wiederum stärker hervor, wie es unter Andern die Wörter „Schlachtfeld und Feldschlacht" deutlich wahrnehmen lassen. Eine größere Abstufung der Accente zeigt sich noch in den Wörtern „Grundwahrheiten — unverantwortliche Veruntreuungen" u. s. w.; und diese selbst erschöpfen die verschiedenen Gradationen von Stärke und Schwäche des Tones

109) A. W. Schlegel, in d. ind. Bibl. Th. I. S. 89.

110) Vergl. üb. d. tiefere Natur des rhythmischen Accents die allg. Th. d. Rhythm. Abhandl. IV.

Digitized by Google

noch nicht, denn es bekommen selbst die an sich nichts bedeutenden mehrsylbigen Partikeln, wie z. B. „wegen, desto" u. a. m., noch einen leichten Druck auf die Hauptsylbe, weil es der Natur unserer charaktervollen Kraftsprache entgegen ist, auch nur ein zweisylbiges Sprachtheilchen ganz tonlos dahin schlüpfen zu lassen. Der mit zartem rhythmischen Sinn begabte Dichter weiß indessen diese verschiedenen Accente durch den Ort und durch die nächste Umgebung beliebig zu verstärken, oder, nach Beschaffenheit der Umstände, auch etwas abzudämpfen; durch das herrschende Schwermaaß selbst, und durch die darin vorwaltende Bewegung bestimmt derselbe, öfter nur ganz lokal, der Sylben größeres oder minderes Gewicht. Schlegel bemerkt — obgleich sonst ebenfalls sich mühend um ein eigentliches deutsches Zeitmaaß — in dieser Hinsicht überaus treffend: „unser „ganzes prosodisches System ist eigenthümlich; und darf „nicht aus dem Gesichtspunkte fremder Sprachen betrachtet „werden. Da einige mechanische Regeln nicht ausreichen, „sondern die Stellung der Wörter und Sylben, der logische oder emphatische Nachdruck, endlich der in einer Versart vorwaltende und also schon erwartete Rhythmus, bei „uns einen so großen Einfluß auf die Quantität haben, „so erfordert sie allerdings gründliche Erlernung und Uebung „des Gehörs. Wenn man aber diese im Ernst daran wenden will, so werden die Klagen über Unbestimmtheit und „Willkühr bald wegfallen" [111]). Wer übrigens mit unbefangenem Ohre hört, der wird, wie im Deutschen einen schwereren und leichteren Accent, so auch in antiken Versen, sicher eine verschiedene Schwebung der Längen und Kürzen wahrnehmen, die allerdings aber in der Metrik auf das gleiche Verhältniß von Eins zu Zwei zurückgeführt werden mußte. Nach dem Zeugniß eines alten Grammatikers indessen ist bereits über eine mannigfachere Sylbengeltung der quantitirenden Sprachen frühe schon zwischen

111) Schlegel, a. a. O. S. 41.

Digitized by Google

den Metrikern und Musikern großer Streit gewesen, der selbst in dieser Hinsicht noch fortwaltet unter den Ton- und Sprach-Gelehrten [112]). Die unbezweifelte Verschiedenheit des deutschen Accentes nun gereicht, wie wir meinen, unserem Versbau nur zur Schönheit. Der musikalisch gebildete Dichter kann dadurch den waltenden Rhythmus — der übrigens auch hier in allgemeinster Bestimmung nothwendig zurückgeführt werden muß auf das gleichartige Doppelverhältniß starker und schwacher Sylben — bald kräftig hervortönen, bald, so wie es die tiefere Charakteristik erfordern mag, nur leiser anklingen lassen; ein zart nüancirtes Spiel vom Piano und Forte, Crescendo und Decrescendo des Schwermaaßes wird dadurch möglich, welches den Zauber der Sprachmusik noch wesentlich zu erhöhen vermag. Um das verschiedene Gewicht des deutschen Accents und der daraus entstehenden Variationen der Versfüße mit einem Beispiele wenigstens näher zu belegen, geben wir hier ein vollständiges Schema des rein accentuirten trochäischen Rhythmus, worin der Punkt, wie vorhin, wiederum den schwächsten, der Doppelstrich dagegen den stärksten Druck des Tones bezeichnet.

Leben,
Schlachten,
immer,
Schlachtfeld,
Wahrheit,
mühsam.

Auf gleiche Weise nun würde in einer umfassenden deutschen Prosodie die verschiedene Tonschwere aller hier vorkommenden Versfüße zu untersuchen, und dabei, zu leichterer

112) Inter metricos et musicos propter spatia temporum, quae syllabis comprehenduntur, non parva dissensio est. Nam musici non omnes inter se longas aut breves pari mensura consistere, si quidem et brevi breviorem longa longiorem dicant posse syllabam fieri. Mar. Victorin. p. 2481. edit. Putsch. — C. Forkels allg. G. d. Mus, Th. II. S. 385; Boeckh de metr. Pind. l. I. c. 5. pag. 19.

Digitized by Google

Scheidung von der Idee des Zeitmaaßes, durch neu zu erſinnende Benennungen und Zeichen möglichſt genau zu charakteriſiren ſein: die von Moritz, Perſchke, Grotefend und Döring vorgeſchlagenen Namen und Bezeichnungsweiſen [113]) entſprechen ſämmtlich nicht dem Weſen des deutſchen Schwermaaßes. Der allgemeineren und leichteren Verſtändlichkeit wegen bedienen wir uns hier jedoch meiſtens der in der Proſodie gewöhnlichen techniſchen Ausdrücke, ſammt deren bekannter Art der Darſtellung, wobei denn natürlich der Strich (-) für uns ſtets nicht ſowohl die lange als die ſchwere, der Haken (⏑) dagegen niemals die kurze, ſondern ſtets die leichtere Sylbe bezeichnet. In ſolcher Weiſe werden alſo, ganz allgemein nur und ohne alle beſtimmtere Schattirung, die bekannteſten im Deutſchen vorkommenden Versfüße dargeſtellt durch folgende Reihen:

Der Spondeus - - : Waldſtrom.
Der Pyrrhichius ⏑ ⏑ [114]).
Der Jambus ⏑ - : Geduld.
Der Trochäus - ⏑ : Stunde.
Der Moloſſus - - - : Schauſpielhaus.
Der Tribrachys ⏑ ⏑ ⏑ [115]).
Der Daktylus - ⏑ ⏑ : Ebene.
Der Anapäſtus ⏑ ⏑ - : Melodie.
Der Amphimacer - ⏑ - : Wolkenbruch.
Der Amphibrachys ⏑ - ⏑ : Gedanke.
Der Bacchius ⏑ - - : Gebirgsland.
Der Antibacchius - - ⏑ : Urquelle.
Der Diſpondeus - - - - : Seeſturmunglück.

---

113) Wenn z. B. der Jambus Schleuderer, der Trochäus Hölty, der Anapäſt Gegenschlag, der Choriambus Walzerſpringer, der Antiſpast dagegen Springenwalzer u. ſ. f. genannt werden: ſo ersieht man hier leicht das Unzweckmäſſige ſolcher Bezeichnung. — Vergl. noch Th. I. S. 509.

114) Θεὸς, deus, Jovis. — Eiliger kann man über die Bezeichnung des Erhabensten nicht wohl hinwegkommen. d. V.

115) ἔλιπον, λέγετε, legere, dominus.

Digitized by Google

Der Proceleusmatikus ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ 116).
Der Choriambus – ⏑ ⏑ –: Morgengewölk.
Der Antispastus ⏑ – – ⏑: Gebirgskräuter.
Der Dijambus ⏑ – ⏑ –: Gerichtsbeschluß.
Der Ditrochäus – ⏑ – ⏑: Menschenliebe.
Der sinkende Joniker – – ⏑ ⏑: Hochebene.
Der steigende Joniker ⏑ ⏑ – –: Meteorstein.
Der erste Päon – ⏑ ⏑ ⏑: freudigere.
Der zweite Päon ⏑ – ⏑ ⏑: genehmigen.
Der dritte Päon ⏑ ⏑ – ⏑: Alabaster.
Der vierte Päon ⏑ ⏑ ⏑ –: Religion.
Der erste Epitritus ⏑ – – –: Gesammtzeitmaaß.
Der zweite Epitritus – ⏑ – –: Sonnenaufgang.
Der dritte Epitritus – – ⏑ –: Wehklageton.
Der vierte Epitritus – – – ⏑: Waldameise.

Die drei einzig nur aus leichten Sylben gebildeten Versfüße können, nach den früher bereits angeführten Gründen, im Deutschen zwar nicht durch einzelne Wörter dargestellt werden; jedoch kommen in den Zusammensetzungen des Versbaues vier nebeneinander stehende nur ganz schwach tönende Sylben wohl noch vor, wie nachstehender Senar unter Andern es beweist:

Hört lieblichere Gesänge tönen im Bardenhain!

Dieselben werden sogar ungetrennt als scheinbarer Proceleusmatikus noch gebraucht in folgendem nur der Seltenheit wegen hier aufgeführten Rhythmus:

Hört eilendere Gesangform!

Diese und ähnliche künstlicher noch geformten Beispiele, welche den möglichsten Anschein eines wirklichen Zeitmaaßes haben, beweisen eben dem tieferen Kenner quantitirter Metrik, wie weit unsere Sprache stets von solchem Princip

116). ἐλίνετο, relegere, dominica.

Digitized by Google

des Versbaues entfernt bleibt; dieselbe zeigt, in so fern sie die antiken Maaße wieder zu geben strebt, stets nur deren schwaches und fremdartiges Nachbild. Geschickter indessen, als irgend eine neuere Sprache es vermag, vertritt dasselbe die Stelle des Originals, und kann bei gehöriger kunstgemäßer Behandlung überaus reizend erscheinen, in so fern man, wie schon erwähnt ward, solch rhythmisches Gebilde mit freien Sinnen aufzufassen vermag als ein neues eigentlich selbstständiges Erzeugniß. Besonders wichtig noch ist es für das Charakterisch-Schöne deutscher Verskunst, daß hier, den eben angeführten Beispielen zu Folge, auch Füße von anderer Sylbenzahl einander vertreten können, welche Freiheit wiederum eigenthümlich begründet ist, in der ursprünglichen Wesenheit unserer accentuirenden Rhythmik. Bei den Versen der Quantität ersetzen bekanntlich zunächst alle Füße von gleichem Zeitverhalt sich gegenseitig, jedoch wechseln auch ungleichzeitige, wie etwa die Spondeen in den jambischen und trochäischen Dipodieen, mit einander; wodurch denn nicht gerade ein abgemessener eigentlich musikalischer Takt — von dem die Metriker zum Lobe der antiken Versweisen gern reden [117]) — wohl aber eine in ihrer Freiheit eben bedeutsam schöne rhythmische Bewegung erzeugt wird. Wenn nun die gleiche Erscheinung in deutschen Versen sich findet, so hat man hier diese Freiheit nicht ängstlich abzuzählen, oder gar nach einem zum Theil eingebildeten Taktmaaß in großen Brüchen zu berechnen; dieselbe liegt vielmehr ganz einfach darin, daß

117) Die sechszeitige trochäische Dipodie erhält durch den Spondeus in der zweiten Hälfte sieben Zeiten; nun kann aber derselbe in solchem Maasse des Dreiachtel-Taktes hier seinen vollen vierzeitigen Werth nicht behalten, ist jedoch für eine nur dreizeitige Geltung offenbar zu lang: deshalb nun haben die Metriker seinen eigentlichen Zeitverhalt an solcher Stelle arithmetisch ermittelt und in Zahlenbrüchen dargestellt, was denn — wenn es auch für das Ohr völlig bedeutungslos bleibt — doch wenigstens auf dem Papier das Metrum überaus genau bestimmt.

d. V.

Digitized by Google

in der accentuirenden Rhythmik nur die Zahl der Hebungen in wesentlichere Betrachtung kommt: es dürfen demnach also alle Versfüße hier — natürlich ohne Verdunkelung des Grundrhythmus — mit einander wechseln, welche ihrer Arsis nach ein gleiches Verhältniß haben. Spondeen auch können jedoch — da ihnen ein Hauptaccent nach einer der zwei folgenden Formen „˘ ˊ, ˊ ˘" stets beiwohnt — sehr füglich für Jamben oder Trochäen gesetzt werden, denn niemals erscheinen, bei richtigem Versbau, Stellung und Zahl der an sich schon dynamisch verschiedenen Hebungen dadurch gefährdet; in den Senkungen nur tritt hier, den herrschenden Rhythmus keineswegs beeinträchtigend, eine gefällige Mannigfaltigkeit hervor. Die folgenden trochäischen Verse, in denen der letzte mit seinen abwechselnden Thesen offenbar sich schöner bewegt, erläutern dies näher:

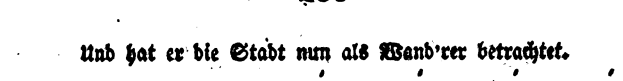
Morgenroth ersehnte Frühe!
˘ ˊ ˘ ˊ ˘ ˊ ˘ ˊ
• •, • •, • •, • •

Morgenroth willkommner Lichtstrahl!
˘ ˊ ˘ ˊ ˘ ˊ ˘ ˊ
• •, • •, • •, • •

Ort und Stellung nun solcher einander vertretenden Versfüße werden natürlich hier nicht etwa nach fremdem Gesetz alter quantitirter Rhythmen zu bestimmen sein; es muß vielmehr hierüber, wie über das Wesen der Cäsur, Anacrusis, Pausengeltung, und überhaupt aller ähnlicher metrischer und prosodischer Bestimmungen deutscher Verskunst, der Geist unserer Sprache unmittelbar und unbefangenen Sinnes befragt werden. Ein weiteres Eingehen auf alle solche Besonderheiten ist an dieser Stelle nicht möglich; nur über die Mehrdeutigkeit mancher deutschen Versformen möge noch hier in Kurzem einiges angemerkt werden. Vermöge des bei neueren Metrikern so viel beliebten Auftaktes nehmlich kann der folgende Vers aus Göthe's Dichtung „der Gott und die Bajadere" auf die drei darunter verzeichneten Weisen rhythmisch bestimmt werden:

Digitized by Google

Und hat er die Stadt nun als Wand'rer betrachtet.



Untersuchen wir diesen aus vier Hebungen und acht Senkungen bestehenden Vers näher, so fallen in allen drei Arten metrischer Darstellung seine Accente stets auf die zweite, fünfte, achte und eilfte Stelle; das bestimmende Princip ist also hier wiederum, wie vorhin bei der gegenseitigen Vertretung der Versfüße, fest und unwandelbar, und nur die leichten Sylben kommen durch die Anacrusis in ein scheinbar verändertes Verhältniß. Das dadurch erzeugte Schwanken in der Bestimmung des Rhythmus nun gereicht aber dem deutschen Versbau wiederum zur Schönheit; denn es wird der sprachgebildete Leser, wenn er z. B. jenes Göthesche Gedicht vorträgt, dadurch in den Stand gesetzt, bald eine mehr amphibrachysche, daktylische oder auch anapästische Bewegung anklingen zu lassen, je nachdem der wechselnde Charakter der Strophen es jedesmal bedingt. Der Deklamator also, der als eigentlicher Rede-Virtuos alle solche musikalische Nüancen im deutschen Gesange mit feinem Takte hervorheben soll, muß allerdings das Vorlesen als wirklich schöne Kunst erlernt und mit Ernst geübt haben; derselbe braucht indessen dabei keine mechanisch prosodische, aller logischen Gestaltung widerstrebende Regeln zu beobachten, jeder leise Druck der Sylben liegt ihm natürlich im Gefühl: sinnig also, und doch rhythmisch und melodisch zugleich, strömt der deutsche Vers stets dahin von der begeisterten Lippe. Nicht das Zeitmaaß an sich, sondern die darin waltenden Hebungen und Senkungen sind, wie es die vorige Abhandlung darthut, in der Tonkunst das eigentlich Belebende des Taktes; in der Sprache aber ist, wie Rousseau treffend sich ausdrückt, der Accent die Seele der Rede; Psyche selbst demnach zügelt oder beflügelt im heimischen Sang alles Maaß der schönen Bewegung. Nach diesem Allen nun brauchen wir den Mangel

Digitized by Google

eines genauern quantitirenden Metrums nicht weiter zu beklagen; ja wir dürfen sogar uns freuen, daß alles Rhythmische unserer Verskunst nur — wie diese Grundideen zu einer ächt deutschen Prosodie es hoffentlich genügend erweisen — beruht auf dem reinen Naturprincip des bedeutsam schönen Accents.

Die letzte Absicht aller reichen Mannigfaltigkeit des Versbaues kann keine andere sein, als die lebendige und klare Darstellung des wechselnden Gefühlsausdrucks; das bloß künstliche Spiel mit den mannigfachen metrischen Formen verlohnte für sich allein der darauf verwendeten Mühe nicht. Wir haben indessen bereits dargethan, daß aller Rhythmus die tiefste und innigste Beziehung zur Seele habe, indem seine verschiedenen Bewegungen entsprechend sind den wechselnden Zuständen der Affekte und des inneren Lebens überhaupt [118]): es muß folglich auch den verschiedenen deutschen Versweisen ein bestimmterer Charakter zuzusprechen sein; und diese nicht technische, sondern rein ästhetische Seite wird, bisher noch beinahe gar nicht beachtet, uns nunmehr der Gegenstand näherer Beschauung. Lichtenberg sagt: „die Versart den Gedanken anzumessen ist eine sehr schwere „Kunst, und eine Vernachlässigung derselben ist ein wichtiger Theil des Lächerlichen" [119]). Dieß scheinen indessen viele Poeten und Versmacher unserer Zeit noch nicht eben zu ahnen, denn die Beispiele von also arg verfehlter metrischer Gestaltung sind ungleich häufiger, als der schöne Gegensatz eines treffenden Zusammenfallens von Idee und Form. Mit solchen sorgsam gesammelten Musterversen unserer besseren Sänger werden wir jedoch diese neue Theorie vielfach zu belegen suchen, denn das gelungene Beispiel beweist hier stets mehr als das klarste charakterisirende Wort. Jener seichte Einwurf, daß ein und dieselbe Versweise ja mehreren Affekten nicht unpassend zum Ausdruck dienen

118) Vergl. Abhandl. IV. X.

119) S. dessen verm. Schr. Th. I. S. 298.

Digitized by Google

könne, wird, nach allen früheren Entgegnungen auf ähnliche Flachheiten, an dieser Stelle nicht weiter berücksichtigt; von Lesern, welche uns in unseren bisherigen psychologisch-ästhetischen Darstellungen aufmerksam gefolgt sind, erwarten wir denselben nicht mehr, denn sie haben hoffentlich den wahren Gesichtspunkt bereits gewonnen für solche tieferen Untersuchungen der Kunsttheorie.

Das Charakteristische in den verschiedenen Versmaaßen hat schon die alten Schriftsteller verschiedentlich beschäftigt; Fabius und Aristides Quintilianus, Longin und Andere machen bereits darüber einzelne interessante Anmerkungen [120]), wozu sie natürlich veranlaßt worden sind durch die vielen in ihren Dichtern enthaltenen trefflichen Muster solcher Art. Die daraus gezogenen Bestimmungen dürfen indessen, obgleich sie im Ganzen meistens hindeuten auf allgemeinere Gesetze aller rhythmischen Bewegung, für uns hier niemals gelten als unbedingte Norm; es zeigt vielmehr unsere Sprache auch in dieser Beziehung wiederum manche abweichende Besonderheit. Der Trochäus unter Andern galt bei den Griechen und Römern für einen weichlichen Vers, welcher, ohne eigentliche Würde, ihnen am meisten nur geeignet schien zur Begleitung eines leichten munteren Tanzes; im Deutschen dagegen wird derselbe sich uns darstellen als ein Maaß von ernstem würdigen Ausdruck. Eben so war der Amphibrachys bei den Metrikern der Alten im Allgemeinen dergestalt verrufen, daß sie selbst jeden fernen Anklang seiner munteren Bewegung gern zu rügen pflegten [121]); in unserer Sprache, deren Bau in mehrerer Hin-

120) F. Quintil. l. IX. c. 4. — A. Quintil. l. I. — Long. de subl. c. 41. — V. e. Boeckh, de indole morali rhythmorum metrorumque, atque de ejus cum generibus poematum congruentia. (De metr. Pind. l. III. c. 6.)

121) Nach dem Zeugniss des M. Victorinus urtheilten die alten Tonkünstler wiederum, die leichte Anmuth solcher musikalischen Taktbewegung wohl erkennend, günstiger von dem Amphibrachys. — Comp. J. Vossii de poem. cant. et vir. rhyth. p. 8.

Digitized by Google

ficht sich zur Darstellung dieses Fußes neigt, erscheint jedoch derselbe von gefälligster Wirkung, und ist besonders ein schätzenswerthes Eigenthum der heiteren Volkspoesie. Nicht minder, als hier von den quantitirten Sylbenmaaßen, weicht auch die Bedeutsamkeit der deutschen Verse von dem Charakter der ohnehin meistens sehr schwankenden Metrik anderer accentuirter Sprachen ab; um nur eines Beispiels wenigstens zu gedenken stellt Kolbe [122]) die ganz verschiedene Natur des deutschen und französischen Jambus dar, und erweist besonders von dem daraus bestehenden Alexandriner, daß dieser bei uns, obgleich aus dem Französischen entlehnt, doch mit seinem Vorbilde fast nichts mehr gemein habe, als nur den Namen.

Betrachten wir demnach, frei von aller fremden Bestimmung, die ästhetische Natur der im Deutschen vorkommenden Versfüße, so lassen dieselben sich zuförderst unter folgenden allgemeinen Gesichtspunkten zusammen fassen:



In dieser einfachen Aufstellung, welcher die hier nicht genannten Versfüße leicht hinzuzufügen sind, liegt, den weitesten Umrissen nach, alle Charakteristik der einzelnen metrischen Formen begründet. Die von der Hebung ausgehenden, wie zunächst der Trochäus und Dactylus, sind natürlicher und zugleich ruhig gelassener, als diejenigen, welche, gleich dem Jambus oder Anapäst, sich mehr gewaltsam von der Senkung aufschwingen, und daher schon eher Zustände

122) In dem vortrefflichen Werke über den Wortreichthum der deutschen und französischen Sprache. Th. II. S. 105. ff.

Digitized by Google

höherer Erregtheit und Leidenschaftlichkeit bezeichnen. Der Amphibrachys strebt zwar auch hinauf, fällt aber stets wiederum zurück, und gewinnt also nothwendig etwas Schwankendes jedoch zugleich anmuthig Spielendes, das, die übrigen ihm verwandten rhythmischen Formen in vielfachster Schattirung belebend, in dem Antispast endlich zu einem unangenehmen allem rhythmischen Gefühl widerstrebenden Taumeln wird. Dessen reines Gegenbild endlich zeigt der männlich beharrende Creticus, und mehr noch der herrliche Choriambus, der in seiner wahrhaft schwebenden Bewegung stets ein würdevoller Ausdruck großartiger und erhabener Empfindungen ist. — Dieser prächtige Versfuß nun ist dergestalt in dem Wesen unserer Sprache begründet, daß schon Moritz ihn mit Recht als das ihr angemessenste Versmaaß betrachtet [123]). Eben so heimisch zeigen, diesem gegenüber das Naive trefflich bezeichnend, sich hier der sanfte weibliche Amphibrachys, der in edler Heiterkeit sich stets bewegende Dactylus und der ernste Trochäus; am Gewöhnlichsten indessen sind in unserer Sprache bekanntlich die Jamben. Die Ursache dieser Erscheinung liegt, dem ersten Anblick nach, schon in dem grammatischen Bau unserer Sprache selbst; die mannigfachen tonlosen Vorsylben, die einsylbigen unbetonten Artikel, Präpositionen und Conjunctionen vor den Substantiven, und anderen Haupt-Redetheilen, bilden ungesucht stets den Jambus: dieser hat indessen, wie Bernhardi es näher erweist [124]), noch seine tiefere Begründung in dem Princip der Accentuation selbst, weshalb er denn auch das dominirende Versmaaß aller neueren Sprachen geworden ist. Zu erinnern bleibt indessen noch, daß auch die Alten sich dieses Fußes ungemein häufig bedienten; und daß folglich ein letzter Grund solcher allgemeinsten Verbreitung nur zu suchen sein wird in der zu metrischer Ge-

123) Versuch einer deutschen Prosodie. S. 236.

124) Sprachl. B. VI. S. 388.

Digitized by Google

staltung ganz besonders geeigneten Struktur des Jambus selbst.

Der allgemeine Grundcharakter der verschiedenen Versarten, welcher die vorherrschende Empfindung darstellt in nothwendiger Einheit, wird zugleich durch die Art und Weise des Versbaues selbst auf das Mannigfachste nüancirt. Wahl und Stellung der für sich bedeutsamen Vocale und Consonanten, verschiedene Gruppirung längerer und kürzerer Wörter, männlicher oder weiblicher Schluß u. s. w. geben demselben, wie wir gesehen haben, schon eine vielfache Färbung, die indessen noch sehr merklich erhöht wird durch die gehörigen Ortes statthafte Einmischung anderer Versfüße. Das dadurch mögliche Uebergewicht schwer betonter Sylben verleiht dem Gange eines Verses einen größeren Ernst; großartiger und feierlicher schreitet derselbe daher: die Häufung tonloser flüchtiger Sylben bringt dagegen nothwendig etwas mehr Tändelndes und Spielendes in die rhythmische Grundbewegung. Nicht minder charakteristisch ist auch die größere oder geringere Länge der Verse; eine reichere Zahl ihrer Füße giebt ihnen leicht etwas Prächtiges und Erhabenes, wogegen die kurzen metrischen Reihen eher das Liebliche und Schöne darstellen. Oft wechseln auch Verse von verschiedenem Umfang mit einander ab in anmuthigem Spiel, das zugleich noch besonders expressiv wird, wenn die kurze Reihe stets die für die Situation wichtigsten Bestimmungen hervorhebt, wie dieses so trefflich durchgeführt sich findet in Göthe's Dichtung „der Junggesell und der Mühlbach." In den lebendigsten Gegensatz treten dadurch hier gleich Anfangs die sehnsüchtig weilende Liebestrauer mit der regsamen Eile, deren Betrachtung eben die Frage veranlaßt:

Wo willst du klares Bächlein hin
So munter?
Du eilst mit froh gelass'nem Sinn
Hinunter!

Digitized by Google

Von eigenthümlichster Wirkung kann auch noch ein Wachsen und Abnehmen der Verse sein, welches bedeutungsvoll sich darstellt in folgender Strophe:

In's stille Land!
Wer leitet uns hinüber?
Schon wölkt sich uns der Abendhimmel trüber,
Und immer trümmervoller wird der Strand.
Wer leitet uns mit sanfter Hand
Hinüber! ach hinüber
Ins stille Land?

Salis.

Wichtig für den charakteristischen Ausdruck endlich ist noch die größere oder geringere Ausdehnung und auch die innere Organisation der Strophen selbst. Nicht jede etwa bloß gleichförmig abgezählte, jedoch von keiner durchgehenden Grundbestimmung zum organischen Ganzen verbundene Gruppe von Versen kann eigentlich also benannt werden; eine Strophe oder Stanze ist vielmehr — wie es hier gleich schicklicher Weise eingeschaltet wird — ein größeres musikalisches Spiel, bei dem in unserer Sprache entweder das rhythmische oder melodische Princip vorherrscht, und wo also ein dergestalt bedingtes Vielfaches sich verknüpft zu einer merklich in das Gehör fallenden Einheit. Dieses nun geschieht — hier abgesehen von dem mit der Stanze sich meistens abschließenden Gedanken[125]) — hauptsächlich durch ein anthithetisches Verhältniß der wechselnden Rhythmen oder auch der Reimstellung, und mehr aber noch durch einen bedeutsamen, tonkünstlerischem Gesetz gemäßem Schluß-

125) Wenn mit der Stanze nicht auch zugleich der bestimmte Sinn einer Periode sich abschliesst, sondern in die folgende Strophe ohne Weiteres übergeht, wie es z. B. mehrfach geschieht in Klopstocks Ode an seine Fanny: so rechnet Bernhardi diess mit Recht zu den poetischen Licenzen, und macht über solche unter manchen Umständen allerdings statthafte logische Verschlingung der gesonderten musikalischen Sprachsätze, so wie auch über das Wesen des Enjambements überhaupt viele treffende Bemerkungen in seiner Sprachlehre B. VI. S. 368. ff.

Digitized by Google

fall. In den reimlosen Strophen wird dieser entweder bewirkt durch den sinkenden Rhythmus eines kürzeren Verses, wie etwa in den Nachbildungen des Sapphischen Maaßes; oder auch, in so fern nehmlich der Charakter es bedingt, durch das Aufsteigen eines längeren Verses, wie in mehreren Oden des Pindar, und unter Andern auch in folgendem Schlachtgesange von Klopstock:



Wie erscholl der Gang des lauten Heers
Von dem Gebirg in das Thal herab,
Da zu dem Angriff bei dem Walhstrom das Kriegslied
Zu der vertilgenden Schlacht und dem Siege den Befehl rief!

Die gereimten Strophen lassen, bei gewöhnlich sehr gleichförmigen Rhythmen, durch ein unmittelbares Zusammenrücken der Gleichklänge, nach deren mannigfachster Verschlingung, das Ende am Bestimmtesten wahrnehmen, wie dieses unter Andern klar sich erweist an der achtzeiligen Stanze der Italiener. Die Minnesänger vereinen in ihren kunstreichen Strophen sehr häufig, indem sie zu den unmittelbar auf einander folgenden oft dreifachen Reimen [126]) auch die kürzere Versform noch hinzufügen, das melodische und rhythmische Princip des Schlußfalls, wie z. B. Reinmar der Aeltere in folgender Stanze:

Ich wirbe umb allez daz ein man
Ze werltlichen fröuden iemer haben sol.
Daz ist ein wip, der ich en kan
Nach ir vil grozen werde niht gesprechen wol.
Lob ich si so man ander frouwen tut,
Daz nimt si niemertak von mir vergut.

126) Der dreifache Schlussreim bezeichnete damals auch bei einer steten Folge von Doppelreimen, sehr passend das Ende eines Hauptabschnittes, wie z. B. im Wigalois des Wirnt von Grafenberk.

Digitized by Google

Doch swer ich des, si'st an der stat,
Da s'uz wiplichen tugenden nie suz getrat.
Da ist diu mat.

So zeigt denn in dem Bau der Strophen wie der einzelnen Verse sich überall ein bestimmtes musikalisches Princip, das in seiner formellen Mannigfaltigkeit sich zugleich eben so charakteristisch vielfach gestaltet für den Ausdruck der besonderen Dichtungsgattungen und Arten. Der größere oder geringere Schwung lyrischer Poesie, der ruhigere oder bewegtere Gang des Epischen, die schlummernden oder aufstürmenden Leidenschaften des Drama können, im Deutschen mehr als in irgend einer neueren Sprache, jederzeit ihre passendsten Töne und Bewegungen finden. Aller Versbau überhaupt verhält indessen sich etwa dabei, wie das Accompagnement zur Melodie, das heißt, er fügt zu den gehaltvollen poetischen Ideen nur die bedeutsam begleitende Musik: diese jedoch erhebt — ohne kleinliche Malerei des Einzelnen, wohl aber in steter innigster Uebereinstimmung mit dem allgemeinen Inhalt — die Dichtkunst erst auf den eigentlichen Gipfel ihrer ästhetischen Vollkommenheit.

Der Jambus, von dem wir nach den bisherigen allgemeinen Bemerkungen über die Bedeutsamkeit der Sprachrhythmen nunmehr zu reden haben, kommt, als die gewöhnlichste Versart der Deutschen, zunächst in allen nur möglichen Formen vor. Wir finden denselben eben so häufig beinahe ohne den Reim, als mit diesem, und zugleich auch in jeder Ausdehnung, vom einfüßig dahin stolpernden Verse bis zum vollzähligen Octonarius; die folgenden fragmentarischen Beispiele zeigen ihn in also wechselnder Gestaltung, und bekunden zugleich dessen bei so vielfacher Anwendung nothwendig nur höchst allgemeinen Charakter seines Ausdrucks:

Wie Luft
Die Bruft
Erfüllt;

Digitized by Google

Wie Scherz
Den Schmerz
Mir stillt:
Erfahr'
Fürwahr
Ich hier u. s. w.

Reimtanz von H. G. Nägeli.

Auf! Auf!
Zum Lauf,
Zum Krieg,
Und Sieg.
In's Feld
Euch stellt u. s. w.

Kriegsgesang v. W. C. Kalinsky.

Wir ziehn, wir ziehn,
Und sagen's nicht,
Wohin? Wohin?
Wir fragen's nicht;
Und Schwert und Spieß
Wir tragen's fern,
Und jen's und dieß
Wir wagen's gern.

Göthe.

Ich denke dein,
Wenn durch den Hain
Der Nachtigallen
Akkorde schallen!
Wann denkst du mein?

Matthisson.

Befiehl du deine Wege,
Und was dein Herze kränkt,
Der allertreusten Pflege
Des, der den Himmel lenkt.

P. Gerhard.

Digitized by Google

Die Pappelweide zittert,
Vom Abendschein durchblinkt,
Wo, von Jasmin umgittert,
Die Laube traulich winkt,
Und mit geflochtnem Pförtchen,
Das auf den Weiher sieht,
Ein ländlich stilles Gärtchen
Die Halmenhütt' umblüht.

Matthisson.

In einem Thal bei armen Hirten
Erschien mit jedem jungen Jahr,
Sobald die ersten Lerchen schwirrten,
Ein Mädchen, schön und wunderbar.

Schiller.

Heraus in eure Schatten, rege Wipfel
Des alten, heil'gen, dichtbelaubten Haines,
Wie in der Göttin stilles Heiligthum,
Tret' ich noch jetzt mit schauderndem Gefühl,
Als wenn ich sie zum erstenmal beträte,
Und es gewöhnt sich nicht mein Geist hierher.

Göthe.

Der Trimeter.

Wie rasche Pfeile sandte mich Archilochos,
Vermischt mit fremden Zeilen, doch im reinsten Maaß,
Im Rhythmenwechsel meldend seines Muthes Sturm.
Hoch trat und fest auf, dein Kothurngang: Aeschylos;
Großart'gen Nachdruck schafften Doppellängen mir,
Sammt angeschwellten Wörterpomps Erhöhungen.
Fröhlicheren Festtanz lehrte mich Aristophanes,
Labyrinthischeren; die verlarvte Schaar anführend ihm,
Hin gaukelt ich zierlich in der beflügelten Füßgen Eil.

A. W. Schlegel.

Schon wieder auf den Ball! Im Ernst, Herr Schwiegersohn,
Ich hab' Sein Rasen satt, und dächt', Er blieb davon.
Mein Mädchen hab' ich Ihm wahrhaftig nicht gegeben,
Um so in Tag hinein von meinem Geld zu leben.

Göthe.

Digitized by Google

Wen die Natur zum Dichter schuf, dem lehrt sie auch zu paaren
Das Schöne mit dem Kräftigen, das Neue mit dem Wahren;
Dem leiht sie Phantasie und Witz in üppiger Verbindung,
Und einen quellenreichen Strom unendlicher Empfindung;
Ihm dient was hoch und niedrig ist, das Nächste wie das Fernste;
Im leichten Spiel ergötzt er uns, und reißt uns hin im Ernste;
Sein Geist, des Proteus Ebenbild, ist tausendfach gelaunet,
Und lockt der Sprache Zierden ab, daß alle Welt erstaunet!

Platen-Hallermünde.

Jetzt ist der Augenblick, wo lieber todt ich, als am Leben wär',
Jetzt trennen Hoffnung, Hülfe, Rettung sich von mir auf immerdar.

Köpke nach Plautus.

Wie wir in der vorigen Abhandlung gewisse leichteste und gewöhnlichste Tonarten und Taktformen kennen gelernt haben, die gleichsam von selbst sich darbieten, sobald nur überhaupt Musik gemacht werden soll; so auch finden wir den Jambus hier in den mannigfach gegebenen Beispielen seiner Anwendung. Betrachtet man indessen deren Inhalt näher, so gewahrt überall sich leicht eine größere oder geringere Erregtheit, welche, da tiefe gemächlichste Ruhe der Seele niemals Poesie erzeugt, aller Dichtung zum Grunde liegt, und die denn dieser Versfuß, seinem Baue nach, eben nur bis auf einen gewissen Grad darstellt in größter Allgemeinheit. Es bewegt also der jambische Rhythmus sich zwar rasch, jedoch nicht stürmend; feurig wohl, aber nicht glühend in hoher lyrischer Begeisterung. Munter ist er, und ungezwungen heiter, jedoch hüpft und springt er nicht. Wohl aber vermag er selbstständig und kräftig aufzutreten mit männlichem Muthe; und so gelangt das Kriegerische und Tapfere, das Drohende und Zürnende, von dem er selbst seinen Namen haben soll [127]), mit ihm zum passenden Ausdruck. Die hohe Natürlichkeit seines Baues

---

127) Jambus itaque est non acer tantum et bellicus, sed et mordax et iracundus, sic dictus ab ἰασσειν, id est, θυμῶ-

aber eignet ihn auch wiederum zur einfach herzigen Darstellung religiöser Gefühle; ja er kann hier, bei zweckmäßigem Wechsel anderer pomphafter Versfüße, selbst einen, wenn auch entfernten, Anstrich annehmen des Großartigen und Erhabenen. In solcher Natur nun gehört er zunächst allen lyrischen Ergüssen, welche zum Odenschwunge sich nicht erheben, also besonders dem Liede. Das belehrende Wort ebenfalls, in so fern es sich überhaupt poetisch gestalten mag [128]), kann er kräftig an das Herz legen; deshalb wird er denn auch gern gebraucht in der didaktischen Poesie, und zwar vornehmlich für das Eindringende der Satyre. Nicht minder sagt er wegen seines belebten und doch gleichförmigen Fortschreitens dem Epischen zu, und wird endlich in solcher allgemeinen Natur auch der nothwendige Hauptvers derjenigen Dichtungsart, welche alle diese verschiedenen Fäden in einen großen Knoten zusammen schlingt, nehmlich das Drama. Dessen Sprachgestaltung aber hat eine zweifache gleichsam poetische und prosaische Seite; jene ist die Darstellung des Ausbruchs aller wechselnden Leidenschaften, diese der Dialog an sich, in dem das ruhige Gespräch häufig nur erscheinen muß als Ausdruck der Nothdurft, als Bedürfniß und wesentliches Bedingniß aller Mittheilung überhaupt: und solchem Wesen entspricht denn wegen der natürlichen Simplicität seines Baues ganz besonders der fünffüßige reimlose Jambus [129]). Derselbe bietet indessen, ungeachtet seiner hohen Einfachheit, dem mit der Metrik gehörig vertrauten Dichter vielfache Gelegenheit zur Gestaltung mannigfacher und feinerer rhythmischer Schön-

---

ϑαι, δάκνειν, ἰάπτειν, ut interpretantur Grammatici. J. Vossius l. c. p. 6.

128) Vergl. Th. I. S. 42.

129) Der fünffüssige Jambus des neueren deutschen Drama scheint von den Engländern und namentlich von Shakespeare entlehnt; Lessing zuerst bediente sich desselben in seinem Nathan.

d. V.

Digitized by Google

heiten, auf die wir hier indessen, wie überhaupt auf alle nähere technische Struktur dieser und anderer Versarten, nicht weiter eingehen können. Zu wiederholen bleibt nur an dieser Stelle, daß der jambische Versbau nicht allein den Spondeus aufnehmen könne; sondern daß, nach einem früher entwickelten Gesetz aller accentuirten Rhythmen, gehörigen Ortes, und unter der Bedingung, daß die herrschende Grundbewegung dadurch nicht verdunkelt werde, derselbe auch das Einmischen anderer Versfüße, namentlich aber des Anapäst's gestattet: und wenn daher hin und wieder dieses ohne alle nähere Begründung als unzulässig erklärt wird [130]), so findet solche enge Beschränkung dieses Versmaaßes hier sowohl, wie allenfalls noch an andern Orten [131]) ihre nöthige Entgegnung. Früherhin auch ward bereits der Nachlässigkeit gedacht, mit der selbst unsere besseren Dichter hin und wieder den Versbau behandeln, und dafür mögen denn die folgenden zum Theil sehr leicht zu verbessernden Jamben hier noch mit Wenigem einen genügenden Belag geben:

O schattiger Parnaß, ihr heiligen Gebüsche. Uz.
So stehet ein Berg Gottes. Ramler.
Eine Stiftshütte hat der Herr erbauet. Werner.
Das furchtbare Geschlecht der Nacht. Schiller.
Der blinden Mißverständnisse Gewalt. Derselbe.
Der Kern der Tapfersten birgt sich in dem Gebäude.
Derselbe.

(. . . . . .)

Wenn man einst das eingebildete deutsche Längenmaaß vergessen haben wird, und sich genau nur hält an das rein accentuirende Princip des Schwermaaßes: dann können kaum noch Verse gebaut werden, wie etwa dieser letzte

130) S. z. B. Heyse's deutsche Grammatik S. 672.

131) Grotefend a. a. O. S. 83. — Von den Sylbenmaassen, Versarten etc. S. 62.

Digitized by Google

Jambus. Die zu dessen fünffüßiger Versform gehörigen Hendecasyllaben, die ihrer weiblichen Natur nach stets sanfter und weicher tönen, als jene akalalectischen Reihen, bilden einen natürlichen Uebergang zu dem antiken Trimeter oder Senar. Welch einer reichen Mannigfaltigkeit nun diese dramatische Versart der Alten fähig sei, zeigt uns deren vorhin angeführte poetische Charakteristik; und man hat denn auch, die Beschränktheit und geringere Wirkung des fünffüßigen Jambus fühlend, dieselbe in ihrer großartigeren und gleichsam mehr plastischen Natur, neuerdings wieder einzuführen versucht. Der Trimeter findet sich unter Andern durchgängig in dem Polyidos und in den Aitoliern von Apel, in Schlegel's Jon, Göthe's Pandora, Palämphron u. s. w.: Schiller bedient sich desselben nur in einzelnen Scenen, wie z. B. im Gespräch des Mädchens von Orleans mit dem Montgomery, und an einigen Stellen im letzten Akte der Braut von Messina, in welcher der durchgängige Gebrauch des Senar nicht am unrechten Orte gewesen wäre. Bei den Alten kam dieser Vers, zugleich mit den jambischen Maaßen von noch größerem Umfange, auch in der Comödie vor; in den metrischen Lustspielen der Deutschen aber herrschte bisher, nachdem er mit Cronegk's Kodrus glücklicherweise aus unserer Tragödie zu schwinden begann, der Alexandriner. Derselbe verdankt seinen Namen bekanntlich einem französischen Heldengedichte des zwölften Jahrhunderts [132]), doch ward er nicht, wie Sulzer und Andere meinen, um diese Zeit erst erfunden: es ist vielmehr diese Versart schon früheren Ursprungs [133]), und kam nur durch jenes zu seines Zeit sehr gefeierte Epos

132) Alexandre le Grand, mit welchem Namen jedoch der französische König Philipp August gemeint sein soll; dieses erzählende Gedicht hatte vier Verfasser, unter denen auch einer war mit dem Namen oder Beinamen: Alexandre de Paris.

133) Dieses erhellt aus der Vorrede zu dem Roman de la Rose von Lenglet du Fresnoy.

Digitized by Google

erst in größere Aufnahme bei den Franzosen. Von der etwa gleichzeitigen Versform des Nibelungenliedes unterscheidet, dem Wesentlichsten nach, derselbe sich nur durch den männlichen Haupteinschnitt; und er näherte sich derselben in unserer Sprache wiederum noch mehr, als Dusch, um die langweilige Eintönigkeit dieses Verses zu brechen, den männlichen Alexandrinern einen weiblichen und umgekehrt den weiblichen Versen eine männliche Cäsur gab. Dadurch indessen verliert er sein originell Bezeichnendes, den scharfen Abschnitt in der genauen Hälfte, die ihm — wenn besonders, wie häufig in früheren Zeiten, noch ein Reim in der Mitte hinzugefügt wird — das Gebrochene des Pentameters giebt. In dieser abgezählten und abgemessenen Monotonie nun erinnert der Alexandriner unwillkührlich an das steife Wesen einer umständlichen französischen Hofetiquette; man mag mit ihm machen was man will, er bleibt immer geputzt, immer galant. Also zierlich und modest ist auch stets sein Scherz, oder, besser gesagt, seine Plaisanterie, und so kam er denn zu Ende des vorigen Jahrhunderts, wo das gesellige Leben der Deutschen meistens noch in französische Formen gegossen war, natürlich in unsere höhere Comödie. Glücklicher Weise indessen scheidet er auch hier stets mehr und mehr; die geistvoll übertragenen Scherze eines Shakespeare, Calderon, und Moreto ertönen bereits in freieren jambischen Formen auf unserer Bühne; und wenn einst bei uns die Rede sein sollte von einem nationellen Lustspiel, voll ächt deutschen, humoristischen Scherzes, und nicht zu verachtenden tüchtigen Spaßes, so kleidet derselbe sicher sich nicht in den altfranzösischen Reifrock des Alexandriners. Dessen eigentlicher Charakter im Deutschen ist, nach allem Diesem, gesuchte Zierlichkeit, nichtige Pretension, und selbst pomphafte Feierlichkeit: überall, wo dergleichen — vielleicht mit einiger Beimischung von Ironie — zum Ausdruck gelangen soll, da findet diese Versform stets ihre passende Stelle. Früherhin jedoch mußte der Alexandriner, mit kürzeren Ver-

Digitized by Google

sen untermischt, selbst dem höheren lyrischen Schwunge dienen in strophischer Form; so singt unter Andern Haller in seinen „Morgengedanken“:

Der Himmel färbet sich mit Purpur und Sapphiren,
Die frühe Morgenröthe lacht;
Und vor der Rosen Glanz, die ihre Stirne zieren,
Entflieht das blasse Heer der Nacht.

Durch's rothe Morgenthor der heitern Sternenbühne
Naht das verklärte Licht der Welt,
Die falben Wolken glüh'n von blitzendem Rubine,
Und brennend Gold bedeckt das Feld.

Besser als in der Lyrik wird der Alexandriner jedoch stets zu brauchen sein im Didaktischen, und namentlich in der Satyre, wozu auch noch, für kürzere Ausbrüche wenigstens, die Nachbildung der antiken sechsfüßigen Jambenform des Choliambus oder Skazon [134]) sich im Deutschen trefflich eignet; Schlegel zum Beispiel sagt:

Der Choliambe scheint ein Vers für Kunstrichter,
Die immerfort voll Naseweisheit mitsprechen,
Und eins nur wissen sollten, daß sie nichts wissen.
Wo die Kritik hinkt, muß ja auch der Vers lahm sein.

Wie trefflich der Jambus überhaupt, nicht bloß zu ironischer, sondern auch harmlos heiterer Belehrung, bis hinab zur naiven Erzählung der Fabel, gebraucht werden könne, davon zeugen schließlich noch die folgenden gelungenen Muster:

Das Kätzchen einer armen Frau
War zu beklagen:
Es konnte manchmal kaum Miau
Vor Hunger sagen.

Einst trat daher, mit stolzem Blick,
Ein feister Kater.
„Potztausend!“ rief's, „was seid ihr dick,
Ihr alter Vater“ — u. s. w. Langbein.

---

134) Dieser hinkende Vers, der im fünften Fusse einen Jambus, im sechsten aber einen Trochäus oder Spondeus hat, heisst auch noch Hipponacteus, weil er zuerst vorkam in den satyrischen Jamben des Hipponax von Lesbos.

Digitized by Google

Ich hab' mein Sach' auf nichts gestellt,
Juchhe!
Drum ist's so wohl mir in der Welt,
Juchhe!
Und wer will mein Kamerade sein,
Der stoße mit an, der stimme mit ein,
Bei dieser Neige Wein.

Ich stellt mein Sach' auf Geld und Gut,
Juchhe!
Darüber verlor ich Freud' und Muth,
O weh!
Die Münze rollte hier und dort
Und hascht ich sie an einem Ort
Am andern war sie fort.

Göthe.

Sicher haben, diesen Versen nach, auch diejenigen ihre Sache auf ein Nichts gestellt, welche in den deutschen Jamben den Gebrauch der Anapäste verdammen wollen: diese bleiben, sammt den spondeischen Füßen, stets nur empfehlenswerth, indem sie den so allgemeinen und deswegen eben weniger bestimmten jambischen Rhythmus entweder beeilen oder zügeln, und also demselben schicklichen Ortes noch eine mehr charakteristische Besonderheit verleihen.

Der Trochäus, nächst dem Jambus der gewöhnlichste Versfuß unserer Sprache, kommt gleichfalls in mannigfachster Gestaltung vor. Der sinkende weibliche Schlußfall aber macht ihn, wenn nicht häufiger Wechsel mit catalectischen männlichen Versen oder künstlicher Bau spondeischer Ausgänge denselben kräftigen, leicht matt und schlaff, und deshalb entbehrt er, um diese rhythmische Schwäche durch Melodik zu heben, des Gleichklanges nicht füglich; jedes längere trochäische Gedicht wenigstens wird ohne denselben im Vorlesen bald einen gewissen Mangel fühlen lassen. Gewöhnlich also mit dem Reime findet der Trochäus sich, den nachstehenden Beispielen zu Folge, in Versen von verschiedenstem Umfange bis zur Gedehntheit des vollzähligen dipodischen Tetrameters:

Digitized by Google

Blinder
Sünder
So da meinet,
Wenn man weinet,
Gott sei ferne;
In der Nacht gehn auf die Sterne.

Alter Choral.

Kaum gekommen
Soll ich scheiden!
Kaum entglommen
Löschen wieder
Alle Freuden,
Und der Leiden
Dunkle Wolke senkt sich nieder.

Tieck.

Aus der Wolke
Quillt der Segen
Strömt der Regen:
Aus der Wolke, ohne Wahl,
Zuckt der Strahl.

Schiller.

Lieblich ist das Grab!
Frühlingswinde blasen
Um des Hügels Rasen;
Stille Veilchen sprießen
Zu des Hügels Füßen;
Zu des Hügels Häupten
Blühn Vergißnichtmein.

Kosegarten.

Ist der holde Lenz erschienen?
Hat die Erde sich verjüngt? —
Die besonnten Hügel grünen,
Und des Eises Rinde springt.

Schiller.

Digitized by Google

Selig alle, die im Herrn entschliefen!
Selig, Vater, selig bist auch du!
Engel brachten dir den Kranz, und riefen;
Und du gingst in Gottes Ruh.

Hölty.

Lange Tag' und Nächte stand mein Schiff befrachtet;
Günst'ger Winde harrend, saß mit treuen Freunden
— Ich im Hafen u. s. w.

Göthe.

Wehe Jedem, der vertrauend unter ein Geschlecht sich mischt,
Welches heute klatscht der Thorheit, und der Wahrheit morgen zischt;
Ein Geschlecht, das gern die Mühe, Großes zu verstehn, erspart,
Ach, und dem den Sinn des Schönen nie ein Gott geoffenbart!
Das jedoch mit dreister Stirne, Jeden gleich zu meistern denkt,
Der der Kunst sein tiefstes Sinnen, ja das Leben selbst geschenkt.

Platen-Hallermünde.

Tausend Sternenheere loben meines Schöpfers Pracht und Stärke;
Aller Himmelskreise Welten preisen seiner Weisheit Werke;
Meere, Berge, Wälder, Klüfte, die sein Wink hervorgebracht,
Sind Posaunen seiner Liebe, sind Posaunen seiner Macht.

Kleist.

Unter diesen verschiedenen Formen trochäischer Verse sind die Dimeter im Deutschen am Gewöhnlichsten; darauf werden zunächst die fünffüßigen Choreen, und dann die Monometer noch am Häufigsten gebraucht; die Trimeter dagegen kommen wegen ihres nicht ansprechenden Klanges weniger vor. Der allgemeine Charakter nun des Trochäus, in seinem gesenkten und langsam gelassenen Gange, ist ruhige Würde, gehaltener Ernst, und selbst auch prunklose Feierlichkeit; nicht minder liegen auch noch, bei gehörig gebrauchter Form, in seiner wahren ästhetischen Sphäre: stille Seelenfreude, Sehnsucht und Innigkeit, sanfte Trauer und Klage. So gehört er in kürzeren strophischen Versen dem Liede der Liebe und Freundschaft, und überhaupt allen ähnlichen lyrischen Ergüssen, die in unschuldsvoller Einfach-

Digitized by Google

heit und Natürlichkeit sich nicht hinaufschwingen zur Ode. Am Geeignetsten aber ist, besonders fünffüßig gebraucht, der Trochäus für den Ausdruck elegischer Stimmungen, wie denn auch in der That die Elegieen von Hölty, Matthisson, Tiedge und Anderen meistens nur gedichtet sind in diesem Versmaaß. Solcher Natur nach wird derselbe, namentlich in Form spanischer Decimen, nicht minder geschickt für die ernsten Schauer der Romanze und Ballade; zu epischen Dichtungen von größerem Umfange dagegen ist er, seiner früher erwähnten rhythmischen Eigenthümlichkeit nach, im Deutschen nicht sonderlich brauchbar. Eben so wenig nun paßt auch diese Versart für unser Drama, obgleich dieselbe hier, nach dem Muster der spanischen Classiker, neuerdings mehrfach angewendet worden ist von Grillparzer, Schöne, Hensel und Anderen: soll der Trochäus noch hier von angenehmer Wirkung sein, so muß er wenigstens nicht als geregelter Dimeter eintönig fortgehen, sondern sich bewegen in freierer Form, etwa wie Müllner denselben, bisweilen überaus schön und charakteristisch, gebraucht in der „Schuld." Den didaktischen Darstellungen noch sagt, beiläufig zu erwähnen, der ernste Trochäus, nothwendig in mehrerer Hinsicht zu; besonders eignet er sich für den ruhigen Ton des poetischen Briefes, woher ihn denn auch Göckingk vorherrschend anwendet in seinen trefflichen Episteln. Für das Komische endlich ist nach diesem Allen der Trochäus im Deutschen sehr wenig brauchbar; wir finden zwar auch also geformte Scherzgedichte, in der Regel indessen würde deren oft höchst ergötzlicher Inhalt bei einem schicklicheren Versmaaß von noch tieferer Wirkung sein. Es will hier zwar noch, dem ironischen Choliambus gleichsam gegenüber, der hinkende trochäische Tetrameter sich geltend machen; wie wenig indessen derselbe für den leichten Scherz geeignet sei, erweist zu Genüge Apel's folgender Vers:

Genial klingt doch das Verschen, wenn der Rhythmus gleich stolpert.

Digitized by Google

Der Spondeus müßte, aus zweien ganz gleichen Längen bestehend, in dem rein accentuirenden Rhythmus dargestellt werden durch zwei ganze gleich schwere Sylben in einer der beiden folgen den Formen „– –, ‿ ‿“: solche Accentstellung indessen hat, wie bereits erinnert ward, unsere Sprache beinahe gar nicht, wodurch denn der Gedanke an ein eigentlich entsprechendes Nachbild dieses Versfußes verschwindet. Die beiden Formen „‿ –, – ‿,“ welche im Deutschen gewöhnlich als Spondeen gelten, haben in ihrer merklichen Hebung und Senkung stets noch einen rhythmischen Anklang, und deshalb sind dieselben nicht allein nur anwendbar zur Verstärkung des Nachdrucks anderer metrischer Formen, sondern sie können, ohne von Contraction der Dactylen und Anapäste, wie im Griechischen, hergeleitet zu sein, in seltenen Fällen auch selbstständige Reihen bilden von eindringlichster charakteristischer Wirkung. Der langsam schwere Schritt des Spondeus hat etwas Gewaltsames; höchste Anstrengung, düsteres Brüten, dumpfer Schmerz drückt derselbe aus in höchst gesteigertem Grade [135]). Bei den alten Tragikern gewinnen eingestreuete spondeische Reihen bisweilen eine fürchterliche Bedeutsamkeit [136]); und für ähnliche Fälle mögen denn auch solche schwer schreitenden einzelnen Verse aufbewahrt bleiben, deren möglichen Bau die folgenden Beispiele bekunden:

Feldschlacht weckt Nachrufshall.

Weil rastlos stets dein grollschwer Herz —

Wohl wohl, nicht täuscht mein Groll.

Meersturm laut brüllt, Brandung wild braust.

---

135) Klopstock feiert die Wichtigkeit dieses Versfusses in der demselben besonders geweiheten Ode „Sponda.“

136) V. Sophocl. Electr. v. 192 ff. — Eurip. Hecub. v. 188 — 1045.

Digitized by Google

Ahndungsvoll klagt still beim Festmahl Abschiedswehmuth.

Der Molossus ist, hier gleich anzumerken, in seinem Gange noch schwerfälliger, und bei sonst gleichem Wesen doch minder edel als der Spondeus; sein Name bedeutet in den alten Sprachen zugleich einen Bullenbeißer, an dessen rauhes Bellen dieser Versfuß, länger hinter einander gesprochen, denn auch merklich erinnert. Daß unsere gewandte Sprache indessen selbst diesen hämmernden Grobschmiedstakt, wenn es sein soll, zu gestalten vermag, ersieht sich aus den folgenden Versen:

Horch! — Wach auf!
Laut vorm Zelt
Wachthund bellt;
Turan, auf!
Schwertschlag dröhnt
Fern durch's Feld;
Hörst du's Held?
Angstruf stöhnt.

Wortkram ganz inhaltleer
Scheint gern recht inhaltschwer.

Der Dactylus, der schönste der dreisylbigen Versfüße, bildet im Deutschen metrische Reihen von vielfach verschiedener Ausdehnung und Gestalt; seine einfachsten Formen wenigstens sind zunächst enthalten in der folgenden Beispielreihe:

Strebenden
Schwebenden
Gang,
Innigsten
Sinnigsten
Klang,
Tönet des Dactylus Maaß.

Digitized by Google

Ein schönes Muster zweifüßig dactylischer Verse ist früher bereits angegeben [137]), und zwar an einer Stelle, wo zugleich über das Aesthetische der rhythmischen Bewegung überhaupt manche allgemeine Bemerkungen gemacht wurden, die an dieser Stelle schicklich in Erinnerung zu bringen sind. Dreifüßige Dactylen kommen vor in nachstehender Form:

Freude beglücke den Gütigen,
Welcher dem Armen, dem Flehenden,
Trocknet die Zähre so heiß.

Wie in diesen Beispielen rein dactylischer Formen von Zeit zu Zeit Ruhepunkte einzelner schwerer Sylben durchaus nothwendig sind, so giebt man gern, um den lebhaft hintollenden Gang dieser Verse mehr zu mäßigen, jeder einzelnen metrischen Reihe schon einen gesenkten zweisylbigen oder auch einsylbig kräftigenden Schlußfall; die einfachste dieser also zusammengesetzten dactylischen Formen nun ist der zunächst folgende so herrliche adonische Vers:

Singt dem Beglückten,
Dem zu des Festreih'n
Fröhlichen Spielen
Folget die schöne
Lächelnde Braut.

Apel.

Fern von der Erde Getümmel
Schwingt sich die Seele zum Himmel,
Eilet zum glänzenden Chor
Seliger Geister empor.

Seht wie die Tage sich sonnig verklären!
Blau ist der Himmel und grünend das Land.
Klag' ist ein Mißton im Chore der Sphären,
Trägt denn die Schöpfung ein Trauergewand?

Salis.

---

137) Th. I. S. 132.

Digitized by Google

Lobe den Herren den mächtigen König der Ehren.
J. Neander.

Die Bewegung des Dactylus ist zwar leicht und wiegend, lebhaft und munter, jedoch niemals hüpfend und tändelnd; sie wird rasch und selbst heftig, niemals aber stürmend und wild brausend. So erscheint dieser Fuß als der großartigste der dreisylbigen Versfüße, Klopstock sagt: erhaben schreitet der Dactylus daher [138]). In dieser Hoheit, in solchem Adel der Bewegung wird er stets ein Ausdruck schöner Leidenschaftlichkeit; edle Freude, würdig hervortretender Schmerz gelangen in ihm zum genügenden Ausdruck. So gehört er besonders einem gewissen höheren Schwunge der Lyrik; selten dem heiter mahnenden Lehrgedicht, noch seltener, als einfache metrische Reihe wenigstens, dem Epischen: dagegen aber eignet sich derselbe trefflich für die erregteren Momente des Drama. Engel und Menschen singen in Göthe's Faust ihre Empfindungen in schönen adonischen Versen; und in Schiller's Maria Stuart spricht in der Gartenscene das belebende Gefühl geahneter Freiheit sich so höchst gelungen aus in Anklängen des dactylischen Rhythmus, bis endlich der Sehnsucht höchste Steigerung hervorbricht in hoch lyrischer Weise:

Eilende Wolken! Segler der Lüfte!
Wer mit euch wanderte, mit euch schiffte!
Grüßet mir freundlich mein Jugendland!

Von den zusammengesetzteren dactylischen Versweisen des epischen Hexameters, wie auch des elegischen Pentameters, wird nachher besonders geredet werden.

Der Anapäst ist nun zunächst der wichtigste der dreisylbigen Versfüße. Wie den dactylischen Reihen, um deren allzu feurigen Gang zu mäßigen, gern ein sinkender Schlußfall gegeben wird, so unterbricht man das stete Po-

138) S. die Ode „Sponda."

Digitized by Google

chen und Hämmern dieses gewaltsam aufstrebenden Fußes auch in den Versen selbst schon auf mehrfache Weise; und solcher Gestalt kommt derselbe denn wiederum in metrischen Systemen von verschiedenster Ausdehnung vor. Kürzere anapästische Rhythmen sind früher bereits mehrfach angeführt worden [139]), daher folgen hier als Beispiele nur einige Verse noch von größerem Umfang:

Amazonische Kraft
In den Adern sich regt, ja ich fühle den Muth,
Der die Männer beseelet im Schlachtfeld!

Weh! Lohnest du so der Geliebten, Apoll?
O wie anders gelobt hast du mir damals
Als, ein arglos Kind jungfräulichen Tritt's,
Ich allein lustwandelt' auf Frühlinges Au'n,
Und der Blumen, des Laub's hellfarbigen Putz
In das faltig geschürzte Gewand las.

A. W. Schlegel.

Zum Todtentanz! zum Todtentanz!
Hoch flattert der Fahnen wehender Kranz;
Durch die Lüfte ziehen die Geister der Schlacht,
Furchtbar wie dräuende Riesen der Nacht;
Sie ziehen in windesflüchtigem Lauf,
Keine Macht und Gewalt hält die Flüchtigen auf!

Karl Gruumbach.

Die Stachel der Ferse, das Schrecken des Ruf's
Verdoppeln den Donnergaloppschlag des Huf's,
Verdoppeln die Stürme der Nase.

Bürger.

Her schwamm das Schiff, es segelte fast;
Doch ich schonte nicht Tau und verschonte nicht Mast,

---

139) S. Th. I. S. 528—534.

Digitized by Google

Zerriß das Verdeck und den Rumpf und das Tack,
Und da lebt keine Seel', zu bejammern den Wrack.
A. Wagner, nach Byron 140).

Hier steh' ich verkappt als brittisches Weib; doch kommt mir das Englische hart an:
Kein voller Accent, und ein Sprachwirrwarr, und stets einsylbige Wörtlein:
Nie könnt' ich damit anapästischen Schwung in die raschen Tetrameter zaubern.
Platen-Hallermünde.

Der feurig hinreißende Sprung des Anapäst's malt zunächst treffend jede rasche und kräftige Bewegung; Streit, Krieg, Gefecht, und eben so innerstes Toben des Zornes, der Wuth, ja selbst der Raserei, werden durch ihn dargestellt mit eindringender Kraft. Sein heftiges Aufstreben und Hindringen zur Arsis kann stets nur eine höchst leidenschaftliche Erregung des Gemüths eigenthümlich ausdrücken. Tiefster eigentlicher Seelenschmerz nicht, wohl aber eine pathetische in lärmendem und feierlichem Gepräng sich äußernde Trauer, sinnige Freude eben so wenig, wohl aber bacchantischer Taumel, liegen in seinem Bereich. In solchem bestimmt abgeschlossenen Charakter gehört dieser Fuß nur gewissen Gebieten der deutschen Lyrik eigends an; im Epischen dagegen wird derselbe nur charakteristisch hervortreten in einzelnen Fällen. So drückt zum Beispiel Schiller durch den anapästischen Rhythmus eine aufstrebende Bewegung trefflich aus:

Und ein Arm, und ein glänzender Nacken wird bloß.

---

140) The ship sail'd on, the ship sail'd fast,
But I left not a sail, and I left not a mast;
There is not a plank of the hull or the deck,
And there is not a wretch to lament o'er his wreck.
Manfr. Act. II. Sc. 3.

Digitized by Google

Und es wallet und siedet und brauset und zischt,
Wie wenn Wasser mit Feuer sich mengt;
Bis zum Himmel sprützet der dampfende Gischt,
Und Fluth auf Fluth sich ohn' Ende drängt;
Und will sich nimmer erschöpfen und leeren,
Als wollte das Meer noch ein Meer gebären.

Wohl hört man die Brandung, wohl kehrt sie zurück,
Sie verkündigt der donnernde Schall;
Da bückt sich's hinunter mit liebendem Blick;
Es kommen, es kommen die Wasser all;
Sie rauschen herauf, sie rauschen nieder,
Den Jüngling bringt keines wieder.

Diese letzte Stanze ist, wegen des hinsinkenden Rhythmus der gegen das Ende hin wie ein Echo nach und nach verhallenden Anapäste, wegen der sanft ausklingenden weiblichen Reime, und wegen des allmähligen Eintretens milderer Vocale und Consonanten ein nachahmenswerthes Meisterstück von charakteristischer Schönheit des Versbaues. Nicht minder bedeutsam gebrauchen Schiller in der „Bürgschaft," und Bürger in dem Liede vom „braven Mann," wie auch noch anderen Ortes für einzelne besondere epische Effekte den Anapäst. Mit wie trefflicher Wirkung die griechischen Tragiker, und namentlich Sophocles, denselben hin und wieder gebraucht haben, sowohl in dem lyrischen Theile des Dialogs, wie auch für einzelne Stellen der Chöre, und endlich als Schlußverse der Tragödien, weiß jeder Kenner; in unserem Drama dagegen ist dieser Rhythmus wenig einheimisch, doch hat Göthe in der Pandora einen schönen anapästischen Hymnus. Ueber den Gebrauch des aristophanischen Tetrameters in der deutschen Komödie werden wir späterhin noch Einiges zu bemerken Gelegenheit haben.

Der Amphibrachys, in seinem zwar lebhaften aber schwankenden Gange, kräftigt beinahe immer seine schwächere rhythmische Wirkung durch den melodischen Gleichklang;

Digitized by Google

also gereimt indessen wird er wiederum vielfach, am liebsten jedoch zwei- oder vierfüßig gebraucht, wie z. B.:

Den flüchtigen Tagen
Wehrt keine Gewalt;
Die Räder am Wagen
Entfliehn nicht so bald.
Gleich flammenden Blitzen
Enteilen sie hin:
Drum will ich sie nützen,
So lang ich noch bin.

Gleim.

Vorüber die stöhnende Klage!
Elisium's Freudengelage,
Ersäufen jegliches Ach [141]).

Schiller.

Wo bin ich, o Himmel! Ich athme noch Leben?
O Wunder! ich walle im Meere? mich heben
Die Wellen empor.

Ramler, in der Cantate „Ino."

In dem letzten Beispiele ist der Amphibrachys mit guter Wirkung äußerlich malerisch gebraucht; sein innerster Charakter jedoch ist sanfter, gleichsam weiblicher Frohsinn; überhaupt heitere, harmlose Erregtheit. Wie sehr er in solcher Natur, unseren früheren Bemerkungen nach, der deutschen Volkspoesie angehöre, das beweisen unter Andern auch die vielen geistlichen Lieder, die in vierzeiligen, rein amphibrachyschen Strophen gedichtet sind, wie z. B.:

Ich liebe dich herzlich, o Jesu, vor allen,
Du bist es, an dem ich mein einzig Gefallen,
Ich such' dich, ich lieb dich, ich will dich umfassen,
Ich will dich fest halten, ich will dich nicht lassen.

---

141) Der Diphthong „äu" des Wortes „ersäufen" stört an seiner Stelle eben so sehr den schönen Fluss der Melodie, wie der ganze Ausdruck überhaupt höchst unpoetisch ist. d. V.

Digitized by Google

Schiller, wenn er diesem Rhythmus für einen schon mehr didaktischen Inhalt größere Kraft und Würde geben will, mäßigt das Hüpfende desselben durch spondäische Versfüße, wie in Folgendem:

Drei Worte nenn' ich euch inhaltschwer,
Sie gehen von Munde zu Munde,
Doch stammen sie nicht von außen her,
Das Herz nur giebt davon Kunde.

Für das Epische ist der Amphibrachys im Ganzen wenig geeignet, nur einfach schlichte Erzählungen im heiteren Volkston spricht derselbe noch allenfalls zweckgemäß aus; unter Andern in der bekannten Dichtung Bürgers:

Ich will euch erzählen ein Mährchen gar schnurrig;
Es war mal ein Kaiser, der Kaiser war kurrig,
Auch war mal ein Abt, ein gar stattlicher Herr,
Nur Schade, sein Schäfer war klüger, wie er.

Im Dramatischen endlich hat, mit Ausnahme der Operndichtung, die eben besprochene Versweise noch keine bemerkenswerthe Anwendung gefunden.

Der Amphimacer kommt wegen seines männlichen für sich allein fast schon zu schweren Trittes wenig mehr in eigenen Systemen vor, dagegen vereint derselbe sich zweckmäßig mit anderen ihm verwandten Füßen, wie die Trochäen, Dactylen und Choriamben, zu zusammengesetzteren lyrischen Strophen. Daß der Creticus jedoch selbstständig noch auftreten könne, beweisen die folgenden Beispiele:

Ohne Geist
Reimen, heißt;
Nur im süßen
Sing und Sang,
Kling und Klang
Sich ergießen. Grotefend.

Ach, wie lang' sucht ich hier dich umsonst,
Freund, ach komm! sieh den Lenzflor der Au.

Digitized by Google

Du entfliehst? Eile nicht, bleib, Gedankenfreund!
Klopstock.

Das scharf Abgesetzte in diesem Rhythmus giebt den Worten einen ganz besonderen Nachdruck, so wie das Fortstrebende und doch wiederum Angehaltene desselben eine gewisse sehnsüchtige Beklommenheit athmet, welche eben den wahren ästhetischen Charakter des Amphimacer ausmacht.

Der Bacchius ist, gegen den vorigen Versfuß, noch ungleich nachdrücklicher und energischer in seinem aufstrebenden Gange; an allen Orten folglich, wo ein Uebermaaß gleichsam von Kraft ausgedrückt werden soll, kann er wirksam unter andere Versfüße gemischt werden. Selbstständig gebraucht wird derselbe wegen seines schweren Rhythmus nur für seltene Effekte geeignet sein; die folgenden Verse geben davon eine deutliche Probe:

Mit Graun füllt und Ehrfurcht der Anblick des Meersturm's
Den Sinn deß', der Gott glaubt.
Das Herz bebt,
Wenn Fluth braust, die Luft dröhnt, und Blitz zuckt:
Es schaut hier die Allmacht.

Der Palimbacchius kommt nur äußerst selten vor, denn sein Rhythmus und sein ganzes Wesen überhaupt hat eine unangenehme prosaische Steifheit; wie es aus nachstehendem Beispiel zu ersehen ist:

Aufstreben laut heulend Sturmwinde,
Durchwühlen tief unten Meergründe.

Der Choriambus, der früherhin schon als der schönste Versfuß der deutschen Sprache bezeichnet ward, kann zunächst ganz rein für sich angewendet werden, wie in folgenden Versen:

Himmel! wie wild
Raset sein Schmerz!
Anderer Ort,
Andere Zeit

Digitized by Google

Breiten sich schwarz
Wie ein Gespenst
Rings um ihn her,
Hüllen ihn dumpf
Schauerlich ein. —
Engel erscheint!
Lichtet des Harms
Nächtliches Graun!
Streuet den Glanz
Edens um ihn!

Horch, es erschallt Siegesgetön!

Morgengewölk röthet die Flur, kündet den Tag!

Auf zu dem Kampf! noch ist es Zeit: stürze den wuthschnaubenden Feind.

Gewöhnlicher aber ist es, dem Choriambus einen einsylbigen Auftakt, oder mehr noch, einen kürzeren Fuß als Basis zu geben, und eben so auch den Vers zu beschließen, wodurch gesonderte metrische Reihen entstehen, wie die Glykonischen, Asklepiadischen Verse u. s. w., von denen einige kurze Beispiele wenigstens folgen:

⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ –

⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ –

⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ –

Kühn hallte das Lied von Alkmans,
Kühn, männlich und stark, tönte Gesang der Sappho;
Mit kühnerem Schwung, männlich und stark, sang in die Laut' Alkaios.

– ⏑ – ⏑ – ⏑ –

Selbst den Himmel bedroh'n wir.

Digitized by Google

– ∪ / – ∪ ∪ – / ∪ –

Früh im duftigen Morgenroth.

– ∪ / – ∪ ∪ – / – ∪ ∪ – / ∪ –

Schön ist, Mutter Natur, deiner Erfindung Pracht.

∪ – / – ∪ ∪ – / – ∪ ∪ – / – ∪ ∪ – / ∪ –

Laß trübsinnigen Gram; sieh' wie der Wald grünende Wipfel hebt,
Schon aus fernerem Land nähet die Schaar singender Vögel sich:
Selbst nun kränze das Haar, hebe das Aug' froh zum Olymp empor.

Diese verschiedenen choriambischen Verse nun werden vielfach zu kunstreichen lyrischen Strophen verbunden, wie zum Beispiel in der schönen asklepiadischen Form:

∪ – / – ∪ ∪ – / – ∪ ∪ – / ∪ –

∪ – / – ∪ ∪ – / – ∪ ∪ – / ∪ –

∪ – – / – ∪ ∪ – / –

∪ – – / – ∪ ∪ – / – ∪ –

Auch war lindes Getön wanniger Harmonie,
Wie kaum hörbar im Wind' athmet ein Saitenspiel,
Wie Harmonikasäusel
Anklingt oder zu klingen scheint. Voß.

Der Choriambus, der von der schön bewegten Senkung des Dactylus wiederum triumphirend sich aufschwingt zur Hebung, und also schon in jedem einzelnen Fuße ein rhythmisches Ganzes darstellt, zeigt in seinem stolzen Gange stets einen großartigen Schwung des Gefühls. Feurige Kraft, und doch auch wiederum zarteste Innigkeit; hohe tragische Leidenschaft, die mächtig nach außen drängt, und dagegen eben so eine in sich abgeschlossene ruhige Klarheit liegen in seiner viel umfassenden Sphäre. Würde und Hoheit, Feierlichkeit und Erhabenheit indeß bilden stets den wahren ästhetischen Charakter des Choriambus, den Klopstock also feiert:

Digitized by Google

Da sang der Laute Silbergesang
Choriambos: Ich bin Smintheus Apoll's
Liebling! mich lehrte sein Lied Hain und Strom,
Mich, da es flog nach dem Olymp.

Der steigende Joniker ist nach dem Choriambus in unserer Sprache der wichtigste der viersylbigen Versfüße, derselbe kommt in sehr verschiedenen Formen noch vor, wie z. B.:

An das Dach greift's,
Das entflammt schon.
Das Gesparr kracht!
Ach! es bricht mir
Ueber's Haupt ein!
Es erschlägt mich!
——— Göthe, in der Pandora.

Was ermahnt ihr zu dem Sieg'smahl um den Kronhirsch mich den Weidmann?
Was entlockt ihr mich der Einöd' in das Prachtzelt der Bewirthung,
Wo das Waldhorn mit Gesang' hallt?

O hinwegspült der Pokal nicht mit den Goldwein vom Johann'sberg,
Es betäubt nicht der Krystallklang, noch der Ausruf des Triumphtons,
Mir den Wahnsinn der Entzückung!

Mich berauscht sie, die mit Jagdrohr, und mit Fangstahl an dem Leibgurt,
In der jungfräulichen Anmuth und Gewandheit Atalanta's,
Auf der Wildbahn sich einherschwang.
Voß.

Ist es Mitleid, Philomela, daß so bang
Aus dem Fruchthain, wo der Maiduft dich umwallt,
Wie ein Grablied dein Gesang mir
Durch die Dämm'rung sich ergießt?
Derselbe.

Digitized by Google

˘ ˘ – / – ˘ – ˘
– ˘ – / ˘ ˘ –

Wie der Blitzstrahl hohe Wartthürm' und den Eichbaum, der den Forst schützt,
Heißen Zorns voll mit der Gluthkraft seines Zickzack in den Staub wirft;
Wie die Windsbraut in dem Seesturm jedes Kriegsschiff in den Abgrund
Mit sich fortreißt, daß der Hauptmast, wie ein Rohrhalm, ganz zerschellt kracht:
So der Kampfheld auf dem Streitroß mit dem Schlachtschwert, gleich dem Lichtstrahl,
Alles hinwirft, was der Mannskraft seines Stahlarm's kühnlich Trotz beut.

Albert vom Hochwald.

Wenn das Frühroth, wie ein Glutmeer, von den Berghöh'n in das Thal blickt,
Und der Lichtstrahl in dem Nachtthau, wie ein Sternheer ohne Zahl, zückt;
Wenn der Waidmann mit dem Jagdhund an dem Leitseil in den Forst zieht,
Wo der Dammhirsch vor dem Tritt schreckt, und wie Blitzstrahl in den Horst flieht;
Wenn der Landmann mit der Pflugschaar zu dem Tagwerk auf das Feld wallt,
Und mit Andacht nun das Haupt neigt, weil die Betglock' in die Welt hallt:
Da erfaßt ach! mich, das Heimweh, und zur Schwermuth sich das Herz neigt;
Doch es löst dann sich das Leid wohl in das Lied auf — und der Schmerz schweigt.

Derselbe.

In dem Meergrund, in dem blauen,
Wo die Brandung sich legt,
Wo der Wind stets ist ein Fremdling,
Und die Meerschneck' sich regt,
Wo das Meerweib mit Muscheln
Sich das Haargrün umsteckt,

Digitized by Google

Hat wie Sturmswuth auf der Meerhöh'
Mich dein Bannspruch erweckt.
A. Wagner nach Byron.[142])

Der Charakter dieser Versart bedarf nach so sprechenden Beispielen kaum noch einer weiteren Erörterung: der mächtig aufsteigende Gang dieses Jonikers hat etwas großartig Pathetisches, und eine pomphafte grandiose Feierlichkeit, welche in keiner anderen Versweise so treffend zum Ausdruck zu gelangen vermag.

Der sinkende Joniker, der im Sotadischen Verse von Griechen und Römern öfter zu Sittensprüchen und Volksliedern gebraucht ward, ist im Deutschen nicht gewöhnlich; seine ganze rhythmische und ästhetische Natur zeigt nur etwas Gesperrtes und höchst Schroffes, das leicht sich wahrnehmen läßt in den folgenden Musterversen:

Gott hört das Emporflehn der geheimklagenden Unschuld.
Voß.

Laut rufen die froh schallenden Waldhörner zum Festreihn.
Apel.

Der Antispast bildet bei den griechischen Dichtern schon für sich, mehr aber noch mit einer Ueberschlagssylbe als Dochmius, einen ziemlich gewöhnlichen Rhythmus, der durch die mannigfache Abwechslung, die er gestattet[143]), hier erscheint als ein Sylbenmaaß von gefälligstem Wohllaut und vielfach wechselndem Ausdruck. Im Deutschen dagegen hat dieser Versfuß stets etwas durchaus Widerstrebendes, indem

142) Das hin und wieder Schwankende in dem jonischen Rhythmus dieses Geisterrufes gehört dem getreu wieder gegebenen laxen Versbau des englischen Vorbildes. d. V.

143) c. A. Seidler, de vers. dochmiacis Tragic. graecor. II, Voll.

seine Hebungen einander begegnen, ohne mit einer Senkung zu wechseln; Moritz nennt ihn nicht mit Unrecht eine vollkommene metrische Dissonanz. Derselbe kommt daher auch höchstens nur vor in Uebersetzungen vermeintlicher griechischen Verse dieser Art, aus denen wir denn hier einige Stellen entlehnen zu näherer Versinnlichung seines Rhythmus und seiner Wirkung:

So litt Danae's Leib, wo, von des Himmels
Lichtstrahl fern, sie der erzdichte Bezirk
Umschloß, untergehüllt in
Des grabdunkelen Ruhgemachs Einschluß;
Die doch an Geburt würdig, o Kind, Kind, war,
Und barg hegend dem Zeus selber
Die goldströmende Saat,
Doch streng waltet gewiß hohes Geschicks Obmacht.

Solger selbst, aus dessen Uebersetzung der Antigone diese Verse entlehnt sind, mißt dieselben antispastisch; liest man sie indessen, auch im Griechischen selbst, als Choriamben mit einer Basis, so erhält das Ganze einen viel freieren und sinnigeren Ausdruck. Zur Probe eines complicirteren, angeblich antispastischen Versbaues geben wir noch die folgenden Verse:

⏑ – ⏑ ⏑ ⏑ – / ⏑ – – ⏑ / ⏑ – ⏑
– – ⏑ / – ⏑ –
⏑ – – ⏑ / ⏑ – – ⏑ / ⏑ ⏑ ⏑ – ⏑ –
– ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑
⏑
⏑ – – ⏑ –
⏑ – – ⏑ – / – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑
– ⏑ / ⏑ – – ⏑ / ⏑ – ⏑
⏑
– ⏑ / ⏑ – – ⏑ / – ⏑ –
– – ⏑ / ⏑ – ⏑

Mir dünket es ein Wahn; so schlingsüchtiger Götter
Erzählung wag' ich nicht.
Wie oft faßte die Schmähsüchtigen des Verderbens Loos!
Ehrten einen Erdbewohner
Olymps Wächter je,
So war's wohl gewiß Tantalus. Dieser aber
Konnte des Glücks Größe nicht tragen;

Digitized by Google

Frevelnd im Rausch lud er einst auf sich
Schwer lastende Strafe.

Grotefend, nach Pindar 144.)

Die vier Päone sind von sehr verschiedenem Werthe für den deutschen Versbau. Der erste in seinem schwach hinsinkenden Rhythmus, und der Vierte, in der höchsten Gewaltsamkeit seines Aufstrebens, sind im Griechischen schon seltener, und werden hier, mit anderen lebhafteren Versfüßen vermischt, hauptsächlich nur gebraucht für den kühnen Rhythmus erhabener Hymnen, und für stürmischen Dithyrambenschwung; in unserer Sprache dagegen können diese Versweisen ihrem Baue nach natürlich nur ungleich sparsamer noch vorkommen. Der zweite Päon ist zwar an sich leichter zu gestalten, er hat jedoch in seinem Gange eine ungeschickte sehr leicht zum Lachen anreizende Eile: der dritte dagegen erscheint als ein deutsches Versmaaß von schönster Bewegung 145); reizvolle Lieder singt Klopstock im Takte des sanft hinschwebenden Didymäus. Wie indessen auch die anderen Päone noch wirklich zu größeren rhythmischen Reihen gebildet werden können, das erweisen die folgenden Verse:

– ∪ ∪ ∪

Sanfteren Accorden nun ergeben sich die Saiten;
Rührendere Klagen, ach! verhallen in der Ebene,
Leiseres Gelispel und ersterbendes Getöne.

∪ ∪ ∪ –

Zu dem gedoppelten Bemühen noch ermuthigen die Kraft
Und des Gelingens so belebendes Gefühl.

---

144) V. nov. act. societ. lat. Jenens. T. I. p. 389.

145) Dem griechischen Ohre des Hephästion dagegen widerstrebt die Bewegung des dritten Päon, der sogar mit der Melodie einer Sackpfeife verglichen wird.

d. V.

Digitized by Google

⏑ – ⏑ ⏑

So haben die Eroberer gebändiget die Feinde? —
Es klingen Melodieen in beseelterem Gesange;
Geflügelte Bewegungen in stürmenden Päanen,
Sie dringen so gewaltig in die Seele.

⏑ ⏑ – ⏑/ ⏑ ⏑ – ⏑/ ⏑ ⏑ –
⏑ ⏑ – ⏑/ ⏑ ⏑ – ⏑/ ⏑ ⏑ – ⏑
⏑ ⏑ – ⏑/ ⏑ ⏑ – ⏑
⏑ ⏑ – ⏑/ ⏑ –

Wenn der Schimmer von dem Monde nun herab
In die Wälder sich ergießt, und Gerüche
Mit den Düften von der Linde
In den Kühlungen wehn;

So umschatten mich Gedanken an das Grab
Der Geliebten, und ich seh in dem Walde
Nur es dämmern, und es weht mir
Von der Blüthe nicht her.

Ich genoß einst, o ihr Todten, es mit euch!
Wie umwehten uns der Duft und die Kühlung,
Wie verschönt warst von dem Monde,
Du, o schöne Natur!

Klopstock.

Nach einem in jeder Hinsicht so höchst gelungenen Muster des didymäischen Rhythmus ist es wohl überflüssig von der Schönheit und von dem ästhetischen Charakter desselben noch näher zu reden.

Die vier Epitrite endlich sind von geringster Bedeutung für den deutschen Versbau: der erste und vierte erscheinen durchaus unnatürlich, und der zweite und dritte wiederum zeigen, den folgenden Beispielen nach, in ihrem sehr gewöhnlichen Gange keine wesentliche Besonderheit des charakteristischen Ausdrucks:

⏑ – ⏑ ⏑ –

Zu viel Klang stört den Wohllaut sehr.

Digitized by Google

– ∪ – ∪

Kraftreich singen Deutschlands Barden.

– ∪ – –

Mild' und Mannskraft hall' im Lied stets.

– – ∪ –

Anmuth und Kraft hallt schön vereint Bragor's Gesang!

Die beiden zuletzt aufgeführten Epitrite fallen zusammen mit dem Rhythmus der zuerst betrachteten trochäischen und jambischen Dipodieen, und somit rundet auch dieser Theil der Untersuchung über die Sprachmusik wiederum sich ab zu einem organischen Ganzen. Das Charakteristische der einfacheren einzelnen Versweisen hat, vollständig durchlaufen, nunmehr durch Theorie und Praktik klarer sich gestaltet, und wird sofort durch treffende Gegensätze deutlicher noch hervor treten in den folgenden Mustern deutscher Classiker. Schiller zunächst, wenn gleich, wie wir gesehen haben, nicht selten tadelhaft im Versbau, gehört doch zu denjenigen Dichtern, denen die Melodie ihrer Gesänge stets lebendig vorschwebt, und welche die zarteste Bedeutsamkeit der Rhythmen lebhaft empfinden. In seinem Gedichte „die Erwartung" zum Beispiel, singt derselbe:

Hör' ich das Pförtchen nicht gehen?
Hat nicht der Riegel geklirrt? —
Nein, es war des Windes Wehen,
Der durch diese Pappeln schwirrt.

O schmücke dich, du grün belaubtes Dach,
Du sollst die Anmuth strahlende empfangen,
Ihr Zweige baut ein schattendes Gemach,
Mit holder Nacht sie traulich zu umfangen; u. s. w.

Treffend stellt hier die Unruhe liebender Erwartung sich uns dar in den beiden dactylischen Versen, wogegen das bange

Digitized by Google

Gefühl der Täuschung gelungen sich ausspricht in ernsten Trochäen; darauf endlich strömt der Erguß sehnsüchtiger Liebe und Hoffnung wiederum hin in belebteren Jamben, die eben in Absicht auf die größere oder geringere Erregtheit zwischen den Trochäen und Dactylen die eigentliche Mitte bilden. Ein so bedeutsamer Wechsel der Versfüße setzt deren besonderen Charakter in das hellste Licht; man thut hier tiefere Blicke in die ästhetische Natur der Sprachrhythmen. Wären in jenem Gedichte zum Beispiel statt der edleren Dactylen stürmische Anapäste gebraucht; wie sehr anders, um wie viel tobender und sinnlicher gleichsam hätte die waltende Leidenschaft der Liebe sich uns gestaltet. Nicht minder bedeutsam stellt Schiller in seiner „Würde der Frauen" deren innerstes Wesen dar im grazienvollen dactylischen Rhythmus, während er von der männlichen Natur stets nur redet in schweren Trochäen: man möchte sagen, das bloße Metrum für sich drücke hier schon den verschiedenen Charakter der beiden Geschlechter sprechend aus. Eben so sinnvoll gebraucht der herrliche Sänger die Dactylen und Trochäen noch in seinem „eleusischen Fest;" die Anapäste aber und andere Versfüße in der „Bürgschaft," im „Taucher," u. s. w. Bürgers Dichtungen sind — wie etwa das Lied vom „braven Manne," „Leonore," und viele andere seiner Balladen und Gesänge — gleichfalls Meisterstücke charakteristisch schöner Sprachmusik, so wie auch zum großen Theile die mit klarstem Bewußtsein kunstreich gebildeten Verse und Strophen A. W. Schlegels; wie überaus gelungen fallen, um wenigstens eines Beispiels zu gedenken, Geist und Form zusammen in seinen „Lebensmelodieen":

Der Schwan.

Auf den Wassern wohnt mein stilles Leben,
Zieht nur gleiche Kreise die verschweben,
Und mir schwindet nie im feuchten Spiegel
Der gebog'ne Hals und die Gestalt.

Digitized by Google

Der Adler.

Ich hauf' in den felsigen Klüften
Ich brauf' in den stürmischen Lüften
Vertrauend dem schlagenden Flügel,
Bei Jagd und Kampf und Gewalt.

Die Tauben.

In der Myrrthe Schatten,
Gatte, treu dem Gatten,
Lauschen wir, und tauschen
Manchen langen Kuß.
Suchen und irren,
Finden und girren,
Schmachten und lauschen,
Wunsch und Genuß.

Göthe endlich, der große Meister des Gesanges, giebt denn ebenfalls sehr oft in seinen Versweisen wahrhaft classische Muster des charakteristischen Ausdrucks. Wer gewahrt nicht die allseitige frohe Regsamkeit des Lenzes, ja man möchte sagen, wer fühlte nicht dessen wehenden Hauch in den folgenden Versen:

Leise Bewegung
Bebt in der Luft,
Reizende Regung,
Schläfernder Duft.
Unter des Grünen
Blühender Kraft,
Naschen die Bienen
Summend den Saft.

Unnachahmlich schön sind ferner, zunächst die herrschende Grundstimmung der Seele so eindringlich bezeichnend im Rhythmus, seine beiden Nachtlieder des Wanderers:

1.

Der du von dem Himmel bist,
Alles Leid und Schmerzen stillest,
Den, der doppelt elend ist,
Doppelt mit Erquickung füllest,

Digitized by Google

Ach! ich bin des Treibens müde!
Was soll all der Schmerz und Lust?
Süßer Friede!
Komm, ach komm in meine Brust.

Wie ergreifend tritt hier zugleich noch der Hauptgedanke hervor durch den einzigen kürzeren Vers; in solchen unscheinbaren Feinheiten zeigt sich nur der tiefe Sinn eines wahrhaften Meisters.

2.

Ueber allen Gipfeln
Ist Ruh,
In allen Wipfeln
Spürest du
Kaum einen Hauch;
Die Vögelein schweigen im Walde.
Warte nur! Balde
Ruhest du auch.

Welch eine Melodik der Vocale; welch ein bedeutsamer Schlußfall; welche Milde in dem sanftesten Anklingen des choriambischen Rhythmus! Doch wir überlassen die weitere ästhetische Beschauung dieses unsterblichen Liedes den sinnvollen Lesern: vielleicht ist es uns gelungen, manchem Derselben durch diese bisherigen Untersuchungen die sonst weniger beachtete Seite der Sprachmusik bereits klar genug gestaltet zu haben, um eine solche Dichtung allseitig, und in jeder bedeutsamen Einzelnheit der Formen aufzufassen. Alles Aeußere in der ächten Poesie in nur ein Lebensrhythmus, ein Seelentönen, es ist ein Farbenreflex voll zartester Wiederscheine und Abspiegelungen des Innern; neue, seltene Genüsse erblühen daher Demjenigen, der dieses Alles so recht heraus zu fühlen und zu genießen vermag mit wahrhaft durchbildetem Schönheitssinn.

Bevor wir nunmehr weiter fortschreiten zur ästhetischen Betrachtung der zusammengesetzteren Versweisen, so wird hier schicklichen Ortes einiges Nähere einzuschalten sein über die poetischen Tongemälde von äußeren Sinnengegenständen.

Digitized by Google

Wir beziehen uns zunächst auf das, was über die allgemeine Natur solcher Schallnachahmungen in der vorigen Abhandlung weitläuftiger bereits beigebracht ist. Daselbst wurde dargethan, daß dieselben, in so fern sie auf leicht anspielende, mehr transcendente Aehnlichkeiten beruhen, allerdings statthaft sind; und da nun dieß bei der rhythmischen und melodischen Sprachgestaltung meistens nur der Fall ist: so gehören dergleichen Malereien, sobald sie nehmlich, wie schon in vielen Musterversen der alten Sprachen, ungesucht und ungekünstelt erscheinen, allerdings auch selbst der höheren Poesie. Die Onomatopöie ist entweder Nachhall der Bewegung sichtbarer Gegenstände durch den Rhythmus, oder Anklang gewisser Naturlaute durch den Sprachton; von beiden finden beiläufig sich, in manchen der früher angeführten Dichterstellen, schön bezeichnende Proben; und Treffliches der Art ist noch zu suchen bei Bürger, und namentlich auch bei Göthe; wie z. B.:

Meeresstille.

Tiefe Stille herrscht im Wasser,
Ohne Regung ruht das Meer,
Und bekümmert sieht der Schiffer
Glatte Fläche rings umher.
Keine Luft von keiner Seite,
Todesstille fürchterlich!
In der ungeheuren Weite
Reget keine Welle sich.

Glückliche Fahrt.

Die Nebel zerreißen,
Der Himmel ist helle,
Und Aeolus löset
Das ängstliche Band.
Es säuseln die Winde,
Es rührt sich der Schiffer.
Geschwinde! Geschwinde!
Es theilt sich die Welle,
Es naht sich die Ferne;
Schon seh' ich das Land.

Digitized by Google

So giebt Verskenner, die nicht nach dem Eindruck ihres Gehörs, sondern stets nach ihren auswendig erlernten metrischen Gesetzen urtheilen, und diese verwerfen denn, weil eben die Alten dem Amphibrachys nicht hold waren, denselben auch ohne Weiteres im Deutschen; wie malerisch und schön dieser Rhythmus indessen für unsere Sprache sey, das erweiset die eben angeführte Dichtung, so wie auch noch die folgende Stelle aus der Ballade „der Gott und die Bajadere“:

Sie rührt sich die Zimbeln zum Tanze zu schlagen,
Sie weiß sich so lieblich im Kreise zu tragen,
Sie neigt sich und biegt sich und reicht ihm den Strauß.

Mit größerer Umsicht als die Nachahmung der Bewegung müssen, besonders in ernsten Dichtungen, die eigentlichen Tongemälde behandelt werden, weil sie leichter in das Gesuchte und Unedle übergehen können; so würden schon zum Beispiel im Styl der Ballade die folgenden Verse nicht wohl zu billigen sein aus Göthe's Todtentanz:

Nun hebt sich der Schenkel, nun wackelt das Bein,
Gebärden da giebt es vertrackte,
Dann klippert's und klappert's mitunter hinein,
Als schlüg' man die Hölzlein zum Tacte.

Ueberaus schön dagegen ist wiederum in des Dichters Hochzeitliede die launige Darstellung des Zwergtanzes:

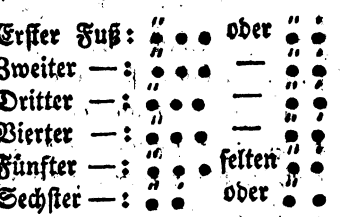
Zum Drehen und Walzen und lustigem Happ
Erkieset sich jeder ein Schätzchen.
Da pfeift es und geigt es und klinget und klirrt,
Da ringelt's und schleift es und rauschet und wirrt,
Da zispert's und knistert's und flüstert's und schwirrt.

Nun dappelt's und rappelt's und klappert's im Saal,
Von Bänken und Stühlen und Tischen,
Da will nun ein jeder am festlichen Mahl,
Sich neben dem Liebchen erfrischen.

Digitized by Google

Manches Weitere über die Natur der eigentlichen Tongemälde in der Dichtkunst wird noch vorkommen müssen bei der Alliteration und Assonanz; daher können wir hier nunmehr übergehen zur ästhetischen Betrachtung der mehr gemischten Versweisen.

Der Hexameter nimmt unter den zusammengesetzteren rhythmischen Formen unbezweifelt die erste Stelle ein; den Bau desselben zunächst bezeichnet im deutschen Schwermaaß seinen sechs Haupthebungen nach, genauer als vorhin, das folgende umfassende Schema:



Die ganz schweren Dactylen, „ ‿ ‿ ," sind hier stets besser als die folgende zwar noch statthafte Form „ ‿ ‿ ;" je stärker nehmlich alle sechs Hebungen hervortönen, desto schöner fällt der deutsche Hexameter in's Ohr: Füße von minderem Gewicht, wie etwa die sogenannten flüchtigen Dactylen (‿ ‿ , ‿ ‿), oder gar ganz leichte Trochäen (‿) machen den Vers matt und kraftlos. Das Uebrige seiner Formenlehre — wie das Einfallen der männlichen oder weiblichen Cäsuren, das verschiedene Verhältniß zwischen den Wortfüßen und Versgliedern, sammt den weiteren technischen Bestimmungen — kann hier nicht füglich weiter erörtert werden: wir gewahren auf unserem ästhetischen Standpunkt in diesem Allen nur eine große rhythmische Mannigfaltigkeit, die, bei dem sehr vernehmlichen Schlußfall jedes Hexameters, sich stets gestaltet zur schönsten, ebenmäßigen, und in sich selbst völlig abgerundeten Einheit. Solcher Reichthum in der formellen Bildung giebt diesem Verse aber zugleich auch einen sehr vielfach andeutenden Ausdruck; derselbe nimmt, im langsam gewich-

Digitized by Google

tigen Gange oder auch in rascher Leichtigkeit der Bewegung, die verschiedensten Mischungen von Kraft und Weichheit an. Der allgemeinste Charakter des Hexameters ist stetes Fortschreiten, bleibender Wandel; und daher ist er denn natürlich ein redender, sagender, epischer Vers. Ruhig, wie die Seele des Erzählers, der weder lyrisch noch dramatisch angeregt ist, entströmt derselbe den Lippen, und bezeichnet nur den größeren oder geringeren Antheil an den vorgetragenen Begebenheiten, oder auch wohl bisweilen deren wechselndes Leben und Treiben selbst, in vielfacher Nüancirung desselben unwandelbaren Grundrhythmus, der eben in solcher eigenthümlichen Natur die Hörer wie mit magischem Zauber ergreift. Schiller sagt demnach vom epischen Hexameter:

Schwindelnd trägt er dich fort auf rastlos strömenden Wogen;
Hinter dir siehst du, du siehst vor dir nur Himmel und Meer.

Dieses treffende Gleichniß führt so zu sagen A. W. Schlegel nur weiter fort in der folgenden, das Wesen des Hexameters so treffend bezeichnenden Charakteristik:

Gleichwie sich dem, der die See durchschifft auf offener Meerhöh',
Rings Horizont ausdehnt, und der Ausblick nirgend umschränkt ist,
Daß der umwölbende Himmel die Schaar zahlloser Gestirne,
Bei hellathmender Luft, abspiegelt in bläulicher Tiefe:
So auch trägt das Gemüth der Hexameter, ruhig umfassend
Nimmt er des Epos Olymp, das gewaltige Bild in den Schooß auf
Kreisender Fluth, urväterlich so den Geschlechtern der Rhythmen
Wie vom Okeanos quellend, dem weit hinströmenden Herrscher,
Alle Gewässer auf Erden entrieseln oder entbrausen.
Wie oft Seefahrt kaum vorrückt, mühvolleres Rudern
Fortarbeitet das Schiff, dann plötzlich der Wog' Abgründe
Sturm aufwühlt, und den Kiel in den Wallungen schaukelnd
dahinreißt:
So kann ernst bald ruh'n, bald flüchtiger wieder enteilen,
Bald, o wie kühn in dem Schwung! der Hexameter immer sich
selbst gleich;
Ob er zum Kampf des heroischen Lied's unermüdlich sich gürtet,
Oder der Weisheit voll, Lehrsprüche den Hörenden einprägt,
Oder geselliger Hirten Idyllien lieblich umflüstert.

Digitized by Google

Die eben erwähnten ländlichen Dichtungen bilden, aus epischen, lyrischen und dramatischen Bestandtheilen zusammengesetzt, eine reizvolle poetische Mittelgattung, für welche denn, bei der hier stets waltenden ruhigen Klarheit und Naivität der Gefühle, der Hexameter wirklich höchst geeignet ist. — Weniger dagegen sagt derselbe im Deutschen der didaktischen Poesie zu: für größere Lehrgedichte, wofür die Alten ihn noch brauchten, ist er hier wenig tauglich, und in der gnomischen Poesie kommt er nicht mehr rein für sich, sondern nur in der selbstständigen strophischen Form des Distichon's vor. Die Klopstockische Periode der lyrischen Poesie brauchte, meistens nach dem Muster der Horazischen Epoden, den Hexameter mit Archilochischen, Alkmanischen und anderen Versen, oder selbst mit rein jambischen Rhythmen untermischt als strophische Odenmaaße, wie z. B.:

O ihr Gräber der Todten! ihr Gräber meiner Entschlafnen!
Warum liegt ihr zerstreut?
Warum lieget ihr nicht in blühenden Thalen beisammen?
Oder in Hainen vereint?

Klopstock.

Höre mit Huld mich, du schönster der Engel, und lehre mich Tugend,
Daß ich der Liebe Wonne verdiene.
Warum wendest du dich? ach, warum fliehst du mein Auge?
Warum muß ich traurend dir nachsehn?

Derselbe.

Hört es, Pierische Jünger! Mavortische hört es! — bescheiden,
In jedem Lorbeerdiadem empfang' er hier —
Falls ich in Theut's und Mannus oft wieder verwelkender Sprache
Noch Kränze flechten kann — den seltnen Ehrenkranz!

Ramler (an Kleist.)

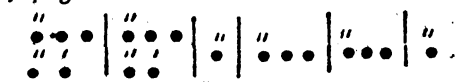
Eine schönere Aera beginnt der aufstrebenden Menschheit,
Der Weisheit größter, lohnendster Triumph.

Digitized by Google

O dann spricht sich die Weisheit, es spricht sich die Bildung in
That aus;
Ist nicht mehr Wortgepräng vom Lehrstuhl bloß.
Eine Wissenschaft nur ist das Schöne, das Wahre, das Gute,
Und Menschlichkeit wird denn ihr Name sein!
Burkhardt.

Das Unmusikalische und wenig Bedeutende besonders der letzten dieser strophischen Bildungen bedarf wohl keiner näheren Auseinandersetzung; die deutsche Lyrik verlangt andere ihrer tiefen Innigkeit mehr entsprechende Formen. Eben so wenig ist der Hexameter im Allgemeinen geeignet für das Drama. Die Griechen selbst bedienten sich desselben hier meistens nur, mit kürzeren daktylischen Versen vermischt, in den Chorgesängen [146]); unsere neuesten Tragödienbichter haben ihn jedoch verschiedentlich angewendet, besonders gebraucht ihn Auffenberg in einigen lyrischen Stellen des Schauspiels „Fergus Mac Iver." Alle solche so vielfältig nachzuweisenden Mißgriffe in der Wahl der Versweisen bekunden nur, wie wichtig deren genauere ästhetische Charakteristik sei für die Kunsttheorie.

Der Pentameter ist, seinem fremden Namen entgegen, im Deutschen ebenfalls ein daktylisches Maaß von sechs Hebungen, deren zwei aber, und zwar die dritte und sechste, niemals eine Senkung hinter sich haben; sein Schema ist demnach folgendes:



Der gleichförmige Gang dieses Verses und das scharf Bezeichnete seiner Schlußfälle würden, länger hintereinander gebraucht, eine unangenehme Eintönigkeit hervorbringen, daher wechselt derselbe stets nur mit dem Hexameter, dessen rastloses Fortstreben durch ihn unterbrochen wird auf eine höchst gefällige Weise. Schiller sagt:

---

146) V. Eurip. Phöniss. v. 796.

Digitized by Google

Im Hexameter steigt des Springquells flüssige Säule,
Im Pentameter drauf fällt sie melodisch herab.

Diese Abhängigkeit vom Hexameter nun — die sich noch besonders schön dadurch darstellt, daß die eine seiner beiden gleichartigen Hälften schon im Hexameter selbst, nach dessen gewöhnlichster Hauptcäsur, vorkommt — hat die Dichter älterer und neuerer Zeit vielfach zu dem Gleichniß der beiden Geschlechter veranlaßt; so unter Andern sagt Julius Curtius:

Im Hexameter hebt der Mann den kräftigen Busen,
Im Pentameter schmiegt schmeichelnd das Weib sich ihm an.

Dieses Bild gewinnt jedoch nur einen Schein der Wahrheit durch die in dieser Zweiheit stets waltende weibliche Dependenz; denn rhythmisch betrachtet hat der Pentameter, ungeachtet des Vorherrschens der anmuthigen Dactylen, doch in den fast schroff abgestoßenen einzelnen Schlußlängen eine sehr kräftige, recht eigentlich männliche Natur. Diese aber erzeugt eben, den milderen Fluß des Hexameters hemmend, in dem geringen Umfang einer nur aus zwei Versen bestehenden Strophe jenes reizvolle Spiel der Bewegung, von dem A. W. Schlegel sagt:

So, freiwillig beschränkt, nachlässigen Gang's in der Rhythmen
Wellenverschlingungen voll lieblicher Disharmonie,
Welche, sich bald auflösend, von neuem das Ohr dann fesselnd
Sinnigen Zwist ausgleicht, bildeten dich, Elegie,
Viel der hellenischen Männer, und mancher in Latium, jedes
Liebebewegten Gemüths linde Bewältigerin.

Im Deutschen wiederum ist das antike Versmaaß der Elegie für den Ausdruck so eigenthümlich gemischter Seelenstimmungen nicht geschaffen, daher denn auch unsere besten eigentlichen Dichtungen dieser Art sämmtlich in anderen früher bereits näher bezeichneten Rhythmen gedichtet sind. In unserer Sprache eignet die alte elegische Form, wegen des gleichförmiger Gehaltenen ihrer Bewegung, sich am meisten für jene Gattung beschaulicher Lyrik, in der

Digitized by Google

das möglichst objectiv erfaßte Treiben der äußeren Welt die Seele des Dichters anregt zu einer subjectiven gemüth- und empfindungsreichen Reflection; und also haben denn auch wirklich Schiller und Göthe — dieser mehr in heiterer, jener mehr in ernster Lebensauffassung — das in Rede stehende Versmaaß besonders gebraucht [147]). Wie trefflich endlich für die gnomische Poesie des Distichon, wegen seines scharf einfallenden, den Hauptgedanken so bedeutsam hervorhebenden Schlusses geeignet sei, das bedarf keiner näheren Auseinandersetzung, sondern höchstens noch eines gehaltvollen Beispiels:

Geh auf heimischen Pfad, und nicht vom Griechen geleitet,
Und dein Genius giebt gern dir ein deutsches Gehör.

Julius Curtius.

Die Sapphische Strophe ist nunmehr zunächst zu betrachten, denn sie gehört zu den schönsten Erzeugnissen der Rhythmik, und entspricht zugleich einer gewissenen gehaltenen Gattung des Lyrischen so sehr, daß sie mit Recht im Deutschen die vielfältigste Anwendung gefunden hat. Ihr eigentliches Schema ist folgendes:

– ∪ / – – / – ∪ ∪ / – ∪ / – –
– ∪ / – – / – ∪ ∪ / – ∪ / – –
– ∪ / – – / – ∪ ∪ / – ∪ / – –
∪ ∪ ∪ / – –

Nicht zu schamhaft säum' an dem Sonnenfenster
Aufzublühn, jungfräuliches Sinnbildstein;
Deines Hochroth's harrt und des Balsambuftes
Unsere Herrin.

Voß.

Stille ruht auf Hügel und Thal, es senkt sich
Kühl des Abends Fittig herab, vom Saatfeld

147) Z. B: Schiller im Spaziergang, Tanz, u. s. w.; Göthe in mehreren der nach dieser Form nur benannten Elegien.

Digitized by Google

Kehrt der langsam pflügende Stier, und heimwärts
Läutet die Schaaftrift.

Apel.

Die Schönheit solches strophischen Baues, von dreien gleichen, sanft bewegten Versen mit dem darauf folgenden adonischen Schlußfall, hat indessen, hier beiläufig zu bemerken, mannigfache freie Nachbildungen der Sapphischen Strophe veranlaßt; so zum Beispiel gebraucht Matthisson vorn drei phaläcische Verse:

Einsam wandelt dein Freund im Frühlingsgarten,
Mild vom lieblichen Zauberlicht umflossen,
Das durch wankende Blüthenzweige zittert:
Adelaide:

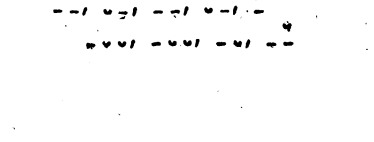
Andere Dichter behandeln, der ersten unvollkommenen Bildungen eines Haller, Gellert, Zachariä und Anderer hier nicht näher zu gedenken, diese strophische Form mit noch größerer Willkühr, wie z. B.:

Tiefste der Ruhen, Ruh im stillen Grabe,
Traum voll Trostes für kummermüde Waller,
Aller irdischen Hoffnungen dieses Lebens
Einzige sich're.

Heydenreich.

Der allgemeine Charakter der Sapphischen Strophe und der ihr näher verwandten Formen ist sanfte Empfindung, Zärtlichkeit, stille Sehnsucht, rührende Klage: weibliche Anmuth erscheint mit einem Wort als deren wahre ästhetische Natur.

Die Alcäische Strophe, gleichfalls eine Form von schöner Mannigfaltigkeit und höchstem wahrhaft musikalischem Wohllaut, hat folgendes Grundschema:



Digitized by Google

Dank euch noch einmal, Dichter! Die Sprache war
Durch unsern Jambus halb in die Acht erklärt,
Im Bann der Leidenschaften Ausdruck,
Welcher dahin mit dem Rhythmus strömet.

Klopstock.

Betrachtet man den Gang dieser Versart gegen das sanftere mehr ebenmäßige Hinströmen der Sapphischen Form, so zeigt hier sich — richtiger als im Herameter und Pentameter — der wahrhafte Gegensatz eines männlichen und weiblichen Ideals der lyrischen Rhythmen. Die Alcäische Strophe hat einen mächtigen, erhabenen Fortschritt, athmet eine Fülle lebendigster Kraft: sie ist prachtvoll und majestätisch, daher erscheint sie, nur großartigen Empfindungen besonders gewidmet, als ein wahrhaftes Bild der edlen männlichen Natur.

Nachdem wir bei fortschreitender Beschauung der reinen Rhythmen für sich nunmehr in den letzten kunstreich gefügten Strophen unsere ursprünglichen Schönheits-Ideale [148]) gleichsam auch in diesen Sphären wieder aufgefunden haben; so sind an dieser Stelle die zahllosen zwischen den beiden Endpunkten des Erhabenen und Anmuthigen gelegenen metrischen Formen hier nicht weiter mehr zu berühren. Im Allgemeinen ist nur noch zu bemerken, daß alle Strophen oder Stanzen, welche, wie es im Deutschen häufig geschieht, für das Epische gebraucht werden, nothwendig einfacher und regelmäßiger sein müssen, als die der lyrischen Poesie: diese dürfen bei höchster Künstlichkeit und Verwickelung auch zugleich von so großer Ausdehnung sein, als das Ohr dieselben noch irgend aufzufassen vermag als rhythmische Einheit. Das vollendete Muster einer längeren in ächt musikalischer Weise gedichteten Strophe, zugleich von angemessenstem Wechsel des Ausdrucks, giebt Voß in seinem Gesange der Neufranken:

148) Vergl. Th. I. S. 16. 132.

Digitized by Google

Sei uns gegrüßt, du holde Freiheit!
Zu dir ertönt froh der Gesang!
Du zerschlägst das Joch der Bezwinger,
Und erhebst zu Tugend und Heil!
Du erhebst zu Tugend und Heil!
Uns zu erneun, kehrst du vom Himmel,
Längst deinen Geweihten ersehnt!
Was hemmet ihr Bezwinger, noch
In verschworner Wuth die Erneuung?
Mit Waffen in den Kampf,
Für Freiheit und Gesetz!
Nah't, Bürger, naht! Bebt Miethlingsschwarm!
Entfliehet oder sterbt.

Die Griechen baueten metrische Systeme von noch weiterem Umfang; als die größesten rhythmischen Perioden erscheinen hier die Strophen eines Pindarischen oder auch Sophocleischen Chores. In diesen nun bilden rascher Wechsel der Bewegungen, stürmische Uebergänge, und selbst kühnste Sprünge öfter eine gewisse lyrische Unordnung, welche eben dem höchsten Schwunge der Gefühle durchaus entsprechend ist. Wie der sehr heftig erregte Mensch in Sprache und Ton, Gebehrde und Gang aus dem gewöhnlichen bestimmter gehaltenen Geleise tritt; so gewinnt auch hier der Rhythmus nur durch größere Regellosigkeit seinen entsprechenden charakteristischen Ausdruck. Solche hoch begeisterten Hymnen aber, sogar der wildeste Dithyramben-Schwung griechischer Strophen, zeigen jedoch stets noch ein gewisses Maaß der Bewegung, eine Einheit des Rhythmus, welche dem geübteren Sinne sich vernehmlich darstellt als ein ästhetisches Ganzes: bei unseren Dichtern, und selbst bei den besseren, artet indessen jene lyrische Freiheit der Formen nur zu oft aus in wilde Gesetzlosigkeit. Nach reiner Willkühr theilt man, einzig für das Auge, scheinbare Verse und Strophen ab, in denen auch keine Spur irgend eines künstlich verschlungenen Baues sich mehr entdecken

Digitized by Google

läßt[149]); als Beläge dafür dienen einige von Schubarts, sonst so schön empfundenen Dithyramben, und selbst auch manche Dichtungen Göthe's, wie z. B. dessen Ode „das Göttliche":

Edel sey der Mensch,
Hülfreich und gut!
Denn das allein
Unterscheidet ihn
Von allen Wesen,
Die wir kennen.

Heil den unbekannten
Höhern Wesen,
Die wir ahnen!
Sein Beispiel lehr uns
Jene glauben.

Denn unfühlend
Ist die Natur, u. s. w. u. s. w.

Ein so freier Numerus wird nur etwa eine schickliche Anwendung finden in Uebersetzungen solcher Dichterwerke, denen ohne Zwang kein bestimmterer Rhythmus anzupassen ist; ferner in den leidenschaftlicheren Recitativen[150]), und vielleicht auch in manchen hoch lyrischen Monologen der Tragödie: sonstige Fälle, wo dergleichen Scheinverse noch allenfalls eine nähere Beachtung verdienten, werden ziemlich selten sein. Wie der Tonkünstler auf seinem Instrument, so überläßt nur der überall originelle Jean Paul sich noch einem ähnlichen rhythmischen Fantasiren, und belegt solche meistens ächt poetischen Herzensergüsse, ohne ihnen

149) Nur zu häufig ist auch der Inhalt solches rhythmischen Wirrwarr's nichts als dichterische oder gar gemeine Prosa; armseliger Bombast, der sich geltend machen soll durch einige Dutzend verlaufener Dactylen, unter die mitunter ein Paar Jamben und Trochäen sich verirren.
d. V.

150) Das eigentliche Wesen der musikalischen Sprache und Posie in der deutschen Oper, der Cantate u. s. w., ist, dem jetzigen Standpunkte der Kunstbildung gemäss, noch beinahe gar nicht untersucht; Einzelnes darüber habe ich angemerkt in meinem Aufsatze über Oper und Operndichtung. Berliner allg. musikal. Zeit., Jahrg. 1826. No. 48. ff.

Digitized by Google

jedoch ein bedeutsames verskünstlerisches Ansehen zu geben, nach seiner humoristischen Weise mit dem Namen der Polymeter oder Streckverse, deren Inhalt und Bedeutung Fouqué in Folgendem treffend genug charakterisirt:

Streckvers! — Wunderlich Wort! Den Vers im Verse vernichtend!
Musen, Ihr zürnt wohl darob streng von parnassischen Höh'n?
Nein! Sie lächeln und winken voll Huld Jean-Paulischem Streckvers,
Freu'n sich des Opfergedüft's. — Metriker, was ist zu thun?
Strecken wir uns kraftvoll, im metrischen Vers zu erreichen,
Was in dem Streckvers Er, Liebling der Musen, gewann!

Der freieste Rhythmus endlich der ungebundenen Rede, wie er zum Beispiel in dem Periodenbau der Romandichtung, als einem Gebilde des Schönen, stets noch vorwalten soll, liegt außer den Gränzen dieser Beschauung; überdies hat auch darüber Bernhardi bereits in seinem größeren hier schon mehrfach angeführten Werke Treffliches und zum Theil völlig Genügendes gesagt.

Nachdem nunmehr die Betrachtung des rhythmischen Theils der deutschen Sprachmusik allmählig fortgeführt ward bis zu den künstlichst verwickelten Formen, und von diesen wiederum natürlich herabstieg zur ungebundenen Rede; so wird, da dieses Gebiet in bestimmteren Andeutungen wenigstens nach allen Richtungen hin durchlaufen ist, die Melodik der Sprache — die wir bisher nur erst im freieren Spiele der Vocale und Consonanten bemerkt haben — nunmehr auch in ihrer Bindung näher noch zu berücksichtigen sein: und da beginnen wir denn zunächst mit dem volltönenden Gleichklange, der sich uns zeigte als die Synthesis zweier einfacherer melodischer Klangformen, nehmlich der Alliteration und Assonanz. Früherhin wurde bereits deutlich dargethan, daß der Reim tief begründet sei in dem Wesen alles accentuirenden Versbaues, und daß derselbe folglich erscheine als ein ursprünglichst angestammtes Eigenthum

Digitized by Google

des deutschen Sprache; daher also können wir hier ohne Weiteres fortschreiten zu seiner näheren Untersuchung.

Die Aesthetik des Reimes hat wiederum im Allgemeinen zunächst ein Zweifaches zu betrachten, nehmlich dessen tiefere Bedeutung, und darauf den rein musikalischen Wohllaut. Was nun die erste anbetrifft, so ist der Gleichklang kein leeres den Gehörsinn nur allein vergnügendes Tonspiel, derselbe hat vielmehr eine höhere psychische Beziehung. Das Vergnügen, welches uns die Anhörung des Reimes gewährt [151]), liegt entweder darin, daß der Geist dabei vorherrschend beschäftigt wird durch eine hier in verschiedener Weise mögliche interessante Ideen-Association; oder aber der Gleichklang ergreift mehr das Gefühl selbst unmittelbar durch jenes hier nothwendig eindringlichere Hervortönen des Charakteristischen in den ursprünglichen Naturlauten der Vocale und Consonanten. Um die poetische Bedeutsamkeit des Reimes klar zu erfassen, muß man zunächst nicht von dem Gleichklang ausgehen, wie er in Versen vorkommt, sondern wie er in einzelnen Wörtern ursprünglich sich darstellt. Die Sprachen haben sich imaginativ gebildet, wobei also die einzelnen Wörter stets Bilder einzelner Substanzen und Gefühle sind; und so darf es uns nicht wundern, wenn gefühlte Identität in den Substanzen, oder in den Empfindungen, auch früher und später häufig eine gewisse Identität in den Bildern derselben, in den tönenden Sphären hervorgebracht haben. Sicher also sind nach diesem die folgenden eigentlichen Gedankenreime kein Spiel des Zufalls: Regen, Segen — Sang, Klang — Lug, Trug — heben, schweben — Schritt, glitt — Sterne, Ferne — weit, breit — Brand, Sand, Strand — Bucht, Schlucht — Quellen, Wellen — Luft, Duft — Muth, Blut, Glut — alt, kalt — Greis, weiß — Liebe, Triebe — Jugend, Tugend — Handel, Wandel — Riegel, Siegel — Sonne, Wonne,

151) Vergl. hier St. Schütz „vom Vergnügen der menschlichen Seele am Reim;“ a. a. O. S. 31—43.

Digitized by Google

u. s. w. Diese Gleichklänge nun sind in dem hier waltenden innigen Einklang der Begriffe von lebendigster Kraft, denn jedes einzelne Wort für sich drückt zunächst den bezeichneten Gegenstand auf das Schärfste und Bestimmteste aus, und erweckt doch zugleich in der Seele noch andere damit natürlich vergesellschaftete Vorstellungen, die, zum Theil wenigstens, in dem ertönenden Reime eben einen wohlgefälligen Ausdruck finden: viele treffliche Beispiele solcher Art liefert noch Kolbe in dem früher bereits gedachten Werke über den Wortreichthum der deutschen und französischen Sprache. — Nächst solchen Gleichklängen von homogenem Inhalt beschäftigen diejenigen nicht minder angenehm den Geist, wo durchaus heterogene Begriffe im Reime überraschend in einander tönen, wie z. B. etwa: Eis, heiß — roth, todt — eilen, weilen — gewonnen, zerronnen — Schein, Sein u. s. w. Andere wiederum gewinnen eine tiefere Beziehung durch ein vorwaltendes Causal-Verhältniß der Begriffe, wie in den Reimen: borgen, Sorgen — Rath, That — Krieg, Sieg — Kranz, Tanz — decken, schmecken — fragen, sagen; und noch andere Gleichklänge berühren einander tiefer durch eine mehr oder minder sinnliche Aehnlichkeit; wie sie sich unter Andern darstellt in den Wörtern: Schaum, Traum — Bleiche, Leiche — Blitz, Witz. — Auf diesem letzten endlich beruht noch der geistige Antheil an Gleichklängen, deren Begriffe in gar keiner inneren Verwandschaft mehr stehen; das Hervorheben ganz zufälliger Aehnlichkeiten und überraschender Beziehungen zwischen wesentlich an sich verschiedenen Dingen — wie etwa Herz und Erz — giebt hier dem Reime, neben dem Wohlgefallen am rein melodischen Tone, noch wiederum einen höhern Zusatz von Vergnügen. Wie das Wortspiel, oder der Witz der Sprache für sich, in genauerer Ansicht erscheint als ein Reim der Prosa [152]), so kann

152) Vergl. über die ästhetische Natur des Wortspiels, wie z. B. beim Aristophanes und Shakespeare, Bernhardi a. a. O. S. 396. 420.

Digitized by Google

solches Spiel mit nicht verwandten Gleichklängen angesehen werden als poetischer Tonwitz, der vielfache Gelegenheit bietet zu einer höchst zarten und ergötzlichen musikalischen Ironie. Wenn zum Beispiel Jemand das schöne Geschlecht ein wenig necken wollte in zierlichen Versen, so könnte seine Dichtung die eindringlichste Schärfe bekommen etwa durch folgende in sich nicht sonderlich weiter verwandten Endreime: Frauen, trauen? — eitel, Scheitel — Treue, Reue — Weib, Zeitvertreib, u. s. w. Zu bemerken bleibt dabei noch, daß die Sprache des Volks solche mehr witzigen Beziehungen der Reime sehr gern sprichwörtlich gebraucht, wie z. B.: Ehstand, Wehstand — Kalbfleisch, Halbfleisch — toll und voll — mitgegangen, mitgehangen u. a. m. — Vielseitiger noch würden bei genauerer Betrachtung die inneren Relationen des Reimes zum Geiste sich darstellen: der Gleichklang hat aber auch noch, wie es bereits erwähnt ward, eine das Gefühl in unmittelbaren Anspruch nehmende Kraft des Tones. Am Deutlichsten zeigt dieselbe sich zunächst in den Reimen, welche auf der Onomatopöie beruhen, wie die folgenden: sausen, brausen — rasseln, prasseln — Schellen, gellen — summen und brummen. Ungleich zarter aber wird die Seele noch angeregt durch solche Gleichklänge, in denen jene tieferen Beziehungen der reimenden Vocale und Consonanten harmonisch zusammentönen, die zu Anfang dieser Abhandlung bereits in genügende Erwägung gezogen, und zugleich durch Beispiele genugsam belegt worden sind. Der Reim also bewährt hier nach allen Richtungen sich als ein tieferes nicht bloß wohltönendes Princip der Verskunst; Reihen verschiedener dichterischer Vorstellungen und poetischer Ideen nehmen durch ihn eine sinnlich gleiche Gestalt an, und dringen eben in dieser Weise mächtiger in die Seele des Hörers. — Außer dieser Bedeutsamkeit gehört hier im Kurzen anzumerken, noch zu dem inneren ästhetischen Wesen der Gleichklänge, daß sie edel seien; denn der platte Ausdruck, durch dieselben so stark bezeichnet und hervorgehoben, kann im

Digitized by Google

höheren Style wenigstens, nur einen widrigen Eindruck machen. Ferner muß der Reim, wenn er wohlgefällig wirken soll, durchaus eine leichte Ungezwungenheit zeigen, muß weder den rhythmischen Versbau noch die Wortfolge unnatürlich zwängen, und soll endlich niemals gegen andere Haupterfordernisse der schönen Schreibart, am wenigsten aber gegen die Sprachrichtigkeit verstoßen. Die Nachlässigkeiten, welche unsere größesten Dichter hier sich erlauben, können solche Licenzen niemals gesetzlich machen, denn sie beleidigen stets den gebildeten Sinn, und die Tiefe des poetischen Inhalts entschädigt nicht immer für die Fehler der Form. So hat Göthe sicher die Wirkung von Mignon's letztem Liede auf solche Weise sehr geschwächt, indem es in der Schlußstrophe heißt:

Zwar lebt' ich ohne Sorg' und Mühe,
Doch fühlt' ich tiefen Schmerz genung,
Vor Kummer altert' ich zu frühe:
Macht mich auf ewig wieder jung!

Was nun die äußere formelle Schönheit des Reimes betrifft, so ist bei deren Bestimmung davon auszugehen, daß dieser nicht bloß eine nur stärker hervortönende melodische Klangfolge darstelle; in demselben liegt vielmehr, da hier zugleich ein schönes Zusammenklingen wahrgenommen wird, gleichsam auch ein harmonisches Princip: und nach solchen durchaus musikalischen Ansichten werden denn — anders nothwendig, als selbst in den besten, hinsichtlich dieses Abschnittes meistens höchst willkührlichen und unbestimmten Lehrbüchern deutscher Verskunst — die theoretischen Gesetze hier sich gestalten. Das Erste nun ist, daß der Reim in seinen Haupttönen durchaus rein sei; wer die früherhin gegebene Vocalscala deutlich hören, und richtig sprechen gelernt hat, der vernimmt in folgenden Schillerschen Versen statt der melodischen Schönheiten nur eine Folge störender Mißklänge:

Digitized by Google

Ist der holde Lenz erschienen?
Hat die Erde sich verjüngt? —
Die besonnten Hügel grünen,
Und des Eises Rinde springt.
Aus der Ströme blauem Spiegel
Lacht der unbewölkte Zeus;
Milder wehen Zephyrs Flügel,
Augen treibt das junge Reis.

Ernst Schulz selbst hat in seinen sonst nicht mit Unrecht gerühmten Versen, doch oft die unreinsten Reimtöne, wie z. B.:

Und angeführt von holden Sängerchören
Begann die Schaar durch's grüne Feld zu zieh'n,
Man sah den Strahl der Sonn' auf blanken Speeren,
Auf Schilden rings und goldnen Helmen glüh'n,
Und lieblich, wie umhegt von reifen Aehren, u. s. w.

Der vorschallende Reim steht gewöhnlich zu Ende der Verse, daher verlangt das Ohr, wie bei jedem Schlußfall, so auch hier gerade den erlesensten Klang, die höchste Schönheit [153]). Hätte unsere Sprache einen Mangel an rein- und volltönenden Reimen, so müßte man schon eher solche Verstöße gestatten, so aber darf man, mit demselben Recht, wie zu den Zeiten der Minnesänger, auch jetzt ebenfalls eine größere Sorgsamkeit darin fordern. Es können allerdings Fälle eintreten, wo man solche nicht völlig reinen Klänge nachsieht; besonders wenn der geübtere Verskünstler dieselben, in seltnerem Gebrauche, noch obenein auf mancherlei Weise geschickt zu mildern weiß. Bei dieser Gelegenheit sei es hier angemerkt, daß der Dichter eben so gut wie jeder andere

153) Wie anders bessere Lehrbücher der Verskunst sogar den Gleichklang betrachten, davon nur ein Beispiel in Folgendem: „mit den Reimvocalen wird es am wenigsten streng genommen, und wenn sie nur irgend einer Uebereinstimmung für das Ohr fähig sind, so können sie zusammen reimen, obgleich der Reim darum nicht immer gut klingt. So reimen in sich „schön, sehn; Psychen, gewichen; Bräute, Seite" u. s. w. — Von den Sylbenm. der Versarten etc. S. 140.

Digitized by Google

Künstler seine technischen Studien und Vorübungen habe; ein großer Sänger sagt: „zeichnet der künftige Maler nicht „die Glieder des menschlichen Leibes einzeln, und die, bei „denen es ihm am wenigsten gelingt, wohl hundertmal, eh' „er sich an die ganze edle Gestalt wagt? Und hat er etwa „Unrecht, daß er es thut? Und soll sich vielleicht der künf„tige Dichter deßwegen nicht vorüben, weil seine Kunst „schwerer ist? Die grammatische Richtigkeit der Sprache „inne haben, macht den kleineren und leichteren Theil der „Sprachkenntniß aus [154])." Wie nun dergleichen Vorstudien zur Correktheit und Schönheit des Versbaues gemacht werden sollen, das lehrt Voß: „der Dichter — so sagt derselbe — übe sich an einzelnen Beispielen, bis er die Regeln mit Leichtigkeit ohne ängstliches Umhersinnen anzuwenden gelernt. So macht seine Schule der Maler, der Tonkünstler, der Tänzer [155])." Aehnliches meint auch Schlegel [156]), und es ist uns wirklich günstig, daß eben die größesten Meister selbst von solchen Beschäftigungen in der Werkstatt des Dichters reden, sonst würde sicher manches erträumte poetische Genie sich höchst mißbilligend gegen solche hier gegebenen Vorschriften erheben. Ueberhaupt möchte man wohl allenfalls wähnen, es gälten uns äußere Correktheit und überhaupt gelungene künstreiche Versform schon für Poesie; und deshalb legen wir in dieser Hinsicht, da wir uns an dieser Stelle darüber nicht weiter verbreiten können, wenigstens unser ästhetisches Glaubensbekenntniß ab, durch Anführung einiger sinnvollen Denksprüche, die hier ohnehin eben ganz am rechten Orte stehen:

Laß die Sprache dir sein, was der Körper den Liebenden. Er nur
Ist's, der die Wesen trennt, und der die Wesen vereint.

Schiller.

---

154) Klopstock: an junge Dichter. Sämmtl. W. T. XII. S. 123. d. angef. Ausg.

155) Zeitmessung S. 7.

156) Briefe über Sylbenmaass, Sprache u. s. w.; Charact. u. Crit. Th. I. S. 319.

Digitized by Google

Du Gedanke! bist der Gebieter. Die folgsame Sprache
Ist dir getreu und hold. Sie ist der edelsten Worte
Geberin, ist der engsten bedeutendsten Wortvereinigung
Geberin in dem Gedicht. Ihr dient mitsingend der Wohlklang,
Ihr mitsingend das Sylbenmaaß. Doch wenn einer der letzten
Herrscher wird, so verwundet die Sprache dieser Empörer;
Bleich durch den Dolchstoß sinkt sie; mit ihr der entnervte Gedanke.

Klopstock.

Sinn sei Herr, und Reim sei Knecht.

Logau.

Beleidigen jedoch soll auch der untergeordnete Klang das Gehör nicht, wie es denn, für den gebildeten Sinn wenigstens, fast immer der Fall ist mit den unreinen Reimvocalen. Am Unangenehmsten ist hier die Wiederkehr der nehmlichen, nur in höherer oder tieferer, abgestoßener oder gedehnter Betonung verschiedener Selbstlaute, wie z. B.: sehen, gehen — befehlen, beseelen — groß, schoß — Busch, wusch — wach, nach — hoch, noch — Magd, Jagd — Meer, Herr — u. s. w. Mißtönend endlich wird auch noch innerhalb der Reimwörter das Zusammenstoßen zweier gleicher Vocale, wie etwa „Sees und Schnees;" es entsteht dadurch ein wirklicher Hiatus, der hier nicht minder störend wirkt als zwischen dem Anfang und Schluß zweier Wörter. — Hinsichtlich der Reimconsonanten, als der minder tönenden Sphären herrscht natürlich schon eher einige Freiheit. Wir sagen hier mit Bürger: „man reimt nicht für das Auge, sondern für das Ohr;" nicht die zum Theil grillenhafte und principlose Schreibart, sondern die richtige deutsche Aussprache bestimmt einzig die Reinheit des Gleichklangs. Alle Wörter demnach, die so völlig gleich tönen, daß auch das gebildetste Organ die consonantische Verschiedenheit nicht hören lassen kann, sind ächt musikalische Reime, wie z. B.: Gemüth, Geblüt — Meer, hehr — röthen, tödten — kannten, sandten u. a. m. Häufungen der Mitlaute, wie etwa „fandst, standst — Angst, bangst" sind natürlich sorgsam zu vermeiden, und nicht etwa gar noch här-

Digitized by Google

ter zu bilden durch Contractionen, gleich den folgenden: du bist's, er ist's — hier ächzt's, dort krächzt's. Eben so vorsichtig sei man auch mit den Verlängerungen der Wörter; das Ohr verträgt hier wohl noch Klänge, wie „gerne, ferne — gelebet, gestrebet;" dagegen aber nicht „Mißgeschicke, Genicke — Herre, sperre" und ähnliche Verzerrungen, wie sie bei unseren modernen Sonettenschmieden häufig genug vorkommen. — Dieses etwa wären die wichtigsten Bestimmungen, die bei der Bildung reiner und wirklich schön tönender Gleichklänge zu berücksichtigen sind; von den zarteren Tonfärbungen der Reime durch die Wahl der Consonanten und Vocale brauchen wir, nach den früheren Untersuchungen über die Musik der einfachen Sprachlaute, hier nicht weiter mehr zu reden: und so gehen wir denn weiter zu den verschiedenen Reimformen selbst, deren wichtigste Varianten die folgende tabellarische Aufstellung mit einem Blicke überschauen läßt.

Reimformen mit Einer Hebung.

1. Bau, Thau — sah, geschah — Braut, Laut — Held, Feld — Krampf — Dampf.
   Entsagt, gefragt — verkannt, verbannt — hervor, verlor.
2. Liebe, Triebe [157]) — droben, loben — zittert, umgittert.
   Erwerben, enterben — Gekose, Getose — verzichten, zernichten.
   (Genügsam, fügsam — Wahrheit, Klarheit — denkbar, lenkbar.)
3. Sonnige, wonnige — eilenden, weilenden.
   Gewonnene, zerronnene — entsiegelten, entriegelten — beflügelte, gezügelte.
4. Kühlendere, kühlendere — weichlicheren reichlicheren.

---

157) Allerdings gewähren die seltenen den Sinn gleichsam überraschenden Gleichklänge einen besonderen Genuss; wenn indessen einige Lehrbücher der Verskunst gewöhnliche Reime wie „Liebe, Triebe — Herz, Schmerz — Lust, Brust u. s. w., gleichsam mit dem Bann belegen, so beruht solches Verbot auf einer oberflächlichen Ansicht, die hier nur den zu bekannten Klang aufgefasst hat, ohne darauf zu achten, dass der Dichter Gedankenreime von solcher tiefsten Bedeutsamkeit gar nicht entbehren kann.

d. V.

Digitized by Google

Reimformen mit zweien Hebungen.

1. Strandrecht, Landrecht — Wehrstand, Nährstand [158])
2. Richtsaal, Lichtstrahl — Feldnacht, Zeltwacht.
3. Blutfluth, Glutwuth — Prachtnacht, Schlachtracht.
4. Spötterei, Abgötterei — Heftigkeit, Geschäftigkeit.
5. Wellenschaum, Quellensaum — Rebensaft, Leben schafft.
6. Taubenflügel, Laubenhügel — Riesenschlangen, Wiesen prangen.
7. Gnadenpfaden, Schaden laden.

Da wir früherhin gezeigt haben, daß der Accent Erzeuger und Seele des Reimes sei, so ist es, weil auch überdieß der Reim niemals für sich, ohne Maaß der Bewegung gebraucht werden soll, durchaus folgerecht: bei der Haupteintheilung der Gleichklänge das Rhythmische besonders zu berücksichtigen, und dieselben danach in die beiden so eben angeführten Ordnungen zu scheiden. Zugleich geht aus dieser Classification noch deutlich hervor, daß ganz tonlose Wörter und Sylben, wie etwa Partikeln und Flectionen, niemals einen vollgültigen Reim bilden können; gegen dieses so natürliche Grundgesetz wird indessen oft genug gefehlt: so sollen z. B. bei Haller noch „Ewigkeit" und „Vergangenheit," bei Kosegarten aber gar „frischer Schnee" und „liebliche" als wirkliche Reime gelten. Neue Namen für die mannigfachen Untergattungen der Gleichklänge mit einfacher oder doppelter Hebung müssen noch erfunden werden, da die gewöhnlichen Benennungen für die hier neu aufgestellten wesentlichen Verschiedenheiten nicht ausreichen, und die alten Bezeichnungen der klingenden und stumpfen Reime [159]) nicht etwa zur Hülfe genommen werden dürfen, indem ja kein Ton von scharfer Hebung eigentlich

---

158) Eine so geringe Tonverschiedenheit, wie in Wehr- und Nährstand thut der Reinheit des Reimes keinen wesentlichen Abbruch, d. V.

159) S. über die eigentliche Bedeutung dieser alten Reimnamen Grimm's Grammat. Th. I. S. 16 ff. und auch Lachmanns Auswahl aus den hochdeutschen Dichtern des XIII. Jahrh.; Einleit. S. 17 u. f.

Digitized by Google

stumpf sein kann. Nach diesen allgemeinen Bemerkungen zu unserer Reimtafel kommen wir nun zu einigen weiteren Erörterungen über die Sonderung mancher einzelnen Reihen.

Die erste Nummer umfaßt die gewöhnlich männlich genannten Reime in zweien Reihen; die erste stellt dieselben dar in einsylbigen Wörtern, wie sie, für Klang und Charakter nicht gleichgültig, entweder auf reinen Vocalen aushallen, oder von einer steigenden Zahl der Consonanten begränzt werden: die zweite Linie aber setzt den männlichen Reimen eine leichte Sylbe voran, entweder verschieden, oder gleich, oder auch wirklich reimend; welche mehr oder minder harmonischen Beitöne denn gleichfalls den Klang dieser Reimform höchst wesentlich modificiren.

Die zweite Nummer enthält die hinter der Reimhebung einfach gesenkten Gleichklänge in dreien Reihen; die beiden ersten sind wiederum nach dem so eben erläuterten Princip unterschieden, die dritte eingeklammerte Zeile aber enthält solche Reime, die auf so gewichtigen Ableitungssylben schließen, daß den letzten Beispielen wenigstens schon ein leichter Accent zugetheilt werden muß. Solcher Gestalt bilden diese Gleichklänge, nicht eigentlich mehr hierher gehörend, einen natürlichen Uebergang zu den Reimen mit doppelter Hebung. Manche Theoretiker verwerfen zwar, wiederum ohne hinreichenden Grund, alle Ableitungssylben am Schlusse der Reimwörter [160]); einige dieser Endungen sind indessen eben so kräftig als wohllautend, und daher ist denn dieses Zwittergeschlecht der Gleichklänge, die matten weiblichen Ausgänge auf „e" und „en" glücklich unterbrechend, nur zu empfehlen. Voß hat damit ganze Reimstrophen gebildet von höchster Schönheit [161]), und Göthe braucht solche stärkeren Reime sehr passend statt des eigentlich weiblichen Schlusses der Stanzen, wie z. B.:

160) S. Schütz a. a. O. S. 111.

161) S. Seite 180 dieses Bandes.

Digitized by Google

Ich kenne dich, ich kenne deine Schwächen,
Ich weiß, was Gutes in dir lebt und glimmt!
So sagte sie, ich hör' sie ewig sprechen,
Empfange hier, was lang ich dir bestimmt,
Dem Glücklichen kann es an nichts gebrechen,
Der dies Geschenk mit stiller Seele nimmt;
Aus Morgenduft gewebt und Sonnenklarheit,
Der Dichtung Schleier aus der Hand der Wahrheit.

Die dritte Nummer stellt in zweien Reihen die dactylischen oder gleitenden Reime dar, bei denen das etwanige Vorhandensein einer schwachen Vorsylbe ganz besonders in Betrachtung gezogen werden muß; denn es thun die dort angeführten Reime „gezügelte" und „beflügelte" offenbar eine ganz andere Wirkung wie „sonnige" und „wonnige," „mosige, rosige" u. s. w. Gegen diese Art der Gleichklänge nun — obgleich sie von den ältesten Zeiten an üblich [162]), und tief in dem Wesen unserer Sprache begründet sind — haben die Verslehrer wiederum mancherlei einzuwenden [163]), das am Besten widerlegt wird durch eine Folge gewählter Beispiele [164]).

Horch! der beflügelte
Nimmer gezügelte
Donner erschallt;
Hell der gewaltige
Zackig gestaltige
Strahl mich umwallt.

Schau die verwitterte
Jählings zersplitterte
Eiche gefällt! —
Wie die verheerende
Alles verzehrende
Flamme sich hellt!

---

162) Gith reuuita, gistreuuita; Otfried I. c. 1 v. 178 — heiligest, meiligest; Rudolf's Weltchron. — berihtete, beslihtete; Gotfr. v. Strasb. Tristan.

163) S. z B. Grotefend S. 182.

164) S. zunächst wiederum Th. I, S. 133.

Digitized by Google

Denn die erbrausenden
Fürchterlich sausenden
Stürme erstehn:
Vater der Lebenden
Angstvoll Erbebenden,
Soll ich vergehn? —

Skolie.

Mädchen entsiegelten
Brüder die Flaschen;
Auf, die geflügelten
Freuden zu haschen,
Locken und Becher von Rosen umglüht.

Auf! eh' die moosigen
Hügel uns winken,
Wonne von rosigen
Lippen zu trinken;
Huldigung allem, was jugendlich blüht.

Matthisson.

Zündet das Feuer an!
Feuer ist oben an.
Höchstes er hat's gethan,
Der es gemacht.
Wer es entzündete,
Sich es verbündete,
Schmiedete, ründete
Kronen dem Haupt.

Wasser es fließe nur!
Fließet es von Natur
Felsenab durch die Flur,
Zieht es auf seine Spur
Menschen und Vieh,
Fische sie wimmeln da,
Vögel sie himmeln da,
Ihr ist die Flut.
Die unbeständige
Stürmisch lebendige,

Digitized by Google

Daß der Wechselhafte
Manchmal sie bändige,
Finden wir gut.

Göthe.

Christ ist erstanden!
Freude dem Sterblichen,
Den die verderblichen,
Schleichenden, erblichen
Mängel umwanden.

Christ ist erstanden!
Selig der Liebende,
Der die betrübende
Heilsam und übende
Prüfung bestanden.

Derselbe.

Ein eigen construirtes Ohr muß Derjenige haben, wer den Wohllaut und bestimmten Charakter solcher dactylischen Reime nicht vernimmt: dagegen aber kann man freilich die folgende Form ihrer Anwendung, und wäre sie auch minder nachlässig, nicht billigen:

Die Erde grünt, die Sonne lacht, und klingender
Ertönt der Vöglein Stimme laut, die flüssige.
Ach! kläng die meine schöner nur und singender,
Dann sollte froh ermüden jeder Müßige.
Die Lieder tanzen wilder stets und springender!
Wir locken Bäume wohl, und auch Versüßige,
Wenn Fantasie sich selbst nicht kann regieren,
Und freie Verse muß improvisiren.

Fr. Schlegel.

Die vierte Nummer der Gleichklänge von einer Hebung enthält endlich päonische Reime, die hier nur der Vollständigkeit wegen mit aufgeführt stehen, denn sie sind erstlich sehr selten, und ferner auch, wegen der drei schwachen Schlußsylben, nothwendig äußerst schleppend und matt.

Gegen die zweite Abtheilung der deutschen Reime mit zweifacher Hebung erklären nun wieder die Verslehren sich

Digitized by Google

durchaus, indem sie meinen, es erfordere der Gleichklang in sich selbst eine Einheit der Begriffe, die dadurch aufgehoben werde. Diesem nun kann man sehr einfach entgegen setzen, daß gerade zwei logisch verwandte Bezeichnungen hier eben noch gleichmäßig verknüpft werden zu einer ästhetischen Einheit: dem innern Wesen nach haben also diese Formen durchaus nichts Widerstrebendes, und wenn sie noch obenein gut klingen, so sind sie ohne Weiteres zu gestatten. Wie großartig schön aber solche spondeischen Doppelreime tönen, das zeigt bereits ein früher angeführtes Muster [165]) zur vollkommenen Genüge; daher geben wir hier nur noch von den beiden ersten Nummern dieser Gleichklänge einige Beispiele im mehr naiven Styl:

Mädchenräthsel.

Träumt Er zur Erde, wen
Sagt mir, was meint er?
Schwillt ihm die Thräne, was,
Götter, was weint er?
Bebt er, ihr Schwestern, was,
Redet, erschrickt ihn?
Jauchzt er, o Himmel, was
Ist's, was begrüßt ihn?

H. v. Kleist.

Reigen zum Ballspiel.

Wie der Ball durch die Luft fliegt
Beim Ringel-Ringelreih'n!
Wie das Herz sich in Duft wiegt
Beim Frühlings-Sonnenschein!

Immer lustig dem Ball nach
Im Wirbel groß und klein!
Denn so gut wird's nicht all' Tag'
Im Ringel-Ringelreih'n.

H. Stieglitz.

---

165) S. S. 264 dieses Bandes.

Digitized by Google

In diesem an die antiken Ballreigen [166]) so gefällig mahnenden Liedchen sind die spondeischen Doppelreime von trefflichster Wirkung. Es können und sollen, hier beiläufig zu bemerken, solche besonderen Formen des Gleichklangs nicht allgemein werden: sie sind nur da stets an ihrem Ort, wo sie, wie hier, wirklich charakteristisch schön erscheinen.

Die dritte Nummer der doppelhebigen Gleichklänge enthält den sogenannten Schlagreim, von dem man gewöhnlich meint, daß er nur für das Komische allenfalls geeignet sei: die Minnesänger indessen kannten die Natur dieses Gleichklangs besser; und auch neuere Dichter machen, den nachstehenden Beispielen zu Folge, davon einen anderen zweckgemäßen Gebrauch:

Lieben Kint sint
Frölich vro engegen der liben Sumerzit;
Nahtegal-Schal
Ist so suesse, das er hoh Gemuete git.
Schowent an stolzen Mann und reine Frouwen,
Welh ein Kleit treit
Heide und Anger da bi schowent Sumer-Ouwen.
Nu sint fro so — u. s. w.

Wernher von Tuisen.

Fitne's Gesang [167]).

Draußen im Sandbrand
Schlagen die Männer sich
Fern bis zur Strandwand;
Einsam hier weile ich. —

Wonne und Schmerz lebt,
Heiß mich das Blut durchrinnt;
Wie mir das Herz bebt: —
Bin doch ein thöricht Kind.

---

166) S. darüber Th. I. S. 59.

167) Diesem Liede, zu einem ausgeführten poetischen Gemälde des Beduinenlebens gehörend, folgt „Fitne's Raub" durch den Arm der Liebe; es schildert also das bangende Vorgefühl der einsamen Zeltbewohnerin. — Aus den (nächstens erscheinenden) Bildern des Orients von H. Stieglitz.

Digitized by Google

Wenn indessen der Schlagreim — der hier in der zweiten Strophe zweckmäßig in den spondäischen Doppelreim übergeht — ohne Unterbrechung durch andere Gleichklänge beständig forthämmert, so überfüllt er allerdings das Ohr nicht angenehm, und gehört in solcher Form nur allenfalls für das Gebiet des heiteren Scherzes, wie in folgendem Trinkliede:

Auf wer's als Freund
Meint,
Schenke mir Wein
Ein.

Immer noch mehr
Her,
Rinnt noch im Faß
Naß!

Wasser laßt Wein
Sein,
Dann trinkt das Meer
Leer!

Götter sind bloß
Groß,
Und nur so so
Froh.

Denn, wie ihr wißt,
Ist
Nectar doch kein
Wein — u. s. w.

Weißer.

Die vierte und fünfte Nummer der Tabelle umfaßt die cretischen Reimformen; sie sind wenig im Gebrauch, klingen jedoch nicht übel, wie z. B.:

Still sitz' ich an dem Quellensaum,
Und blicke in den Wellenschaum,
Er ladet wohl zum Bade.
Zwar Wasser giebt dem Leben Kraft,
Doch lob' ich mir den Rebensaft,
Der netzt meine Pfade.

Digitized by Google

Die beiden letzten Nummern endlich enthalten die seltenen trochäischen Doppelreime, von deren schwierigster Form wenigstens ein Beispiel hier folgen mag:

Von des heißen Himmels blauen Auen
Wehen endlich Lüfte, frisch und mild;
Ferne Wolken nahen dem Gefild',
Die so freundlich hold, im lauen Grauen,

Auf die rings versengten Gauen schauen.
Jetzo wird der lange Durst gestillt:
Grün von Neuem prangt der Wiesen Bild,
Und die Blümlein aufzuschauen trauen.

Eine ganz besondere in dem tabellarischen Ueberblick nicht aufgeführte Form bilden die reichen Reime, welche entstehen, indem auch deren, bisher immer noch verschiedenen Anfänge dergestalt einander gleich werden, daß der vollkommenste Einklang sich erzeugt. Wenn dabei mit der Gleichheit des Klanges auch Identität des inneren Wesens sich verbindet, so erreicht dieser Reim, denselben Begriff unter verschiedenen Modificationen stets wieder vor die Seele führend, öfter eine wunderbare Kraft; wie dieses die folgenden Beispiele bekunden:

In holden Thälern, auf beschneiten Höhen,
Erblick ich Gott.
Im Sturmgetös' und in des Westes Wehen,
Vernehm' ich Gott.
Die stumme Nacht, des Lichtes Auferstehen,
Zeigt mir nur Gott.

Wenn der Gerichtstag kömmt, wenn sie gerichtet werden,
Der Erden Könige vom Herrn,
Begnadigt wird er dann, und nicht gerichtet werden,
Denn Er, er fürchtete den Herrn.

J. E. Cramer.

Die Feinde fördern selbst, was Gott beschlossen,
Erlittnes Kreuz, erhöh'te nur das Kreuz.

Digitized by Google

Das Blut der Märtyrer hat es begossen,
Und wie ein Baum erwuchs das dürre Kreuz.
Roms Adler kam raubgierig angeschossen;
Sein blut'ger Schnabel küßt nunmehr das Kreuz,
In dessen Schatten fromme Millionen
Vom Aufgang bis zum Niedergange wohnen

A. W. Schlegel.

Der Strauß, den ich gepflücket,
Grüße dich viel tausendmal!
Ich habe mich oft gebücket,
Ach, wohl ein tausendmal,
Und ihn an's Herz gedrücket
Wie hunderttausendmal.

Göthe.

Eine zweite und letzte [168]) minder werthvolle Form des reichen Reimes entsteht, wenn das dem Klange nach gleiche Wort in verschiedenem Sinne sich wiederholt, z. B.:

War im Rath man ihm gewogen?
Nein, das Amt, es ward nicht sein. —
Hätt' er sein nur Gold gewogen,
Anders würd' es jetzo sein.

Ich kann mein Leiden für die Zukunft leiden,
Und meine Wunden hab' ich überwunden.

Diese musikalische Sprachform schließt sich in innigster Verwandschaft an die ungebundene poetische Figur der Anomination:

---

168) Wenn in gewöhnlichen dreifachen Reimen bisweilen die folgende Stellung vorkommt „Tod, Brod, Tod;" so bildet solche Wiederholung keine besondere Form des reichen Gleichklanges, sondern es ist nur eine im Ganzen unstatthafte poetische Licenz.

d. V.

Digitized by Google

„Wenn ich still die Augen lenke
Auf die abendliche Stille,
Und nur denke, daß ich denke,
Will nicht ruhen mir der Wille
Bis ich sie in Ruhe senke."

Dieses Zusammenfallen jedoch der rein tönenden mit den mehr inneren dichterischen-Sphären, wozu wir hier ganz natürlich gelangt sind, bekundet wiederum, daß abermals eine Seite der Sprachmusik vollständig durchlaufen sei in organischer Entwickelung.

Fragen wir nunmehr bestimmter nach dem besonderen Charakter der also aufgefundenen Reimformen, so läßt darüber Folgendes im Allgemeinen sich festsetzen. Alle mit der Hebung schließenden oder männlichen Reime sind von vollem kräftigen Ton und Ausdruck; Starkes und Festes, Hohes und Edles, liegt bezeichnet in ihrer Klangfülle. So tönt die Kraft übermenschlicher Gewalten, selbst wenn diese lieblich schmeicheln wollen, noch in rein männlichen Reimen bedeutsam hervor in Göthe's „Erlkönig" und „Fischer;" und Bürger singt in gleicher charakteristischer Form so eindringlich von der männlichen Tugend:

Wem Wollust nie den Nacken bog,
Und der Gesundheit Mark entsog,
Dem steht ein stolzes Wort wohl an,
Das Heldenwort: Ich bin ein Mann.

Die weiblichen Reime, mit einer Senkung hinten, bilden zu den vorigen einen reinen Gegensatz, sowohl im Ton, als in der Bedeutung: das Weiche und Milde, Zarte und Anmuthige ist ihre wahre ästhetische Sphäre. Also sind sie besonders geeignet für die süßen Liebesklänge schmelzender Canzonen und Sonette, wo Göthe denn auch dieselben unvermischt gebraucht, und dieser Abtheilung seiner Dichtungen das so bezeichnende Motto zutheilt:

Liebe will ich liebend loben;
Jede Form, sie kommt von oben.

Digitized by Google

Eine Kraftsprache indessen haben wir bereits mehreremal das edle Deutsch genannt, und daraus geht denn natürlich hervor, daß, obschon von frühe an selbst größere Dichtungen rein in solchen weicheren Gleichklängen verfaßt sind [169]), doch der männliche Reim für sich allein unserem Ohre ungleich willkommener ist; Julius Curtius sagt:

Männliche würdige Kraft erfreut uns, wo sie erscheinet;
Weibliche Schwäche mißfällt ohne Begleitung zuletzt.

Am Natürlichsten geschieht es indessen, daß die deutsche Sprache — auch hier wiederum reicher als mehrere ihrer gepriesenen Nachbarn [170]) — sich ihrer Fülle bedient, und gewöhnlich den männlichen und weiblichen Reim verbindet zu einer musikalischen Ehe, deren Wesen man kurz bezeichnen kann mit den Worten Schillers:

Denn, wo das Strenge mit dem Zarten,
Wo Starkes sich und Mildes paarten:
Da giebt es einen guten Klang.

Den gleitenden Reim mit doppelter Senkung könnte man, die bisherige allegorische Bezeichnung fortsetzend, schicklich den jungfräulichen nennen; seine anmuthige Geschwätzigkeit athmet jugendliche Raschheit, kindliche Munterkeit und lautersten Frohsinn: naive Grazie bildet sein innerstes ästhetisches Wesen. Bei diesem dactylischen Gleichklange tritt es indessen klater hervor, daß das Charakteristische der Rhythmen an der Wirkung der Reime einen wesentlichen Antheil

169) Der ganze Titurel hat nur klingende, das Nibelungenlied dagegen durchweg nur stumpfe Reime.
d. V.

170) Die italiänische Sprache besitzt eigentlich nur weibliche, die englische dagegen nur männliche Reime; wenn demnach unter den Uebersetzungen von W. Scot's Lady of the lake sich eine befindet, welche durchweg in rein weiblichen achtzeiligen Stanzen verfasst ist: so giebt so ein mühselig durchgeführter Missgriff nur einen neuen Beweis wiederum, wie häufig man sich noch durchaus nicht bekümmert hat um das tiefere Wesen der Versformen.
d. V.

Digitized by Google

habe, und daß also das Melodische sich hier jenem eindringlicheren Maaße der Bewegung natürlich unterordnet.

Die Frage nun, mit welchen Versfüßen der Reim am Schicklichsten verbunden werde, findet nach allem Vorigen hier eine leichte Erwiederung. Es braucht nehmlich derselbe nicht, wie gewöhnlich, bloß mit Jamben und Trochäen, Dactylen und Amphibrachyen sich zu vereinen; derselbe kann vielmehr, je nachdem der Charakter es bedingt, an alle einfacheren Versweisen bis hinauf zu den rein jonischen Systemen sich ketten, wie dieses die früheren gelungenen Beispiele solcher Art unleugbar bekunden. Nur in metrische Formen, die ein in sich abgeschlossenes, auf der Schönheit des Rhythmus für sich begründetes Ganzes ausmachen, darf der Gleichklang sich nicht eindrängen, weil er eben hier überflüssig, und deshalb auch störend erscheint. Indem nun hiermit viele der früher betrachteten rhythmischen Strophen den Reim ausschließen, so scheidet derselbe dadurch, ganz folgerecht mit allem Früheren, großentheils aus allem höheren und höchsten Schwunge der Lyrik. Diesem ward, wie wir gesehen haben, auf dem Gipfel der Begeisterung die Bindung einer genauer abgemessenen Bewegung bereits lästig; und so mag denn dieselbe, auch bei minderer Erregung schon, nicht oft die zweifache Fessel des Rhythmus und des Reimes[171]). Das scharf Gebundene desselben wird dagegen, weil es sich leichter und bestimmter

---

171) Es kommen wohl bisweilen auch Reimverse vor, in denen gar kein bestimmterer Rhythmus mehr herrscht, wie z. B.:

Mein Blut
Wallt voller Muth.
Ich lebe
Frisch
Wie die Rebe,
Schwebe,
Wie der Fisch
Auf kühler spiegelnder Fluth, u. s. w.

Genie und Anwendung müssen solche Formen rechtfertigen.
d. V.

Digitized by Google

in die Seele prägt, dem Didaktischen stets zusagen, und auch im Epischen findet der Gleichklang seinen schicklichen Ort. Wenn nehmlich Rhythmus und Reim das allgemeine ästhetische Verhältniß des Antiken und Romantischen in ihrer Sphäre schicklich bezeichnen: so wird hier ohne Weiteres klar, für welche Arten der erzählenden Dichtung derselbe tauge oder nicht. Eben so geht es aus den früher eingestreuten Bemerkungen über das Wesen der Sprache im Drama von selbst hervor, daß der Reim hier, besonders in dem jambischen Grundrhythmus, nur unter mannigfacher Beschränkung zu gebrauchen sei: das moderne Spiel, welches jetzt in den scenischen Dichtungen so häufig getrieben wird mit dem Gleichklange, giebt nur einen neuen Beweis wieder, daß die Schöpfer derselben nicht genauer vertraut sind mit der tieferen Natur der musikalischen Sprachformen. Wie in der Oper aus dem loseren Recitativ die musikalischere Arie in erregterer Stimmung sich erzeugt: so auch soll, mit gesteigertem Hervortreten des entschieden Lyrischen, der Rhythmus sich im Drama lebendiger stets gestalten, bis in gewissen hohen Momenten — da der deutsche Bühnenvers nicht schicklich zu jenen antiken, den Gleichklang ausschließenden lyrischen Formen sich erhebt — die Musik der Rede ihre vollständigste Kraft gewinnt mit dem melodischen und harmonischen Reim [172]). Die Wirkung desselben kann bei so sinnvollem Gebrauche, besonders wenn ein zwar einfacherer aber charaktervoller Versbau sich hinzugesellt, wahrhaft überwältigend sein [173]).

---

172) Der lyrische Theil des Drama möge also dem herrschenden Jambus gehörigen Ortes entsagen, und, je nachdem der Charakter es bedingt, sich freier aufschwingen bis zur schön melodischen Stanze. Es wird aber auch in solchen Stellen, wo die geringste Feierlichkeit unpassend wäre, die jambische Form schicklich hinabsinken dürfen zur ungebundenen Rede: so haben z. B. in Shakespear's Dramen die Bedienten-Scenen sicher höchst zweckmässig diese Form. d. V.

173) Wenn nehmlich die scenischen Künstler ordentlich reden gelernt haben werden; jetzt indessen sind in Deutsch-

Digitized by Google

Seine vollesse Kraft gewinnt der Reim allerdings, wenn er, auf einen etwa noch durch den Redeton besonders hervorgehobenen Hauptredetheil fallend, zu Ende der Verse steht, und hier vielleicht noch verstärkt wird durch die Pause eines größeren Interpunktionszeichens: da indessen dem Gleichklange in rein musikalischer Ansicht ein Piano und Forte, Crescendo und Decrescendo, nothwendig zukommen muß, so darf der Schall des Reimes auch auf verschiedene Weise gemildert werden. Man läßt dabei denselben entweder auf nicht rhetorisch betonte Wörter, ja, wo die beabsichtigte geringere Wirkung es rechtfertigt, selbst auf minder bedeutsame Redetheile fallen; oder man dämpft auch den Gleichklang durch das Enjambement, das ist, durch den raschen Ueberschritt in den folgenden Vers. Ein drittes Mittel ist noch, daß man den Schall der Reime mildert durch größere Entfernung von einander: das genügende Beispiel für alles dieses liefern die folgenden Verse, in denen Müllner — mit klarer Absicht, und sehr am rechten Orte — ein Pianissimo des Reimklangs gebraucht hat:

Ein Traum ist nichts, bedeutet nichts, fürwahr!
Bewegtes Blut wirft seinen Schaum auf, wie
Bewegtes Wasser; darin ist kein Sinn,
Ob er sich so gestaltet oder so. — Ich bin
Ergriffen, ja; wie sollt' ich nicht? noch nie
Hast du so stark geschildert und so klar,
Was du gefühlt [174]).

Nur der geübtere Sinn wird hier, besonders in den Schlußwörtern des ersten und sechsten Verses, den Gleichklang noch wahrnehmen: derselbe geht indessen auch dem gebil-

---

land diejenigen Schauspieler noch füglich zu zählen, denen man in einem hoch lyrischen Momente des Drama das Recitiren einiger anapästischen oder choriambischen Verse mit Sicherheit zumuthen könnte.

d. V.

174) Yngurd, Act. I. Sc. 3. — Von dem Pianissimo dieser Reimklänge redet Müllner näher in seiner Abhandlung „über Vers und Reim auf der Bühne" S. 52.

Digitized by Google

deteſten Ohre ſchlechterdings verloren durch zu weite Entfernung. Beiſpiele davon kann man genugſam finden in den Versweiſen der Meiſterſänger, welche, beiläufig zu erwähnen, die vollendete Reimkunſt der Minneſänger beſonders auf zweierlei Weiſe verdorben haben: entweder ſie drängten die Gleichklänge zu ermüdender Eintönigkeit ſtets hart an einander; oder ſie haben — einzelner gelungener Formen der Meiſterſänger hier nicht zu gedenken — die früher ſchon höchſt kunſtreich gebildeten Strophen dergeſtalt überkünſtelt durch zu weite Ausdehnung und zu geſuchte Verſchränkung der Reime, daß dieſelben nur allenfalls noch auf dem Papiere vorhanden ſind für das Auge. — Ein beſonderes Mittel endlich, das Piano oder auch das crescirte Forte des Reimes beliebig ertönen zu laſſen, iſt noch der Gebrauch deſſelben in der Mitte der Verſe, der — gleich dem dactyliſchen Reime, weil dieſer eben keinen eigentlichen Schlußfall bildet — wiederum als leere Spielerei verſchrieen wird in den Verslehren.[175]). Soll der Reim ſtets nur vernehmlichſt in die Ohren fallen, oder beſſer geſagt, knallen, ſo haben ſolche Theorieen allerdings Recht, wenn ſie ihn nur auf gewichtvolle Haupteinſchnitte geſtellt wiſſen wollen: ſobald aber, in Sachen des ſchönen Klanges ganz natürlich, die muſikaliſchen Geſetze ihrem ganzen Umfange nach, geltend gemacht werden, ſo kann auch hier von einem Crescendo und Decrescendo die Rede ſein, das da bewirkt wird durch den Mittelreim[176]). Derſelbe iſt aber nicht allein wohltönend, ſondern auch, gehörigen Orts gebraucht, wahrhaft charakteriſtiſch ſchön, wie die folgenden Muſter es bekunden:

---

175) S. Grotef. S. 184.

176) Auch in der eigentlich musikalischen Poesie ist der Mittelreim noch gehörigen Ortes höchst willkommen für den sprachgebildeten Componisten: F. W. Lerche z. B. hat in einem grossartigen Chore denselben zweckmässig benutzt zu einem bedeutsam anschwellenden Tonrhythmus. — Vergl. hier Th. I. S. 94. 95.

Digitized by Google

Die silbernen Glöckchen der Blume des Mai's,
Sie läuten zum Reihn.
Herbei in den Kreis, ihr schwärmenden Feyn!
Auf! Purpurne Flöckchen und weiße zu streun!
Wo Mondschein die duftige Primel umbebt,
Da werde der luftige Reigen gewebt.

Matthisson's Feenreigen.

Den luftigen Tanz umwallen hier die leiseren Mittelreime bedeutsam wie ein magischer Tonduft; wer ihn nicht mehr vernehmen kann, der erhebe seinen minder empfänglichen Sinn wenigstens nicht zum richtenden Maaßstab für die Sprachmusik. In folgendem Tongemälde rechtfertigt sich eben so durch charakteristische Anwendung der Mittelreime:

Es sauset und brauset das Tamburin.
Es rasseln und prasseln die Schellen darin,
Die Becken hell flimmern von tönendem Schimmern;
Um Sing und um Sang, um Kling und um Klang,
Schweifen die Pfeifen, und greifen ans Herz
Mit Freud' und mit Schmerz.

Clem. Brentano.

Im Maien am Reihen, da freun, da freun
Sich hüpfende Knaben und Mägdelein.

Voß.

Dieser luftige Reimtanz ist sehr kunstvoll und anmuthig ausgebildet in Fouqué's Minnesingern [177]; wie weit diese selbst indessen einst in munterer Klangluft das Reimspiel getrieben haben, davon geben wir hier wenigstens ein Beispiel:

Gar bar lit wit Wald,
Kalt Sne we tuot,
Gluot si bi mir.
Gras was e, Kle sprank,
Blank Bluot' guot schein,
Ein Hag pflag ir.

177) In den dramatischen Spielen von Pellegrin.

Digitized by Google

Schöne Done klangen jungen Liuten,
Triuten inne Minne merte;
Sunder Wunder, bere Swerte, Wilden
Bilden Heide, Weide rerte,
Do fro saſſen
Die,
Der ger laſſen
Spil will hie.

Trut' Brut, ſich mich an,
Man hat Rat, da,
Swa du nu biſt.
Din Schin wit gtt, Muot
Guot dem, swem ſin
Pin arg ſtark iſt.
Sueſſe, bueſſe Truren, ſuren Smerzen
Herzen reine, Kleine, mache;
Klugen Fugen, ſchoene Loene, mere
Sere nuwe Ruwe swache;
Lich rich Lehen
Mir,
Wip, Lip vlehen
Sol wol Dir.

Chuonrat von Würzburg.

Wenn man gleich dieſer Reimform nicht weiter das Wort reden kann, ja wenn der Ausſpruch des guten Johann Hübner[178]), daß man öfter vor Reimen die Verſe kaum ſehe, hier auch eine paſſende Anwendung finden mag: ſo muß man doch ſtets die ſeltene Fertigkeit bewundern, mit der dieſes künſtliche Tonſpiel durchgeführt worden iſt, ohne irgend einen unreinen Klang; von der Hagen's vortreffliche neue Ausgabe der Minneſänger ſetzt deren hier mehrfach wegen der hohen Ausbildung ſo gerühmte Reimkunſt in

178) S. dessen poetisches Handb. Leipz. 1696. 8. Eigentlich eine Art von Reimregister, das bis 1743 fünf unveränderte Auflagen erlebt hat. Die ziemlich vollständige literarische Nachweisung aller ähnlichen Versuche solcher Art findet man in der Einleitung zum allgem. deutsch. Reimlexicon, von Perigrinus Syntax. Leipz. 1826.

Digitized by Google

ein näheres Licht. Hier auch kommen bisweilen Gleichklänge zum Anfang der Verse vor, die besonders da eine besondere Kraft und Bedeutung erhalten, wo irgend ein antithetisches Verhältniß dadurch bestimmter hervorgehoben wird, wie z. B.:

Leben wollen sie wie die Herrn,
Geben nur will keiner gern.

Sorgen heute,
Morgen Noth,
Noth am Abend,
Todt am Morgen. —

Da sackt man auf!
Und brennt das Haus,
Da packt man auf
Und rennt heraus.

Göthe.

Am Bedeutsamsten für die Sprachmusik steht indessen, solche besonderen Effekte abgerechnet, der Gleichklang natürlich zu Ende der Verse, wo er entweder in zweien Wörtern nur, oder auch drei- und vierfach vorkommt in mannigfachster Verschlingung. Wenn indessen die Einheit des Gedankens oder des Gefühls sich bisweilen auch in der Form schon geltend machen soll, so können ohne allen Wechsel viele gleiche, ja sogar reiche Reime, hintereinander zur charakteristischen Schönheit werden, wie in folgenden Beispielen:

Dein Lied hat viel Füße, und gehet doch nicht;
Es strömet von Wasser, und fließet doch nicht;
Sprüht Feuer und Flammen, und wärmet doch nicht;
Häuft Blumen auf Blumen, und duftet doch nicht;
Ist alles ersonnen, und doch kein Gedicht.

Vieles hat sich umgestaltet;
Manches Neu ist schon veraltet,

Digitized by Google

Zwietracht hat sich mehr zerspaltet,
Grausam hat die Zeit geschaltet:
Doch die Lieb' ist nicht erkaltet,
So die Schwingen erst entfaltet,
Als ich jene Lieder sang.

Was der Jüngling, zu vollenden,
Stolzen Muth's sich konnte blenden,
Will das Leben anders wenden;
Kaum beginnend, muß man enden.
Nehmt denn aus des Mannes Händen,
Deutsche, die geringen Spenden:
Euer bin ich lebenslang.

A. W. Schlegel.

Nur wer die Sehnsucht kennt,
Weiß, was ich leide!
Allein und abgetrennt
Von aller Freude,
Seh' ich an's Firmament
Nach jener Seite.
Ach, der mich liebt und kennt,
Ist in der Weite.
Es schwindelt mir, es brennt
Mein Eingeweide.
Nur wer die Sehnsucht kennt,
Weiß, was ich leide!

Göthe.

Aehnliche Beispiele, wo die Beharrlichkeit derselben Gleichklänge die Einheit der inneren Stimmung gelungen ausdrückt, sind in der deutschen Dichtkunst häufig noch zu finden [179]): bisweilen indessen wird solche Wiederkehr des

---

179) S. Bürgers Nachtfeier der Venus; F. Schlegels Alarcos Act. II.; F. Rückert's Amaryllis; dessen östliche Rosen, u. s. w. — Die Spanier gebrauchen solche vielfach wiederkehrenden Gleichklänge, stets von einem reimlosen Verse unterbrochen, auch für das Epische, wie z. B. Juan de Ribera in seinen Romanzen: und auch in den alt-französischen Chansons ist diese Reimform ziemlich gewöhnlich. S. de la Borde, hist. de la Musique, Th. II. p. 190.

Digitized by Google

Reimes auch zum bloßen artigen Kunstspiel, deren Eines hier wenigstens eine passende Stelle findet:

Einst geh' ich lustig in den Hain,
Und späh' und jage.
Da sitzt ein holdes Mägdelein
Am Hage.
„Wirst du wohl zärtlich sein,
Wenn ich dich liebe?"

Da sitzt ein holdes Mägdelein
Am Blumenhage.
„Du süßer Engel mußt verzeih'n,
Ich frage:
Wirst du wohl zärtlich sein,
Wenn ich dich liebe?"

„Du süßer Engel mußt verzeih'n,
So kühn ich frage."
Sie sprach: Ob ich bei dem Verein
Nichts wage?
Wirst du getreu wohl sein,
Wenn ich dich liebe?

Sie sprach: Ob ich bei dem Verein
Nicht unklug wage?
Doch deiner Augen Glanz ist rein.
O sage:
Wirst du getreu wohl sein,
Wenn ich dich liebe?

„Mein Herz ist, wie mein Auge, rein.
O Liebchen, sage:
Mein Herz ist dein. Ist deines mein?
Ich frage:
Wirst du wohl zärtlich sein,
Wenn ich dich liebe?"

Dein Herz ist mein, und meines dein! —
O süße Lage!
Da pflückt' ich ihr ein Kränzelein
Vom Hage.
Sie lohnte mir mein Zärtlichsein
Mit Gegenliebe.

Haug.

Digitized by Google

Wird das Spiel mit demselben Gleichklange aber fortgesetzt zu einer das Ohr überfüllenden Monotonie, so wirkt dasselbe, es mag das wiederholte Reimwort nun edel sein, oder nicht, stets lächerlich; die älteren Loblieder auf den Krambambuli, dessen treffliche Wirkung in mehr denn hundert gleichen Reimen preisend; die Schwänke auf der Endsylbe „enz," welche alle denkbare Pestilenz, Pertinenz und Impertinenz lustig vereinen, erreichen also meistens nur durch die Eintönigkeit der Form ihre beabsichtigte Wirkung.

Das Lächerliche, zu dem wir nunmehr gelangt sind, wird indessen auf edlere Weise noch ausgedrückt durch die Reimform. Wenn die komische Darstellung überhaupt ihren Charakter einerseits dadurch vornehmlich gewinnt, daß in ihr die Harmonie der Verhältnisse nach verschiedenen Richtungen hin zum Theil aufgehoben wird: so entsteht dieses hier zunächst durch einen scharf contrastirenden Abstand der gereimten Vorstellungen, wie etwa in dem nachstehenden Sinngedichte:

Der moderne Kirchencomponist.

Mich hört mein Gott gewiß, und hilft mir aus in Nöthen:
Wie oft flieh' ich zu ihm — mit Pauken und Trompeten.

Trefflich benutzt ist solcher Contrast der Reimklänge noch in dem ironischen Bericht des Mephistopheles über den Menschen, und über das diesem zu Theil gewordene göttlichste Geschenk:

Er nennt's Vernunft, und braucht's allein,
Nur thierischer als jedes Thier zu sein.
Er scheint mir, mit Verlaub von Ew. Gnaden,
Wie eine der langbeinigen Cicaden,
Die immer fliegt, und immer springt,
Und gleich im Gras ihr Liedchen singt;
Und läg' er nur noch immer in dem Grase! —
In jeden Quark begräbt er seine Nase. Göthe.

Von spaßhafter Wirkung ist es auch, wenn der Reim fortgesetzt auf untergeordnete und wenig bedeutende Wörter

Digitized by Google

fällt, die sich dadurch mit gewichtiger Anmaßung hervordrängen; ferner, wenn, zwar schon minder edel, die Reimtöne schielen, wie etwa in den Wörtern „Schild, Geld — Hahn, Sohn;" oder wenn in dem Bau der Gleichklänge überhaupt irgend eine an sich unerlaubte Sperrung statt findet, wie z. B.:

Hier liegt ein Glockengießer,
Geübt im Gießen hieß er,
Goß täglich Gerst- und Roggen-Wein
Nur quartweis' in sich selbst hinein:
So starb als Vielgenießer
Gar früh der fleiß'ge Gießer.

Eine komische Wirkung wird ferner hervorgebracht durch das Reimspiel mit fremdartigen oder gar aus anderen Sprachen entlehnten Wörtern[180], wie z. B. in Bürgers Europa, Langbeins Abentheuer der Herren Schwolke und Bakel, in Göthe's versus memoriales, und auch in dessen folgendem Sinngedicht:

Zeichen der Zeit.

Hör auf die Worte harum horum:
Ex tenui spes seculorum.
Willst du die harum horum kennen,
Jetzt werden sie dir sich selber nennen.

Im scherzhaften Styl darf auch wohl der Reim die Wörter zerschneiden, und deren Rest auf den folgenden Vers übertragen, wie z. B.:

Gesättigt neigt dem Herrn Pastori
sein Glas der dicke Consistori-
alrath, u. s. w. Voß.

Gereimte Hexameter oder auch andere antike Versmaaße wirken auf den Sinn etwa wie ein absichtlicher Anachro-

180) A. W. Schlegel jedoch weiss auch im edlen Styl durch fremdartige tonvolle Reimwörter, wie „Aurora, Flora" etc., den Wohllaut seiner Dichtungen hin und wieder sehr zu erhöhen. S. z. B. dessen schöne Idylle „Nicon und Heliodora."

Digitized by Google

nismus, der in der Burleske einen griechischen Heros mit Hitze auf dem Pianoforte fantasiren läßt. Zu den letzten Mitteln des Komischen und Lächerlichen in der Reimkunst gehören endlich Wendungen und Ausdrücke der niederen Volkssprache; Wörter, die nur durch besonderen Dialekt zum Gleichklange werden; und endlich, schlechthin in das Possenhafte übergehend, Reimwörter von durchaus fehlerhafter Aussprache und Betonung, wie z. B.: „so weit hin nach Amerika, enteilst du nun Friederika;" oder ärger noch:

Todt sind deine Aeltervăter,
O du armer Enterbeter!
˘ – ˘ ˘

Der sogenannte Knittelvers der Meistersänger — der seinen Namen wohl hauptsächlich dem regellos holpernden Rhythmus [181]) so vieler darin verfertigter schlechter Gesänge verdankt — wird jetzt, mit seinen Schlag auf Schlag stets einfallenden, größtentheils männlichen Reimen, auch in der Regel nur komisch gebraucht; und gewinnt hier, z. B. in scherzhaften Fabeln, naiven Geschichtchen, Schwänken und Possen, etwa wie die launigen Darstellungen eines Hans Sachs, einen höchst bezeichnenden Ausdruck.

Nachdem nunmehr das Aesthetische des Reimes in Form und Bedeutung nach allen Richtungen hin im Allgemeinen untersucht ist: so gehen wir sofort über zu dessen besonderer Anwendung als strophisches Princip, und kommen hier zunächst zur zweiversigen Stanze, die sich dem eben erwähnten Knittelverse natürlich anreiht. Edler zwar als dieser in geregelter rhythmischer Form, behält dieselbe, da hier gar keine künstliche Reimverschlingung möglich ist, doch dessen ermüdendes Pochen mit dem Gleichklang; daher ist in

181) Der Knittelvers besteht aus vierfüssigen Jamben oder Trochäen, mit willkührlich unterlaufenden Dactylen. Das stete Gehämmer seiner Reime ermüdet leicht das Ohr; doch war derselbe in früheren Zeiten so beliebt, dass im XV. Jahrhundert selbst der erhabene Schwung von Salomon's hohem Liede also übertragen ward in deutsche Verse, S. Herder's Lieder der Liebe S. 157.

Digitized by Google

solcher Einförmigkeit die zweigliedrige Reimstrophe höchstens nur geeignet für einfache kürzere Erzählungen. So wendet denn auch Uhland in seinem allerliebsten Geschichtchen vom weißen Hirsch, nur mit dem Zusatz einiger bedeutsamer Klangwörter, dieselbe sehr zweckgemäß an; und auch die folgende Romanze hat also ihre passende Form gewonnen:

Wer tritt so heimlich und dreist dorthin
Zur schönen stattlichen Kaiserin?

Es ist ein junger Rittersmann,
Er fleht sie leis' um Minnesold an.

Wie wagt er das im erleuchteten Saal?
Sie ist ja seines Kaisers Gemahl! — u. s. w.

L. Robert.

Die dreizeilige Reimstrophe läßt folgende Stellungen des Gleichklangs zu: entweder es herrscht nur ein dreifacher Reim, welcher also die Form „a a a" erzeugt; oder es kommt ein anderer Ton hinzu, welcher besonders zweierlei Stellungen haben kann, nehmlich „a a b" oder „a b a." Die folgenden Beispiele zeigen deutlich die verschiedene Natur dieser Formen:

Wohl hattest Du mir Blumen einst versprochen,
Vergebens aber harrt' ich Jahr und Wochen,
Doch keine Blume kam, die Du versprochen.

Jetzt, wo im Frühling wieder mit Entzücken,
Die Blumenengel diese Erde schmücken,
Muß ich auf Deinem Hügel sie erblicken.

Und seufzen weil mein Herz im Gram gebrochen:
Wer schickt mir dieses Pfand nach Jahr und Wochen!
Sind dieß die Blumen, die Du mir versprochen?

J. Falk.

Das Treffende dieser Form für solche sanfteren von einem einzigen Gefühl nur beseelten Ergüsse, springt in die Augen; derselbe Sänger, so wie auch Bouterwek und andere, haben daher mehrfach einen passenden Gebrauch gemacht

Digitized by Google

von dieser Stanze. Wird deren letzter Vers verkürzt, so tritt der strophische Schlußfall lebendiger hervor, und das Ganze erhält dadurch einen belebteren Charakter; z. B.:

Ich zieh' hinaus in alle Welt,
Nach dem, was Jedermann gefällt,
Nach — Geld!

Ich poche dreist an jede Thür,
Und bettle dort, und bettle hier, —
Wofür?

O! nicht für mich, — zu Wittwen-Brod,
Zum Männer-Labetrunk, in Noth —
Und Tod, — u. s. w.

Franz Elsholz.

Die zweite Form „a a b" ist minder im Gebrauch; am Besten eignet sie sich für kürzere sehr belebte epische Dichtungen, wie etwa die folgende:

Es wüthet der Sturm mit entsetzlicher Macht,
Die Windmühl' schwankt, das Gebälk erkracht;
Hilf, Himmel, erbarme dich unser!

Der Meister ist nicht, der alte, zur Hand,
Er steht an der Felswand schwindlichem Rand.
Hilf, Himmel, erbarme dich unser! — u. s. w.

Chamisso.

Die dritte Reimstellung giebt in fortlaufender Verschlingung, bei fünffüßig jambischem Maaße, die Form der italiänischen Terzine [182]) nach folgendem Schema: „a b a — b c b — c d c" u. s. w.; den Schluß endlich macht, während mit jeder Terzine ein Gedanke sich enden muß, ein Doppelreim, nehmlich „d e d e." Solcher Gestalt läuft die Terzine ins Unbegränzte fort, und gewinnt durch diese Ausdehnung, und durch ihr ruhiges Gleichmaaß etwas groß-

182) In früheren Zeiten hiess die terza rima, auch Serventese.

d. V.

Digitized by Google

artig Erhabenes: daher hat denn Dante auch durch sie Erde und Hölle und Himmel wie mit magischer Kette umschlungen, und zu einem colossalen Ganzen verbunden; und Kannegießer und Streckfuß haben in unserer alles vermögenden Sprache das riesige Dichterwerk hingestellt in gleicher Form. Die Hauptbestandtheile desselben sind episch-didaktisch; und beiden Dichtungsarten entspricht, nach der steten Folge der Begebenheiten und der auseinander sich stets neu erzeugenden Ideen, vollkommen die Terzine: Bernhardi vergleicht sie nicht unschicklich dem didaktischen Hexameter, oder eigentlich dem didaktischen Distichon. In ihrer Reimverschlingung liegt aber auch zugleich noch etwas Wunderbares und geheimnißvoll Andeutendes, und so eignet sie denn, ihrem Gesammtcharakter nach, sich für das tief Feierliche und Mysteriöse, für Weissagungen und Gesichte, zu Erzählungen von großem Ernst und hohem Sinn, und auch wohl zur würdig mahnenden Satyre. Für kleinere lyrisch-didaktische Stücke selbst ist die Terzine noch von eindringlicher Wirkung, wie sie denn auch im Deutschen am meisten benutzt worden ist, unter andern in folgendem Beispiel:

Die Welt giebt nur zurück, was ihr geliehen.
Aus eigner Tiefe muß sich Nahrung saugen;
Die Seele kann sich selber nicht entfliehen;
Und wandte einmal sie auf sich die Augen,
So will sie ewig sich in sich verzehren,
Und nie zu einer flücht'gen Freude taugen.
Gesänge klagend wird den Schmerz sie mehren;
Bis alle Kräft' in ew'gen Schummer sinken,
Dann muß sie auch die Freud' am Schmerz entbehren.
Fr. Schlegel 183).

Das Quartett oder die vierzeilige Strophe, gewöhnlich zwei Doppelreime enthaltend, hat besonders zwei Hauptformen, die Gleichklänge zu ordnen, nehmlich „a b ab"

183) Im Klaggesang am Grabe eines Jünglings. S. auch dessen Ruf an die Deutschen, zum Anfange des neuen Jahrhunderts; A. W. Schlegels Prometheus u. s. w.

Digitized by Google

oder „abba,“ wobei noch zu erinnern ist, daß durch männliche und weibliche Reime für sich, oder durch deren zwiefache Verschränkung, je nachdem nehmlich die eine oder die andere Art beginnt, eine nicht bedeutungslose Variation möglich wird. Die erste Reimstellung nun ist so alltäglich, daß sie — wie etwa der Zweivierteltakt der Musik, oder wie der Jambus der deutschen Verskunst — überall gehört wird, wo nur einzelne poetische Blümlein Form gewinnen mögen; und so wird denn, in solchen mannigfachsten und zahllosen Versuchen, ihr ohnehin wenig hervortretender Charakter durchaus verdunkelt: das Wesen dieses Reimbaues deutet indessen auf einfache Natürlichkeit und Gleichmaaß der musikalischen Bewegung, und daher ist überall, wo dieses dem Geiste der Dichtung entspricht, derselbe, des häufigen Gebrauches ungeachtet, an seinem rechten Ort. In genauerer Ansicht bildet indessen die Form „abab“ an sich keine eigentliche Strophe, indem dabei kein musikalischer Schlußfall vernehmlich wird; der Sinn allein begränzt hier dieselbe gewöhnlich nur als poetische Periode. Ungleich bedeutsamer ist daher die Form „abba,“ die mit dem genauer bemerkten musikalischen Schluß zugleich einen deutlichen Charakter des Umschließens und der Innigkeit gewinnt, daher sie in diesem liebenden Umfassen mit recht die Grundform bildet in den beiden Quartetten des zärtlichen Sonett's.

Das Quintett, oder die fünfzeilige Reimstrophe, besteht entweder aus einem dreifachen und einem zweifachen Gleichklang, oder aus zweien Doppelreimen und einem reimlosen Verse: beide Formen lassen vielfache Verschränkungen zu, die, mehr oder minder musikalisch, auch in verschiedenem Grade dem erregteren Charakter entsprechen, welcher dieser ungleichen Zahl, in so fern sie als Maaß einer Bewegung hervortritt, natürlich eigen ist. Die schönsten Reimstellungen solcher Stanzen sind: „abbab — ababc“ oder auch abbac[184]). Die letzten Formen mit dem reimlosen

184) Beispiele für die verschiedenen Formen der fünf-

Digitized by Google

Schlusse tönen gewöhnlich am Angenehmsten; bei den Meistersängern galt ein solcher verlorener Endvers nicht mit Unrecht als eine ganz besondere Schönheit, und wurde, bedeutsam genug, belegt mit dem Namen einer Waise. Wenn eine der ersten Zeilen sich in der Strophe nochmals wörtlich wiederholt, so entsteht, hier schicklich zu erwähnen, der sogenannte Schaltvers, der, theils durch seinen Inhalt, theils durch den Anklang des reichen Reimes von treffender Wirkung sein kann, wie z. B.:

An meines Vaters Hügel,
Da steht ein schöner Baum:
Gern singt das Waldgeflügel
An meines Vaters Hügel,
Und singt mir manchen Traum.

Bisweilen greifen die Reime in solchen kürzeren Strophen von ungleicher Zahl auch bedeutsam hinüber in die folgende Stanze, welches unter Andern aus mancherlei musikalischen Gründen ganz besonders zweckmäßig geschieht in folgender Arie:

Ihr weichgeschaffnen Seelen,
Ihr könnt nicht lange fehlen,
Bald höret euer Ohr
Das strafende Gewissen,
Bald weint aus euch der Schmerz! —

Ihr thränenlosen Sünder, bebet,
Einst, mitten unter Rosen, hebet
Die Reu den Schlangenkamm empor,
Und fällt mit unheilbaren Bissen
Dem Frevler an das Herz.

Ramler.

Das Sextett oder die sechszeilige Reimstrophe, nächst dem Quartett die gewöhnlichste, und folglich in vielfachster Anwen-

---

zeiligen Reimstrophe finden sich mehrfach bei Schiller, Bürger, Stolberg, Pfeffel, C. Hahn und vielen Anderen.
d. V.

Digitized by Google

dung eben so charakterlos gewordene Form, hat, als wirklich musikalische Stanze, besonders drei Grundformen, nehmlich:

a a b c c b
a b a b c c
a b b a c c.

Die erste Reimstellung ist vielleicht die bedeutsamste sich am Besten musikalisch abrundende des Sextett's; die beiden anderen Bildungen sind indessen üblicher, und thun auch, in belebteren Rhythmen, und mit dem männlichen Doppelreim zu Ende, noch eine gute Wirkung. Wenn indessen diese Form, gleich der Ottaverime, fünffüßig jambisch und mit weiblichen Endversen gebraucht wird; so gewinnt ein so gewichtig sich abschließender Tonfall in der vordern Vierzahl der Verse kein genügendes Gegenbild; das feine Ohr vernimmt in der folgenden Stanze bald ein gewisses Mißverhältniß:

Jüngst sah ich eine Ros' im Garten prangen,
Es war der Rosen holde Gärtnerin;
Ach, da erwuchs mir sehnendes Verlangen,
Zur Blume zog's mit Zauberband mich hin:
O Rosa! laß die zarten Schwesterrosen,
Wir wollen unter Rosen traulich kosen.

Eine eigene den Italiänern nachgebildete sechszeilige Strophe ist die Sestine. Sechs Hauptwörter stehen hier am Schluß der Verse, und kehren an solcher Stelle in den folgenden Strophen dergestalt wieder, daß das Schlußwort der einen Stanze stets auch der Anfang der Folgenden sein muß. Diese zwängende Fessel nun wird also in sechs, zwölf oder achtzehn Strophen fortgeführt, bis endlich drei Verse nur das sogenannte Envoi bilden, in denen die sechs Schlußwörter, je zwei und zwei in der Mitte und zu Ende, noch einmal enthalten sind. Das Nähere der noch wiederum ganz genau bestimmten Folge der Wiederholung [185]) selbst,

185) Wenn Bernhardi a. a. O. p. 431 meint, dass die Endwörter innerhalb der Strophe eine willkührliche Anord-

Digitized by Google

zeigt deutlich das folgende nach den Musterseſtinen des Petrarca entworfene Schema dieſes lyriſchen Wörterſpiels:

Erſte Strophe	:	a b c d e f.
Zweite —	:	f a e b d c.
Dritte —	:	c f d a b e.
Vierte —	:	e c b f a d.
Fünfte —	:	d e a c f b.
Sechste —	:	b d f e c a.
Envoi [186]):	1. Vers:	a b.
	2. — :	c d.
	3. — :	e f.

Bernhardi ſagt: „man kann die Seſtinen als Stanzen mit „reichen Reimen anſehen, und nach denen Bedingungen, „die wir oben aufgeſtellt, und unter welchen wir die rei„chen Reime für zuläſſig, und für ſchön erklärten, müßte „die Seſtine als ſtrophiſches Gedicht aus reichen Reimen „beſtehend, eine ſehr nachdrückliche und intereſſante Ideen„reihe enthalten, welche der Darſteller unter vielen und ver„ſchiedenen Formen vor die Augen treten, und anſchauen „laſſen will. Und ſo iſt es in der That. — Das Selt„ſame, welches die Seſtine durch ihre Conſtruction erhält, „iſt: daß ſich eigentlich nicht einzelne Verſe, ſondern ganze „Stanzen reich reimen. — Das Envoi faßt die darge„ſtellte Ideenreihe noch einmal auf, um durch Zuſammen„drängung der Hauptempfindung die Seele deſto gewalt„ſamer zu erſchüttern. Zu gleicher Zeit verkürzt es die „Strophe und deutet das Ende des ganzen lyriſchen Ge-

---

nung haben, so ist ihm hier das sehr bestimmte Gesetz entgangen, nach welchem in jeder Strophe stets der zweite Vers mit dem ersten der Vorigen, der dritte aber mit dem fünften, der vierte mit dem zweiten, der fünfte mit dem vierten, und der sechste endlich mit dem dritten gleich sein müssen: das obige Schema erläutert deutlicher diese eigensinnige Bestimmung.

d. V.

186) Die obige Form des Refrains ist der eigentlichen Vorschrift entsprechend; jedoch findet hier bei den italiäni-

Digitized by Google

„dichts an" [187]). So geistreich nun auch diese Entwickelung die allgemeinere Natur der Sestine hinstellt, so können wir dieser, auf dem Standpunkt einer mehr abgeschlossenen Besonderheit, doch nicht das Wort reden: deutsche Tiefe des Gefühls und der poetischen Ideen lehnt sich natürlich auf gegen eine so beengende Form, bei welcher der Effekt zuletzt doch besonders nur erreicht wird durch die Besiegung der technischen Schwierigkeit. Ein lyrisches Wörterspiel nannten wir vorhin die künstliche Sestine, und mit solcher Bezeichnung glauben wir das Untergeordnete ihrer Natur für die deutsche Dichtkunst genugsam bezeichnet zu haben. Zum Belege folgt hier eine Original-Sestine, welche zugleich als formelles Beispiel allen den vorhin aufgeführten Bestimmungen vollkommen entspricht:

Was todt noch schlummert in dem dunklen Grabe,
Erwachet lebend einst zu hellem Lichte;
Was in dem Schooße ohn' Gestalt und Farben
Einst träge ruhte, wird durch Düft' und Töne
Gemach erschwingen höchste Lust im Leben,
Und kühn erringen lang ersehnte Liebe.

Doch oftmals findet auch die treuste Liebe
Des Glückes Treue wahrhaft erst im Grabe.
Den Tod nur sah'n die Liebenden im Leben,
Und grause Finsterniß im Sonnenlichte.
Sie hörten nicht des Lebens zarte Töne,
Erblickten nicht sein reges Spiel der Farben.

Im Schooß der Berge schlummern still die Farben,
Daraus weckt sie zur Sonn' die alte Liebe.
Doch in den Farben wohnen keine Töne,
Und dumpfes Schweigen waltet wie im Grabe.
Der Farben Strebung nur nach klarem Lichte,
Umgießt mit todtem Glanz das todte Leben.

---

schen Dichtern schon grössere Freiheit statt, und der Form wird allenfalls schon genügt, wenn nur drei der besimmten Wörter wenigstens den Schlusa der drei Verse bilden. d. V.

187) a. a. O. S. 432.

Digitized by Google

Ein schöner Schmuck jedoch glänzt schon im Leben.
Die Wiesen schmückt die Blum' in allen Farben.
Und wie sie glüht empor zum Sonnenlichte,
Dankopfer duftend kindlich feel'ger Liebe,
Kehrt sie, wo oft die Liebe wohnt, zum Grabe,
Und blüht darauf, als spräch' sie Klagetöne.

Nun rauschen auch des Lebens zarte Töne,
Dem Farbenstrome gleich, durch's bunte Leben.
Das Schweigen waltet nicht mehr wie im Grabe,
Es wandeln sich zu Tönen alle Farben.
Vollbracht die Offenbarungen der Liebe,
Dem Leben Reiz, wie Nacht die Sternenlichte!

Es strahlt ein ew'ger Tag im klaren Lichte,
Es klingen alle Sphären, rauschen Töne,
Des Lichtes Glanz, der Töne Klang wird Liebe,
Nach der mit Inbrunst schmachtet alles Leben.
So steigt, verklärt von Tönen und von Farben,
Ein Paradies voll Lieb' aus dunklem Grabe.

Im Grab bei der Geliebten wohnt das Lichte.
Der Blume Farben drauf sind Harfentöne,
Die singen: Quell des Lebens ist die Liebe.

Fr. Mann.

Wenn im deutschen Drama die Form der Sestine gar noch, wie zunächst im Lacrimas, benutzt wird für den lyrischen Monolog: so bedarf, nach allem bereits Gesagten über den deutschen Bühnenvers, solcher Mißgriff hier keiner weiteren Erörterung.

Das Septett oder die siebenzeilige Stanze läßt, durch zwei- oder dreifache Reime, wie auch wiederum durch einen verwaisten Vers, die höchste Mannigfaltigkeit der Bildung zu, und verleiht dadurch ihrem ächt musikalischen Bau zugleich noch eine vielfach charakteristische Färbung; weshalb denn auch diese Form im häufigsten Gebräuche ist, sowohl bei den Minnesängern als auch bei neueren Dichtern, und besonders bei Göthe und Schlegel. Eine der schönsten dieser strophischen Bildungen, theils wegen des eindringlichen Schlußfalls, wie auch wegen des klar hervortretenden Cha-

Digitized by Google

rakters einer großartigeren Erregtheit, ist die Form „a b a b c c b," welcher das folgende Beispiel entspricht:

Bricht das arme Herz noch immer
Unter fremdem Himmel nicht?
Kommt der Hoffnung bleicher Schimmer
Immer mir noch zu Gesicht?
Kann ich wohl noch Rückkehr wähnen?
Stromweis' stürzen meine Thränen,
Bis mein Herz in Kummer bricht.

Könnt ich dir die Myrthe zeigen
Und der Ceder dunkles Haar!
Führen dich zum frohen Reigen
Der geschwisterlichen Schaar!
Säh'st du im gestickten Kleide,
Stolz in köstlichen Geschmeide,
Deine Freundinn, wie sie war.

Novalis.

Aus siebenzeiligen Stanzen bestehen auch die italiänischen Distosen, ein der Sestine verwandtes lyrisches Spiel, in dem die ersten Verse durch alle Stanzen hindurch sich stets wieder mit den folgenden ersten Zeilen reimen; diese Künstelei ist indessen gleichfalls dem Geiste deutscher Dichtung keineswegs angemessen.

Die achtzeilige Reimstrophe hat einen seltenen Reichthum der Formen, den wir jedoch an dieser Stelle unerörtert lassen, um ausführlicher reden zu können von der italiänischen Ottaverime, die auch für die deutsche Verskunst zugleich eine so große Bedeutsamkeit gewonnen hat. Die älteste achtzeilige Strophe der Italiäner ist die Siciliane, welche indessen ohne höhere musikalische Schönheit nur aus vier Doppelreimen bestand in der einfachsten Reimstellung „ab ab ab ab" [188]). Das Besondere der Ottaverime indessen beruht, bei eilfsylbig jambischem Versmaaß, auf der

188) Vergl. Fernow, von der ital. Dichtkunst; im zweiten Theil der ital. Sprachl. S. 827.

Digitized by Google

Verschlingung zweier Tripelreime und eines Doppelreimes zu einem melodischen Ganzen mit vernehmlichem Schlußfall; alle möglichen Varianten, die diese Grundbestandtheile enthalten, gehören natürlich in den Kreis der Stanze. Deren gewöhnlichste Reimstellung ist „a b a b a b c c;“ wie in dem folgenden Beispiel, das zugleich, da die Italiäner den männlichen Reim nicht besitzen, ganz genau der fremden Grundform entspricht:

Wie nächtlich ungestüm die Wellen wogen,
Bald schwellend liebevoll zum Sternenkranze,
Bald sinken zu der Tiefe hingezogen,
Sehnsüchtig flutend in dem Wechseltanze,
Bis Morgenroth emporsteigt aus den Wogen
Noch feucht in blumenlichtem Thränenglanze:
So steigen hier der Dichtkunst hohe Strahlen
Aus tiefer Sehnsucht Meer und Wonnequalen.

Fr. Schlegel.

Diesen vollendeten strophischen Bau gebrauchte Boccaccio zuerst in seiner Teseide; und mit Pulci's Morgante maggiore wurde seit dem fünfzehnten Jahrhundert derselbe die herrschende epische Versart der Italiäner. Ariost bildete darauf die natürlichsten, Tasso die künstlichsten Ottaverimen; am berühmtesten indessen sind wegen ihrer hohen Schönheit die lyrisch gebrauchten Stanzen des Angelo Poliziano. Die deutsche Sprache hat sehr frühe schon zu dieser ewigen Form schönen Reimbaues hingestrebt, wie die folgende Strophe es deutlich bekundet:

Si ist z'allen Eren ein Wib wol erkant,
Schoner Geberde mit zuhten Gemeit,
So das ir Lob in dem Riche umbegant;
Als der Mane wol verre über Lant,
Luhtet des Nahtes wol lieht und breit,
So das ir Schin al die Welt umbevant;
Als ist mit Guete umbevangen die Schone,
Des man ir giht, si ist aller Wibe ein Krone.

Heinrich von Morunge.

Digitized by Google

Diese alte Stanze aus einer genau in der gleichen Form durchgeführten Dichtung [189]) steht der Ottaverime ungleich näher, als die ersten neueren Versuche der Art in den Dichtungen Wielands. Geregelter als hier, wiewohl immer noch sehr frei, sind schon Schiller's Octaven in den Uebertragungen aus dem Virgil: erst die gelungenen Uebersetzungen der italiänischen Dichterwerke durch Gries brachen besonders der correkten Form die Bahn, welche, nachdem Göthe auch hier wiederum Treffliches geleistet hatte, vornehmlich eine größere Vollendung erreichten in den epischen Dichtungen von Ernst Schulz. Die Stanzen desselben gewinnen, bei größester nur leider nicht immer sorgsam durchgeführter Reinheit, öfters eine wunderbare Leichtigkeit und Anmuth, so heißt es unter Andern von dem Sänger Alpino:

Denn als er jüngst im heißen Sonnenbrande
Schon manche Stund' auf irrem Pfade ging,
Und freundlich jetzt an jenes Baches Rande
Der kühle Hain den Schmachtenden umfing;
Da jagte jenseits grad' am bunten Strande
Klotilde sich mit einem Schmetterling.
Wohl mochte jetzt das zarte Kind nicht meinen,
Als sie ihn fing, sie fange zwei für einen.

In diesem gelungenen Beispiel nun erscheint zugleich die Ottaverime nationalisirt durch die Einmischung des dem Geiste unserer Sprache so entsprechenden männlichen Reimes [190]); mit diesem aber gewinnt durch verschiedene Versetzung desselben die musikalische Form der deutschen Stanze eine neue und vielfache Färbung, wie zunächst in folgen-

189) S. Manasse Th. I. S. 49. — Altfranzösische eigenthümlich geformte achtzeilige Stanzen findet der Kunstforscher in den Gesängen vom Castellan von Couci, bei la Borde l. c. T. II. p. 260.

190) Die deutsche Stanze muss also wiederum aufgefasst werden als eine selbsständige Schöpfung, die neue eigenthümliche Schönheiten an die Stelle des unnachahmlichen Zaubers setzt, den die italiänische Sprache entfaltet in der Ottaverime. S. üb. diese besonders Fernow S. 828.

Digitized by Google

der umgekehrter Stellung des harten und weichen Gleichklangs:

Terpsichore will zarten Schönheitsinn
Und höchsten Zauber in das Dasein weben;
Des Rhythmus allgewalt'ge Herrscherin,
Gehorcht ihr rings das vielbewegte Leben;
Sie führt die Kunst zum höchsten Ziele hin,
Sich zum Gesetz der Charis zu erheben;
Durch ihre Macht strahlt rings der Anmuth Schein,
Ein lieblich All von Reizen wird das Sein.

Anders noch wiederum tönt diese Form — denen männliche Kraft hier übrigens, als absichtlich gewähltes Beispiel, dem zarten Inhalt nicht entspricht — wenn sie, wie gewöhnlich, ein Schluß in weiblichen Gleichklängen aushallt; es können aber diese auch ganz und gar ausgeschlossen werden, in so fern nehmlich, wie in der folgenden Schilderung, der Charakter es bedingt:

Am Ausgang gähnt' ein Thor von einem Schacht;
Ich trat mit Graun zur dunklen Kluft hinab.
Dort war des Lichtes Reich, und hier der Nacht,
Ich fühlte mich begraben vor dem Grab.
Hier hatte nie ein Sonnenstrahl gelacht;
Mein Auge war in meinem Wanderstab.
Und an den Wänden rings vom Erdengang
Dröhnt' geisterhaft der Tritte Wiederklang.

In erregteren Momenten ist aber auch bloß durch größere Verschränkung der Tripelreime eine charakteristische Wirkung hervorzubringen, so gewinnt dadurch die folgende Stanze zum Beispiel eine schöne Bedeutsamkeit:

Das Veilchen, das der Morgen erst geboren,
Ist schon verblüht, eh' noch der Abend sinkt,
Die Rose, die mit Purpurglanz geschminkt,
Zum Liebling sich der holde Lenz erkohren,
Hat oft den Schmuck der Blätter schon verloren
Eh' sich der Tag zum zweitenmal verjüngt;
Urplötzlich kann die gold'ne Frucht der Aehren,
Der Gärten Pracht Ein Augenblick zerstören.

Digitized by Google

Eben so statthaft wie diese Form „abbaabcc," und vielleicht schöner noch, ist die Reimstellung „ababbacc:" eintöniger dagegen klingen schon die Stanzen „aabbabcc" — aabbbacc;" bis endlich dieselben Bestandtheile der beiden Tripelreime und des Doppelreimes, mit Aufhebung des charakteristischen Schlußfalls, übergehen können in die fremdartige bei den Minnesängern vorkommende Form „aaa cbbbc." Diese charakteristische Mannigfaltigkeit des inneren Baues erscheint höchst willkommen bei dem vielseitigen Gebrauch, der von der Stanze ihrem Wesen nach gemacht werden kann. Zunächst hat ihr gleichmäßiger Fortschritt in seinen dreifachen Reimen eine gewisse aufmerksame Säumniß und Umständlichkeit, welche zum Detail der Erzählung vortrefflich paßt; zugleich aber liegt in den schön verschränkten Gleichklängen bis hin zum Schlußfall eine bunte Harmonie, die eben dem musikalischen Zauber des romantischen Epos besonders entspricht; und da die Stanze zugleich eben so wenig ermüdet, als das erzählende Versmaaß der Alten: so ist ihr sicher nicht unpassend der Name des romantischen Hexameters gegeben worden. Nicht aber nur der erzählenden Dichtungsgattung gehört die Ottaverime; sie wird auch mit Recht für lyrische Zwecke gebraucht: nur darf die Empfindung hier freilich nicht stürmisch sein, sie muß vielmehr jenen früher schon erwähnten klaren, und mehr geistigen Vernunftcharakter athmen. Bernhardi meint, daß die feinen durch den verschiedenen Gebrauch der Stanze bewirkten Unterschiede ihrer Form nur dem geübten Ohr und dem regeren Sinne fühlbar seien, und daß sich dieselben vielleicht kaum in Worten darstellen lassen[191]: wir glauben jedoch, in der Behandlung dieser herrlichen Strophe als ein wirklich deutsches Eigenthum, manches der Art bereits zu klarer Anschauung gebracht zu haben, und fügen nur noch hinzu, daß der lyrischen, und in's Besondere der erotischen Stanze schicklich die angestammte Form des durch-

191) a. a. O. S. 426.

Digitized by Google

gehenden weiblichen Reimes zurückgegeben werde. Zu näherer Versinnlichung seiner charakteristischen Wirkung in besonderen Fällen theilen wir hier noch einige Stanzen aus einer früher schon, als im Musikalischen der Sprache höchst gelungen erwähnten Idylle mit, die zugleich durch die Verschlingung der Schlußverse mit dem Anfang der folgenden Strophen eine wahrhaft hinreißende Innigkeit gewinnt:

Der Abend senkt sich kühlend auf die Fluren,
Des Tag's Getümmel schwindet in die Ferne,
Die ganze Schaar ermüdeter Naturen
Vernimmt den leisen Wink zum Ruhen gerne.
Nur, wie der wachsame Pilot Arcturen,
So folgt der Liebende dem Abendsterne,
Der ihn, als strahlte durch die Nacht Aurora,
Entgegen führet seiner Heliodora.

Entgegen führet seiner Heliodora
Den trauten Nikon Hoffnung und Verlangen.
Sie nah't sich ihm, erröthend wie Aurora,
Vom Thaue banger Schaam beperlt die Wangen.
Es schließt sich nickend jedes Kind der Flora,
Doch duftender und voller aufgegangen
Entfaltet ihren Kelch der Liebe Blume,
Du stille Nacht, in deinem Heiligthume.

A. W. Schlegel.

Schiller betrachtet gleichsam die Gesammtnatur der Octave erotisch, wenn er im Allgemeinen von derselben sagt:

Stanze, dich schuf die Liebe, die zärtlich schmachtende — dreimal
Fliehest du schamhaft und kehrst, dreimal verlangend zurück.

Auch im Drama entspricht die Octave sehr wohl gewissen gehaltneren lyrischen Stimmungen; so wie indessen die innere Erregtheit wächst, so muß diese Form nothwendig zurücktreten, wie dieses unter Andern sehr passend und bedeutsam geschieht in Schiller's bekanntem Monologe der Jungfrau von Orleans. Wenn die Stanzen, nach einzelnen Versen zertheilt, zur dialogischen Form werden, so setzt dieses einen gleichartigen psychischen Zustand der redenden Personen voraus; in Körner's Dramen sind solche getheilte

Digitized by Google

Octaven einigemal angewendet mit charakteristischer Wirkung; im Allgemeinen jedoch ist große Vorsicht und Sparsamkeit zu empfehlen im Gebrauch solcher lyrischen Duette der Sprachmusik. — Für alle Dichtungsgattungen also eignet nach diesem Allen die Stanze sich, denn ihr ebenmäßiger Fortschritt ist, nach dessen verschiedener Behandlung, von stolzer Ruhe und großartigem Pomp bis zu zartester Anmuth und lieblichem Schmeicheln, jedes Ausdrucks fähig. Selbst dem Launigen und Komischen endlich muß, wenn auch in Rhythmus und Reim anders gemodelt, die Grundform der Octave noch dienen, wie zum Schluß das folgende Beispiel es bekundet:

Ein Jeder will meistern und züchtigen,
Ein Jeder die Andern belehren;
Sich selber mag keiner berichtigen,
Sich selber mag keiner bekehren:
So wirst Du den Eitlen und Nichtigen
Am Lautesten predigen hören,
Und fruchtlose Bäume nur schüttelte,
Wer mahnend die Thörigten rüttelte.

Dan. Seßmann.

Die None oder neunzeilige Reimstrophe muß, in so fern sie musikalisch gebildet sein soll, der Octave in ihrem Baue möglichst nahe zu kommen suchen; ihre schönsten Formen enthalten daher die folgenden Schemata:

a b a b c b c d d.

a b a b c d c d d.

Beispiele dafür haben Gotter, Carl Dielitz und Andere geliefert; auch enthalten einige früher hier bereits angeführte Strophen von Reinmar und Göthe noch ähnliche Reimverschlingungen der None. Was nun deren Charakter anbetrifft, so bemerken wir hier nur im Allgemeinen: je länger eine Stanze sich forträgt, desto bedeutender und gewichtiger kündigt dieselbe sich an, desto mehr Gleichmuth und großartige Ruhe soll ihr Inhalt athmen; bei einiger Seichtheit desselben kann indessen die gedehntere Form sehr bald langweilen.

Digitized by Google

Die Decime oder zehnzeilige Stanze folgt gleichfalls wohl noch der Octave in nachstehender Reimstellung „a b a b c d c d e e“, nach welcher strophischen Form auch unter Andern die männlichen und weiblichen Alexandriner gruppirt sind in Haller's Alpen. Derselbe hat dabei, wie er es selbst in der Vorrede sagt, das Princip beobachtet, daß die Stärke der hier mit jeder Stanze nothwendig auf das Vollständigste abgeschlossenen Gedanken stets gegen das Ende der Strophe steige; und dieses ist gewiß nachahmungswerth für alle solche Bildungen von ungewöhnlicherem Umfang, indem durch den Climax der zum endlichen Ruhepunkt hinstrebenden Ideen, auch zugleich der musikalische Schlußfall der zusammengedrängten Reime lebhafter vor den Sinn tritt. Unter den zahlreichen zehnzeiligen Formen, deren man unter Andern noch mehrere bei Schiller findet, ist indessen die spanische Decime, von vierfüßig trochäischem Versbau, bei Weitem die wichtigste wegen ihrer kunstreichen Bildung; das gewöhnlichste Schema derselben ist:

a b b a a c c d d c.

Damit nun aber diese Strophe nicht in zwei Quintillos zerfalle, die nur ihrer Reimstellung nach in dem folgenden rein antithetischen Verhältniß stehen „a b b a a || c c d d c“: so muß stets mit dem vierten Verse ein Abschnitt des Gedanken eintreten; und diese melodische Cäsur ist, in dem Zwiespalt des ruhenden Sinnes mit dem fortstrebenden Reime, von trefflichster Wirkung. Die nachstehende Decime dient für alles hier darüber Gesagte zu näherem Belag:

In der frohen Tage Mitte,
Da zum Fest die schönsten Damen,
Wie auch Ritter, groß von Namen,
Hier vereint der Kön'gin Bitte;
Da nach feiner Hofesſitte
Scharfſinn offen, Liebe leiſe,
Wandelt durch die edlen Kreiſe,
Biſt du ſtumm, betrübt und kalt.
Sage mir, durch weß Gewalt
So verwandelt deine Weiſe? de la Motte Fouqué.

Digitized by Google

Bei den Spaniern kommen die Decimen nicht allein als lyrische Strophen, sondern auch bei gesteigerter Leidenschaft im Drama vor. Im Deutschen hat der ernstere trochäische Schritt gegen die rasche und lebhafte Weise, in der die schöne Reimkette sich anmuthig leicht hier abwindet, und zu einem melodischen Ganzen abrundet [192]), etwas gewissermaaßen Contrastirendes, welches den Gebrauch der Decime in unserer Sprache mehrfach beschränkt; am meisten eignet hier dieselbe sich wohl für gewisse Gattungen kleinerer romantischer Erzählungen. Wir haben der zehnzeiligen Stanze nur deshalb noch besonders gedacht, um daran zu zeigen, wie das Innere auf mehrfache Weise, durch Steigerungen, Cäsur u. s. w., sich selbst noch gleichsam musikalisch verhält zur vollendeten strophischen Bildung. Geist und Form erscheinen dabei auf das Innigste verwachsen; indem die Gesetze der einen Sphäre hinüber wirken in die andere, erzeugen sie einander gleichsam wechselseitig: mit solcher gewonnenen höchsten Einheit aber des Inneren und Aeußeren der Dichtung hat die Aesthetik der musikalischen Sprachformen abermals ein Capitel derselben genügend abgeschlossen.

Es giebt zwar noch mancherlei Reimstrophen von größerem Umfang, die indessen aus verschiedenen Rücksichten in keine nähere Betrachtung mehr gezogen werden können. Die eilfzeiligen Strophen [193]) in Göthe's Dichtung „der Gott und die Bajadere" und in Körners „Bundeslied" zerfallen z. B. in musikalischer Ansicht, schon des veränderten Rhythmus wegen, durchaus in zwei besondere Theile; sie

192) Andere lyrische Strophen und Reimspiele der Spanier, wie die Coplas, Villancicos, Lyras, Endechas, Seguidillas, die liebliche Canzion, die Verse de arte major u. s. w., sind zum Theil nicht minder bemerkenswerth wegen ihrer musikalischen Structur.

d. V.

193) Der ältere französische chant royal bestand aus fünf eilfzeiligen Strophen in Alexandrinern nach folgender Reimstellung: „ababccddede."

d. V.

Digitized by Google

bestehen nehmlich aus dem Andante einer Octave, dem allemal ein kurzes aber höchst charakteristisches Rondoletto einer Terzine folgt. Zwölfzeilige zum Theil dem spanischen Duodetimen höchst kunstreich nachgebildete Stanzen haben A. W. Schlegel in seinen Gedichten und Schütz in seinem Lacrimas; bei den Minnesängern aber findet man noch längere die Ueberschaulichkeit als melodisches Ganzes zum Theil schon überschreitende Strophen, die in ihrem Bau verschiedentlich erinnern an die Canzone. Diese lyrische Hauptform der Italiäner ist noch in keiner der Verslehren gehörig entwickelt; nur im Petrarca selbst, oder in einigen genauen deutschen Nachbildungen [194]) kann man ein genügendes Bild von derselben erhalten. Sie hat viel Willkührliches, oder, richtiger gesagt, aus der individuellen Darstellung sich eben nur Ergebendes, wodurch sie also einen äußerst mannigfachen Charakter gewinnt. Die verschiedenen hier vorkommenden langen eilfsylbigen und beschränktern siebensylbigen Reimverse drücken die Unruhe und den wechselnden Gang der Empfindung sehr gut aus, so wie die, gegen andere Stanzen gerechnet, unverhältnißmäßig lange Strophe den Erguß der Leidenschaft, welcher sich verbreiten und ausströmen will, treffend bezeichnet. Die kürzere, in ihrer Form gewöhnlich aus dem letzten Theil der Strophe entlehnte Endgruppe von Versen bildet eine Art von Envoi, in welchem die dadurch bewirkte musikalische Beruhigung mit dem inneren Schluß der Empfindung zusammenfällt zur vollständigsten ästhetischen Befriedigung. So trefflich nun auch diese Composition hier sich darstellt, so ist es indessen im Allgemeinen unzweckmäßig, dieselbe auf deutschen Boden zu verpflanzen. Wir haben gesehen, daß die höhere Lyrik, als gesteigerte innere Bewegung, in unserer Sprache durch den Rhythmus für sich zu entspre-

194) S. Laube's Auswahl aus Petrarca's Gesängen. (Glogau 1808.) A. W. Schlegels Blumensträusse ital., span. und portug. Poesie; wie auch dessen Eclogen, wo deutsche Original-Canzonen sich finden.

Digitized by Google

chenderem Ausdruck kommt, als durch die Melodie; und deshalb treten unsere metrischen Strophen ganz natürlich an die Stelle der kunstreicheren und umfassenderen Reimstanzen solcher Völker, die keinen anderen wesentlichen Ausdruck des erregteren Gefühls haben, als eben die weiteste Ausbildung des einen ihnen nur vornehmlich zu Theil gewordenen melodischen Theils der Sprachmusik. Reicher als die anmuthsvolle italische Lyra ist die Bardenharfe unserer Sänger an Saiten und Tönen und Weisen, und deshalb strömt, aus tieferem deutschen Herzen, der Drang des Gefühls auch nothwendig hervor in volleren Accorden und vielseitigeren Wendungen unserer rhythmisch-melodischen Sprache.

Wie die einzelnen Verse zu musikalischen Strophen, so verbinden auch wiederum mehrere Reimstanzen sich zu einer weiteren musikalischen Einheit, wie dieses zunächst der Fall ist in dem Sonett. Dasselbe besteht bekanntlich aus zwei vierzeiligen und zwei dreizeiligen durch den Reim folgender Gestalt verschlungenen Strophen: „a b b a — a b b a = c d e — c d e;“ oder auch „c d e — e d c.“ Die Terzette erlauben noch vielfache andere Stellungen des Gleichklangs; und selbst in den Quartetten kommen bei Petrarca noch Variationen vor, welche nachzusehen sind in anderen die Theorie und Geschichte des Sonett's ausführlicher behandelnden Schriften [195]). So klein nun der Umfang dieser lyrischen Form ist, so erscheint sie doch von gefälligstem Ebenmaaß und von der vortrefflichsten Gegenüberstellung. Um von der Verszahl anzufangen, so steht den Quartetten — welche die Melodie ihres Reimfalls oft noch mannigfacher gestalten durch die Cäsuren „a b | b a — a b | b a“

195) Zwei mit poetischem Sinn und umsichtiger Sachkenntniss geschriebene kleine Abhandlungen über die Theorie und Geschichte des Sonett's stehen vor den hundert Sonetten von E. v. Vaerst (Breslau 1825), die eine von diesem, die andere von C. Witte d. Jüng. S. auch noch Fernow S. 778 u. f., und Grotefend S. 228 u. f.

Digitized by Google

— sehr schön das Terzett entgegen; und daß dieser Gegensatz nicht scheinbar, sondern wirklich sein solle, wird dadurch klar, daß mit dem Eintreten der kürzeren Strophen der Sinn und zugleich auch die Reimkette sich völlig abschließen muß. Es findet also in Wesen und Form ein vollkommen antithetisches Verhältniß statt zwischen den Quartetten und den Terzetten [196]), welche zugleich das Princip des strophischen Schlußfalls zweifach darstellen in der Abnahme der Verse und der Reime, die nehmlich von der schön verschlungenen Vierzahl meistens hinabsinken bis zum gewöhnlichen Doppelreim. Eine so vollendet organische Reimweise mußte denn natürlich sich möglichst weit verbreiten. Nicht allein in den angestammten italiänischen oder auch spanischen Hendecasyllaben ertönte dieselbe; die Franzosen paßten ihre männlichen und weiblichen Alexandriner, die Engländer ihre zehnsylbigen Jambics, öfters ungeschickt genug, hinein; unsere Sprache aber machte sich wiederum die zarte Form wahrhaft zu eigen. Die ersten deutschen zu Anfang des siebzehnten Jahrhunderts gedichteten Sonnette — von Weckherlin, Opitz, Flemming, A. Gryphius u. s. w. — waren natürlich auch in Alexandrinern; Westermann, Götz und Schiebeler gaben diesen Reimweise nachher verschiedentlich einen anderen Rhythmus, bis endlich Bürger in seinen vortrefflichen trochäischen Sonetten Muster aufstellte von eigenthümlichem männlich zartem Ausdruck solcher Form, während nach ihm A. W. Schlegel die ächt weibliche Anmuth ihres Originals wiedergab in den weich aushallenden eilfsylbigen Jamben. Zwischen diesen beiden entschieden sich aussprechenden Geschlechtsnaturen nun

196) „Da der Gegensatz ein so wesentlicher Theil der Schönheit des Sonetts ist, so giebt es demselben eine grosse Zierde, wenn auch der Gedanke, welcher dargestellt wird, sich in Antithesen spaltet, und da pflegen die Dichter die Quartette zur Aufstellung des Gegensatzes und Widerspruches anzuwenden, in dem ersten Terzett die Auflösung und Aussöhnung vorzubereiten, und in dem letzten die befriedigende Idee selbst aufzustellen.“ Bernhardi. S. 430.

Digitized by Google

liegen im deutschen Sonett noch eine Reihe zarter Uebergänge durch ein größeres oder geringeres Hervortreten des männlichen Reimes, der, dem Geiste unserer Sprache gemäß, sicher höchst zweckmäßig ist, wenn das Sonett etwa einen mehr reflectirenden oder selbst didactischen Inhalt hat. Sollen indessen im Sonett, seiner wahren Natur nach, sanfte und zärtliche Empfindungen sich ausdrücken; sollen die stillen Schwärmereien und verhaltenen Seufzer der Liebe darin verhauchen: so gebührt demselben nothwendig durchweg der angestammte weibliche Reim. Nach diesen wenigen Andeutungen über des Sonett's ästhetische Sphäre zeigt sich schon deutlich, daß ein so seelenvolles harmonisches Klangspiel nicht fehlen dürfe in den Sangweisen der deutschen Bardenharfe; dessen ungeachtet aber hat man demselben vielfach den Krieg erklärt. Bodmer, der deutsche Sänger großer Wasserfluthen, nannte das Sonett mit erborgtem Witze eine Art von Procrustesbett [197]), Andere eine leere mühsame Formzwängung, ein Gemisch von Eigensinn und Bizarrerie; und Voß, in seiner bekannten schroffen Einseitigkeit, vernahm in demselben nur — die eigenen Worte seiner Spottsonette zu gebrauchen — Prallhall und Trallal-Lied, und Bimmel-Getümmel aus Moor und Schimmel hervor [198]). All dieser Hohn nun ist wirkungslos abgeprallt und verhallt, denn das Sonett ist eine ewige Bildung, die in ihrem harmonischen Gliederbau den Typus wahrhaft idealischer Schönheit an sich trägt: keine Form beinahe ist mehr geeignet für jene bereits erwähnte Art der beschaulichen Lyrik, in welcher ein zartes und tiefes Gemüth sein Inneres, und die Menschheit, und die

197) Der Dichter der Sündfluth, in fünf, und der Noachide, in zwölf Gesängen, wiederholte hier nur ernsthaft einen sehr alten Scherz, entlehnt aus Gravina's Disc. della Divisione d'Arcadia.

198) S. dessen Beurtheilung der Bürgerschen Sonette in der schon angef. Abhandl. üb. Spr. u. Dichtkunst, Jen. Lit. Zeit. a. a. O. Vergl. auch Grotefend S. 231 233.

Digitized by Google

Welt erfaßt. Die letzte Quelle aber solcher ächt poetischen Regungen ist nur die höhere Liebe, in ihr denkt und empfindet der Dichter: sein Geist wohnt in seinem Herzen. „Nur in diesem Sinne knüpfte der geistige Petrarca an die „Idee: Laura, allen Reichthum seiner Phantasie, seines „Herzens, seiner Erfahrungen. Es ist aber ein sehr Zu„fälliges, wenn jener Geist der Liebe an einem Persönlichen, „Individuellen haftet, denn so innig dies auch die Seele „umschließen mag, es ist doch nur das Streben nach dem „Höheren und Ewigen; und das Ideal von Liebe, das „Petrarca mit sich trug, und in seinen Gedichten mit un„glaublicher Kunst ausbildete, war gewiß nicht die kleinfü„gige Idee, die man sich gewöhnlich an ihm denkt; denn „Italien, Rom, seine Sprache, die Menschheit selbst, waren „seines Gemüthes ewige Laura" [199]). Und dennoch kann wiederum jeder Liebende seine Laura in Petrarca's Gedichten finden; er soll sein Herz mit allen Schwachheiten darin erblicken [200]), und zugleich die Läuterung wahrnehmen, die ein reiner weiblicher Charakter im Gemüthe sowohl des Jünglings als des Mannes bewirken kann. Hierzu vornehmlich steht Laura da, und es giebt sicher keinen schöneren Zweck für alle Poesie der Liebe [201]). Solchen Gefühlen denn, und nicht etwa nur überzärtlichem Girren, gehört vor allen die Form des Sonetts. Der Sinnlichkeit stürmische Gluthen gelangen in demselben niemals zu genügendem Ausdruck; seine gemessene Form zeigt auch in der Darstellung der individuellen Neigung stets die geistige Herrschaft: die vielförmige Reimverschlingung gemahnt in-

199) Vaerst a. a. O. S. 10. — Die Wahrheit der obigen Darstellung erkennt gewiss jeder, der mit dem Leben und der Liebe eines Petrarca, Dante, Tasso und anderer unsterblicher Sänger näher vertraut ist.

d. V.

200) Vergl. über dieses Objective der wahren Lyrik, Th. I. S. 25.

201) Vergl. Herder, in den Briefen zur Beförderung der Humanität, St. V.

Digitized by Google

dessen stets mehr noch an ein weiteres liebendes Allumfangen. Wenn Friedrich Schlegel sehr richtig bemerkt, daß nur in der tiefsten Charakteristik der Gefühle die poetische Bedeutung solcher musikalischen Sylbenspiele zu suchen sei: so hoffen wir dieselbe eben aus diesen innersten Quellen klar genug herausgehoben zu haben in der bisherigen ästhetischen Entwickelung des Sonett's. — Alle Kunst überhaupt aber keimt und gedeihet eigentlich nur in jener höheren Liebe, in solchem Erfassen und Umfassen des Allgemeinen in dem Einen [202]): und somit werden auch in dieser poetischen Reimform die romantischen Darstellungen der schönen Künste überhaupt sehr passend besungen, und die tiefere Charakteristik einzelner Kunstschöpfungen poetisch angeschaut. Genügende Belege dafür geben die zum Theil vortrefflichen „musikalischen Sonette" eines jungen Sängers, die lichte Blicke werfen auf das Reich der Töne [203]); und ferner Wackenroders und A. W. Schlegel's Sonette auf die Kunstbildungen eines Raphael und anderer Meister. Auch die redenden Künste sind zum Theil in solcher Kunstweise treffend charakterisirt, so z. B. das Sonett selbst im Sonett:

Zwei Reime heiß' ich viermal kehren wieder,
Und stelle sie, getheilt, in gleiche Reihen,
Das hier und dort zwei eingefaßt von zweien
Im Doppelchore schweben auf und nieder.

Dann schlingt des Gleichlauts Kette durch zwei Glieder
Sich freier wechselnd, jegliches von dreien.
In solcher Ordnung, solcher Zahl gedeihen
Die zartesten und stolzesten der Lieder.

Den werd' ich nie mit meinen Zeilen kränzen,
Dem eitle Spielerei mein Wesen dünket,
Und Eigensinn die künstlichen Gesetze.

---

202) S. Th. I. S. 13.

203) S. Vaerst S. 35. u. f. — Dieser Cyclus musikalischer Sonette hat folgenden Inhalt: Ton, Rhythmus, Melodie, Harmonie, Lied, Violoncello, Miserere, Hallelujah von Händel, Gluck, Mozart, Bethoven, musikalische Wirkung, der Musicus an sein Saitenspiel, Memnons Säulen, Schwanengesang, Harmonie der Sphären, u. s. w.

Digitized by Google

Doch wem in mir geheimer Zauber winket,
Dem leih' ich Hoheit, Füll' in engen Gränzen,
Und reines Ebenmaaß der Gegensätze.

A. W. Schlegel.

Dieses waltende antithetische Verhältniß macht das Sonett, bei der übrigen früherhin angegebenen Schattirung durch veränderten Bau, auch noch besonders geschickt zum Ausdruck mehr scharfsinnig poetischer Ideen; ja dem reinen Witze und der Satyre, dem Launigen und Komischen kann sogar dasselbe noch dienen [204]). Stets aber zwingt auch hier die Form zu edler Gestaltung, zu würdiger Grazie; ja Bernhardi sagt noch: „die Darstellung des Burlesken „wird, wenn sie in dieser Zierlichkeit und Harmonie auf„tritt, mit Lieblichkeit gleichsam übergossen" [205]). Wenn die darzustellende Idee für die engere Begränzung eines einzigen Sonetts zu umfassend ist, so werden mehrere derselben durch Verschlingung der Reime zu einem Sonettenkranz verbunden in verschiedener Weise. Entweder es haben hier alle Sonette dieselben Reime; oder es fängt auch das zweite Sonett an mit dem letzten Verse des ersten, das dritte mit dem Schluß des zweiten, u. s. w. Nach neueren Bestimmungen jedoch enthält ein solcher Kranz gewöhnlich fünfzehn Sonette, von denen das letzte das Meistersonett genannt wird, weil es die Anfangs- und Endverse zu den übrigen vierzehn Versen hergiebt [206]). In unserer Sprache ist auch diese höchst schwierige Form bei

204) Im satyrischen und komischen Styl gebrauchen die Italiäner häufig das Sonetto codato; über die Structur desselben, so wie auch der Sonetti pastorali anacreontici etc. enthalten die angeführten Quellen das Weitere. Von den ältesten Formen der Sonette mit untermischten kurzen Versen, Kettenreimen u. s. w., giebt C. Witte Beispiele a. a. O.

205) a. a. O. S. 430.

206) Diese Form ist festgesetzt worden von der Academie degl' Intronati zu Siena; die römische Academie der Arcadier hat noch zwei andere Weisen, den Sonettenkranz zu flechten, erfunden, worüber das Nähere zu finden ist bei Fernow p. 788 u. f.

Digitized by Google

angemessenem Inhalt mit Leichtigkeit nachgebildet worden [207]); doch hat der deutsche Genius sich zugleich noch eine neue seinem Wesen mehr zusagende Gestaltung des Sonettenkranzes erfunden. Hier nehmlich verbindet nicht sowohl die Wiederkehr des Reimes, oder die äußere Einheit der musikalischen Form, als vielmehr die absoluteste Einheit der Idee das in sich vielförmiger melodirende Spiel der einzelne Sonette zu einem Ganzen; ein Beispiel dafür giebt uns Houwalds sinnvoller Sonettenkranz „Wach auf" benannt. In sieben Sonetten rufen dieses bedeutsame Wort der Lenz, die Mutter, die Sorge u. s. w., bis zuletzt der Auferstehungs-Engel das beseligende „Wach auf" ertönen läßt, mit welcher Stimme denn jubelnd und preisend alle Sorgen und alle früheren schmerzlichen Dissonanzen des Lebens sich auflösen in ewige Harmonie. Nicht minder schön ist desselben Sängers Sonettenkranz „Wohin;" aus dem zu näherem Belege unserer hier aufgestellten ästhetischen Theoreme einige Sonette noch folgen.

Der West.

Wohin? o West! — Warum den Duft verwehen,
Der lieblich aus den Blumenkelchen dringt?
Wohin willst du, wenn meine Emma singt,
Mit den geraubten Liebestönen gehen? —
Doch er entflieht dem Auge ungesehen,
Kaum, daß die Aeolsharfe leis' erklingt,
Und wie er eilend sich vorüberschwingt,
Ist es um süßen Duft und Ton geschehen.
Was flüchtig mir der Augenblick geboren,
In meine Geisterbrust sang' ich es ein.
Der Ton verklingt, doch geht er nicht verloren,
Tief in der Seele bleibt er ewig mein.
Nur wenn du so den Augenblick beschworen,
Wird er, wie du, auch unvergänglich sein.

Die Wolken.

Wohin? ihr Wolken, mit verhängten Zügeln?
Wohin? auf eurer unsichtbaren Bahn? —

207) z. B. von Vaerst a. a. O.; und von C. Simrok, im Gesellschafter, Jg. v. 1826.

Digitized by Google

Zieht euch mein Paradies, dieß Thal, nicht an,
Mit seinen Auen, Hainen, Blumenhügeln? —
Wollt ihr euch in dem klaren See nicht spiegeln?
Nicht mit dem Sänger kosen, mit dem Schwan? —
Verweilt! es wird sich bald der Abend nah'n,
Und Rosen spenden euren Aether-Flügeln.
Als Segensboten sind wir ausgesendet,
Für unsern Reichthum ist dein Thal zu klein;
Er wird für Millionen ausgespendet,
Und schließt Gerecht' und Ungerechte ein:
Nur Segen ist der Zweck von unserm Sein,
Und wir vergeh'n, ist unser Werk vollendet.

In diesen Sonetten erklingen leicht vernehmlich jene vorhin bezeichneten tieferen Grundtöne beschaulicher Lyrik; hier wird die Innigkeit höherer Liebe sinnvoll allegorisirt durch den umschlingenden Reim; und es tritt die Bedeutsamkeit der formellen Gegensätze dergestalt hervor, daß man auf das Klarste wahrnimmt, wie der Geist dieser Dichtungen in keiner anderen Form so vollendet hätte zum Ausdruck gelangen können. Je höher aber die zarte Schönheit dieser Reimweise in genauerer Betrachtung sich mehr und mehr stets bewährt, desto unangenehmer, ja widriger, erscheint auch deren arge Mißhandlung durch die jetzigen deutschen Reimschmiede, die in südlicher Sonettenwuth [208]), jedoch ohne südliche Gluth, damit die Taschenbücher und Zeitschriften überschwemmen, und dadurch vielen Lesern die herrliche Form ordentlich verleidet haben. Das Sonett gerade setzt eben nur einen wahrhaften Dichter voraus, der seine sinnvollen Seelenlaute ohne prunkenden Wortüberfluß mühelos

208) Der Italiäner hat, bei der grossen Leichtigkeit seiner Reime, stets ein Sonett bei der Hand. Ich habe die Golfe von Puzzuoli und Neapel bereist mit einigen jungen Rechtsgelehrten, die durchaus bei jeder merkwürdigen Stelle einige Sonette in ihr Tagebuch schrieben, ja Tasso's Haus und Garten zu Sorrent warfen bei dem Einen allein sicher über ein Dutzend ab: wohl zu bemerken ist es indessen, dass es solchen italiänischen Sonettisten äusserst selten nur einfällt, ihre oft höchst gelungenen Gefühlsergüsse drucken zu lassen.

d. V.

Digitized by Google

auszuströmen vermag in einer, wie schon der Name es bezeugt, rein musikalischen Klangweise; deren technischer Bau aber, damit überall höchste Ungezwungenheit erscheine, den geübtesten Sprachkünstler voraussetzt. Welche Mißhandlungen und Verzerrungen jedoch muß hier — damit der vierfache Reim und die übrige Form nur ungefähr zum Vorschein komme — unsere so herrliche Sprache erdulden; es scheint, als habe Klopstock die heutigen Zünfte deutscher Sonettfabrikanten, Glossatoren und Räthselbündner im klaren Geiste geahnet, wenn er derselben die folgenden Worte sagen läßt:

Weil ich die bildsamste bin von allen Sprachen; so träumet
Jeder pfuschende Wager, er dürfe getrost mich gestalten,
Wie es ihn lüste? Man dehnt mir zum Maule den Mund; mir werden
Von den Zwingern die Glieder sogar verrenkt [209]).

Leider erlauben jedoch auch unsere besseren Sänger sich öfter solche Sprachverdrehungen, und mißbrauchen zugleich in überschwenglicher Sonettenlust diese Form noch auf die unstatthafteste Weise. Friedrich Schlegel singt — kaum sollte man es glauben — seine Hymnen an die Isis, den Apoll und die Diana in Sonetten; im Lacrimas spielt die Wechselrede des dramatischen Dialogs in zierlichsten Klinggedichten hin und her, und in Rückert's größerer ländlicher Dichtung „Amaryllis" spinnt um die lyrischen Klänge der epische Faden sich rastlos fort in einer ununterbrochenen Sonettenkette: der überhäufte oder unpassende Gebrauch aber verleidet allezeit diese, so wie überhaupt jede schöne musikalische Sprachform.

Die Glosse erscheint als die Variation der Sprachmusik. In der reinen Form der Spanier enthält das am

209) Unsere Sprache an uns. Diese Ode enthält sonst noch manches Treffende, so z. B. gesteht unsere Sprache, dass sie eine Schuldige wäre, wenn sie gleich einer Sclavin der hellenischen Schwester nachfolgen wollte, u. s. w. S. Th. VII. S. 4. d. angef. Ausg.

Digitized by Google

liebsten von einem anderen Sänger entlehnte Thema vier trochäische Verse von scharfsinnigem, am besten einen Gegensatz in sich fassenden Inhalt, deren sodann jeder, für sich selbst schon einen gewissen Sinn gebend, nach richtiger Folge den Schluß einer der darauf folgenden vier Decimen machen muß: Beispiele von dieser strengsten Gestaltung haben die beiden Schlegel, Tiek und Andere mehrfach gegeben. Die deutschen Dichter sind jedoch auch häufig von der ursprünglichen Gestalt dieses artigen Reimspiels abgewichen; Einige haben das Versmaaß, Andere die Reimordnung verändert. Werner giebt der Glosse selbst noch eine Art von Coda, bestehend in einer einfach abweichenden Wiederholung des Thema, welches E. Schulz sogar siebenzeilig wählt, und in eben solcher Strophenzahl behandelt: alle diese Abweichungen sind sicher statthaft, in so fern nur sonst die wahre ästhetische Natur der Glosse selbst darin zur Erscheinung gelangt. Die eigentliche Aufgabe ist hier, eine verwandte Ideenreihe einer anderen poetisch zu verbinden; und wie die Variation ihrem Wesen nach darin besteht, an eine liebliche Reihe von Tönen verwandte Massen derselben zu knüpfen, und den Geist und Zusammenhang aller mit allen anschauen zu lassen: so besteht die Glosse in der Anschauung der Verwandschaft einer allgemeinen Ideenreihe mit einzelnen [210]). Diese innere Relation zwischen Variation und Thema nun wird wesentlich noch verstärkt durch die äußere der aus dem Thema vielfach wiederhallenden Gleichklänge; und so entsteht ein anziehendes musikalisches Spiel, dem sich natürlich nur solche Darstellungen von Ideenreihen am liebsten anschließen werden, die eben dieser leichten glossirenden Form entsprechen. Der Witz liegt hier überall als wesentlich zum Grunde; und daher sind satyrische Neckereien, wie auch — der eindringlichen Gegensätze wegen — noch ernstere didaktische Vorwürfe, launiger Scherz und auch wohl anmuthige lyrische

210) Vergl. Bernhardi S. 436.

Digitized by Google

Tändeleien die wahrhaft ästhetische Sphäre der Glosse. Wenn Lessing aber sagt, daß dieselbe auch im Drama mit gutem Erfolge zu brauchen sei, wovon er in seiner Dramaturgie selbst ein Beispiel anführt; und wenn Bernhardi diesem beistimmt, und die Glosse ganz besonders anwendbar findet für den dramatischen Brief: so müssen wir nach unserer Grundansicht von dem Wesen der Bühne — die stets ein kunstreich veredeltes, nicht aber spielend verkünsteltes Leben darstellen soll — der Meinung dieser großen kritischen Forscher diesmal durchaus entgegen sein.

Das Echo ist ein uraltes musikalisches Reimspiel [211]), welches darin besteht, daß die Verse meistens eine Frage bilden, deren Antwort in der Wiederholung der letzten Sylben, entweder als gewöhnlicher Gleichklang oder auch als reicher Reim, enthalten ist. Das Schöne dieser Form liegt wesentlich in der Leichtigkeit, mit der die Antworten durchaus natürlich aus den Endsylben herausfallen; eine Bedingung, die weder A. W. Schlegel noch Trinius durchweg erfüllen in ihren sonst so zarten Echogedichten. Deren innere Grundlage ist nothwendig die rührende Geschichte der Echo, welche die einsamen Seufzer der Liebenden sympathetisch wiederhallt; einige Fragmente aus den angeführten Dichtungen versinnlichen das Gesammtwesen dieses Tonspiels näher:

Horch! was belauscht mein Lied in diesen Felsen? — Felsen.
Und was erweckt ein Herz in diesen Klippen? — Lippen.
O sei gegrüßt Waldsprache! Felsgedanke! — Danke.
Was hauchte Mitgefühl in deine Klüfte? — Lüfte.
Und welche Sprache spricht aus dem Gesteine? — Deine.

Was blieb mir denn von allem was entschwunden? — Wunde.
Von Kampf und Sehnsucht, Hoffnungen und Treue? — Reue.

---

211) Den Arabern, welche wie bereits erwähnt ward, die Erfinder dieser Tonspiele sind, bildeten die Spanier frühe schon dieselben nach. S. z. B. die Echo's des Juan de la Enzina in dem Cancionero general, Sevilla 1535. Solches Kunstspiel mit den Enden der Verse gab auch wohl die natürliche Veranlassung zu Calderon's lautem Geheimniss.

Digitized by Google

Kein süßer Trost, der meinem Elend bliebe? — Liebe.
O, was vermöcht' ihr treulos Herz zu wenden? — Enden.
Und das Asyl, wo Ruh' ich finden werde? — Erde.
Trinius.

Wem liegt wohl dran, mein Leben zu verschönen? — Schönen.
Wer giebt mir frohe Kund' auf meine Frage? — Frage.
Was ist dein Thun dort in den Felsenhallen? — Hallen.
Und was ist Schuld, daß du nur Laut geblieben? — Lieben.
Glaubst du, dein Spiel könnt' irgend wem gefallen? — Allen.
Schlegel.

Bisweilen hallt das Echo nicht jeden einzelnen Vers, sondern nur den Schluß der Strophen bedeutsam nach, von welcher Form K. Werder unter mehren Andern ein artiges Beispiel geliefert hat. Man sieht leicht, daß diese Sangweise nichts mehr ist, und nichts mehr sein will, als eine lyrische Reimtändelei; schließt indessen jeder Nachhall wirklich etwas Sinnreiches ein, und ist überhaupt das Ganze mit poetischem Geiste verfaßt, so macht das zierliche musikalische Spiel einen überaus gefälligen Eindruck.

Der Kettenreim ist eine Art von Piano des Gleichklangs, das jedoch hier, gegen die früher angeführten Formen des Decrescendo, als selbstständige Bildung sich geltend macht. Sein Wesen besteht darin, daß der Endreim jederzeit seinen correspondirenden Klang in der Mitte des folgenden Verses erhalte; und zwar dergestalt, daß dieser, damit das Ohr nicht etwa zwei Endreime zu hören wähne, niemals auf eine Cäsur falle: es werden dadurch also größere gleichartige Tonmassen gesetzlich verknüpft zu einer einzigen musikalischen Periode. Als deutliches Beispiel entlehnen wir zunächst die folgenden Verse aus Friedrich Schlegels Dichtung „der Wasserfall":

Wie langsam Welle sich an Welle schließet,
Im breiten Bette *fließet* still das Leben,
Wird jeder Wunsch *verschweben* in den einen:
Nichts soll des Daseins *reinen* Fluß dir stören, u. s. w.

Digitized by Google

In dieser Dichtung stellt das Charakteristische des Kettenreimes, als Ausdruck eines rastlosen Fortströmens, in vollster Klarheit sich dar; derselbe wird überall bedeutsam hervortreten, wo der Tonfall solcher regsamsten und ununterbrochenen Bewegung entsprechen soll: so enthält zum Beispiel das lebenvolle Gemälde des Feuers in Schiller's Glocke, obgleich die Verse hier gewöhnlich anders abgetheilt sind für das Auge, doch ganz deutliche Anklänge eines an dieser Stelle natürlich regelloseren Kettenreimes. Als besondere Zier galt derselbe noch bisweilen in den ältesten Sonetten der Italiäner [212]); und auch in neueren Zeiten kehrt er hier mit hinzugefügten Schaltversen, wohl noch wieder [213]); ein Fragment aus solcher Beispielsweise nur gestalteten deutschen Nachbildung [214]) erläutert bestimmter diese künstelnde Form:

Da sie mich grüßte — welch ein Wonnebeben,
Als ob mein Leben — ganz vergehen müßte.
Schon flieh'n Gelüste — die nach Bösem streben,
Vor ihr, und schweben — heim in Nacht und Wüste,
Da sie mich grüßte.

In solchem Grüßen — weckt der Strahl der Frühen,
Zu neuem Blühen — die Natur aus Träumen,
Geringen Keimen — sieht man edle Frucht entsprießen
In solchem Grüßen.

Das Madrigal ist, seinem späteren mustergültig gewordenen Wesen nach, ein lyrisches Epigram von sehr mannigfacher, durch seinen Inhalt jedesmal erst näher bestimmter Form [215]); einige den italiänischen Classikern genau

---

212) S. z. B. das Sonett des Giov. dall'Orto d'Arezzo (1250) bei Valeriani, poeti del primo secolo T. II. p. 99.

213) S. Fernow S. 790.

214) Von C. Witte, bei Vaerst S. 107.

215) Ursprünglich hatte er nicht weniger als sechs und nicht mehr als funfzehn eilfsylbige Jamben, und diente, eigentlich dem Gesange bestimmt, zum Ausdruck einfacher ländlicher Empfindungen, wie dieses auch sein Name bekundet. Dieser nehmlich stammt her von dem provença-

Digitized by Google

nachgebildeten Muster versinnlichen am deutlichsten das Innere und Aeußere dieser Dichtung.

In deinen süßen Küssen
Ist Honig wohl der Bienen,
Doch ihr grausamer Stich ist auch in ihnen,
Und Süßigkeit und Wunde
Trug ich von deinem Munde.

Tasso.

Wenn du, mein Stern, betrachtest
Das schöne Sterngewimmel,
Wollt' ich, ich wär' der Himmel,
Damit du bei mir wachtest,
In meinen Blick versunken
Mit deinen süßen Funken,
Und ich mit tausend Augen
All' deine tausend Reize könnte saugen.

Derselbe.

Als kleine Welt erscheinet
Der Mann, doch groß, wenn er das Weib gewonnen,
Weil für einander sie Natur ersonnen.
Im Manne wird gepfleget
Was nur die Welt vergänglich, sterblich heget;
Im Weibe hat das Ew'ge seine Stelle:
Im Antlitz Paradies, im Herzen Hölle.

Guarini.

Schlegel hat noch eine größere Anzahl solcher classischen Madrigale der Italiäner trefflich übertragen [216]). Im Deutschen haben besonders Hagedorn, Götz und viele Andere gelungene kleine Stücke dieser Art gedichtet [217]), die jedoch,

---

lischen „Mardre," d. i. „Schäfer, und „Gal" oder „Schall, Laut," welches alte Wort auch noch sich findet in dem deutschen Wörtern: Nachtigall, gellen, u. s. w.

d. V.

216) In den Blumensträussen italiänischer Poesie u. s. w.

217) Viele derselben findet man vereint in Eschenburg's Beispielsammlung.

Digitized by Google

einer älteren Ueberlieferung gemäß, häufig in einer bestimmteren musikalischen Form erscheinen, wie z. B.:

Ihr klaren heitern Aeugelein,
Wenn ihr mit süßem Blick die ganze Welt beglücket,
Warum nur mich so düster angeblicket?
Wenn ihr, je freundlicher sich aufklärt euer Schein,
Je herrlicher die ganze Welt entzücket,
Warum so düster mir allein?
Ihr klaren heitern Aeugelein,
Blickt immer, wie ihr wollt; nur ach! mich angeblicket!

Voß.

Der ästhetische Charakter dieses artigen kleinen Reimspiels bedarf nach diesen Beispielen keiner weiteren Erörterung; zu bemerken bleibt nur noch, daß das Madrigal wegen seines eigentlich zwanglosen Aeußeren sich ganz besonders eignet für die deutsche Skegreefspoesie, deren größere Ergüsse unsere Sänger, aus vielen hier nicht weiter zu erörternden Gründen [218]), anders organisirten südlichen Naturen überlassen müssen. Ueber Inhalt und Form der Madrigalassen, Madrigalonen, der Madrigali a Corona u. s. w. findet man anderweitig [219]) eine nähere Erläuterung.

Das Triolet, zu dem uns die letzte Form des Madrigals natürlich weiter führt, ist ein kleines den Franzosen vornehmlich nachgebildetes achtzeiliges Klangspiel, in dem — da nur zwei Reime darin vorkommen dürfen, und der erste Vers gar dreimal wörtlich wiederkehren muß — das Reimgeklingel jedoch nur bei vollendeter technischer Behandlung noch allenfalls von leidlicher Wirkung ist. Statt aller weiteren Erörterung zeigt sein wahres inneres Wesen am Besten ein berühmtes Muster von Ranchin, das Menage den König der Triolette nennt, und welches Hagedorn nachgebildet hat in folgender Weise:

---

218) S. Dr. Ludw. v. Voss, über Schnellverselei, im Gesellschafter v. J. 1825.

219) S. Grotefend S. 224 u. f.

Digitized by Google

Der erste Tag im Monat Mai
Ist mir der glücklichste von allen.
Dich sah ich, und gestand dir frei,
Den ersten Tag im Monat Mai,
Daß dir mein Herz ergeben sei.
Wenn mein Geständniß dir gefallen,
So ist der erste Tag im Mai
Für mich der glücklichste von allen.

Der strengsten Form ist, hinsichtlich der etwas abgeänderten Schlußverse, in dieser Uebersetzung nicht so genügt, wie in dem folgenden Original:

Sich Herz und Heerde zu bewahren,
Zu viel für eine Schäferin!
O welch ein Leben voll Gefahren,
Sich Herz und Heerde zu bewahren!
Wenn schöne Schäfer hier bei Schaaren,
Dort Wölfe streifen nach Gewinn;
Sich Herz und Heerde zu bewahren,
Zu viel für eine Schäferin.

Hagedorn.

Solche einfachen und naiv zärtlichen Gedichtchen haben im Deutschen, außer Hagedorn, noch Gleim, Halem, G. P. Schmidt, A. W. Schlegel und auch Voß geliefert; es sind kleine Tonspiele, die ihre Form bereits Jahrhunderte hindurch behauptet haben, und die auch kein, wenn auch gerechtes Schmähen und Schelten der Aesthetiker ganz verbannen wird, weil jeder fühlende Mensch, und besonders also der Dichter, sich bisweilen wohl ergötzen mag an kleinen unschuldigen Tändeleien.

Das Rondeau, gleichfalls eine französische Erfindung, ist nichts als eine werthlose Reimkünstelei, bei der in dreizehn Zeilen fünf männliche und acht weibliche, oder auch acht männliche und fünf weibliche in sich gleiche Reime sich eintönig um den mehrfach wiederkehrenden Anfang schlingen [220]); Voiture schon charakterisirt dieses ängstlich kün-

220) Eine andere Form haben wiederum die Rondeaux doubles und redoublés, von denen, so wie von dem Lai,

Digitized by Google

spielende Spiel sehr treffend in einem allen formellen Gesetzen vollkommen entsprechenden Rondeau, dessen genaue Uebertragung hier folgt:

Es ist vollbracht! mein Gönner Alberich
Verlangt durchaus von mir ein Rundgedicht:
Wie mach' ich das? wie soll ich das erringen?
Acht Vers' auf „icht," und wieder fünf auf „ingen?"
Das ist für wahr ein peinlich Halsgericht.
Doch sieh! schon fünf! Wohlan! verzagter Wicht!
Erheit're nur dein düstres Angesicht,
So wird dir auch der achte Vers gelingen.
Es ist vollbracht!
Fünf Verse noch erheischt des Künstlers Pflicht.
Wenn es mir nun nicht ganz an Hirn gebricht,
So kann ich wohl das Werk zu Stande bringen,
Laß ich nur frisch den zwölften Vers erklingen,
So fehlt gewiß mir auch der letzte nicht.
Es ist vollbracht!

Auch wir haben nunmehr unser Vorhaben vollführt, und die Betrachtung der deutschen Reimkunst — wissenschaftlicher als es bis jetzt irgendwo geschehen ist — nach allen Richtungen hin durchgeführt bis hinab zu dem bloß künstlich Spielenden ihrer Form. Was nun dieses letzte noch im Allgemeinen betrifft, so wurde früherhin bereits

---

Virelai und anderen Reimspielen der Franzosen hier nicht näher die Rede sein kann; man findet darüber Genügendes in den vielen traités sur l'art poetique etc. Die einst in Frankreich so viel beliebten Gedichte nach aufgegebenen Endreimen hat schon Sarrasin gehörig lächerlich gemacht durch sein Gedicht: „Dulot vaincu, ou la défaite des Bouts-Rimez." — Uebrigens regt jetzt auch bei den südlicheren Völkern, wo die blossen Reimkünsteleien immer mehr verschwinden, sich ein neuer Sinn für die wissenschaftlichere Begründung des musikalischen Theiles ihrer Sprachen; der Abbé Scoppa z. B. hat in neueren Zeiten Schätzbares darüber geliefert, und der Graf von St. Leu, der früher schon durch Preisfragen zu solchen Studien zu ermuntern suchte, hat selbst so eben in Italien zwei Bände Untersuchungen herausgegeben über das Rhythmische der französischen Sprache, und über verschiedene andere wichtige Gegenstände der Versification. (1827.)

Digitized by Google

genügend dargethan, daß einiges artistisches Spiel mit technischen Fertigkeiten durchaus in allen Künsten, und bei den größten Meistern, sich findet [221]), und wegen der besonderen Lust an der Ueberwindung der dabei sich zeigenden Schwierigkeiten billig zu Gute gehalten werden muß: daher können wir es denn auch dem höheren Dichter nachsehen, wenn er zu Zeiten einmal künsteln mag mit dem rein Musikalischen der Sprachform. Aesthetische Hauptbedingungen dabei sind jedoch, daß nur mühelose Leichtigkeit und äußerste Vollendung hier wahrgenommen werde, denn ein mißlungenes Streben nach Künstlichkeiten erscheint jederzeit zwiefach widriger gegen ein verfehltes Ringen nach wahrer Kunst. Ferner gehe im heiteren Spiele mit der Technik der Geist nicht ganz und gar unter; und endlich nehme, Schlegel's Wort zu gebrauchen, der Jünger ungehirnte Rotte solch ein Spiel mit der Aeußerlichkeit nicht für das Wesen der Kunst, und bilde, der eigenen Leere willkommen, dasselbe gedankenlos nach zu höherem Anspruch. Der wahrhafte Dichter gewinnt zugleich durch solche Uebungen in dem Formellen seiner Kunst noch den Vortheil, daß er bei also erlangter höherer Fertigkeit die Sprachmusik an anderen Orten nicht so leicht vernachlässigen wird, und daß er sich den Versbau überhaupt nicht gar zu bequem macht. — Eine gar leichte, und jetzt immer beliebter werdende Manier ist noch, hier eben schicklich zu erwähnen, die größere Vermischung und selbst fortwährende Abwechselung der Gleichklänge mit reimlosen Versen; ein Verfahren, das wo möglich noch unmusikalischer ist, als etwa in den zusammengesetzteren rhythmischen Systemen der zu Zeiten mitklingende Reim. Jedes gebildete Ohr wird sicher nicht angenehm berührt von der folgenden strophischen Bildung:

An der Quelle saß der Knabe,
Blumen wand er sich zum Kranz,
Und er sah sie fortgerissen,
Treiben in der Wellen Tanz.

221) S. Th. I. S. 268 u. f.

Digitized by Google

Und so schwinden meine Tage,
Wie die Quelle rastlos hin,
Und so bleichet meine Jugend,
Wie die Kränze schnell verblüh'n.

Schiller.

Es wird nur wenige Fälle geben, vielleicht etwa durchgehende Uebergänge, wo der ästhetische Charakter der Dichtung ein solches Auseinanderfallen der Sprachmelodie rechtfertigt. Man kann den Grund dieser jetzt eben sehr häufigen, und gewiß höchst bequemen Versweisen auffinden in einer an Piron's Metromanie nicht unschicklich erinnernden Verswuth unter den heutigen Deutschen: niemals aber gemahnt weder solche, noch jede andere wenig musikalische Behandlung des Gleichklangs an dessen Untergang. Grimm sagt: „der gröbere nachlässige Reim unserer besten neueren „Dichter weissagt selbst dieser Form einen allmähligen Tod;" der große Sprachforscher hat hier indessen das tiefere weit über die gleichsam äußere historische Begründung hinausliegende Wesen des Reimes nicht erfaßt. Es kann und wird dieser niemals aus unserer Sprache verschwinden, und das oft Mangelhafte seiner jetzigen Behandlung, gegen die frühere Reinheit bei den Minnesängern, ist keineswegs ein Absterben, sondern das noch nicht entwickelte Aufkeimen einer neuen, neben einer vollendeten Rhythmik sich entfaltenden Blüthe, wie dieses die früherhin nachgewiesene, neuerdings stets wachsende Vervollkommung aller schönsten und schwierigsten einzelnen Reimweisen zur höchsten Evidenz bekundet: man hört jetzt — eine passende Bezeichnung aus der Tabulatur der Meistersänger hier anzuwenden — schon häufig wieder in den Reimen eine gar zierliche Blum. Dagegen aber muß wohl jeder unbedingt mit einstimmen, wenn jener Gelehrte sagt: „der Reim hat nur schlechte Dichter „gezwängt; wahren gedient, ihre Gewalt der Sprache und „des Gedankens zu enthüllen." Mag also immerhin derselbe oft genug gebraucht werden als Werbetrommel der Gedanken, und mögen Seichtheit und Armuth auch ihre duftlosen Sträußchen nur besonders empfehlen durch den

Putz einer zierlichen Reimbebänderung: so darf man ja hier, wie bei keiner guten Sache, über den Mißbrauch den absoluten Werth nicht vergessen. Der Reim ist und bleibt ein schönes Eigenthum der deutschen Musen, welche ihre vielgeschlungenen rhythmischen Feiertänze so gern anmuthig durchflechten mit der Blumenkette des harmonischen Gleichklangs.

Wie am Schluß der eben vollendeten Betrachtung über die Reimstrophe das dabei zum Grunde liegende melodische Princip verdunkelt und zerstört wurde durch die Einmischung reimloser Verse, eben so nun kann auch der Reim in sich wiederum aufgelöst werden nach seinen besonderen Lauten. Geschieht dieß theilweise, etwa nur durch den Wechsel der Haupttöne, so entstehen Anklänge, wie z. B. „Nacht, Flucht — Lande, Monde" u. s. w., die wir früherhin schon erwähnt, und belegt haben mit dem Namen der schielenden Reime. Wenn jedoch in fortgesetzter Sonderung endlich nur ein einziger Vocal oder Consonant bedeutsam wiederklingt, so entsteht jene vollkommen tonartige Grundstimmung der Gedichte, welche zu Anfang dieser Abhandlung sich zeigte als das älteste Princip der musikalischen Dichtungsformen. Außer der hebräischen und den anderen bereits angeführten Sprachen gehört das unleugbar absichtliche Buchstabenspiel, besonders der Consonanten, zunächst noch der indischen Poesie [222]); es findet sich bei den älteren lateinischen Dichtern [223]), und selbst auch noch bei den spätern, wie z. B. im Lucretius. Ferner ist es ein Eigenthum der arabischen, wie auch anderen neueren orientalischen Sprachen, kommt noch jetzt in den osteuropäischen Mundarten vor [224]), und bildete einst eben so im äußer-

222) v. Colebrooke on Sanscrit and Prácrit Poetry, l. c. p. 402.

223) v. H. Stieglitz de M. Pacuvii Duloreste. p. 80—82.

224) z. B. im Lithauischen, wie deutlich in dem Sprichwort „Diews dawe Danti, Diews dus ir Dunos": Gott hat Zähne gegeben, Gott wird auch Brod geben.

d. V.

Digitized by Google

sten Westen die Grundlage alles Formellen der alt-galischen Poesie [225]). Die Wiederkehr der Mitlaute hatte hier und auch im Isländischen nach Zahl und Stellung, wie der volle Gleichklang, ihre bestimmteren Gesetze, so daß man solche geregelte Alliteration schicklich belegt mit dem Namen des Consonantenreims; von der Hagen sagt: „die Alliteration ist nur ein umgekehrter zu Anfang des Verses wie des Wortes gesetzter Reim [226])". Da nun, wie schon erwähnt ward, dergleichen musikalische Formen auch zum Theil die ältesten unserer Sprache bilden, so gehören einige historische und artistische Bemerkungen darüber nothwendig hierher. Die wichtigsten Bestimmungen der Alliteration sind, daß dieselbe zunächst nur auf betonte Wörter und Wurzelsylben falle, und daß sie, wie eben gesagt wurde, besonders vorn stehe; es gilt jedoch als superrogatorische Schönheit, wenn auch durch Beitöne mittlerer Sylben der Klang des Consonanntenreimes noch mehr hervorgehoben wird. Gewöhnlich verbindet derselbe in den nordischen Dichtungen [227]) zwei jederzeit nur kürzere Verse dergestalt, daß von den drei meistens darin gebrauchten alliterirenden Wörtern zwei in dem ersten, und das dritte in dem andern, am Besten zum Anfange desselben, stehen [228]). Aus sol-

---

225) In England war noch zu Zeiten der Elisabeth das musikalische Spiel der wiederkehrenden Consonanten und Vocale sehr häufig; man findet dasselbe z. B. in mehreren Liedern Chr. Marlow's, und besonders in den damals so beliebten Stronglines, oder Kraftzeilen, Kraftversen.

d. V.

226) In der Uebers. der Edda-Lieder von den Nibelungen, Vorr. S. 15.

227) Die südlichen Alliterations-Weisen, z. B. der Araber, haben andere Bestimmungen.

d. V.

228) Durch die stets nur kurzen Zeilen tritt die Alliteration natürlich stärker hervor. Die Verse der Skalden haben gewöhnlich zwei oder drei Hebungen, mit einer wenig grösseren Zahl der Senkungen in beliebiger Anordnung; Verse von vier meistens trochäischen Accenten sind die längsten der nordischen Poesie, und dienen hier nur zum Ausdruck seltener pathetischer Feierlichkeit.

d. V.

Digitized by Google

chen Verspaaren bilden sodann sich vielförmige Strophen, oft nach völlig musikalischem Princip, indem z. B. bei den sechszeiligen der erste und zweite, vierte und fünfte Vers sich nach der eben angeführten Norm verbinden, der dritte und sechste aber für sich allein alliteriren, und zwar nur mit zweien Wörtern. Die vielfachen anderen Gesetze der Alliteration — für deren richtige Anwendung die Isländer noch jetzt ein sehr feines und empfängliches Ohr haben sollen — kann man, sammt der übrigen eigenthümlichen Besonderheit alt-nordischer Verskunst, nachsehen im dritten Theile der prosaischen Edda, oder an anderen diesen Gegenstand näher behandelnden Orten [229]). Dieselben genaueren Bestimmungen des Consonantenreimes sollen nun, da die Alliteration besonders im Niederdeutschen außerordentlich verbreitet gewesen ist, auch größtentheils statt gefunden haben bei unseren ältesten Sängern. Unter andern wird behauptet, daß die Drottring-Quâd oder Königsweise — eine acht- oder zehnzeilige alliterirende Strophe mit dreien meistens trochäischen Hebungen in jedem Vers — auch bei den Barden üblich gewesen [230]); der folgende in derselben neuerdings verfaßte Schlachtgesang versinnlicht, den bestimmteren Rhythmus abgerechnet, diese, wie überhaupt das Wesen des gebundenen Consonantenreimes näher:

Streitet ihr Söhne von Wodan!
Streitet ihr Kinder von Teut!
Räumen soll heute der Römer
Rache-schnaubend das Schlachtfeld.

---

229) S. John Olafsen, om Nordens gamle Digtekonst, dens Grundregler, Versarter, Sprog og Foredragsmaade. Kiöbenhavn 1786. — Einen den Consonantenreim betreffenden deutschen Auszug dieses umfassenden Werkes hat Carl Lappe geliefert in der Zeitschrift Eunomia. — S. auch noch v. d. Hagen's Bemerkungen über die Alliteration, in der Hall. Liter. Zeit. Jg. 1809 Nr. 245 u. f.

230) S. Gräter's Vorlesung über die Königsweise der Barden vor der Hermannschlacht. — In dem Journal für nordisches Alterthum „Iduna und Hermode." Jg. 1812. Nr. 4. u. f.

Digitized by Google

Brüder zum heißen, zum blut'gen
Bade nun seid ihr geladen!
Auf, ihr Cherusker! eröffnet
Entflammt von Rota den Kampf — u. s. w. [231]).

Original-Dichtungen aus dem Zeitalter der Barden-Poesie sind leider, wie schon bemerkt ward, nicht auf unsere Zeiten gekommen; wie sehr aber der Consonantenreim früherhin in Deutschland einheimisch gewesen sei, solches beweist deutlich der Umstand, daß der heilige Bonifacius seine Vitteas oder Sittensprüche, doch wohl nur um ihnen bei dem Volke leichteren Eingang zu verschaffen, gern zu versehen pflegte mit diesem damals so beliebten Schmuck. Auch die alt-friesischen Gesetze nicht minder haben gleich den nordischen — gemahnend an jene Urzeit, wo auch in Germanien noch die Dichtkunst mit dem religiösen und politischen Leben innigst verflochten war [232]) — sehr häufig die Alliteration. Die ältesten deutschen Denkmale, in denen dieselbe sich findet, stammen aus dem achten oder neunten Jahrhundert; außer den früher bereits erwähnten ist hier noch besonders des bekannten Wessobrunner-Gebetes zu gedenken [233]), in welchem dieses Consonantenspiel sehr bestimmt hervortritt. Dasselbe erscheint indessen, was wohl zu bemerken ist, in diesen Ueberresten wenig mehr geregelt nach Zahl und Stellung, sondern hat, in dem frühen Streben der deutschen Sprache zum vollen Endreim, bereits eine freiere Weise angenommen. Bei den nordischen Völkern erhielt die gebundene Alliteration, zum Theil wenigstens, sich länger, weil man den Gleichklang hier nicht als Haupt- und Schlußton der Verse ausbildete, sondern ihn mehr als ferneren Anklang und Beiton in der Mitte der allitirerenden Verse gebrauchte; Fouqué hat diesen entfernten Reim-

231) S. Dessen Beweis, dass sich in den Bardenchören 896 Accorde der Sprache finden. a. a. O. Nr. 8.

232) Vergl. Th. I. S. 490.

233) S. Massmann's Erläuterungen zum Wessobrunner-Gebet S. 6. (Berl. 1824.)

Digitized by Google

schall geschickt nachgeahmt in folgendem Gesange der drei Nornen aus dem Sigurd:

Nornen, Schicksal's ahnende Nächte
Nennen uns drei die Menschenkinder.
Heimlich mit unserm Hauchen kehrt's
Die Gaut zum Feilden, zum Fechten spreißt,
Zu dem Fest der Braut, zum Mahl der Trauer,
Zum Streit der Rache, zum Tanzreih'n drauf.

Solche Anklänge häufen sich mehr und mehr stets, bis endlich, zur bloßen Künstelei ausartend, in manchen spätern nordischen Liedern beinahe jedes Wort einen reimenden oder alliterirenden Konsonanten hat. Im Deutschen dagegen verlor mit der Gewinnung des vollen Endreimes, und besonders mit dessen Ausbildung als strophisches Princip, die Alliteration sich immer mehr aus der Poesie; doch finden sich Dichtungen, wahrscheinlich aus dem Anfang des funfzehnten Jahrhunderts, wo dieselbe noch vorkommt in künstlicher Anwendung. So giebt es unter andern aus diesen Zeiten ein niederdeutsches Lied, „unser leewen Frouwen Rosenkranz," in dem jede Strophe nach der Reihe mit einem Buchstaben des Alphabetes anfängt, und welcher zugleich alliterirend durchgeht, z. B.: „Bloende Blome, benedigende Krut" u. s. w. [334]). Die Meistersänger pflegten eben so durch geordnete Buchstabenfolge die Stollen, Abgesänge und andere Abtheilungen ihrer Lieder zu bezeichnen, welche Anwendung uns indessen hier nicht näher mehr angeht, da die einfachen Sprachlaute dabei nicht mehr gebraucht sind, als wirklich musikalisches Princip.

Aus diesen wenigen historischen Andeutungen wird sich deutlich ergeben, daß, so wie in einer Sprache der volle Endreim bis zur kunstreich melodischen Strophe hindurchgedrungen ist, jedes nach Zahl und Stellung bestimmtere

334) S. Staphorst's Hamburg. Kirchengesch. Th. I. B. 4.

Eintreten der Alliteration, als minder tönendes Princip, durchaus zurücktreten müsse: daher kann denn deren allgemeinere Wiedereinführung als gebundene Form der deutschen Dichtkunst natürlich nicht mehr wünschenswerth sein. Von vortrefflichster wahrhaft charakteristisch schöner Wirkung ist und bleibt dagegen der tonartige Mitklang durch ungezwungene Wiederkehr gewisser Consonanten, wie dieses die zu Anfang dieser Abhandlung angeführten Beispiele genügend bekunden; und es verdienen daher diejenigen neueren Sänger den besten Dank, welche eine angestammte deutsche Versform, deren Klänge nur allenfalls sprichwörtlich noch im Volke ertönten, auf eine freie, dem heutigen Geist der Sprache angemessene Weise wieder in's Leben riefen. Der Ersten einer war Klopstock, der einem schönen Bardiet durch alliterirende Bardenklänge höheren Charakter verlieh:

O Wodan, der im nächtlichen Hain
Die weißen siegverkündenden Rosse lenkt,
Heb' hoch mit Wurzel und Wipfel
Den tausendjährigen Eichenschild, u. s. w.

Wie schön und bedeutsam Bürger die Wiederkehr derselben Consonanten zu brauchen wußte, zeigen einige früher hier gegebene Beispiele, deren in seinen Dichtungen noch viele andere zu finden sind. Fouqué und Schütz gebrauchten darauf die Alliteration, jener nach nordischer, dieser mehr nach arabischer Weise in ihren mehrfach angeführten größeren Dichtungen; und Schlegel, Werner und Andere bedienten sich an einzelnen Orten derselben mit trefflichster Wirkung. Zwar hat sich mancher Widerspruch dagegen erhoben, da aber, worauf es hier einzig ankäme, niemals erwiesen werden kann, daß dieses Consonantenspiel — in so fern es nicht etwa am unschicklichen Ort und in nirgend frommendem Uebermaaß gebraucht wird — schlecht klinge, so verhallt auch dergleichen Einrede bedeutungslos. Wer sonst nur ideenreich und sprachgewandt ist, den fesselt die alliterirende Form sicher nur wenig: wenn aber ein Sänger seinen Flug dadurch gehemmt fühlt, je nun so wähle

er aus dem übrigen Reichthum deutscher Versmusik beliebig den seinen Gedanken entsprechenden Ausdruck, lasse aber deshalb Anderen jene Form unangefochten. Das folgende selbst ein wenig alliterirende Sprüchlein Göthe's findet hier eine schickliche Anwendung:

Und da, wo die Herzen weit sind,
Da ist das Haus nicht zu eng,
Und da, wo die Wege breit sind,
Geht jeder die Quer und die Läng.

So hat denn auch ohne Scheu den ältesten Ton deutscher Sangweise eben wiederum noch ein junger Sänger angestimmt, indem er die Alliteration aus dem Thema „so lebt mit Liebe Lippe treu im Bunde" in den anmuthigsten Variationen einen ganzen Sonettenkranz hindurch führet[235]); und eben so beschließt auch, reich an consonantischen Gleichklängen, ein anderer Dichter neuerdings sein Lied:

Freundlich, friedlich, fröhlich blinkt das Licht,
Das sich hell in schneller Quelle bricht,
Lieblich leuchtend in die Lindenlaube;
Zärtlich girrt die treue Turteltaube;
Alles theilt der Liebe treue Triebe,
Lobt und liebt das Leben — lebe, liebe.
A. vom Hochwald.

Eine gewisse Art der Wortwiederholung bildet in genauerer musikalischer Ansicht nicht sowohl den eigentlich reichen Reim, als vielmehr eine besondere Art von Verbindung der Alliteration mit dem vollen Gleichklang; zum Beispiele dienen einige Bürgersche Verse[236]) und ganz besonders noch die folgenden Strophen:

---

235) F. W. Riemer, Gedichte. Th. I. S. 167. (Jena 1826.)

236) O Mutter, Mutter! Hin ist hin!
Verloren ist verloren!
Der Tod, der Tod ist mein Gewinn!
O wär' ich nie geboren!
In der Ballade: Leonore.

Digitized by Google

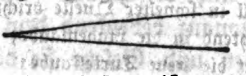
Der fährt durch's Leben, leicht auf leichter Barke,
Der läßt die Wimpel bunt und stattlich fliegen;
Der will bis in den Mond erobernd siegen;
Der sorgt, wie er sein klein Gebiet vermarke;

Der pflegt sich üppig mit des Landes Marke;
Der muß im Wetter nackt und hungrig liegen:
Doch alle gleich gewiegt in gleichen Wiegen
Der großen Mutter, Schwache, so wie Starke.

A. W. Schlegel.

Die vorhin ausgesprochene Ansicht, daß die Alliteration als ein umgekehrter zu Anfang des Wortes, wie des Verses gesetzter Reim zu betrachten sei, gewinnt eine nähere Bestätigung durch solche, an dieser Stelle höchst wirksam gebrauchte Form, deren wiederkehrenden Klänge bei richtigem Vortrag folgende musikalische Schattirung erhalten würden durch Stärke und Schwäche des Tones:

mf	f	mf	f	mf	f		ff	p
1	2	3	4	5	6	—	7	8



Carl Dielitz und Andere haben längere Gedichte noch geliefert mit solchen alliterirenden Anfangstönen. Die Acrosticha, Anagrammata, Eteosticha, Chronogrammata, Lipogrammata [237]) u. s. w., gehören, als bloße meistens recht armselige Buchstaben-Künsteleien, natürlich nicht in den Kreis dieser Betrachtung.

237) Das Lipogramm läßt aus einer Dichtung irgend einen Buchstaben gänzlich aus. Tryphiodorus war unter den Alten und Neueren darin wohl unstreitig der grösseste Held, denn er hatte eine Odyssee in vier und zwanzig Büchern geschrieben, und jedes derselben nach dem Alphabet mit einem Buchstaben bezeichnet, der in dem langen Abschnitt nicht weiter vorkam. Die Deutschen haben auch diese höchste Armseligkeit oft genug nachgeahmt; Weise in seinem politischen Redner, wie auch Uhse in seinen oratorischen Kunstgriffen, liefern mit Weglassung eines Buchstaben weitläuftige Reden, und Burmann hat noch vor nicht gar langer Zeit einen Band Gedichte ohne „R" geschrieben. d. V.

Digitized by Google

Die Assonanz, oder der gebundene Vocalton, ist die letzte nunmehr näher noch zu betrachtende musikalische Form; man kann diese Lieblingsweise der Südländer, im Gegensatz zur Alliteration, schicklich den reinen Vocalreim nennen. Dessen erste Grundbestimmung ist wiederum keine andere, als daß er stets auf eine Hebung falle; je kräftiger diese ist, desto klarer tritt natürlich ihr Träger, der Selbstlaut, hervor. Wenn aber das Gehör die Assonanz leicht auffassen soll, so muß dieselbe noch zugleich öfter wiederkehren; die also bedingte größere Tonzahl rechtfertigt indessen sich tiefer noch: es giebt nehmlich keinen wesentlicheren Ausdruck einer poetischen Grundstimmung, als den Vocalreim, und daher muß dieser natürlich so lange fortklingen, bis ein Wechsel des Innern eine andere Tonart bedingt. Der Ort der Assonanz ist nach diesem nothwendig der Schluß der Verse, wiewohl sie, damit besonders bei kürzerem Anklingen ihr Ton heller vernommen werde, die mittleren Beiklänge nicht verschmäht [238]). Solche Stellung nähert aber die Assonanz bedeutend dem eigentlichen Reime, dessen Bestimmungen und Gesetze sie denn auch zum großen Theil als die ihrigen anerkennt. Es giebt männliche Assonanzen, wie z. B.: „Thal, Kahn (a) — Laut, Traum (au);" weibliche mit einer Senkung dahinter, wie „erröthen, verschönen (ö) — Eifer, bleiben (ei) — Stufen, blutig (u) [239]); und endlich — der deutschen Sprache eigenthümlich — doppeltönige oder spondeische Assonanzen, wie unter andern „Vorzeit, Mondschein (o, ei) — Abgunst,

---

238) Völlig grundlos verbieten die Verslehren wiederum ohne Weiteres solche assonirenden Mitteltöne; Bernhardi nur sagt: bei der Assonanz wird die Wirkung sehr verstärkt, wenn der Vocal, der sie formirt, durch den ganzen Vers häufig zerstreut ist, a. a. O. S. 401.

239) Die Uebereinkunft der Vocale in den tonlosen Nachsylben ist nicht nöthig, ja es ist sogar besser, wenn hier gar keine Gleichheit herrscht, desto mehr scheidet die Assonanz sich als ein Selbstständiges von dem eigentlichen Reim.

d. V.

Digitized by Google

Anzug (a, u) — kostbar, gehorsam (o, a). In Hinsicht der Reinheit gelten hier durchaus alle Regeln des vollen Gleichklangs; demnach also sind „krümmen und reimen, zurück und Thür" falsche Assonanzen. Was nun deren Zahl und Verkettung anbetrifft, so walten dabei vornehmlich folgende Bestimmungen. Zunächst wechseln, nach der gewöhnlichsten Weise den südlichen Dichter, die assonirenden Reihen mit frei austönenden Versen, wobei des musikalischeren Schlußfalls wegen der Vocalreim stets auf die geraden Zahlen, also auf die zweite, vierte, sechste Zeile u. s. w. fällt, wie die folgenden Beispiele es zeigen.

Minnet immer denn, ihr Zähren!
Jetzt des Daseins höchste Lust,
Ach! die letzte Liebesfreude
Weht mir treulos böser Schuld
Der, dem ich so ganz ergeben
Schnöd' zerriß der Herzen Bund.

Immer noch das Aug' in Thränen?
Kind, laß endlich ab zu weinen!
Dich verzehrt die herbe Trauer
Und die Rosenwangen bleichen.
Mußt um keinen Mann dich härmen,
Laß ihn flieh'n, will er nicht bleiben.
Komm, heut' ist der Mai geboren,
Mußt dich unter Blüthen zeigen.

Weh! du mahnst mich an Vergangnes!
War es nicht der erste Maitag,
Als er, blühend selbst wie Frühling,
In die Laube zu mir eintrat? —
Ach, es war mein Herz gefangen,
Eh' ich's glaubt', in junger Einfalt.
Konnt' ich zweifeln, als er tändelnd
Meinem Haar die Myrthen einwand?
Liebend nannt' er seine Braut mich,
Nannte selbst sich meinen Bräut'gam.

Apel.

Es verschlingen aber auch öfter, gleich dem eigentlichen Reim, sich zwei Assonanzen, wie in den folgenden Strophen aus F. Schlegels Dichtung „die Lüfte“:

Wenn Blumen süß erröthen
Beschämt sich neigen,
Berühren wir die schönen
In leichter Eile.

Wenn dann wir Scherze säuseln
Dem, der sich grämet,
So wird die leise Freude
Ihn bald beschämen.

Lieblich säuseln hier, wo der volle Reim für den Ausdruck in der That zu stark wäre, die sanften Anklänge in schön geschlungener Mischung; wenn indessen eine Grundstimmung so ganz, gleichsam ohne alle Schattirung in der Seele herrscht, so tönt auch ohne Unterbrechung die Assonanz, wie z. B.:

Alarcos.

Jetzt geh', mein treu'ster Mann und Freund, und mache nun,
Was ich dir anbefahl, den Dienern allen kund.
Mein Schirm und meine Burg, ja auch mein Schwert sei du!
Wer, was du sagst, nicht schnell erfüllt in stiller Furcht,
Der büße solchen Frevel stracks mit seinem Blut;
Denn wilde Dinge hegt die eisenharte Brust,
Seit mir ein liebend Wort die Freuden all' erschlug.

Dagobert.

So folge Glorie dir und Sieg, mein Herr und Graf,
Wie deinem Worte schnell entspricht die treue That.
Du bist des Dagobertes Herz und er dein Arm;
Ja auch dein Auge will ich sein. Wie du befahlst,
Soll Schweigen diese Burg umgeben, wie ein Grab,
Daß fern von ird'schem Laut allein sei dieser Saal;
Und wenn du mein bedarfst, bin ich dem Rufe nah'.
So fordert es vielleicht, was du beschlossen hast.

Schrecklich tönt hier im steten finsteren „U“ der scheußliche Mord hervor, der des Alarcos Seele dumpf erfüllt, während der reine Sinn des arglosen Dieners im klaren „A“

Digitized by Google

von seiner Treue redet. — Bisweilen schwingt solche durch die Assonanz so treffend charakteristische Grundstimmung sich, als musikalischer Climax und Schlußfall, zuletzt auf zum wirklichen Reim, und zwar in der folgenden verschiedenen Weise:

Als die Sonne nun versunken,
Blühet noch der Abend roth.
Lange schienen weit die Flammen,
Gegenüber stand der Mond,
Mitten inne kleine Sterne
An des Himmels Gürtel hoch,
Unten dann die große Erde,
Wo im tiefen Dunkel schon
Blumen duften, Bäume rauschen
Bei der Nachtigallen Ton.

Der Schmetterling.

Wie soll ich nicht tanzen?
Es macht keine Mühe,
Und reizende Farben
Schimmern hier im Grünen.
Immer schöner glänzen
Meine bunten Flügel,
Immer süßer lächeln
Alle kleine Blüthen.
Ich nasche die Blüthen
Ihr könnt sie nicht hüten.

F. Schlegel.

Das Charakteristisch Schöne in diesen regelloser flatternden Rhythmen und Tönen bedarf wohl keiner näheren Erörterung. — Bei den Südländern wechselt in den Stanzen selbst die Assonanz öfter regelmäßig ab mit dem eigentlichen Reim, und auch im Deutschen hat man dieses nachgeahmt: es liegt aber in solcher Mischung wiederum eine gewisse Halbheit und Zerfallenheit, welche nur in seltenen Fällen gerechtfertigt werden kann durch eine tiefere Bedeutsamkeit. Ueberhaupt zeigt die Assonanz kein natürliches

Digitized by Google

Streben zur strophischen Bildung, denn sie hört, ohne alle Bestimmung formeller Aeußerlichkeit, eben in den einfachen Grundlauten der Sprache nur die innerste Musik der Seele hervor, und so muß sie nothwendig so lange stets forthallen, als die Psyche in der gleichen Regung verbleibt. Dieses tiefste musikalische Princip der Assonanz scheint der sinnige Bernhardi eben nicht beachtet zu haben, wenn, von spanischen Vorbildern geleitet, er sie auch im Deutschen, nach vierzeiligen Strophen abgetheilt, für die Romanze empfiehlt [240]): die Erzählung und der nicht lyrisch erregte Erzähler haben nach unserer früher ausgesprochenen Ansicht andere äußere Einheiten, als eben die des tieferen Seelenlautes. Die eigentliche ästhetische Bestimmung der Assonanz geht aus den vorhin angeführten Beispielen schon allenfalls klar genug hervor: sie ist an ihrem rechten Ort in solchen lyrischen Darstellungen und Ergüssen, wo der volle Gleichklang für den zarten Ausdruck zu stark und gewichtig wäre; oder auch, wo — im Dramatischen häufiger vorkommend [241]) — ein tiefes innerstes Versenktsein in eine einzige Empfindung sich auch äußerlich musikalisch darstellen soll durch einen einzigen leiseren Grundton. In jenen zuerst angeführten Beispielen, klagt das Mädchen ihren Schmerz über die Untreue des Geliebten wiederum in dem düsteren „U", die beruhigende Trostrede dagegen hat den sanften Ton „Ei", und die Erinnerung an die Wonnezeit der ersten Liebe hat den kindlichen Jubellaut der Doppel-Asso-

240) „Eine jede Erzählung ist ein fortschreitendes Ganze, welches am Ende in einem einzigen Haupteffect zusammenläuft. Dieser, auf welchem ein jeder einzelne Theil der Erzählung hindeutet, ist es vorzüglich, welchen die Assonanz ausdrückt." a. a. O. S. 408.

241) Der Einwurf, dass viele Schauspielbesucher die Assonanz nicht hören möchten, verdient keine Beachtung: es vernehmen sicher noch Mehrere niemals die zarten und kunstvollen Schattirungen, z. B. in den Mittelstimmen eines geistreich behandelten Chores; und die zartesten Farbentöne und Reflexe eines Meisterbildes bleiben ungesehen von tausend bewundernd schauenden Augen. d. V.

Digitized by Google

nanz „Ei—A", der aber, als durch einen Zaubertrank das Angedenken der Liebe vertilgt werden soll, folgendermaaßen übergeht in das schaudernde „Au—A":

Sprichst du wahr? giebt's solche Mischung,
Die mit grimm'ger Glut so grausam
In die Seele bringt, daß sterbend
Welkt der Liebe zarte Aussaat? —
Nein, zu feindlichem Beginnen
Ist mir deine Kunst nicht brauchbar.
Will die Liebe sie vertilgen,
Ist sie furchtbar mir und grau'nhaft!

Mit großer Leichtigkeit führt Apel [242]) durch die vielfachsten Schattirungen dieses psychische Tongemälde weiter noch durch; Aehnliches findet man in Tieck's Octavianus, und besonders in F. Schlegels schon erwähntem Alarcos, welcher, in seinem äußeren Bau fast ganz auf der Assonanz basirt, durchaus wirkt, wie ein fortlaufendes charaktervolles Musikstück [243]). Da der reine Vocalreim, mehr als irgend eine andere musikalische Sprachform, zu richtigem Auffassen seines Wesens das längere Beispiel durchaus bedingt, so müssen wir zuletzt noch einige Stellen hier aufnehmen aus des Alarcos Monolog vor dem Morde seines Weibes; es heißt darin unter andern:

Ruhm, Liebe, Glorie, Lust, sind mir des Lebens Herz,
Wo hoch in Flammen all die Kraft vereinigt brennt;
So lichter Fackel folgend hab' ich stets gelebt,

242) In seiner dramatischen Skizze „Zauberliebe;" Gespensterbuch Th. IV. S. 127 u. f.

243) An dieser Stelle ist natürlich nicht etwa von dem inneren Werthe, sondern nur von der äusseren Gestaltung des Alarcos die Rede. Derselbe stammt aus einer der Geschichte deutscher Poesie bereits anheim fallenden Periode, in der aber bei unseren Sängern zugleich der Formtrieb nach allen Richtungen hin sich mächtig regte; und Alles, was dieser etwa Gutes zu Tage gefördert, wird hier, frei von jedem Schulen- und Jüngerwesen, ein nothwendiges Object ästhetischer Beschauung.

d. V.

Digitized by Google

Fortan auch muthig will ich vorwärts ferner geh'n,
In Sturm mich selber reißend, achten keinen Schmerz,
Ging auch durch Höll' und Pein und Blut der dunkle Weg! [244]).

Des Todes Grimm quillt plötzlich aus der höchsten Lust,
Schnell färbt sich rosenlichte Liebe oft in Blut,
Und Leichen häuft auf Leichen zorn'ge Ehr in Wuth.
Denn schrecklich rächt oft Ehre noch so kleine Schuld,
Und muß sie uneins zürnen gar dem eignen Thun,
Reißt unaufhaltsam wachsend alles fort der Fluch,
Macht in Verwüstung ihre Allmacht gräulich kund.

Wie meine Burg dort glänzend glorreich oben thront,
Der Väter Denkmahl, sonst Alarcos hoher Stolz [245]),
Die nun als Wohnsitz grausen Unheils mich bedroht! —
Vielleicht, daß Donna Clara jetzt um mich besorgt,
Auf jeden Fußtritt merkend, sorgsam leise horcht,
Mit stiller Sehnsucht auf die Rückkehr dessen hofft,
Der heimlich hingab ihrem Feind sein eisern Wort,
Der eignen Brust ein ewig schneidend scharfer Dolch.
Bald öffnet nun die hohen Pforten dort das Schloß,
Mit freud'gen Blick tritt Clara mir entgegen schon —
Doch Gruß und Freude geben dem wohl keinen Trost,
Der nichts mehr denkt, und glaubt, und sieht, als bitt'ren Tod. —
O weh, es schwillt das Auge banger Thränen voll,
Indeß ich so in Träum' und Mitleid mich vorlor;
Schmerzübermannt fließt unaufhaltsam fort der Strom
Der bitt'ren Zähren aus des Herzens vollem Born.

Wohlan, Alarcos, muthig nur der Burg genaht!
Und wie dein Wort du rasch entschlossen zweimal gabst,
So schreite jetzt auch muthig rasch zur dunklen That.

Ich nahe dir, o Burg, mit innerm Grausen.
Die Mauern sehn mich an wie Grabessteine,
Die hohen Fenster mit trübsel'gem Scheine:
Es ist, als könnte da nur Unheil hausen.

---

244) Der Schlussfall „U, U, A“ präparirt, um musikalisch zu reden, gleichsam das Eintreten des folgenden assonirenden Tones „U.“ Vergl. S. 174 dieses Bandes.

245) Sehr am rechten Ort gesellen in diesen Versen die mittleren Beiklänge sich zur schliessenden Assonanz.
d. V.

Digitized by Google

Und wie im Wind die alten Eichen sausen,
Mehrt sich die Angst, ich sehe mich alleine,
Die Schrecken alle drohend im Vereine,
Und höre dumpf die Hölle unten brausen.

Höchst charakteristisch an sich, und in ihrer einander nach tieferem Gesetz bedingenden Folge, sind hier die durchgehenden Assonanzen „E, U, O, A," bis endlich in gesteigertem Moment die innerste Hölle hervorklingt in den grell untereinander dissonirenden Reimen auf „Ei" und „Au." Bernhardi sagt: „durch dieses treffliche Arrangement ist der „ganze Monolog ein furchtbares und schreckliches Concert „geworden, dessen grausende Töne durch die Trimeter und „die männliche Endung derselben noch vermehrt wird[246])." Wir haben diesem Urtheil nichts hinzuzufügen, als nur allenfalls die hier schicklich wiederholte Mahnung: „Wem etwa solche Tonbildungen ungehört oder ungenossen verhallen, der werfe seinen äußeren und inneren Sinn nicht auf zum richtenden Maaßstab über das Wesen der Sprachmusik." —

So wäre denn nach der Rhythmik auch die gebundene Melodik der deutschen Dichtkunst vollständig angeschaut. Statt einer weitläuftigen Recapitulation des gefundenen Tonreichthums geben wir schließlich lieber den folgenden Theil eines ächt musikalischen Gedichtes, in welchem freie Assonanzen und Alliterationen, leisere Gleichklänge der Mitte mit kraftvollen Endreimen sich verbinden zu einem rein meloschen und dabei höchst charaktervollen Tongemälde:

Das Gewitter[247]).

Was murret und grollet dort fort und fort?
Was ragen die Wolken so drohend dort?

246) S. 406.

247) Von Albert vom Hochwald, bis jetzt noch ungedruckt, gleich den früher bereits angeführten rhythmischen Stellen dieses sprachkundigen Sängers.

d. V.

Digitized by Google

Das ist des Gewitters gewaltige Macht,
Hier heit'rer Himmel, dort Grabesnacht.
Und düst'res Brüten hüllt Wald und Flur,
Und nirgend regt sich des Lebens Spur;
Die Blumen neigen sich müd' und matt,
Und leise zittert der Espe Blatt.
Die Lämmer stehen zur Erde gebückt,
Sie haben sich nahe zusammengedrückt;
Der Hirte schreitet beklommen einher,
Er schweigt, und athmet so ängstlich und schwer.
Und wie er lauschet mit heimlichem Grausen,
Da hört' er's näher und näher brausen,
Und sausend und brausend durch riesige Eichen
Ergrimmte Stürme stöhnen und keuchen.
Sie kreiseln und wirbeln das dürre Laub,
Sie tragen und jagen ein Meer von Staub,
Sie heulen und eilen durch Flur und Wald,
Zerreißen mit trotzig kühner Gewalt
Den schwarz verhangenen Wolkenhimmel,
Und füllen die Lücken mit Staubgetümmel.
Da, wo der Gewaltigen Kraft sich zeigt,
Mit Zittern und Zagen sich Alles beugt,
Es woget der Forst, wie ein wallendes Meer —
Die Eiche allein steht kräftig und hehr.

Nun einet sich grimmig der Stürme Schwarm,
Sie packen die Eiche mit nervigem Arm;
Sie toben und rasen in wilder Wuth —
Die Eiche stehet mit festem Muth.

Da ziehen die Winde ermattet fort.
Doch sehet ihr wohl das Wetter dort?
Sie waren dem Wetter vorangeflogen,
Jetzt langsam kommt es herangezogen.
Und dumpfer und schwerer mit düst'rem Grollen
Die murrenden Donner rasseln und rollen.
Und heller und greller mit gelbem Licht,
Das Zucken der Blitze die Wolken durchbricht.
Und dunkel wird es, und Uhu und Eulen
Und Fledermäuse verwundernd eilen,
Und freuen sich jauchzend des Sieges der Nacht,
Der ihrem Kerker ein Ende gemacht.
Und brüllend und krachend die Donner sich wälzen
Und Blitze mit Blitzen sich schlängelnd verschmelzen.

Digitized by Google

Der Sturm kehrt wieder mit doppelter Kraft,
Und schüttelt rasend der Eiche Schaft,
Umarmt sie mit riesenkräftigem Ringen,
Und will sie knirschend zum Beugen zwingen. —
Die Eiche steht furchtlos mit stolzen Zweigen,
Sie kann wohl brechen — doch nimmer sich beugen, u. s. w.

Dieses Fragment liefert, abgesehen von dem hier energischen Zusammenwirken aller melodischen Versformen, dem aufmerksamen Leser noch interessante Beläge zu so Manchem, was wir früherhin festgestellt haben über die Bedeutsamkeit der musikalischen Sprachsphären, bis hinab zu dem Charakteristischen der ersten Grundlaute. Von den einfachen Vocalen waren wir ausgegangen; zu ihnen sind wir — nachdem die einzelnen Zweige der Untersuchung, gleich der vorn verzeichneten sphärischen Tonfigur, mehrfach in kleinere Zirkel zusammenliefen — auf natürlichem Wege wieder zurückgekehrt. Sie aber, die fünf Vocale, sind die Träger alles so vielfach bewegten und gestalteten Sprachtones; sie bestimmen dem weitesten Umfang nach die Fülle der aus der menschlichen Brust so schön, ja man möchte sagen, so göttlich hervorströmenden Musik [248]): mit der endlichen Bindung ihres äußersten Tonkreises ist also auch diese Untersuchung nothwendig abgerundet und geschlossen. Dieselbe erfaßt den Antheil näher, welcher der Aesthetik nothwendig gebührt an der Sprachwissenschaft, der aber bisher noch in keiner Kunstlehre eine wesentliche Beachtung gefunden hat. Andeutungen und Fragmente mußten freilich an dieser Stelle meistens eine größere Durchführung der einzelnen Materien ersetzen; sollten indessen auch in dieser Gestalt dieselben die

248) In der ältesten auf unsere Zeiten gekommenen Sprache bezeichnen die Vocale, als der belebende Geist alles Sprachtones, auch für sich allein in bedeutsamer Synthesis den ewigen Urgeist, „der da ist, sein wird, und gewesen ist," in dem hochheiligen Worte: יְהוָה „JEHOVAH," in reiner Tonanschauung „JEOVA," da J, V und H ursprünglich keine Consonanten sind. Vergl. S. 170 dieses Bandes.

Digitized by Google

Theilnahme Derer erwecken, welche, stolz auf ihr Volk, deutsches Wort und deutschen Sang mit uns so recht im innersten Herzen achten und lieben: so liegt noch ein reicher Vorrath von Materialien uns zur Hand zu einer specielleren Behandlung eines Kunstgebietes, das, wenn auch nicht in unserer Darstellung, doch in seiner Wesenheit und Bedeutsamkeit das Interesse der gesammten Nation in gleichmäßigen Anspruch nehmen muß.

Es ist eben noch eine tiefere Richtung dieses Werkes, den Sinn für die schönen Künste möglichst zu verallgemeinern, deren Fortbildung und Pflege mehr und mehr wiederum zur Volksangelegenheit zu machen, und dieselben dem Gesammtleben dergestalt näher zu bringen, daß sie nach Möglichkeit mitwirken zur Verschönerung und Veredlung des Daseins [249]). Manches der Art ist bereits bedeutsam eingestreut worden im Laufe der bisherigen Untersuchungen, welche mit dem Schluß dieser Abhandlung zugleich den Weg zu dem hier vorgesteckten rein ästhetischen Ziel größtentheils durchlaufen haben. „Von aller Schönheit, die nur durch Bewegung er„scheint, sollte in diesen Beiträgen zur Kunstlehre besonders „geredet werden [250]); und solchem Vorhaben ist denn auch bereits genügt worden nach einem aus der Natur der Sache entspringenden Gange. Zuerst wurde nehmlich die Schönheit der Bewegung dem Allgemeinen nach angeschaut, und das Ideal alles bewegten Schönen nachgewiesen in einer besonderen Untersuchung. Darauf fanden die hier sich ergebenden artistischen Bestimmungen nothwendig zuerst ihre Anwendung und weitere Bestätigung in der Orchestik, als dem vereinigenden Mittelpunkt aller schönen Bewegung, welcher Kunst denn, neben der grazienvollen formellen Aeußerlichkeit, zugleich noch ein bedeutsamer ästhetischer Gehalt zugetheilt ward in den Umrissen zu einer künftigen Pan-

249) S. Th. I. Vorrede S. VII.

250) S. Th. I. S. 2.

Digitized by Google

tomimik [251]). Nachher wurde die reine Tonkunst in Hinsicht ihrer Bewegung näher untersucht, und auch ihr, in einer durchgeführteren Betrachtung des Tones zur Psyche, für sich selbst ein ächt poetischer Inhalt zugesprochen. Nunmehr ward die Dichtkunst, als die dritte und letzte Kunst rhythmisch schöner Bewegung, von dieser Seite mit besonderer Rücksicht auf die deutschen Sprachformen näher angeschaut; zuvor aber betrachteten wir noch die drei Schwesterkünste, Poesie, Musik und Orchestik, nach ihrem ersten Zusammenhange in der besonderen Abhandlung über das Hyporchema. Als das Ideal alles bewegten Schönen, in Gebehrdung, Ton und Vers [252]), erschien uns überall jener höchste Liebreiz, jene Charis, deren Nomos oder Gesetz hier eben näher festgestellt und begründet werden sollte. Das dabei waltende höchste ästhetische Princip in allen unseren bisherigen Untersuchungen ist kein anderes, als daß ein Kunstwerk nur schön sei, in so fern es ein Inneres offenbare in vollkommener äußerer Erscheinung; daß es also Idee und Form, oder, in weiterem Sinne, Geist und Natur in einer selbstständigen Schöpfung innig verschmelze zu schönster Einheit [253]). Dieses Gesetz aber darf nicht etwa nur partiell erscheinen für die bisher betrachteten artistischen Sphären; es muß vielmehr als ein allgemein gültiges, als Träger jeder erhabenen wie aller graciösen Schönheit, anderweitig auch nachgewiesen werden: und daher folgen denn hier nothwendig noch einige, wenn auch kürzere Betrachtungen über die anderen Gebiete schöner Kunst.

---

251) Jene psychologisch-ästhetische Abhandlung über Pantomimik gehört aber, den daselbst aufgestellten allgemeinen Bestimmungen nach, dem Maler und Bildner nicht minder wie den scenischen Künstlern. S. Th. I. S. 143.

252) S. Th. I. S. 131.

253) S. Th. I. S. 10. 83. 304. u. a. a. O.

Digitized by Google

XII.

Die Bildhauerkunst neuerer Zeit, mit historischen Rückblicken auf ihre Entwickelung.

Das ist vielleicht die Bestimmung der schönen Kunst, in ihrem Entwickelungsleben die Idee des Schönen, wie sie der Menschheit beschieden worden, ihrem ganzen Gebiet nach auszumessen, so daß die Kunst jedes Volks oder Zeitalters nur einen Theil der großen Kreislinie ausmacht, welche die gesammte menschliche beschreibt.

Schorn.

Die Bildungsgeschichte jedes einzelnen zu größerer Geistigkeit gelangten menschlichen Individiums zeigt dem Allgemeinen nach, zugleich die Form aller höheren Entwickelung der gesammten Menschheit. Leiblich werden Alle geboren; und der Körper allein äußert auch zunächst nur seine Wirksamkeit in dem Begehren einer rohen durch ihn eben bedingten Sinnlichkeit: die Erziehung hat demnach kein anderes Ziel, als den schlummernden Funken des Geistigen lichter anzufachen, und den Menschen, seiner göttlichen Bestimmung gemäß, mit Unterordnung alles Thierischen zu cultiviren zum sittlichen Vernunftwesen. Harmonische Ausbildung, in welcher die zu geistiger Herrschaft gelangte Psyche zugleich auch mit der angestammten Körperlichkeit zu schönster gemeinsamer Entwickelung gelangt, war aller menschlichen Cultur höchstes und einziges Ziel [1]). Der Kampf nun des Physischen mit dem Psychischen, der sich

1) Vergl. Th. I. S. 3. 32.

Digitized by Google

dabei in jedem Einzelwesen wiederholt, gehört eben so den besonderen Völkern, wie überhaupt dem gesammten Geschlecht; und die anschauliche Darstellung dieses allmähligen Vergeistigungs-Processes der Menschheit nach dessen natürlichem Stufengange ist eine der wichtigsten Aufgaben der höheren Geschichte. Das Geistige oder die Idee tritt überwiegender stets aus dem Sinnlichen hervor, wie es eine genauere Betrachtung des Sonst und Jetzt nach den mannigfaltigsten Richtungen hin entschieden bewährt. Zunächst zeigt diese Fortentwickelung sich in der Religion, wie in der wachsenden Sittlichkeit, welche nur fromme Befangenheit und scheinheilige Salbung zu bestreiten vermögen. Es offenbart dieselbe sich in der Philosophie, deren Geschichte eben nur zunächst die Entfaltung darstellt des reinen Geistes für sich; man erkennt dessen wachsende Herrschaft deutlich in der größeren Macht über die gesammte uns umgebende Stoffwelt durch Chemie und Mechanik. Das nehmliche bekunden der ausgebildetere Rechtsstand, das politische Leben der Völker, und ganz besonders noch das Kriegswesen. Dieses ist, von dem rohen Schlachten körperlicher Kraft und Gewandheit, durch Erfindung des Schießpulvers und der darauf begründeten Taktik und Strategie, zu einer streng mathematischen Wissenschaft geworden, in welcher vortheilhaft aufgestellte Linien und Figuren, wohlberechnete Bewegungen und Märsche oft bestimmtere Siege erfechten als Kanonendonner und Schwertschlag. Besonders klar noch ist aber die Vergeistigung der Menschheit nachzuweisen in einer allgemeinen historischen Entwickelung der schönen Künste. Die rohen Freudensprünge des Wilden gestalten sich nach und nach zum schönen mimischen Tanz; die Poesie schreitet von dem rein subjectiven lyrischen Erguß — der Freude, des Schmerzes oder der Andacht — durch den, auch rohere Sinne schon fesselnden märchenhaften Zauber des Epos allmählig fort zum Drama, als der eigentlichsten Offenbarung des Geistes in Handlung und That: und so entfaltet, allgemein wiederkehrenden Gesetzen

Digitized by Google

gemäß, jede Kunst einzeln für sich ihre Blüthe im wechselnden Laufe der Zeiten. Von diesem nach einanderer folgenden, durch die Religion bedingten Hervortreten nun in der Geschichte, und nicht sowohl von jener gleichmäßigen inneren Ausbildung der einzelnen Formen des Schönen, muß zunächst hier in Kurzem die Rede sein.

Die Orchestik, als die Kunst der grazienvollsten Körperbewegung; Poesie, als Kunst des reinen Geistes, ohne besonderes äußeres Mittel der Darstellung; Musik, Anfangs hier in ihrer rohesten Form genommen, als Gesang, nur begleitet von rhythmischem Geräusch; Schauspielkunst als die endliche Synthesis der genannten ästhetischen Sphären: alle diese in ihrem Erscheinen also unmittelbar nur an das menschliche Sein geknüpften Kunstformen haben zwar, ihrem Entstehen und ihrer Fortbildung nach, sämmtlich auch eine nähere Beziehung zur Religion gehabt, und ihre Amalgamirung mit derselben, so wie darauf wiederum ihr nothwendiges Freiwerden, würde schon manche Resultate liefern für das hier eben genauer nachzuweisende Anwachsen der geistigen Herrschaft: deutlicher zeigt indessen, und an dieser Stelle hier eben genügend, dasselbe sich in den neben dem Menschen als freie Schöpfungen für sich hinausfallenden Gebilden der plastischen Künste.

Die älteste und hier folglich zuerst zu erwähnende Kunst räumlicher Gestaltung ist die Architektur. Wenn wir von dem Bau der Hütte wie überhaupt von jedem Zweck der Bedürftigkeit an dieser Stelle natürlich absehen, so ist das Erste hier nothwendig gewesen das Streben nach einer Umschließung, die, zunächst ohne alle Bedachung, nur bestimmt war, eine große Menschenmasse und wahrscheinlich einen ganzen Volksstamm zu vereinigen für religiöse, und beiher auch wohl für politische Zwecke. Der Babylonische Riesenkegel entstand einst in einem solcher abgegränzten Räume, die aber ihrer heiligen Bestimmung auch möglichst eben entsprechen sollten durch angemessene grandiöse Schönheit, daher wurden colossale Steinmassen herangeschleppt, und theils

Digitized by Google

ganz roh, theils wenig behauen [2]), zu irgend einer geometrischen Form geordnet, die alsbald ihre symbolische Bedeutung erhalten haben mag. An diese unbezweifelt früheste Form der heiligen Architektur erinnern uns noch heut jene ungeheuren Bauwerke der Druidentempel, die man durch England und Irrland zerstreut findet [3]). Es sind gigantische Felsblöcke, roh überarbeitet, und kreisförmig zusammengestellt [4]), von denen spätere Jahrhunderte glaubten, daß Riesen und Zauberkünste allein diese Massen zusammenge-

---

2) Es ist viel gestritten worden, ob Steinbau oder Holzbau eher gewesen sei. Nach dem Vitruv ist dieser, dessen Gebälk und sonstige Structur der oberen Deckung noch im Stein zu erkennen ist, früher entstanden; solche älteste Form der Bedachung stellt indessen der Meinung nichts entgegen, dass blosse steinerne Umschliessungen geheiligter Räume das Erste der Prachtbaukunst gewesen seien.

d. V.

3) Die wichtigsten dieser Monumente sind bei Stonehenge in der Grafschaft Salisbury (gut gestochen von James Malton in zwei Blättern) und in Irland, wo diese Riesenkreise Cromleacs oder Cromliaghs genannt werden, bei Tobinstown in der Grafschaft Carlow, und zu Brownstown. Sie scheinen hier, nach der grossen Zahl und nach der verschiedenen Grösse zu urtheilen, nicht allein eine religiöse, sondern auch eine nähere politische Beziehung gehabt zu haben; wahrscheinlich wurden sie errichtet zum Andenken wichtiger Begebenheiten oder Personen, denn in dem Leben des heiligen Kentegern, der um das Jahr 580 blühete, wird eine solche Steinmasse ein Königs-Monument genannt. (S. Pinkerton, vitae S. S. Scot. p. 203.) Die vielen grossen kegelförmig abgestumpften Steine Irrlands, die auch in Schottland und den schottischen Inseln vorkommen, heissen Cairns. Vergl. Monimenta antiqua, or Observations on ancient Castles, including Remarks on the whole progress of Architecture etc. T. I. — Antiquities of Great-Britain, engraved by William Byrne from drawings by T. Hearne. — Ledwich, Irish Antiquities, Plates, Tab. I. fig. 1. 2. — O'Halloran Introduction to Irish antiquity p. 36.

4) Wenn in Deutschland dergleichen steinerne Umschliessungen sich nicht finden, so kann man wohl auf die Vermuthung kommen, dass hier die undurchdringlichen Waldungen, die Ehrfurcht gebietenden Riesen-Eichen und Buchen, die kein Land in ähnlicher Majestät aufzuweisen hat, bei den geheiligten Räumen im Innern der Bardenhaine die Stelle solcher ersten religiösen Architectur natürlich vertreten haben.

d. V.

Digitized by Google

tragen hätten, und deren Bewegung und Gestaltung, bei dem nothwendig geringen Vorrath mechanischer Kenntnisse, in der That nur dadurch erklärlich wird, daß ganze Volksstämme zu dem heiligen Zweck, entweder freiwillig oder von priesterlichem Einfluß bestimmt, ihre Kraft vereinigt haben, so wie dieses, den darüber erhaltenen Nachrichten zu Folge, einst der Fall gewesen ist bei den Colossal-Bauten Aegyptens. Nach und nach nun wurden solche ähnliche umschließende Felsmassen anderer Orte mehr architectonisch geregelt; es entstanden glatte Steinwände, geziert mit Bilderschrift und symbolischer Sculptur, die in jeder früheren Zeit gewöhnlich nicht sowohl für sich erscheint als besondere Leistung, sondern vielmehr in innigster Verbindung mit der Baukunst. Solche Prachtwände wurden alsdann auch innerhalb der geweiheten Räume ohne alle Bestimmung des Tragens und Umschließens selbstständig aufgeführt, vielleicht nur als steinerne Geschichtstafeln; und hier zeigt uns die Architektur einen historischen Moment, wo sie, ohne die praktische Bedingung der Zweckmäßigkeit, am reinsten für sich selbst erscheint als eine freie die Religion verherrlichende Kunst des Schönen. Pyramiden, Obelisken und andere conisch aufstrebende Formen zierten, wie noch jetzt in Indien, diese weit gedehnten Tempel, und wurden denn auch für sich allein als Grabmahle, Gedächtniß-Monumente u. s. w. benutzt. Ungeheure Säulenhallen, gleichsam ganze nur oben bedeckte Säulenwälder erhoben sich innerhalb dieser prachtvoll umgränzten Bezirke; das Allerheiligste endlich darin, welches das Götterbild verschloß, war aber ein eigentlicher Bau von sehr geringem Umfang, nach Art einer Nische [5]), zu klein für die Andacht des Volkes, zu dessen Aufnahme, zu den feierlichen Umgängen und erhabenen symbolischen Tänzen [6]), eben die Umbauung selbst nur meistens bestimmt war. Wenn nun auch, vielleicht mit steigender Vollendung

5) σηκός. Strabo.

6) S. Th. I. S. 148. 361. 381.

Digitized by Google

der Technik, die Bedachung in der heiligen Architektur mehr und mehr stets hervortrat [7]), so behielt diese dennoch, wie ein genauerer Hinblick auf die Struktur der Tempel Aegyptens, Indiens und Südamerika's es bekundet, stets den ursprünglichen Charakter der freien nur lateralen Umschließung. Sollte jedoch zu dieser die gänzliche Bedeckung noch hinzukommen, so gab es in Zeiten der rohesten Kunst dazu ein sehr natürliches Mittel, nehmlich die Ausgrabung und Aushöhlung, und die dadurch entstehenden unterirdischen Räume waren dem mysteriösen Wesen, das auf solcher Culturstufe nothwendig überall mehr oder minder sich findet, überaus entsprechend. Wer je im dunklen Schooß der Erde, in den Klüften und Schachten der Berge, oder gar in solchen kunstvollen Excavationen umhergeirrt ist, wem die eigenthümlichen Gefühle dieses lebendigen Begrabenseins die Brust durchschauert haben: der begreift leicht, wie sehr diese finsteren Tempel dem geheimnißvollen Wesen entsprachen, worin die Priesterherrschaft jener Urzeit so gern sich hüllen mochte. Wenn die gigantischen, Städte gleichen Tempelruinen über der Erde schon gerechte Bewunderung einflößen; so kann man diese subterraneischen Structuren nur mit größerem Staunen noch betrachten. Die jede Vorstellung übersteigenden Tempelhöhlen Indiens, die Grabeshallen und Labyrinthe Aegyptens und Griechenlands, mit ihren symbolischen, auf den Lauf der Gestirne Bezug habenden Irrgängen, die verwandten Bauwerke des alten Hetruriens [8]), und andere ähnliche unterirdische Architektu-

---

7) Dem astronomischen Cultus war ohnehin die gänzliche Verdachung natürlich entgegen; daher waren auch die griechischen Tempel der hohen himmlischen Götter oben wenigstens theilweise offen.

d. V.

8) z. B. das riesige Labyrinth zu Clusium, gleich dem ägyptischen, über und unter der Erde, und mit vier 150 Fuss hohen Pyramiden umstellt. Kleinere unterirdische zu heiligem Dienst bestimmt gewesene Bauwerke sieht man jetzt noch in der Gegend von Puzzuoli. Die Meilen langen noch nicht gehörig untersuchten Catacomben von Rom und Nea-

Digitized by Google

ren [9]): sie erfüllen die Seele mit einer unwillkührlichen Ehrfurcht gegen die graue Vorwelt; ja ein flüchtiges Sinnen darüber blickt wohl mit einer gewissen Geringachtung auf spätere Zeiten, die solche Riesenwerke nicht mehr hervorgebracht haben. Völker einer höheren Entwickelungs-Epoche können und mögen aber solche bloß colossalen Werke nicht mehr aufführen zu Ehren des Hohen und Heiligen, eben weil die Menschheit weiter fortgeschritten, weil sie geistiger geworden ist. Der rohe Kunstsinn hat in seinen ersten Regungen hauptsächlich nur folgende Ausdrücke des Schönen und Erhabenen: gigantische Massen, an Zauber und Wunder gemahnend, und gepaart mit dem stets erhebenden Gefühle der Unvergänglichkeit; ferner übernatürliche die Sinne verwirrende Pracht und Kostbarkeit des Materials, das durch die Schwierigkeit der Behandlung noch an Ansehen gewinnt; und endlich Freude am recht Abentheuerlichen und Mystischen. Dieses ist, wenn wir so sagen dürfen, die Aesthetik der Urzeit, die sich als festes Princip an allen frühesten Kunstleistungen der verschiedensten Völker bewährt, und aus welcher denn auch jene angestaunten Architekturen hervorgegangen sind. In ihren senkrechten oft nichts tragenden Riesenmauern, in den pyramidalischen und conischen Formen, bei denen, nothwendig überall den frühesten kindischen Anfang der heiligen Baukunst bildend, die Massen in der steten Verjüngung nach oben von selbst auf einander ruhen, herrscht keine eigentliche Kunst: die ersten und einfachsten mathematischen Figuren haben keine höhere Schönheit, die nur in den Bil-

---

pel mit ihren zahllosen Irrgängen haben vielleicht eine ähnliche Entstehung und Bedeutung; dass es keine blossen Steinbrüche gewesen sind, davon wenigstens kann auch ein flüchtiger Anblick bald überzeugen.

d. V.

9) Unter Andern auch noch die merkwürdige unterirdische Galerie zu New Grange in Irland, welche die Form eines Kreuzes bildet. S. Ledwich a. a. O. p. IX. Plates Tab. I. Pl. 2.

Digitized by Google

dungen des Organischen erst hervorbricht. Rechnet man von allen diesen frühesten Kunstwerken die colossalische Größe ab, so machen sie schlechthin nicht die mindeste Wirkung mehr. Der Eindruck des Staunens, den dieselben hervorbringen, beruht beinahe einzig nur auf der Verwunderung über die Möglichkeit ihrer Gestaltung; unsere Zeit hat keine deutlichen Begriffe von der vereinten Kraft und Wirkung vieler hunderttausend von religiösem Sinn oder auch Zwang bestellter Hände [10]), und daher schreibt man, wie schon erwähnt ward, jener Urzeit mechanische Kenntnisse zu, die sie in dem geträumten Grade und Maaße sicher niemals gehabt hat. Ueberhaupt schlägt man — verleitet von einiger astronomischen Wissenschaft, und besonders von gewissen mathematischen Formeln zur Berechnung der Finsternisse, von mancher empirischen Kenntniß in der Chemie, und von einigen geschickten praktischen Handgriffen in verschiedenartiger Technik — die scientivische Intelligenz jener Nationen, und besonders jetzt der asiatischen Urvölker, meistens um Vieles zu hoch an: der Verfolg dieser geschichtlichen Darstellung wird für diese Behauptung noch einige weitere Beläge geben. Aus allem Bisherigen nun ergiebt als allgemein historisches Resultat sich deutlich: daß die ersten höheren Kunstäußerungen der Architektur — hier als freie Kunst für sich dem religiösen Ausdruck einer mystischen Symbolik vollständig genügend — stets nur den höchst möglichsten Aufwand von rohen Massen verwendeten, und zwar in rein verständiger oder geometrischer Anordnung ohne höheren Schönheitssinn. Das Licht der Ideen

10) Das Colisäum zu Rom konnte wohl nur aufgeführt werden durch jene Tausende von Titus in die Sclaverei geschleppte Juden. Wenn aber freie Kräfte mittelst des Geldes die Peterskirche erschufen, deren einzige Kuppel übrigens in künstlerischer Beschauung mehr werth ist, als alle Pyramiden der Erde: so ward diess wohl nur dadurch möglich, dass Jahrhunderte hindurch ganz Europa auf den verschiedensten Wegen beisteuern musste zu deren Vollendung. d. V.

Digitized by Google

war damals noch nicht heller hervorgebrochen; des Geistes ist in jenen artistischen Leistungen wenig, überwiegend ist nur des Stoffes riesige Quantität.

Die Sculptur der Griechen ist in der Geschichte die zweite, in innigster Verschmelzung mit der Religion ihres Zeitalters höher gereifte Kunst; sie bezeichnet deutlicher als die auf uns gekommenen Werke der Philosophen, Redner und Dichter den wahren Zustand hellenischer Cultur. Da wir späterhin noch auf die wichtigsten Momente ihrer Entwickelung zurückkommen müssen, so machen wir hier nur in Wenigem aufmerksam auf die in ihr sich zeigenden Fortschritte des Geistigen. Die plastischen Meistergebilde offenbaren in der Heiligsprechung[11]) der menschlichen Gestalt die reichste Fülle ewiger Schönheits-Ideen; Götter-Ideale stehen vor unseren staunenden Blicken, selig versenkt in den Formen des irdischen Daseins: aller Zweispalt des Uebersinnlichen mit der Materie erscheint gleichsam geschlichtet, das Geistige hat auf das Innigste sich vermählt mit dem leiblichen Stoff. Dieser nun erfüllt freilich noch den Raum nach allen Dimensionen; doch aber ist hier die concrete Masse, schon der Quantität nach auf das dem Ausdruck schlechthin Nothwendige nur beschränkt, gänzlich untergeordnet der höheren Schönheits-Idee. Es offenbart hier, im reinen Gegensatz zur vorigen Periode, viel Geist sich in einem geringen Volumen sinnlicher Materie.

Die Malerei war in geschichtlicher Folge die dritte Kunst, in der das Religiöse einer höheren Epoche menschlicher Bildung wiederum ihren entsprechendsten und wahrhaftesten Ausdruck fand. Die früheren Maler bis hinauf zu Raphael geben in ihren frommen und ächt christlichen Bildungen — welche, wie unter andern zu Florenz, die Volksmassen ganzer Städte in begeistertem Triumphzuge, gleich als wären es wirklich angebetete Götter, zu den geweiheten Altären der Gotteshäuser führten — das deut-

11) Vergl. Th. I. S. 10.

Digitized by Google

lichste Bild von der religiösen Stimmung jener Zeit: das Heilige feierte abermals eine neue, wenn gleich nicht ganz so innige und befriedigende Vermählung mit einer sinnlichen Kunst. Wie aber war diese geistiger wiederum gestaltet. Marmor und Erz und andere schwere Materien konnten zur Darstellung des im Christenthum lichter erkannten Uebersinnlichen und Ewigen wenig mehr zusagen; die Kunst begnügte sich jetzt mit einem idealischen Schein von realer Gestaltung, indem sie die der Körperlichkeit wesentlichste dritte Dimension des Raumes aufgab. Gleich dem geisterhaften Schatten, der ohne weitere Dichtigkeit nur Länge und Breite hat, werden die Bildungen der Malerei geschaffen; und dennoch treten in lieblichster Täuschung die Gestalten der himmlischen Bewohner verkörpert hin vor das wonnetrunkene Auge. Die Bildhauerkunst stellt, ungeachtet ihrer vielfachen Relation zum Geistigen, doch mehr nur das formelle Ideal physischer Vollkommenheiten dar im concreten Stoff; die Malerei, losgelöster von diesem bis zum bloßen körperlichen Schein, strahlt dagegen in Farbenduft und Seelenblick des Auges ein höheres psychisches Leben heraus in leuchtender Klarheit.

Die Musik erhielt nach der Malerei ihren erhabensten Schwung in der innigeren Verschmelzung mit der christlichen Religion. Als der heilige Geist der Malerei auf ewig entflohen war, als die fortgeschrittene Cultur auch eine Raphaelische Schöpfung nicht mehr in allgemeinster frommer Begeisterung zu den kirchlichen Altären tragen mochte, eben weil die geistiger gewordene Menschheit über die gemahlten Himmel nunmehr gänzlich hinaus war: da erst entstanden — indeß die Musik während aller früheren Kunstepochen noch in der ersten Kindheit war — die erhabensten Gesänge und Hymnen zum Preise des Unsichtbaren. Die alten italiänischen und deutschen Kirchen-Componisten schufen, das göttliche Wort der Offenbarung selbst nach vielen Bibelstellen in Töne übertragend, ihre heiligen Klangbildungen, von denen man jetzt, da die genauere Geschichte der

Digitized by Google

Musik noch so merkwürdig im Argen liegt, meistens nur einen mangelhaften und geringen Begriff hat [12]), die aber von Millionen frommer und gläubiger Seelen angehört wurden unter tausend Thränen der seligsten Rührung. Auf den unsichtbaren Wellen der Töne erhob, innigster Liebe und Sehnsucht voll, der Geist sich zum Ewigen: das Heilige in der menschlichen Brust fand auf dieser Bildungsstufe seinen genügendsten Ausdruck in der abstracteren Zeitform des gestaltlosen Tones, so wie früherhin in dem körperlichen Scheinen der Malerei, in der concreten Räumlichkeit der Bildnerei, und endlich frühestens nur in der riesigsten sonst aber geistlosen Massenhaftigkeit der ältesten religiösen oder symbolischen Architektur.

Aber auch dieser Geist der Heiligkeit ist aus der Tonkunst entschwunden, wie es die neueren Compositionen im Kirchenstyl, und der lauere, nicht religiöse, sondern bloß ästhetische Antheil an allen Werken solcher Art genugsam bekunden [13]). Der Gesang gehört als herkömmlicher Ritus zwar noch der Kirche, und man schreibt und thut viel zu dessen Verbesserung, was aber wenig hilft, denn es verringert leider die Zahl Derer sich stets mehr und mehr, denen das geistliche Lied, auf das Innigste verwachsen mit ihrem religiösen Gefühl, noch ein wahrhaftiges Bedürfniß des Herzens ist. Es scheint, als müsse auf einer gewissen Stufe geistiger Bildung das Heilige und Göttliche, Ueberirdische und Unendliche mehr Vernunftanschauung als Ge-

12) Manche geistreiche Bemerkungen über den bisher noch wenig hervorgehobenen Unterschied der catholischen und protestantischen Kirchenmusik macht A. B. Marx in seiner mehrfach angef. Gesanglehre.

13) Das Freiwerden der Tonkunst von der Religion zeigt, nächst der mehr und mehr herrschend gewordenen höchsten Frivolität des Opernwesens, auch noch das spätere Hervortreten der reinen Instrumental-Musik, die, wenn sie auch im Fortschritt bis zur Beethovenschen Symphonie das Ideal ihres möglichen Ausdrucks noch bei Weitem nicht erreicht hat, doch niemals allgemeiner anzuwenden sein kann zur heiligen Gottesfeier. Vergl. übrigens dieses Bandes I. Abhandl.

Digitized by Google

nichtsangelegenheit werden. In harmonisch gebildeten Naturen kann freilich das Herz niemals dabei seinen äußerst bedeutsamen Antheil aufgeben, doch aber wird das Gefühl hier in so weit vergeistigt, daß alle Vergesellschaftung einer irgend einem leiblichen Sinne schmeichelnden Kunstform als außerwesentlich erscheint: unter allen Künsten behält keine weiter eine innerste und innigste Beziehung zum Göttlichen, als nur die Poesie. Sie ist reine Kunst des Geistes; nur bildend für den inneren Sinn [14]). Ohne materielle Formen, Farben und Töne stehen ihre lichtesten Ideale den ewigen Vernunft-Ideen am nächsten, und deshalb kann sie nur vor allem einer von allem Sinnlichen durchaus geläuterten Religion inniger vermählt bleiben. Versenkt im seligsten Bewußtsein von dem Einen ewigen Gott sang, während tiefe Nacht des Paganismus rings die Welt bedeckte, David mit geheiligter Zunge: „wo soll ich hingehen vor „deinem Geist? und wo soll ich hinfliehen vor deinem An„gesicht? — Führe ich gen Himmel, so bist du da; bet„tete ich mich in die Hölle, siehe so bist du auch da! Nähme „ich Flügel der Morgenröthe, und weilte am äußersten Meer: „so würde mich doch deine Hand daselbst führen, und deine „Rechte mich halten." Solch ein geistiger Ausdruck von Erhabenheit in der Dichtkunst [15]) — höher als alle himmelan strebenden Steinhaufen und wogenden Tonmassen — wird durch alle kommende Zeiten jeden zur Andacht rufen, dem die Religion nicht ganz und gar aus dem Herzen in den Kopf gewichen ist: wie in einem Kreislauf strebt also

---

14) Vergl. Th. I. S. 40.

15) An dieser Stelle zeigt sich sehr klar, weshalb in dem jüdischen Reiche nur von allen schönen Künsten Poesie und Musik, so weit nehmlich diese damals irgend war, gedeihen konnten, und warum, als, von dem Beispiel der sinnlicheren Nachbarn angeregt, äussere Pracht auch die Tempel Jehovah's zieren sollte, stets fremde Baumeister und Bildner herbei gerufen werden mussten, wie zu den Zeiten des Salomo.

d. V.

Digitized by Google

zur Poesie, als zum ersten und einzig genügenden Kunstausdruck des reinen Monotheismus, das Gefühl für das Uebersinnliche und Göttliche zurück in der vergeistigten Menschheit.

Wenn nun, dieser historischen Skizze zu Folge, die Künste eben nur aus innerster Nothwendigkeit nach einer gewissen Reihenfolge zu ihrer höchsten Blüthe gelangen mußten, und wenn dabei, wie früher schon angedeutet ward, jede Kunst von ihrem Wachsthum bis zum Verfall nach organischem Gesetz die gleichen Stufen der Entwickelung durchgeht: so tritt hier die Idee einer unseres Wissens noch nirgend versuchten allgemeinen Geschichte aller schönen Künste hervor, deren philosophische Begründung von höchster Wichtigkeit ist, sowohl für die scientivische Erkenntniß überhaupt, als auch im Besonderen für die Kunstwissenschaft selbst. Einigen Nutzen werden zunächst gewisse metaphysische Aesthetiker daraus schöpfen können, welche die Kunst, obgleich diese stets nur unter irgend einer Form der Sinnlichkeit zu erscheinen vermag, auf dem Wege reiner Abstraction zu ergründen vermeinen. Ohne klaren Hinblick auf das höchste oder göttlich Schöne, wie es, seiner Einheit ungeachtet, sich unter verschiedenen Völkern und Zeiten nothwendig in vielfachen Schattirungen zeigen muß, werden nur zu oft die Kunstschöpfungen aller Nationen und Jahrhunderte auf das Bunteste durcheinander geworfen; und wenn ja eine ungefähre Scheidung gemacht wird, so ist mit einigen allgemeinen und zuletzt wenig bedeutenden Gegensetzen des Antiken und Modernen wenig gewonnen für die hellere ästhetische Anschauung. Es giebt allenfalls wohl ein letztes Abstractum des Kunstschönen, einige absolute Gesetze, die in jeder artistischen Schöpfung nachzuweisen sein müssen; diese aber bilden eigentlich nur eine hohle Schaale ohne gediegneren Gehalt. So wie von deren Realität in den Künsten selbst näher und bestimmter die Rede sein soll: so treten alle jene vielfachen relativen Bestimmungen hinzu, welche eben den Inhalt der philosophischen Kunstgeschichte, zum Theil

Digitized by Google

wenigstens, ausmachen. Wenn diese nun bisher noch wenig beachtet worden ist, so liegt dies wohl an jener meistens einseitigen und mangelhaften Weise des Kunststudiums. Der Philosoph blickt, öfters ohne alle bestimmtere Kunstkenntniß, hin auf die Aesthetik, und meint, er habe nun etwas Wesentliches gethan, wenn er die zum Theil willkührlich abstrahirten Gesetze des Schönen in einige Uebereinstimmung gezwängt hat mit seinem System. Andere wählen aus Lieblingsneigung irgend eine Kunst zu ihrem besonderen Studium, und wenn sie in deren Erkenntniß eine gewisse höhere Stufe erreicht haben, so wähnen sie, nicht selten mit Geringschätzung anderer Sphären des Schönen, in der Einen von selbst schon alle gleichsam erfaßt zu haben; wie denn auch Winkelmann seine besondere Geschichte der Bildnerei belegt mit dem ganz allgemeinen Namen einer Geschichte der Kunst. Weder so einseitig noch von so nur beiläufigen Richtungen her will aber die Kunstkenntniß behandelt sein. Der ächte Aesthetiker umfaßt zunächst alle Schwesterkünste der Musen mit gleicher Liebe, und weiht, bei übriger höherer wissenschaftlicher Bildung, sich einzig nur der Beschauung und Erforschung eines so weitläuftigen und interessanten Gebiets. Für Andere kann indessen sein Studium nur dann besonders fruchtbringend werden, wenn ihm dabei Kunst- und Schönheits-Sinn wirklich angeboren sind; wenn er die möglichste Summe von Kunstwerken nach eigener Anschauung geprüft hat; und wenn er besonders einige praktische Erfahrung hat. Wer nicht wenigstens eine Kunst bis zu einem gewissen Grade der Meisterschaft selbst geübt, und so die untereinander wiederum mehrfach verwandten technischen Beziehungen näher erfaßt hat: der wird selten nur etwas zu Stande bringen, was der Kunsttheorie wie dem denkenden Künstler wahrhaft frommt und nützt. Dieses kurze Criterium aller mangelhaften und einseitigen ästhetischen Studien war nicht füglich auszulassen an einer Stelle, wo die Kunstwissenschaft ihrem ganzen Umfange nach sich offenbart in ihren wichti-

Digitized by Google

gen Beziehungen zur allgemeinen Geschichte des Menschengeschlechts.

Jede Kunst erreichte, wie wir gesehen haben, ihre Blüthe nicht etwa im untergeordneten Dienste der Religion, sondern in einer Periode, wo ihre Darstellungen eben dem Höchsten im Menschen zum freudigsten Ausdruck so recht eigentlich genügten, wo also die Sphären des Heiligen und Kunstschönen gleichsam in Eins zusammen fielen: alle die verschiedenen Formen schöner Sinnlichkeit, gröber oder zarter, lösten aber auch, mit der wachsenden Herrschaft des Geistes, sich wiederum los vom Göttlichen vor unseren Blicken. Es wird hoffentlich an dieser Stelle nunmehr ganz anschaulich, warum die Griechen keine Prachtkegel und pyramidalische Massen mehr auf einander thürmen mochten, und warum auch die späteren Kunstpyramiden, nehmlich die Thürme der gothischen Riesendome — deren Gründung ein neues, natürlich vielfach geistigeres Beginnen im Kreislauf der menschlichen Dinge bezeichnet [16]) — alle unvollendet blieben um die Zeiten der Reformation. An Gelde fehlte es keinesweges; denn bei einer in dem damaligen so rei-

16) Der erste Bau solcher Prachtkirchen beginnt meistens um die Zeit des achten bis zehnten Jahrhunderts; diese ältesten minder prächtigen Bauwerke wurden aber, wie z. B. zu Strassburg, Magdeburg und anderen Orten, meistens durch Feuer und andere Unglücksfälle zerstört. Die neue Aufführung dieser riesigen noch jetzt bewunderten Werke fällt sodann in die Epoche vom zehnten bis zur ersten Hälfte des funfzehnten Saeculums; so z. B. begann der Dombau zu Cölln 1248; zu Strassburg 1277, der eine Münsterthurm ward hier 1439 beendet, und der andere blieb unangefangen liegen. — Die Gründung und Vollendung der Peterskirche in Rom bezeichnet für den Geschichtskenner bedeutsam den Schluss einer grossen weltgeschichtlichen Epoche; keines der kommenden Geschlechter wird dieselbe noch einmal hinstellen in ihrer mehr als riesenhaften Herrlichkeit. Uebrigens findet die Prachtbaukunst in Gotteshäusern auch von minder colossalem Umfang, so wie gleichfalls in den vielen anderen Arten öffentlicher Gebäude, stets hinreichende Gelegenheit, das Schöne ihrer ebenmässigen Linien, Formen und Verzierungen zu vereinigen mit der höchsten Zweckmässigkeit und Brauchbarkeit. S. über das Aesthetische der Architectur dieses Werkes ersten Theil S. 68—74.

Digitized by Google

chen Bürgerstande schon geregelten gleichmäßigeren Vertheilung der Güter — wo nicht mehr sittenloser Uebermuth des Reichthums sich dem sittenlosen Sklavensinn der Armuth zu einem scheußlichen Gebilde gegenüber stellt — mangelt es niemals selbst an ungeheuren Schätzen, so wie nur die Idee des Zweckes begeisternd hervorgeht aus dem allgemeinsten Interesse der Zeiten und der Herzen. Auch die kriegerischen Unruhen der damaligen Epoche haben die Vollendung jener Bauwerke nicht zurückgehalten, denn die meisten blieben schon vor dem Ausbruch jener Periode liegen: der Geist vielmehr, der sie einst gegründet und bis so weit aufgeführt hatte, war entwichen, und sein Verschwinden bezeichnet nicht etwa, wie man dasselbe wohl öfters deuten hört, überhand nehmende Schwäche; keine Rückschritte, oder am wenigsten einen Mangel an wahrer Religiösität. Die Baukunst war abermals — und wie es scheint für immer — in ihrer Riesenhaftigkeit losgelöst von der Idee des Uebersinnlichen und Ewigen; der weiter vorgeschrittenen Menschheit war eine kunstreich aufgethürmte Steinmasse kein Ausdruck mehr der tiefsten und innigsten Gottesverehrung; ihr frommte die äußere oft sinnlose Pracht nichts mehr zu wahrhaftester hoher und heiliger Erhebung. — Wenn aber eine Kunst solcher Gestalt losgeschieden ist vom innersten religiösen Leben, so verbleibt dennoch dieselbe der kommenden Zeit; ihre Form ist sammt der zum Theil sich fortpflanzenden technischen Fertigkeit einmal da, sie kann und soll nicht wieder verschwinden aus der Reihe menschlicher Geschicklichkeiten. Das Gottideal selbst aber ist nothwendig auf ewig ihrem Bereiche entrückt: was ist, und wie gestaltet sich nunmehr ihre höchste Schönheitsidee? Wie verhält sich die frühere religiöse oder heilige Begeisterung des Künstlers nachher zu der rein ästhetischen oder poetischen? Was kann diese fortan noch schaffen und bilden? — Eine umfassende Erwiederung auf diese Fragen gehört — zum Theil nur ahnende Vorschau eines künftigen Zustandes der Menschheit — nicht für diesen Ort, wo eben nur eine einzelne

Digitized by Google

schöne Kunst in ihrer neu gewonnenen ästhetischen Stellung zum Leben näher angeschaut werden soll: so viel nur kann hier im Allgemeinen noch behauptet werden, daß ein Zeitalter kommen müsse, wo jede Kunst den ihr wahrhaft zukommenden Platz im Kreise der menschlichen Dinge ehrenvoll behaupten werde, wo alle Künste, wenn sie auch von dem höchsten religiösen Interesse geschieden sind, doch von andern wichtigen und nicht bloß ergötzlich spielenden Bedingungen ihrem Wesentlichen nach abhängen, und gleichzeitig schöne Blüthen tragen werden. In historischer Fortentwickelung, diesem letzten hohen Ziele unmerklich entgegen, pflegt es indessen gewöhnlich zu geschehen, daß niemand das Freiwerden der Kunst vom Heiligen weniger bemerkt, als gerade die Künstler, denen sie, insofern ein wenig kostbares Material ihnen Freiheit zur Darstellung gewährt, noch Jahrhunderte verharren auf dem von ihren Ahnen einmal mit so hohem Ruhme betretenen Wege. So pinseln zum Beispiel jetzt noch viele Maler gewaffnete Muthes auf die Mutter Gottes los [17], und sehen und hören nicht, wie dem geistiger gebildeten Schauer schon die frühern frommen Schöpfungen der religiösen Kunstepoche nicht mehr genügen, und wie er, voll tiefer Ehrfurcht vor dem Ewigen und Heiligen, von den neueren so markflosen Bildungen und bloßen artistischen Spielen solcher Art oft mit Widerwillen sich abzuwenden gezwungen ist.

Ungleich höher als die Malerei, ja vielleicht als alle übrigen schönen Künste, steht jetzt in ihren Leistungen und Bestrebungen die Bildnerei. Die seltene Kostbarkeit und die langsame und mühselige technische Behandlung des Materials zwingen hier stets den Künstler — da ein bloßes Modelliren oder gleichsam Fantasiren in schlechtem Gyps und gebranntem Thon ihm wenig genügen kann — in seinen Bildungen eher fortzuschreiten mit den Interessen und

17) Vergl. Th. I. S. 26. 29. 64.

Kunstforderungen der Zeit: und so glauben wir, blüht jetzt nur die Sculptur so schön empor, weil sie eben ihren rechten Standpunkt, ihre wahre Beziehung zum Leben nicht allein für die Gegenwart, sondern auch für alle kommenden Jahrhunderte gewonnen zu haben scheint. Nachdem nun der ein wenig weite Weg der allgemeinen historischen Entwickelung uns hingeführt hat auf diese ästhetische Ansicht überhaupt: so müssen die weiteren Belege dafür zunächst wiederum sich ergeben in einigem Hinblick auf die besondere Geschichte der Bildnerei.

Die älteste Sculptur zeigte in dem Vorigen sich uns nicht selbstständig, sondern nur in innigster Verschmelzung mit der frühesten heiligen oder symbolischen Baukunst. Zunächst erblicken wir sie in hieroglyphischen Figuren und anderen Reliefs von geheimnißvollem Inhalt, jedoch in freier Darstellung; auch erscheint sie nicht eigentlich für sich, sondern nur als architektonisches Beiwerk. Die ungeheuren Elephanten und andere Colosse der indischen Pagoden, und besonders jene erwähnten Excavationen, dienen gleich den ägyptischen Memnonen zuförderst als Caryatiden; man findet dieselben jedoch auch, sammt den geheimnißvollen Sphinxen, frei an die Tempelräume sich anschließend, in langen nach rein symmetrischem Gesetz der Baukunst geordneten Doppellinien, wo dieselben in Zahl, Richtung und Stellung — gleich den Gängen, Treppen, Stufen und anderen Theilen der Gebäude selbst — ihre genaueste astronomisch-symbolische Bedeutung hatten. Wenn die Vielheit dieser Bildwerke, deren bisweilen mehr den funfzig in einer Reihe stehen, schon Verwunderung erregt, so bewirkt ihre alle Vorstellung übertreffende Riesigkeit nur noch größeres Staunen: einer solcher Sphinxe mißt, völlig ausgegraben, fünf und sechszig Fuß in der Höhe, die vorgestreckten Pfoten aber haben sieben und funfzig Fuß Länge, und acht Fuß Höhe, so daß dadurch ansehnliche Räume, gleichsam nach Art von Seiten-Capellen, abgegränzt werden. Diese Colosse aller Art, jene aus Felsen, ja aus ganzen Gebirgen gehauenen Tem-

Digitized by Google

pel und Labyrinthe versöhnen uns aber leichter mit dem entgeisteten Idolen-Cultus jener Zeit, denn in ihrer grandiösen Herrlichkeit sind sie eben nichts als der erste sinnlichste Ausdruck der Erhabenheit; in ihnen offenbart nur der rohe, aller Menschennatur inwohnende Keim sich des ehrenden Gefühls für das Göttliche und Heilige. Dieses selbst nun war aber in jenem symbolischen Cultus nicht sowohl das rein Geistige und Ewige, als vielmehr nur eine versinnlichende Feier jener wahrgenommenen unbegreiflichen Urkräfte alles Schaffens und Zeugens. Hieraus stammen denn jene mysteriösen Feste der Jahreszeiten, der hehren Sonnenfeier, und anderen, die Epochen des Werdens und Vergehens bezeichnenden Sternendienstes, wie nicht minder die vielen geheimnißreichen Todtenfeste, für die zunächst jene finsteren unterirdischen Riesenhallen bestimmt waren: daher erklärt sich mit einem Wort der Phallus- und Lingam-Dienst. Monströse Bildungen dieser Art waren demnach die nächste Aufgabe, welche der Bildnerei in freier Darstellung des Göttlichen nur zu Theil wurden, und diese sinnlichsten Idole konnten auch damals vollkommen genügen, weil eben die Natur des, in jener Zeit einzig geltenden Symbols beruht auf einer Trennung des inneren Wesentlichen von dem unmittelbaren Dasein der Gestalt. Die Symbolik erfaßt die Dinge nicht in ihrer realen Existenz, sondern nur nach einer zum Theil willkührlich untergelegten Bedeutung eines abstracten Gedankens, der meistens größer und gewichtiger ist als das concrete Bild. So bezeichnen, in so fern die symbolische Sculptur denn auch über die zugespitzten Steine und priapischen Bildungen hinaustrat zu anderen Personificirungen des Göttlichen, die vielarmigen Mißgestalten Indiens und des alten Süd-Amerika's die Allmacht; die kreuzweise übereinander geschlagenen Beine der Buddhabilder, und die geschlossenen Schenkel der ägyptischen Statuen deuten auf die vollkommene Ruhe göttlicher Wesen, so wie auch die vor der Brust gekreuzten Arme stets hinweisen auf ein seliges von keiner Handlung unterbrochenes Versenkt-

Digitized by Google

sein in sich, auf geistige fromme Beschauung, u. s. w. [18]). Von vielfachster und geheimnißreicher Bedeutung sind auch noch die Thier-Idole Aegyptens. Die symbolischen Architekturen und meistens dazu gehörigen Sculpturen dieses Landes sind nunmehr ihrem wahren Wesen nach so genau erforscht, daß man daraus ganz sicher auf den Culturzustand jenes Volkes schließen kann; dasselbe ist gewiß niemals über den Kreis des Symbolischen, Sinnlichen und Empirischen hinausgewesen, überall spricht hier sich in Bezug auf das höhere Geistige, auf die Idee, unleugbar noch ein höchst dunkler Bildungszustand aus. Und wenn nun die indischen Bau- und Bildwerke im Allgemeinen den Charakter jener alt-ägyptischen an sich tragen; wenn die bisher bekannt gewordenen indischen Dichtungen, in ihrer stets mährchenhaften Abentheuerlichkeit, und mit ihren riesenmäßigen Wundern genau nur innerhalb der vorhin angeführten Gränzen der ersten und rohesten ästhetischen Anforderungen gehören: so muß man sich in der That wundern, daß, nach diesen durch die Kunst so deutlich gegebenen Symptomen des herrschend gewesenen Culturzustandes, so viele gelehrte Männer unserer Zeit noch auf große geistige Ausbeute hoffen aus dem Studium der indischen Sprache und Literatur. Daß man sich diesen Forschungen hingiebt ist gewiß lobenswerth; nur sollte man mit größerer Critik und mit minderem Lärmen verfahren bei jedem neuen bisher im Ganzen immer noch unbedeutend gewesenen Fund. Die Kunst wenigstens hat von dieser Seite — außer einigen vielleicht noch neu aufzufindenden riesigen Pagoden und Excavationen, deren

18) Wie die Kunst auch in den seltsamsten Formen doch ihre Beziehung zum Leben, aus dem sie hervorquillt, niemals verläugnet; so verdient hier bemerkt zu werden, dass im Orient noch jetzt das Sitzen mit übereinander geschlagenen Füssen ein Ausdruck vornehm stolzer Ruhe ist; so wie die kreuzweise geschlossenen Arme bei den indischen Heiligen gelten für ein Zeichen fleischlicher Abtödtung und frommer Busse. Vergl. noch über die verschiedenen Stellungen des Gebetes Th. I. S. 188 u. f.

Digitized by Google

allgemeine artistische Schätzung aus allem Vorigen deutlich genug hervorgeht — schwerlich noch eine wesentliche Ausbeute zu erwarten. Die vielen neuerdings bekannt gewordenen bronzenen und steinernen Idole aus Indien, Tibet und anderen Ländern Asiens zeigen nur, so wie die altägyptischen Bildwerke, öfters eine ungemeine Gewandtheit in der mechanischen Behandlung. Diese vollendete Technik, die aus der vielfachsten Uebung natürlich hervorging, ist die einzige für die reine Kunstanschauung bemerkenswerthe Seite der symbolischen Sculptur: dadurch allein aber wird dieselbe höchstens nur geschicktes Handwerk, wofür man die Bildnerei dieser Periode denn auch zu nehmen hat [19]). Als ein solches nur überkamen die Griechen von ihren Lehrmeistern die Plastik, hier erst ward sie erhoben zur hohen göttlichen Kunst.

In allen symbolischen Bildwerken erscheint, weil die geistige Idee noch dunkel und unbestimmt ist, die entsprechende äußere Form nur willkührlich und hindeutend; und folglich ist dieselbe für das Kunstschöne von keinem höheren an das Ideal gemahnenden Ausdruck. In den classischen Kunstwerken der Griechen bildete dagegen aus dem Geiste die Gestalt sich frei heraus; diese hat ohne Auslegung oder willkührliche Hineinlegung ihre Bedeutung nur unmittelbar in sich und an sich selbst. Das Geistige als Individuelles auch äußerlich existirend ist aber nur das Menschliche überhaupt [20]), und ins Besondere die menschliche Gestalt: daher verschwinden hier nothwendig die symbolischen Formen der thierköpfigen Idole bis auf einzelne Andeutungen [21]) aus der plastischen Kunst. Das Göttliche kann sich

19) Als blosses Handwerk kann man die Sculptur nach allem Vorigen auch allenfalls eine Tochter der Architectur nennen; als schöne Kunst hingegen ist sie freies Erzeugniss des Geistes. Vergl. Th. I. S. 70.

20) Vergl. Th. I. S. 14.

21) z. B. die Hörner des Jupiter Ammon, die so-bezeichnenden Thierohren der lüsternen Faunen, u. s. w. Auch

Digitized by Google

nur vermählen mit der schönsten leiblichen Form; es tritt in den griechischen Bildungen solcher Art, zwar nicht als höchster reiner Geist, sondern nur schön vermenschlicht uns entgegen als ein freies Subject für sich, als ein verkörpertes Gottideal. Zeus und Pallas, Helios und Aphrodite, sammt den übrigen Personificirungen der in vielen Strahlen sich gleichsam zerspaltenden Urkraft, sie Alle stehen, himmlischen Lebens voll, da in erhabener Ruhe: „jeder Zwiespalt des Uebersinnlichen mit der Materie erscheint, wie wir uns vorhin bereits darüber ausgedrückt haben, hier durchaus geschlichtet; das Göttliche hat seine wahrhafte Befriedigung gefunden in den Formen der Sinnlichkeit.“ Wenn in der früheren Bildungs-Periode das Materielle und rein Sinnliche nur vorherrscht, wie die erhaltenen Kunstdenkmale es unläugbar bekunden: so erblicken wir hier die schönste harmonische Verschmelzung von Stoff und Geist. Dieses vollkommene Gleichgewicht des Geistig-Sinnlichen, wie es uns in der Kunst entgegen tritt, bezeichnet zugleich am Deutlichsten den wahren Culturzustand der Griechen; daher werden eben die Werke ihrer Dichter, Redner, Philosophen und Geschichtschreiber nur erst recht anschaulich und begreiflich durch die nähere Bekanntschaft mit der Plastik. Der Grieche hat in seinen Göttern nur seinen eigenen Geist zu klarstem Bewußtsein gebracht, nicht also auf dem Wege abstracter Speculation, sondern in concreter Darstellung des Kunstgebildes. Noch hatte der menschliche Geist sich nicht entfernter zurückgezogen in sich selbst, in die reine Welt des Intellectuellen; derselbe erscheint vielmehr noch versenkt in der persönlichen Gegenwart und in der sinnlichen Welt der Erscheinungen um sich her. Dieses nun drückt eben die classische Sculptur der Griechen deutlich aus; sie bezeichnet in

an den göttlichen Bildungen für sich bemerkt man noch bedeutsame Andeutungen solcher Art. So lag in Jupiters Stirn und Haarwuchs immer etwas vom Löwen; Hercules dagegen hatte die Erhöhungen auf der Stirn, kurzes Haar und einen sehr kurzen Hals, nach Art eines Stiers.

d. V.

Digitized by Google

dieser Weise bedeutsam den schönen Mittelpunkt zwischen dem von dem Materiellen und Sinnlichen gefesselten Geist des Symbolischen [22]), und der später eintretenden Bildungsepoche, wo der höhere Geist, den wir jetzt eben anschauen in innigster Verschmelzung mit dem Stoff, für sich selbst frei wird, und, zur Welt der reinen Ideen erhoben, kein wahrhaftes Genügen mehr findet in den Formen des Sinnlichen. Alles Geistige und Göttliche stellt in der hellenischen Kunst sich wesentlich und nothwendig nur dar als concrete Individualität; der griechische Gott ist das vollendetste räumliche Sein, und die mit ihm und an ihm gewonnene reine Form des sichtbaren Ideals mußte natürlich ihren verklärenden Strahl, wenn auch matter und matter stets abgedämpft, hinüberwerfen auf die Bildungen der gottähnlichen National-Heroen bis hinab zu den reinen Portrait-Statuen der olympischen Sieger und anderer gefeierter Helden und Künstler.

Wir haben, so weit es für unsere Zwecke nothwendig ist, nunmehr die griechische Sculptur dargestellt in Bezug auf die Geschichte des menschlichen Geistes; dagegen bleibt hier — da diese Beiträge zur Kunstlehre die schon genugsam durchlaufenen Pfade nirgend des Breiteren noch betreten mögen — die so vielfach wiederholte speciellere Geschichte der griechischen Kunstentwickelung füglich unberührt [23]).

---

22) Während beim Symbolischen die Architectur, der Tempel selbst, seiner Structur so wie seiner ungeheuren Dimension nach, das ihm wesentlich Entsprechende war, so ist es in den geheiligten Räumen der Griechen mehr das Götterbild der Plastik. Auch von aussen schon macht diese Kunst an dem kleiner gewordenen Bauwerk mehr als selbstständig sich geltend in den freien und für sich bedeutsamen Figuren des Tympanums, der Acroterien u. s. w. Vergl. Th. I. S. 72.

23) Unglaublich gross ist seit Winkelmanns Erscheinen die Zahl der Schriften über die antiken Bildwerke; wenn man indessen diejenigen abrechnet, welche von unberufenen Philologen, ohne höheren Schönheitssinn, und oft ohne eigentliche Kunstkenntniss, nutzlos verfasst sind, oder die mehr der reinen Alterthumskunde und Mythologie angehören: so

Digitized by Google

Wie Lage und Klima, Religion und Sitte, Lebensart und Kleidung, öffentliche Kampfspiele u. s. w. das allmählige Gedeihen der Kunst beförderten; und wie besonders angeborener Schönheitssinn die griechischen Künstler zunächst hinführte auf getreue Nachahmung der sie umgebenden herrlichen Natur: das hat, in ganz gleicher Ansicht mit uns[24]), Schorn mit genügender Klarheit auseinander gesetzt[25]); auf ihn verweisen wir also wegen des Weiteren, und heben nur Einzelnes, uns an dieser Stelle wichtig, noch hervor aus der classischen Epoche der Bildnerei.

Zunächst muß hier noch einmal in Erinnerung gebracht werden, daß die griechische Bildnerei, mit dem gesammten Leben des Volkes innigst verwachsen, nur hervorging aus der allgemeinsten religiösen Begeisterung. So wurde die unermeßliche Beute der Siege über die Perser — die vielen anderen sicher vorhanden gewesenen bedürftigen Zwecken hätte dienen können — hauptsächlich nur verwandt zu jenen bekannten Götterbildungen des Phidias; und der fromme Sinn herrschte dabei, indem höchste Ehrfurcht sich eben nur ausdrücken sollte im Colossalen und im kostbarsten Material, über den artistischen[26]). Dieser mußte überhaupt sehr häufig zurückstehen, denn man färbte, wie einst in Aegypten, die Bildwerke, nicht bloß in älterer, sondern auch bisweilen wohl noch in späterer Zeit[27]); ja man putzte mit

---

bleibt die Summe derjenigen nur mässig, die wirklich näheres Licht verbreiten über das Wesen der griechischen Kunst. d. V.

24) Vergl. hier Th. I. S. 50.

25) Ueber die Studien der griechischen Künstler. (Heidelb. 1818.)

26) Andere minder prächtige Werke des Phidias würden jetzt auf den gebildeten Sinn sicher einen ungleich grösseren und reineren ästhetischen Eindruck machen, als die farbig schillernden Colosse aus Gold und Elfenbein; ein deutliches Bild derselben gewinnt man aus den bekannten Schriften von Quatremere-de-Quincy und Toelken.

27) Das Gewand der majestätischen Minerva von Velletri war blau, und das der schönen Amazone zu Paris war gleichfalls gefärbt. d. V.

Digitized by Google

reichen Prachtgewändern die Gegenstände allgemeiner Andacht, unbekümmert um die verdeckte Kunst, bei feierlichen Gelegenheiten aus zu förmlich bekleideten Götzen [28]). Polybius sagt: „weise Männer bedürfen dergleichen nicht, aber die Städte werden auch bewohnt vom Volk." Die religiöse Begeisterung desselben nun hatten die alten Bildner mit Allen gemein, der edlere Schönheitssinn aber war — da jeder wahrhaft große Künstler hierin, so wie überhaupt, stets höher stehen muß als seine Zeit — ihr besonderes Eigenthum. Also schufen sie, angefeuert von dem allgemeinsten und innigsten Antheil ganzer Nationen, ihre göttlichen Bildungen, so hoch und heilig gehalten, so von aller menschlichen Beziehung getrennt, daß den Phidias nur seine hohe Meisterschaft von harter Strafe rettete, als er es gewagt, sein Bildniß, sammt dem seines Freundes Pericles, kennbar anzudeuten unter der schmückenden Zier eines geweiheten Tempelbildes. Die griechischen Götter waren also nicht bloße Erzeugnisse ästhetischer oder künstlerischer Begeisterung, keine gleichsam müßigen poetischen Spiele der Fantasie, so wie jetzt etwa ein Bildner einen Merkur und eine Venus macht; oder wie ein Maler, wenn er gerade nicht weiß, was er eben malen soll, geschwind eine heilige Familie anlegt: aus dem innersten religiösen und politischen Leben vielmehr gingen dieselben hervor; der allgemeinste Enthusiasmus entflammte die Künstler, sie waren durchglüht von lichtester und wahrhaft heiliger Begeisterung.

Unter solchen günstigsten Bedingungen nur erreichte die Plastik zu des Phidias Zeiten den Gipfel ihrer erhabensten Hoheit; von diesem sank sie — alle Kunststufen des hohen und schönen, anmuthigen und graciösen Styls durchlaufend — schnell genug herab; und sie mußte sinken, weil eben der griechische Geist im Laufe der Zeiten hinauszurücken begann über die steinernen und ehernen Götter. Aus diesen Gründen wurde denn auch, was dem Phidias wohl eigent-

28) Pausan. VI, c. 25. VII, c. 23. 25. etc.

Digitized by Google

lich nur Studium war, den unmittelbar auf ihn folgenden Künstlern zum großen Theil schon wesentlichere Hauptsache: nehmlich die Darstellung der Ringer und Fechter, Epheben, Tänzerinnen u. s. w. [29]). Die Bildnerei stieg unvermerkt von den Darstellungen des Göttlichen — das ja späterhin von der Kunst selbst in frechstem Spotte verhöhnt ward [30]) — herab zur schönen Menschlichkeit; die Portrait-Statue, sehr frühe schon in den Denkmalen der olympischen Sieger ein willkommener Vorwurf, wurde nunmehr wichtigster Gegenstand der Kunst. Sie erreichte ihre höchste Vollendung mit dem Lysippus, dem letzten wahrhaft großen Bildner, hoch berühmt durch seine zum Theil wahrscheinlich noch in mancher Nachbildung vorhandenen Idealbildnisse früherer Sänger und Weisen, und mehr noch durch seine so gefeierte Alexander-Gruppe.

Nach dieser letzten Periode des Glanzes fiel die hellenische Kunst tiefer und tiefer stets. Es ist eine nothwendige Folge, daß in Zeiten, wo eine Religion ihre innerste Wirksamkeit verloren hat, sich aber dessenungeachtet noch Jahrhunderte als bloße Form erhält, die nunmehr von keinem Bande gezügelte Sittenlosigkeit den höchsten Grad erreichen muß; diese ward denn natürlich auch mehr und mehr stets herrschend in Griechenland, und äußerte nur zu merklich ihren nachtheiligen Einfluß auf die Kunst. Das Nackte, sonst eben hier als das rein Natürliche stets aufgefaßt in höchster Schönheit, gewann jetzt einen anderen Charakter; die Kunst ward lüstern. In diese Epoche gehören die vielfältigen Darstellungen wollüstig-trunkener Satyren und Faunen, in denen wir statt des früheren Göttlichen nur das rein Thierische erblicken in menschlicher Form; ferner die

29) S. die Beläge dafür Th. I. S. 49. 282.

30) Man erinnere sich hier des Lucian, und auch der spottenden Carricaturen, die sogar den Jupiter selbst darstellen, wie er von einem buckligten Mercur begleitet auf verliebte Abentheuer ausgeht. S. die Kupfer zu Winkelm. Gesch. d. Kunst.

Digitized by Google

Zwittergestalten üppiger Hermaphroditen; die der Venus Callipygos verwandten lüsternen Vorwürfe u. s. w.: wo aber die religiöse Heiligkeit einer Kunst hinabgesunken ist zu niedrigster Schamlosigkeit, da flieht die Charis traurend von dannen.

Ein weiterer Grund des Verfalls lag noch wiederum in der Behandlung der Kunst selbst. Man strebte der Natur näher und näher stets zu kommen, und gewahrte nicht, daß man statt dessen vom höheren Kunststyl nur zurückschritt bis endlich zu reiner Manier. Die stets sich überbietende technische Vollendung führte auf Kleinlichkeit in der Ausführung; die Kunst ward zur Künstlichkeit, auf welcher Stufe des Hinsinkens, wie es früher schon bemerkt ward, mehrere schöne Künste stehen in jetziger Zeit.

Aus dem vorigen Abwege entspringt natürlich stets von selbst eine dem Geist wahrhaft schöner Darstellung stets nachtheilige Freude an Nebendingen. So entstanden damals die überkünstlichen Faltenwürfe, die vielfach gebrochenen und durchscheinenden Gewänder: etwa so wie jetzt die mit dem Miniatur-Pinsel gemalten Reflexe der Atlasschuhe, des Sammtes, und des goldigen Schmuckes an einem sonst in Auffassung, Haltung und Colorit gänzlich verfehlten Portrait.

Einen anderen Grad des Kunstverfalls bezeichnet das Ueberbieten in der Quantität der darstellenden Mittel, welches den gefühlten Mangel an Hoheit und Erhabenheit des Geistes ersetzen soll. Das war denn die schon zu Alexanders Zeiten beginnende Epoche der rhodischen Colosse: wir haben früher schon gesehen, daß gegenwärtig die Tonkunst, in der riesigen Massenhaftigkeit ihrer angewendeten Mittel, auf diesem Abwege sich findet.

Eine fernere kunstgeschichtliche Erscheinung noch ist es, daß die Künstler, wenn sie den Verfall der Kunst endlich bemerken, plötzlich zurückgehen zu den ältesten Formen der Darstellung. So trat in der späteren Zeit der Griechen der alt-hieratische Styl wieder hervor in seiner steifen Trockenheit, und zugleich mit einer demselben wunderbar stehen-

Digitized by Google

den Beimischung der nachmaligen Eleganz: die heutige Malerei aber liefert, in der faden Nachpinselei der ältesten heiligen Bilder, genügende Beweise für diese als gesetzlich anzusehende Wiederkehr solches geistlosen Rückschreitens zu den frühesten Kunstformen.

Die eklektische Manier endlich will darauf den entflohenen Geist des Erhabenen und Schönen wieder erhaschen, indem sie aus erborgten Einzelheiten anderer Meisterwerke neue idealische Kunstganze zusammenzusetzen sich vergeblich bemüht: eine genauere Ansicht der späteren griechischen Bildwerke liefert dazu die häufigen Belege; und in der neueren Malerei ist von den Zeiten der Caracci ab ein ähnliches Streben vielfältig nachzuweisen.

Dieses wären denn die Stufen des griechischen Kunstverfalls in allgemeiner, hier wenigstens skizzenhaft entworfener kunstgeschichtlicher Entwickelung. Auf völlig gleiche Weise sinken, dem Wesentlichen nach, alle Künste von ihrer Höhe herab; und sie haben ihre Bahn vollständig durchlaufen, wenn sie wie hier die Bildnerei, aus der Religion und dem öffentlichen Leben stets mehr und mehr geschieden, endlich nur werden zum bloß vergnügenden Spiel, zum Artikel der Mode und des sich eitelhaft blähenden Luxus.

Von der Bildnerei der Römer ist wenig anzumerken; wir haben das Wesen derselben anderen Ortes bereits genugsam charakterisirt in Folgendem: „in Rom, wo die Sci„pionen erst einen reineren Kunstsinn anzufachen strebten, „hatte die Plastik aus mehreren im Volke selbst begründe„ten Ursachen kein sonderliches Gedeihen, und war auch „überdies schon gänzlich im Verfall, als man sie mit rege„rem Antheil von Griechenland herüber zu holen strebte. „Die Bildner, meistens selbst Griechen, begnügten sich hier „wie dort vielfach mit künstlichem Nebenwerk, wie z. B. „es die vielfach gebrochenen Gewänder der sogenannten „Cleopatra beweisen, die in der schönsten römischen Bildungs„blüthe des Augusteischen Zeitalters entstand; oder man

Digitized by Google

„hatte wiederum seine Freude am Riesenmäßigen, welches „die Colosse des Zenodorus unter Nero genugsam bekun„den. Vom Heiligen und Höchsten konnte die Bildnerei „hier nicht mehr durchstrahlt werden; man verehrte in dem „entarteten Rom bunt durcheinander die Götter fast aller „in dreien Erdtheilen überwundenen Nationen: die Plastik „war daher angewiesen auf die Bildung mißgestalteter Idole, „auf die Apotheosen der Kaiser, und besonders auch auf die „Portraitbildung. In dieser letzten Sphäre ward indessen „noch Treffliches geleistet; während der schönen Epoche von „Trajan bis auf Mark-Aurel erhob sich noch einmal gleich„sam wie zum Abschiede der höhere Genius der alten Kunst. „Den Denkmalen dieser Periode, z. B. der Trajans-Säule, „dem Antinous und der Equester-Statue Marc-Aurel's ge„bührt noch eine ehrenvolle Erwähnung; nachher aber sank „auch die Plastik unaufhaltsam stets tiefer und tiefer: wer „dieselbe in ihrem Falle bestimmter verfolgen will, der stu„dire in den reichen Museen von Florenz, oder sonst in „einem bedeutenden numismatischen Cabinet, die Münzen „der römischen Kaiserfolge bis hinauf zu den Byzanti„nern."

Das Christenthum in seiner allgemeineren Verbreitung, und die gleichzeitig sich regende Völkerwanderung, führten jetzt durch Monotheismus und Feudalsystem eine ganz veränderte Ordnung der Dinge herbei; beide bezeichnen bedeutsam den Eintritt einer neuen Zeit. In diesen großen und gewaltsamen Erschütterungen und Umwälzungen nun erlitten zwar die, wenn auch damals sehr entarteten Wissenschaften und Künste gleichsam den letzten Stoß; indessen ist das hereinbrechende Dunkel doch so groß nicht gewesen, als man es sich gewöhnlich denkt. Anderweitig ist bereits deutlich dargethan worden, daß die Künste nicht etwa erst im dreizehnten Säculum, gleichsam wie aus einem neunhundertjährigen tiefen Schlummer, wieder erwachten, sondern daß sie ununterbrochen, zum Theil von den eingewander-

Digitized by Google

ten Völkern selbst, geübt worden sind [31]): indessen liegt die nähere Betrachtung dieser Leistungen immer noch sehr im Dunkeln, und namentlich ist bis jetzt für die Geschichte der Bildnerei jener Zeiten noch gar nichts Wesentliches geschehen. Fiorillo's beiläufige Angaben darüber beschränken, ohne näheres Eingehen auf den Gegenstand, sich natürlich nur auf das Wichtigste und Interessanteste [32]); Croze-Magnan aber betrachtet in seiner Abhandlung über die neuere Sculptur [33]) mehr nur die wieder auflebende Blüthen-Periode des funfzehnten Jahrhunderts: und somit stoßen wir hier auf ein neues wenig noch betretenes Feld der Kunstwissenschaft. Die gewöhnliche Meinung ist zwar, es sei die Bildnerei der früheren und frühesten christlichen Zeit so barbarisch, daß ein gebildeter Sinn sich gar nicht damit befassen könne; und wer etwa einige Bildwerke dieser Periode gesehen, der habe gleichsam alle noch vorhandenen darin zur Genüge betrachtet. Die Sache verhält indessen, genauer untersucht, sich anders. Es ist manches schöne und der höchsten Aufmerksamkeit werthe Gebilde aus diesen Zeiten vorhanden, welches nur höchlichst bedauern läßt, daß so viele andere untergegangen und zertrümmert worden sind, deren ausführlichere Beschreibung sich noch erhalten hat. Und wenn auch selbst weniger Treffliches und Bemerkenswerthes nur sich fände, so verdient jede auch noch so schwache artistische Leistung der ehrwürdigen Ahnen heutiger europäischer Völker doch immer eine genaue Beachtung. Ein besonderes Werk über die Bildhauerkunst der christlichen Zeit gewinnt aber zugleich noch ein allgemeines kunstgeschichtliches Interesse, indem darin nachgewiesen werden kann, wie die ältesten vorhin betrachteten Formen aller Entwickelung der Plastik sich hier großentheils wiederholen, natür-

---

31) v. Muratori, Antiquit. Ital. Vol. II. Dissert. 22. — Maffei, Verona illust. T. III. c. 6.

32) In dessen Geschichte der Malerei.

33) Sur la sculpture moderne. Musée françois T. V.

Digitized by Google

lich unter den nothwendigen Modificationen einer anders gestalteten Zeit: das Wesentlichste, den Bildungsgang der neueren Sculptur betreffend, enthalten die folgenden historischen Bemerkungen..

Wie in der ältesten vorhin betrachteten Zeit, so tritt uns in dieser neuen Epoche der Entwickelung die Plastik auch zunächst wiederum nicht frei entgegen, sondern in innigster unzertrennlicher Gemeinschaft mit der Baukunst; ja es erscheint, besonders im ersten Anfang, dieselbe sogar abermals mehr symbolisch, als für sich bedeutend durch ansprechende Form. In der Architektur selbst offenbart sich zugleich auf mehrfache Weise derselbe Geist, der einst die frühesten Wunderwerke dieser Kunst erschaffen hat. Wir gewahren zuförderst die gleiche Feier des Höchsten und Angebeteten durch riesige Erhabenheit: die hohen gothischen Thürme sind, wie schon bemerkt ward, zu betrachten als kunstreiche Pyramiden einer vorgerückteren Zeit; ja selbst jene geheimnißvollen unterirdischen Tempelhallen [34]) finden gleichsam sich wieder in den, dem stillen und mystischen Geiste des früheren Mönchthums [35]) so entsprechenden Unterkirchen, über deren weiten und düsteren Räumen jene himmelan strebenden Dome sich erheben. — Wo aber bereits eine National-Poesie vorhanden ist, da spiegelt zugleich auch diese, als die eigentliche Kunst des Geistes, nothwendig sich stets ab in den plastischen Künsten. Also sind Homer's Gesänge fast an allen griechischen Tempelwänden, in Giebelfeldern und auf Friesen wieder zu finden; ja dessen

---

34) Auch die unterirdischen Irrgänge finden im Kleinen, und wenigstens dem Namen nach, sich wieder; in Frankreich wurde um die Zeiten des XI. Jahrhunderts in allen Schlössern der Grossen ein sogenanntes Labyrinth angebracht. S. Fiorillo Th. III. S. 38.

35) Das Land der Pyramiden brachte bekanntlich auch die ersten christlichen Anachoreten, Mönche und Nonnen hervor; Dippold sagt: „viele Eigenthümlichkeiten ihrer Tracht und Lebensweise werden nur aus der Seltsamkeit Aegyptens erklärlich.“ Skizzen der allg. Gesch. Th. II. S. 135.

Digitized by Google

Dichtungen, mit der Volksreligion so innig verflochten, konnten den Phidias selbst zu lichterer Begeisterung beseelen bei der Darstellung des höchsten olympischen Gottes[36]). Eine gleich sichtbare Influenz nun äußert auf alle plastische Kunst die romantische Poesie, welche von den anmuthigen Sagen der Provençalen und Romanciers, von Turpin's Chronik bis hinauf zu Ariost und Tasso nur ein einziges großes Hauptthema behandelt. Den eigentlichen Kern bildet hier — im innigsten Bunde mit ritterlicher Ehre, Tapferkeit und frommer Liebe — die christliche Religion; zu ihrer Verherrlichung und siegreichen Verbreitung steigen die himmlischen Heerschaaren, die Chöre der Engel, der Heiligen und Märtyrer hernieder aus lichteren Sphären. Gegenüber aber steht in jenen Gesängen als feindlich ankämpfendes Princip der Muhamedanismus, für welchen Teufel und Hexen, Riesen und Zwerge, Zauberer und Feen, Gnomen und Elfen, Drachen, Basilisken und andere nur denkbare Schreckgestalten vergebens streiten; der Himmel triumphirt: und so erblickt man — nachdem die durchbrochene einer Filigran-Arbeit ähnliche Architektur sammt allen Arabesken[37]), Blättergewinden u. s. w. wohl unbezweifelt selbst von den Mauren hergenommen war[38]) — alle jene feindseligen Ungeheuer, besiegt, gleich Caryatiden die in den Aether hinaufragenden Thürme der christlichen Kirche emporhalten. Ein gothischer Riesendom mit seinen Drachen und Fratzen, En-

36) Vergl. Th. I. S. 30.

37) Die Grotesken oder Arabesken, welche auch in den Schnörkeln, Knospen, Fratzen u. s. w. der fälschlich gothisch genannten Architectur deutlich hervortreten, sind eigentlich uralt: sie gehören, weit über die berühmten Verzierungen der römischen Titusbäder hinaus, in den Kreis der ägyptischen Symbolik.

d. V.

38) Vergl. Fiorillo Th. IV. S. 23. — Von manchen noch nicht näher beachteten Verschiedenheiten des arabischen, maurischen, byzantinischen, lombardischen, wirklich gothischen und deutschen oder romantischen Styls der Baukunst soll gelegentlich an einem anderen Orte geredet werden.

d. V.

Digitized by Google

geln und Heiligen, und mit seinen zum Himmel strebenden Thürmen und Kronen ist ein ächt romantisches Gedicht. Den Ausdruck aller dieser steinernen Poesieen bewirkt aber vornehmlich nur die mit der Architektur verbundene Sculptur. Wenn die hohen Säulengeflechte nicht in Form der an den Orient gemahnenden Palmen die hohen Wölbungen und Spitzbögen halten: so ruhen die kurzen und starken Tragsäulen selbst wohl schon auf darunter erseufzenden Basilisken, Löwen und anderen fürchterlichen Thierbildungen [39]); oder es treten an der Basis gar Menschenhände hervor, welche mit Zauberkraft dieselben zu tragen scheinen [40]). An den Capitälen aber erblickt man Drachen, Greife und ähnliche Ungeheuer, oft auf Instrumenten spielend [41]), Sphinxe, Vögel mit weiblichen Köpfen [42]) und andere rein symbolische oder allegorisch andeutende Zier [43]). Bisweilen lastet aber das Dach des heiligen Gotteshauses nicht auf solche zu sklavischem Dienste gleichsam gezwungenen antichristlichen Ungeheuer [44]); die Häupter und ächten Pfeiler des wahren Glaubens vielmehr tragen selbst bedeutsam die hohe Wölbung. So ruht dieselbe in der schönen

---

39) S. Fiorillo Th. VII S. 28.

40) S. Silbermann's Beschr. v. Hohenburg, oder dem St. Atilienberg S. 30.

41) S. Fiorillo Th. V. S. 32.

42) v. Lenoir, Musée des monumens françois T. II p. 30.

43) Im Dome zu Goslar ist z. B. an der starken Säule des Eingangs ein Mannskopf mit ernstem Blicke, und mit grossen an den Backen hervorragenden Flügeln, um welchen zwei ungeheure Schlangen sich emporwinden, und ihre Hälse umflechten.

d. V.

44) Es ist solche poetische Deutung neben manchen anderen wohl erlaubt, so wie man nicht ganz unbedingt annehmen mag, dass alle jene Ungeheuer und heidnische Bildungen an den gothischen Thürmen, den Tragsäulen u. s. w. schlechthin ohne alle Bedeutung nichts weiter seien, als blosse gedankenlose Spiele der Fantasie christlich frommer, sonst den höheren Ausdruck wohl berücksichtigender Architecten und Bildner. —

d. V.

Digitized by Google

dem heiligen Cyriacus geweiheten Hauptkirche zu Duderstadt auf zwölf Pfeilern, welche, an die früher erwähnten Reihen tragender Memnonssäulen erinnernd, mit den colossalen Bildnissen der zwölf Apostel geziert sind; und in anderen christlichen Tempeln früherer Zeit stehen sogar die mehr als lebensgroßen Bildnisse des Moses, Petrus und Paulus, so wie auch frommer Bischöfe und Könige, gleich Caryatiden [45]), an den Säulen angelehnt. Alle diese einzelnen religiösen Bildwerke aber verfließen hier auf das Innigste zu einem einzigen ächt christlichen Gesammt-Charakter, der sich des Deutlichsten ausspricht in dieser riesigen Architectur. Auf der bedeutsamen Gestalt des Kreuzes ruhen alle diese Kirchen; den Eingang, das Fundament immer gegen Abend, der Hochaltar, des Kreuzes Spitze immer gegen Osten gerichtet; denn im Lande des ewigen Morgens starb ja der Erlöser. Dippold sagt sehr schön [46]): „die gothische Architektur christlicher Kirchen läßt „sich nicht, wie die griechische, in einzelne harmonische Ganze „zergliedern. Nur die Verbindung Aller, nur die gesammte Größe, in welcher alles Individuelle mit aufgehen „muß, nur diese allein kann das christliche Streben nach „dem Allgemeinen, nach dem Unendlichen offenbaren. Ein „Dom umfängt die dreieinige Gottheit sammt allen Heiligen, diesen personificirten Gliedern der großen Kette, welche „von des höchsten Thron bis in die Behausungen der Menschen hinabreicht. Eine feste dicke Mauer umschließt alle „Glieder der Gemeinde, über Alle wölbt sich nur Ein Dach, „wie Himmel und göttliche Liebe über die ganze Erde." —

Außer der in den reich gezierten Tragsäulen, Caryatiden, schnörkelnden Drachen u. s. w. unmittelbar mit diesen

45) Fiorillo. Th. VIII S. 39 der Einleitung. — Zu Constanz dient der catholischen Kanzel eine Figur, von der Volkssage vielleicht in fälschlicher Deutung Huss benannt, in knieend gedrückter Stellung als Caryatide. — S. über das Wesen aller solcher Tragsäulen Th. I. S. 71.

46) a. a. O. S. 160.

Digitized by Google

Architekturen verwachsenen Bildnerei tritt dieselbe ferner noch auf jede mögliche Weise hervor als schmückende Zier der heiligen Gebäude. Zunächst erblicken wir hier zahllose Reliefs, die theils wegen ihres hohen Alterthums, theils wegen ihrer oft trefflichen Ausführung in Marmor oder Erz, oder endlich auch wegen ihres seltsamen Inhalts die Aufmerksamkeit des Kunstforschers fesseln [47]). So sieht man zum Beispiel am Aeußeren der ehrwürdigen Hauptkirche zu Worms den Teufel sammt seiner Frau Mutter, im Inneren aber angeblich die Babylonische Metze, nehmlich ein Weib, das, mit einer Mauerkrone geschmückt, auf einem wundersam gestalteten vierfüßigen Thiere sitzt. Im Dome zu Halberstadt begleitet an einem Denkmal aus Sandstein der Teufel, sinnig genug, den Sündenfall des alsbald vom Tode in Fesseln gelegten ersten Menschenpaares mit der Mandoline. Darauf schreibt derselbe an einer anderen Seite sehr begierig alle Schuld der gefallenen Menschheit nieder; Christi Barmherzigkeit aber zerreißt auf einer dritten Darstellung das Sünden-Register, und der Erlöser führt darauf, die Siegesfahne in der Hand, den Teufel sammt dem Tode in starken Ketten fort. Eine andere Besiegung des die Tugend versuchenden Satans sieht man an dem Dome zu Wetzlar zur rechten und linken Seite über den Eingängen.

Einen Ort, wo die Kunst des Reliefs ganz besonders sich auszuzeichnen Gelegenheit fand, gaben die ehernen Tempelthüren, welche, als sollten sie an die geistige unwandelbare Gnaden- und Himmels-Pforte der christlichen Kirche gemahnen, so fest, und so einladend zugleich durch die höchste Pracht der Kunst, die heiligen Hallen zieren. Bereits im Jahre 808 wurde die Kirche des heiligen Jacob zu Com-

47) In den älteren Kirchen Italiens findet sich das Relief seltener als in Deutschland und Frankreich; Mosaiken ersetzen dort, gleich unvergänglich, als wirkliche Malereien von Stein dessen Stelle.

d. V.

Digitized by Google

postella mit solchen bronzenen Thoren versehen [48]). Einen gleichen Prachtschmuck, reich mit Reliefs verziert, erhielten gegen das Ende des eilften Jahrhunderts die alte Paulskirche zu Rom [49]), der Dom von Augsburg, hier jedoch nur aus geschlagenem Kupfer [50]), und die Hauptkirche zu Nowogorod [51]): auch die zu Hildesheim befindlichen erzenen Thürflügel, zwölf Fuß hoch aus einem Stück gegossen und mit vielen sauberen Relief's bedeckt, wurden um diese Zeit vollendet [52]). Viele andere Tempel bekamen noch eine gleiche Zier, bis endlich gegen die Mitte des funfzehnten Jahrhunderts Lorenzo Ghiberti jene in der Geschichte der neuen Bildnerei so hoch berühmt gewordenen ehernen Tempelpforten schuf, von denen Michael Angelo sagte, daß sie würdig wären die Thüren des Paradieses zu sein [53]). Auch aus hartem Holze wurden solche Kunstthüren oft mit grosser Meisterschaft verfertigt; also ist z. B. auf den Thüren

48) Fiorillo Th. IV. S. 29. — Die Pracht solcher Kunstthüren ist übrigens morgenländischen Ursprungs, denn die im VIII. Jahrhundert von Abdoulrahmann erbauete grosse Moschee zu Cordova hatte 24 mit Bronze kunstreich versierte Eingänge, und ein sogar mit goldenen Platten belegzes Hauptthor, S. a. gl. O. S. 21.

49) Dieselben waren ein Werk byzantinischer Kunst; der römische Consul Pantaleone Castelli liess sie im J. 1070 zu Constantinopel verfertigen.

50) Dieselben sind um das Jahr 1057 gemacht. S. Corbiniani Khamm Hierarchia Augustana T. I. p. 183. (1709. 4.)

51) Der Innschrift zu Folge von P. Wickmann aus Magdeburg verfertigt. S. Fama für Deutsch-Russland St. I, vergl. auch Rathmanns Gesch. v. Magdeb. Th. I. S. 80.

52) Dieselben, an einer Capelle, das Paradies genannt, befindlich, sind ein Werk des grossen deutschen Künstlers Bernward. Fiorillo Th. VI. S. 81.

53) Am Baptisterium zu Florenz. Diese Thüren sind trefflich in Kupfer gestochen von Fedor, wo sie eigentlich noch schöner sich ausnehmen als in der Wirklichkeit: denn wie die Plastik jener Zeit stets malerisch nur componirte, so sieht man nichts anderes als in Erz gebildete Gemälde, mit Vorgrund und Hintergrund, mit Felsen, Bergen, Häusern u. s. w. Dennoch aber bleiben diese Pforten stets eines der bewundernswürdigsten Werke der neueren Kunst.
d. V.

Digitized by Google

des Domes zu Constanz die Leidengeschichte Christi von vortrefflichster Arbeit[54]). Die Schnitzkunst überhaupt, wie sie einst in den aus Cedernholz geformten Pallasbildern der frühesten griechischen Bildnerei hervortrat, blühete auch in den älteren Zeiten christlicher Sculptur wiederum herrlich empor: die Arbeiten an den Altären, an den Sitzen der Dom- und Chorherren u. s. w. sind, wie unter andern zu Nürnberg, wahrhafte Meisterwerke der plastischen Kunst.

Andere werthvolle Reliefs zeigen bisweilen noch die freien Kunstsäulen, die, an die Obelisken und andere einzeln aufgerichtete Säulen des Alterthums gemahnend, in mehreren Orten vor den Kirchen prangen; wir erinnern hier nur an die prächtige, nahe an dreißig Fuß hohe und drei Fuß dicke metallene Säule vor dem Dom zu Hildesheim. Dieselbe ist, von der Hand des schon erwähnten Meisters Bernward, rings herum mit biblischen Geschichten geziert, deren Figuren sehr sauber und vollendet sind. Wundern muß man sich, wie bereits in jenem Jahrhundert ein so großes Werk hat gegossen werden können; es bewährt jedoch hier sich wiederum der alte Satz, daß die Technik der Kunst überall, bei einigermaaßen reger Uebung, der Idee voraus zu eilen pflegt.

Aber nicht Reliefs allein, auch wirkliche Statuen zieren vielfach die prächtigen gothischen Dome; die Sculptur jedoch erscheint auch hier selbst, wie in den alt-ägyptischen Tempeln, keineswegs frei für sich, sondern mehr nur als architectonisches Beiwerk. Reihen von Statuen stehen, symmetrisch geordnet, entweder in den vertieften Portalen, oder sie schmücken, auf vorspringenden Postamenten ruhend, die obere Façade; ja die kleinen luftigen Thürme des Daches dienen ihnen, wie z. B. am Mailänder Dome, sogar noch

54) Der Inschrift zu Folge, verfertigt von Balder, wahrscheinlich einem Künstler des XIV. od. XV. Jh. Vergl. Journ. von und für Deutschl. Jg. v. 1786 B. I. S. 43.

Digitized by Google

als Träger. Gegenstände solcher Darstellungen sind die Evangelisten und Apostel, Heilige und Bischöfe; Könige und Königinnen: jene ältesten Herrscher sollten auch im Bilde noch eine bedeutsame Zier der christlichen Kirche sein, an deren Ausbreitung und festeren Gründung sie einst zum Theil ihre ganze Thatkraft gesetzt hatten. So standen und stehen zum Theil noch vor den alten Kirchen Frankreichs die Königsreihen der Merovinger und Carolinger [55]), das Haupt öfters von blinkendem Heiligenscheine umgeben; auch manches fromme Mährchen kindlicher Urzeit wird neben ihnen der Nachwelt aufbewahrt: unter andern sieht man dort sehr häufig die Statue der Königin mit dem Gänsefuße [56]), welche, vom Volke gewöhnlich la reine pedanque genannt, Mabillon für die heilige Clotilde hält. Eben so sind die alten Kirchen Englands von innen und außen mit Statuen oder auch wohl nur mit Büsten der früheren Herrscher geziert [57]); und an, oder auch in den zahlreichen Domen Deutschlands wird, einzeln zerstreut, die Reihenfolge der älteren Kaiser sich ziemlich vollständig nachweisen lassen.

Alle diese Statuen sind, in so fern sie nicht etwa hoch an den Thürmen ihre Stelle haben, selten über Lebensgröße; ja man pflegte, nach einer damals herrschenden

---

55) Die meisten dieser Königsbilder sind jedoch späteren Ursprungs, und stammen besonders aus den Zeiten Ludwig IX., des Heiligen. Ein sehr altes Bildwerk ist in der Marienkirche zu Cölln die Statue der Plectrude, Gemahlin Pipins von Heristal, und Mutter Carl's des Hammers, der, wie einst Themistocles, die gesammte Menschheit rettete von drohender Barbarei. Auch das äusserst roh in Relief gearbeitete Bild Carls des Grossen am Dome zu Zürich scheint von ziemlich hohem Alter. S. darüber Müller's Ueberbleibsel v. Alterth. d. Eidgenossenschaft Th. I. Tab. 1.

56) S. darüber Fiorillo Th. III. S. 16. 27. u. Th. VIII. S. 39. d. Einleit.

57) So sieht man z. B. aussen an der Westseite der Cathedrale von Rochester die steinernen Büsten Heinr. I. und seiner Gemahlin. S. Thorpe, History of the town and diocese of Rochester.

Digitized by Google

Sitte, dieselben sogar meistens ein wenig kleiner zu arbeiten. Ihr Anblick macht — in der steifen Stellung, in Faltung der Gewänder, und in der mehr gleichförmigen Behandlung der Köpfe und des Ausdrucks bisweilen an den alt-hieratischen Styl griechischer Sculptur erinnernd — auf den kunstgebildeten und sinnigen Schauer einen wundersamen Eindruck. In alter wahrhafter Einfalt der Kunst stehen sie da mit ihren zierlichst ausgezackten Kronen auf dem demüthig gesenkten Haupt[58]; langes Haar fällt, entweder geflochten, oder in leisen Schlangenwindungen, auf die Schultern herab, und in den sanften Zügen drückt Frömmigkeit und Innigkeit sich so höchst ansprechend aus. Die Hand der alt-fränkischen Herrscher hält in schöner Bedeutsamkeit den Lilienscepter[59], und ein faltiges Gewand umhüllt bis auf die Fußspitzen den übrigen Leib. Die große, gleichsam in die Länge gereckte Hagerkeit, die man an den meisten dieser Bildwerke so wie auch an älteren Gemälden wahrnimmt, ist, hier schicklich zu erwähnen, nicht etwa Unbeholfenheit oder eigenthümlicher Geschmack der Künstler, dieselbe hat vielmehr, wie wir glauben, einen tieferen Grund. In jenen ersten Zeiten fromm christlicher Buße und Casteiung des Fleisches galt nehmlich das Magere gleichsam als natürlicher Ausdruck der Frömmigkeit; der Meister, in der Regel ein Mönch, glaubte damals sicher den verehrten Gegenstand seiner Darstellung förmlich zu

---

58) Bisweilen sind auch die Könige in betender Stellung aufgefasst, wie z. B. die schöne knieende Statue Philipp August's in der Abtei de la Victoire de Sanlis.

59) Wenn die Fürsten etwa Erbauer der Kirchen sind, so halten ihre Statuen oft ein kleines hin und wieder höchst zierliches Modell derselben in der Hand: also stehen über dem Eingange des Domes zu Goslar die Bildnisse Heinrich's III. und seiner Gemahlin; und eben so hält in Braunschweig das sehr alte und trefflich gearbeitete Bildniss Heinrich's des Löwen, Erbauer der Dome zu Braunschweig, Lübeck und Schwerin, das Modell einer Kirche in der Rechten, in der Linken aber das Schwert.

d. V.

Digitized by Google

profanirten durch eine schwellende Muskelfülle [60]). Manche dieser älteren Portrait-Bildungen sind indessen von entschiedenstem Kunstwerth, wie, um nur eines Beispiels hier zu gedenken, die vier fast lebensgroßen steinernen Kaiserstatuen an der Hauptkirche zu Welzheim [61]). Fiorillo sagt von ihnen: „die Welzheimer Bildnisse sind nicht nur flei„ßig gearbeitet, selbst die Adern an den Händen geschickt „ausgedrückt, das Weiche der fleischichten Theile, die Bre„chung der Falten an den Gewändern und das Kostüme „wohl beobachtet, sondern es scheint auch die Zeichnung des „Ganzen korrekt zu sein, und vielleicht würde es selbst den „Gesichtsbildungen an Aehnlichkeit nicht mangeln, könnte „man sie vergleichen [62])." Spuren von früherer Farbe zeigen diese Bildwerke nicht; sonst aber war damals, wie einst in Aegypten und im alten Griechenlande, die Sitte sehr gewöhnlich, die Statuen zu bemalen und zu vergolden; nicht bloß Holz, sondern auch Marmor, Alabaster und Elfenbein bekamen diesen Zusatz von Farbenzier, welcher noch bisweilen eine ganz besondere Bedeutung untergelegt ward.

---

60) Vielleicht hängt mit dieser Ansicht von der Nichtigkeit alles körperlichen Seins auch die vorerwähnte Manier gewissermaassen zusammen, die Personen stets ein wenig verkleinert darzustellen; dass die alten Künstler mit solcher Form irgend etwas ausdrücken wollten, dafür scheinen unter Andern zwei alte Statuen zu sprechen im Dome zu Halberstadt. Hier steht nehmlich Carl der Grosse in völlig natürlicher Leibesgestalt, und vor ihm liegt mit einem Schwerte ein Krieger auf den Knieen, der aber ungleich kleiner, ja zwerghaft dargestellt ist, und den man für den besiegten Wittekind hält.

d. V.

61) Wahrscheinlich Friedrich I. nebst seiner Gemahlin Beatrix von Burgund, und Philipp von Schwaben mit seiner Gattin Irene, einer griechischen Prinzessin.

d. V.

62) a. a. O. T. VI. S. 250. Sehr gut in Stein gearbeitet sind auch noch die acht ungefähr vier Fuss hohen Kaiserstatuen im mittleren Chore des Domes zu Speier; sie erscheinen sämmtlich im Carolingischen Krönungsornat, und mit Scepter und Weltkugel in den Händen. Eine schlechte Abbildung und Beschreibung derselben ist zu finden im rheinischen Antiquarius Jg. v. 1744 S. 431 d. zweit. Aufl.

Digitized by Google

So hat zum Beispiel eine alabasterne Bildsäule der von König Johann wegen verweigerter Liebesanträge vergifteten Mathilda Bohum, einer Gemahlin von Walter Fitzwalter, roth gefärbte Finger, welche, wie einige englische Ausleger meinen, die Folgen des Giftes anzeigen sollen [63]). In der Domkirche zu Wurzen befindet sich ein aus Holz geschnitztes Bildniß der heiligen Jungfrau, an dem weiter nichts gefärbt ist, als nur der dunkelrothe Granatapfel, den das Jesuskind mit beiden Händchen emporhält. So half die Malerei gleichsam dem mangelhaften Ausdruck der Bildwerke nach, und erhöhete überall den Reiz aller frühesten Plastik. Toelken sagt: „eine farbenlose Sculptur kann nur „durch innere Vortrefflichkeit anziehen und befriedigen; durch „Buntheit erhalten selbst mittelmäßige Werke einen heitern „Schein von Natürlichkeit, und locken das Auge. Nachher „kehrt das Verhältniß sich um, und die gefärbte Sculptur „erscheint, in ihrer anmaßenden Treue der Nachahmung, „als unwahr und widerwärtig."

Wenn nun die bisherige flüchtige Skizze die Anfänge der neueren Sculptur, gleich der frühesten Bildnerei der Vorwelt, dargestellt hat in ihrem Verwachsensein mit der christlichen Architectur: so sehen wir dieselbe nunmehr auch noch eine fernere reiche Zahl von Kunstwerken hervorbringen im Dienste der Religion. Es sind dieses nehmlich die überaus kostbaren und kunstreichen Altäre, Crucifixe, Monstranzen, Reliquien-Kasten, Sakramentshäuschen, Kelche, Patenen, Weihkessel, Taufbecken, Kronen [64]), Ampeln, Leuch-

63) Wenn, wie die unten genannten Alterthumsforscher behaupten, diese rothen Finger nur die letzten Ueberreste einer Uebermahlung der ganzen Bildsäule sein sollen: so müssten in den Falten der Gewänder die Spuren der Farbe viel deutlicher zu sehen sein, als gerade an der äussersten Hand. V. Gough Monum. sepulcr. etc. T. I. t. 6; Dugdale's Monasticon T. II. p. 76.

64) Eine solche Prachtkrone hängt z. B. im Dome zu Halberstadt. Sie ist ganz in Messing gegossen, gegen drei Centner schwer, und mit den Statuen der zwölf Apostel geziert. Auch im Dome zu Speier prangte einst eine ähnli-

Digitized by Google

ter und andere dem göttlichen Dienste geweihete Geräthe: man kann dieselben füglich in Parallele stellen mit den antiken Aren, Thronen [65]), Schilden, Prachtkasten [66]), Pateren, Vasen, Dreifüßen, Grablampen, Candelabern u. s. w. Diese Kostbarkeiten waren größtentheils Anathemata, als Sühnopfer, Gelübde, und aus anderen religiösen Beweggründen den Tempeln dargebracht; und auch jene Kunstwerke der christlichen Zeit sind häufig Weihgeschenke der Frömmigkeit und der innigsten Gottesverehrung. Nach Maaßgabe des Reichthums ihrer Geber findet man solche Kirchengeräthe in allen denkbaren Materien, von gediegenstem Golde, mit Edelsteinen reich besetzt; von Jaspis und Marmor, bis zu geschlagenem Messing und gröberem Stein. Die Kunstarbeit daran ist indessen oft so meisterhaft, daß sie die Aufmerksamkeit der Forscher in höchstem Grade verdient. Es fehlt, da die vorhandenen christlichen Archäologien bis auf das neueste Werk von Augusti natürlich eine andere und umfassendere Richtung haben, noch an einer besonderen Alterthumskunde für die christliche Kunst; dieselbe müßte bis zu den kurzen Nachrichten über die in den früheren Meisterbildern so häufig dargestellten Märtyrer und Heiligen, von deren Leben und Dulden die meisten Kunstschauer gar selten etwas Näheres wissen, alles hierher Gehörige systematisch umfassen und erläutern. Die Franzosen hatten, solchen Studien höchst förderlich, einst alle älteren vaterländischen Kunstschätze, wie dergleichen oben erwähnte seltene heilige Geräthe, uralte Grabmäler, und selbst

---

che mit Cherubim und Seraphim, Engeln und Heiligen reich geschmückte Krone. S. über dieses Kunstwerk Fiorillo Th. VI. S. 375.

65) z. B. der Thron des amyklaischen Apoll; von der Kunst desselben redet Pausan: l. III. c. 18. 19.

66) z. B. der berühmte Kasten des Kypselus zu Olympia; derselbe war aber, gleich den frühesten christlichen Werken solcher Art, mit Bildwerken unangenehm überladen, v. Pausan: l. V. c. 17. 18. 19.

Digitized by Google

jene besseren und noch einigermaaßen erhaltenen Königsstatuen vor den Kirchen in ein großes National-Museum vereinigt[67]); sollten die so kunstliebenden Fürsten Deutschlands in ihren an verborgenen Schätzen der Kunst und des Alterthums so reichen Landen nicht ein Gleiches thun können, ohne deshalb irgend einer kirchlichen Gemeinde, die allenfalls durch neue Meisterwerke entschädigt werden könnte, ungerecht dadurch zu werden? — Manches ehrwürdige Kaiserbild, das jetzt in einer feuchten Wandnische ungesehen verwittert, würde, gleich vielen anderen der Kunst angehörigen Dingen, dadurch nur einzig der Nachwelt aufbewahrt werden. Wer auf einer Kunstreise die stets weiter und weiter um sich greifende Zerstörung gesehen hat, wer da weiß, wie solche Werke in kleineren von Kunstschauern gewöhnlich nicht besuchten Kirchen[68]) oft in düsteren Winkeln verborgen, und mit dickstem Staube bedeckt sind, oder gar in entlegenen Kammern als nutzloser Kram aufgehäuft daliegen: der stimmt sicher für den hier zum Besten der Kunst und der geschichtlichen Alterthumskunde gethanen Vorschlag.

Die Künstler, welche alle diese vielen und zum Theil so herrlichen Werke gefertigt haben, waren in den älteren Zeiten stets Mönche. Die Abteien von St. Gallen, Hirschau, Tegernsee, sammt vielen anderen, blieben Jahrhunderte lang die Sitze der Kunst; eine gewisse Classe der Klosterbrüder beschäftigte hier sich einzig nur mit der Ma-

---

67) S. darüber Lenoir, Musée des Monumens françois. Dieses sonst schätzbare Werk hat indessen in den erläuternden Angaben manche Mängel und Irrthümer, die man zum Theil berichtigen kann durch Millin's antiquités nationales. Vergl. auch Montfaucon, monum. de la Monarchie française.

68) Nur von solchen in kleineren Kirchen unbeachteten einzelnen Werken der Kunst und des Alterthums ist hier vornehmlich die Rede; den Prachtdomen mögen ihre Antiquitäten verbleiben, nur sollte hier und da für deren Erhaltung und vorsichtiger Säuberung mehr gethan werden.

d. V.

Digitized by Google

kerei, Bildnerei und Baukunst [69]), und so wurden jene Klöster die ersten Pflanzschulen der christlichen Künste, aus denen so äußerst schätzbare Künstler hervorgingen.

Tutilo, der wichtigste der zahlreichen Bildner und Maler, die im neunten und zehnten Jahrhundert im Kloster St. Gallen geblüht haben, verband, als Universalgenie, mit seiner im hohen Grade ausgebildeten Kunst auch die höheren Kenntnisse eines trefflichen Dichters, Redners, Musikers und Geschäftmannes [70]). Seine seltene, für jene Zeiten an das Unbegreifliche gränzende künstlerische Meisterschaft hat zu manchen interessanten Legenden Veranlassung gegeben: so wollte man, als er einst zu Metz eine goldene Statue der sitzenden Mutter Gottes verfertigte, gesehen haben, wie die Heilige selbst ihm die Hand führte bei der Arbeit. Einige Bildwerke von ihm sind, wie wir glauben, noch in St. Gallen vorhanden; im Uebrigen hält man ihn mit vieler Wahrscheinlichkeit für den Verfasser eines der ältesten Werke über die Malerei [71]). Im Jahre 896 starb der treffliche Meister; frühere Schriftsteller [72]) geben manche nähere Nachricht von seinem Leben und Wirken.

Bernward, dessen Meisterschaft wir früher schon erwähnten, wurde wegen seiner Frömmigkeit und wegen seiner ungemeinen Fähigkeiten noch als Jüngling fast zum Bischof von Hildesheim erwählt, welches hohe Ehrenamt er gegen dreißig Jahre mit großem Ruhme bekleidete; zugleich auch ward er, tief bewandert in der damaligen Philosophie, wie in den mathematischen und alchymistischen

---

69) Operarii oder Magistri operum wurden diese kunstgeschickten Mönche genannt, die bereits aus den Zeiten Winfried's herstammten. v. S. Bonifacii Epist. XVII.

70) S. Fiorillo Th. VI. S. 280.

71) De omnia scientia artis pingendi. Vergl. Fiorillo's kleine Schr. Th. I. S. 200.

72) Eckhardus jun. de casib. monast. S. Galli p. 28. — Goldasti script. rer. Alemannicar Th. I. p. 8. 92. — Cless, Landes- und Culturgesch. Würtembergs Th. I. S. 403.

Digitized by Google

Wissenschaften, der Lehrer des wegen seiner seltenen Ausbildung so viel gerühmten Kaisers Otto des Dritten. Neben diesen vielseitigsten Kenntnissen besaß Bernward in aller Technik der Tischler, Schmiede und der übrigen Metallarbeiter eine große praktische Fertigkeit, und wurde, so vielfältig ausgerüstet, der geschickteste Bildner, Maler und Architekt, ja mit einem Wort, der größte deutsche Künstler des eilften Jahrhunderts. Außer den schon erwähnten Arbeiten von seiner Meisterhand haben sich noch manche andere, entweder in Wirklichkeit, oder doch in genauer Beschreibung erhalten, und es wäre daher wohl zu wünschen, daß ein Kunstgelehrter die vorhandenen Nachrichten über diesen so bedeutenden Mann, vielleicht mit anderen noch unbearbeiteten Biographien deutscher Bildner, in einem geordneten Zusammenhange darstellte [73]). Bernward endigte sein thätiges Leben am 20ten November 1022, und wurde im Jahre 1193 vom Pabste Cölestin dem Dritten heilig gesprochen.

Groß ist noch die Anzahl der trefflichen Künstler, die in den Klöstern Deutschlands und der benachbarten Länder dem schönen Vereine lebten von Religion und Kunst. Als die Städte jedoch sich allmählig mehr und mehr zu heben begannen, da zogen die Musen aus den friedsamen Klostermauern immer häufiger stets in die Häuser der freien Bürger; und weil damals, dem herrschenden Geiste gemäß, alles gern in Gilden und Innungen zusammentrat, so wurden auch die Künstler bald zünftig. Die Bildnerei ward begriffen unter der Zunft der Steinmetzen und der Goldschmiede: Gießkunst und Schmiedekunst standen damals in dem höchsten Ansehen. — Reich ist auch in dieser neuen Weise der Kunstübung, von deren Beginnen bis hin zu der hoch berühmten Künstlerfamilie der Vischer und ähnli-

---

73) Die Quellen über Bernward's Leben sind ziemlich vollständig zu finden bei Fiorillo, Gesch. d. zeichn. K. Th. VI. S. 78—81, und Th. VII. S. 18—21. 47.

Digitized by Google

cher gleichzeitiger Bildner, die Zahl trefflicher Meister; die fleißigen Bemühungen von Murr und anderen Kunstgelehrten verbreiten über diese bereits näheres Licht, daher heben wir hier nur noch einige einzelne Besonderheiten hervor aus dieser Epoche deutscher Kunst.

Einer der ältesten Künstler, der nicht dem Kloster angehörte, war Meister Gotfried, der um das Jahr 1000 für die Abtei Corvey sechs metallene Säulen zu Ehre und Preis des Höchsten goß[74]). Wir führen diesen bloß mit seinem Taufnamen bezeichneten Künstler nur deshalb besonders an, um bei dieser Gelegenheit anzumerken, daß eine Menge nachmaliger deutscher Eigennamen wahrscheinlich nur entstanden sind durch eine ausgezeichnete Beschäftigung mit der schönen Kunst: als Beispiele erwähnen wir hier den Hans Anengeter, (Kannengießer?) einen Kunstgießer des vierzehnten Jahrhunderts, ferner die etwas später lebenden braunschweigischen Künstler Ludwig Gropengeter und Henrik Grawere, den Hans Hammerer, der zu Ende des funfzehnten Jahrhunderts zu Straßburg lebte, u. a. m. —. Diese Stadt hatte einst auch eine nicht ungeschickte deutsche Bildhauerin in ihren Mauern. Sabina, Tochter des hoch berühmten Erwin von Steinbach, Erbauer des Münsters, hat das Riesenwerk ihres Vaters mit mehreren Sculpturen geziert: am mittäglichen Thore der Kirche hält eine Statue des heiligen Johannes eine mit einer Inschrift versehene Tafel, welche darthut, daß Sabina die Verfertigerin sei; wahrscheinlich ist der Kreis, zu dem diese Figur gehört, größtentheils von der Hand dieser Künstlerin. Bemerkenswerth ist zugleich an diesem Thore, daß, während die Apostel so wie der König Salomo in ganzen Figuren dastehen, der Heiland nur sichtbar ist in einer Büste, welche Art der Darstellung wir uns anderweitig noch bemerkt zu haben nicht erinnern. Vieles höchst Sonderbare in Auf-

74) Also besagt es die Inschrift, die Joh. Letzner aufbehalten hat in seiner Chronika von Corvey p. 82. (1604. 4.)

Digitized by Google

fassung und Ausführung der artistischen Vorwürfe würde bei einem näheren Eingehen auf die ältere deutsche Bildkunst zu erzählen sein; schließlich erwähnen wir hier nur noch, daß Andreas Wunhard, der zu Anfang des funfzehnten Jahrhunderts in München lebte, seinen zierlichst in Holz geschnitzten Christusbildern natürliche Haare so täuschend einzusetzen wußte, daß man glauben konnte, sie wären wirklich aus dem Kopf gewachsen.

In Italien, wo die Bildnerei zuerst wieberum einen höheren Grad der Meisterschaft erhielt, ward dieselbe von den eingewanderten Völkern unausgesetzt geübt. Theodorich dem Großen wurden zu Rom, Ravenna und an vielen anderen Orten Statuen gesetzt, unter denen die auf dem Markte zu Neapel befindlich gewesene besonders merkwürdig erschien; sie war nehmlich, nach Art der Mosaik, ganz und gar aus farbigen Steinchen zusammengesetzt, fiel aber noch bei Lebzeiten des Fürsten völlig auseinander [75]). Auch einer goldenen Reiter-Statue Theodorich's wird Erwähnung gethan, welche Carl der Große, mit Bewilligung des Papstes Leo, von Ravenna nach Aachen bringen, und daselbst in seinem Pallaste aufstellen ließ [76]). An dem Hauptthore des Domes zu Monza, wo die berühmte eiserne Krone aufbewahrt wird, sieht man jetzt noch ein Relief aus den Zeiten der Longobarden; gleichen Ursprungs sind wahrscheinlich die Bildhauerarbeiten in der Kirche des heiligen Michael zu Pavia; auch die sehr roh gearbeitete bronzene Statue, die auf dem Markte zu Barletta in Apulien steht, und über deren Entstehung und Bedeutung die Kunstforscher sich noch nicht einigen können, wird von mehreren für ein lombardisches Kunstwerk gehalten [77]). Manches noch vorhandene plastische Gebilde gehört theils diesem,

75) Procop. de bell. Goth. lib. I. c. 24.

76) Magn. chronic. Belgic. p. 42.

77) S. die verschiedenen Schr. darüber bei Fiorillo Th. II. S. 737.

Digitized by Google

theils dem nächstfolgenden Zeitalter; und vom zehnten Jahrhundert an kommen schon wieder nahmhafte Künstler vor, wie unter andern der damals lebende neapolitanische Bildhauer Pietro Cola di Gennaro, von dem man jetzt noch mehrere Arbeiten sehen kann in der Kirche des heiligen Severinus zu Neapel [78]. Im eilften Jahrhundert geschieht eines Bildhauers Buono Erwähnung; im zwölften wird Bonanno aus Pisa genannt; und zu Ende des dreizehnten Säculums leben endlich die gefeierten Künstler Nicola Pisano und sein noch geschickterer Sohn Giovanni Pisano, welche gewöhnlich angesehen werden als die Wiederhersteller des guten Geschmacks in der Sculptur. Ueber diese Künstler sowohl, wie über die große Reihe der darauf folgenden italiänischen Bildner, sind bereits genugsam die ausführlichsten Nachrichten gesammelt; auch ganz neuerdings wiederum hat die Kunstgeschichte dieser Epoche durch interessante Untersuchungen über den Ghiberti [79] und über andere berühmte Meister jener Zeit eine werthvolle Bereicherung erhalten.

In Spanien und Frankreich wurde, wie es vorhin schon angedeutet ward, die Bildnerei in den frühesten Zeitaltern bereits geübt von zahlreichen Künstlern, die hier wiederum meistens Mönche waren; aber auch in England und in den dazu gehörigen Ländern war, von den ältesten Zeiten an bis gegen das Ende des funfzehnten Jahrhunderts, diese Kunst sehr im Flor. Die vielen in Schottland sich findenden behauenen Steine und etwa fünf und zwanzig Fuß hohen Obelisken, mit sehr rohen Reliefs geziert, welche Elephanten und andere Thiere, oder auch caledonische Krieger darstellen, die ihre Gefangenen enthaupten, sollen zum Theil noch vor dem Einfall des Julius Cäsar in Britan-

78) S. Bernardo de Dominici, vite dé Pittori, Scultori ed Architetti Napoletani etc. T. I. p. 72. (Napol. 1742. 4.)

79) S. v. Rumohr's italiänische Forschungen. II. B. Berl. 1827.

Digitized by Google

nien verfertigt sein [80]); und wenn diese Denkmale in genauer critischer Untersuchung wenigstens unbezweifelt in das Zeitalter der Barden zurückfallen [81]): so hätte unseres Wissens keines der heutigen europäischen Völker ältere Werke der Bildhauerkunst aufzuweisen. Eines der merkwürdigsten Monumente früher englischer Sculptur ist noch das berühmte, angeblich aus den Zeiten Alfred's des Großen stammende weiße Pferd, welches man auf dem Wege nach Bath bewundert. Es ist an einem hohen Kalkhügel ausgegraben, und zwar von so riesiger Größe, daß es hundert und sechszig Quadratruthen einnimmt, und zehn englische Meilen weit ganz deutlich gesehen werden kann. Fiorillo sagt von demselben: „die Kunst bleibt bewunderungswürdig, mit der „es ausgeführt worden ist; denn es sind nicht nur die Um„risse dieses colossalen Werkes sehr zierlich, sondern es zeigt „sich dabei auch eine erstaunenswürdige Geschicklichkeit in „der Beobachtung der Perspective. Wäre das Ganze nicht „kunstmäßig nach der Perspective gearbeitet worden, so „würde das Pferd, welches in der schräge liegenden Seite „des Hügels ausgehauen ist, durch die schiefe Lage verkürzt „und ganz unproportionirt erscheinen müssen. Dieses ist „aber keineswegs der Fall, und es zeigt sich dasselbe viel„mehr, so weit man es sehen kann, in den besten Verhält„nissen. Das Pferd ist galloppirend vorgestellt, und er„scheint von einem blendend weißen Glanze, wenn die „Sonnenstrahlen den Hügel erleuchten [82])." Die Graben, welche den Körper dieses colossalen Reliefs bilden, werden durch die Landleute der Umgegend jährlich von dem

80) Bemerkenswerth ist es wohl noch, dass, je weiter man, von dem Einfluss der Römer entfernt, in den Hochlanden nach Norden reist: desto mehr, und desto zierlichere Reliefs an den Obelisken sich finden. — S. John. Macpherson's Critical dissertations on the Origin, antiquities, language etc. of the ancient Caledonians. Dissert. XVII.

81) S. die literar. Anz. üb. d. Monum. bei Fiorillo. Th. V. S. 6.

82) a. a. O. S. 19.

Digitized by Google

hineinfallenden Schutt und Unrath gesäubert mit mancher Feierlichkeit, welche, noch jetzt alljährlich begangen, das Scheuerfest des weißen Pferdes genannt wird. — Sehr groß ist noch die Zahl älterer englischer Bildwerke, von denen sich entweder genaue Nachrichten erhalten haben, oder die wirklich noch vorhanden sind. Die Künstler waren auch hier wiederum in frühesten Zeiten gewöhnlich Mönche, nachher zünftige Bürger, und besonders auch Goldschmiede: als im Jahre 1257 Heinrich's des Dritten Tochter Catharina gestorben war, setzte der König auf die beste bronzene Statue für das Grabmonument einen Preis, den der Goldschmied William de Gloceſter, ein früherer Benvenuto Cellini, gegen einen eigentlichen Bildhauer davontrug [83]). Ueberhaupt blühete im zwölften und dreizehnten Jahrhundert die Sculptur in England sehr. Die Künstler hatten in ihren Werkstätten stets eine Anzahl hübscher Mädchen, die ihnen als Modell dienten [84]); und so kamen in dieser Zeit Werke zu Stande, von denen gesagt wird, daß sie des Meißels eines griechischen Künstlers nicht unwürdig seien [85]). Ebendasselbe wird zum Theil von den zahlreichen englischen Sculpturen des funfzehnten Jahrhunderts bemerkt [86]). Auch zu den Zeiten Heinrich's des Achten und seiner Tochter Elisabeth war die Bildnerei noch in einigem Flor: nachher aber sank sie tiefer und tiefer stets, und zwar so weit, daß dieselbe zu Anfang des achtzehnten Jahrhunderts in England kaum noch den Namen einer Kunst verdiente; während der neuesten Zeit erst begann dieselbe sich daselbst wiederum etwas zu heben.

Die Bemerkungen über die älteren Bildner und deren erstes Kunsttreiben in den verschiedenen Landen haben uns, durch die Angaben so mannigfacher Leistungen, unvermerkt weiter

83) Gough Monum. Sepulcr. T. I. p. 50.
84) Fiorillo Th. V. S. 112.
85) Gough l. c. p. 67.
86) Gough T. II. p. 99. 114. 117. etc.

Digitized by Google

geführt zur Beschauung der neueren Bildnerei in ihrem Freiwerden von der romantischen Architektur, mit welcher sie so innig verwachsen sich uns darstellte, daß beide gleichsam nur eine einzige Kunst auszumachen schienen. Betrachten wir nun die selbstständig gewordene Sculptur der christlichen Zeit näher, so ist die erste ästhetische Frage wiederum nach der dargestellten Idee, welche, dem Geiste früherer Zeit gemäß, zunächst natürlich keine andere sein konnte, als eben auch das Heilige und Göttliche selbst. Wenn wir dieses nunmehr in aufsteigender Linie durchgehen, so erscheinen hier als erste Aufgaben für die Plastik die zunächst an das Menschliche gränzenden Apostel und Evangelisten [87]), Heiligen und Märtyrer, die als treue Kämpfer für die erste Gründung der Kirche stritten und bluteten: man kann diese Statuen schicklich die Heroen-Darstellung der christlichen Bildnerei nennen. Alle diese nun sind, wie wir gesehen haben, von den ersten Anfängen der neuen Kunst, bis hinauf zu Michael Angelo's allbekannten Schöpfungen dieser Art tausendfältig gebildet worden, sie erscheinen auch in der That als eine der Plastik jener Zeiten vollkommen entsprechende Aufgabe.

Die Mutter Gottes war der nächste Gegenstand, woran die Bildnerei der frommen alten Künstler sich versuchen mochte. Ohne uns hier auf eine Erörterung der Kunstfabel vom heiligen Lucas, als angeblichem Maler, einzulassen, so kann man aus mancherlei zum Theil in dem Folgenden sich ergebenden Gründen schließen, daß die Sculptur sowohl, als auch die Malerei die Darstellungen der heiligen Maria früher gewagt habe, als die des Erlösers selbst. Die ältesten Statuen derselben waren wahrscheinlich ohne das Jesuskind, wenigstens erwähnen dessen die erhaltenen Nachrichten über diese Sculpturen nicht; ja sogar ist eines

87) Auch die plastischen Darstellungen des Moses, der Propheten, der jüdischen Könige und anderer alt-testamentarischer Bildungen gehören in diesen Kunstkreis.
d. V.

Digitized by Google

der vielen dem heiligen Lucas zugeschriebenen Madonnenbilder dargestellt ohne den Knaben [88]). In späteren Zeiten ist indessen die heilige Mutter mit dem Kinde, dieser für die christliche Malerei ehedem so höchst wichtige Gegenstand, auch von der Sculptur bearbeitet worden, jedoch niemals mit besonderem Erfolg. Das Charakteristisch-Schöne in den Madonnenbildungen liegt keinesweges in der vollendeten Körperform, sondern in dem höheren geistigen Ausdruck der künstlerischen Auffassung der Maria beruht das unnennbar Ergreifende auf der gelungenen Verschmelzung von Liebe, Unschuld, Innigkeit, Sehnsucht, Frömmigkeit, Demuth und hingebender Duldung, angestrahlt von einem überirdischen Glanze göttlicher Verklärung. Wenn nun diese ästhetische Anschauung sich als richtig bewährt, so läßt für Darstellungen dieser Art der Bildner fortan auf ewig den Meißel ruhen: denn der ächte Künstler mag niemals etwas gestalten wollen, das da irgend nur gelegen ist außer dem natürlichen Bereiche seiner Kunst.

Christus der Weltheiland, der Gottmensch, wurde in den mittleren Zeiten ebenfalls ein Gegenstand der heiligen Sculptur. Die ältesten Verbreiter seiner Lehre, so wie die Väter der Kirche, hatten bekanntlich den Gebrauch der Bilder gänzlich untersagt; viel später erst wurden dieselben erlaubt als schmückende Zier der Tempel, als sinnliche Erinnerung, als ein Mittel zur Erweckung der Andacht, woraus denn, wenn auch gegen den Geist der Kirche, Mißverstand und Beschränktheit zu jeder Zeit eine Art von Anbetung gemacht haben. Die Abbildung des Erlösers begann also ursprünglich nur mit entfernten Allegorieen; man stellte denselben sinnbildlich dar als Lamm, Taube, Delphin u. s. w.; und wenn nachher die Sculptur bis um

88) In der Kirche der S. Maria in Araceli zu Rom. Es ist übrigens bekannt, dass man erst zu den Zeiten der Nestorianer, also im fünften Jahrhundert angefangen hat, die Maria mit ihrem Sohn im Arme darzustellen.

d. V.

Digitized by Google

das siebente Jahrhundert sich ja an die persönliche Bildung des Gottsohnes wagte: so waren es durchaus niemals freie Statuen, sondern nur heilige Bildwerke in erhabener Arbeit[89]). Erst auf dem Concilium Quinisextum, im Jahre 692 zu Trullo gehalten, ward festgesetzt, daß man künftig nicht mehr am Kreuze ein Lamm abbilden sollte, sondern den Heiland in menschlicher Gestalt. Von dieser Zeit an beginnen denn die Christusbilder, wobei noch zu bemerken bleibt, daß die ältesten Statuen des Heilands, so wie auch die früheren Reliefs, Crucifixe, allegorische Thierbildungen, und nicht minder die ersten Madonnen, durchaus nur aus gediegenem Golde oder allenfalls aus Silber verfertigt wurden[90]): man mochte damals wiederum das Heilige nur ehren durch höchste die Sinne gleichsam benehmende Pracht, und so wurden oft die Crucifixe sogar noch mit schimmernden Edelsteinen auf das Reichste verziert. Aus diesem Grunde meistens waren denn auch wohl die auf diese Weise stets kostbaren heiligen Bildungen der Sculptur in jenen frühen Zeiten ungleich häufiger, als die der Malerei; nur später erst trug in steigendem Fortschreiten dieselbe den Sieg davon über die Bildnerei, und nahm den ihr gebührenden Rang ein als die christlichste der plastischen Künste. Unendlich groß ist dennoch zwar, nach Beseitigung der iconoklastischen Unruhen, die Zahl der von geschickten Händen in Elfenbein und Holz, Marmor und Erz gefertigten Christusbilder; alle diese aber, bis hinauf zu den Meisterbildungen eines Michael Angelo, bekunden ganz deutlich, daß

89) Diese Sitte hat noch bis auf den heutigen Tag sich fortgepflanzt unter den meisten Anhängern der griechischen Kirche.

d. V.

90) Zahlreiche Angaben von alten goldenen und silbernen Christusbildern verbürgen diese Behauptung. — Ein sehr altes steinernes Antlitz des Heilands, der Sage nach von der geschickten Hand des heiligen Nicodemus, wird in Lucca verwahrt.

d. V.

Digitized by Google

die Sculptur niemals ein höheres geistiges, der erhabenen Idee des Weltheilands entsprechendes Abbild genügend zu gestalten vermag [91]): die griechischen Menschgötter waren ihr wohl ein höchst geeigneter Vorwurf, nicht aber Christus, der Gottmensch.

Der ewige Unsichtbare selbst ist, so weit wir uns erinnern, niemals ein Gegenstand der Bildnerei gewesen; nur die mehr geistige Malerei hat in ihrer heiligen Periode sich an die sichtbare Gestaltung des höchsten Wesens noch gewagt [92]); für jetzt sowohl, wie für alle folgende Zeit, wird auch sie jedoch dieses Vorwurfs sich wohl gleichfalls begeben haben. Gott, als das Eine, als die Urkraft alles vorhandenen Seins, ist für keine der plastischen Künste mehr ein Gegenstand. Der Jupiter der Griechen erschien, seinem tiefsten Wesen nach mit der Idee des Menschlichen innig verbunden, nur als ein freies geistiges Subject, minder beengt vom Stoff als die Sterblichen: der Gott der Christen ist der freie reine Geist für sich, von keiner Materie begränzt. Ihm steht diese nicht mehr gegenüber als Chaos, als ein nur zu näherer Gestaltung Gegebenes; sie ist selbst vielmehr reales Produkt eines allmächtigen Gottgedankens. Als der Schöpfer die Welt dachte, da war sie. Die Welt ist das große plastische Kunstwerk des höchsten Bildners, der keiner Zeit bedurfte zu einer bis ins Kleinste so wunderbar ausgeführten Gestaltung; wie mit einem Schlage war das erhabene Gebilde vollendet. Dieser schaffende Urgeist aber kann, so wie der Mensch ihn in seiner

---

91) Die Christusbildungen können keine rein idealische Körperformen mehr zeigen; die Anschauung der göttlichen, in menschlicher Gestalt sich völlig genügenden Schönheit schwindet hier, und an ihre Stelle tritt der höhere geistige Ausdruck ewiger himmlischer Liebe.

d. V.

92) Gott der Herr ist nach Croze-Magnan's Behauptung von alten französischen Künstlern zuerst gemalt worden. S. dessen Disc. sur la peint. moderne p. 18. (Mus. Napol. vol V.)

Digitized by Google

Größe näher zu ahnen vermag, durchaus in keiner concreten Form des Raumes mehr zu befriedigender Anschauung gebracht werden.

Es ist eben, hier schicklich zu erwähnen, der allgemeine Charakter aller neueren oder romantischen Gebilde, daß die höchste Idee, oder das Göttliche überhaupt, niemals mehr, wie in der classischen Periode der Griechen, ein vollkommenes Genügen finden kann in der Vermählung mit einer sinnlichen Kunst; die Idee steht hier stets höher, als das Schöne des Kunstwerkes selbst. Der christliche Himmel sammt allen seinen Bewohnern, bis hin zu den Engeln, versenkt sich nicht mehr wie der griechische Olymp in die Kunst, sondern schwebt stets über derselben; und daher erklärt sich denn auch jener Charakter hinwegstrebender Sehnsucht, und höherer Liebe und Innigkeit, welcher, der Sculptur unerreichbar, die Gemälde der früheren heiligen Kunstperiode so eigenthümlich ansprechend bezeichnet. An dieser Stelle wird hoffentlich völlig klar, warum die Bildnerei in allen solchen göttlichen Darstellungen so weit zurückstehen mußte gegen die Malerei, als diese nur bis zu einigem Grade der Vollkommenheit vorgeschritten war. Die Bildner fühlten auch immer deutlicher stets, daß das Religiöse kein Gegenstand mehr sei für ihre Kunst; und so wurden denn die Christus-Statuen, die marmornen Marienbilder, die steinernen Engel u. s. w. nach und nach immer seltener, und sind jetzt wohl als gänzlich verschwunden zu betrachten aus dem Bereich schöner plastischer Kunst.

Einen anderen Vorwurf für die neuere Sculptur bildeten darauf die Darstellungen aus den religiösen Mythen der Vorwelt, deren Gestaltung etwa seit dem vierzehnten Jahrhundert [93]) mehr und mehr stets wieder hervortrat.

---

93) Zu Anfang des XIV. Jh. wurden in einem englischen Schlosse die interessantesten Fabeln aus Ovid's Metamorphosen in Basreliefs, dargestellt, S. Warton's Hist. of Engl. poetry T. I. pag. 390.

Digitized by Google

Aus dem früher darüber Gesagten indessen wird hoffentlich schon zur Genüge deutlich, warum alle spätere Zeit keine griechischen Götter mehr zu bilden vermag, die überdies, zu bloßem poetischen Spiel herabgesunken, alle den concreten Gestalten der Bildnerei stets nothwendige Beziehung zum Leben gänzlich verloren haben. Werden dieselben als Kunstwerke für sich hingestellt auf Märkten und Plätzen, wie etwa der Hercules des Michael Angelo, und der Perseus des Johann von Boulogne zu Florenz: so sind dieselben hier ohne alle tiefere Bedeutung [94]), ja selbst ohne höheres ästhetisches Interesse, welches bei solchen der Oeffentlichkeit gehörenden Kunstwerken den Ort derselben, und deren nähere Relation dazu, stets wesentlich berücksichtigt. An dieser Stelle ist schicklich Hegel's treffendes Wort zu wiederholen, welcher nehmlich sagt: „öffentliche Denkmale „sind National-Eigenthum, oder eigentlich, wie die Kunst„werke überhaupt in Rücksicht auf Benzuung, gelten sie „durch die ihnen inwohnende Seele der Erinnerung und „der Ehre als lebendige und selbstständige Zwecke; verlas„sen aber von dieser Seele, werden sie nach dieser Seite „für die Nation herrenlos und zufälliger Privatbesitz, wie „z. B. die griechischen, ägyptischen Kunstwerke in der Tür„kei [95])." Von ähnlichem gänzlich beziehungslosen Verhältniß sind denn auch für die christlichen Städte, die neu geschaffenen griechischen Götter. Oft ziehen diese, als ahneten sie ihre jetzige Bedeutungslosigkeit, sich auch fern zurück in die waldige Nacht kunstreicher Lusthaine: so zerbröckeln in den verödeten Gärten von Versailles und anderen Lustschlössern die mühvollen Werke eines Theodon,

94) Die berühmten Neptune, die, von der Hand des J. v. Boulogne, die öffentlichen Fontainen zu Florenz und Bologna zieren, haben zwar, so wie auch Gougeon's Nymphen, auf dem Platze des Innocens zu Paris, noch eine gewisse nähere Bedeutung, diese erhebt indessen jene Bildungen zu keinen eigentlich selbstständigen Kunstwerken höherer Art. d. V.

95) Philosophie des Rechts S. 67. i. d. Anmerk.

Digitized by Google

Lerambert, Puget, Girardon und anderer nahmhafter französischer Bildner. Die Franzosen mußten, in ihrem allgemeinen und stets mißlungenen Streben nach classischer Griechheit, nothwendig den meisten Marmor vergeuden an den Bildungen hellenischer Götter. Von dumpfiger Feuchtigkeit durchzogen, und zum Theil mit wucherndem Moose bewachsen, stehen demnach in jenen düsteren Bosquets die Statuen der olympischen Bewohner; und der verwitternde Apoll scheint dem einsam wandernden Künstler zuzurufen, daß alle Mühe desselben durchaus vergebens sei, wenn die wahre lebendige Idee des Kunstwerks verfehlt ist. Dieses wird in der That niemals gesichert gegen gleichgültige Geringschätzung durch eine vollendete Technik, durch ein Paar schön gearbeitete Schenkel, durch einen gelungenen Arm, oder durch ähnliche partielle Vollkommenheiten. Wenn diese jedoch gar eine Aufnahme des Gebildes in irgend einem Museum veranlassen, so bekunden hier, unmittelbar neben der Antike, solche modernen griechischen Götter nur mehr noch, wie verfehlt das Streben der neueren Künstler dabei gewesen sei: nachdem ein Phidias sammt seinen Genossen den Homer nachgedichtet hatte, so bildet niemand mehr mit Erfolg eine steinerne Ilias. Bernini's Raub der Proserpina neben den alten Meisterbildungen in der Villa Ludovisi zu Rom, der Merkur des Johann von Boulogne unweit der Gruppe der Niobe zu Florenz, Canova's Perseus, dem Antinous und Meleager gegenüber im Vatican: sie alle geben für diese Ansicht die unleugbarsten Belage.

Ein gewisser Kreis griechischer Götter hat indessen in den späteren christlichen Zeiten eine allegorisch-poetische Bedeutung gewonnen, die, als eine schöne Personification allgemeinster menschlicher Interessen, gleich ansprechend sein wird für alle spätere Nachwelt; und diese Bildungen bleiben denn auch stets ein geeigneter Vorwurf für die plastische Kunst. Es gehören vornehmlich hierher: Venus, Amor und Hymen, Amor und Psyche, Hebe, Hygiea, und Apollo mit den Musen; alle übrigen Götter- und Heroen-Bildun-

Digitized by Google

gen des Alterthums erscheinen gegen diese schon bedeutungsloser für die neue Kunst. Canova, in so vieler Hinsicht der Schöpfer eines höheren Geistes der neueren Bildnerei, war dieser jetzt nothwendigen Sonderung des griechischen Kunstkreises sich noch nicht klar bewußt geworden; in seinem Atelier sah man, neben manchen in der Idee wie in der Ausführung gleich gelungen zu nennenden Werken, stets noch viele jener Heroen-Colosse, gigantischer Centauren, und anderer für unsere Zeit gänzlich beziehungslos gewordener Bildungen. Auch der so treffliche Thorwaldsen hat, besonders in seiner früheren Epoche, häufig solche nachträgliche Heroen und Götter gebildet, deren Formen und Muskeln zwar die gewöhnliche platte Kunstkennerei höchlichst bewundert hat, die aber dessen ungeachtet verfehlte Bestrebungen bleiben: Jason, und Mars, und Merkur, wie er im Begriff steht, den schlafenden Argus zu tödten, sind keine geeigneten Vorwürfe mehr für die neuere Sculptur. Daher auch wird die Zahl solcher Schöpfungen, die ihre Bedeutung verloren haben — nicht allein für das Leben, sondern auch selbst für die moderne Poesie — in der neuesten Zeit immer geringer; unsere heutigen Bildner kommen klarer und klarer stets zum Bewußtsein über das eigentliche Wesen der modernen Kunst, und bewegen sich, wenn sie ja im antiken Geiste dichten und schaffen wollen, mehr in jenem engeren mythologischen Kunstkreise, an dem, wie wir vorhin zeigten, ein bleibendes allgemeines Interesse haftet [96]). Solchen durch die poetische Idee für sich schon mächtig ansprechenden Bildwerken wird denn auch gewöhnlich ein günstigeres Loos zu Theil, als die todte Aufspeicherung in den Museen; irgend ein begüterter Kunstfreund widmet ihnen allein eine eigene Halle, wo, in trefflichster Beleuchtung aufgestellt, die Schönheit der Formen

96) Eines der neuesten diesem Kunstkreise angehörenden Bildwerke ist Ludw. Wichmann's schöne Gruppe „Amor, wie er die Psyche bekränzt."

d. V.

Digitized by Google

sich in ihrer ganzen Fülle offenbart. So schleicht der fühlende Schauer leise um Dannecker's einsam sinnenden Amor [97]), damit er den mächtigen Gott nicht störe in seinen Liebesträumen. Zu Canova's grazienvoller Hebe [98]) tritt der Mann mit der bleichenden Locke auf dem Haupt, und thut einen wonnigen Zug aus deren Schaale: jeder ächte Kunstgenuß ist für die höhere Seele ein Labetrunk, gereicht von der Göttin der Jugend; wir Alle bleiben jung, so lange das Gefühl für das Schöne und Große noch dem begeisterten Auge zu entstrahlen vermag.

Einen anderen Cyclus plastischer Werke bilden diejenigen Figuren, welche einfache Handlungen des Lebens darstellen, und die also keine tiefere Bedeutung haben, als eben nur den poetischen Ausdruck der menschlichen Schönheit für sich. Von den antiken Statuen gehören zunächst hierher der bekannte Dornenzieher; der Kreis solcher alten Bildungen ist indessen wahrscheinlich viel größer. Zoega macht in dieser Hinsicht die Bemerkung, daß sehr wahrscheinlich viele Werke, denen die Archäologen erhabene Namen gegeben haben, nichts weiter sind, als solche Gebilde, die man, als muthmaßliche Studien, heutigen Tages etwa Akademie-Figuren nennen würde [99]); und wer mit der Deutungssucht jener antiquarischen Kennerschaft, und mit den mancherlei dadurch erzeugten Lächerlichkeiten bekannt ist, der hegt gewiß dieselbe Meinung. In neueren Zeiten hat besonders Rudolph Schadow mit richtigem Sinn diese nur empfehlenswerthe Gattung der artistischen Vorwürfe gewählt; seine Spinnerin, so wie seine Sandalen-Binderin sind hierher gehörige treffliche Werke, welche die höchste Schönheit weiblicher Formen reizvoll offenbaren in einer

97) Demselben ist ein eigener Tempel geweiht im Schlosse zu Stuttgart.

98) Im Pallast Albrizzi zu Venedig.

99) Bemerk. üb. Visconti's Mus. Pio-Clement; in Welcker's Zeitschr. H. II. S. 312.

Digitized by Google

gewöhnlichen Thätigkeit des Lebens. Höchst emsig erblicken wir zwar die Spinnerin bei ihrer alltäglichen jedoch nicht unedlen Beschäftigung; der beseelte Ausdruck ihrer Züge aber bekundet, daß sie an ganz etwas Anderes dabei denkt: wer die lieblichen und schalkhaften Spinnerinnen vor den Thüren der italiänischen Landhäuser gesehen hat, der kennt die Originale, die dem Künstler vorschwebten bei der Schöpfung dieses graciösen Gebildes. Der Kreis solcher unmittelbar aus dem Leben herausgegriffenen edlen Kunstgestalten ist noch bei Weitem nicht durchlaufen; der Bildner aber wird zur Einschlagung dieses Weges leicht ermuntert, denn die allgemein verständlichen und ansprechenden Darstellungen solcher Art finden, gleich den vorigen, bald ihren schicklichen Ort in den Sälen der Kunstfreunde. Erfreulich ist nun zwar wohl dem Künstler solch ein Schicksal seiner Werke; doch kann dasselbe ihm nie vollkommen genügen. Es hat die ernste und würdevolle Kunst der Bildnerei in ihrem Wesen durchaus ein Streben nach der Oeffentlichkeit; sie gehört weniger einzelnen Individuen, als der Nation: für diese muß das Bildwerk Bedeutung haben, ganze Völker sollen sich weiden an dessen Anblick.

Ernste Grabmonumente, der Erinnerung jener großen Todten geweiht, die da fortleben im Munde, wie in den Herzen aller Vaterlandsfreunde, gehören zu den würdigsten Vorwürfen für die neuere Sculptur; und in diesem Gebiete ist denn auch seit den frühesten Zeiten wahrhaft Großes und Erhabenes geleistet worden von der christlichen Plastik: für deren Geschichte also giebt es fast nichts Wichtigeres, als eben die nähere Beschauung dieser Denkmale. Dieselben hängen Anfangs wiederum mit der Religion so wie auch mit der Architektur innig zusammen. Eine besondere prachtvolle Crypta umschließt, der heiligen Monumente dieser Art zuerst zu erwähnen, gewöhnlich die mit allem Reichthum und mit allen nur denkbaren der Sculptur angehörigen Bildungen so verschwenderisch verzierte Cista

Digitized by Google

oder Tumba, in welcher die hoch verehrten Gebeine der Märtyrer und Heiligen ruhen: die Kunst, die in deren Grabkapellen zu Mailand, Cölln, Prag und anderen Orten in so reichem Maaße sich findet, hat Gelegenheit zu beträchtlichen einzelnen Werken darüber gegeben. Die Kirche blieb jedoch auch meistens der Ort für die Grabmonumente anderer verehrter, und des allgemeinsten Andenkens würdiger Menschen; eine überaus große Zahl solcher Kunstwerke aber ist gleich interessant, sowohl in Hinsicht der Technik, als auch wegen der Idee und Ausführung, worüber natürlich an dieser Stelle nur wiederum einige einzelne Andeutungen gegeben werden können. Was nun zunächst das Material zu diesen Denkmalen betrifft, so finden sich dieselben in allen Stoffen, von Gold und Silber [100]), vergoldeter und anderer Bronze, Alabaster, Marmor und Sandstein; es kommen aber auch hier die ersten großen Bildungen neuerer Kunst vor in gebranntem Thon. Ein interessantes Werk dieser Art ist z. B. das Monument des schlesischen Herzogs Heinrichs IV., in der von ihm im Jahre 1288 gestifteten Collegialkirche zu Breslau: der Fürst ruht in voller Rüstung auf dem Denkmal, dessen Seiten mit vielen kleinen Figuren von fleißiger Arbeit geziert sind [101]). Diese Weise der Bildnerei ist indessen in Deutschland, wo der Mangel an Marmor vielleicht diese Erfindung neuerdings wieder hervorrief, ungleich älter; denn es wird uns berichtet, daß im Jahre 948 dem Baierschen Herzog Heinrich I., und seinem Feldherrn Ratho, zu Mauerkirchen Statuen gesetzt worden sind aus Erde geformt, und im Feuer gehärtet [102]). Im funfzehnten Jahrhundert besaß der be-

100) Mit Gold, Silber und Juwelen war z. B. einst das Grabmal Wilhelms des Eroberers in der Abteikirche zu Caën reich verziert. S. darüber Fiorillo T. V. S. 44.

101) S. üb. d. Denkm. Zimmermann's Beitr. z. Beschr. v. Schlesien T. XI. S. 96.

102) Aventinus Annales Bojorum lib. V. p. 495. (ed. Ingolsti 1554) Raderi Bavaria sacra et pia T. I. p. 164.

Digitized by Google

rühmte Nürnbergische Bildner Adam Kraft noch ein besonderes Geheimniß, weichen Massen aus Sand und Thon die Härte des Steines zu geben; Sandrart nehmlich sagt von diesem Künstler: „er hatte eine sonderbare Wissenschaft, „die Steine zu erweichen, und in die aus Leimen und ge„stoßenen Steinen zubereitete Formen zu gießen, und dann „wieder zu härten [103]). Murr bemerkt, daß man von diesem Verfahren bereits im eilften Säculum Spuren finde in Deutschland [104]). In Erz sind die bekannten Grabmonumente zu Nürnberg und Magdeburg, von der Hand Peter Vischers und seiner Söhne, für alle Zeiten Wunder der Kunst, sowohl in Rücksicht des Technischen, als auch wegen der höchst correcten Zeichnung, und wegen des charakteristisch schönen Ausdrucks der Apostel und anderer daran befindlicher Figuren. Diese Kunstwerke sind jedoch auch noch in anderer Hinsicht bemerkenswerth, indem sie nehmlich darthun, wie schwer gleichsam die Bildnerei von der verschwisterten Baukunst sich trennte: das Denkmal in Magdeburg z. B. ist, obgleich nur in Gestalt einer Tumba, doch im Ganzen construirt nach den damals üblichen architektonischen Formen. Die Hauptfigur an diesen, wie überhaupt an den früheren Monumenten der Art, stellt gewöhnlich den Verstorbenen dar, wie er ausgestreckt daliegt im Tode; dadurch nun entsteht schon an und für sich eine nothwendige Monotonie: wenn indessen die Haltung der Hände, wie auch die Anordnung des Ganzen überhaupt, so oft sich genau wiederholen, so ist dieses nicht, wie Fiorillo meint, bloße Unbeholfenheit der damaligen Bildner [105]); der Grund

---

103) Deutsche Academie etc. Th. II. B. 3. Cap. 2.

104) S. dessen Beschr. v. Nürnberg S. 123. Bei dieser Gelegenheit ist auch noch des Bildners G. Leygebe zu gedenken, der im siebzehnten Jahrhundert eine eigene Masse von Eisen erfand, aus der er jedoch stets nur kleine Rittergestalten, meistens Bildnisse damaliger Herrscher, verfertigte.

d. V.

105) a. a. O. Th. V. S. 466.

Digitized by Google

davon liegt vielmehr tiefer, nehmlich im Grabe selbst. Wie schon in Aegypten einst der Mumienkasten ein äußeres Bild des darin ruhenden Todten in der gleichen Lage darstellte, so ist es auch während des Mittelalters allgemeine Sitte gewesen, die Figur auf dem Grabsteine genau so zu legen, wie der Todte im Sarge ruht [106]). Der fromme christliche Geist jener Zeiten fand hier jedoch nur wenige schickliche Formen: entweder die starren Hände lagen gefaltet, wie zum Gebet; die Arme waren über der Brust verschränkt in Gestalt eines Kreuzes; oder der an dieses heilige Symbol erinnernde Schwertgriff ward gehalten von der linken Hand des, zum Kampfe für die Religion stets bereit gewesenen Helden, während die offene Rechte, wie in der Gebehrde des Bekennens, auf dem Herzen ruhete. War der Verstorbene ein Bischof oder sonst ein Geistlicher von höherem Rang, so hielt die Linke natürlich den Stab, oder ein sonstiges Zeichen seiner Würde. Eine ganz besondere in früheren Zeiten gebräuchlich gewesene Darstellung, die eine vielfache allegorische Deutung zuläßt, ist noch die, daß die abgebildeten Todten ihre ausgestreckten Füße anstemmen gegen einen Hund oder auch einen Löwen: also erblickt man in England die vielen im eilften und zwölften Jahrhundert verfertigten Bildsäulen angelsächsischer Könige und Königinnen sämmtlich geformt [107]); auch dem Kaiser Heinrich II. und seiner Gemahlin Kunigunde liegen auf dem schönen Denkmale im Dome zu Bamberg zwei Löwen zu Füßen. Ein höchst eigenthümliches Monument sieht man noch in der schönen Elisabeth-Kirche zu Marburg; es ist das Grab des hessischen Landgrafen Wilhelm's des Jün-

106) Als man im Jahre 1754, und später noch einmal am 17ten July 1797, das Grab des englischen Königs Johann in der Kathedrale von Worchester eröffnete; so fand man den Leichnam, mit dem Schwerte umgürtet, ganz genau in derselben Lage, wie der Herrscher oben auf dem Monumente abgebildet ist. S. Dr. Nash Supplem. to the Collect. for the Hist. of Worcestershire p. 86.

107) Gough l. c. T. I. praef. p. 94.

Digitized by Google

geren. Auf dem oberen Theile des Denkmals liegt der Fürst in völliger Rüstung mit gefalteten Händen da; sein Haupt bedeckt der kriegerische Helm, dessen aufgeschlagenes Visir einen Theil des Gesichts sehen läßt. Unmittelbar darunter aber erblickt man durch die Oeffnung eines Bogens eben diesen Fürsten dargestellt in dem gräßlichsten Bilde der Verwesung, das eine düstere Fantasie nur irgend zu erschaffen vermag. Der hingestreckte, halb vermoderte, von Schlangen und Ungeziefer durchkrochene Körper gewährt, auch bei dem unbefangenen Zuschauer, einen furchtbar erschütternden Anblick [108]). Dieses Werk entstand jedoch nicht etwa durch die abentheuerliche Laune eines einzelnen Bildners, die Kunst vielmehr pflegte damals häufig auf solche Weise zu mahnen an die christliche Ansicht von der Vergänglichkeit alles Irrdischen. Zu Bologna sahen wir unter Andern in der Gemälde-Sammlung des Grafen Marescalchi zwei lebensgroße Kniestücke, von der Hand eines venetianischen Malers, welche einen Jüngling und eine Jungfrau darstellen im höchsten Reize jugendlicher Blüthe, und zugleich, wie der Reichthum der Stoffe, der Ketten und Diamanten es beweist, mit allen Gütern der Erde zum höchsten Ueberflusse ausgestattet. Durch den Druck einer Feder drehen aber diese Bilder im Rahmen sich um; die Kehrseite tritt hervor, und nun erblickt man dieselben Gestalten in der gräßlichsten Zerstörung des Grabes, von nagendem Gewürm jeder Art vielfach bedeckt. Der Eindruck dieser Bildungen ist wahrhaft überwältigend. Die Kunst erscheint hier zwar keineswegs ästhetisch, wohl aber noch didaktisch: auch die beredteste Predigt vermöchte niemals, das Nichtige aller irrdischen Herrlichkeiten darzustellen mit solcher nachdrücklichen Kraft; und somit könnte für manches so ganz darin versenkte eitle Weltkind der An-

108) Eine Beschr. dieses Monuments enthält Meusel's Museum für Künstler und Kunstliebhaber. Jg. v. 1792. St. XVIII. S. 431—446.

Digitized by Google

blick solches Werkes höchst ersprießlich sein. Auch unter den herrlichen alten Gemälden im Campo santo zu Pisa finden sich ähnliche Darstellungen; das furchtbarste Bild der Zerstörung im Tode geben indessen zu Florenz die bekannten Gruppen der „Verwesung" und der „Pest," von Gaetano Zummo [109]) in gefärbtem Wachse dargestellt mit grausender Wahrheit. Mancher anderer Eigenthümlichkeit der christlichen Kunst würde in weiterer Betrachtung der verschiedenen Grabmonumente noch zu gedenken sein; hier indessen machen wir nur in Kurzem noch aufmerksam auf die reiche Fülle wahrhaft vortrefflicher Kunstwerke [110]), welche die neuere Sculptur in dieser Gattung hervorgebracht hat. Nächst den bereits gedachten meisterhaften Bildungen Peter Vischer's verdient, unter den Schöpfungen deutscher Kunst, das Grabmal Kaiser Friedrich's III. in der Stephans-Kirche zu Wien einer besonderen Erwähnung. Dieses aus weißem und rothem Marmor bestehende Monument hat gegen zwei hundert und funfzig Figuren, die zahllosen Ornamente, Wappen u. s. w. ungerechnet: der Verfertiger des in Poesie und Prosa so vielfach gefeierten Werkes ist der große Baumeister und Bildner Nicolaus Lerch von Straßburg [111]), den man dafür, sammt seinen dabei thätig gewesenen kunstgeschickten Genossen, den größten Bildnern des Alterthums

---

109) Dieser höchst geschickte Bildner, oft fälschlich Zumbo genannt, ward 1656 zu Syracus in einer vornehmen Familie geboren, und starb nach manchen merkwürdigen Schicksalen im J. 1701 zu Paris.

d. V.

110) Manche merkwürdige Grabsteine sind, neben vielen werthlosen, gewiss verloren gegangen durch die sonderbare Gewohnheit, dieselben im Fussboden der Kirchen platt einzulegen, wo sie natürlich sehr bald abgetreten wurden.

d. V.

111) N. Lerch, einer der vielen späteren Baumeister des Strassburger Münsters, ward 1467 nach Wien berufen, und starb daselbst 1493.

d. V.

Digitized by Google

an die Seite gestellt hat [112]). Wenig später vollendete Michael Angelo das berühmte Monument Julius des Zweiten; die colossale Statue des Pabstes, so wie die noch an diesem Denkmale befindliche Figur des Moses, gehören unbedingt zu Buonarotti's schönsten Kunstleistungen. Von diesem Meister nun bis auf die jetzigen Zeiten hat die neuere Sculptur in Vorwürfen solcher Art die bei weitem größeste Zahl allgemein bewunderter Kunstwerke hervorgebracht: zum Beweise erinnern wir nur an die bekannten Grabmonumente von der Hand eines Bandinelli, Algardi, Tubi, Rossi, Pigale, Canova, J. G. Schadow, Rauch und Anderer. Die ältesten Denkmale der Art waren, wie schon bemerkt ward, in ihrer ganzen Idee durchaus christlich, zugleich aber bisweilen höchst poetisch, wie z. B. das schöne im Jahre 1304 errichtete Grabmal der Herzogin Blanka von Oestreich, in der Franziskaner Kirche zu Wien. Die Fürstin ruht wie eine Nonne gekleidet auf dem Grabstein; zu ihrem Haupte und zu den Füßen stehen kleine Engel, die darüber weinen, daß die Erde ein so viel Heil und Segen bringendes Muster von Tugend und Frömmigkeit so früh verlieren mußte. Mit diesen Zähren der Göttlichen aber mischen sich die Thränen der Sterblichen: am Postamente unten zeigen mehrere Geistliche die tiefste Trauer um den Verlust der edlen Fürstin. In späteren Zeiten erhielten indessen diese Monumente einen mehr allegorisch-poetischen Charakter. Nachdem die in solcher Weise überladenen Bildungen des französischen Geschmacks lange genug im Gange geblieben waren, so brach Canova auch hier wiederum eine neue Bahn, indem er zunächst in der ganzen Anordnung dieser Denkmale die herkömmliche Form verließ, und zu-

112) Cuspinian sagt nehmlich von jenem Monumente: „est illud e marmore vario, porphyretico ac candido mixto, faberrime factum, ab ingeniosissimis architectis, statuariis ac sculptoribus, qui neque Praxiteli, neque Phidiae, neque Alcameni, neque Scopae herbam porrigerent: neque aliis, quoscunque vetustas commendat, cederent.“ De caesaribus p. 412.

Digitized by Google

gleich die allegorische Idee zurückführte zu größerer Einfachheit und Einheit. Sein hohes Meisterwerk dieser Art in der Augustiner-Kirche zu Wien ist allgemein bekannt [113]); schöner indessen ist beinahe noch des Künstlers Idee zu einem Monumente Tizian's, das in Venedig errichtet werden sollte, was aber durch ausbrechende kriegerische Unruhen verhindert ward. Dieser Entwurf zeigt gleichfalls eine Pyramide, in deren Mitte der Eingang zur Gruft sich öffnet; so eben ist der Genius der Kunst im Begriff, die Asche des großen Künstlers hinein zu tragen, und die drei Schwesterkünste Malerei, Plastik und Baukunst folgen ihm trauernd: auf dem Architrav des Eingangs steht das einzige Wort „Tiziano." Es wird schwer sein, etwas Einfacheres und Großartigeres zu componiren in dieser Art. Rauch's treffliches Denkmal der verewigten Königin Luise ist in seiner erhabenen Grundidee frei von allem poetischen Nebenwerk: wie in sanftem Schlummer erblickt man die verklärten Züge der allgeliebten Herrscherin, denn der Tod ist ja nur der längere Schlaf, aus dem der Mensch erwacht zu einem schöneren Morgen.

Die Allegorie, welcher so eben gedacht ward, ist der neueren Sculptur wesentlich angehörig. Wie sehr auch die Aesthetik im Allgemeinen sich auflehnen mag gegen solche sinnbildliche Darstellungen, besonders wenn die Figuren derselben mit wirklichen Personen vermischt erscheinen: so kann doch die Bildnerei, vom öffentlichen Denkmal bis zum Gepräge der Medaille, dieser Form des dichterischen Ausdrucks niemals ganz entbehren. Die Allegorie neuerer Zeit ist anzusehen als eine von aller früheren religiösen Beziehung losgeschiedene, rein poetische Symbolik, und wird, sammt allen zu deren Bereich gehörenden Personificirungen, Em-

113) Auch Canova's colossale Monumente der Päbste Clemens XIII. und XIV. in Rom, so wie Alfieri's Denkmal zu Florenz, sind hier wegen ihrer einfacheren allegorischen Composition zu erwähnen.

d. V.

Digitized by Google

blemen, Attributen und ähnlichen sinnbildlichen Darstellungen, in ihrer so eben ausgesprochenen Unentbehrlichkeit für die einer Mythologie ermangelnde christliche Kunst, ein wichtiger Gegenstand ästhetischer Untersuchung. Winkelmann schrieb daher bereits einen besonderen Versuch über die Allegorie in der Plastik; dieses unleugbar schwächste Werk des großen Kunstforschers aber kann, zum Theil noch befangen in dem damals herrschenden französischen Geschmack der Composition, den artistischen Anforderungen unserer Zeit eben so wenig genügen, als die früheren Iconologieen der Italiäner und Franzosen. Auch Lessing's und Herder's beiläufige Anmerkungen, so wie die Ideen des geistreichen Moritz über diesen Gegenstand, erschöpfen denselben keineswegs: und so machen wir demnach abermals aufmerksam auf eine neue bedeutende Lücke in der Kunstwissenschaft. Möge bald ein Schriftsteller, mit artistischen Kenntnissen und mit poetischer Schöpfungskraft gehörig ausgestattet, das eigentliche Wesen dieser Symbolik der neueren Sculptur recht gründlich und klar darstellen, und die Künstler darüber durch Lehre und Beispiel zu deutlichem Bewußtsein bringen. Viele Allegorieen, die man auch an den neuesten plastischen Werken wahrnimmt, entsprechen der Idee einer ungesucht natürlichen Bildersprache durchaus nicht, und zeigen eben in den unbestimmten Richtungen der Auffassung, daß die Künstler noch im Dunkel sind über das hier waltende ästhetische Princip [114]). — Gewöhnlich erscheint die allegorische Figur nur der höheren allgemeinen Idee eines öffentlichen Kunstwerks untergeordnet;

114) Einzelne solcher symbolischen Darstellungen unserer Zeit sind jedoch, der Idee, wie der Ausführung nach, vortrefflich. Manche allegorische Figuren an Canova's Monumenten, wie z. B. die Colossal-Statue der weinenden Italia an Alfieri's Grabe, und eben so auch die grossartigen sinnbildlichen Gestalten an dem bekanntem Denkmal auf dem Kreuzberge bei Berlin, gehören, von Schinkel, Rauch, Tiek und Wichmann componirt und ausgeführt, unbedingt zu den schönsten Bildungen der neueren Sculptur.

d. V.

Digitized by Google

da sie indessen hier zugleich, wie jede Figur der Bildnerei, ein charakteristisch schönes Ganzes für sich darstellt: so sind allerdings auch gewisse einzelne Fälle denkbar, wo die poetische Symbolik sich, nach der ihr inwohnenden Idee, völlig selbständig geltend macht in einem plastischen Gebilde. Canova's letztes, so viel wir wissen, unvollendet gebliebenes Werk ist eine solche allegorische Gruppe, deren Hauptfigur die Religion als Siegerin darstellt, und die als ein Denkmal der neuesten großen Weltbegebenheiten, auf Kosten einer in England dazu gemachten Subscription, öffentlich aufgestellt werden soll in Rom.

Das Relief, worüber wir bereits hinsichtlich seiner verschiedenen Anwendung in der neueren Sculptur manche kunstgeschichtliche Bemerkung gemacht haben [115]), wird nunmehr, als ein höchst wichtiger Zweig der Plastik, auch nothwendig noch ein Gegenstand kurzer ästhetischer Beschauung. In solcher erhabenen Arbeit strebt die organische Gestalt sich gleichsam erst loszuwinden von der unorganischen Materie; die Figuren erscheinen zwar einerseits als wahre Körperformen, andererseits aber verlieren dieselben sich in die Fläche des ihnen stets nothwendigen Hintergrundes. So bildet das Relief gleichsam einen Uebergang von der plastischen Kunst in die Malerei. Die Griechen bedienten bei den Arbeiten solcher Art sich hauptsächlich nur einer einzi-

115) Nachträglich bleibt hier in historischer Hinsicht noch zu erinnern, dass die Spott-Reliefs, welche allegorische Processionen von Füchsen, Wölfen und anderen Thieren, so wie auch erotische Klosterscenen darstellen, sicher erst gegen die Zeiten der Reformation hin verfertigt worden sind. Fiorillo, der (Th. VI. S. 867 u. f.) mehrere solcher Bildwerke beschreibt, spricht ihnen, ganz gegen die Denkweise der früheren Zeit, fälschlich ein höheres Alter zu. Die älteren kirchlichen Schauspiele, sonderbaren Feste u. s. w. haben zu jenen Reliefs eben so wenig eine nähere Beziehung, als der angeführte im Jahre 1125 von Bernhard von Clairvaux geschriebene Brief, in dem durchaus nur von abentheuerlichen und romantischen, nicht aber von spottenden oder gar obscönen Bildungen in Kirchen und Klöstern die Rede ist. v. S. Bernard. Apolog. ad Guilelm. c. 12. §. 29. (op. om. T. I. p. 538.)

Digitized by Google

gen geraden Fläche, aus der die Figuren, entweder bis gegen die Hälfte oder auch selbst weit darüber, hervorsprangen, je nachdem das Bildwerk, meistens als architektonische Zier gebraucht, höher oder niederer, oder auch mehr oder minder in hellem Lichte gesehen ward. Waren die Räume wenig beleuchtet, so traten die Figuren, mit vielen freien Gliedern, beinahe ganz hervor, wie z. B. einige Centauren-Gruppen des Phidias von den Friesen des Parthenon; im Allgemeinen aber liebten die Griechen wohl, wo es irgend durch Ort und Umgebung gestattet war, mehr das flacher gehaltene Relief: der Festzug der Panathenaeen von Phidias, die herrlichen Reliefs aus Phigalia, so wie die erhabenen Arbeiten auf Sarkophagen, Kandelabern u. s. w. geben, mit ihren seltener nur ganz frei herausstrebenden Einzelnheiten, dafür genügende Beweise. Die neuere Eintheilung solcher Bildungen in das Bas-Relief, Demi-Relief und Haut-Relief sind im Ganzen wenig erheblich, ja die letzte Classe umfaßt eigentlich einen, für die höhere Schönheit solcher Werke an sich unstatthaften Grad des Hervortretens einzelner Theile. Wir erinnern uns mancher französischer Bildungen der Art, deren Figuren dergestalt herausgearbeitet waren, daß zum Beispiel an einem Pferde schon alle vier Füße desselben völlig frei waren, so daß der verdeckte Schenkel des Reiters das Ganze größtentheils nur mit dem Hintergrunde verband; welche Darstellungsweise, abgesehen von der Zerbrechlichkeit solcher kleineren Figuren, stets einen unangenehmen Effekt macht. Wir ziehen überhaupt das durchgängig flacher gehaltene Relief wegen seiner gefälligeren Wirkung bei Weitem vor, und möchten sogar einzelne frei herausstehende Glieder der Figuren nur da allenfalls gestatten, wo etwa die weite Entfernung vom Auge eine schärfere Absetzung der Theile durchaus nothwendig macht. Ein noch größerer Mißgriff der neueren Sculptur ist indessen die Manier, das Relief auf verschiedene, und besonders auf schräge Flächen darzustellen, wie es Bernini, Algardi und Andere häufig gethan haben: man

Digitized by Google

wähnt hier durch Verkleinerung und Verflachung die Wirkung der Perspective hervorzubringen, und bedenkt nicht, daß in der Malerei das Abdämpfen der Farben einzig nur den abnehmenden Formen die Täuschung der Entfernung verleiht. Die besten Bildner unserer Zeit verfallen indessen noch in diesen Fehler, wie unter Andern Rauch in seinen zum Theil so vortrefflichen Reliefs an Blücher's Denkmale zu Berlin; und eben so auch Canova, wenn er an seinen Monumenten bisweilen vorn ganze Figuren gebraucht, für welche andere Bildungen in Relief förmlich eine Art von perspectivischem Hintergrund bilden sollen. Manche neuere Theoretiker selbst befinden sich in dieser Hinsicht noch in dem gleichen Irrthum: vor nicht vielen Jahren erschien in Deutschland, als ein wunderlicher Mißbrauch der Rechenkunst, ein rein mathematisch durchgeführtes Werk über die Relief-Perspective; und etwas Aehnliches ungefähr ließ A. W. Schlegel in der neuesten Zeit verlauten [116]). Es giebt allerdings wohl manche Kunstrücksichten, welche die Anordnung der Figuren in erhabener Arbeit gemeinschaftlich mit der Malerei zu nehmen hat; jedoch befolgt die Sculptur, wegen jenes Mangels perspectivischer Abdämpfung, und wegen des natürlich geworfenen Schattens, nothwendig in der geringeren Deckung der Relief-Figuren unter einander, so wie in deren stets mehr gelegener Auffassung im Profil, ganz anderen Gesetzen: dieselben sind bereits deutlich dargelegt in einem früher schon angeführten besonderen Werke [117]), auf welches wir denn wegen des Weiteren über die artistische Behandlung des Reliefs hiermit verweisen. Was nun die Anwendung desselben betrifft, so bleibt zunächst eine größere Allgemein-

116) In seinen kürzlich in Berlin gehaltenen öffentlichen ästhetischen Vorlesungen. Einen Auszug derselben giebt F. Förster im Berl. Convers. Bl. Jg. 1827. No. 113—159.

117) E. H. Toelken, über das Basrelief, und den Unterschied der plastischen und malerischen Composition. Berl. 1825.

Digitized by Google

heit und Selbstständigkeit für diese Art der plastischen Kunstleistung zu wünschen, indem das Relief, ungeachtet seiner conventionellen Form, auch das minder kunstgeübte Auge fesselt. Die erhabenen Arbeiten an dem Aeußeren der Prachtgebäude werden jedoch, besonders wenn sie nicht aus edlem Marmor sind, als bloßes schmückendes Beiwerk selten nur einer näheren Anschauung gewürdigt; die höhere Kunst eines Meisters erscheint, zum Theil auch unbemerkbar wegen der Höhe, hier beinahe nutzlos verschwendet. Einer größeren Aufmerksamkeit dürfen zwar die Reliefs an den aufgestellten Denkmalen sich erfreuen, jedoch erscheinen sie auch hier nicht als eine das Interesse unmittelbar für sich selbst erregende Kunstleistung. Ein etwa den öffentlichen Geschäften geweiheter Versammlungs-Saal von mäßigem Umfang, und von edlen, großartig einfachen architektonischen Formen und Ornamenten, dessen breit herumlaufendes Marmorfries ein einziges schönes Relief bildet, zeigt dasselbe in einer höheren Selbstständigkeit: wie schimmernd auch Malerei und Vergoldung solche Räume zu schmücken vermögen, so stehen dieselben doch, besonders in der hier gewöhnlichen Tagesbeleuchtung, weit zurück stets gegen die Hoheit und Erhabenheit solcher Prachtwände der Sculptur. Als genügender Beweis dafür dient im Pallast des Monte Cavallo zu Rom jener Saal, dessen Fries Thorwaldsen geschmückt hat mit dem Einzuge Alexanders in Babylon. Dieses große Prachtwerk des Künstlers zerfällt, höchst sinnig angeordnet, in zwei Haupttheile. Von der einen Seite erblickt man den nahenden Triumphwagen des Helden [118]), hinter diesem das edle Streitroß Bucephalus, und darauf die Anführer und Krieger zu Fuße und zu Pferde in un-

118) Die den Festzug eröffnende Friedensgöttin erscheint, gleich der Victoria, die des Helden Triumphwagen führt, hier, wo die ästhetische Idee durch sich selbst schon so deutlich ausgedrückt ist, als ein Fehler der Composition. S. die vorhin gemachten Bemerkungen über die Allegorie in der plastischen Kunst.

Digitized by Google

übertrefflich schöner Gruppirung: von der anderen Seite aber kommen die Babylonier mit reichen Geschenken, worunter Löwen, Tiger, Pferde u. s. w., dem Zuge der Sieger feierlich entgegen. Es werden leicht sich viele ähnliche poetische Vorwürfe finden lassen für Kunstwerke solcher Art; wenn die zu zierenden Räume jedoch für Staatsverhandlungen oder überhaupt für politische Zwecke bestimmt sind, so kann die Kunst hier noch eine größere Bedeutsamkeit gewinnen durch andere dem Interesse der Zeiten näher liegende Darstellungen aus der Geschichte, deren wichtige Begebenheiten sonst häufig im selbstständigen Relief dem Andenken der kommenden Jahrhunderte aufbewahrt wurden. So sieht man unter Andern noch jetzt an jenem Stadtthore, durch welches einst die Mailänder in ihre vom Kaiser Friedrich I. zerstörte Stadt wiederum ihren Einzug hielten, mehrere Reliefs, welche diese für die Einwohner daselbst ewig denkwürdige Begebenheit darstellen. Diese Arbeiten sind zwar noch äußerst roh[119]), dennoch aber ließ der Enthusiasmus des Volks eine Inschrift darunter setzen, die den Künstler, Namens Anselmo, zu einem neuen Dädalus erhebt[120]). Den Hof des Rathhauses zu Rouen zieren fünf Basreliefs, welche die merkwürdige bei Andres statt gehabte Zusammenkunft darstellen zwischen Franz I. von Frankreich, und Heinrich VIII. von England[121]);

119) Eine ziemlich genaue Abbildung dieser Reliefs giebt Giulini Mem. di Milano T. VI. pl. 1—4. — Croze-Magnan sagt bei Erwähnung dieser Kunstwerke in Bezug auf die Bildnerei überhaupt, sehr treffend: „voila la sculpture de nouveau associée aux grands événemens politiques, et tout a la fois, ce qui est bien plus important et remarquable, aux interets et aux passions des peuples: la voila comme dans l'antiquité, exposant sur les places publiques des ouvrages, dont le sujet inspire un enthusiasme general.“ l. c. p. 94.

120) Hoc opus Anselmus formavit Daedalus alter. Fiorillo giebt diese, so wie noch manche andere Inschrift unrichtig. S. Th. II. S. 380.

121) v. Montfaucon Monum. de la Monarchie française. T. IV. p. 200. — Ducarel Anglo-Norman Antiquities. p. 32. Pl. XI. XII.

Digitized by Google

Algardi's Leo der Große im Lager des Attila, so wie Cousstou's passage du Rhin sind allbekannte historische Reliefs: ähnliche, das allgemeinste Interesse der Völker angehende Sculpturen werden hoffentlich die kommenden Zeiten noch hervorbringen in reicher Zahl. Die erhabene Arbeit ist aber auch ganz besonders noch geeignet zu freien Dichtungen aller Art. Der Künstler kann hier — leichter als in lebensgroßen Statuen, oder in kleinen von der neueren Zeit mit Recht wenig geschätzten Figürchen oder Püppchen — seiner Fantasie freien Lauf lassen; das Mythologische, wie das Allegorische und rein Poetische, wird für das Relief ein passender Vorwurf. So grub Propertia Rossi die unglückliche Geschichte ihrer Liebe, welche die geschickte Bildnerin in der Blüthe der Jahre dahinraffte, in Marmor; der Stein erhielt hier gleichsam Gefühl für die sanfte elegische Klage, und dieses Schmerzens-Relief ward ihr Meisterwerk [122]). Unter den neueren Bildnern hat besonders Thorwaldsen Vieles und Treffliches gedichtet in dieser Form; die wichtigsten seiner kleineren erhobenen Arbeiten sind: Minerva, die den Schmetterling auf das Haupt des vom Prometheus geformten Menschengebildes setzt; Bacchus, der den Amor aus einer Schaale schlürfen läßt; Amor, der die ohnmächtige Psyche mit seinen Pfeilen zu erwecken strebt; Priamus, wie er vom Achill den Leichnam seines Sohnes erfleht; Nessus und Dejanira, Hygiea, Aesculap's Schlange tränkend; Aurora, die Nacht, u. a. m. Die zuletzt genannten Werke sind zwei Medaillons von ausnehmender Schönheit, sowohl in Hinsicht der Idee, als auch der Ausführung. Diese kleineren Meisterwerke der Sculptur nun kann auch, da sie nicht, gleich den Statuen

122) Diese berühmteste Künstlerin in der Sculptur starb 1530 zu Bologna; die beiden schönen Engel an der Kirche der heil. Petronia daselbst sind gleichfalls von ihrer Hand. Propertia Rossi hatte die Regeln der Baukunst und der Perspective studirt, und war zugleich geschickte Malerin und Tonkünstlerin.

d. V.

Digitized by Google

in Marmor und Erz, viele Tausende kosten, der bemittelte und kunstliebende Privatmann kaufen, und ein solches Relief in seinem einfachen, aber geschmackvollen Salon einmauern lassen als schönste Zier, sich und Anderen zu dauernder Freude.

Die geschnittenen Steine sind, entweder für sich selbst, oder im Abdruck, gleichsam Reliefs in Miniatur. Die Alten haben bekanntlich in diesem Kunstzweige wahrhaft Bewunderungswürdiges geleistet; ihre Gemmen und Cameen bilden so zu sagen einen kleinen aber höchst interessanten Auszug von dem, was einst die Sculptur so Herrliches im Großen hervorgebracht hat. Auch in der christlichen Zeit ist die Steinschneidekunst frühe schon mit Erfolg geübt worden. Der Domschatz zu Bamberg enthält eine reiche Anzahl von Arbeiten solcher Art, die zu den Zeiten Kaiser Heinrichs II. verfertigt worden sind. Besonders merkwürdig ist hier das sogenannte Altare S. Henrici, an dem vorn biblische Geschichten, von Adam und Eva an, bis auf die Geburt des Heilandes, sehr fein in Onyx geschnitten sind. Fouques, ein berühmter französischer Künstler, der unter den ersten Capetingern lebte, war Vorsänger in seinem Kloster zu Saint Hubert, dabei der berühmteste Miniatur-Maler seiner Zeit, und zugleich sehr geschickter Holzarbeiter und Steinschneider [123]). In England bildeten um das Jahr 1300 die Juvelierer und Steinschneider bereits eine besondere Zunft [124]); in Italien gilt Johannes Bernardi, einer der im funfzehnten Jahrhundert von Constantinopel nach Florenz geflüchteten Griechen, als der Verbesserer und eigentliche Wiederhersteller dieser Kunst; und gleichzeitig etwa war in Nürnberg, Straßburg und

123) v. Historia Andagin, ap. Martene et Durand Ampliss. Collect. T. IV. p. 925.

124) Gravers und Cutters of stones nennt diese Künstler eine Parlaments-Acte vom J. 1300, in welcher wegen des Münzfulses nützliche Anordnungen getroffen werden. Vergl. Fiorillo Th. V. S. 118.

Digitized by Google

andern Orten Deutschlands die Steinschneiderei im höchsten Flor: der bekannte Meister Lucas Kilian wurde seiner trefflichen Arbeiten wegen häufig der deutsche Pyrgoteles [125]) genannt. Späterhin sank dieser Zweig der plastischen Kunst merklich im Ansehen. So wie das Ritterthum der Bildnerei überhaupt, durch die alle Körperform förmlich verdekkende Rüstung, nachtheilig ward, so auch litt durch dasselbe im Besondern die Steinschneidekunst, welche sich lange Zeit fast einzig auf die Wappenringe beschränken mußte, an denen nur allenfalls noch die geübte Technik in leichter Behandlung der härtesten Massen sich bewähren konnte. In neuester Zeit erst trat hier wiederum, nachdem die mythologischen Nachbildungen antiker Gemmen und Cameen natürlich nur geringen Beifall gefunden hatten, eine höhere Kunstseite hervor in den Portrait-Bildungen allgemein verehrter und gefeierter Menschen. Wer einem Herder, oder Jean Paul, Schiller oder Göthe einen wesentlichen Theil seiner tieferen geistigen Ausbildung verdankt, der trägt auch wohl gern die Züge des hohen Sängers auf einem einfach schönen Ringe stets mit sich, entweder in einem geschnittenen Edelstein, oder doch wenigstens in einer schön geformten Paste, wie jetzt L. Natter, Facius und andere namhafte Meister dieselben liefern. Und hiermit hat denn auch die Steinschneidekunst von neuem wieder eine schöne Beziehung gewonnen für das Leben.

Das Portrait im Großen, von der Büste bis zur ikonischen Statue, steht in steter natürlicher Verbindung mit den Interessen der Zeit, da Marmor und Erz seltener nur verwendet werden für bloße Familien-Bildnisse. Wenn aber dieses auch der Fall ist, wenn die dargestellten Personen auch in keiner Weise der Oeffentlichkeit gehören: so nimmt dennoch ein solches Werk der Sculptur für sich die allgemeinere Aufmerksamkeit stets in größeren Anspruch,

125) Einer der berühmtesten Steinschneider des Alterthums, der zur Zeit Alexanders des Grosen lebte. d. U.

Digitized by Google

als das Portrait der Malerei. Der Grund davon liegt zum Theil in der, gegen die zahllosen schlechten Gemälde solcher Art, größeren Seltenheit und Schönheit der plastischen Gebilde, da der eigentliche Stümper zwar leicht zum Malen, weniger aber schon zum Nachbilden und Nachformen gelangt. Ferner aber wird der Blick hier leicht angezogen von der concreten Gestalt, so wie von des blendenden Marmors idealischem Schimmer; das Erz aber erfüllt die Brust stets mit dem eigenthümlich erhebenden Gefühl der Unvergänglichkeit, das Abbild des also dargestellten Menschen überkommt, wenn nicht höchste Gewalt dasselbe vernichtet, den späteren Jahrtausenden. Das Portrait ist demnach stets ein höchst willkommener Vorwurf der Plastik, und wird, in so fern nicht bloß platte Darstellung der genauesten natürlichen Umrisse, sondern tiefere characteristische Auffassung dasselbe, bei aller Aehnlichkeit, zugleich zu einer allgemeineren an das Idealische streifenden Menschenbildung erhebt, ein wahrhaft ästhetisches Werk. Zwar ermangelt freilich, da die Natur so selten schöne Bildungen hervorbringt, die Kunst in den hier gegebenen Zügen des reinen Ideals der Form; bei jedem höheren Menschen voll geistigen Lebens tritt jedoch stets die Physiognomie an die Stelle der Schönheit, und somit wird, was an dieser die Portraitbildung etwa einbüßt, oft genügend ersetzt durch höheren Ausdruck und Charakter. Diesen nun vermag der ächte Maler durch das sprechende Auge, durch die Carnation u. s. w. unbestreitbar aufzufassen in höherer Geistigkeit; indessen verbleiben dem Bildner doch immer noch reichliche Mittel zur Darstellung eines Innern, und derselbe hat, außer den vorhin erwähnten Vortheilen seiner Kunst, noch manche andere gegen das Gemälde voraus. Wir erwähnen hier nur des so bedeutsamen Haarwuchses[126]; wie viel mehr Charakteristisches als der Pinsel kann in dieser Hinsicht der Meißel liefern, und wie kann von dem

126) Vergl. Th. I. S. 174.

Digitized by Google

sinnvollen Bildner das Haar durch zweckmäßige Anordnung, durch Benutzung desselben für leise Schatten-Parthien u. s. w. ein Gegenstand werden zur Gestaltung höherer Schönheit. Ein wahrhaftes Meisterstück des Charakteristisch-Schönen im Wurf der Haare ist Canova's colossale Büste Napoleons. Dieses in jeder Hinsicht so gelungene Kunstwerk entspricht, in der innigsten Verschmelzung der natürlichen Aehnlichkeit mit dem idealischen Grundcharakter antiken Heldensinnes, vollkommen den oben aufgestellten ästhetischen Anforderungen an die Portraitbildung. Dannekers Büsten eines Schiller, Lavater, Zumsteeg, und anderer der deutschen Nation angehörigen großen Männer, sind bekannte Meisterbildungen, wofür die Geschlechter kommender Jahrhunderte einst den Manen des Künstlers noch den innigsten Dank zollen werden. — Die Portrait-Statue, die nicht etwa als eigentliches Ehrendenkmal unmittelbar der Oeffentlichkeit bestimmt ist, kann aus leicht einzusehenden Gründen nur eine seltenere Aufgabe sein für die plastische Kunst, welche jedoch hier die günstigste Gelegenheit hat zu vielfach schöner Gestaltung. Ein ganz vorzügliches Werk dieser Art hat so eben Carl Wichmann in Berlin vollendet, und sich dadurch einen ehrenvollen Rang bedungen in der Reihe der jetzt lebenden Künstler. Es ist dieses nemlich das, in schönstem Marmor ausgeführte, lebensgroße Bildniß der jetzt regierenden Kaiserin Alexandra von Rußland. Die allverehrte Herrscherin sitzt mit leichter Anmuth, und in gefälligster Drappirung, auf einem schön geformten Lehnsessel, und hält in der Hand die wohlgetroffenen Bildnisse ihres königlichen Elternpaares auf einem Medaillon, in dessen Anblick sie tief versunken scheint. Es ist die zärtlich liebende Tochter gleichsam belauscht vom Künstler in dem schönen Augenblick, wo die zartesten und edelsten Regungen kindlicher Liebe ihre Brust erfüllen. Nicht kaiserlicher Schmuck erinnert, indem die Stimme der reinsten Natur eben so mächtig spricht, an äußere Größe und Hoheit; die Adler allein, welche bedeutsam den Sessel zieren,

Digitized by Google

verkünden die mächtige Herrscherin: um deren Schläfe schlingt sich, der allgemein ansprechenden und ergreifenden Situation so gemäß, nur ein einfacher Blumenkranz. Herrlich zieren Krone und Scepter, Diadem und Purpur wohl die Gewaltigen der Erde; der schönste Schmuck des Thrones verbleibt jedoch stets ein gefühlvolles Menschenherz. — Und wenn nun einer so bedeutsamen und poetischen Auffassung die Portrait-Statue fähig ist, und wenn der Künstler dabei nur im Antlitz die bestimmte Person zu berücksichtigen hat, in den übrigen Körperformen aber mehr idealisch bilden darf und soll: so behaupten solche Aufgaben in der That ihren Rang unter den schönsten Vorwürfen für die neuere Plastik.

Wie aber verhält die Bildnerei der christlichen Zeit sich zur Darstellung des Nackten? Wie kann dieselbe, so hören wir manchen Kenner fragen, noch wahrhaften Kunstwerth haben, wenn diese Sphäre gleichsam als gänzlich ausgeschieden betrachtet werden muß von allen, mit dem Leben nur irgend inniger zusammenhängenden Gebilden der heutigen Kunst? — Die Griechen, so antworten wir, haben das Nackte dargestellt, weil ihr Klima sie, wie jeder im Süden Gereiste bemerkt haben wird, zu einer geringeren Bekleidung natürlich aufforderte [127]); und weil sie dem gemäß es, ohne Beleidigung des ethischen Gefühls, häufig genug sahen in den von Lycurgus angeordneten öffentlichen Tänzen unbekleideter Jünglinge und Jungfrauen [128]), so wie auch in den Gymnasien, auf den Ringplätzen der Athleten und Pancratiasten, bei den öffentlichen Spielen u. s. w. Die herrschende Sitte ging also ganz natürlich auch über in die Kunst, die indessen dadurch in ihrer Blüthenzeit niemals das Gefühl der Schicklichkeit beleidigen mochte; wo dieses nur entfernt gefährdet werden konnte, da wurden die Statuen stets bekleidet. Also erschienen demnach mei-

127) Vergl. Th. I. S. 20.
128) v. Plutarch in Lycurg.

Digitized by Google

stens alle Bewohner des Olymps, mit Ausnahme der Götterjünglinge Apollo, Bacchus und Merkur; die Venus ebenfalls in solcher Weise abzubilden, wagte nur, nicht ohne vielfachen Verdruß, erst Praxiteles. Und wenn nun neben der großen Mehrzahl der Götter, auch die meisten Portrait-Bildungen, natürlich mit Ausnahme der Kämpfer und Ringer, in der Regel bekleidet waren; so ergiebt sich, daß schon die Griechen das Nackte ungleich weniger dargestellt haben, als man gewöhnlich meint; von den auf unsere Zeiten gekommenen antiken Statuen erscheint, da die weiblichen fast alle eine Drapirung haben, etwa nur die achte oder zehnte gänzlich unverhüllt. Ueberhaupt entsprang, wie es die gewöhnliche flache Ansicht ist, die hohe Vortrefflichkeit der griechischen Kunst nicht etwa nur hauptsächlich daher, daß die damaligen Künstler in den Gymnasien die schönen menschlichen Formen häufiger und in beseeltester Thätigkeit des Muskelspiels sahen, als die heutigen Bildner, denen freilich das lebendige Modell in der starren Attitüde des akademischen Zeichensaals nur ein dürftiges Vorbild giebt: den tieferen Grund vielmehr der hellenischen Kunstblüthe hat Jean Paul mit wenigen Worten treffend ausgedrückt. Derselbe sagt nemlich: „nicht die bloße Gelegenheit, das Nackte zu studiren, stellte den griechischen Künstler über den neueren; sondern jene sinnliche Empfänglichkeit that es, womit das Kind, der Wilde, der Landmann jeden Körper in ein viel lebendigeres Auge aufnimmt, als der zerfaserte Kulturmensch[129])." Diese Ansicht aber weist nur zurück auf jene geistvolle Sinnlichkeit, auf jenes befriedigende Genügen des griechischen Gottes selbst im concreten Stoff, welches in der früher gegebenen Entwickelungsgeschichte der Kunst uns erschien als der wahre Maaßstab hellenischer Bildung. Wenn der Geist über diese Stufe hinaus zu größerer Freiheit für sich selbst gelangt, so muß unter andern auch nothwendig das höhere Wohl-

129) Vorsch. d. Aesthetik. S. 87.

Digitized by Google

gefallen am Nackten im Leben wie in der Kunst verschwinden; alle Körpertheile, die rein der animalischen Bedürftigkeit gehören, verhüllt nunmehr die zartere Psyche in holder Schaam: nur diejenigen Glieder werden noch zu freier Schau getragen, aus denen absolut ein geistiges Leben spricht. Das redende Haupt mit allen seinen an sich schon so ausdrucksvollen Theilen, der charakteristische Hals, die von psychischer Regung bewegte Brust, die thatkräftigen Arme, die so kunstreiche Hand, der zu aufrechtem Gange eines denkend nach den Sternen hinauf schauenden Wesens so schön gebauete Fuß, und endlich die so viel sagende, gleichsam mit geistigem Leben übergossene Haltung und Stellung des ganzen Körpers, welche durch das Gewand der Sittlichkeit nicht verhüllt wird: alle diese edleren Körperlichkeiten verbleiben auf immer der plastischen Kunst zum Gelingen ihres höchsten Zweckes, nemlich zum Ausdruck eines Psychischen in schöner leiblicher Form. Die neueren Künstler verlieren also durchaus in Hinsicht des Geistigen nichts, wenn sie Bauch und Lenden, sammt noch anderen von der herkömmlichen Kennermiene oft bewunderten, jedoch bloß sinnlich schönen Körpertheilen, stets nur ahnen lassen durch die Brechungen und Falten des Gewandes; unsere früheren Betrachtungen über die Schönheit des menschlichen Körpers, so wie über den psychischen Ausdruck der einzelnen Theile desselben [130]) begründen näher die hier ausgesprochene Ansicht von dem geringeren Werthe des völlig Nackten für die plastische Kunst. Bei Darstellung von Kindern allein kann die neuere Sculptur, ohne Widerstreben des Gefühls, alle Bekleidung weglassen, denn das Leibliche erscheint hier noch völlig unbefangen, und die Schönheit hat es hier eben wesentlich nur zu thun mit dieser seligen Unbewußtheit. Die Bildungen des Amor also werden, gleich den ihm verwandten Göttergestalten, die noch etwa ein geeigneter Vorwurf bleiben für die mo-

130) Vergl. Th. I. S. 11. 12. 163—178.

Digitized by Google

derne Kunst, füglich aufgefaßt werden können in solcher Weise; nicht aber mehr die Venus-Statuen, die Genien oder allegorischen Figuren, und am Wenigsten die mit dem Leben unmittelbar in näherer Beziehung stehenden Gestalten. Es bleibt gewiß einer der größesten Mißgriffe heutiger Kunst, wenn die marmorne Colossal-Statue Napoleons, die Weltkugel mit der Victoria darauf in der Hand, gänzlich unbekleidet gearbeitet ward von dem Meißel eines Canova, der gleichzeitig die schönste Venusbildung neuerer Zeit[131]) so zartsinnig zu verhüllen wußte, daß das nachlässig vorgehaltene Gewand alle der geistigen Schönheit ermangelnden Körpertheile größtentheils verdeckt.

Die Schönheit der Bekleidung in der Sculptur besteht wesentlich darin, daß dieselbe die vom Geiste ausgehende Stellung und Bewegung des Körpers deutlich durchscheinen lasse, daß diese in keiner Weise, selbst nicht bei den sogenannten nassen oder mehr anschließenden Gewändern, dadurch beengt oder gehindert erscheine, und daß endlich auch der Stoff für sich zu seinem ästhetischen Rechte gelange welches ihm nemlich zu Theil wird, wenn er seine Eigenthümlichkeit zu entfalten vermag mit Freiheit. Dieses aber kann nur geschehen, wenn das Kleid weniger anschließend als umschließend oder umhüllend ist, und wenn möglichst wenige Nähte den natürlichen Fall des Gewandes nicht unterbrechen. Eine jede freiere Bekleidung solcher Art — die den antiken Bildwerken einen so hohen Reiz verleiht — wird sich, je nachdem dieselbe aus Wolle, Baumwolle, Linnen oder Seide besteht, höchst charakteristisch verschieden zeigen im Faltenwurf, denn es hängt dieser wesentlich ab von der größeren oder geringeren Dichtigkeit und Schwere des Zeuges, welches hiernach, bei derselben Bewegung und Stellung des Körpers, nothwendig sehr mannig-

131) Diese Venus-Statue nahm, als die mediceische nach Paris enführt ward, deren Stelle ein im florentinischen Museum. Eine Abbildung derselben findet man in der Galerie de Florence p. 165.

Digitized by Google

fach sich bricht. Alles, was an einem Kunstwerke vorkommt, muß, wenn es gefallen soll, nach Möglichkeit den Schein der Freiheit an sich tragen; und folgt man nun diesem Gesetz auch hier, gelangt demgemäß der Stoff für sich dergestalt zu seinem Rechte, daß nur wenige nothwendige Bindungen ihn am Körper festhalten, wie Einheitspunkte, von denen die Mannigfaltigkeit der Falten großartig ausgeht: so wird die also bekleidete Statue von trefflichster Wirkung, und von hohem Reize sein für den höher durchbildeten Schauer, welcher die ästhetische Analysis aller schönsten, frei gesehenen Theile der Venus Callipygos willig dem genießenden Blicke der methodisch gelehrten Kennerschaft überläßt. Die Schönheit der Draperie beruht einfach auf dem passenden Gegensatze der Falten und Flächen; diese bezeichnen mehr die erhobenen Glieder, jene dagegen fallen meistens in die Höhlungen. Wesentliche Fehler gegen die schöne Drapirung in der Plastik sind: allzugesuchte Künstlichkeit, wie etwa in dem zu weit getriebenen Spiel mit den durchscheinenden Gewändern; Ueberladung faltiger Massen; kleinlich zergehender Faltenbruch; zierlich gekniffte, Parallellinien bildende Falten; Anwendung trichterartiger Tütenfalten; so wie endlich alle Falten, welche spitzige Licht- und Schattenwinkel machen, oder die überhaupt andere Fehler der Schattenparthien erzeugen. In der modernen Kleidung, besonders der Männer, zerknicken Nähte und Zuschnitt jede Idee von schönem Faltenwurf; die Schneiderscheere erscheint bis jetzt noch als ein grimmiger Feind alles Aesthetischen, und daher steht dann auch hier die neuere plastische Kunst mit dem Leben im unangenehmsten Zwiespalt, der jedoch nach und nach unfehlbar verschwinden wird. Wenn wir nur ein halbes Jahrhundert zurückblicken, so gewahren wir jetzt in dieser Hinicht schon einen merklichen Fortschritt; Form und Farbe der männlichen Kleidung zeigen neuerdings, von der Kopfbedeckung bis hinab zu den Füßen, eine ordentlich belustigende Verschiedenheit; die Versuche zur Verdrängung des so possier-

Digitized by Google

lichen schwalbenschwänzigen Fracks werden immer häufiger; und so darf man mit Grunde erwarten, daß der wachsende Schönheitssinn bald eine edlere der männlichen Würde und Schönheit angemessene Bekleidung einführen werde [132]).

Wenn wir nun in der Betrachtung der christlichen oder modernen Sculptur allmählig von der frühesten Entfaltung bis auf die neuesten Zeiten fortgeschritten sind; so entsteht jetzt die kunstgeschichtliche Frage nach den verschiedenen Epochen in der Entwickelung der Plastik, und nach dem Charakteristischen des jedesmal herrschenden Styls: in Beantwortung derselben nun sind besonders folgende Hauptabschnitte zu unterscheiden. Zuerst herrschte, wie einst in der griechischen Kunst, der religiöse oder heilige Styl in der christlichen Bildnerei, dessen genauere Kennzeichen früherhin schon näher angegeben sind. Auf diesem folgte die pittoreske Periode, bei der die Sculptur absolut den Gesetzen der damals eben so trefflichen Malerei zu gehorchen strebte; es beginnt dieser Styl noch vor der Kunstblüthe unter Michael Angelo, und reicht bis über die Zeiten Bernini's hinaus, dessen unangenehme Manier gleichsam einen Uebergang bildet zur dritten neueren Kunstepoche. Dieses nun ist die französische oder theatralische, deren Styl so allgemein bekannt ist, daß er keiner näheren Nachweisung bedarf. Darauf folgte die kürzere Kunstperiode der reinen Natürlichkeit. Der Franzose Diderot selbst predigte dieselbe in Worten und Werken; sein einst so gerühmter Hausvater veranlaßte in der dramatischen Kunst die leidige Periode der Iffland'schen Bürgerlichkeit, und dieselbe Richtung der bloßen niederen Wirklichkeit nahm denn auch nothwendig die Plastik. Einen Belag für diese Kunstepoche geben die Statuen der preußischen Generale Keith, Seydlitz und Zieten auf dem Wilhelmsplatze zu Berlin. Sprechend ähnlich in den Mienen stehen dieselben da in

132) S. hier noch die früheren ästhetischen Bemerkungen über die Kleidung. Th. I. S. 75. 76. 297. 298.

Digitized by Google

der genauesten Uniform ihrer Zeit, und zum Theil in nachlässig abgespannter Stellung des alltäglichen Lebens; nirgend zeigen in deren Auffassung sich auch nur einige Spuren einer höheren Kunstansicht. Die einzelnen Bildner dieser verschiedenen Perioden können natürlich hier nicht besonders aufgeführt werden; wir haben jedoch des großen Schlüter, so wie eines Adam, Tessaert, Trippel und anderer nahmhafter Meister der späteren Zeit bereits etwas näher gedacht an einem weiterhin noch anzugebenden Ort. Endlich erfolgte nach allen jenen Abschnitten der modernen Kunstgeschichte die mit Canova anhebende Epoche neu beginnender Blüthe der Sculptur: ihr Charakteristisches ist das Freiwerden von allem Französisch-Theatralischen und Italiänisch-Pittoresken, ja sogar vom Griechisch-Classischen, wo dieses etwa dem Gefühl und der Sitte heutiger von aller Götterbildung entfernter Zeiten widerstrebt. Die neueste Kunst erscheint immer mehr und mehr selbstständig, ihre charakteristisch-schönen Formen jedesmal objectiv entnehmend aus der belebenden Innerlichkeit der eben dargestellten Idee.

Das öffentliche Denkmal, die Ehrensäule, den um den Staat oder für Wissenschaft und Kunst hochverdienten Männern gesetzt, ist, weit über alles reine Poetisiren mit der menschlichen Gestalt hinaus, unbedingt das Höchste der neueren Bildnerei. Hier findet dieselbe einzig ihre würdige Idee, die einer so ernsten und durch ihre Dauer schon so bedeutsamen Kunst wahrhaft entsprechende Innerlichkeit: nachdem die Plastik losgeschieden ist von der vergeistigten Religion, so hat dieselbe kein edleres Ziel, als eine solche nähere Vergesellschaftung mit dem allgemeinen geistigen Leben der Nationen und Völker. Oeffentliche Denkmale behalten stets eine innige Beziehung zur Geschichte; es sind die Kupfertafeln und Steinabdrücke der lebendigen, wahrhaftigen Welthistorie: ein jedes dieser Standbilder bezeichnet gleichsam ein wichtiges Capitel in den Annalen der Menschheit. Bei solcher großartigen Bestimmung der Bild-

Digitized by Google

nerei aber ist es wohlthuend, wenn jenes erhebende Gefühl der Unvergänglichkeit die Brust im Anschauen des Kunstwerks durchbebt, welches, in seiner zwar lautlosen, doch aber so eindringlichen Beredsamkeit, noch zu den Generationen fernester Zeiten sprechen soll von der Größe der Ahnen. Nicht reizvoll schimmernder, aber leicht vergänglicher Marmor, sondern dauerndes Erz sei also hier der angewandte Stoff: in den funfzigsten Breitengraden sind häufige Nässe und anhaltend strenger Frost bereits unbesiegbare Feinde aller schönen Formen in Stein; nur das starre und weniger poröse Metall allein trotzt jeder durch climatische Einwirkung natürlich bedingten Zerstörung. Für das Piedestal solcher öffentlichen Statuen bediene man sich entweder des Erzes selbst, oder man wähle dazu festen, feinkörnigen Granit[133]), den man jetzt, als einen wesentlichen Gewinn für die neuere Plastik und Architektur, von den Steinbrüchen am Lago maggiore bis in Berlin[134]), Petersburg u. s. w. so schön zu bearbeiten und zu poliren versteht, wie es irgend nur das einst hierin so bewunderte Alterthum vermochte; die schmückenden Reliefs solches Fußgestells können leicht angebracht werden durch eingelegte Platten. Das Standbild selbst sei colossal, aber nicht gigantisch; die thurmhohe Statue des edlen Carl Borromäus bei Arona, die riesigste Bildung neuerer Zeit, macht keine besondere Wirkung, weil der Schauer hier, keinen rhodischen Sonnengott erblickend, gänzlich um die Vorstellung der Menschennatur gebracht wird. Eine gar nicht vergrößerte Hauptfigur aber

---

133) Derselbe saugt zwar die Feuchtigkeit sehr merklich ein, leidet aber weniger von derselben. Das düstere Ansehen, welches die Zusammenstellung von Granit und Erz zu haben scheint, mildert sich sehr im Freien; für umschlossene Räume dagegen gebrauche man statt beider stets mehr den Marmor. d. V.

134) Die hiesigen Werkstätten von Cantian und Wimmel liefern jetzt aus inländischem zum Theil durch Maschinen polirten Granit, Säulen, Postamente, grofse Schaalen, Vasen und andere Kunstsachen von vortrefflichster Arbeit. d. V.

Digitized by Google

verliert auf einem weiten Platze sich zu sehr durch die Perspective, und erscheint kleinlich: die neueste Bildnerei hat, in dem Maaße von etwa zehn bis zwölf Fuß Höhe der Statue, hier das rechte Verhältniß getroffen. Ueber das tiefere Wesen der Portrait-Aehnlichkeit, so wie über den so energischen Ausdruck der Stellung haben wir früherhin bereits mehrfache ästhetische Andeutungen gegeben: der Gesetzgebende Herrscher, der thatkräftige Feldherr, der auf strategische Plane sinnende General, der Gelehrte und Künstler können sich schon durch die körperliche Grundhaltung auf den ersten Blick sprechend charakterisiren. Das Schwierigste bei diesen Ehrensäulen ist unstreitig die Bekleidung. Das rein antike Costüm, in dem z. B. noch Zauner im Jahre 1807 die schöne colossale Equester-Statue Josephs II. in Wien darstellte, wirkt zwar allerdings grandios auf das Auge; jedoch verliert durch solche ästhetische Umbildung des Aeußeren, welche die Person gleichsam ihrer Zeit entrückt, das öffentliche Standbild unfehlbar an seiner tieferen inneren Bedeutung. Die Mischung der antiken und modernen Kleidung wird, so wie das reine Ideal-Costüm, bald lächerlich, welches viele Bildwerke des vorigen Jahrhunderts zur Genüge darthun. Das Wirksamste ist dabei die geistreiche Vermählung des Wirklichen mit den höheren Anforderungen der Kunst, also ein Treffen der rechten Mitte zwischen dem Wahren und Idealen. Auch hier wiederum ist die neueste Sculptur nur lobend zu erwähnen. Das Costüm an den vielen von Rauch gearbeiteten Ehrendenkmalen ist, kleiner mangelhafter Einzelnheiten hier nicht zu gedenken, in der Totalität der Anordnung höchst zweckmäßig und charakteristisch: es scheint, als habe die heutige Bildnerei, mit dem klareren Bewußtsein ihrer wahrhaften inneren Idee und Bedeutung für das Leben, zugleich auch in jeder Hinsicht das Rechte der äußeren Form gewonnen. Die Technik, sowohl der eigentlichen Sculptur[135]), so wie

135) Die Behandlung des Marmors in Carl Wichmanns vorerwähnter Portrait-Statue erscheint, um nur Eines Bei-

Digitized by Google

auch der hier besonders zu berücksichtigenden Kunst des Gießens und Ciselirens, ist jetzt beinahe als vollendet zu betrachten; die Franzosen aber, welche gewöhnlich als die neuen Begründer dieses Zweiges mechanischer Kunstgeschicklichkeit gelten, müssen jedoch hierin unfehlbar nur als die Nachfolger der Deutschen angesehen werden: die Geschichte der vaterländischen Industrie ist noch reich an ähnlicher Ueberschätzung des Fremden. Während in Deutschland zu den Zeiten der Vischer und anderer Künstler die Gießkunst im höchsten Flor war, so lag dieselbe im eigentlichen Frankreich noch in der Kindheit[136]): hier verfertigte erst im Jahre 1571 Hector Lescot, genannt Jacquinot, das zweite öffentliche bronzene Monument im ganzen Lande, nämlich das Denkmal der Johanna d'Arc, wobei noch jedes Glied der daran befindlichen Figuren einzeln gegossen und mühevoll zusammengesetzt war[137]). Ein Jahrhundert später indessen hatte man durch mehrfache Uebung daselbst in dieser

---

spiels hier zu gedenken, vortrefflich; der Bohrer namentlich ist so kunstvoll angewendet, dafs man ohne ängstliche Kleinlichkeit nichts Ausgeführteres schaffen kann. d. V.

136) Je näher an Deutschland, desto mehr scheint die Giefskunst im Schwunge gewesen zu sein; das bronzene Denkmal des brandenburgischen Churfürsten Johann Cicero in der Domkirche zu Berlin, von Mathias Dietrich aus Burgund im Jahre 1540 ziemlich rein gegossen, giebt dafür einen Belag. d. V.

137) Dieses für die Geschichte der Technik wichtige Monument, welches einst die Brücke in Orleans zierte, war auch noch merkwürdig wegen seiner Composition. Auf einem grofsen Piedestal stand ein Kreuz, an dem eine in Schmerz versunkene Madonna safs, die den Leichnam des Erlösers hielt. Ihr zur Rechten war Carl VII., zur Linken aber Johanna d'Arc, beide auf Kissen knieend, und die Hände wie Betende gefaltet. Sie waren völlig gepanzert; ihre Helme aber lagen am Boden neben einer mit dem französischen Wappen gezierten Lanze. Das Haupthaar des Königs war kurz, das der Johanna aber lang herabhängend und geflochten. Hinter dem Kreuze stand ein Pelican, der seine Jungen mit dem eigenen Blute ernährt. — Das merkwürdige Gebilde ward in den Zeiten der Revolution vernichtet, nachdem schon ein früheres von Carl VII. dem Heldenmädchen an eben der Stelle gesetztes Denkmal im Jahre 1567 zertrümmert worden war durch die Verwüstungen der Hugonotten. Vgl. Millin, antiquités nationales T. II. No. 9.

Digitized by Google

Kunst bereits große Fertigkeit erlangt. Girardon's einundzwanzig Fuß hohe Reiterstatue Ludwigs XIV. war das erste so große Werk neuerer Kunst, welches aus einem einzigen Gusse gefertigt ward; nicht minder geschickt verfuhr Bouchardon beim Formen und Gießen der Figur Ludwigs XV. zu Pferde; und Mariette's bekannte ausführliche Beschreibung dieser technischen Arbeiten ward betrachtet als die eigentliche Theorie der Gießkunst. Von dieser wich indessen bereits Falconet bei dem Gusse seiner berühmten Equester-Statue Peters des Großen [138]) in Petersburg in mehreren Stücken ab; Zauner aber erfand für das vorhin erwähnte, alle vorigen an Größe übertreffende Denkmal Josephs II. eine ganz neue von allen früheren höchst wesentlich verschiedene Methode des Gusses [139]). Alle diese mannigfachen technischen Erfahrungen vereinen nunmehr sich jetzt zu möglichstem Gelingen der heutigen Gießkunst. An einer großen und prachtvollen Reiter-Statue haben die Bildner der gegenwärtigen Kunstepoche, und besonders Rauch, der Lysippus unserer Zeit, sich zu zeigen noch nicht Gelegenheit gehabt; man darf jedoch auch hier nur Treffliches erwarten, da die Bildungen der edleren Thiere — im Allgemeinen noch ein höchst interessanter Vorwurf für die plastische Kunst — neuerdings so höchst gelungen erscheinen. Die trefflichen ägyptischen Löwen des römischen Capitols, der schöne Barberinische Löwe in Rom, so wie die gerühmten athenienſischen Löwen Venedigs treten in Hinsicht der großartigen charakteristischen Auffassung dieses Königsthieres zurück gegen den bekannten colossalen Löwen von Thorwaldsen und Egenswyler in der Schweiz, so wie nicht minder gegen Rauch's mehrfache Meisterbildungen solcher Art. Eben so trefflich gelingen diesem Künstler die Adler; und das edle

138) Das Modell zu dem Kopfe dieser Statue formte Demoiselle Collot, also die dritte Bildnerin, von welcher die neuere Kunstgeschichte Meldung thut. d. V.

139) Die Figuren des Kaisers und des Rosses wurden nothwendig hier besonders gegossen; Reiter und Pferd zusammen haben ein Gewicht von 728 Centner. d. V.

Digitized by Google

Roß wird sicher von ihm nicht minder schön dargestellt werden, so wie derselbe zu solcher Gestaltung Gelegenheit findet an einem öffentlichen Denkmal. Bei Monumenten dieser Art nun, die ihre allbeseelende Idee aus der Lebendigkeit der Zeiten selbst entnommen haben, ist endlich noch der Ort derselben keineswegs gleichgültig [140]), und zwar nicht allein in der Beziehung als bloße gefällige Zier: wenn die umschließende Aeußerlichkeit zugleich in unmittelbarster Relation steht zu der höheren Innerlichkeit des Kunstwerkes selbst, so wird die ästhetische Wirkung desselben dadurch nur wesentlich erhöht [141]). Wir haben von dieser Harmonie des Kunstwerks mit seinem Ort ausführlicher bereits geredet in einer anderen Abhandlung, die zugleich auch das Kunstschöne solcher öffentlichen Denkmale im Allgemeinen näher betrachtet [142]); auf diese müssen wir denn, da dieselbe übrigens noch manche Beläge enthält für die hier gemachten geschichtlichen Bemerkungen, diejenigen Leser verweisen, die etwa ein bestimmteres Interesse nehmen an dieser kunstwissenschaftlichen Untersuchung.

Solche öffentliche Denkmale haben, sammt den ehrenden Grabmonumenten, wir erkannt als das Höchste und Wesentlichste der neueren Sculptur in ihrer wieder gewonnenen innigsten Beziehung zum Leben selbst; und dieses nimmt denn auch jetzt die Kunst in jener so bedeutsamen Sphäre dergestalt in Anspruch, daß alle heutige Bildner

140) Wie das innere Ziel des Kunstwerks Darstellung einer Idee ist, so läßt dessen äußerer Zweck sich dahin bestimmen, daß derselbe Zierde eines gegebenen Raumes sein solle. S. Göthe über Kunst und Alterth. am Rhein und Main H. I. S. 154.

141) Ehrwürdige Altarblätter und Heiligenbilder, die, den Tempeln entnommen, jetzt an den bunten Wänden der Museen prangen, verlieren, obschon es nach der veränderten Gestalt der Dinge nicht anders sein kann, doch dadurch unendlich an ihrer ursprünglichen Wirkung und Bedeutung. d. V.

142) S. die schönen Künste zu Berlin im Jahre 1826. Abhandl. I. über Blüchers Denkmal u. s. w. S. 1—45.

Digitized by Google

vollauf beschäftigt sind mit Werken solcher Art. Drei derselben erstehen jetzt gleichzeitig in Thorwaldsens Werkstatt; nehmlich die großartigen mit allegorischen Figuren und Gruppen [143]) schön geschmückten Grabmonumente des Pabstes Pius VII., so wie auch des Herzogs von Leuchtenberg, und endlich die Bildsäule des Fürsten Poniatowskiz in unserer Zeit die erste Reiterstatue, deren colossales Pferd bereits geformt ist. Aber die Fürsten auch im Reiche der Wahrheit und Tugend, der Wissenschaft und Kunst werden jetzt durch die Plastik hoch und würdig gefeiert; die Könige der Erde erkennen den hohen Werth derselben deutlich an, und bestimmen, im schönen Gefühl für Menschenwohl und Menschenglück, ihnen neben Kronenträgern und Lorbeerbekränzten Helden die Ehrensäule [144]). Friedrich Wilhelm III. von Preußen setzte dem großen Luther in Wittenberg ein öffentliches Standbild aus Erz, und ein gleiches erhält binnen Kurzem der edle, menschenfreundliche Franke, Stifter des großen Waisenhauses in Halle. Zu Stockholm wird eben jetzt dem bekannten schwedischen Dichter Bellmann ein sehr schönes Denkmal errichtet, und eine gleiche öffentliche Ehre widerfährt anderweitig dem großen niederländischen Meister Rubens, so wie dem größesten deutschen Künstler Albrecht Dürer. Als zur Säcularfeier von dessen Todestage die Kunstschule zu Nürnberg daselbst ein Künstler-Stammbuch anzulegen beschlossen hatte, so erließ der Kunst und Wissenschaft so hoch ehrende König Ludwig von Baiern deshalb ein Schreiben, welches, als gewichtig für die gegenwärtige Kunstgeschichte, hier eine passende Stelle findet. Dasselbe lautet nehmlich: „Löblich ist der

143) In der Gruppe werden die einzelnen Gestalten selbst gleichsam zu Gliedern eines höheren organisch verbundenen Kunstganzen. S. über das Aesthetische der Gruppirung überhaupt Th. I. S. 293—296.

144) Zwischen den Königsgräbern der ehrwürdigen Westminster-Kirche zu London erheben, mit lebensgroßen Portrait-Statuen geziert, sich die Monumente eines Chaucer, Shakespeare, Newton, Händel u. s. w. d. V.

Digitized by Google

„an Deutschlands Künstler ergangene Aufruf, Albrecht Dü„rer durch Anlegung eines Stammbuchs Achtung zu erzei„gen; es soll nicht unterbleiben, aber hinlänglich dünkt es „mich nicht, dieses Mannes Andenken würdig zu ehren; „nur durch sein Standbild aus Erz kann dies geschehen. In „Nürnberg, wo er geboren, gelebt, gestorben, fände es seine „geeigneteste Stelle. Wie in so vielem Trefflichen, gehe diese „Stadt auch hierin mit nachahmungswerthem Beispiele „vor, indem sie ihm ein Denkmal errichte, ein öffentliches, „was noch in unserm deutschen Vaterlande keinem Künst„ler widerfahren. Aber Nürnberg nicht allein, ganz Deutsch„land werde zum Beitrage eingeladen, ist er ja doch dessen „größter Künstler; und dessen größter Bildhauer, Rauch, „verfertige es zu München, wo die einzige große Erzgieße„rei in Baiern besteht, und derselbe sich gerade in jener „Zeit aufhalten wird. Findet dieser Vorschlag in allen sei„nen Theilen Annahme, bin ich bereit, die Unterzeichnung „mit nahmhafter Zusage zu eröffnen. Schön wäre es, „wenn an dem 300sten Jahrestage von Albrecht Dürer's „Tode des Denkmales Grundstein gelegt würde, dann „werde aber auch ununterbrochen an demselben gearbeitet. „Konnte die kleine Stadt Rostock ihrem Mitbürger, dem „Fürsten Blücher, aus eigenen Mitteln vor wenigen Jah„ren ein ehernes Standbild errichten, wird das große Nürn„berg doch wohl das nämliche vermögen, und gar mit Bei„hülfe; es kann's, und an dem Willen zweifeln, hieße, sich „eines Unrechts gegen seine Bewohner schuldig machen [145])."

Diese denkwürdigen Aeußerungen des hochsinnigen Monarchen haben denn auch die lebhafteste Theilnahme erweckt; die Völker kommen ihren für die geistige Bildung so thätigen Fürsten entgegen in allgemeinster Werthschätzung der Kunst. Das Städtchen Ruppin läßt jetzt, gänzlich aus eigenen Mitteln, ihrem hohen Wohlthäter, dem Könige Frie-

145) Hier folgt noch der Befehl zur Mittheilung dieses Schreibens, unterzeichnet „Ludwig". München, den 24sten März 1827.

Digitized by Google

drich Wilhelm II., der nach einem unglücklichen Brande dasselbe neu und schön wieder aufbauete, ein mehr als lebensgroßes erzenes Standbild errichten [146]); und für die Stadt Gumbinnen ist Rauch bereits beschäftigt mit der colossalen ehernen Statue ihres Erbauers, des Königs Friedrich Wilhelm I. In Preußen hat demnach die edle plastische Kunst die Geschichte der so heilbringenden Herrscher bereits vollständig bearbeitet; da, wo Deren Wirken eben recht segensreich hervortrat, bringen öffentliche Monumente die Anerkennung und den Dank der Völker auf alle kommende Geschlechter. In Berlin prangt Churfürst Friedrich Wilhelm der Große, in Königsberg König Friedrich I. [147]), dessen Nachfolger in Gumbinnen, Friedrich II. in Stettin, in Ruppin aber, wie eben erwähnt ist, Friedrich Wilhelm II.; und so wird in Preußen, wie auch überall, die Liebe der Völker für edle Regenten fortan sich aussprechen wollen in dauernden Bildungen der Sculptur. Dû Paty sagt vor der Büste des zweiten Antoninus: „man muß seine Seele und seinen Geist in allen seinen „Gesichtszügen suchen. Ja, Marcus Aurelius mußte diese „melancholische Miene haben; er liebte die Menschen, er „wollte sie glücklich machen, und er kannte die Menschen. „Diese Büste ist vollendet; der Meißel hat ein Vergnügen „daran gefunden, den Marcus Aurelius darzustellen. Was „für Wonne doch die Seele empfindet, die Gesichtszüge „guter Fürsten zu betrachten. Sie wird trunken von ih„rem Bilde. Man glaubt einen Augenblick in der Gegen„wart der Götter zu sein [148])." Die kalte historische Beschauung hat zwar im Ganzen wohl Recht, wenn sie behauptet, daß Geist und That eines großen Menschen fortleben und fortwirken auch ohne sprechende Monumente;

146) Das Denkmal, meisterhaft gearbeitet von Tieck in Berlin, wird im nächsten Jahre aufgestellt in Ruppin. d. V.

147) Beide von Schlüter.

148) Ueber schöne Kunst u. s. w. S. 71. (Leipz. 1819.)

Digitized by Google

indessen bleibt, abgesehen selbst von Ehre, Nacheiferung, und ähnlichen Motiven solcher Bildungen, der Gedanke schon für sich groß und erhebend, auch die reine Persönlichkeit, die wohlwollenden Züge des Menschenfreundes wie des gewaltigen Helden, in unvergänglichem Erze überliefert zu wissen auf die späteste Nachwelt. Dieser indessen gebührt einzig nur das Recht, Ehrensäulen zu setzen; je später der hochverdiente Mann, er sei Fürst oder Feldherr, Künstler oder Dichter, sein Denkmal erhält, desto reiner und freier von allen niederen Relationen steht meistens diese Auszeichnung da, wenn gleich wahres Verdienst einer längeren Verjährung hierbei nicht etwa wesentlich bedarf. Bis zu welchem Grade gleichmäßiger Entwürdigung für Leben und Kunst aber der Mißbrauch führen könne, lebenden Personen bereits solche Ehre angedeihen zu lassen, das weiß ein Jeder, wer die Geschichte der römischen Kaiser und ihrer Statuen kennt. Dieses fühlt denn auch die gegenwärtige Zeit sehr deutlich, und errichtet nur den großen Todten ihre Monumente. Dem segensreichen Angedenken des verstorbenen Königs Maximilian I. von Baiern widmet jetzt die Stadt München ein prachtvolles Denkmal; ein gleiches wird, dem vorläufigen Verlauten nach, Dresden dem unlängst entschlafenen Landesvater setzen. Frankfurt am Main, in dessen Mauern einst Göthe, der deutsche Dichterfürst, geboren ward, hat bereits beschlossen, demselben dereinst ein öffentliches Standbild zu weihen; und Mainz hat eben jetzt seinem großen Mitbürger, dem um die gesammte Menschheit so hoch verdienten Gutenberg, eine ähnliche Ehre erwiesen: dessen Statue, von Joseph Scholl verfertigt, prangt nunmehr in denselben Räumen, aus denen die große Erfindung der Buchdruckerkunst zuerst ins Leben trat. Frankreich setzt seinem Foy, England seinem Canning prächtige Monumente: und so erscheint denn, bis nach Amerika hinüber, die plastische Kunst überall in der ihr gebührenden innigsten Beziehung zum Gesammtleben der Menschheit. Wir haben früher bereits angemerkt, daß

Digitized by Google

der neueren Zeit für solche Kunstzwecke niemals selbst die bedeutendsten pecuniairen Mittel fehlen, so wie nur wirklich öffentliche Meinung und allgemeiner Enthusiasmus dabei rege sind; und die eben aufgeführte Reihe neuester Denkmale giebt dafür einen deutlichen Beweis, denn die meisten derselben sind erstanden, oder entstehen eben jetzt nur durch Subscription [149]). Ganze Nationen nehmen freudigen Theil daran, und im schöner stets emporkeimenden Gemeingeist fragt Niemand dabei engherzig, wie weit er denn von dem Ort des Monumentes wohne, und ob er dasselbe denn auch wenigstens einmal sehen werde. In Deutschland verbreitet merklicher stets sich dieser großartige Sinn; über Germaniens vielfach gesonderten Gauen schwebt als höchste und schönste Einheit immer klarer die Idee der gleichmäßigen Cultur, und des sich wechselseitig hebenden Strebens nach höherer Vollendung. Dieser lebendigere geistige Verkehr verknüpft aber auch enger jetzt die Völker Europens überhaupt; jedes bessere literarische Produkt erscheint binnen Kurzem deutsch, englisch, französisch und italiänisch: im Gefühl wahren eigenen Werthes findet das fremde Verdienst, und namentlich das deutsche im Auslande, auch überall immer größere und gerechtere Anerkennung. Alles Große und Schöne gehört zuletzt nicht unbedingt nur der einen Nation, es erscheint zugleich als Eigenthum der gesammten Menschheit: und in diesem Sinne — und bei dem immer mehr schwindenden Begriff der Entfernung durch den jetzt so erleichterten Verkehr des Reisens — können dereinst noch erhabene Kunstwerke erstehen durch die vereinte Kraft, nicht einzelner Völker, sondern ganzer Erdtheile. Der Preußenkönig Friedrich der Große schon setzte dem um Wissenschaft und Kunst ver-

149) Auch einzelne reiche Bürger rechnen es sich dereinst vielleicht wiederum zur Ehre, auf ihre Kosten die Städte mit bedeutsamen Kunstwerken zu zieren, so wie dieses im Alterthum häufig zu geschehen pflegte. Vergl. Jakobs, über den Reichthum der Griechen an plastischen Kunstwerken.

Digitized by Google

dienten Italiäner Algarotti in dem fernen Pisa ein schönes Monument; England errichtet, wie vorhin erwähnt ward, prächtige Denkmale in Rom: und so tragen in gleichem großartigen Sinn hoffentlich Welschland, Britannien und andere Lande auch künftig dankbar bei, wenn Germanien seinen Classikern Ehrensäulen setzt; wenn zum Beispiel in Weimar, dieser Wiege deutscher Bildung, ein Schiller, ein Herder, ein Göthe in unvergänglichem Erze neben einander prangen sollen, so wie sie gleichzeitig und gemeinsam daselbst wirkten zur Bildung und Veredlung der Menschheit. Nationen treten dereinst vielleicht, sammt den deutschen Völkern insbesondere, zusammen, und weihen den Ort, wo sie zuerst zu höherer gemeinsamer Liebe, innig verschmolzen, durch eine noch nie geschauete Herrlichkeit der Kunst. Bei Leipzig könnte auf einem freien Raume ein Ort sich erheben, wo man alle Fürsten und Feldherren aus der Zeit der großen dort geschlagenen Schlacht in hohen ehernen Reiterstatuen erblickt, wie sie in dem Moment des ewig denkwürdigen Sieges einander freudig die Hände reichen, oder so eben sich vereinen zu herzinnigstem Dankgebet; gegen die erhabene Idee dieser großen Gruppe aber erscheinen alle die berühmten Reiter des Lysippus nur nichtig und bedeutungslos.

Die Plastik gehört fortan dem öffentlichen Leben der Völker; nachdem ihre Götter-Ideale mit der Losscheidung von allem Religiösen auf ewig entschwunden sind, so giebt es für dieselbe keine höhere beseelende Idee. Diese nun ward, in ihrer Bedeutsamkeit für sich, wie auch in Absicht auf die dadurch erzeugten artistischen Formen, näher angeschaut, und die Harmonie des Aeußeren und Inneren stellte in solcher als nothwendig erkannten Richtung der neueren Sculptur sich deutlich dar. Mit dieser gewonnenen Anschauung aber ist wiederum ein Kunstgebiet genügend betrachtet, und daher können wir denn ohne Weiteres fortschreiten zu einer anderen ästhetischen Untersuchung.

Digitized by Google

XIII.

Ideen zu einer Aesthetik der Malerei.

O glaube mir: des Stoffs mißlung'ne Wahl
Läßt sich durch Feerei der Farben nie vergüten.
Jacobi.

Die Malerei ist in näherer artistischer Würdigung anzusehen als die Magie der plastischen oder nachbildenden Kunst. Alles, was die sichtbare Welt bis hinauf zum Sternenhimmel dem schauenden Geiste darbietet, vermag dieselbe mittelst der Farben auf die Fläche hinzuzaubern in vorgespiegelter concreter Räumlichkeit; durch diese wirklichste Täuschung schafft sie unter allen Schwesterkünsten die täuschendste Wirklichkeit. Die Malerei faßt also die Dinge nicht auf, wie sie eigentlich sind, sie ahmt dieselben nicht für sich, selbst nach, sondern sie stellt dieselben vielmehr nur dar, wie diese, von einem gewissen Punkt betrachtet, dem Auge vorkommen nach optischem Gesetz. Es ist demnach recht eigentlich eine Kunst des reinen Scheins. Mit diesem einzig treibt sie ihr tausendfältig reizendes Spiel; in solchen Trugbildern des äußeren Seins entspricht sie dem einzigen ästhetischen Zwecke aller schönen Kunst, der, wie wir früher bereits deutlich erkannt haben, kein anderer ist, als ein Inneres, eine Idee darzustellen in schönster sinnlicher Form. Vergleicht man demnach nun diese Art der plastischen Kunst mit der eigentlichen Bildnerei, so gewahrt sich bald eine sehr vielfache Verschiedenheit. Zunächst zeigt die Malerei, in so fern sie Gestalten darstellt, dieselben ge-

Digitized by Google

wöhnlich in ihrer natürlichen räumlichen Umgebung, wodurch die äußere und innere Bedeutung klarer und energischer hervortritt, als bei den Werken der Bildhauerkunst. Sinnvolle Gruppen und expressive Gebehrden, wie sie leicht erzeugt werden durch den Moment einer solchen örtlich bedingten Handlung, gehören der Malerei, während die Bildungen einer edlen Ruhe eher der Sculptur anheim fallen; dieser kommt besonders nur die Darstellung des in die Form getretenen Charakters, als bleibende Eigenschaft des Individuums, zu, während die malerische Schöpfung zugleich mit diesem auch noch den lebendigeren Ausdruck zeigen kann, der als ein mehr vorübergehender Zustand erzeugt wird durch Aufregung der Gefühle, Leidenschaften und ähnlicher Bewegungen des psychischen Lebens. Die Malerei hat mehr geistige Ideale als die Bildnerei; in ihr und durch sie wird vorzüglich das höhere, ja man kann sagen das himmlische Leben der Seele, in Andacht, Liebe, Ergebung u. s. w. zu klarer Anschauung gebracht, und daher eben vermählte sie sich einst so innig mit der christlichen Religion. Wir haben diese Verbindung der Kunst mit dem Heiligen der Menschheit genauer bereits betrachtet in der eben geschlossenen Abhandlung, auf welche wir denn hier, wie bei allem etwa folgenden Historischen, ohne Weiteres zurückweisen, da diese ästhetische Untersuchung in jeder Hinsicht nur anzusehen ist als eine Fortsetzung der vorigen. Dort hatten wir in specieller Betrachtung der Sculptur es stets noch zu thun mit wirklicher Masse; in der Malerei sehen wir, deren beseelteren Innerlichkeit entsprechend, die vollendete Körperlichkeit zurücktreten, und sich in Schein verwandeln: nur das Geistigste und Idealste in der sichtbaren Natur, Licht und Farbe wird hier die ätherische Hülle, aus welcher das erhöhete Leben der Seele zu uns spricht. Diese beiden freieren darstellenden Mittel greifen aber auch leicht hinaus über die menschliche Gestaltung; während dem Bildner nächst dieser nur gewisse edlere Thiergattungen noch ein schicklicher Vorwurf waren, so faßt der

Digitized by Google

Maler zugleich noch die gesammte Pflanzenwelt mit ihrem Farbenduste lebendig auf, ja die anorganische Natur sogar stellt er, in Felsen und Klüften, in Wasser und Wolken, noch täuschend dar. Wenn wir nun nächst diesen objectiven Gegensätzen der Malerei und Bildnerei noch, der vorigen Betrachtung passend angereiht, einiges eben Zeitgeschichtliche hinzufügen, so erweist sich die frühere Behauptung, daß die Sculptur jetzt ungleich höher stehe, als ihre verwandte Schwesterkunst, zunächst sehr deutlich schon in der reinen Technik: während wir dieselbe bei jener als beinahe vollendet anerkennen mußten, so steht die heutige Malerei noch sehr entfernt von solchem Ziel. Der verloren gegangenen und jetzt eben erst wieder erstehenden Behandlung der Farben auf Glas hier gar nicht zu gedenken, so war auch die Fresco-Malerei ganz und gar entschlummert, und wurde seit etwa funfzehn Jahren erst wieder ins Leben gerufen durch deutsche Künstler[1]); für eine so kurze Zeit jedoch hat man in der That schon viel gethan in dieser so höchst schwierigen, nur durch die vielfältigste praktische Erfahrung vollständig zu gewinnenden Technik. Höchst erfreulich ist es aber, daß diese großartigste Weise der Malerei von Neuem emporblüht; in derselben vermag die Kunst einzig nur ihre volle Erhabenheit zu entfalten. Der weite Raum, der die reichsten Gruppen, selbst von lebensgroßen Figuren[2]), zuläßt, die hohe Bedeutsamkeit solcher umfassenden Compositionen, die Wahrheit, mit der ohne Glanz eines Firnisses die Gestalten dem Auge entgegentreten, alles dieses sind höchst wesentliche Vorzüge der Fresco-

1) Cornelius, W. Schadow, Overbeck, Ph. Veit, Schnorr, Koch, Hermann und Andere haben neuerdings grofse Fresco-Gemälde ausgeführt in Rom, München, Bonn u. a. a. O. d. V.

2) Das Colossale gehört mehr nur der Bildnerei, denn mit der höheren Geistigkeit der Malerei steht eine riesige Körpermasse in natürlichem Widerspruch; nur wo die Entfernung dasselbe mindert, wird es schicklich angewendet, wie z. B. in den Mosaiken der hohen Peterskuppel zu Rom. d. V.

Digitized by Google

Malerei, welcher dagegen aber die zartere Ausführung des Einzelnen, so wie der reizvolle Schmelz der Tinten stets abgehen muß; die lieblichste Schöne der Farbenkunst entfaltet sich einzig nur in der Oel-Malerei. Diese nun selbst ist auch, ungeachtet der stets fortgesetzten Uebung, in ihrer technischen Behandlung häufig noch höchst unsicher; während die also gemalten Bilder der alten Meister von dem hier waltenden Chemismus nur langsam durch Jahrhunderte erst leiden, so haben wir von nahmhaften Künstlern der heutigen Zeit Bilder gesehen, die binnen zehn Jahren etwa allen Farbenton gänzlich verloren haben. Auch die Pinselführung an sich zeigt jetzt nicht häufig jene zwar sorgsame, aber doch dabei freie und markige Weise, welche stets ein Eigenthum des höheren Meisters ist: ein größerer Theil der neuen römisch-deutschen Schule [3]) strebt hier, selbst in lebensgroßen Bildern, nach einer peinlich gekünstelten, an die Miniatur-Malerei erinnernden Ausführung, während dagegen einzelne Künstler unserer Zeit ordentlich absichtlich zu prahlen scheinen mit möglichst breiten und dicken Pinselstrichen. — Aber auch die in aller Hinsicht vollendetste Bearbeitung der Oelfarben verliert, wie schon erwähnt ward, nach und nach etwas von dem Durchsichtigen der Schatten und dem zarten Ineinanderfließen der Tinten; das Sanfte und Duftige — der Landschafts-Darstellung so besonders günstig, daß hier jede Wasserfarbe stets hart dagegen erscheint — verschwindet in allmähliger Verdunkelung: mit heiterstem Schimmer prangt dagegen in gleicher Klarheit, wenn auch ohne jenen magischen Zauber des Oelgemäldes, die Tempera-Malerei [4]), und deshalb hat man denn in unserer Zeit dieselbe mehrfach wie-

3) Dieselbe ist näher bezeichnet in meinen „schönen Künsten in Berlin i. J. 1826." Abhandl. II. S. 52 u. f.

4) Von temperare mischen; Eigelb, Gummi, Feigenmilch und auch etwas Oel werden hier zur Bereitung der Mineralfarben angewendet. S. Näheres darüber bei Croze-Magnan, peinture moderne l. c. p. 77.

Digitized by Google

der versucht; ja selbst die uralte Wachsmalerei kommt von Neuem zum Vorschein. Roux in Heidelberg hat jetzt mehrere also verfertigte Bilder öffentlich ausgestellt, von denen allgemein behauptet wird, daß sie dem Auge noch ein weit blühenderes und klareres Colorit darbieten, als die Oelgemälde; die Zeit indessen kann erst näher darthun, ob nicht Wärme und andere Einwirkungen der Atmosphäre dem also angewandten Wachse für die Dauer leichter noch schaden, als dem Oel. So zeigt also, gegen die heutige Bildnerei, die übrigens vielseitigere und feinere Technik der Malerei noch manches Schwankende: wie aber diese Kunst gegenwärtig sich gestalte in Absicht auf die ihr inwohnende höhere Idee, das werden wir beiläufig anzugeben Gelegenheit haben im weiteren Verfolg dieser Untersuchung.

Betrachten wir, nach diesen einleitenden Bemerkungen über das verschiedene Verhältniß der plastischen Künste, die Malerei nunmehr im Allgemeinen näher für sich, so lassen die Bedingungen, unter denen nur ein wahrhaft schönes Gemälde, ein ästhetisches Kunstwerk, entstehen kann, sich füglich zusammenfassen unter dem dreifachen Gesichtspunkt artistischer, wissenschaftlicher und dichterischer Anforderungen. Die künstlerischen oder rein malerischen Bestimmungen reihen sich zunächst an die bei der Kunstschöpfung selbst nunmehr vorausgesetzte geschickte Handhabung der Technik; es sind diejenigen, welche dem Gemälde als solchem durchaus wesentlich zukommen, nehmlich: Zeichnung, Färbung, Beleuchtung. Die Elemente des Zeichnens sind Richtigkeit und Bestimmtheit des Contour, Sicherheit und Reinheit; als Prüfsteine des guten Zeichners aber erscheinen, damit auf der Fläche die Gestalten und Formen gehörig heraustreten oder zurückstehen, Verkürzung und Linien-Perspective. Bei der gelungenen Färbung kommen zunächst in Betrachtung: reine und energische, nicht matt abgestufte oder verblasene Farben, und darauf überhaupt Colorit, Carnation, Lokalfarbe, Reflexe der Farben, Grund- oder Farben-Ton, Lasirung und Impastirung; das Wesentlichste ist hier die

Digitized by Google

Harmonie, sowohl in den Hauptfarben wie in den leiseren Tinten und chromatischen Uebergängen. Zur Beleuchtung gehören: Schattirung, Luft-Perspective und Helldunkel, verschieden modificirt nach Sonnenlicht, Mondlicht und künstlichem Licht, oder gar nach diesen unter einander streitenden Elementen, wie zum Beispiel in Raphaels Befreiung Petri, wo ein dreifaches Licht des strahlenden Engels, des Mondes und der Fackel des Wächters zu seltenem artistischen Effecte benutzt ist. Das Wichtigste bleibt hier indessen stets eine kraftvolle Einheit der Beleuchtung, welche großartige Lichtmassen und Schattenpartheien über das Gemälde verbreitet; die zerstreuten Lichter der Macchianten oder Fleckenmaler sind immer von kleinlicher Wirkung. Dem Hauptmomente des Bildes gehört natürlich das hellste Licht, so wie dem Gegensatze der tiefste Schatten, und dieses wird auch hier, wie in allen dazwischen liegenden Uebergängen richtig treffen, so wie das Gemälde, als Produkt des höheren Genius, das Werk eines einzigen Schlages, und nicht einer dürftigen Zusammenstoppelung ist, die nur mühevoll nacheinander erst Zeichnung und darauf Färbung und Beleuchtung herausbringt mit einigem Geschick. Alle diese primitiven Kunstbestimmungen nun beziehen sich einzig nur auf die correkte malerische Ausführung.

Die wissenschaftlichen Anforderungen, die man an den Künstler macht, oder die aus dessen Werken hervorblicken sollen, hängen entweder mit den vorigen, nur gleichsam als deren höchstes regelndes Gesetz und Maaß, innigst zusammen, oder sie greifen auch über die genaueren Bestimmungen des bloß Artistischen hinaus in eine höhere Sphäre. Kenntniß der Natur ist zunächst das vornehmste Wissen des Künstlers; die scientivische Intelligenz desselben erscheint jedoch wesentlich verschieden von der erforschenden Wissenschaft. Diese hat niemals viel zu schaffen mit dem äußeren Wesen der Dinge, nicht mit dem raschen Wechsel des Augenblicks; sie sucht nur das Stetige und Innere: der wissenschaftliche Künstler aber hat, im reinen Gegensatz, es

Digitized by Google

nur zu thun mit der Auffassung des äußeren Scheins und mit der Darstellung des Moments. Weniger tief nun ist zwar dieses, aber nicht minder schwer als jenes, und so höchst mannigfaltig, daß es noch keinen Maler gegeben hat, der das gesammte Gebiet künstlerischer Natur-Anschauung umfaßt in gleicher Vollendung; ja viele Künstler sind, weil sie nur eine einzige Seite dieser Vielheit dargestellt haben in seltener Meisterschaft, schon hoch berühmt geworden, wie zum Beispiel Titian durch seine Carnation [5]). In so fern nun das Lebendige, und besonders das Menschliche wiederum ein Hauptgegenstand der Malerei ist, so wird Anatomie in ihrem ganzen Umfange, jedoch für den artistischen Bedarf besonders geordnet, zunächst ein wesentliches Studium des Künstlers, woran denn sofort Pathognomik und Pantomimik, oder Kenntniß vom Ausdruck des Innern im Aeußern, sich reihen [6]). Wir haben unseres Wissens zuerst diesen Zweig der Kunstlehre mehr systematisch abgehandelt [7]); und wenn gleich wir überzeugt sind, daß eigene aufmerksame Beobachtung hier mehr fruchtet, als aller Unterricht: so hoffen wir dennoch, daß unsere allgemeine Theorie der Gebehrden auch den Malern insbesondere einen mehrfachen Nutzen gewähren könne. Göthe's treffendes Wort findet hier, wo von der so höchst schwierigen genaueren Bestimmung des geistigen Ausdrucks in der Malerei die Rede ist, eine nicht unschickliche Stelle; derselbe sagt: „die Kunst ist

5) Du Paty sagt von diesem Meister so treffend: „Bis „jetzo scheint mir dieser Maler der Einzige zu sein, der „wahrhaftig die menschliche Natur gemalt hat. — Hätte „dieser gelehrte Pinsel, dem es gelungen ist, die mensch„liche Natur, wie Anderen den Himmel, oder das Wasser, „oder die Blumen zu malen, einer lebhaften Einbildungs„kraft zu Gebot gestanden, was für Gemälde hätte sie er„zeugt! Aber Titian faſste den Körper besser als die Seele „— er stellt uns immer das nämliche Weib dar, bald unter „dem Namen Venus, bald unter dem Namen Danae, bald „unter einem anderen Namen.“ Ueber schöne Kunst S. 125.

6) S. über dieses Studium die Aussprüche eines Leon. d. Vinci u. A. Th. I. S. 143. 223 dieses Werkes.

7) S. Th. I. S. 141 bis 248 und 318 bis 326.

Digitized by Google

„eine Vermittlerin des Unaussprechlichen, darum erscheint „es eine Thorheit, sie wieder durch Worte vermitteln zu „wollen; doch indem wir uns darin bemühen, findet sich „für den Verstand so mancher Gewinn, der dem ausüben„den Vermögen auch wieder zu gute kommt [8])." Ferner ist die Perspective, bis zu einem nahmhaften Grad deutlichen Bewußtseins, ein nächster Gegenstand des künstlerischen Studiums, an welche mathematische Disciplin sodann unmittelbar Geschichte, und im Besonderen Kenntniß der Sitten und Gebräuche verschiedener Völker und Zeiten sich reihen. Die Verstöße und Anachronismen, die man älteren Meistern in dieser Hinsicht zu Gute hält, darf man sich jetzt nicht mehr erlauben; jedoch muß man auch in der Nachahmung des Wirklichen, vornehmlich wenn es gegen die Schönheit streitet, sich frei halten von einer ängstlichen Pedanterie, die neuerdings, im Gegensatz der früheren allzugroßen Freiheit, die Kunst zu beschleichen droht. In so fern, bei übrigens zweckmäßiger technischer Behandlung, nun zu dem rein Artistischen der Zeichnung, Färbung und Beleuchtung nach allen diesen wissenschaftlichen Anforderungen in einem Gemälde genügt wird, so erhält dasselbe dadurch „höchste Wahrheit". Wenn aber hier zugleich noch von der Gestaltung „ästhetischer Schönheit" die Rede sein soll, so gehören dazu, auch selbst bei wirklich vorhandenem Genie, noch andere gerade nicht direkt aus den Bildern wieder herauszusehende Studien; es heißt in dieser Hinsicht bei Du Paty: „aber wie soll ich es nun anfangen, ein „großer Maler zu werden? Mein Freund, indem Sie zu„erst ein Dichter, ein Historiker, ein Physiker, ein Philo„soph werden. Was das Mechanische der Kunst betrifft, „so ist ohne die übrigen Erfordernisse es unnütz. Weiß „man nicht zu denken, noch zu schließen, noch zu empfin„den, wozu dient es zu reden? In Wahrheit, drei Vier„theile der Künstler wollen nur reden; die Unglücklichen

8) Kunst u. Alterth. B. VI. H. 1. S. 46.

„arbeiten nur für die Organe. Sie, wenn Sie für den „Verstand und für das Herz arbeiten wollen, nehmen ei„nen anderen Weg. Machen Sie doch damit den Anfang, „sowohl Ihr Herz als Ihren Verstand zu cultiviren; em„pfinden Sie. — Was die Künste verdorben hat, ist, daß „man sie handwerksmäßig behandelt, daß man sie die jun„gen Leute wie mechanische Professionen hat lernen lassen. „Die Künstler erstaunen und beschweren sich über den ei„nigen Geschmack aufgeklärter Menschen für die Erzeugnisse „der schönen Künste; aber ihr Künstler, warum ahmt ihr „nur Gegenstände nach, die in der Natur zu viel, oder be„ständig, anzutreffen sind? Stellt uns eine neue und vor„züglich eine ausgesuchte Natur dar [9]." Es bedarf wohl kaum der Bemerkung, daß hier nicht vom Philosophen, Physiker u. s. w. die Rede sei in vollem Sinne des Wortes; jener Kritiker meint nur, daß kein bloß geschickter Mechaniker durch seine Werke eindringlich reden könne zu dem ausgebildeten Geiste; dieser wird stets nur angeregt von einem verwandten Grade innerer Harmonie und humanistischer Wissenschaftlichkeit.

Die poetischen Anforderungen an ein Gemälde nun beziehen sich zunächst auf die, in den sinnlich schönen Formen des Bildwerkes sich darstellende ästhetische Idee, also auf die Erfindung, und auf die aus der Innerlichkeit jedesmal entspringende, möglichst verständliche Anordnung oder Composition. Hier nun liegt, einzelne jetzt lebende talentvolle Bilderdichter ausgenommen, die heutige Kunst, so wie ihre Theorie, noch genugsam im Argen. Die kunstgelehrte Kennerschaft hält sich meistens nur am Technischen und äußeren Wissenschaftlichen der Gemälde, der innere oder ästhetische Werth derselben, welcher besonders aus dem Poetischen des Gegenstandes, aus der dargestellten Idee entspringt, bleibt unbeachtet. Namentlich bringen die Maler selbst, zum Theil noch ohne Ahnung dieses Höheren der

9) a. a. O. S. 95.

Digitized by Google

Kunst, bei Beschauung eines Bildes nur das Auge des Handwerkers mit: „ihr Künstler, ihr seht fast immer auf „die mechanische Ausführung. Fast niemals bewundert „ihr etwas Anderes, als was die Hand gemacht hat; was „das Genie gemacht hat, entgeht euch. Lobt die mechani„sche Ausführung, ich habe Nichts dagegen, aber an ihrem „Orte, das heißt nach allem Uebrigen[10]." Die poetische Erfindung dreht demnach in der Malerei sich noch ärmlicher Weise hin und her in einem engen Bezirk; dieselbe beruht, gleichviel, ob die Idee alt oder neu, einmal oder unzähligemal dagewesen sei, nur auf der bloßen oft sehr geringen Veränderung in dem Bekannten, auf neuer Zusammensetzung alter Gegenstände, und dieses ist denn, wie Lessing bemerkt, auch wirklich die Idee, welche die Lehrbücher der Malerei mit dem Worte Erfindung verbinden[11]). Nicht alle Theorieen nun, so setzen wir hinzu, haben einen so niederen ästhetischen Standpunkt; die besseren sagen wohl, daß das Malen kein bloßes künstliches Pinseln, sondern ein Dichten sein solle, wenn sie gleich diesen höheren Sinn der Kunst mehr nur andeuten, als denselben bestimmter darlegen und durchführen[12]): indessen hört man doch jene platten Ansichten von der Malerei auch noch häufig genug in unseren Zeiten. Namentlich hat ganz neuerdings noch A. W. Schlegel, neben anderem Verfehlten und Veralteten, geradezu ausgesprochen, daß das Poetische eben das Letzte sei, worauf man in der Schätzung eines Bildwerks zu sehen habe[13]); dieser Irrthum eines um die

10) Du Paty a. a. O. S. 88.

11) Laokoon S. 106.

12) La pittura e una poesia che si vede, e non si sente. Leon. da Vinci, trattato della pittura p. 14.
Les peintres sont poëtes. — Le sublime de la peinture est de toucher et de plaire, comme celui de l'eloquence est de persuader. Du Bos, reflexions critiques sur la poesie et sur la peinture, T. I. p. 198. (VIme edit.)

13) In seinen früher schon erwähnten ästhetischen Vorlesungen.

Digitized by Google

Theorie der schönen Künste so vielfach verdienten Mannes, der sich hier wohl nur von der herkömmlichen, freilich oft höchst prosaischen, oder rein mechanischen Praktik bestimmen ließ, beweist aber, wie schwer es sei, den rechten Standpunkt des Kunstforschers, zwischen dem geschichtlich Gegebenen, oder dem mehr Relativen, und der absoluten höchsten Idee der Künste, zu erfassen, und stets gehörig festzuhalten. Die einzig nur auf die historische Entwickelung begründete Theorie führt die schönen Künste natürlich nicht weiter vorwärts, als sie eben schon von selbst gekommen sind; die ästhetische Speculation für sich allein aber vermehrt, meistens ohne alle praktische Anwendbarkeit, leicht die reiche Zahl jener Kunstlehren, die gleich nutzlos sind für die Philosophie, wie für die Künste selbst. Keines der vielen vorhandenen Malerbücher nun behandelt auch nur mit einiger Ausführlichkeit den poetischen Theil dieser Kunst [14]); derselbe aber wird bei näherer Betrachtung sich uns durchaus als der wichtigste bewähren nach dem ästhetischen Grundprincip, daß jede sinnlich schöne Kunstform durchaus ein geistig Schönes herausstrahlen müsse als höchsten Lebenspunkt.

Wenn der für wahre Schönheit empfängliche Kunstschauer vor ein Gemälde hintritt, so verlangt er zuerst von demselben einen ergreifenden, oder doch wenigstens wohlgefällig ansprechenden Totaleindruck. Er ist nicht gekommen, um alsbald nur Pinselführung, Zeichnung, künstliche Verkürzung u. s. w. im Einzelnen zu prüfen oder auch zu bewundern, um zu dem Bewußtsein zu gelangen, daß der Künstler ein recht technisch geschickter Mann sei: vergessen vielmehr will er diesen Anfangs über die ästhetische Erregung durch das Kunstwerk. Solches aber wird zunächst nur erreicht durch die dargestellte Idee; ist diese verfehlt, so bleiben Formen und Farben und Lichter durchaus ohne

14) Die reiche Literatur der Lehrbücher über den technischen und rein wissenschaftlichen Theil der Malerei ist zu finden bei Sulzer, Blanckenburg, Krug u. s. w.
d. V.

Digitized by Google

tiefere Wirkung. In der That ist es ein jämmerlicher Kunstgenuß, ein Bild vor sich zu sehen, von dem man zu dem kalt darauf hinblickenden Schauer nichts Höheres sagen kann, als: „sehen Sie einmal hier die schöne Zeichnung dieser Hand! diesen wirksamen bräunlichen Grundton! diese zarten Reflexe! Welch ein kunstreicher Pinsel hat dieses alles geschaffen! — Es liegt, wie wir näher noch sehen werden, allerdings in den darstellenden Mitteln der Zeichnung, Färbung und Beleuchtung an sich schon etwas Poetisches; dieses aber erreicht seine volle ästhetische Kraft nur erst in der Vermählung mit der beseelenden Totalidee. Du-Paty sagt von dem Schöpfer des Laocoon: „wie mit„telmäßig würde sein Werk sein, wenn es dem Auge des „empfindsamen Menschen sobald die Freiheit ließe, das „Ganze zu verlassen, und in den einzelnen Theilen umher „zu irren! — Wehe dem Künstler, der sein Talent vor „seinem Werke zeigt. Sein Werk muß, um sich der Voll„kommenheit zu nähern, so beschaffen sein, daß zuerst das „Gefühl die Wirkung desselben empfinden, und dann erst „die Ueberlegung das Verdienst desselben entdecken kann [15])." Will der Maler nun dieses wahre Ziel aller schönen Bildungen erreichen, so muß er sich zunächst bemühen um Klarheit über das Poetische seiner Kunst; ohne dasselbe ist alles nur leeres seelenloses Spiel mit mechanischen Fertigkeiten, nur werthlose Halbheit. Zu steter Ganzheit aber ermahnt hier des größesten Kunstrichters so treffliches Wort: „man kann nicht genug wiederholen, der Dichter so wie „der bildende Künstler solle zuerst aufmerken, ob der Ge„genstand, den er zu behandeln unternimmt, von der Art „sei, daß sich ein mannigfaltiges, vollständiges, hinreichen„des Werk daraus entwickeln könne. Wird dieses versäumt, „so ist alles übrige Bestreben völlig vergebens. Sylben„fuß und Reimwort, Pinselstrich und Meißelhieb sind um„sonst verschwendet; und wenn sogar eine meisterhafte Aus-

15) a. a. O. S. 88.

Digitized by Google

„führung den geistreichen Beschauer auch einige Augenblicke „bestechen könnte, so wird er doch das Geistlose, woran al„les Falsche krankt, gar bald empfinden [16]).“ Die technisch-wissenschaftliche Schätzung der Malerei fragt freilich nur: „wie wird gemalt?“ Die höhere ästhetische Anschauung aber fragt dagegen zunächst „was wird gemalt?“ und darauf erst „wie wird gemalt?“ Wo keine höhere Idee in einem Bildwerke herrscht, da haben statt eines schöpferischen Genius mehr nur die Hände mechanisch gearbeitet. Das geistige, nicht aber bloß künstliche oder künstelnde Schaffen unterscheidet die Kunst vom Handwerk, denn sonst wäre unfehlbar der Uhrmacher auch ein Künstler im vollen Sinne des Worts. Frisch auf also Ihr nach dem Höheren strebenden Kunstjünger! Uebet täglich die Technik, denn ohne deren Meisterschaft kann kein vollendetes Gebilde sich gestalten: vernachlässigt aber deshalb niemals das rastlose Forschen nach dem tieferen Geiste der Kunst; geht dieser Euch nicht auf, so bleibt jede übrige Mühe unnütz verschwendet.

Alle Kunst ist Poesie, das heißt: sie öffnet uns eine idealische Welt [17]), in der wir, über die Erscheinungen der Natur hinaus, die Dinge ihrer Idee näher gerückt erblicken in einem zauberischen Wiederscheine sinnlicher Wirklichkeit. Also nur findet der Mensch, seiner psychischen und physischen Doppelnatur gemäß, eine höhere Befriedigung in der Kunst [18]): jeder Gegenstand geistig-sinnlicher Vollendung bewegt, erhebt, erleuchtet, verklärt ihn, denn ein solcher eben ist wahrhaft artistisch oder poetisch. Dieses Dichterische aber erscheint in den einzelnen Künsten nothwendig ganz anders modificirt durch die Verschiedenheit ihrer darstellenden Mittel, und der daraus entspringenden Begränzungen und Formen; daher wird denn hier zuförderst nä-

16) Göthe, über Kunst u. Alterth. B. VI. H. 1. S. 213.
17) Vergl. Th. I. S. 40.
18) S. Th. I. S. 13. 14.

Digitized by Google

her zu untersuchen sein, wie die Malerei sich in dieser Hinsicht gestalte, und in welchem Verhältniß dieselbe stehe zur eigentlichen Poesie. Diese nun stellt ihre Ideen nur, mittelst der zur Musik erhobenen Sprache, nacheinander dar unter der Form der Zeit; die Malerei aber gestaltet ihr geistiges Inneres stets nebeneinander in einem einzigen räumlichen Moment: und aus dieser wesentlichsten Verschiedenheit der beiden Künste leitet jede andere sich natürlich ab. Die Idee des Dichters ist zunächst stets umfassender; indem das conventionelle Wort des Geistes sein darstellendes Mittel ist, so kann man sagen, das ganze Gedicht sei eine Folge von Ideen, nur sinnlich schön verkörpert durch Reim und Rhythmus. Der Maler bedarf dagegen in dieser Hinsicht keineswegs des Vielen; eine einzige poetische Idee reicht hier vollkommen aus, indem sie durch das Hinzutreten des an den Formen und Farben haftenden Schönen sich schon genügend ausprägen kann zu einem ästhetischen Ganzen. Die Wirkung solcher Gebilde nun ist gegen die, eigentlich poetischen offenbar im ersten Augenblick energischer, da das Auge hier mit einem Blick die Idee in ihrer Totalität erfaßt, während bei der Dichtkunst dieselbe dem Geiste nur successiv erscheint: hat aber diese einmal ihre Ideale vollständig entfaltet, so wird, da hier die darstellenden Mittel so viel geistiger und reicher sind, dieselbe jederzeit dauernder und tiefer in die Seele greifen, als jene. Die Poesie ist, in so fern sie sich nicht geradezu in Schwulst und mystischen Bombast verliert, jederzeit dem Geiste klar; die stummen Gebilde des Malers werden dagegen nicht so von selbst gleichsam verstanden, und doch ist leichte Erkennbarkeit ihres Inhalts hier wesentliche Hauptforderung. Ein Gemälde muß sich stets für sich selbst ganz aussprechen, soll nicht gerade überall schon eine vorläufige nähere Bekanntschaft mit dem Gegenstande voraussetzen: wenn man nur den genau angegebenen Namen oder Titel des Bildwerks weiß, der jederzeit füglich auf dem Rahmen stehen kann, so muß die dargestellte Idee ohne Weiteres dem

Digitized by Google

gebildeten Schauer einleuchtend sein. Wie aber wird dieser doch immer höchst schwierigen Anforderung genügt? Zunächst, so antworten wir, wähle der Maler vor allen Dingen keine Vorwürfe, deren Idee schlechterdings nur an der Zeitfolge gebunden ist [19]; will er dieselbe verständlich gestalten, so bedarf es durchaus einer Folge mehrerer Bilder. Die älteren Meister haben freilich auf einer einzigen Tafel das ganze Leben eines Heiligen dargestellt, indem sie das Bild entweder theilen, oder neben der Hauptgruppe, etwa des Todes oder der Verklärung, den christlichen Heros perspectivisch verkleinert zeigen in vielfachen anderen Situationen seines Wirkens; das Unstatthafte dieser Form für unsere vorgerückte Zeit bedarf indessen wohl keiner weitläuftigen Erörterung. Noch weniger muß der Maler Gegenstände wählen, denen das Hörbare durchaus wesentlich ist; die frühere Sitte, den Figuren beschriebene Zettel aus dem Munde fliegen zu lassen, ist veraltet, und der Künstler hat, wenn er nur innerhalb der malerischen Sphäre dichtet, dieselben auch nicht nöthig: in allen Gesichtern selbst steht eigentlich in jedem Augenblick ein solcher Zettel, der Künstler muß ihn nur lesen können; das Alphabet und allenfalls auch noch die wichtigsten Buchstabir-Regeln dazu haben wir demselben in der fünften Abhandlung bereits gegeben. Die Schrift überhaupt, deren selbst Raphael sich bisweilen zu näherer Verständigung in seinen Gemälden bediente [20], ist nur selten, und besonders da nur anzuwenden, wo dieselbe zugleich wesentlich dem Moment der dargestellten Handlung mit angehört; wir werden noch im Folgenden durch ein Beispiel dieses klar zu machen Gelegenheit haben. Ferner wähle der Maler keine in sich selbst schon allzu verwickelte Idee; ein einziger poetischer Ge-

19) Mit Ausnahme etwa jener einfach wiederkehrenden transitorischen Handlungen, die näher bezeichnet sind Th. I. S. 263. Anm. 44.

20) S. Th. I. S. 341.

Digitized by Google

danke kann Hunderten von Figuren psychisches Leben verleihen. In Raphael's und Giulio Romano's riesiger Constantinsschlacht heißt das Thema: „der Tod ist los;" und alle die vielen Kämpfer zeigen nur dieses Eine in vielfachster Mannigfaltigkeit. Da sehen wir die Hölle aus dem Innern des Menschen losbrechen in flammender Wuth; die Mordlust verdunkelt die gleiche Gefahr: sie tödten und werden getödtet. Dort aber strahlt auf des Helden Stirn im Mittelpunkte jener edlere den Geist nicht thierisch umnachtende Muth; hier religiöse Ergebung, Tapferkeit, Flehen und Mitleid, großartiges Opfern, knechtische Feigheit u. s. w.: Homer's erhabene Schlachtgemälde haben sich verwirklicht, sich gestaltet zu einem einzigen hoch poetischen Moment. Die dargestellte Idee kann jedoch auch ungleich complicirter noch sein, wenn nur der Maler versteht, den rechten Augenblick, gleichsam das Centrum einer Handlung, dergestalt heraus zu fassen, daß der Schauer darin das Vergangene wie das Kommende erblickt: „glücklich der „Künstler, welcher den Verstand nöthigt, zu sehen, was der „Kunst, das Anschauungsvermögen unmittelbar sehen zu „lassen, nicht gegeben ist — glücklich der Historienmaler, „der bei seinem Momente die vorhergegangenen und fol„genden zu denken nöthigt, so weit es die Gränzen seiner „Kunst nur immer erlauben. Dann hebt der Pinsel mit „der Feder auf, wenn diese, soweit es wieder die Dicht„und Geschichts-Kunst gestatten, die hervorspringenden Mo„mente anzuschauen nöthigt[21])." Was hier von der Auffassung im Allgemeinen gesagt ist, gilt auch von der Bewegung jeder einzelnen Figur im Besonderen; wenn man den erhoben dargestellten Arm nicht zugleich auch sich erheben, und deutlich wieder sinken sieht, so ist die Darstellung steif und todt. Freilich ist diese Auffassung des lebendigen Moments sehr schwer; ein also dargestelltes gei-

21) Der Uebersetzer des Du Paty in den Anmerkungen S. 7. 166.

Digitized by Google

stiges und physisches Leben ist nur Produkt des Genius, des wahrhaften Farben- oder Bilderdichters. Das Studium, welches hier dem Genie fördernd entgegenkommt, ist, bei einem durch die Wissenschaft gehörig aufgehellten Tiefblick, nur eine stete Beobachtung der uns umgebenden Natur. Die Welt geht an tausend malerischen Tableaux, wohlgefügten Gruppen, ansprechenden Momenten und poetischen Situationen gedankenlos, ja wie blind und taub vorüber; das aber darf der Künstler nicht [22]): „durch sorgfältige „Uebung in Betrachtung dieser schnell vorüber fliegenden „Bilder erhielten die größten Vorgänger der Kunst, die „Himmelsgabe, ihren Bildern unbegreifliche Grazie und „Wahrheit des ausdrucksvollen Lebens einzuhauchen [23])." Kaum ist hier wohl die Erinnerung nöthig, daß der Künstler diese Studien im Bilde nur veredelt wiedergebe, daß der geistige Hauch des dichtenden Genius stets darüber hinwehe, der in dem Einen das Allgemeine deutlich schauen läßt. Ganz besondere Vorsicht wird nothwendig bei der Darstellung menschlicher Leidenschaften und Affekte; Winkelmann sagt sehr schön, der Künstler solle hier stets dem Ausdruck die Schönheit unterlegen. Das Streben nach leichterer Verständlichkeit der dargestellten Handlung verleitet die Künstler leicht zu einem übertriebenen Gebehrdenspiel der Figuren, wogegen wir früher uns schon des Weiteren ausgesprochen haben in den Umrissen zur Pantomimik; unzählige Gemälde, zunächst aus der französischen Schule, stehen dieser ästhetischen Mahnung als deutliche Warnungstafeln zur Seite. Der Geschichtsmaler ist zwar dramatischer Dichter, jedoch sollen seine Figuren niemals theatralisch erscheinen; eben so wenig aber dürfen sie die gewöhnlich so platte Haltung, Stellung und Gebehrdung

22) Leonardo da Vinci schlägt hier den Künstlern ein kleines Taschen-Zeichenbuch vor, um jede Beobachtung schöner Natur sofort zu skizziren. Tratt. dell. pitt. p. 110.

23) J. F. v. Götz, Versuch einer zahlreichen Folge leidenschaftlicher Entwürfe u. s. w. S. 16.

Digitized by Google

des alltäglichen Lebens zeigen, denn sonst wären es ja nur flache Copien statt poetischer Gebilde: die rechte Mittelstraße ist hier wiederum sehr schwer zu finden, nur der höhere ästhetische Sinn erfaßt sie sicher. Bührlen sagt: „das Rich„tige ist eine Linie, dem Kernschuß des Schützen zu ver„gleichen. Sie ist die Eine unter einer unendlichen Zahl „von Linien, die in allen Richtungen auf die Scheibe und „ins Blaue gehen. Sie trifft den Gegenstand im Mittel„punkt, aber unendlich viel leichter ist's, ihn bloß streifen, „oder ganz fehlen." Welche Leidenschaften und Affekte nun ein Gegenstand schöner Kunst sein können, und welche nicht; darüber haben wir früherhin bereits an mehreren Orten ausführlich geredet. Das Schöne war uns zugleich auch stets nur das Gute [24]), und daher hat denn der Maler, fast mehr noch als der Dichter, alles Lüsterne und Schlüpfrige zu vermeiden, weil seine sinnlichere Kunst nothwendig mächtiger und erregender wirkt: die bekannte Geschichte jenes Spaniers, der für eine schöne weibliche Marmorfigur, ohne erst als ein neuer Pygmalion derselben Leben von der Gottheit zu erflehen, zu thätlicher Lust entbrannte, giebt einen schauderhaften Beweis von der verführerischen Gewalt der plastischen Kunst. Auch mit der Darstellung alles Niederen und Unschönen überhaupt müssen die Künstler sehr behutsam sein; Aristoteles macht zwar schon die Bemerkung, daß Manches im kunstreichen Gemälde gefalle, was in der Natur stets eine entgegengesetzte Wirkung hervorbringt, indessen haben doch auch die Maler selbst diese freiere ästhetische Gränze nur zu häufig noch überschritten: Giulio Romano's Madonna, die ihrem Kinde den Schmuz abwäscht, jene Venus, die den Amor kämmt [25]), und Rembrandt's Ganymed, den die Angst des ungewohnten Adler-

24) S. Th. I. S. 18. 33.

25) In der Galerie zu Florenz. Du Paty sagt von diesem Amor: „braucht er gekämmt zu werden? Sucht doch in „seinen Haaren ein Rosenblatt, welches von seinem Kranze „abgefallen ist, da er den Bogen spannte." a. a. O. S. 22.

Digitized by Google

fluges zu gewissen natürlichen Entladungen treibt, sind keine besonders ansprechende malerische Poesieen. Lessing sagt sehr treffend: „die Malerei als nachahmende Fertig„keit kann die Häßlichkeit ausdrücken; die Malerei als „schöne Kunst will sie nicht ausdrücken.[26])" Jener karikirte Ganymed zeigt ein Gemisch von Ernst in der poetischen Grundidee, und von Lächerlichem in der Art der Auffassung; diese Verbindung aber des Hohen mit dem Komischen, die in den Dichtungen z. B. eines Shakespeare von so entschiedener Wirkung sein kann, ist durchaus unstatthaft in der Malerei, indem hier, wo das Ganze mit einem Blick überschaut wird, stets die nöthigen Scheidungen und zarteren Uebergänge mangeln. Wenn schreckliche Gegenstände dargestellt werden sollen, so hat der Dichter — dessen Schilderungen nur Fantasien-Bilder hervorrufen, die jeder Hörer sich beliebig nach seiner Subjectivität gestaltet — hier wiederum größere Freiheiten als der Maler, dessen objectiv in die Sinne fallende Darstellungen leicht scheußlich und eckelhaft werden: da aber der mittelmäßige Künstler, im Streben nach Effekt, von jedem empörenden Gegenstande jederzeit nur die empörendste Seite wählt, so entstanden denn natürlich jene unzähligen Martyrscenen, Geißelungen und ähnliche Gebilde, die, also aufgefaßt, wahre Gräßlichkeiten, nicht aber ästhetische Kunstwerke wurden. Der Anblick eines solchen darf niemals etwa bloß ertragen, er soll ja vielmehr zu geistigem Genusse aufgesucht werden, daher muß nicht die gräulichste, sondern nur die edelste Seite solches Gegenstandes erfaßt werden; der sinnvolle Künstler wird selbst das Schreckliche der Haupthandlung zu mildern wissen durch das Anziehende der Nebendinge[27]). Dieses Beiwerk vermag überhaupt in einem Bilde das Poetische wesentlich zu erhöhen, und den Ausdruck zu ver-

26) Laocoon S. 200.

27) Vergl. hier Du Paty's geistreiche Untersuchung über den Laocoon, a. a. O. S. 81—92.

Digitized by Google

stärken; jede Einzelnheit wird gleichsam zum redenden Attribut, wenn nehmlich die Composition so geistreich angelegt wird, daß Alles durchaus nur hervorquillt aus der einen ästhetischen Grundidee. Gesetzt es fühlte ein Künstler den Drang, die seligste Andacht des Gebetes darzustellen in einem lebensgroßen Bilde; so würden, in so fern ein wahrhaft künstlerischer Schöpfungsmoment ihn durchblitzt, demselben gleichzeitig alle die folgenden ästhetischen Bestimmungen vollendet aufgehen aus jenem Grundgedanken. Dieser nun zunächst erscheint ächt malerisch-poetisch; es ist eine Innerlichkeit, die durch die Mittel dieser Kunst vollständig zu äußerem Ausdruck gelangen kann, die das Allgemeinste und Heiligste der Menschheit darstellt in schöner Besonderheit: wenn dieses Gebilde nicht allmächtig alle Schauer ergreift, so sind Anlage und Ausführung verfehlt. Zunächst wird aus psychologischen und ästhetischen Gründen es eine weibliche Figur sein, also eine Betende, deren gelungenste Auffassung der wissenschaftlich gebildete Maler sofort richtig treffen wird. Dieser hat nehmlich nicht etwa nur eine dunkle Vorstellung von der Andacht, sondern er unterscheidet sehr klar das geist- und herzlose Gebet der Gewohnheit, das Flehen um Erhörung der Wünsche, das Dankgebet, die andachtsvolle Demüthigung vor dem Allmächtigen, so wie auch jenen seligen Zustand der Psyche, wo sie, ihres hohen Ursprungs eben lichter sich bewußt, momentan in ihre Heimath entrückt ist zu inniger Gemeinschaft mit dem liebenden Vater im Himmel. Aus diesen verschiedenen Anschauungen nun hat er die ihm zusagendste Auffassung erwählt; jetzt nimmt er rasch die Kreide, und, mit den mannichfachen conventionellen und natürlichen Stellungen beim Gebete und mit deren Bedeutung wohl bekannt, erhält dadurch alsbald die Figur ihren angemessensten Ausdruck[28]): die Betende knieet in der Demuth, sie sitzt, kör-

28) S. über die versch. Stellungen beim Gebet Th. I. S. 188 u. f.

Digitized by Google

perlich ganz ruhig, voll höherer Andacht da mit schöner expressiver Handgebehrde; im seltenen Moment seliger sehnsüchtigster Verzückung aber steht sie mit emporgehobenen Armen. Die Darstellung solches höchsten geistigen Lebens gelingt indessen nur dem ächten Meister, der bloß geschickte Maler gestaltet dasselbe leicht nur theatralisch, nicht aber hoch-lyrisch. Jenem gehen die verklärten Züge mit dem Auge voll Himmel, gleich einem inneren Gesichte, vor den Blicken auf; er hat dabei sich nicht erst umgethan nach einem lebenden Modell irgend eines etwa ein wenig schwärmerisch erscheinenden Mädchenkopfes. Und wenn auch Apelles und Raphael bei ihren Bildungen die Natur hin und wieder also copirt haben, so führt diese jederzeit falsche Weise zwar wohl auf mannigfache Abwege, ja öfter zu höchst possierlichen Darstellungen [29], jedoch niemals zur Gestaltung eines Höheren und Höchsten in der Kunst. Das leicht herabfließende Haar der Betenden ferner wird natürlich von lichter Farbe sein; es flehen zwar die Dunkellockigen auch, und oft noch feuriger, zum Himmel, indessen malt man doch selten schwarzköpfige Engel, und aus gleichen Gründen wäre denn auch hier solche Auffassung unstatthaft. Die Kleidung soll nunmehr auch der dargestellten Idee entsprechen: ein schwarzes Gewand könnte leicht aus der Betenden eine Trauernde machen; viele andere Farben noch haben eine hier unpassende Deutung, Weiß aber wäre ein zartes Symbol der Unschuld und der sittlichen Reinheit. Die große helle Masse würde im Bilde jedoch einen unharmonischen Effekt machen; eine

29) Es könnten hier einige Engelbildungen der neueren Zeit nahmhaft gemacht werden, zu welchen hübsche flache Gesellschaftsgesichter, wahrscheinlich in ungemeinem Wohlbehagen über ihre unvermuthete Engelschaft auf Erden, gesessen haben, und an welche man stets nur die Frage thun möchte: befehlen Sie mein Fräulein oder mein Engel, noch eine Tasse Thee? — S. über solche verfehlte Bildungen ein Mehreres in meinem angef. W. „die schönen Künste u. s. w." Abhandl. II.

Digitized by Google

solche Kleidung wäre zwar poetisch, jedoch nicht malerisch. Dem Meister ständen nun zwar mehrere nicht unpassende lichte Mittelfarben zu Gebot, jedoch möchte er jenen bedeutsamen Ausdruck in diesem Nebenwerk nicht gern aufgeben: es fragt sich also, ob das Grelle des Weißen nicht zu mildern sei. Ein blauer Ueberwurf könnte, an sich malerisch, zugleich in schöner Uebereinstimmung mit der Grundidee des Gewandes helle Farbe brechen; lichter Azur gemahnt an den Glanz des Himmels, wohin die entzückte Seele sich sehnt. Das Weiß kann aber auch noch gemildert werden durch die Wahl des Stoffes; ungleich sanfter in Farbe als das Linnen ist die Wolle, die zugleich schöne großartige Falten wirft: es ist ferner auch der zu helle Farbenton dadurch noch wesentlich abzudämpfen, daß mittelst künstlerischer Anordnung des Ganzen die Parthien des Gewandes in starken Schatten kommen. Die Hauptbeleuchtung im Bilde fällt nothwendig auf die verklärten Gesichtszüge; das innere oder geistige Licht des Auges vermählt hier sich gleichsam mit dem äußeren. Was nun den Ort der Handlung betrifft, so verrichtet man zwar seine Andacht schicklich in der Kirche wie im stillen Gemach; diese Betende aber erblicken wir einsam in der freien Natur. Hier sitzt sie entweder auf einer einfachen Rasenbank, oder man sieht diese, in so fern die Figur etwa stehend dargestellt ist, doch bedeutsam das Vorhergehende der Situation bezeichnend, neben ihr: nicht unschicklich läge vielleicht auf derselben ein frommes Buch, worin die Andächtige gelesen, bevor der dargestellte Moment des eigenen höheren Lebens ihr aufging. Die hintere Landschaft endlich bilde eine schöne offene Gartenparthie, gehörig zurück gehalten oder untergeordnet, und ohne jene kleinliche, jetzt in solchen Bildungen häufige Ausführung von Blümchen und Blättchen: vermag es der Künstler, so gieße er darüber Claude Lorrains, lichten Sehnsuchtshimmel aus, der hier in schönster Beziehung steht zu dem Ganzen. So hätte denn diese artistische Schöpfung aus der poetischen Idee sich nach ästhe-

Digitized by Google

tischem Grundgesetz herausgestaltet zu vollkommenster Einheit[30]); jeder Theil steht zum Ganzen in schönster innerer Harmonie, und auch die äußere oder rein malerische der Formen und Farben wird hier sicher nicht fehlen. Eine künstlerisch geordnete, scheinbar außerwesentliche Schattenparthie, ein glücklich aufgesetzter Lichtreflex, ein sinnig abgedämpfter Farbenton, ein Baum, dessen Zweige nach irgend einer Seite ein wenig mehr Ausladung erhalten: alles dieses thut hinsichtlich des harmonischen Totaleffekts oft ordentliche Wunder, die sich jedoch vor dazu ausgewählten Meisterbildungen, oder gar mit der schaffenden Kreide in der Hand, besser darlegen lassen als durch das schriftliche Wort. Auch bei einer zusammengesetzteren poetischen Composition wird, in so fern dieselbe, genau nur in den angegebenen Gränzen des der Malerei wirklich Darstellbaren verbleibend, ein wirklich vollständiges Ganzes geben kann, sich alles abrunden zu gleicher Harmonie; aus dem Innern der Idee hervor werden die größesten Massen sich eben so charakteristisch gestalten in schönster Einheit. Wir gewahren hier noch tiefere Bestimmungen und Gesetze einer geistig und formell schönen Gruppirung, als die in den gewöhnlichen Malerbüchern darüber enthaltenen rein äußerlichen oder mechanischen Regeln, die nur sagen, daß man die Figuren besonders traubenförmig, flammenförmig, oder bogenförmig ordnen könne. Die mehr in gleicher Grundlinie bleibende rein symmetrische Gruppe gehört, hier gelegentlich zu erwähnen, besonders der älteren religiösen Composition, die man gewöhnlich mit dem Namen der symbolischen belegt; das eigentliche Wesen derselben ist, daß man hier keine nähere Verbindung der Figuren zu einer Handlung

30) Raphael Mengs sagt: „die Erfindung ist der weitläuftigste Theil der Malerei, woraus man auf Genie und „Talent des Malers, und auf das Dichterische dieser Kunst „schliefsen kann. Sie hängt von der ersten Idee eines Kunstwerkes ab, welche man bis auf den letzten Pinselzug nimmermehr aus dem Gesichte lassen darf," S. dessen Werke Th. III. S. 30.

Digitized by Google

gewahrt, eine jede zeigt mehr nur für sich gesondert den heiligen Abglanz ihres Innern. Wenn der Künstler nun auch alle die bisher angedeuteten ästhetischen Bestimmungen genau kennt, so trifft jedoch nicht bloße danach geregelte artistische Berechnung etwa, bis zu den feinsten Einzelnheiten hin, überall das Rechte; Empfindung und Begeisterung müssen den schaffenden Genius leiten: kaltes Blut hat noch niemals etwas Anderes hervorgebracht, als eben nur wiederum Kaltes. Der Maler soll ein wahrer Dichter sein; dieser aber ergrübelt und errechnet nichts, sondern er fühlt und schaut das Vollendete im lichten Geiste [31]). Alle Kunstregeln läutern, deshalb aber eben sehr wichtig, nur im Allgemeinen seine ästhetischen Begriffe; das Genie aber vergißt gleichsam alle artistischen Gesetze in jedem besonderen Schöpfungsmomente, und folgt seiner nur unvermerkt dadurch geregelten höheren Eingebung. Du Paty sagt: „es giebt Gegenstände, die man kaum denken „muß, um sie gut wiederzugeben, man muß sie bloß träu„men [32]);" welches sinnige Wort eben nur sagen will, daß nicht der Verstand, sondern einzig die künstlerische Fantasie dabei thätig sein solle. Dieses wäre denn in allgemeinstem Umriß die ästhetische Darstellung aller Bilderdichtung überhaupt; nicht jede poetische Idee ist, wie wir in den mannigfachen Gegensätzen der Malerei und Dichtkunst deutlich erkannt haben, pittoresk: jedes Gemälde aber soll, in so fern es freie Schöpfung ist, erscheinen als ein eigentliches Farbengedicht.

Werfen wir, nach diesem Allgemeinen über das Poetische in der Malerei, nunmehr unsere Blicke auf die verschiedenen darin vorkommenden Dichtungsgattungen, so zeigt auch hier, in Beziehung auf die eigentliche Poesie, sich wiederum eine vielfache Verschiedenheit. Der Maler hat, wie oben schon bemerkt ward, stets nur einen Mo-

31) Vergl. hier Raphaels eigene Worte Th. I. S. 80 d. W.
32) a. a. O. S. 129.

Digitized by Google

ment der Darstellung, und daher ist dieser nothwendig entweder nur lyrisch oder dramatisch; das eigentlich Epische vermag auch selbst durch eine geregelte Folge von Bildern die Malerei, weil ihr die hier stets nöthigen Verbindungen mangeln, immer nur höchst unvollkommen wieder zu geben. Die Möglichkeit didaktischer Wirkungen der Bildwerke haben wir in der vorigen Abhandlung bereits dargethan durch ein treffendes Beispiel; und wenn man die satyrischen Darstellungen, z. B. eines Hogarth, so wie auch noch die erläuternden Zeichnungen und Kupfer der Naturgeschichten, Reisebeschreibungen u. s. w. schicklich hierher rechnet: so kann man allenfalls wohl reden von einer, wenn auch untergeordneten Gattung, belehrender Malerei. Am Einfachsten und Schicklichsten wird das Poetische dieser Kunst gesondert, wenn man dieselbe eintheilt in Historien-Malerei oder richtiger dramatische Malerei, als Darstellung einer Handlung [33]), mit ihren wesentlichsten Untergattungen des Heiligen und Profanen; und in Charakter-Malerei, wohin das Portrait, als wirkliches Kunstwerk, und im weiteren Sinne sogar die eigentliche Landschaftsdichtung gehören, die ja ebenfalls irgend einen bestimmten ästhetischen Natur-Charakter deutlich ausdrücken soll: die sogenannten Genre-Bilder machen, theils dem Charakterischen, theils dem Dramatischen angehörend, gleichsam einen verbindenden Uebergang beider Hauptgattungen der Malerei. Da zu diesen letzten auch die lächerlichen Bambocciaden gehören, so kommen wir hier natürlich auf die malerische Darstellung des Komischen, von dem ein bekannter Forscher in diesem Felde sagt: „sichtliche Darstellungen in Statuen, in Bild„werk und Gemälden haben auch ihr komisches Gebiet, „aber sie wirken in der Einzelnheit leicht zu sinnlich (nicht „geistig genug), und in der Zusammensetzung nicht sinnlich

33) Das Wort δρᾶμα bezeichnet bekanntlich jede That oder Handlung überhaupt, auch ohne den Begriff des Theatralischen. d. V.

Digitized by Google

„genug, weil die Phantasie durch längere Betrachtung (durch „Erwägung des Vorhergehenden) sich erst in den komischen „Moment versetzen muß, und durch diese größere Thätig„keit leicht das Unwillkührliche des lächerlichen Eindrucks „verloren geht[34])." Ungeachtet dieser mehrfachen Beschränkung ist indessen das Gebiet der komischen Malerei doch immer noch weit genug; zu deren hauptsächlichsten Aufgaben gehört die also aufgefaßte Darstellung der thierisch sinnlichen Natur in bäurischer Lust, fauler Behaglichkeit, Eßgier, Trunk u. s. w.[35]). Es kann aber der Maler, in so fern hier die Energie des komischen Gedankens ihm in der artistischen Composition, hinsichtlich der Anordnung und Gruppirung, manche Licenzen verstattet, sich auch an complicirtere Ideen wagen; wir erinnern hier zum Beispiel an Chodowiecki's „verschiedene Schauer des Schönen," auf welchem Bildwerke, von dem fühllos nach der Venus-Statue hinschauenden Tropf bis zum geckenhaften Enthusiasten, alle möglichen komischen Charaktere dargestellt sind[36]). Unsere früher gegebenen pantomimischen Dichtungen sollen im Allgemeinen lehren, wie einer dramatischen Situation eine möglichst reiche Zahl plastischer, ohne das erläuternde Wort verständlicher Momente abzugewinnen sei[37]), und da auch ein großes dem Gebiet des Komischen angehörendes Spiel unter denselben befindlich ist: so wird der denkende Maler sich daraus noch manche nähere Bestimmungen entnehmen können für ähnliche Darstellungen seiner Kunst. Die Caricatur gehört, zum Theil wenigstens, auch noch hierher[38]); sie kann, in so fern die dargestellte De-

34) Steph. Schütz Vers. einer Theor. d. Komischen S. 129.

35) Diese Seite des Komischen bearbeitete auch die alte Bildnerei in gewissen Darstellungen der Silene, Satyrn und Faune: die neuere Sculptur hat keine ihr wesentlich zugehörige Sphäre des Lächerlichen mehr. d. V.

36) Vergl. über diesen Meister Th. I. S. 241.

37) S. Abhandl. VII.

38) S. darüber Th. I. S. 35.

Digitized by Google

formität des Körperlichen nur entschieden als ein Ausdruck geistiger Verkrüppelung erscheint, von großer Bedeutung sein: das eigenthümlich Lächerliche einer Leidenschaft oder Begier, eines Standes oder einer Volkssitte vermag dadurch zum Ausdruck zu gelangen mit trefflichster komischer Wirkung. In diesem tieferen poetischen Sinne hat Leonardo da Vinci seine bekannten Caricaturen gezeichnet; man sieht in denselben nicht mehr einen einzelnen Zänkischen, Prahler, dummen Tölpel u. s. w., es sind vielmehr allgemeine Bilder, welche jedesmal die ganze Gattung bezeichnen auf eine höchst komische Weise. Die andere Art der Caricatur, gewöhnlich die schreckliche genannt, schließt jene grausigen Zerrbilder in sich, wodurch der Höllen-Breugel, Callot und Andere sich berühmt gemacht haben; es gehören diese Bildungen in die Mährchenwelt der Malerei, wohin wir auch früher schon die fantastische Arabeske oder Grotteske schicklich gezählt haben. — Nach der reinen Aeußerlichkeit des Orts endlich unterscheidet man noch besonders Wandgemälde, Altarbilder, Deckenstücke u. s. w.; diese letzten sind entweder so gemalt, daß das Bildwerk nur wie oben angefügt erscheint, oder daß die Figuren mittelst einer geschickten Verkürzung wirklich über dem Haupte des Schauers zu schweben scheinen, wie zum Beispiel in Corregio's unvergleichlichen Kuppeln des Domes und der St. Johanniskirche zu Parma. Es ist räthselhaft, wie der geistreiche Mengs, indem er diese Werke theilweise für die schönsten ihrer Gattung erklärt[39]), den bloß wie angeheftet dargestellten Plafondbildern, ungeachtet ihrer Unnatur, und ihres jederzeit im Lichte fehlerhaften und für die Anschauung höchst lästigen Gesichtspunktes, den Vorzug giebt; beinahe noch unbegreiflicher aber erscheint es, wie so viele Neuere

39) „Die Kuppel der Cathedral-Kirche zu Parma, worin „Correggio die Erhöhung der Maria vorstellte, ist die schön„ste unter allen Kuppeln, die vor und nach ihm gemalt „worden sind.“ Mengs a. a. O. S. 134.

Digitized by Google

immer noch, ohne alles eigene Urtheil, diese geschmackloseste Auffassung in schaaler Nachbetung anpreisen oder gar wirklich darstellen. Die heutige architektonische Verzierung liebt indessen die größeren Plafondgemälde nicht sonderlich mehr; wenn aber dieselben noch wiederum an hohen Decken und Kuppeln gebildet werden sollen: so können fortan weder Berge noch Felsen oder Flüsse [40]), sondern nur luftige Wolkenparthieen mit schwebenden Figuren, wie etwa die olympischen Bewohner, geflügelten Genien u. s. w., hier noch ein schicklicher Vorwurf sein. Die Idee wird also in diesem Fall durch den Ort bedingt, daher mußte diese äußere Relation, deren ästhetische Wichtigkeit überhaupt wir früher bereits näher betrachtet haben, wenigstens hier noch einmal berührt werden. Die Eintheilung der Bilder nach der mehrfachen technischen Behandlung der Farben, mit Wasser, Oel, u. s. w., ist an dieser Stelle außerwesentlich; und so gehen wir denn, nach diesem Allgemeinen über die verschiedenen Gattungen der Malerei, nunmehr weiter zu deren näherer Betrachtung im Besonderen. Mengs macht mit allem Rechte es zu einer Grundbedingung, daß jedes Gemälde Herz und Geist des Schauers anziehen, und in eine bestimmte vom Künstler beabsichtigte Stimmung versetzen solle [41]); wir wollen nunmehr sehen, wie dieser über die Bewunderung des bloß Artistischen weit hinausgehenden Forderung überall genügt werden könne, und wie also die dazu unerläßliche poetische Grundidee sich, ihrer vorhin betrachteten Wesenheit nach, näher gestalte in den angeführten einzelnen Formen der Kunst.

Die Bildungen aus der heiligen Geschichte nun machen in der speciellen Beschauung der hier in Rede stehenden ästhetischen Leistungen nothwendig den Anfang. Wir

---

40) Wie z. B. in den Deckungstücken eines Pietro da Cortona, Le Brun u. a. m. d. V.

41) a. a. O. S. 14. 31.

Digitized by Google

haben die Malerei bereits in der vorigen Abhandlung ausführlich betrachtet in ihrer innigsten Beziehung zur christlichen Religion; zugleich aber haben wir auch gezeigt, daß die heilige Periode dieser Kunst eigentlich vorüber sei, und eben so wenig wiederkehren könne in ihrem früheren Glanze, als in der Sculptur die Kunstblüthe hellenischer Götterbildungen: beide Künste erreichten ihre Höhe nicht etwa durch ästhetischen, sondern durch religiösen Sinn; und sie mußten von ihrem erhabensten Gipfel herabsinken, so wie die vergeistigte Menschheit über die Erhebung zum Göttlichen durch sinnliche Kunstanschauung hinaus war. Nicht majestätische Tempelkuppeln; keine bischöflichen Palaste; keine Kirchen, Kapellen und Refectorien überreicher Klöster; keine zahllosen Altarblätter beschäftigen mehr, gleichsam als höchstes Lebensbedürfniß, Tausende von kunstgeschickten Händen; nimmer warten fortan ganze Städte ungeduldig auf die Vollendung der heiligen Bildwerke, um sie in feierlichster Procession zu den Tempeln zu tragen. Wenn heut zu Tage ein religiöser und kunstliebender Fürst, oder etwa eine gleich gesinnte Gemeinde, hier und da einmal einen Altar mit einem Bildwerke zieren, so verwechsle man diese an sich löbliche Sitte ja nicht mit jener Zeit religiöser Begeisterung für die Kunst; der Sinn, welcher jetzt die Kirchen mit Gemälden ziert ist ein ganz anderer, als der von damals, wo in den christlichen Tempeln die Kunst prangte voll erhabenster heiliger Weihung. Aus den hier waltenden tieferen Gründen vermögen denn auch jetzt natürlich die Künstler selten nur etwas wahrhaft Ausgezeichnetes, nie aber vielleicht mehr Raphaelisches zu liefern in dieser Gattung der Malerei, deren Gebiet noch überdies sich in neuerer Zeit nothwendig mannigfach beschränkt hat.

Gott der Vater nun gleich zunächst ist, wie wir früher schon gezeigt haben, schlechterdings kein Gegenstand mehr für die Malerei [42]); auch die vollendetste Darstellung muß

42) Die grossartigsten Bildungen dieser Art sind von

Digitized by Google

hier stets das Gefühl der Schauer beleidigen: allegorisch nur wird allenfalls die Nähe des Ewigen noch angedeutet durch eine lichtem Gewölk entragende Hand [43]), durch ein liebendes Sonnenauge, oder durch einen vom Himmel hernieder leuchtenden Strahl.

Die Christusbildungen lassen, ihrer Idee nach, sich im Allgemeinen füglich unter fünf Gesichtspunkten auffassen, deren Verschiedenheit für die malerische Darstellung allezeit von Wichtigkeit ist. Der Heiland erscheint nehmlich einmal durchaus als Mensch; er hat seine Gottheit unter der sterblichen Hülle so weit verborgen, als es nöthig ist, auf daß, wie ein alter Schriftsteller sich ausdrückt, die Blicke der Sterblichen nicht erblinden von dem himmlischen Glanz [44]): also sehen wir ihn rein menschlich auf Erden wandeln, und lehren, und endlich dulden im hohen Mysterium der Kreuzigung. Wir erblicken aber auch den Erlöser, wie er vor der erstaunten Menge seine überirdische Natur hervorstrahlen läßt in sichtlichen Wundern: hierher gehören die Speisungen Tausender mit Wenigem, die Heilung des Besessenen, die Erweckung des Lazarus u. s. w. Ferner aber erscheint der Gott selbst, völlig unverhüllt, in der menschlichen Gestalt; wohin zunächst die ältesten mehr allegorischen Bildungen zu zählen sind, die z. B. den Weltheiland darstellen, wie er mit unsterblicher Schönheit übergossen, ruhig dasitzt, indem zu seinen nackten Füßen Löwen und Schlangen und Drachen sich schmeichelnd winden [45]): ferner aber gehören ganz vornehmlich hierher die

---

Michael Angelo und Raphael. Einige älteste Darstellungen des Höchsten zeigen denselben in der Gestalt eines Mannes von etwa dreissig Jahren, ohne Bart, mit nackten Füssen, reich bekleidet mit Purpur und Gold, und mit einem Scepter in der Hand. S. Croze-Magnan, peint. moderne 1. c. p. 18.

43) Wahrscheinlich nach Jeremias I. 9. XXVII. 5. Ezech. II. 9. etc.

44) Gregor. Nyssen. in Cant. Cant., Hom. IV. p. 522.

45) v. Gori Thesaur. vet. diptych. T. III. t. 4. p. 25.

Digitized by Google

erhabenen Momente, wo nach der Auferstehung der Gott selbst in Christo deutlich sichtbar ist, namentlich die Transfiguration und die Himmelfahrt. Rein allegorisch waren, wie in der vorigen Abhandlung bereits erwähnt ward, die ältesten Bildungen des Heilands. Da war er das blendend weiße, geduldige Lamm, welches den Fuß eines Kreuzes benetzte mit seinem schuldlosen Blute [46]); es war der strahlende Phönix, welcher, nachdem er den Geist der Finsterniß glücklich bekämpft hatte, entweder ausruht auf dem Gipfel einer Palme, dem Embleme des Sieges, oder triumphirend sich aufschwingt zum reinen Lichte des Aethers [47]). Aber auch nachdem die Darstellungen des Heilands übergegangen waren zur menschlichen Gestalt, so blieben sie dennoch Anfangs häufig symbolisch, und waren in dieser vierten Form der Auffassung bisweilen höchst sinnreich. Da erschien Christus als ein neuer Orpheus, dessen zauberischen Tönen die wilden Thiere horchen mit dem Ausdruck höchster Freudigkeit [48]); es war ein neuer Daniel, gänzlich unbekleidet unter die Löwen geworfen, deren Wildheit, den Menschen zum Hohn, der Anblick seiner Lieblichkeit zähmte [49]); es war der gute Hirt, der das verirrte Schaaf auf seinen Schultern trägt [50]); es war ein neuer Jonas, verschlungen vom Unthier, um nach dreien Tagen wieder hervor zu kommen zum strahlenden Licht [51]). Schwieriger

---

599. — Boldetti, osserv. sopra i cimeteri de SS. Mart. lib. I. c. 89. Tav. II. Fig. 2. p. 192.

46) S. über die Vorstellung des Lammes die Abhandl. des P. Bernardin Vestrino. Sagg. di Dissert. dell' Acad. Etrusc. di Cortona T. VI. Diss. 7. p. 135.

47) v. Arringhi Rom. subterr. T. I. p. 295. — Casali de vet. sacr. Christ. rit. T. I. c. 1. p. 5. — Ciampini vet. monim. c. VII. tab. 16. c. XXV. tab. 47.

48) Euseb. Laud. Constant. lib. XIII. c. 15. — Fed. Borrom. de pict. sacr. lib. II. c. 2.

49) Ciampini de sacr. aedif. tab. III. p. 14.

50) Tertull. de pudicitia c. 7. 10.

51) Arringhi l. c. T. I. p. 533. T. II. p. 105. 115. 189. 199.

Digitized by Google

endlich als diese Allegorien, und als alle jene zuvor betrachteten Momente heiliger Handlung, erscheint jedoch das einfache Abbild Christi, weil wir hier dessen großes irdisches Wirken und Dulden, mit seiner himmlischen Abkunft vereinigt, erblicken wollen in einem göttlichen Charakter-Ideal. Viele solcher ältesten Darstellungen desselben waren daher, einer schönen Sage nach, auch nicht von Menschenhand geformt; Engel und selige Geister, die den Weltheiland am Throne Gottes selbst gesehen, waren deren Urheber [52]). Manches andere Interessante und wenig Bekannte der Art wäre, da Fiorillo der vorgehend angeführten ältesten Bildungen des Heilandes gar nicht gedenkt [53]), hier noch beizubringen; jedoch müssen wir uns dasselbe versparen für einen schicklicheren Ort. Die Bemerkung nur können wir an dieser Stelle nicht füglich auslassen, daß die heilige Malerei, ganz eben so wie einst die älteste Sculptur, nur mühvoll sich nach und nach zu ihrer Vollendung emporarbeiten mußte aus dem größten hieratischen Zwang; die frühesten christlichen Maler waren als eigentliche Handwerker gezwungen, sich in der Art der Darstellungen sowohl, wie in der Composition und Anordnung überhaupt, genau nach alten Traditionen, oder nach den sehr bestimmten Vorschriften der Geistlichkeit zu richten [54]). Da es nun aber, ungeachtet der vielen späteren Sagen von den heiligen Bildern des Lucas, ausgemacht erschien, daß durchaus weder

---

52) Daher nannte man diese Bilder *Αχειροποιήτα*. v. Gretser, de imag. non manu factis.

53) Derselbe ist jedoch nachzulesen über die dem heil. Lucas zugeschriebene Bilder; Gesch. d. z. K. Th. I. S. 43—53.

54) *Οὐ ζωγράφων ἐφεύρεσις ἡ τῶν εἰκόνων ποίησις, ἀλλὰ τῆς καθολικῆς ἐκκλησίας ἔγκριτος θεσμοθεσία καὶ παράδοσις . . . μενοῦνγε αὐτῶν (πατέρων) ἡ ἐπίνοια καὶ ἡ παράδοσις, καὶ οὐ τοῦ ζωγράφου.* Concil. Nic. II. act. VI., tom. IV. (Act. concil. ed. 1714.)

Digitized by Google

ein authentisches Abbild des Heilands noch der Maria sich erhalten hatte[55]): so erhob sich alsbald unter den Vätern der Kirche ein für die älteste Kunst sehr wichtiger Streit, ob nehmlich Christus schön oder häßlich gewesen wäre. Das Letzte behaupteten mit großem Eifer der heilige Basilius[56]), Justinus[57]), Cyrillus[58]) und Andere; auch Tertullian schon sagt vom Heilande: wenn er in den Augen der Menschen häßlich gewesen, wenn seine Züge grob und gemein waren, dann erkenne ich meinen Gott in ihm[59]). Celsus dagegen schrie: wenn er nicht schön war, so war er auch nicht Gott[60])! Der heilige Augustin sagt, daß Christus schön gewesen sei im Schooße der Mutter, in der Umarmung der Eltern, schön am Kreuze, schön im Grabe[61]). Erst im zwölften Jahrhundert schlichtete endlich der heilige Bernhard einigermaaßen den langen Zwist, indem er notorisch aussprach, daß die körperliche Schönheit Christi die der Engel bei Weitem noch übertreffe, und daß sie die Freude und Bewunderung der himmlischen Wesen ausmache[62]). Der Pater Vavassor, welcher um die Mitte des funfzehnten

55) Fiorillo hat die folgende wichtige Stelle in seinen Untersuchungen über die Lucasbilder nicht: „nam et ipsius Dominicae facies carnis, innumerabilium cogitationum diversitate variatur et fingitur, quae tamen una erat, quaecumque erat . . . . . neque enim novimus faciem Virginis Mariae . . . . . Nec novimus omnino, nec credimus.“ S. August. de Trinit., cap. IV. et VIII. T. III. p. 869. 870. — Dasselbe sagt auch S. Irén. contr. haeres. l. I. c. 25.

56) in Psalm XLIV. c. 4. et 5. T. I. p. 162. 163.

57) Dialog. cum Typhone cap. 85. 88. 100.

58) S. Cyrill. Alex. de nudat. Noë lib. II. c. 43.

59) Si inglorius, si ignobilis, si inhonorabilis, meus erit Christus: talis enim habitu annuntiabatur. Tertull. adv. Marcian. lib. III. c. 17. — Nec humanae honestatis fuit corpus ejus. Tertull. de carn. Christ. c. 9.

60) Cels. apud Origen. contr. Cels. lib. IV. c 75.

61) in Psalm. XLIV. T. IV. part. I. p. 332. Epist. CCV., alias CXLVI., T. II. p. 768.

62) S. Bern. serm. II. domin. prim. post octav. Epiph. T. I. p. 807; id. serm. I. in fest. omn. Sanct. T. I. p. 1023.

Digitized by Google

Jahrhunderts ein besonderes Werk schrieb über die Gestalt Christi, bemerkt, daß zu seiner Zeit die Männer den Heiland häßlich, die Frauen aber ihn schön gewollt hätten [63]); und wahrscheinlich werden dann die beiden Geschlechter der umgekehrten Meinung gewesen sein in Hinsicht der Maria, über deren Schönheit der Streit, hier beiläufig zu erwähnen, nicht geringer gewesen ist. Die alten Kirchenväter wagten es niemals, unmittelbar die Schönheit der heiligen Jungfrau zu behaupten; der heilige Ambrosius indessen charakterisirt die Maria sehr trefflich, indem er sagt, daß ihre Gesichtszüge ein klarer Ausdruck seien der Reinheit ihres Herzens [64]). Du bist schön, meine Freundin, so ruft in gleichem Sinne ein anderer Heiliger, schön wie die Tugend [65]). Dieser Zwist über die Schönheit des Heilands und der Madonna, wie zugleich auch über deren verschiedene Auffassung und Gestaltung in der Kunst, war übrigens in den frühesten Zeiten von mehr, als etwa von bloßer ästhetischer Wichtigkeit; denn er stand mit der Verbreitung der göttlichen Lehre in nahem Zusammenhang. Die Diener des Jupiter spotteten, im Hinblick auf ihre hohen Götterideale, gern aller christlichen, ihren Sinnen weniger schmeichelnden Bildungen; besonders war ihnen, und selbst auch anderen Heiden, die Idee eines unschönen, gegeisselten und gekreuzigten Gottes dergestalt ein Gegenstand des Hohnes, und ein Anstoß zur Annahme des Christenthums, daß man vor Ende des siebenten Jahrhunderts solche Darstellungen nur selten öffentlich auszustellen wagte in den Tempeln [66]). Die heiligen Gemälde mußten aber — etwa wie noch jetzt hin und wieder die von den Missionaren an-

63) de forma Christi p. 317. Lutet. Paris. 1449.

64) Ut ipsa corporis species simulacrum fuerit mentis, figura probitatis. Bona quippe domus in ipso vestibulo debet agnosci. S. Ambr. de virg. lib. II. c. 2. p. 164.

65) S. Gregor. Nyssen. l. c. p. 520.

66) Casali l. c. p. 8.

Digitized by Google

geordneten religiösen Pantomimen [67]) — bisweilen auch förmlich dazu dienen, der Lehre des Heils und der Gnade näheren Eingang zu verschaffen, wobei denn natürlich die höhere Schönheit ihnen nur förderſam war: als der heilige Auguſtin zur Bekehrung der Heiden nach England geſandt wurde, ſo erſchien er vor dem Könige Ethelbert mit dem Kreuze und mit einem ſchön gemalten Bildniſſe des Erlöſers [68]). Nachdem nun dieſer Fürſt den neuen Glauben in ſeinem Lande zu predigen erlaubt hatte, da erhielt Auguſtin von Gregor dem Großen eine Weiſung, die Götzenbilder wegzunehmen von den heidniſchen Altären, dieſe aber nicht zu zerſtören, ſondern ſie vielmehr, damit das Volk um ſo eher an die gewohnten Orte zur Andacht käme, zum chriſtlichen Dienſte zu weihen und einzurichten [69]); und wenn man nun auch anderweitig ähnlicher Maaßregeln, ſo wie nicht minder der Gemälde [70]), vielfach ſich bedient hat zur Verbreitung des Chriſtenthums: ſo mag daſſelbe wohl in jener Periode des erſten Ueberganges ſehr häufig nicht viel mehr geweſen ſein, als ein bloßer äußerer Bilderdienſt, gegen welchen denn die ſpäteren Ikonoklaſten nicht mit Unrecht lostobten. Sehr frühe ſchon erhoben bereits mehrere Stimmen ſich gegen alle plaſtiſche Darſtellung überhaupt; der heftige Tertullian nennt die Bildnerei und Malerei Künſte des Teufels, und ſagt von einem Zeitgenoſſen, daß er unter vielen Gebrechen auch das Laſter des Malens an ſich gehabt habe [71]); ein anderer chriſtlicher Schriftſteller aber ſetzt die bildenden Künſtler gar in eine Claſſe mit den Räubern, weil ſie der Natur Geſchöpfe abzuſteh-

67) S. Th. I. S. 149.

68) Beda Hist. Angl. Lib. I. c. 25.

69) Gregor. magn. epist. lib. IX. ep. 71. Beda l. c. cap. 30.

70) Gregor z. B. gedenkt in ſeinen Briefen noch mehrfach der erbaulichen heiligen Bilder; epist. lib. VII. ep. 3. 5. 58. etc.

71) Tert. de idolis cap. 3. — contr. Hermogen. cap. 1.

Digitized by Google

len sich bemühen, deren Erschaffung — wie auch die Muhamedaner zu höchstem Nachtheil aller Kunst heute noch meinen — nur Gott allein gehört [72]). Zu Anfang des achten Jahrhunderts indessen begannen erst die größeren, aller christlichen Plastik ein gleiches Verderben drohenden Unruhen der Bilderstürmer, welche, nachdem sie damals lange genug gewährt hatten, zu Ende des funfzehnten Jahrhunderts sich gleichsam in Florenz noch einmal wieder erneuerten durch den bekannten Schwärmer Savonarola. Dieser predigte besonders gegen die lüsterne Nacktheit an Statuen und Gemälden, und verbrannte zu verschiedenen Malen eine große Anzahl der trefflichsten Kunstwerke auf öffentlichem Markte; ja seine fanatische Beredsamkeit veranlaßte selbst viele Künstler, ihre Gebilde als sündhaft den Flammen zu opfern [73]). Alle solche Verfolgungen der Kunst waren indessen fruchtlos; die Malerei blieb in jenen Zeitaltern nothwendig auf das Innigste verwebt mit dem christlichen Sinn, und erreichte eben in solcher heiligen Weihung nur den Gipfel ihrer Vollendung mit Raphael und seinen Zeitgenossen. Wir haben jene historischen Seitenblicke hier nur eingestreut, um auf das nahe Verhältniß zwischen der Kirche und der Kunst bestimmter hinzuführen, und dadurch unsere frühere Behauptung mehr noch zu begründen, daß jene himmlischen Madonnen und Christusbildungen nicht hervorgebracht worden sind durch ästhetische, sondern durch wahrhafte religiöse Begeisterung. Wenn nun aber diese in unseren Zeiten für alle Bildwerke meistens ganz und gar erloschen ist; wenn die ächt christliche Frömmigkeit sich in keiner der sinnlichen Kunstformen mehr ausdrücken mag: so geht daraus eben zur höchsten Evidenz hervor, daß die Künstler jetzt, gegen die Meister der Vorwelt, nur selten noch etwas wahrhaft Erhebliches zu

72) Clemens Alexandr. stromat. lib. VI. p. 687. ed. Lut. Paris.

73) Fiorillo. Th. I. S. 341.

Digitized by Google

leisten vermögen in solchen heiligen Gemälden, und daß namentlich die erhabenste Bildung des Weltheilands kaum mehr gestaltet werden könne zu einiger Befriedigung des, wahrhaft innerlich gewordenen, religiösen Sinnes. Die große Mehrheit der neueren Maler sollte also, wenn sie dieses recht bedächte, ihre Hand nicht an dergleichen Darstellungen legen, und dieselbe nur dem seltenen, höheren Weihung vollen Meister überlassen. Dieser aber wird fortan niemals den bethlehemitischen Kindermord oder die Beschneidung Christi, nicht Geißelung und Kreuzigung und Abnahme vom Kreuz, weder die Anbetung der Könige, noch die Erscheinung des Sternes bei den Weisen, mehr zu seinem Vorwurfe wählen. Christus im Glanze seiner Göttlichkeit, und namentlich in der Himmelfahrt, ist jetzt nur noch, neu geschaffen, eine entsprechende Kunstzier der geweiheten Altäre. Jede frühere Verheißung ist ja so glänzend erfüllt; die göttliche Sendung des Erlösers hat nach beinahe zweitausend Jahren mächtig sich bewährt: über den Erdkreis ist dessen Lehre gezogen, in den fünf Erdtheilen wird sie gepredigt mit beseligendem Erfolg. Viele, viele Millionen leben und haben sicher und ruhig gelebt in der Religion der Liebe und Duldung; wer deren reinen Geist erfaßt und treu bewahrt, der ist unbezweifelt glücklich für diese, wie für jene Welt. Solcher Idee der Erfüllung nun würde jetzt etwa das folgende große Bild entsprechen: „Christus segnet die Erde;" über deren erleuchteten Kugel schwebte nehmlich hoch in lichten Gewölken, vielleicht von Schaaren der himmlischen Bewohner umgeben, segnend der Weltheiland. Gern würden wir die verschiedene ästhetische Composition dieses erhabenen Gegenstandes, wie bei jener Betenden, so auch hier wiederum bestimmter vorzeichnen, wenn der Raum es gestattete: so viel nur bemerken wir indessen, daß dieselbe wohl durchdacht ist, und daß überhaupt diese, so wie die noch folgenden malerischen Aufgaben nicht etwa nur poetisch, sondern zugleich auch jederzeit wahrhaft pittoresk sind.

Digitized by Google

Die Madonna haben wir in der vorigen Abhandlung bereits erkannt als den schönsten Gegenstand der christlichen Malerei; der neueren oder romantischen Kunst ging hiermit ein ganz anderes lichtes Ideal auf, welches die Alten, ohne bestimmteren Begriff einer durch höchste Reinheit und Unschuld verklärten Menschenseele, nicht kannten. Die genauere ästhetische Bedeutung dieser hohen Kunstbildung haben wir früherhin bereits gegeben; zarteste Jungfräulichkeit, reinste Liebe, Demuth und Frömmigkeit, Innigkeit und stille Sehnsucht zum Ewigen vereinen hier sich zu einer wahrhaft himmlischen Schönheit. Das wahre Wesen des Knaben auf ihrem Schooße ist Darstellung des Menschgewordenen Gottes im schlummernden Keime. Eine gewisse Majestät soll daher auch vom Kinde Jesus sich niemals entfernen, jedoch darf hier das Göttliche eben so wenig rein für sich erscheinen, als das bloß Menschliche. Auf der einen Seite zu weit zu gehen ist dabei eben so gefährlich, als von der anderen: das Rechte setzt in solchen gleichsam übersinnlichen Darstellungen stets lichtere Anschauung voraus; ungeweihete Hände, so müssen wir wiederholen, sollten also davon bleiben, sollten diese höchsten Bildungen nicht so frevelhaft entwürdigen [74]). — Mehrere Kirchenväter sagen, daß die Engel zuerst den neu gebornen Messias als solchen erkannt und angebetet haben, und so möchten wir, durch einen berufenen Künstler, wohl einmal in einem großen Bilde die Madonna dargestellt sehen, wie sie, einen Augenblick von der Menschennatur überwältigt, oder auch von höherer Macht bewegt, neben der Wiege des Kindes leicht entschlummert ist, während Engel von oben hernieder schweben, und dem gleichsam noch im Keime verschleierten Gotte in mannigfacher Weise Ehrfurcht und Huldigung darbringen. Joseph, der irdische Gemahl der Maria, der auf vielen heiligen Bildwerken so höchst unge-

74) Vergl. Th. I. S. 29.

Digitized by Google

legen mit erscheint, würde natürlich auch sehr überflüssig sein in dieser ächt religiös-poetischen Schöpfung.

Die Engel sind, als Boten und Diener Gottes zur Beförderung seiner erhabenen Zwecke, von höchster poetischer Bedeutsamkeit, und in ihrer urbildlichen himmlischen Schönheit erscheint ihre Darstellung zugleich als eine der schönsten Aufgaben der christlichen Kunst. Den ganzen Umfang ihrer hohen Bestimmung und ihrer Classification nach den verschiedenen Liebesämtern, berichtet Dionysius, Areopagita, in der ihm gewöhnlich zugeschriebenen „himmlischen Hierarchie," am Weitläuftigsten; schon die jüdische Theologie unterschied hier die flammenden Seraphim, oder die obersten Engel am Throne Gottes, und die Cherubim des zweiten Chores. Das Genauere ihrer Körperlichkeit hat zu manchem Streite Anlaß gegeben; der biblische Ausdruck Cherubim heißt so viel als „wie Jünglinge," wonach Einige ihnen eine männliche Natur zuschreiben, während Andere sie als geschlechtslos betrachten, was denn auch im Ganzen mehr übereinkommt mit der späteren kirchlichen Festsetzung, die Engel als Geister zu denken mit einem ätherischen Leib [75]). Dieses war indessen wohl im Allgemeinen schon die frühere Idee, nach welcher sie denn von Anfang her eine so schöne Aufgabe werden konnten für die christliche Kunst. Im vierten Jahrhundert wurden, einer genauen Nachricht zu Folge, diese himmlischen Bewohner als jung und schön angegeben, zu der menschlichen Gestalt kam nur stets noch ein lichtes, gewöhnlich ausgebreitetes Flügelpaar. An den Füßen trugen sie zum Theil Cothurne, oder dieselben waren auch ganz unbedeckt; im Uebrigen aber erschienen sie gänzlich bekleidet. Ein lang

75) Also bestimmte es im Jahre 787 die zu Nicäa gehaltene Synode; die Lateran-Synode von 1215 spricht dagegen den Engeln Unkörperlichkeit zu: die plastische Kunst hat sich dadurch indessen die fernere Darstellung eines ihrer schönsten Vorwürfe nicht nehmen lassen.

d. V.

Digitized by Google

und weit herabwallendes Gewand umgab sie, entweder ganz weiß, oder auch mit einem blauen Ueberwurfe[76]: der Gebrauch, sie nackt, oder in einer nur ganz leichten fliegenden Umhüllung darzustellen, ist späteren Ursprungs. Auch war die Gestaltung derselben als Kinder, wahrscheinlich den geflügelten Amoretten und Genien der Alten nachgebildet, in früheren Zeiten ungewöhnlich; man theilte ihnen am liebsten etwa den schönsten Blüthenmoment des Jünglingsalters zu, was denn auch ungleich mehr mit ihrer Bestimmung übereinkommt. Gabriel ist seinem Namen nach der Mann, der Held und Streiter Gottes, auf dessen Geheiß er, den der Talmud den Fürsten des Feuers, den Todesengel nennt, jenen hoch heiligen Tempel zu Jerusalem nach jüdischer Sage eher noch anzündete, als die Krieger Nebucadnezars es thaten: es ist aber auch zugleich jener sanfte Bote himmlischer Gnaden, der dem Zacharias und auch der Maria die Geburt des Johannes und des Heilands verkündete. Raphael aber ist seiner Etymologie nach „das Heil von Gott," so wie Michael, das heißt „wer ist wie Gott?" erscheint als der erste Verkünder der göttlichen Größe und Herrlichkeit. Andere der sieben Erzengel und der übrigen himmlischen Schaaren kommen in der heiligen Schrift nicht namentlich, und überhaupt nicht näher charakteristisch bezeichnet vor: spätere Schriftsteller und besonders Dichter, wie Milton und Klopstock, geben indessen vielen Anderen derselben zugleich mit dem Namen noch eine bestimmtere poetische Bedeutung. Die Kunst nun stellt die Engel entweder dar in Momenten biblischer Handlung, wie in jenen Verkündigungen, am Grabe Christi u. s. w.; oder dieselben erscheinen auch selbstständig für sich, z. B. in musicirenden Gruppen: ja sogar einzeln, gleichsam als Portrait aufgefaßt, sind sie noch allezeit ächt malerisch-poetische Vorwürfe. Eine der vortrefflichsten Auffassungen sol-

76) S. Gregor. Nazianz. orat. XXIII. et XXV.

Digitized by Google

cher Art haben wir unlängst gesehen[77]). „Klopfet an, so wird Euch aufgethan!“ also spricht der Heiland; und in diesem Sinne hat hier ein schöner milder Engel die glänzenden Himmelspforten geöffnet, und ladet freundlich, anzuklopfen und einzugehen zu all der göttlichen Herrlichkeit, die man fern im Hintergrunde erblickt durch das weite Thor. Gegenstände von solchem poetischen Reichthum sind übrigens durch Eine Weise der Darstellung niemals erschöpft; in der möglichen Verschiedenheit der Auffassung, und hier namentlich in der Gestaltung des Engels bleibt dem Meister auch nach der gegebenen Idee noch allezeit ein schönes Feld, sich als wirklicher Farbendichter zu bewähren. Eine bisher noch wenig oder gar nicht von der Malerei benutzte, aber sehr reichhaltige Idee ist die ächt christliche Darstellung der Engel, wie sie, nach des Heilandes eigener sehr bestimmten Andeutung[78]), die Sterblichen bewahren als liebende Schutzgeister. Es sei zum Beispiel auf einem großen Bilde ein schönes Kind, spielend unter den Blumen eines weiten Gartens, sanft entschlafen, da ist eine Verderben bringende Schlange nahe schon herbeigekrochen, die aber sich eben scheu wieder zurückwendet, weil ihr der holde, über die kleine Schläferin hingebeugte Schutzengel sanft schirmend seine Hand entgegen streckt. Führe ein Künstler nur unsere Idee hier als Meister aus, und es wird an Thränen der zartesten Rührung nicht fehlen vor diesem schönen Gebilde.

Die Apostel, Evangelisten, Propheten und ähnliche andere Personen der heiligen Schrift haben wir früher schon erkannt als treffliche Vorwürfe für die Malerei. Gewöhnlich werden diese kräftigen Werkzeuge des Ewigen zur Ver-

---

77) Von Steinbrück in Berlin, einem Schüler Wach's, der früher schon selbst überaus treffliche Engelbildungen geschaffen hat. S. darüber „meine schönen Künste in Berlin“ u. s. w. S. 61.

78) Matthäus cap. XVIII. v. 10.

Digitized by Google

breitung seines Reiches auf Erden einzeln für sich dargestellt; und so sind es, nach ihrer verschiedenen Individualität, erhabene Charakter-Ideale, deren innerstes Wesen überall religiöse Begeisterung ist [79]). Wir möchten in dieser Art wohl den David vollendet dargestellt sehen auf einem großen Bilde, wie sein leuchtendes Seelenauge so eben vertieft scheint im Anschauen von Gottes Herlichkeit. Die Harfe ruht in seinem Arme; er hat dieselbe eben gerührt zum Preise des Herrn, aber die Hand ist ihm wie bewußtlos entsunken vor der seligen Fülle innerer Gesichte. Diese Aufgabe klingt zwar sehr schwer, sie reicht aber keineswegs über die Gränzen des malerisch Darstellbaren hinaus. Auch den Moses wünschten wir, hier schicklich zu erwähnen, einmal wahrhaft gelungen in einem großartigen Bilde zu erblicken, wie er so eben auf einsamem Gebirg die Tafel mit den heiligen Geboten von der Hand Gottes empfängt; alle die bisher gesehenen Darstellungen dieses erhabenen Gegenstandes, der den uralten Bund des Ewigen mit seinen schwachen Erdenkindern so großartig bezeichnet, genügen uns noch bei Weitem nicht: gewisse poetische Licenzen, wozu die im Ausdruck stets beschränkte Kunst des Malers hier, gegen den gehauen Buchstaben der heiligen Urkunde [80]), stets gezwungen ist, bedürfen wohl eben so wenig einer näheren Entschuldigung, als etwa die dichterischen Freiheiten in den religiösen Schöpfungen eines Milton und Klopstock.

Die Märtyrer und die Wundersagen späterer christlicher Legenden sind für unsere Zeiten größtentheils keine besonders ansprechende Gegenstände der Malerei mehr. Sollen jene zahlreichen Opfer, die einst ihre Ueberzeugung von der Wahrheit und Göttlichkeit des Christenthums durch ihr

79) Michael Angelo's Propheten und Sybillen der Sixtinischen Capelle sind hier zu erwähnen als wahrhaft genialische Schöpfungen, welche zu den erhabensten Gebilden alter und neuer Kunst gehören.

80) S. Genesis. lib. I. cap. 20.

Blut bekräftigt haben, noch dargestellt werden, so ist es nicht die körperliche Peinigung und Qual, welche hier ausgedrückt werden muß, sondern vielmehr die Hoheit der Seele vor dem gräßlichen Moment: himmlische Ruhe und freudigste Hingabe zum Märtyrertode sollen in diesen Gestalten sichtbar werden; also erwartet van Dyk's heiliger Sebastian, bereits an den Baum gebunden, mit ruhigstem Muthe die Pfeile des Todes. Die späteren Legenden müssen, wenn sie noch jetzt ein Gegenstand der bildenden Kunst sein sollen, nothwendig etwas allgemeiner Anziehendes haben; Raphael's Wunder von Bolsena könnte heute selbst kein römischer Künstler füglich mehr zum Vorwurf erwählen. Die ältere christliche Zeit ist indessen nicht arm an poetisch schönen Wundersagen, die zugleich auch malerisch schön aufzufassen und wiederzugeben sind; den Saal einer Maler-Akademie zum Beispiel würde nicht unpassend ein großes Gebilde zieren, welches den Schutzpatron dieser Kunst, den heiligen Lucas darstellt, wie er so eben mit dem Bilde der vor ihm sitzenden Maria beschäftigt ist, und wobei er so fördernde Hülfe bekommt nach Schlegels vortrefflicher Dichtung:

„Sankt Lucas legt an's Werk die Hand;
„Vor seiner Tafel unverwandt,
„Lauscht er nach allen Zügen.
„Die Kammer füllt ein klarer Schein,
„Da gaukeln Engel aus und ein
„In wunderbaren Flügen.

„Ihm dient die junge Himmelsschaar,
„Der reicht ihm sorgsam Pinsel dar,
„Der rieb die zarten Farben.
„Marien lieh zum zweitenmal
„Ein Jesuskind des Malers Wahl,
„Um die sie alle warben."

Die geschichtlichen, außer dem Gebiet des Religiösen liegenden Handlungen sind, näher nunmehr betrachtet, ein nie zu erschöpfender Quell trefflicher malerischer Bildungen. Wir haben über das Aesthetische derselben, hinsicht-

Digitized by Google

lich des zu wählenden Moments, der möglichsten Verständlichkeit für sich, so wie über die Vermeidung von Anachronismen im Costüm, Waffen, Geräth u. s. w., bereits ausführlicher geredet; und bemerken hier nur noch, daß dieser Zweig der Kunst sich, durch Darstellung wichtiger vaterländisch-historischer Scenen, am Innigsten mit dem allgemeinen Interesse der heutigen Völker vereinen kann, und daß auch wirklich die Malerei, ähnlich wie die Bildnerei, sich eben von solcher Seite recht nahe wiederum mit dem Leben zu verbinden strebt. So will, um nur eines Beispiels hier zu gedenken, die Stadt Merseburg jetzt den Saal ihres Rathhauses mit einem großen Fresco-Gemälde zieren lassen [81]), welches den unweit ihrer Mauern erfochtenen, so ewig denkwürdigen Sieg Heinrich I. darstellt über die Magyaren; und wenn nun andere Orte auch diesem Kunsttriebe folgen, und historisch Wichtiges, das in ihrem Bezirke sich ereignet, durch die Farbendichtung anschaulich und lebhaft vergegenwärtigen für die Nachwelt: so eröffnet hier der Kunst sich abermals ein weiter und bedeutsam schöner öffentlicher Wirkungskreis. Die Maler nun mögen nur bei der Lösung solcher Aufgaben niemals vergessen, daß empirische Wahrheit die Sache des Geschichtschreibers, ästhetische Wahrheit aber die Aufgabe des dichtenden Künstlers sei: wie Tasso's unsterbliches Heldengedicht keine versificirte Historie der Kreuzzüge ist, also muß auch der Maler niemals sich einzig nur an der bloß treuen Wiederholung des wirklich Geschehenen binden. Raphael und Algardi stellen Beide uns die große Scene dar, wie Attila von der Verheerung Rom's abgehalten wird durch die Beredsamkeit des Pabstes Leo I.; wenn aber neben diesem in jenen Bildungen die Apostel Petrus und Paulus erscheinen, und, als Beschützer der heiligen Stadt, dem

81) Hermann Stilke, aus der Schule von Cornelius, hat hierzu den Carton dazu verfertigt. S. darüber meine schönen Künste in Berlin i. J. 1826. S. 54. u. f.

Digitized by Google

schrecklichen Hunnenkönige mit zürnender Gebehrde drohen: so haben jene Meister ihren Gegenstand hier nicht als Geschichtschreiber, wohl aber als treffliche Bilderdichter behandelt. Die Historie nun jedes Landes, und selbst fast jeder nur einigermaaßen bedeutenden Stadt, ist durchaus mehr oder weniger reich an denkwürdigen Begebenheiten, welche zugleich geeignet sind für die Farbendichtung; die Unkunde in der Geschichte verleitet indessen hier die Künstler leicht zu Mißgriffen, etwa wie im Ganzen das folgende neuerdings gemalte Bild „Friedrich I. von Brandenburg läßt, „bei einer Eroberung von Prenzlau, sich durch einen Sumpf „tragen von einem starken Mann, und als dieser dabei zu „straucheln beginnt, so spricht der Churfürst: halte dich „tapfer, du trägst nicht einen einzelnen Mann, sondern die „ganze Churmark auf deinen Schultern." Es ist kaum begreiflich, wie ein Künstler eine so unbedeutende und prosaische Handlung, die ihm zugleich auch nicht einmal einen nur malerisch schönen Moment bietet, für die Darstellung erwählen könne. Wollen preußische Maler löblicher Weise die Geschichte Brandenburgs zu ihrem Vorwurfe machen; wollen sie die Thaten der edlen Hohenzollerischen Fürsten durch die Kunst verherrlichen: so giebt es hier des interessanteren Stoffes genug. Unter Andern zeige uns ihr Pinsel die für die Verbreitung des Christenthums, und für die Cultur des Landes überhaupt wichtige und großartige Handlung, wie der muthige Bischof Otto von Bamberg in Stettin das dreiköpfige goldene Götzenbild des Triglav, vor den Augen der erstaunten Heiden, zerstört[82]: er zeige uns den edlen und tapferen Waldemar, wie er in der Schlacht bei Gransee sich allein gegen mehrere auf ihn eindringende mecklenburgische Reiter vertheidigt, bis Graf Burkhard von Mannsfeld zur Rettung des fürstlichen Helden heran-

82) Im Jahre 1124. S. Hartung's Brandenb. Gesch. Th. I. S. 87.

Digitized by Google

sprengt [83]). Die Wände eines den Staatsgeschäften geweiheten Saales könnte passend ein großes Fresco-Bild zieren, welches die denkwürdige und segensreiche Belehnung Friedrichs I. von Hohenzollern mit den Brandenburgischen Landen darstellt [84]). Das Poetische solcher historischen Bilder liegt einmal schon in der großartigen und wichtigen Idee, ferner aber noch in der Erfassung des schönsten Moments und in der malerischen Anordnung überhaupt; deshalb, also bedarf es bei Farbendichtungen dieser Art nicht allezeit bedeutsamer Figuren, wie etwa jene Apostel bei Leo und Attila; am Wenigsten aber taugt dabei die Einmischung der Allegorie. Die französische Poeterei, vornehmlich der früheren Zeit, hätte leicht in einer der obigen ähnlichen Composition den eben belehnten Fürsten vor den Kaiser hingeleiten lassen durch den Genius des Ruhmes; dazu hätte Minerva oben in den Lüften wohlgefällig gelächelt, und die Göttin des Sieges hätte allenfalls Bravo geklascht im Vorblick der kommenden Heldenthaten [85]). Es mögen aber auch diese mehr und mehr stets verherrlicht werden durch die edle Kunst. Zum Beispiel stelle man den Brandenburgischen Churfürsten Joachim II. dar, wie er, als tapferer Führer des Reichsheeres gegen die Türken, in der Schlacht bei Pesth, umgeben von Feinden, mit dem Pferde fällt, und wie mehrere muhamedanische Reiter alsbald auf ihn eindringen, deren Hiebe aber ein treuer Diener des Helden mit seinem Schilde, und mit seinem Körper, so lange auffängt, bis andere Ritter, die Gefahr des kühnen Führers bemerkend, herbei eilen zur Rettung. Dieses Bild

---

83) S. Näheres darüber bei Gallus, Brandenb. Gesch. T. I. S. 270.

84) Diese Handlung geschah mit grosser Feierlichkeit und Pracht auf dem Markte zu Constanz. S. Gallus a. a. O. Th. II. S. 173.

85) Man erinnere sich hier der historisch-allegorischen Compositionen in der Gallerie Luxemburg zu Paris.

d. V.

Digitized by Google

gewährt die reichste Mannigfaltigkeit in der artistischen Anordnung und Gruppirung, zeigt auf den ersten Anblick vollkommen verständlich die dargestellte Situation; und diese selbst ist ein schöner Ausdruck fürstlichen Heldenmuthes und ächter deutscher Treue. Reich an ähnlichen erhebenden Scenen ist sicher die Geschichte jedes einzelnen Landes; und wenn auch die Handlung in solchen Gebilden, ihrer innersten Idee nach, nicht gerade immer hoch poetisch erscheint: so wird hier ein solcher etwaniger Mangel des objectiv Dichterischen zur Genüge ersetzt durch das mehr Subjective der vaterländischen und örtlichen Interessen. Will der Künstler dagegen seinen Stoff aus fremderen Sphären, oder gar aus der alten Historie entlehnen, so wird das Werk desselben natürlich nur um so anziehender sein, je mehr es nicht etwa bloß das Große eines längst untergegangenen Volkes, sondern ein allgemein Wichtiges darstellt für die Geschichte der Menschheit. So führe uns einmal auf einem großen Bilde der Farbendichter in den Kreis jener unsterblichen Geister, die gern sich zu versammeln pflegten um die so reizvolle und liebenswerthe Aspasia. Phidias legt hier vielleicht eben den Entwurf zu seinem olympischen Jupiter in einer Zeichnung dar, und darum stehen, schauend und bewundernd, neben jener anmuthigen Frau der edle Pericles, der so kunstverständige Socrates, Sophocles, Thucydides und der schöne Jüngling Alcibiades; solch ein Bild aber wird, bei dem höchsten Reichthum an rein malerischen Schönheiten, zugleich auch ein hoch poetisches Interesse bewahren für alle kommende Zeit. In der Anordnung so schwieriger Bildwerke kann, besonders hinsichtlich des Nebenwerks, der Maler schicklich den Archäologen zu Rathe ziehen; überhaupt sollten die Künstler alle ersten Entwürfe stets von gebildeten Kunstkennern prüfen lassen, und eine freundliche Weisung dabei ohne hochmüthigen Dünkel beachten, dann würde so manches Mangelhafte und Verfehlte leicht vermieden werden: unter Andern könnte auf diese Weise die in den Bildern etwa vorkommende Archi-

Digitized by Google

tektur auch minder fehlerhaft und abgeschmackt ausfallen, als man sie, bei der unter den Malern oft sich findenden Unkunde dieser Schwesterkunst, auf alten und neuen Bildern so häufig erblickt.

Die Schlachtgemälde bilden eigentlich eine besondere Gattung der dramatischen Malerei, wobei man noch wiederum die antike oder heroische Schlacht vor Erfindung des Pulvers, und das moderne Schlachtstück mit neueren Waffen unterscheidet. Es leuchtet sogleich ein, daß diese beiden Vorwürfe ein sehr verschiedenes Bild erzeugen, indem, neben der nothwendig ganz verschiedenen Aufstellung und Gruppirung der späteren Krieger, die mit den Wolken sich gattenden Massen des Pulverdampfes hier benutzt werden können zu höchstem malerischen Effekt. Leonardo da Vinci, welcher, in jener um die Fahne kämpfenden Reitergruppe seines großen Schlachtentwurfes, praktisch so Unvergleichliches der Art geleistet hat, giebt zugleich auch eine vortreffliche theoretische Anweisung, wie das moderne Schlachtstück malerisch und dichterisch schön zu behandeln sei; und auf die Lehre dieses Meisters können wir denn hier wegen alles Weiteren der Bataillen-Malerei schicklich verweisen [86]). Was nun bei solchen Darstellungen die unvermeidlichen Wiederholungen schon bekannter Figuren und ähnlicher Reminiscenzen betrifft, über welche die critelnde Kennerschaft alsbald gierig herzufallen pflegt, so sagen wir anderen Ortes bereits darüber: „das Gebiet der schönen menschlichen Stellungen ist ein Begränztes, die Malerei hat sicher deren möglichen Kreis bereits durchlaufen, daher können denn solche wirklich mehreremal erfunden werden, oder sind, selbst von einem großen Meister entlehnt, unter dem Beding wahrhaft verschmelzender Aneignung und zweckmäßiger Anwendung dennoch kein eigentliches Plagiat." Abgesehen von solcher Wiederkehr des Einzelnen ist indessen das große

86) v. Leon. da Vinci traité de la peinture c. 67. (edit. Paris 1716.)

Digitized by Google

Element, welches, bei Erwähnung der [illegible] vorhin schon angegeben, allen solchen Bildungen zum Grunde liegt, einer unendlichen Variation fähig; das dadurch dem neue artistische Interesse aber kann, wie zum Theil bereits bemerkt ward, ästhetisch noch sehr erhöht werden durch die Bedeutsamkeit des Schlachtbildes für das Vaterland, oft auch für die Weltgeschichte überhaupt. Stellt uns ein heutiger Künstler, als ein neuer Panänus und Polygnotus, die Sieger von Marathon und Salamis dar; oder erwählt er die Schlacht bei Tours, wo Carl der Hammer die Verheerungen drohenden Araber einst geschlagen: so gemahnen diese Bildungen an die wichtigsten und entscheidendsten Momente für die Cultur der gesammten Menschheit. Ohne jene Siege wären sehr wahrscheinlich die hellenische Cultur im Keime, so wie nachher das erste emporblühende Christenthum, eine Beute roher asiatischer Barbaren geworden, und die ganze Entwickelung des menschlichen Geschlechts hätte vielleicht eine Richtung erhalten, von der uns die türkischen, persischen und chinesischen Despotieen in ihrer starren Gleichförmigkeit ein grausiges Bild darbieten. Unter den Schlachten der späteren Zeit haben die Künstler, welche in diesem Gebiete arbeiten, leider nur eine mehr als zu reiche Auswahl schicklicher und historisch wichtiger Vorwürfe. Die Bilder von kleineren Gefechten ohne bestimmte Bedeutung, die Reiter-Scharmützel eines Wouwermann, so wie alle ähnliche untergeordnete Kriegsscenen, gehören eigentlich in das Gebiet der Genre-Malerei, wovon bald ein Mehreres gesagt werden wird.

Die rein allegorischen Schöpfungen der Malerei sind nunmehr zunächst in genauere Betrachtung zu ziehen. Während wir so eben die Mischung der Allegorie mit der Historie — weil die Gestalten beider Sphären, durch gleiche Mittel und nach denselben Gesetzen dargestellt, sich in keiner Weise gehörig absondern — als gänzlich unstatthaft in den Bildungen dieser Kunst betrachteten: so haben wir doch in der vorigen Abhandlung bereits dargethan, daß

Digitized by Google

alle Plastik überhaupt des symbolischen Ausdrucks an sich durchaus nicht entbehren könne, ja daß durch diesen die ästhetische Darstellung eines Allgemeinen in dem Einzelnen eben recht gefördert werde [87]). Die Idee in ihrer Totalität kann überhaupt niemals in einem Bildwerke unmittelbar ausgedrückt werden, sondern allezeit nur durch ein Spezielles, welches jene bezeichnet; und so liegt genau genommen dem ganzen Wesen der Malerei überhaupt etwas Symbolisches zum Grunde. Allegorie in genauerem Sinne tritt jedoch nur da hervor, wo das Besondere sein Allgemeines nicht absolut darstellen mag, sondern nur relativ dasselbe bedeutet will. Zu den wichtigsten Anforderungen an die Allegorie gehört zunächst eine Klarheit, vermöge welcher es auf den ersten Anblick einleuchtend wird, daß die dargestellte Besonderheit nichts für sich sein wolle, sondern daß sie nur da sei als Ausdruck eines Anderen und Höheren; dessen leichte Erkennbarkeit aber ist hier die nächste Bedingung zur Schönheit. Diese nun wird wiederum leicht erreicht durch Wahrheit, das heißt, durch die absolute, nicht zufällig oder willkührlich nur hineingelegte Aehnlichkeit zwischen dem Sinnbilde und der Idee, und zugleich auch durch eine großartige, die Sinne nicht verwirrende Einfachheit des allegorischen Gedankens selbst. Adel und Würde endlich sind die letzten ästhetischen Forderungen an aller symbolischen Darstellung; da dieselbe gewöhnlich nur zum Ausdruck des Edlen und Hohen gebraucht wird: so kann jedes Niedere und Platte des Sinnbildes nur das Erhabene seines Gegenstandes beeinträchtigen. Oefter kommen Schön-

87) Nachträglich ist hier zu erinnern, dass jene frühere angeführte, so vortreffliche allegorische Idee, die Canova einst zu einem Monumente seines grossen Landsmannes Tizian entworfen hat, jetzt höchst sinnvoll angewendet worden ist für sein eigenes prächtiges Denkmal, welches ihm so eben in Venedig errichtet wird durch Geldbeiträge, die aus ganz Europa und selbst auch aus Amerika dazu reichlich eingegangen sind.

d. V.

Digitized by Google

heit und Wahrheit, sowohl innerlich oder wesentlich, als auch äußerlich oder rein formell, hier in einen gewissen Zwiespalt; zum Beispiel ist die gleichsam ganz aus Brüsten bestehende ephesische Diana ein sehr wahres, aber wenig schönes Sinnbild der allernährenden Natur. Wenn diese überhaupt, wie unter Andern in der Darstellung der Jahreszeiten, der Nacht, und ähnlicher äußerer Erscheinungen, der Gegenstand der Allegorie ist, so pflegt man gewöhnlich dieselbe physisch zu nennen, im Gegensatz der mehr inneren oder psychischen, wohin zum Beispiel Raphaels Personificirungen des Glaubens, der Hoffnung, der Liebe und Sanftmuth, so wie auch seine Darstellungen der Philosophie, Poesie, und anderer Wissenschaften und Künste gehören. Zu einem genaueren Eingehen auf den wahren Unterschied zwischen der Allegorie, dem Symbol, der Personificirung u. s. w. ist hier nicht der Ort; in historischer Hinsicht bemerken wir nur noch, daß auch die alten griechischen Maler, neben ihrer für die Kunst so bedeutungsvollen Mythologie, die rein allegorischen Bildungen sehr gegeschätzt haben, wie man es aus den vielen von Plinius, Lucian und Philostratus angeführten Gemälden der Art ersieht. Panäus personificirte die Schlacht von Salamis, und stellte auch Griechenland selbst sinnbildlich dar; Aristolaces suchte den Charakter des athenienſischen Volkes symbolisch auszudrücken; Euphranor malte die Democratie, Pausias die Trunkenheit, Echion die Tragödie und Comödie: ganz besonders reich an allegorischer Erfindung aber war Apelles. Dieser malte unter Andern den Alexander, wie, schmeichelhaft genug, dessen Hand die Blitze Jupiters schleudert; er stellte den Krieg dar, wie er mit gebundenen Händen an den Triumphwagen jenes Fürsten gefesselt ist, und malte, als Gegenstück, diesen in Gesellschaft des personificirten Sieges: am berühmtesten aber in dieser Hinsicht war sein zwar sehr complicirtes, doch aber immer höchst sinnreiches Gemälde von der Verläumdung. Auf demselben sitzt rechter Hand ein Mann von Ansehen und Bedeu-

Digitized by Google

tung, der aber zugleich so ansehnliche Ohren hat, daß ihnen wenig zu Midas-Ohren fehlt, und welcher schon von Ferne der auf ihn zukommenden Verläumdung die Hand entgegen reicht. Zu beiden Seiten stehen zwei Frauen neben ihm, deren eine die Unwissenheit, die andere aber den Argwohn darstellt. Dieser Gruppe nun nähert von der anderen Seite so eben die Verläumdung sich in Gestalt eines wunderschönen, aber etwas leidenschaftlich erhitzten Mädchens, deren Gesichtszüge Groll und Ingrimm verrathen. Sie trägt, um das Feuer der Zwietracht anzuzünden, in der linken Hand eine brennende Fackel, mit der rechten aber schleppt sie einen jungen Menschen bei den Haaren herbei, der die Hände gen Himmel streckt, als rufe er die Götter an, seine Unschuld zu offenbaren. Vor ihr her geht, gleichsam als Führer der sauberen Sippschaft, ein häßlicher, bleichsüchtiger, hohläugichter Mann, der so aussieht, als ob er von einer langwierigen Krankheit ausgezehrt wäre, und in dem man ohne Mühe den Neid erkennt. Hinter der Verläumdung gehen zwei andere Weibspersonen, welche sie anreizen und aufhetzen, zugleich aber an ihr zu putzen bemüht sind, um deren Reize möglichst noch zu erhöhen: es sind die Arglist und der Verrath. Weit hinter allen endlich schleicht in einem schwarzen zerrissenen Trauerkleide die Reue; sie hat das von Thränen benetzte, ganz verstörte Antlitz rückwärts gewendet gegen die Wahrheit, welche von fern herannahet in strahlendem Licht. — Auch ihre eigentlichen Götter, und namentlich den Amor, wußten die griechischen Künstler zu Zeiten trefflich zu benutzen für den rein sinnbildlichen Ausdruck; man könnte eine besondere gehaltvolle Abhandlung schreiben über die allegorischen Darstellungen des Liebesgottes in antiken Bildungen. Eros bittet auf einem geschnittenen Steine den Apollo inständig, ihm seine Leier zu geben: welche sinnvolle Anspielung auf die nahe Verwandtschaft zwischen Liebe und Kunst[88]); welch ein

88) Vergl. hier Th. I. S. 13.

Digitized by Google

poetisch schöner Vorwurf für die geschickten Maler aller Zeiten! Die Liebe ist allmächtig: Amor zerbricht Jupiters Donnerkeile; oder er nimmt dem Hercules Keule und Löwenhaut. Auch die wildesten Gemüther zähmt die Liebe: Eros legt einem Tiger Zaum und Gebiß an; er reitet auf einem Löwen; er lenkt einen Delphin mit dem Zügel. Die Liebe macht den Menschen weise: Amor arbeitet an dem Kopfe eines Philosophen [89]). Auf einem alten Relief, welches die Entführung der Proserpina darstellt, lenkt Amor, mit dem Ausdruck lachenden Triumphs, die eilenden Rosse am Wagen des Pluto. In einem antiken Gemälde, wo Paris die Helena bethört, sitzt der geflügelte Liebesgott auf deren Schooße, und berührt ihr, als Ausdruck ihrer inneren Regung, bedeutsam die Brust [90]). Eine der schönsten Darstellungen dieser Art endlich ist noch, von dem berühmten Maler Aetion, die Vermählung des Alexander mit der Roxane. In einem prunkvollen Zimmer sitzt auf einem Ruhebett die Erwählte im Glanze höchster Pracht und Schönheit. Sie schlägt jungfräulich die Augen nieder in Gegenwart des ihr nahenden Alexander; lachende Liebesgötter aber umflattern sie, und streben vor demselben die Reize der Braut zu enthüllen: sie heben ihr neckend den Schleier auf, oder versuchen gar die Verschämte zu entkleiden. Einige wiederum zerren den gleichfalls ein wenig schamhaft verlegenen Bräutigam am Mantel näher hin zur Gebieterin, welcher er seine Krone zu Füßen legt, während sein Freund Hephästion den Hymen herbeiführt. Seitwärts im Hintergrunde scherzen und spielen einstweilen mit den Waffen Alexanders viele andere Amoretten. Der Eine hat drolliger Weise den weiten Panzer angelegt; der Andere zieht mühsam das Schwert. Einige schleppen, gekrümmt von der Last, die schwere Lanze; eine andere Gruppe aber

89) S. Lipperts Dactyliothek. Th. I. No. 603. 775. 781. 801. etc.

90) Millingen, Vases grecs. pl. 42.

Digitized by Google

ist beschäftigt, auf dem großen Schilde der Liebesgötter schönsten daher zu tragen in jubelndem Triumph. Es ist wohl unmöglich, im Geiste der Alten — die mitten in der Fabel lebten, denen also die Mischung des bloß Sinnbildlichen mit der Wirklichkeit niemals störend sein konnte — eine geistvollere Composition dieses, oder eines ähnlichen Gegenstandes zu ersinnen: die historische Begebenheit erscheint hier umgewandelt zur schönsten malerisch-allegorischen Dichtung. Manches ähnliche Gebilde aus der späteren Epoche Raphaelischer Kunstblüthe verdiente wohl gleichfalls eine genauere Beschreibung; wir indessen müssen es hier bei den gegebenen Beispielen ächt dichterischer Symbolik der Malerei bewenden lassen, und erwähnen nur schließlich noch eines in neuester Zeit entstandenen Gebildes aus diesem Kunstkreise, welches gleich interessant ist, sowohl hinsichtlich seiner selbst, als auch in Beziehung zu seinem Ort. Der Universitäts-Saal zu Bonn ist nehmlich unlängst mit einem sehr großen allegorischen Fresco-Gemälde geziert worden, welches die Vereinigung aller christlichen Confessionen darstellt [91]): also ruft die Wissenschaft freudig die holde Kunst in ihre Hallen, und diese feiert hier ächte Duldung und Toleranz, die leider noch nicht überall draußen im Leben herrschen, als ein sanft gemahnendes Vorbild in heiterer Farbendichtung.

Die mythologischen Bildungen sind, wie wir in der vorigen Abhandlung näher bereits gezeigt haben, in der neueren Kunst nothwendig ein ziemlich begränztes Gebiet; nur diejenigen werden, wie für den Meißel, so auch für den Pinsel, noch ein wahrhaft geeigneter Vorwurf sein, welche ein allgemeines poetisches Interesse gewonnen haben für alle kommende Zeit: im Uebrigen aber ist es wenig belohnend für den Künstler, Gegenstände malerisch zu be-

91) Von Hermann, aus der Schule des Cornelius. S. Näheres über den Carton zum Bilde in meinen schönen Künsten in Berlin u. s. w. S. 54. u. f.

Digitized by Google

handeln, die dem ganzen Ideenkreise, die der heutigen Denkweise vollkommen fremd, und in ihren tieferen Beziehungen sogar durchaus entgegen sind [92]). Als geeigneter Vorwurf für die heutige Malerei erscheint zum Beispiel noch jenes alte Gemälde des Pausias, welches den Amor darstellt, wie er Bogen und Pfeile bei Seite gelegt hat, und im Begriff ist, die Leier zu spielen: auch die Musen, welche eben den Pegasus tränken, bieten schönen Stoff dar zu einem mythologischen Bilde. Als höchst gelungene Farbendichtungen dieser Art sind zum Theil die verschiedenen mythologischen Darstellungen, und besonders jene unnennbar zarten Bildungen der Nymphen und Amoretten des Albani anzuführen [93]); Du Paty beschreibt eines der reizenden Gebilde dieses Anacreon's der Maler folgendermaaßen: „man glaubt schon die Liebesgötter und die Grazien „zu sehen; man betrügt sich gar nicht. Die Liebesgötter „und die Grazien verließen nie den Albani. Er hat gegen „Abend die Liebesgötter in ein Thal, an das Ufer eines „Bachs, auf Rasen und unter Blumen geführt; sie lachen, „sie singen, sie tanzen um die Wette zum Flötenklange; „der alte Silen bläst die Flöte dazu. Der eine Liebesgott „ist auf dem Rasen liegen geblieben und sieht zu; die andern winken ihm, herzukommen, er will nicht. Ist diese „Scene nicht allerliebst? Die Liebesgötter sind hübsch, wie „Liebesgötter. Der alte Silen sticht bewundernswürdig gegen sie ab. Wie er gravitätisch ist. Ich habe eine Stunde „bei den Liebesgöttern und bei dem Silen auf dieser Weise „zugebracht [94])." Die zum Theil höchst gelungenen Gemälde-Beschreibungen eines so gefühlvollen Kunstkenners dienen hier vornehmlich zum Belag unserer Theorieen; die-

92) Also erscheinen bei Weitem die meisten Aufgaben in dem folgenden Werkchen: nouveaux sujets de peinture et de sculpture. Paris 1755.

93) S. über die interessante Entstehung dieser anmuthigen Gebilde Th. I. S. 284.

94) a. a. O. S. 83.

Digitized by Google

selben sollen aber zugleich noch dazu führen, den geistreichen Künstlern auch in immer größerer Zahl geistreiche Schauer heran zu bilden, die mehr sehen in einem solchen Kunstwerk, als Zeichnung und Farbe, die, mit wenigen Worten gesagt, in der schönen Form auch die schöne Seele erblicken, empfinden und genießen in langen wonnigen Zügen. So höchst sinnig sagt an gleicher Stelle jener Aesthetiker noch von einem Liebesgotte des Correggio: „Es ist „Amor nicht mehr mit seiner Kindheit und Unschuld, sondern mit seiner Jugend und mit seiner Grazie. Er rührt „nicht, aber er bezaubert. — Was für eine glückliche Idee, „zärtlicher Correggio, ist aus der Spitze deines Pinsels gekommen. Denn an die Spitze deines Pinsels sagtest du, „kämen zu dir deine Ideen. Dein Pinsel nahm die Empfindung aus deinem Herzen, wie er die Farbe von der „Natur nahm. Lebe wohl, bezaubernder Amor, Sohn der „Venus und des Correggio." Guido Reni's Aurora, ein riesiges Deckenstück im Pallast Rospiglioši zu Rom, beschreibt der Verfasser nicht minder geistreich [95]), und rügt zugleich mit gründlicher ästhetischer Kritik die Fehler dieses so hoch berühmten allegorisch-mythologischen Gebildes. Uns ist jene Aurora des Guercino in der Villa Ludovisi zu Rom stets werthvoller erschienen, theils wegen vieles Schönen in der artistischen Ausführung, besonders aber wegen der schönen mythisch-poetischen Idee, die in ihrer großartigen Einfachheit alle fühlende Schauer mächtig ergreift. Eos, den Pforten des Morgens so eben entstiegen, fährt, von flammigen Rossen gezogen, hinter der scheu entfliehenden Nacht daher auf duftigen Gewölken; rosenumkränzt, und gleichsam rosig übergossen, hält die schöne Göttin die goldigen

95) S. 108 u. f. Wie sehr — so heisst es hier unter andern — ist es Schade, dass die Zeit unvorzüglich dieses schöne Gemälde auslöscht. Die Aurora wird von Tag zu Tag bläsSer; schon hat sie ihre vorigen Finger nicht mehr; in Kurzem wird sie darauf eingeschränkt sein, die Wintertage anzukündigen. — Vergl. hier über die Vergänglichkeit der Malereien Th. I. S. 67 d. W.

Digitized by Google

Zügel. Ein reiches Gefolge lieblicher Genien streut wahrhafte Rosen in dem sanft gerötheten Aether umher, der Göttin voran aber fliegen andere lichte Gestalten. Es sind gleichsam die personificirten Strahlen, es sind die Horen, als Stunden des jungen Tages, welche — unvergleichlich schöner Gedanke des Meisters — mit ihren rosigen Händen die Sterne auslöschen; ihr Geschäft ist aber beinahe vollendet, die jüngste Hore bedeckt nur eben noch mit ihrer schön ausgebreiteten Rechten den Morgenstern. — Aphrodite, von Charittinnen und Amoretten umgeben; Anadyomene, wie sie, vielleicht von verwunderten Nymphen umringt, eben den Wellen entsteigt; oder auch die unter Blumen schlummernde Venus sind, gleich vielen anderen mythischen Bildungen, vortreffliche Vorwürfe für die Malerei, nur muß die Ausführung durchweg der hohen Idee entsprechen. Es dürfen solche Darstellungen, in so fern sie ästhetische Kunstwerke sein wollen, nicht erscheinen als bloße Carnations-Exercitien: wem die hohe himmlische Urschönheit nicht aufgegangen ist im Geiste, der sollte fern bleiben von solchen idealischen Bildungen. Gemeine Züge und plumpe Formen einer feisten Bauerdirne werden durch die wahrsten und richtigsten Fleischtöne nicht zur Liebesgöttin; es giebt eine beträchtliche Anzahl solcher hoch gerühmten Venusbilder, welche als Akademie-Stücke für das Studium des Colorits gewiß recht brauchbar sind, nach deren Besitze aber, in der widrigen Dissonanz zwischen der äußeren Darstellung und inneren Bedeutung, kein höher gebildeter Kunstfreund eine besondere Sehnsucht hegen wird. Wenn jedoch Bilder dieser Art entweder „Rubens" oder „Tizian" getauft werden, so erregen sie ohne Weiteres die höchste Theilnahme aller Besitzer von Gemälde-Cabinetten, denn die meisten dieser Herren sammeln nicht sowohl die Kunstschätze selbst, als nur die berühmten Namen der Verfertiger, wobei sie natürlich oft von unverschämten Bilderhändlern tüchtig angeführt werden; es sind ja Kunstgönner nicht allezeit auch Kunstkenner. „Der Vernünftige sieht bei Gemälden, wie

Digitized by Google

„überall, auf die Sache, und nicht auf ihre Benennung. „Hängen Sie sich nie an den Namen. Urtheilen Sie über „die Güte oder Mittelmäßigkeit des Gemäldes selbst, und „gehen Sie nicht davon ab. Sagen Sie: wenn auch dieses „Gemälde von dem großen Meister ist, dem sie es zuschreiben, „so taugt es nichts; und eben so: wenn es auch der größte „Schmierer gemalt hat, so würde es einem großen Meister „Ehre machen [96])." Wird nun diese absolute Werthschätzung der Kunstwerke nach und nach herrschend, so kann man prophezeihen, daß ein großer Theil der in den heutigen Kabinetten der Liebhaber befindlichen Gemälde, des bloßen Namens wegen zu höchsten Preisen erstanden, dereinst sehr billig feil sein werde als bloßer artistischer Plunder. Dagegen aber steigen, der Kunst höchst förderſam, die besseren Bilder lebender Meister beträchtlich im Werthe. Schaffet, Ihr Künstler, nur wahrhafte Farbendichtungen; malt stets für Geist und Herz, und nicht allein, wie so Viele Eurer gerühmten Vorfahren, bloß für das Auge: und Eure Bilder bestäuben, bei dem wachsenden Kunstsinn, sicher nicht ungesucht in Eurer Werkstatt. Auch jene Schöpfungen nun aus der griechischen Fabelwelt werden allezeit anmuthig ansprechen, in so fern sie, bei einem gewissen Grade malerischer Vollendung, nur eine anziehende Idee darstellen. Manches poetisch schöne Gebilde liegt auch wohl in der, von der Malerei bisher noch wenig beachteten, nordischen Mythe verborgen. Iduna, wie sie dem Thor die goldenen Aepfel reicht, durch deren Genuß die Götter prangen in ewiger Jugend; die uralte Kriegsgöttin Hilda; Bragor, der Gott der Dichtkunst; die Walküren, wie sie zur Schlacht oder zur Verleihung des Sieges eben die dunklen Rosse besteigen, und ähnliche vaterländische und nordische

96) Mengs Th. III. S. 312. Von der grossen Schwierigkeit, die Aechtheit der Gemälde zu bestimmen, redet, ausser Mengs a. a. O., noch Du Bos T. I., und Fiorillo Th. I. S. 322—329.

Digitized by Google

Urklänge [97]) enthalten vielleicht manche maleriſche Stoffe, die eben in ihrer Unbeſtimmtheit und Formloſigkeit den Künſtlern eine ſchöne Gelegenheit bieten, ſich zu bewähren als ächte Bilderdichter.

Die maleriſchen Darſtellungen, welche ihren Inhalt aus den fremden Schöpfungen der Poeten entlehnen, bilden unſtreitig die letzte Claſſe der dramatiſchen Gemälde. Wenn die alten Maler, wie zum Beiſpiel Zeuxis, Nicias, Athenion und unzählige Andere den Homer nachmalten, ſo bearbeiteten dieſe ein ächtes, mit dem religiöſen und politiſchen Leben der Griechen auf das Innigſte verwachſene Gedicht; Volks-Poeſieen aber von ſolchem Gewicht hat keine der ſpäteren Nationen mehr aufzuweiſen. Alle neueren Gedichte der Art ſind mehr nur rein äſthetiſche Schöpfungen, in ſich abgeſchloſſene ideale Welten für ſich, welche, da der Reichthum an ächt maleriſch-poetiſchen Original-Vorwürfen unerſchöpflich iſt, ſelten nur ein ächter Farbendichter nachbilden mag. Ein ſolcher kennt zunächſt die früher angegebenen Unterſchiede zwiſchen den beiden in Rede ſtehenden Künſten genau; er fühlt die Ueberlegenheit der Poeſie, und weiß, daß des Dichters Fantaſie-Gebilde in der Seele jedes fühlenden Schauers ſubjective Ideale hervorzaubern, welche auch der objectivſte Pinſel niemals genügend zu erreichen vermag. Und wenn ein Künſtler auch ein ſo treffendes Charakterbild der Mignon auf die Leinwand hinzauberte, daß Göthe allenfalls ſelbſt damit zufrieden ſein möchte: ſo würde daſſelbe doch ſicher nur ſehr Wenigen vollkommen genügen; es iſt unmöglich, daß der Schauer ſein inneres, vielſeitig wie die Dichtkunſt ſelbſt geſtaltetes Seelenbild dem ganzen Umfange nach wiederfinde in dem einen räumlichen Momente der Malerei. Will jedoch dieſelbe in ſeltenen Fällen ihren Stoff entlehnen aus der dramatiſchen oder epiſchen Poeſie, ſo treten, hinſichtlich der Wahl des geſchickteſten Moments, ſo wie auch in je-

97) S. Th. I. S. 337.

Digitized by Google

der anderen artistischen Bestimmung, hier alle vorhin gegebenen Gesetze der geschichtlichen Composition und Anordnung ein, wiewohl nicht mit derselben ästhetischen Wirksamkeit. Die historische Begebenheit ist nicht wie das Werk des Dichters eine vollkommen in sich abgegränzte Schöpfung, der Geist verliert, in Betrachtung einer wichtigen und interessanten Handlung des wahrhaften Lebens, sich gleichsam darüber rückwärts und vorwärts hinaus in unbegränzte Weiten; auch der geschichtliche Charakter selbst steht niemals so klar und in sich abgeschlossen da, als ein poetisches Bild solcher Art: daher nun kann man behaupten, daß, je mehr hier der geschickte Pinsel in der dargestellten Situation auffordere, das Ganze zu denken, desto unangenehmer nur müsse die große Beschränktheit der Malerei eben sich aufdrängen. Kennt also der Schauer das Gedicht, so hat der Maler dabei in aller Hinsicht nur ein schweres Spiel; ist jenem aber die Dichtung unbekannt, so erblickt er in dem Bilde nur bedeutungslose Figuren, die er, da sie als bloße Hirngespinste niemals wirklich existirt haben, kennen zu lernen sich nicht jedesmal erst die Mühe nehmen mag. Liegt nun aber gar das Gedicht der jetzigen Denkweise fern; ist es dem heutigen Kreise entfremdet, oder in seinen tieferen Beziehungen sogar entgegen, wie zum Beispiel unzählige an sich wohl malerische Scenen aus Dichtern der Alten: so wird die ästhetische Wirkung, aller artistischen Vollendung ungeachtet, doch immer nur schwach sein. Der Maler, welcher seinen Vortheil kennt, wählt also solche antike Vorwürfe nur selten, und mit geistvoller Umsicht; er überläßt aber auch den Faust und das Gretchen, den Egmont und das Clärchen, sammt den meisten anderen epischen und dramatischen Charakteren und Situationen, willig den bebilderten Taschenbüchern. Eigene Schöpfungen nur will der höhere Künstler, im Gefühl origineller Dichtkraft, hervorbringen, welche die Seele des Schauers selbstständig erregen, und ihm in den concreten Gestalten ein freies, nicht anderweitig schon reicher und schöner vorgezeichnetes Urbild

Digitized by Google

schauen lassen. Der Poet kann ohne Nachtheil dem Maler nachdichten [98]), weil er ja den stummen Gebilden ein höheres geistiges Leben verleiht; dieser aber tödtet im umgekehrten Falle offenbar die Figuren des Dichters. Eine matte Ansicht der Kunst wird zwar gegen alles dieses einwenden, daß ja doch eine solche nachgepinselte Poesie als ein correctes Gemälde wohl angeordnet, richtig gezeichnet, schön gefärbt, trefflich beleuchtet, und folglich ein lobenswerthes Kunstwerk sein könne; ganz gewiß wahr: aber können alle diese äußeren Vollkommenheiten sich nicht eben so vollendet in einer freien Farbendichtung finden? und welches Gebilde steht alsdann höher, das allezeit mangelhafte Nachbild eines Fremden, oder die selbstständige, nach der ästhetischen Sphäre der Malerei in sich vollständig abgerundete geistige Schöpfung? —

Den dramatischen oder historischen Gemälden stellten wir in der allgemeinen Eintheilung die Charakter-Gebilde gegenüber, und an die Spitze dieser zweiten Abtheilung nun müssen wir zuerst einer uralten, jetzt aber wenig oder gar nicht bearbeiteten Form pittoresker Dichtung erwähnen, die man vielleicht nicht unschicklich mit dem Namen der Situations-Malerei belegen könnte. Plinius erzählt uns, daß Aristides von Theben der Erste gewesen sei, der verschiedene Gefühlszustände der Seele in seinen Bildern dargestellt, also überhaupt das Ethos der Griechen [99]), das heißt: Miene, Charakter, Sitte u. s. w. gemalt habe [100]): und hierher gehört denn, um diese jetzt neu gewordene Gattung sofort durch ein schickliches Beispiel bestimmter zu be-

98) Man erinnere sich hier der vielen durch Gemälde veranlassten, zum Theil trefflichen Erzählungen, Novellen und Sonette eines Hoffmann, Schlegel u. a. M.

99) Hist. nat. lib. XXXV. c. 9. §. 19.

100) Dieser Künstler stellte unter Andern das Bild der höchsten Liebe dar in einer sterbenden Mutter, die, von Brand und Kriegessturm umgeben, doch ihren Säugling noch an die Brust gelegt hat. S. darüber das Epigr. Anthol. lib. III. lit. 12.

Digitized by Google

zeichnen, unser früher gegebenes Bild einer Betenden. Wenn das Wesen der historischen Malerei eben bestand in einer Verknüpfung der Scene, mittelst eines über den dargestellten Moment hinausreichenden großen Gedankens, so ist hier dagegen das Anziehende eben das gänzliche Versenktsein in die poetische Tiefe der reinen Situation für sich. Die ideale Darstellung eines edlen Affekts, oder einer schönen Leidenschaftlichkeit; der allezeit rührende Kampf zweier interessanter Gefühle auf einem edlen Gesicht; die genialische Auffassung aller, jedem Individuum beinahe wiederkehrenden wichtigen Lebens-Augenblicke; mit einem Wort: das Allgemeinste der Menschheit, in seiner ewig neu bleibenden dichterischen Bedeutsamkeit, wird hier ein würdiger Gegenstand der nachbildenden Kunst. Eine Mutter, die, eben keine Madonna, den Schlummer ihres Säuglings belauscht; oder welche, die holde Kleine auf dem Arm, in süßer liebender Tändelei eine schöne Traube hoch hält, wonach das Kindchen lächelnd hinaufgreift; ein Jüngling, der im überwältigenden Sturm der Gefühle die Hand der Geliebten zum erstenmal ergriffen hat, dem das Geständniß erster Liebe deutlich auf der Lippe schwebt: welche reiche Momente sind das nicht für die malerische Darstellung, und zwar nicht allein für Bilderchen, sondern auch für lebensgroße Gemälde. Jedes derselben enthält einen einzigen tiefen Gedanken, etwa wie in jeder Ode des lieblichen Anakreon nur eine schöne Empfindung herrscht. Kinderspiele, Jünglingstreiben, Träumereien der Braut, Hochzeit, Mutterfreuden, Großmütterchen und die Enkel, Krankenbett, Todtenbahre und Grab liegen in tausendfältig schönen Varianten in dem Bereich der Situations-Malerei. Correggio hat ein holdes Kind gemalt, welches ein Lamm liebkost; kaum berührt es solches, man möchte sagen, die kleinen Hände küssen das Thier: ist das nicht ein unnennbar schönes Gedicht? Nicht Ein Land, oder Ein Jahrhundert, oder Eine Religion nehmen nur Interesse daran; diese Schöpfung Allegri's lebt für alle Zeiten.

Digitized by Google

Die Genre-Bilder sind nunmehr zunächst in genauere Betrachtung zu ziehen. Während die Situations-Malerei nur das Allgemeine der edleren Menschennatur zu ihrem poetischen Vorwurf erwählt, so ist in dieser Gattung der Charakter-Gemälde zum größesten Theile mehr das Besondere und Individuelle, das Alltägliche und Niedere Gegenstand der Darstellung: was indessen solche Form der Malerei, gegen die vorige, etwa an Tiefe des inneren Wesens verliert, das gewinnt sie dagegen gleichsam wieder durch größeren Umfang, denn ihr Gebiet reicht, alle denkbaren Stufen durchlaufend, vom Schauerlichen und Abentheuerlichen bis tief hinab zu den burlesken Schwänken der Bamboccianen. Wie man aber unter den dramatischen Gebilden das Liederspiel und die Posse, überhaupt alle scenischen Formen von geringerer Wichtigkeit der Idee, nicht gern durch viele Akte hin in der Zeit ausdehnt, eben so verlieren die Genre-Bilder, ihrer minder großartigen Bedeutung nach, auch nothwendig die größere Ausdehnung des Raumes: Scenen einer Dorfschenke, harmlose Bauertänze, behagliche Tabackschmaucher, grübelnde Alchymisten, Quacksalber u. s. w. möchte wohl niemand in lebensgroßen Bildern dargestellt zu sehen wünschen; die Kleinheit der Figuren wird hier gleichsam unerläßliche Bedingung zur Schönheit. Dieses etwa wäre in Kurzem die Darstellung des inneren, so wie des daraus hervorgehenden äußeren Wesens jener aus vielen natürlichen Gründen so beliebten Cabinet-Stücke, deren Name, bei den Franzosen nur negativ alles nicht Historische bezeichnend [101]), nunmehr für uns eine positive ästhetische Bedeutung gewonnen hat. Die Alten hatten verschiedene Benennungen für gewisse gesonderte Zweige der Genre-Bilder [102]), die auch in den Zeiten griechischer

101) On apelle peintres de genre tous les peintres qui ne peignent pas l'histoire, comme les peintres de portraits, de paysages, de fleurs etc. Diction de l'Acad. v. genre. c. Encyclop. method. Beaux. arts. Th. I. p. 322.

102) Grylli hiessen z. B. gewöhnlich alle komische Bil-

Digitized by Google

Kunstblüthe schon sehr beliebt gewesen sind. Antiphilus war besonders berühmt in solchen Gemälden, sowohl im ernsten als im komischen Styl: er hatte unter Andern Weiber dargestellt, die hastig die Wolle bearbeiten; einen jungen Mann, der eben bemüht ist, ein Feuer anzublasen; und viele andere zum Theil niedrig komische Scenen. Pyreicus malte mit großem Ruhme Barbierstuben, Schuhmacher-Werkstätten, Küchenstücke u. s. w.; Philiscus das Atelier eines Malers; Echion, den Cicero den größesten Coloristen nennt, eine Alte, die lächelnd einer schamhaften Neuvermählten ins Brautgemach leuchtet; und ähnliche kleine Gemälde, meistens scherzhaften und schlüpfrigen Inhalts, verfertigten noch Callicles, Callades und viele Andere. Plutarch sagt, bei Erwähnung der unzüchtigen Bilder des Chärephanes, und des Muttermörders Orest, von Theon von Samos, daß die Malerei sich aller solcher Darstellungen enthalten sollte, weil sie die Menschheit schänden. Es gefallen, so fährt derselbe fort, die Gemälde überhaupt entweder durch die Darstellung selbst, oder sie ergötzen uns mehr wegen der täuschenden Aehnlichkeit: was aber in der Natur häßlich und widrig erscheint, das wird durch die Nachahmung der Kunst nicht schön und anziehend [103]). Der Genre-Maler also darf nach diesen uralten, gleichsam für ihn geschriebenen Kunstregeln uns z. B. wohl das grausige Wesen des Räubers und Mordbrenners im Bilde vorführen, aber nicht in dem Augenblick des Plünderns, Schlachtens und Würgens; er kann, gleich dem Lustspieldichter, wohl das Niedere darstellen, niemals aber das Gemeine und Eckelhafte. Vielen hoch gerühmten Bildungen der Niederländer gebührt dieser Vorwurf; oder sie stellen auch, jeder Innerlichkeit entbehrend, schlechthin nichts dar, als nur die Sache selbst;

---

dungen der Art. (Plin. l. XXXV. c. 10. §. 87.) Pyreicus, der nur in diesem Style arbeitete, erhielt den Beinamen *Ῥυπαρογράφος*. Plin. ibid.

103) de audiendis poetis p. 18.

Digitized by Google

also die Köchin, welche den Puter rupft, die blank gescheuerten Kessel für sich ohne alle tiefere charakteristische Beziehung. Wir indessen sind der Meinung, daß auch das Genre-Bild, ungeachtet seiner nach der Tiefe hin mehr begränzten Sphäre, doch allezeit einige über die rein formelle Darstellung hinausreichende Bedeutung haben müsse; eine Forderung, welcher die heutigen Maler in dieser Gattung oft so höchst ansprechend genügt haben. Kolbe's Bildungen der Art sind zum Beispiel ganz vortreffliche Farbendichtungen: sein greiser Pilger, welcher, das junge Leben seiner Tochter an der Hand, beim matten Schimmer der Laterne einsam daher schreitet durch grausige Nacht; seine romantisch ritterlichen Darstellungen, seine anmuthig gedachten häuslichen Scenen sind ächte Kunstwerke. Wenn ferner Hampe uns die trauernde Fürstin darstellt, wie sie, von Fackelträgern begleitet, mit ihren Kindern die Grabstätte ihres geliebten Gemahls besucht; wenn L. Robert in seiner vortrefflichen Räuberbraut, die den schlafenden Geliebten bewacht, uns den Sieg der Liebe auch über ein menschliches Raubthier ergreifend versinnlicht; wenn in heiterem Gegensatze der in der Ausführung so überaus saubere Pistorius [104]) uns einen naschenden Knaben zeigt, welcher, nachdem er aus der großen vor ihm liegenden Bibel die alte Großmutter glücklich in sanften Schlaf gelesen, nunmehr lüstern nach den verbotenen Leckerbissen greift: so zeigt in allen diesen Bildungen nicht bloß trefflich malende Kunst, sondern auch dichtender Geist, der denn auch selbst in den niedrigsten Bambocciaden [105]) nicht fehlen soll. Wir ha-

104) Vergl. über die Künstler K. Kolbe, Hampe, L. Robert und Pistorius meine schönen Künste in Berlin u. s. w. S. 95. 98. 141. u. f.

105) Diese Abtheilung der Genre-Malerei führt ihren Namen von Peter Laar, der zum Theil solche komische Scenen des gemeinen Lebens malte, und den die Italiäner wegen seiner verschrobenen und lächerlichen Gestalt mit dem Spottnamen belegten: il bamboccio. S. Fiorillo Th. VIII. S. 116.

Digitized by Google

ben über das Wesen der komischen Malerei überhaupt bereits das Nöthige gesagt, und somit können wir hier ohne Weiteres fortschreiten zu einem anderen Abschnitt unserer ästhetischen Betrachtung.

Das Familienstück steht gleichsam in der Mitte zwischen dem Genre-Bild und dem Portrait; wir erblicken hier einen Kreis von Menschen in irgend einer gefälligen, mit versteckter Kunst gruppirten Situation des gewöhnlichen Treibens, es sind jedoch nicht mehr, wie in jenen Schöpfungen, freie Charakter-Ideale, sondern Bildnisse bestimmter Personen: durch diese individuelle Beziehung zum wirklichen Leben aber werden die Figuren hier wiederum häufig dargestellt in natürlicher Größe. Am Gefälligsten sind die Compositionen solcher Art, wenn irgend eine einfache gemeinsame Handlung alle Glieder der Familie mehr oder minder verbindet zu höherer Einheit. Wir haben zum Beispiel eine hübsche Kindergruppe gesehen, in der die Kleinen alle mit charakteristisch verschiedenem Antheil hinblicken auf die artigen Gebehrden eines Eichkätzchens, welches der älteste Knabe an einer Kette hält; in einem anderen Gemälde dieser Art schauen alle Personen, unter mancherlei Nebenbeschäftigungen, einem Vorleser zu lauschen, der eben, durstig nach dem Glase greifend, die Lectüre einen Augenblick unterbrochen hat; in Holbeins mit Recht so hoch berühmter Bürgermeister-Familie aber sind Alle vereinigt zu innigem Gebet. Sehr unpassend ist jedoch die Auffassung solcher Bildungen in einer den Personen fremdartigen Situation; so hat zum Beispiel unlängst ein Maler einen ehrlichen Kaufmann, mit der sprechendsten Speculations-Miene, sammt dessen hübscher aber gar weltlich aussehenden Frau und den lieben Kinderchen, possierlicher Weise in ein antikes Costüm hineingepinselt, und ihnen die Rolle von Donatoren zugetheilt, die das Christuskind beschenken. Wilkie hat die Familie Walter Scott's dargestellt, wie sie, im Costüm südschottischer Bauern, sich zu einem fröhlichen Schmause versammelt, dessen Anstalten man theilweise bereits getroffen sieht.

Digitized by Google

Die Töchter erscheinen hier als Milchmädchen mit ihren Milcheimern, die Söhne als Jäger, und als Müller verkleidet sitzt endlich mitten unter ihnen der Dichter. Dieser nun lobt in einem besonderen dem Gemälde gewidmeten Briefe, welchen die Zeitschriften veröffentlicht haben, den Gedanken dieses Bildes ausnehmend; der so geschickte Federzeichner aller Aeußerlichkeit lebendiger Charaktere bemerkt also nicht, daß der Maler, statt eines höheren Lebensbildes voll Wahrheit und tiefen Ausdrucks, hier nur eine bedeutungslose Scene dargestellt hat aus einem Maskenball.

Das Portrait ist früherhin bereits allen wesentlichen Bedingungen nach betrachtet worden, unter denen dasselbe als höheres Charakterbild in die Reihe wirklich ästhetischer Kunstwerke treten kann; Lessing spricht demselben sogar noch das Ideal zu, das heißt nicht eines Menschen überhaupt, sondern nur einer gewissen Person [106]). Um nun dieses physische und psychische Allgemeine bestimmter auszudrücken im Bildniß, so wird es nöthig, daß der Künstler nicht den Moment der Sitzung, als ein nothwendig Wechselndes der menschlichen Gestalt, darstelle mit sclavischer Treue, sondern daß er mehr die bleibenden Hauptzüge und den physiognomischen Ausdruck überhaupt erfasse, welcher dem inneren Grundwesen der dargestellten Person entspricht. Hierzu gehört aber, gar weit über den geschickten Zeichner und Coloristen hinaus, ein höher durchbildeter Sinn: die charakteristischen Züge der Seele sind durchaus nur einer lichteren Seele wiederum sichtbar, das an der äußeren Form gleichsam wie blind umher tappende leibliche Auge sieht sie nicht. Rubens, van Dyk, sammt anderen mit Recht berühmten Portrait-Malern, waren harmonisch gebildete Menschen, von Charakter, von vielseitiger wissenschaftlicher Bildung des Geistes, und von fühlendem Herzen: solche ganze Menschen aber vermögen auch nur wiederum einen ganzen Menschen darzustellen, Andere malen nur mehr oder minder eine

106) Laocoon S. 11.

Digitized by Google

äußere seelenlose Hülle. Sitzt nun dem ächten Künstler ein Original von höherer geistiger und leiblicher Schönheit an sich, so wird das Portrait ein Kunstwerk von allgemeinstem ästhetischen Interesse; freilich aber trifft man jetzt seltener nur auf Gestalten, woran man beim ersten Anblick näheren Antheil nimmt, weil aus ihnen die schöne Psyche deutlicher hervorleuchtet: das allzu häufig genossene Theewasser fader Societät spült gleichsam allen tieferen Lebensausdruck hinweg, und an die Stelle desselben treten die mehr gleichmäßigen Formen frostiger Convenienz[107]). Hat nun der Künstler solche nüchterne Gesellschafts-Gesichter, oder gar die physische und moralische Häßlichkeit darzustellen, dann bleibt ihm freilich nicht sonderlich viel Anderes übrig, als sich dabei zu bewähren als ein tüchtiger Zeichner und guter Colorist. Die grobe Schmeichelei, wozu in solchen Fällen die Maler häufig ihre Zuflucht nehmen, ist im Ganzen unstatthaft; in wie fern die Kunst hinsichtlich der Verschönerung hier über die Natur hinausgehen könne und solle, das erkennt sich deutlich aus der früheren ästhetischen Bestimmung, welche das Portrait hinstellt als ein individuelles Charakter-Ideal. Dieses nun vollkommen sichtbar zu machen ist die innere und äußere Ruhe stets mehr geeignet, als psychische Erregung und äußere Handlung. Van Dyk's Meisterbildungen zeigen uns die dargestellte Person niemals in vorübergehenden leidenschaftlichen Momenten, oder in geschäftig bewegter Thätigkeit; ruhig, und doch lebenvoll, erscheint jedes Portrait vor unseren Blicken, und läßt uns klar in die Tiefen seines Wesens schauen; die der Natur abgelauschte einfache Stellung bezeichnet da-

107) Die Maler aus den Zeiten höchster Kunstblüthe hatten dagegen kräftigere Physiognomieen darzustellen, und zwar in einer, besonders der männlichen Schönheit ungleich günstigeren Form der Bekleidung; daher erregen, abgesehen vom Studium der darin waltenden hohen artistischen Meisterschaft, dergleichen Portraits so häufig ein lebendiges Interesse.

Digitized by Google

bei allezeit höchst charakteristisch die dargestellten Individuen. Es giebt jedoch einzelne Ausnahmen, in denen der Geist einer Person sich in hellstem Lichte darthut unter der Form gewisser Handlungen; so wird vielleicht der große Bildner nicht unschicklich aufgefaßt in dem Moment, wo er, den Meißel in der Hand, prüfend und sinnend auf eines seiner Gebilde blickt: in solchen Fällen nun stelle man die Personen in Handlung und That begriffen dar, und gebe ihnen eine mehr dramatische oder historische Stellung. Bei den Bildnissen gewöhnlicher Art wirkt oft das gezwungene, durch das Ungewohnte des ruhigen Sitzens herbeigeführte Wesen sehr störend ein; von Leonardo da Vinci wird in dieser Hinsicht erzählt, daß er die zu malenden Personen durch angenehme Unterhaltung, ja sogar durch Musik, in eine ruhig heitere Stimmung zu setzen versucht, und dann auf den ihm gelegenen Moment der Darstellung unplötzlich erfaßt, und auf die Leinwand getragen habe. Viele Maler geben ihren Bildnissen eine unwahre Freundlichkeit, gleichsam eine schalkhaft lächelnde Sonntagsmiene, die in ihrer Unnatur gar leicht possierlich ausfällt. Der Künstler enthalte sich überhaupt in solchen Darstellungen aller falschen Poeterei. Diese verleiht zum Beispiel dem Bildnisse eines Dichters leicht einen hoch begeisterten Flammenblick, welchen das Original nicht besitzt; oder sie legt sonst in den Haarwuchs einen unwahren Ausdruck wilder Genialität. Oft auch gewahrt man bei dem einfachen Portrait ein allzu lustig wehendes Gewand, eine rein theatralische Drapirung, oder gar wiederum eine lächerliche Verkleidung: so haben wir unlängst eine Dame, die durchaus weder dichtet noch musicirt, im Bildniß aufgefaßt gesehen als Sappho, wie sie die goldene Leier schlägt. Bei dieser Gelegenheit müssen wir auch noch eines argen Mißgriffs mancher jetzt lebender Maler gedenken, welche, verleitet von der zum Theil herrschenden Ueberschätzung der scenischen Künstler, gern das lebensgroße Portrait beliebter Sängerinnen und Schauspielerinnen darstellen, in irgend einem interessanten

Digitized by Google

Moment einer denselben wohl gelingenden Rolle. Solch ein Gemälde nun zeigt zunächst die idealische Figur der dramatischen Dichtung nicht als ein Original für sich, sondern als eine Copie nach einem theatralischen Bilde, welches, da die Gesichtszüge eines Schauspielers selten oder nie dem dargestellten Charakter auf eine idealische Weise entsprechen, nothwendig mangelhaft sein muß in der Form; Portraits der Art geben uns aber auch nicht ungetrübt die interessante Individualität der scenischen Künstler wieder, und schweben folglich — des störenden Beiwerks bunter Costüme, Decorationen u. s. w. hier gar nicht näher zu gedenken — allezeit in einer unangenehmen Mitte zwischen Wahrheit und Dichtung. Unseres Wissens stellte man in England und Frankreich zuerst dergleichen Bildungen auf einzelnen Kupferblättern dar; von da gingen sie über in unsere Almanache, und wurden endlich ein völlig werthloser Vorwurf zu lebensgroßer malerischer Gestaltung. Die Bildnisse der Kinder endlich sind, wegen der größeren Allgemeinheit der Züge, und wegen des noch unentwickelten äußeren und inneren Wesens überhaupt, hier noch besonders zu nennen als höchst schwierige Aufgaben für den Maler; seltener nur sieht man daher gelungene Bildungen dieser Art. Hinsichtlich der Idee hat das Werk eines neueren Künstlers etwas besonders Anziehendes, indem es die schönen Züge eines verstorbenen kleinen Mädchens den trauernden Eltern darstellt in Gestalt eines Engels, der, eine weiße Lilie in der Hand, hinaufschwebt zu lichteren Sphären: die weinende Mutter wird sicher mit belebendem Troste erfüllt durch den Hinblick auf dieses anmuthige Gebilde.

Das Wesen der Landschaft erscheint in näherer ästhetischer Betrachtung als eine Synthesis organischer und unorganischer Gestalten. Diese letzten erblicken wir in den bisher betrachteten Bildungen stets nur untergeordnet, gleichsam als scenischen Hintergrund oder als sonstiges Nebenwerk; hier dagegen gewinnen, selbst über die allezeit nothwendige

Digitized by Google

Staffage mit lebendigen Figuren hinaus, Berge und Felsen, Wasser und Luft, für sich selbst eine größere Bedeutung: ihre Darstellung unter der Form des Schönen wird, verbunden mit der Gestaltung der großartigsten vegetabilischen Natur in Bäumen und Wäldern, absoluter Zweck für diese Gattung der Malerei. Den Griechen war die Schöpfung rings umher lebendig beseelt, daher bezeichnete zum Beispiel der Flußgott Skamander den trojanischen Kriegsschauplatz genugsam statt alles Abbildes der Gegend; Berge und ganze Landschaften, Wolken und Wetter sogar erschienen also personificirt in den Bildern [108]): und so mußte denn in dieser poetischen Ansicht der Natur die eigentliche Landschaft ihnen nothwendig fremd bleiben, dieselbe wurde erst zu den Zeiten des Augustus erfunden von einem römischen Zimmermaler Namens Ludius [109]). In neueren Zeiten nun erhoben die Venetianer Giorgione und Tizian die Landschaft zuerst zu einer mehr selbstständigen Gattung [110]); namentlich hat der Letzte allen späteren Meistern in diesem Fach die Bahn eigentlich eröffnet [111]), die sich darauf vornehmlich nach zweien Hauptrichtungen hingeschieden hat, und diese nehmlich sind: die reine Nachahmung der Natur oder die Veduten-Malerei, und die eigentliche höhere Landschaftsdichtung. Die erste Form nun ist schicklich der Portraitbildung zu vergleichen, nur daß der Maler hier, wo keine höhere Psyche aus der äußeren Gestaltung hervorblicken kann, eine ungleich leichtere Aufgabe zu lösen hat. Das eigentlich Geistige dabei ist nur die Auffindung des schicklichen Vorwurfes überhaupt, darauf die Wahl des zweckmä-

108) S. die einzelnen interessanten Beläge über diese Personificirungen in der geistreichen Schrift von E. H. Toelken: über das verschiedene Verhältniss der antiken und modernen Malerei zur Poesie; ein Nachtrag zu Lessing's Laokoon. S. 9. 15. u. f.

109) Plin. Hist. nat. lib. XXXV, c. 37.

110) Vergl. Deperthes, Histoire de l'art du paysage etc. p. 9—15. (Par. 1822. 539. p. 8.)

111) Fiorillo Th. II. S. 72.

Digitized by Google

ſtigſten Standpunkts, und endlich die Darſtellung des Ganzen im günſtigſten Momente der Beleuchtung. Durch dieſe allein, durch Luftperſpective und Helldunkel, welche in der Landſchaft eben ihre vollſten Zauber entfalten können, vermag der Künſtler ſolchen reinen Copien der Natur ein mehr ideales Gepräge aufzudrücken, alle übrige Formen ſind ihm, nur mit Geſtattung geringer Varianten, zu mechaniſcher Nachahmung gegeben. Der gleichſam didaktiſche Zweck, welcher dem nicht Gereiſten ein möglichſt treues Abbild eines intereſſanten Punktes, oder auch dem an Ort und Stelle Geweſenen eine angenehme Erinnerung näher vergegenwärtigen will, iſt eigentlich hier die Hauptſache: und doch wird die offenbar ſo höchſt untergeordnete Gattung der Vedute-Malerei jetzt leider weit mehr cultivirt, als die ungleich werthvollere freie Landſchaftsdichtung. Dieſe ſtellt nur eine höhere harmoniſche Verbindung der Naturgegenſtände dar, wie ſie in der Wirklichkeit niemals mehr ſich findet; ſo alſo dichtet hier der Maler ſchon, indem er das Einzelne mit Freiheit zuſammenſetzt zu einem formell ſchönen Ganzen. Aber auch das höhere Geiſtige fehlt dabei nicht; der Meiſter weiß, der poetiſchen Bedeutſamkeit der Staffage hier noch nicht zu gedenken, ſchon durch die Wahl der Formen Charakter in die Gegend zu bringen, und endlich ihre Beleuchtung gleichſam zu einer ſinnvollen Erleuchtung zu machen. Die Gebilde ſolcher Art nun erlauben eine überaus große Mannigfaltigkeit der Auffaſſung; zunächſt ſind dabei im Allgemeinen zu unterſcheiden: die Darſtellung der verſchiedenen Zonen, von den Tropenlanden bis zum ſtarrenden Eiſe des Pols[112]); ferner die maleriſch-poetiſche Auffaſſung der vier Jahreszeiten[113]), und

112) Die malerische Charakteristik der Natur unter den verschiedenen Himmelsstrichen ist zerstreut in manchen der besseren Reisebeschreibungen zu finden; viel Treffliches darüber enthalten namentlich Alex. v. Humboldt's Reisen und sonstige Schriften.

113) Eine zwar in den feineren Zügen nicht genügende,

Digitized by Google

endlich auch der vier Tageszeiten nach deren unter einander der so höchst abweichenden Weise[114]). Nächst dieser genauen Bestimmung haftet aber auch noch ein bestimmter Charakter an jeder in der Landschaft vorkommenden Besonderheit. Das Erdreich schon[115]), und ganz besonders Gebirge und Felsen haben — von der mehr regelmäßigen, der Malerei besonders zusagenden Kalkformation, bis zu der kühnen und fantastischen Gestaltung des Porphyrs und Gneuits — einen ganz bestimmten Ausdruck, des Sanften und Idyllischen, des schauerlich Grotteskten u. s. w., welchen der höhere Naturdichter dieser Art in seinen genauesten Zügen studiren muß[116]). Eine gleiche Aufmerksamkeit hat derselbe auf den besonderen Charakter der Bäume zu verwenden. Die düstere Tanne, deren einsam grüner Wintermai wie ein Monument des erstorbenen Schönen, und wie eine leise Hoffnung des kommenden Lenzes auf beeisten Fluren prangt; die zarte schlanke Birke, gleichsam die Waldjungfrau des Nordens; die männlich feste und kühne Eiche; die heitere Majestät der Buche; der wunderbar schöne, von der Malerei noch nicht genugsam benutzte ächte Castanienbaum der südlichen Gebirgswälder[117]): welch eine malerische Verschiedenheit zeigen nicht alle diese und unzählige andere Pflanzenbildungen; ein fast unbegränztes Feld har-

---

doch aber recht lesenswerthe Darstellung des Pittoresken in den wechselnden Jahreszeiten giebt Deperthes, Theorie du paysage etc. p. 64—131. (Par. 1818. 8vo. p. 8.)

114) S. Deperthes a. a. O. S. 30—63.

115) z. B. üppig tragender Boden, mooriger Wiesengrund, Sand, Steppen-Erdreich u. s. w.

d. V.

116) S. hier die früherhin bereits angeführten meisterhaften Skizzen zu einer Charakteristik der Gebirge von G. H. Schubert, in dessen Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft. S. 197—206. (Ausg. v. 1818.)

117) Einigen Anfang zu einer ästhetischen Darstellung der Bäume und Gewächse macht Link in seinem kleinen Aufsatze: „zur Charakteristik der Landschaften," Berliner Conversations-Blatt. Jahrg. v. 1827. No. 63 u. 64.

Digitized by Google

malerisches und zugleich sprechend bedeutsamer Gruppirung eröffnet sich hier dem sinnvollen Künstler [118]). Der Baumschlag ist eines der schwierigsten Fächer des Landschafters; die Formen des Laubes sollen bestimmt charakterisirt werden, ohne daß eben, wie es einige Neuere thun, jedes Blatt für sich mühsam abgezirkelt erscheint: nur in niederen Gewächsen des Vorgrundes ist solche peinliche Sorgfalt allenfalls schicklich angewendet, bei allen hohen oder fern stehenden Pflanzen aber geht ja schon in der Wirklichkeit jede Gestaltung des Einzelnen dem Auge verloren. Wenn jedoch die Maler jene Parthie der Kunst auch wirklich freier behandeln, so schleicht hier sehr leicht eine bestimmte einseitige Manier sich ein; Manche haben in der That für alle Arten der Bäume nur einen einzigen Blätterschlag. Claude Lorrain freilich hat öfters in seinen Paradieses-Auen weder bestimmte Blätter noch Bäume dargestellt, er zeigt uns gleichsam nur die reinen Ideale dieser Naturbildungen. Ein neuer Gelee nun möge ein Gleiches thun; jeder Andere aber fasse die eigenthümliche Gestalt der besonderen Pflanzen nur verschönert auf in der bedeutsamen Form der Stämme, in zweckgemäßer die Harmonie des Ganzen fördernder Ausladung der Zweige u. s. w., damit die Wahrheit nicht, ohne hinreichenden Ersatz durch idealische Schönheit, verloren gehe aus der Landschaft. In derselben ist ferner das Wasser noch besonders zu berücksichtigen; des Silbersees ruhiger Spiegel, der klare Fluß, der wilde Bergstrom, des Baches rauschender Wasserfall, das Meer in schimmernder Stille und im brausenden Toben werden hier ein schicklicher Vorwurf zu künstlerischer Gestaltung. Die Ruhe nun der Gewässer kann nothwendig täuschender erreicht werden durch den Pinsel, als die Bewegung, deren Darstellung daher manche Künstler zu vermeiden suchen;

118) Viele schätzbare Bemerkungen über charakteristisch schöne Gruppirung der Gewächse findet man in F. L. v. Schell's Beiträgen zur bildenden Garten-Kunst, für angehende Garten-Künstler u. s. w. (München 1825. 2te Aufl.)

Digitized by Google

Tizian zum Beispiel malt höchst sinnvoll einen Wasserfall nur in der Ferne, wo das Strömen desselben, sich auch in der Wirklichkeit, dem schauenden Auge allezeit verliert. Hobbema legt gleichfalls seine Mühlbäche gern ein wenig zurück in den Hintergrund, oder er weiß sie durch Felsen und Gesträuch zum großen Theile geschickt zu verdecken. Bisweilen zeigt uns dieser Meister die vollkommen ebene Spiegelfläche eines Sees in seinen Landschaften: o wenn doch hier die Feder zu sagen vermöchte, wie dieses Wasser dem Auge so ruhig klar erscheint, wie es so wesentlich dazu beiträgt, den Geist eines seligen Friedens zu verbreiten über die abendliche Stille der Landschaft! — Da aber alle transitorische Bewegung, in der jeder Moment dem anderen gleich ist, früherhin bereits erkannt ward, als ein ächt malerischer Vorwurf: so kann auch die einförmig fortrinnende Cascade, der brausende Strom, die tobende Welle des Meeres hier noch passend dargestellt werden. Die Seestücke, Kriegshäfen, Seeschlachten u. s. w. bilden eigentlich eine eigene Gattung der Landschafts-Malerei, die ganz besondere Studien erfordert. Die Meere selbst sind zunächst sehr verschieden; Farbe und Wellenschlag des Mittelmeeres erscheinen zum Beispiel ganz anders, wie im atlantischen Ocean, oder in der Nordsee. Jedes Meer aber für sich zeigt, ruhig oder bewegt, hell schimmernd beleuchtet, oder von darüber hängenden Wettern finster getrübt, wiederum die vielfachsten Nüancen[119]: wie jedoch die großen Meister dieselben so glücklich aufgefaßt, was ein Backhuysen und Wilhelm van de Velde, Tempesta und Joseph Vernet in diesem Kunstgebiete geleistet haben, ist bekannt. Ueber Meer, Gebirg und Wald nun breiten Luft und Düfte, Himmel und Wolken, Sonnenglanz und Mondenschimmer sich hin, und in der genialischen Darstellung dieser zartesten Licht- und Farbentöne liegen die eigentlichen Zauber und

119) Vergl. hier über die Schönheit des Meeres Th. I. S. 137. dieses Werkes.

Digitized by Google

Wunder der Landschaftsdichtung. Die höhere Kunst befriedigt hier nicht allein das Auge, sie reizt durch dasselbe auch die dunkleren Sinne gleichsam zu einer Art von Thätigkeit auf. Wir glauben die balsamischen Düfte eines reizvolleren Klima's zu athmen; wir empfinden Wärme und Kälte, schwüle niederdrückende Gewitterluft, oder frische erquickende Kühle. Uns umsaust, hinblickend auf das wehende Haar der Birke, ordentlich der Sturm; dampfende Nebel scheinen uns wahrhaft zu umhüllen; der starke Strichregen rauscht; die Schrecken des nahenden Gewitters befangen ängstlich die Seele. Zu welchen Effekten kann der Maler nicht die Wolken allein gestalten; wie kunstreich vermag er durch die einzelnen Gruppen derselben leise Mißtöne der Composition auszugleichen, und das ganze Gebilde in schöne Harmonie zu bringen! Luft und Himmel zeigt uns der höhere Naturdichter öfters in einem idealischen, wahrhaft überirdischen Schimmer; Claude Lorrain und van Bloemen (l'Orizonte) gießen den Glanz reinerer Aetherlüfte über ihre Bildungen aus, und erfüllen das Herz mit unnennbarer Sehnsucht nach einer unbekannten schöneren Heimath. Unter den neueren Künstlern hauchen Philipp Hackert [120]), und mehr noch Franz Catel, über ihre Ansichten süd-italischer Natur bisweilen einen zauberischen Duft hin, der den lichten Schmelz jener Gegenden selbst noch bei Weitem übertrifft: die Wärme des Lufttons, die Klarheit des Lichtes, die Durchsichtigkeit der Schatten, die zarten Reflexe und Wiederscheine, kurz das ganze Wesen der Beleuchtung weiß der letzte besonders zu benutzen zu einer wahrhaft magischen Wirkung. — Alle die bisher genannten Einzelnheiten der schönen Natur nun gestaltet die Kunst zu einem ästhetischen Ganzen; entweder als hinten mehr gesperrte und geschlos-

120) S. über die Verdienste dieses Künstlers Göthe's biogr. Skizze Ph. Hackerts, meist nach dessen eigenen Aufsätzen entworfen, S. 295. u. f.; übrigens findet man noch manche treffende Bemerkung über das Wesen der Landschafts-Malerei überhaupt in diesem Werke. (Tübingen 1811. 8.)

Digitized by Google

sene, oder auch als offene sich in die Ferne verlierende Landschaft. Bei dieser nun gewahrt man in der Regel Vorgrund, Mitte und Hintergrund; jedoch sollen diese Scheidungen sich nicht etwa scharf absetzen: das Ineinandergreifen der Lagen, nach welchem alle Haupt- und Nebentheile sich leicht und ungesucht zusammenfügen, ist eine der höchsten Schönheiten landschaftlicher Composition. Eben so wesentlich, ist derselben eine überall als klare Einheit sich darstellende Mannigfaltigkeit; viele gleichlaufende Linien, überhaupt jede Monotonie in Formen und Farben, sind eben so störend, als die Unruhe und Disharmonie planloser Vielgestaltung. Auch den vollendetesten Schöpfungen dieser Art mangelt indessen noch etwas Wesentliches, so lange nicht Spuren eines höheren Lebens darin sich zeigen durch Thiere, oder mehr noch durch Menschen und durch deren Werke: die Architektur tritt in Harmonie mit der umgebenden Natur, und verleiht — von der Schäferhütte bis zum griechischen Tempel, von der schauerlich düsteren Klosterruine bis zum einsamen Försterhause des Waldes, vom friedsamen Dörfchen bis zu den fernen Kuppeln der prangenden Stadt — dem Ganzen sofort bestimmteren Charakter und Bedeutung. Die lebendige Staffage endlich ist zunächst überaus wichtig, indem sie dem Auge einen sicheren Maaßstab der Größe zu klarster Auffassung des ganzen Bildes giebt; je kleiner die Figuren sind, desto weiter erscheint natürlich der dargestellte Raum. Ein sinnvoller Künstler wird seine Gestalten übrigens niemals besonders groß halten, damit die das Auge fesselnde lebendige Situation nicht etwa die landschaftliche Darstellung, auf die es hier doch eigentlich abgesehen ist, unzeitig verdränge, und mehr zu bloßem Nebenwerke mache; aus gleichen Gründen zum Theil wird derselbe auch seine Schöpfung niemals mit Staffage überladen, da ohnedies noch der einsame Wanderer, das einzeln grasende Roß, häufig von besserer Wirkung sind, als große weidende Triften und ganze Karavanen beladener Frachtwagen. All dieses Leben selbst nun kann wiederum ent-

Digitized by Google

weder dargestellt werden in Momenten gleichartiger Bewegung des Gehens, Laufens u. s. w., oder es wird aufgefaßt in Augenblicken ruhigen Verweilens, welches in der Regel vorzuziehen ist; die starr erhobenen Füße der schreitenden Pferde stören, bei der übrigen täuschendsten Wahrheit der äußeren Natur, leicht die Illusion. Der rastende Wandrer, der stehend oder sitzend, neben seinem abgelegten Reisebündel, gleichsam mit uns in die schöne Weite hinschaut, wirkt mehr, als der scheinbar Gehende; der laufende Jagdhund ist nicht so gut, als der, welcher vor dem aufgespürten Wilde steht, auf welches der herbeigeschlichene Jäger eben angelegt hat. Der Idee nach nun kann die Staffirung von höchster Mannigfaltigkeit sein: religiös historisch, wie Swanevelt's Rast auf der Flucht nach Aegypten, oder wie dessen Hagar und Ismael in der Wüste; profan historisch, wie Poussin's Diogenes, der seine Tonne ins Meer rollt; mythologisch, wie häufig das Leben in Claude Lorrain's Himmels-Auen; ferner heroisch, idyllisch, und zwar arkadisch, oder auch im neueren Styl, wie unter andern der vortreffliche ländliche Tanz von Rubens; scherzhaft und komisch, wie viele niederländische Bildungen der Art; und endlich schauerlich romantisch, allegorisch und hoch poetisch, wofür die Belege im Folgenden sich finden. Die im Aeußeren untergeordneten Andeutungen des Menschlichen werden dennoch gleichsam die Seele der Landschaft, wobei die umgebende Natur als der schöne Körper erscheint, welcher sich der dargestellten Idee gemäß gestaltet hat zu innigster Harmonie. Aus der schönen Hülle also spricht wiederum ein Höheres zu uns; das Räumliche wird Symbol eines Geistigen: und somit erscheint uns auch die Landschaft als ein wahrhaft ästhetisches Kunstwerk. Wenn wir in einsamer Waldnacht den betenden Eremiten vor seiner Klause belauschen, schließt sich uns da nicht zugleich eine Welt geistiger Beschauung auf? Denken und fühlen wir nichts, wenn wir jetzt am silbernen See, über dem der Mond sein magisches Licht ergießt, das glücklich schlum-

Digitized by Google

mernde Fischerdörfchen erblicken, an dessen Eingange nur der Wächter eben mit seinem treuen Hunde einsam daher wankt; wenn wir darauf aber in dem Seitenstück dieselben Wohnungen eines glücklichen Friedens rauchen sehen in wilden Flammen, die schauerlich sich abspiegeln in der sturmbewegten Fluth? Doch wozu bedarf es hier erst neuer geeigneter Vorwürfe; Claude Lorrain's Tageszeiten, Poussin's Landschaft „et in Arcadia ego," Salvator Rosa's schauerlich erhabene Gebilde, Ruysdael's Todtenacker, des allseitigen Rubens „Stille der Nacht," sind unsterbliche Farbengedichte, deren poetischen Reichthum, in jeder einzelnen Composition, viele Bogen nur genügend zu schildern und darzulegen vermöchten. Unter den neueren Landschaftsdichtern nennen wir zuerst den genialischen Friedrich in Dresden; seine allegorischen Bildungen, die in den vier Jahreszeiten zugleich die vier Lebensalter des Menschen darstellen[121]; seine großartige Gräberlandschaft[122], und sehr viele ähnliche Bildungen gehören zu den geistvollsten Schöpfungen dieser Art. Blechen, ein jüngerer Künstler, hat unlängst eine Landschaft ersonnen mit gespenstischer Staffage; böse Kobolde nehmlich äffen einen einsam verirrten Jäger. Die einladende Klarheit des Sees wird hier augenscheinlich zur boshaften Lüge, die düster grauen Berge spuken gleichsam selbst, und der schwarze Himmel darüber droht hämisches Verderben: das Ganze ist von Seiten der Erfindung durchaus vortrefflich, und verräth große Anlage zu ächter Landschaftsdichtung[123]. Rhoden hat eine Landschaft componirt, die Vegetation des Südens benannt, welche uns die reiche Ueppigkeit jener Natur in ihrer schönsten Fülle vor den erfreuten Sinn führt; Pascal aber ist noch weiter gegan-

---

121) S. Schubert's gelungene Schilderungen dieser Meister-Gebilde a. a. O. S. 295—300.

122) S. hier Th. Körner's schöne Sonette, überschrieben: Friedrich's Todtenlandschaft.

123) Vergl. die schönen Künste in Berlin S. 223.

Digitized by Google

gen, indem er ganz Italien in einem einzigen großen Gebilde zu vereinen gewußt hat, welches den Titel führt: „kennst du das Land, wo die Citronen blühen?" Den Vorgrund bildet eine schöne Gruppe ächter Kastanien- und anderer Bäume, heimisch am südlichen Abhange der Alpen; in dem schön gehaltenen Mittelgrunde erblickt man als eine sinnvolle Bezeichnung des mittleren Italiens die Peterskuppel, und den Süden endlich charakterisirt neben dem weiten Wasserspiegel sehr bedeutsam der dampfende Vulkan. Als Staffage befinden sich vorn der alte Harfner und Mignon, welche sehnsüchtig hinweist nach den schöneren Fernen ihres Heimathlandes. Schinkel, dieser größeste der lebenden Formendichter, hat unter dem Namen „Hinblick auf Griechenlands Blüthenzeit" eine großartige Landschaft componirt, die uns gleichsam in dem vereinten Kunstzauber den wahren Geist des alten Hellas mit einem einzigen Blicke überschauen läßt [124]; und diese letzt genannten genialen Bildungen nun erheben sich, indem ihnen eine große allgemeine, und deshalb eben wahrhaft poetische Idee zum Grunde liegt, auf den höchsten Gipfel der ästhetischen Leistungen dieser Art. Wenn die alten Maler durch ihre Personification der Natur das in Raum und Zeit Getrennte mit Leichtigkeit zusammenstellten zu einem sinnvollen Gebilde [125], so haben, ohne den Vortheil der symbolischen Figuren, jene neueren Künstler mit ächt dichterischem Geiste eine gleiche Aufgabe gelöst: sie führen dem Schauer eine ganze Welt von Ideen vor in dem einen einzigen dargestellten Moment, bei welchem, an die Stelle lebenswahrer räumlicher und zeitlicher Verbindung, die vollkommen genügende Einheit des poetischen Zusammenhanges tritt. Betrachten wir nun schließlich das ästhetische Wesen der Landschafts-Dichtung überhaupt noch mit Wenigem, so zeigt

124) S. über die Ausführung dieser Bildungen meine kritischen Andeutungen a. a. O. S. 114—119.
125) Vergl. Toelken a. a. O. S. 22.

Digitized by Google

sich hier gegen die früher angeschauten Kunstformen eine bedeutsame Verschiedenheit. Die historischen Bilder so wie die Charakter-Gemälde sind, nach der individuellen Bedeutsamkeit der Menschennatur, auch in ihren hoch lyrischen Situationen allezeit mehr dramatisch, während die Landschafts-Malerei dagegen, selbst in ihren bestimmtesten Darstellungen allgemeiner Ideen, doch stets nur mehr lyrisch erscheint, wenn auch im höheren Sinne des Worts [126]). In der dramatischen Malerei bezeichnen die persönlichen Gebilde jedesmal objectiv für sich den eigenen Charakter; der Landschafter dagegen gebraucht die äußeren Gegenstände nur mehr als Mittel, sein subjectives Inneres harmonisch auszudrücken: jene poetischen Bilder Italiens und Griechenlands stellen die schönen Lande nicht unmittelbar ihrer wahrhaften Natur nach dar; es sind gemalte Oden, begeisterte lyrische Ergüsse einer von der erhabenen Idee angeregten empfindungsreichen Subjectivität. So viel möge an dieser Stelle genügen zur Würdigung der Landschaftsdichtung nach ihrem vollen ästhetischen Werthe; im Besitz eines reichen Vorraths von Materialien und eigenen Anschauungen hoffen wir gelegentlich ein Mehreres darüber zu sagen an einem anderen Ort.

Die Thiermalerei, welche nunmehr näher betrachtet werden muß, hat verschiedene Stufen ihres ästhetischen Werthes. Zunächst werden edlere Geschöpfe, wie etwa Pferde, Hunde, Hirsche u. s. w., mehr einzeln gemalt, oder gleichsam portraitirt; ein solches Bild aber erlangt nur wiederum eine höhere Bedeutung, wenn das dargestellte Thier den allgemeinen Charakter seiner Gattung deutlich ausdrückt; und ist nun derselbe zugleich von einer großar-

126) S. über das Wesen der höheren Lyrik Th. I. S. 25. Oefters drückt die sentimentale Landschaft eigentlich nur allgemeine Stimmungen der Seele, Trauer, Melancholie, Heiterkeit u. s. w., aus, und in solchem Falle ist die Lyrik derselben gleichsam rein musikalischer Natur. S. über diese S. 12. dieses Bandes.

Digitized by Google

tigen Natur, etwa wie im Löwen und Adler, so steigt dadurch natürlich das Interesse [127]). Eine fernere Form dieser Darstellungen faßt die Thiere in für sich selbst wenig bedeutsamen Gruppen auf; hierher gehören die weidenden Kühe und Schaafe, die Sauhetzen und Jagdscenen aller Art, und endlich die Schmieden und Pferdeställe voll zierlich gestutzter Engländer: alle diese Bildungen nun haben, weil in der dargestellten Masse die tiefere Charakteristik des Einzelnen leicht untergeht, in der Regel keinen ästhetischen, sondern nur allenfalls einen artistischen Werth. Eine dritte ungleich höhere Weise zeigt uns dagegen die Thiere in gewissen ihnen eigenthümlichen Handlungen, welche ihr inneres Wesen treffend bezeichnen: hierher gehören manche Viehstücke von Potter und den beiden Roos; Hondekoeter's treffliche Hühnerhöfe, von dem schleichenden Fuchse, oder vom darüber schwebenden Raubvogel bedroht; Mind's unübertreffliche Bildungen listig lauernder oder auch zärtlich spielender Katzen, u. s. w. Endlich aber werden die Thiere nicht unmittelbar für sich selbst dargestellt, sondern als Ausdruck einer höheren Idee; und hier nun erscheint diese an sich untergeordnete Gattung der Malerei wiederum als eigentliche Dichtung. So wußte zunächst Bassano seinen Lieblingsgegenstand, die Hausthiere, in Verbindung zu bringen mit der heiligen Geschichte, indem er das wandernde Hirtenleben der Erzväter, z. B. die Reise Jakob's nach Aegypten, so wie auch geeignete Gegenstände des neuen Testaments höchst sinnvoll für solche Darstellungen benutzte. Die Alten brauchten auch häufig die Thierbildungen allegorisch; so bezeichneten sie unter Andern die vier

127) Den Thiermalern ist nicht genug das nähere Studium der antiken Bildungen dieser Art, namentlich auch in den Vasengemälden von Tischbein, Millin und Anderen, zu empfehlen; hier nur sieht man wahrhafte Thier-Ideale. — Sehr viele alte Meister haben sich in dieser Gattung der Malerei rühmlichst ausgezeichnet, z. B. Apelles, Athenion, Pauson, Pausias, Nicias, Aristolaces, Androcydes u. A. comp. Plin. l. c.

Digitized by Google

Elemente in der Form eines Salamanders, Delphins, Löwen und Adlers. Komischer Weise hat Huysum, der große Blumenmaler, in schilfigem Grase einen Hasen dargestellt, vor dem ein großer grüner Frosch sitzt, der ihn kecklich anschaut; der Rammler aber stutzt, furchtsam bedenkend, ob ihm dieses Großmaul wohl Schaden bringe oder nicht: man kann in der That nichts Possierlicheres sehen. Vernet hat neuerdings nach einer Dichtung von Byron den Moment gemalt, wo ein wild eingefangenes Roß der russischen Steppen, auf das tyrannische Bosheit einen Menschen festschmieden ließ, nachher wieder freigelassen heimkehrt zu seinen Genossen der Wildniß, welche nunmehr den ungewohnten, nie erblickten Gegenstand neugierig betrachten und selbst beriechen: hier sieht man vollendeten thierischen Ausdruck; hier ist wahre, von höherem Geiste belebte Kunst. Den vorzüglichsten Dichter in diesem Gebiet nennen wir jedoch zuletzt, es ist der so vielseitig gebildete und gelehrte Künstler J. H. Tischbein der Jüngere; seine Mutterschaafe mit den Lämmchen spielend sind wahrhafte Idyllen, seine Rückkehr von der Jagd enthält eine Fülle der sinnreichsten poetischen Ideen, vornehmlich aber gedenken wir seiner Thiergruppe näher, welche den folgenden Gedanken ausdrückt: „auch die Starken vergehen im Streit, und das gewaltige „Wälzen ihres Kampfes vertilgt die Ohnmächtigen.“ Eine ungeheure Riesenschlange hat hier eine Löwenfamilie vor deren Höhle aufgefunden; in unübertrefflicher Gruppirung haben die drei Kämpfer sich dergestalt gefaßt, daß man den sicheren Untergang Aller vor Augen sieht; zerdrückt aber, und in der Hitze des Kampfes zum Theil von den eigenen Eltern zertreten, liegen die schwachen Jungen bereits todt oder sterbend umher: kann man wohl etwas Sinnvolleres und Ergreifenderes sehen in dieser Gattung der Malerei? Göthe sagt daher auch von diesem Künstler, mit Bezug auf dessen durch Lavater angeregte physiognomische Studien des Thierischen in Menschenköpfen:

Digitized by Google

Statt den Menschen in den Thieren
Zu verlieren,
Findest du ihn klar darin,
Und belebst als wahrer Dichter,
Schaaf- und säuisches Gelichter
Mit Gesinnung wie mit Sinn. —
Das, was Büffon nur begonnen,
Kommt durch Tischbein an die Sonnen.

Alles was du denkst und sinnest,
Was du der Natur und Kunst
Mit Empfindung abgewinnest,
Druckst du aus durch Musengunst.
Farbe her! Dein Meisterwille
Schafft ein sichtliches Gedicht; u. s. w.

Einige äsopische Fabeln, so wie auch die alten Dichtungen vom Froschmäusler und dem Reinicke Fuchs geben noch vielleicht schicklichen Stoff zu manchen in sich selbst vollkommen verständlichen Thierstücken; zum Beispiel schwebt uns für einen neuen Hondekoeter die allgemeine Trauer um die erwürgt daliegende gute Henne Kratzefuß als ein überaus-humoristisches Gebilde vor Augen. Zu der Thiermalerei endlich gehören auch die Drachen, Molche, Basilisken, Lindwürmer u. s. w.; hat ein Künstler regeren Sinn für solche fantastische Bildungen, so stelle er uns einmal den aus glimmender Asche emporschwebenden überirdisch schönen Wundervogel Phönix dar, von dem Herodot sagt, daß er dem Adler an Gestalt und Größe ungemein ähnlich, ein Theil seines Gefieders aber golden, und der andere purpurroth gewesen sei; in alten Bildwerken glänzt bisweilen auf dessen Kopfe ein leuchtender Stern [128]). Adel und Hoheit der Formen und Farben, vereint mit tiefer poetischer Bedeutsamkeit, erheben diese Darstellung zu einer der schönsten für den Thiermaler höherer Art.

---

128) S. die vielen alten Phönix-Bildungen in Jomard's descript. de l'Egypt. Antiqq. Th. I.

Digitized by Google

Die Blumen- und Frucht-Stücke sind Darstellungen der vegetabilischen Natur in deren schönstem Farbenschimmer. Auf niedrigster Kunststufe steht hier wiederum das Pflanzen-Portrait, oder die einzelne mit möglichster Wahrheit nach allen Härchen und Fäserchen abgebildete Blume; eine Bildung solcher Art hat, bei gehöriger wissenschaftlicher Auffassung, nur allenfalls ein näheres Interesse für den Botaniker. Höher schon erheben sich die nach Gesetzen der Harmonie in Formen und Farben künstlich geordneten Blumengruppen, Bouquets, Fruchtschaalen u. s. w.; in so fern aber auch hier die seelenlose vegetabilische Natur rein um ihrer selbst willen dargestellt wird, so sind diese Bildungen niemals ästhetische Kunstwerke, denn dieselben haben durchaus nur einen artistischen Werth: die gerühmten Blumenstücke einer Rachel Ruysch, eines Huysum und Seghers, so wie die Wein- und Frucht-Gelände des so kunstgeübten de Heem und seines Schülers Mignon erreichen selten eine höhere Stufe. Neuerdings hat Völker in Berlin, der geschickteste Blumenmaler unserer Zeit [129]), dieser Art der Malerei eine neue Bahn gebrochen, indem er die Blumen nicht in Gläsern und Töpfen, sondern als Gartenparthie lebendig darstellt, mit schönen landschaftlichen Hintergründen, durch welche Art der Auffassung das Ganze wesentlich zunimmt an Interesse und Bedeutung. Das tiefere Geistige dieser Art der Malerei beginnt jedoch erst da, wo die Pflanze nicht mehr rein für sich erscheint als bloße Nachahmung der Natur, sondern als Ausdruck einer ästhetischen Idee. Zunächst haben entweder viele Blumen an sich, oder durch ihre Farben, eine allgemeine symbolische Bedeutung, und somit können in Bouquets allerdings Stimmungen der Seele, ja sogar Ideen ausgedrückt werden: anders werden gewiß die Kränze gestaltet sein, die dem Helden, dem Dich-

129) Neben demselben verdienen der Niederländer van Oss, und Bauer in London hier noch einer nahmhaften Erwähnung.

d. V.

Digitized by Google

ter, dem Gelehrten geflochten werden, oder welche der Jüngling seiner ersten Liebe weiht. Von solcher sinnvollen Art scheinen die berühmten Bildungen des alten Künstlers Pamphilus gewesen zu sein, den die Liebe zu der schönen athenienſischen Blumen-Verkäuferin Glycere für diese Form der Malerei bestimmt hatte; derselbe malte nehmlich die zarten symbolischen Kränze und Blüthenkronen, welche seine Geliebte flocht, und diese Gebilde wurden sehr gesucht, und mit großen Summen bezahlt. Indessen vermag die Blumen-Malerei sich noch auf eine weit höhere Stufe geistiger Bedeutsamkeit zu schwingen. Es stelle uns zum Beispiel der Künstler in einem großen Gebilde das „Grab der Liebe" dar, einen zart beblümten Rasenhügel, den nur weiße und rothe Rosengebüsche in schönster Blüthenfülle umkränzen, während mehr im Hintergründe die zarte Trauerweide und die düstere Cypresse sich erheben: über dem Grabe flattert eben ein schöner Schmetterling aufwärts. Würde nicht, bei gelungener Ausführung dieses poetischen Gebildes [130]), der sinnige Schauer, bleiche Todtenmaale gestorbener Liebe in der Brust, unwillkührlich zu demselben hingezogen werden? Würden nicht Viele solch ein Blumenstück zu besitzen wünschen als eine wohlthuend mahnende Erinnerung? — Ein mit lockenden Blüthen oder Früchten überſäeter Strauch, unter dem aber die züngelnde Viper im Verborgenen jeder lüsternen Hand schmerzvolles Verderben droht, ist ein in vielfacher Hinsicht bedeutungsvolles Bild; schöner aber ist noch wiederum der „Ruheplatz der Liebe." Ueber einem einfachen Rasensitze wölben sich laubenförmig schlanke Aeste, an denen die schönsten Blumen-Gewinde hangen, welche dem Ganzen das Ansehen eines natürlichen Thrones verleihen; alles schwellt und blühet rings umher, sogar der Erdboden ist mit einzelnen Rosen bestreut. Auf der Bank

130) Dasselbe wird bereits nach meiner obigen Angabe gemalt von Völker.

d. V.

Digitized by Google

liegt nachläßig ein aufgeschlagenes Buch, man sieht darin Schiller's Erwartung, und liest namentlich die Verse:

„O schmücke dich, du grün belaubtes Dach,
„Du sollst die Anmuthstrahlende empfangen!"

Es gewahrt hier sich ganz deutlich, daß der ungeduldig Harrende der zögernden Geliebten entgegen geeilt ist; einstweilen indessen freuen in den Zweigen zwei schnäbelnde Vöglein sich des süßen Ruheplatzes. Glücklich Der, den hier Cytheren's Rosen an seinen eigenen reichen Lenzmond voll Blumen und Liebe erinnern! ach wir wünschen ihm dann nicht, daß er mit hervorstürzenden Thränen sich hinwenden müsse zu jenem schmerzvollen Seitenstück, zum „Grabe der Liebe!" —

Die Architektur-, Prospect- oder Perspectiv-Malerei ist die Darstellung anorganischer Massen in kunstreich von Menschenhand gebildeter Form; Ansichten vom Inneren und Aeußeren prächtiger Tempel und Kirchen, schöne Straßen, Schlösser oder auch Ruinen — nicht als landschaftliche Zier, sondern um ihrer selbst willen da — bilden hier die Kunstsphäre, in welche denn auch die Panoramen, Dioramen und ähnliche Darstellungen gehören. Was nun zunächst das tiefere Wesen solcher Gebilde betrifft, so machen sie etwa dieselbe, wenn auch natürlich schwächere Wirkung auf den Schauer, wie die Architektur selbst, über deren ästhetischen Charakter wir unsere früheren Bemerkungen an dieser Stelle nachzulesen bitten [131]); eine bedeutungsvolle Staffage kann den Effekt im Ganzen noch beträchtlich erhöhen. Bei dieser nun erscheint wiederum die Ruhe meistens besser, als die nachgeahmte Bewegung, so wie die Sparsamkeit einer unruhigen Ueberfüllung mit Figuren in der Regel vorzuziehen ist; statthaft sind jedoch dagegen größere Menschenmassen, die durch Processionen, feierliche Aufzüge u. s. w. sich darstellen als Einheit: gegen diese Staf-

131) S. Th. I. S. 70—74.

Digitized by Google

firungs-Gesetze ist jedoch oft gefehlt worden durch die vom Architektur-Maler zur Hülfe herbeigerufenen fremden Künstler, welche, indem sie die Steinmassen mit Gestalten beleben sollten, zugleich auch ihre Kunst in gehörigem Maaße geltend zu machen strebten. Das eigentlich Artistische dieser Malerei endlich besteht vornehmlich in der vollkommensten Anwendung der Linear- und Luft-Perspective, in der Feinheit, Leichtigkeit und Freiheit der durch den Pinsel geschaffenen architektonischen Linien, und in der geschickten Wahl und Behandlung der Beleuchtung: was die beiden Neef, Vater und Sohn, der ächte Canaletto [132]), und neuerdings Quaglio, Meisterhaftes dieser Art geleistet haben, ist genugsam bekannt.

Die sogenannten Stillleben, welche vielleicht durch das Wort „Nichtleben" schicklicher bezeichnet würden, bilden endlich die unterste Gattung der Malerei; Küchengeschirr, gerupfte und ungerupfte Fasanen, Hausgeräth und ähnlicher Kram werden hier dargestellt mit täuschender Wahrheit. Die Form ist dabei das Hauptsächlichste, denn die Färbung erscheint in der Regel einfach, das höchste Artistische ist hierin die harmonische Vertheilung von Licht und Schatten. In den Zeiten, wo diese Bildungen ein gesuchter Gegenstand der Mode waren, wußte man ihnen sogar hin und wieder einige Bedeutung zu geben: da erinnert zum Beispiel die Zusammenstellung des abgelaufenen Stundenglases, oder der auf zwölf zeigenden Uhr, mit dem Gesangbuche und dem Todtenkopfe daneben, an den letzten Lebensaugenblick; ein lecker angeordnetes Frühstück wartet auf seine Gäste, der aufgeputzte Weihnachtstisch auf die herbeizurufenden Kinder, u. dergl. m. Etwanige Liebhaber können solche Stillleben, oft gar niedlich gepinselt, noch genugsam auffinden in den Rumpelkammern und Trödelbuden,

132) Antonio Canale; sein ihm in aller Hinsicht nachstehender Schüler Francesco Guardi führt in der Kunstgeschichte auch den Beinamen Canaletto.

d. V.

Digitized by Google

wohin zuletzt unvermeidlich alle Gemälde wandern, aus denen keine Spur tieferen Lebens spricht.

Nachdem nunmehr das Innere oder die Idee der Malerei durch alle Formen derselben näher angeschaut ward in ihrer Wesenheit, so wird jetzt noch in Kurzem zu reden sein von dem Aesthetischen des Aeußeren, oder der darstellenden Mittel. Das Wort „Aesthetik," so müssen wir hier für manche Leser nothwendig einschalten, bezeichnet keineswegs den allgemeinen Begriff der Kunstlehre, nicht Theorie der Kunst überhaupt, auch nicht eine Metaphysik des Schönen; es ist vielmehr die Wissenschaft von den sinnlichen Eindrücken und der daraus entstehenden subjectiven Gefühle innerer Lust [133]: eine Aesthetik der Malerei ist also nichts anders, als die Lehre, wie diese Kunst den Schauer am Lebendigsten sinnlich-geistig anregen könne, wie sie nicht bloß dem äußeren Sinne lieblich schmeicheln, oder den kunstgelehrten Verstand beschäftigen, sondern die Psyche wahrhaft erquicken, erleuchten, erheben könne durch ächten Kunstgenuß. Weder die speciellen Regeln der Perspective, noch Farben-Recepte und anderes technisches und scientivisches Wesen des Malers dürfen uns also kümmern in der folgenden Betrachtung der äußeren Kunstmittel; wir setzen nur unsere poetische Anschauung der Kunst fort, und fragen: wie der Künstler noch ergreifend dichten könne mit der Zeichung, Färbung und Beleuchtung für sich?

Das Licht nun, dieser nächste Ausfluß der Gottheit, diese geistigste Körperlichkeit, ist das eigentliche Element aller farbigen Darstellung oder Malerei; Farben sind „Thaten des Lichts" [134], und in solchem Sinne hat schon Plato höchst sinnig die Sonne, den mächtigen Helios, den größesten Maler genannt. Das Sonnenlicht aber erscheint

---

133) αἰσθησις, das Wahrnehmen durch die Sinne, das Empfinden, das Gefühl, das Empfinden mit dem inneren Sinn, die Erkenntniss. d. V.

134) Göthe, in der Vorr. z. Farbenlehre.

Digitized by Google

als klare Lebenswahrheit im Gegensatz zum Mondenlichte, welches mehr einem dichterischen Traume gleicht. Licht ist das wahre sinnliche Element des Geistes; wie die stille Blume sichtbar zum Lichte sich drängt, so neigt auch die Psyche sich hin zu demselben, und wird mächtig dadurch gestärkt und erquickt. Wem der reine Aetherglanz des hohen Himmels über sich nicht einen tiefen Himmel in sich erweckt; wer das Seelenauge nicht selig versenken kann in des Abendscheines Purpurwellen; wen der klare Silbermond nicht erfüllt mit süßen dichterischen Träumen: ach für Den reden wir freilich umsonst von einer Poesie der Beleuchtung in der Kunst. Diese nun zeigt zunächst hier ein wundersames Verhältniß, denn es sind der Malerei wohl allerlei Farben eigen, aber Licht hat sie durchaus nicht, sie spielt hier nur, indem ihr die Natur zur Hülfe kommt, auf eine poetische Weise mit dessen täuschendem Schein. Nicht Alle aber, die den Pinsel führen, dichten hier; Azara sagt: „diejenigen Maler, die ich Naturalisten nenne, das heißt, die „bloß der Praktik und den Regeln folgen, mit einem Wort, „die unwissenden Künstler, glauben alles recht vollkommen „gemacht zu haben, wenn sie bloß die Zufälligkeiten des „Lichts nachahmen, indem sie das Licht von einer Seite „hernehmen, und alle Lichter und Dunkelheiten so kopiren, „wie sie die Wahrheit mit sich bringt; das heißt, als einen „flüssigen Körper, der alle Theile bedeckt und erleuchtet, „was ihm in gerader Linie entgegen kommt, und alles „Uebrige im Dunkeln läßt. — Correggio und Mengs verstanden die Kunst, das Fehlerhafte in der Richtung des „Lichtes zu vermeiden — sie besaßen die Kunst, die Theile, „wohin das Licht nicht unmittelbar fallen kann, mit einigen reflektirenden Strahlen zu beleuchten, so daß die Lichter sich über das ganze Gemälde verbreiten, und nichts „vollkommen dunkel darauf erschien. Daher kommt es dem „Auge so vor, als wenn es zwischen ihren Figuren hin „und her gehe, es wird von der Harmonie, die durch den „Contrast der verschiedenen Lichter und Schatten entstehet,

Digitized by Google

„bezaubert" [135]). Hier also erscheint, erhabener Gedanke, das Zarteste in der Schöpfung noch dichterisch verschönert im täuschenden Wiederscheine der Kunst, wir dürfen hier reden von einem Licht-Ideal. Correggio hat in dieser Hinsicht das Vollendetste geleistet. Wenn er in seiner Nacht das Licht vom Jesuskinde ausgehen läßt, so entzückt uns hier nicht etwa nur die Hoheit der poetischen Idee allein, sondern auch zugleich die, man möchte sagen übersinnliche Vollendung, womit dieselbe vor unseren Blicken verwirklicht erscheint; dieses große Werk kann man, gleich vielen anderen des seltenen Meisters, ein wahrhaftes Lichtgedicht nennen. Ein solches ist auch Hondhorst's Befreiung Petri, wo das himmlische Licht, welches den Gesandten Gottes umstrahlt, einen unnennbaren Reiz über das ganze Gebilde verbreitet [136]). Der Zauberstab, welcher alle diese Kunstwunder hervorruft, ist das Helldunkel; und zwar nicht der durch Vertheilung von Licht und Schatten nach bloßer platter Naturwahrheit strebende Halbschein der Uebergänge, sondern jenes freie, rein idealische Spiel des Chiaroscuro, welches Correggio's dichtender Pinsel über seine Schöpfungen hinhaucht, auf daß sie überfließen von Grazie und Schönheit [137]). Die dem Helldunkel nahe verwandte, zauberisch klare Durchsichtigkeit, auch der tiefsten Schatten, ist gleichfalls von überaus einnehmender Wirkung: in Peter Neef's nächtlich von Kerzenschein erleuchteten Domen unterscheidet man selbst in dieser Dunkelheit noch die kleinsten Gegenstände; es herrscht hier eine so wunderbare und eigenthümliche Degradation des Lichtes, daß das Auge nicht

---

135) Anmerk. zu Mengs Tract. v. d. Schönh. c. 9.

136) Dieses Meisterwerk des Gerardo delle Notti befindet sich in den öffentlichen Sammlungen zu Berlin. d. V.

137) S. über das Helldunkel ein Mehreres in vielen demselben besonders geweiheten Abschnitten bei Mengs, sämmtl. Werke Th. II. S. 65. 127. 171. 205. 215. Th. III. S. 226. 280. Vergl. auch Göthe's Farbenl. §. 849—861.

Digitized by Google

müde werden kann, sich zu ergötzen an diesem magischen Spiel. Nicht minder ergreifend sind die mit ächt dichtendem Geiste angebrachten Reflexe, so wie auch jene herrliche Benutzung der günstigsten Lichtmomente, wo etwa das Hauptlicht einen Haupttheil eines Gebäudes trifft; wo es das einsam neben den hingesunkenen Schwestern sich erhebende Säulenpaar eines verfallenen Sonnentempels mit wahren Helios-Blicken anlächelt, oder ein einsames Grab himmlisch verklärt. Das höchste Poetische der Beleuchtung aber ist endlich die allgemeinste Idealisirung des Lichtes, der klare Grundton desselben überhaupt. Auf Therburg's Bildungen herrscht in manchen Zimmern ein so gar eigenthümliches, gemüthliches Hell, daß man sich gern heimisch darin niederlassen möchte, auch wenn das blonde Mädchen im schimmernden Atlaskleide minder anziehend wäre. Catel's Magie der Beleuchtung haben wir früher schon erwähnt; das Licht spielt oft wunderbar um seine Figuren: man möchte so wie sie leben, und selig sein; sie athmen Licht. Was aber soll man nun erst sagen von Claude Gelee's Poesieen? Die ganze Luft ist Licht, das ganze Blau des Himmels ist Glanz geworden. Der Weg des Menschen führt durch Nacht zum Licht; das Paradies muß paradiesisch hell sein: seht Ihr nicht in Lorrain's ungetrübt verduftenden Fernen die Pforten desselben blinken? —

Der Ideal-Schönheit der Beleuchtung entsprießen zum Theil von selbst die mächtigen Zauber des Colorits; Hell und Dunkel bilden ja in ihrer Vermischung schon für sich eine Art von Färbung. „Aus Licht und Nacht wird die „Farbe geboren, getheilt in der Neigung zu Hell und Dun„kel, zu Nähe und Ferne, zu Kraft und Schwäche, zu „Wärme und Kälte, aber in der Culmination sich vereini„gend zu höchster Energie" [138]). Das wahrhaft Harmonische, welches wir früherhin schon als das zunächst Wesentlichste der Färbung erkannt haben, liegt nicht etwa in

138) Schorn, a. a. O. S. 102.

Digitized by Google

der unmerklichen Schwächung der Farben, nicht in den Uebergängen der Mitteltinten, nicht in dem bräunlichen oder gar gelblichen und grünlichen Grundton: es kommt hier vielmehr nur an auf die tiefste innere Harmonie der Farben selbst. Mit dieser aber wird wiederum ein bedeutsam poetisches Spiel getrieben, indem sie, wie die Tonarten der Musik, bald sanfter, bald schroffer, bald aus wärmeren oder kälteren Grundtönen hervorquillend, sich charakteristisch stimmt zur dargestellten Idee: Friedrich's Todtenlandschaft ist augenscheinlich gedichtet in der Tonart Es Moll [139]). Avison hat die ästhetischen Grundregeln der Tonkunst aus den Gesetzen der Malerei geistvoll zu entwickeln versucht [140]); und so ließe sich denn auch manches Treffende wiederum über diese entnehmen aus den Tiefen der Musik. Gleich dem Tone hat auch die Farbe ein Etwas, das über den Sinn hinaus auf das Gemüth wirkt, das selbst die Thiere mächtig aufregt: und diese höhere Beziehung zur Psyche macht denn das Farbenreich zu einem reichen allegorisch-poetischen Ausdruck des Innern. Ein Mehreres an dieser Stelle, nothwendig nur flüchtig, zu sagen, wäre unnütz, da die gründlichsten Kenner bereits näher, wenn auch noch bei Weitem nicht erschöpfend, sich darüber verbreiten [141]); und so erwähnen wir statt dessen hier schicklich mit Wenigem der Copie, da diese gerade im Colorit eine der größesten Schwierigkeiten findet. Jede gelungene Nachbildung eines Meisterwerkes der Malerei ist von entschiedenstem Werthe; zum Copiren aber in ächt künstlerischer Weise gehören Genie, Geschmack und Bildung, schöne Eigenschaften eines Künstlers, die aber, an und für sich schon selten, noch seltener vereint gefunden werden. „Die Augen des Körpers

139) Vergl. hier S. 111. dieses Bandes.

140) S. Ebendaselbst S. 118.

141) Mengs, Th. II. S. 87. 175. 207. 215. Th. III. S. 237—266. Göthe, Farbenl. Th. I. S. 250. 263. 285. 290. Th. II. S. 339—368.

Digitized by Google

„sind hinreichend, um das, was die Augen des Körpers „gesehen haben, zu sehen und zu copiren; aber nur mit „den Augen des Genies nimmt man wahr, und copirt „man, was das Auge des Genies aufgedeckt hat. Nur in „der Aufwallung des nehmlichen Gefühls, welches diese „oder jene Züge eingegeben hat, kann man sie erkennen. — „Junge Künstler, copirt viel, aber ahmet noch mehr nach! „Merkt ihr denn nicht, daß, während eure Hand bloß ar„beitet, euer Genie schläft? Ihr copirt Meisterstücke, sagt „ihr. Nein, ihr copirt an Meisterstücken gerade das, was „keins ist, würdet ihr sonst so lange copiren? Uebrigens „wißt ihr, was ihr zu copiren habt? Die Elemente des „Schönen. Habt ihr euch derselben einmal bemeistert, so „könnt ihr dann nach Belieben daraus Verbindungen bil„den, die originell sein, und euch wahrhaft eigenthümlich „sein werden" [142]). Möge denn diese Selbstständigkeit immerhin subjectiv sich ausprägen zu einem gewissen Styl, niemals aber zur Manier; jener ist, mit Winkelmann zu reden, ein System der Kunst, diese dagegen ein praktisch ausgedrücktes Vorurtheil. Ein solches nun findet sich denn auch nur zu häufig in der Behandlung des Colorit's. Es ist sehr schwer, in demselben nur bis zu einem gewissen Grade natürlicher Lebenswahrheit zu gelangen; ungleich schwieriger ist es aber noch, mit den Farben für sich wahrhaft zu dichten, und uns hier einen unwiderstehlichen Zauber erblicken zu lassen von idealischer Schönheit.

Die Zeichnung endlich macht den Anfang alles malerischen Dichtens, indem durch sie die poetische Idee zunächst ihren klaren Ausdruck gewinnt in der entsprechendsten Anordnung. Die Art und Weise, wie die Figuren in der Gruppirung einander sinnvoll decken oder nicht, wie das Beiwerk von vorn herein zurückgehalten wird, während etwa Einzelnes mehr charakteristisch heraustritt, kurz das Gesammte des ersten leicht hingezeichneten Entwurfes ist reich

142) Du Paty. a. a. O. S. 93.

Digitized by Google

an artistischem Leben; es können hier an und für sich ziemlich gewöhnliche Gegenstände der Natur, oder auch wenig bedeutsame Ideen, schon den Schauer mächtig fesseln durch die gelungene, ächt malerisch-poetische Auffassung. Außer dieser durch die Zeichnung bedingten Anlage, und außer dem Reize der idealischen Formendichtung, liegt aber selbst in den einfachsten Elementen, in den Linien für sich eine wunderbare ästhetische Kraft [143]); man beschaue nur zum Belag die zauberisch schön geschwungenen Linien auf vielen alten Vasenbildern und herculanischen Gemälden. Höchst bemerkenswerth ist es auch noch, wie hier die Wahrheit in der Zeichnung der Schönheit oft so gänzlich untergeordnet erscheint; wenn wir zum Beispiel die Europa auf dem Stiere erblicken, so würde sie niemals sitzen können in der dargestellten Weise, sie würde augenblicklich herabgleiten: die Wirklichkeit ist hier durchaus nicht berücksichtigt, wohl aber die Schönheit, die Grazien selbst haben den alten Künstlern bei solchen Bildungen die Hand geführt. Wenn die Rosse vor Amors Triumphwagen lustig dahertanzen, so würde zwar kein Riemermeister die leichte Art der Anschirrung praktisch finden; aber das Ganze entspricht deshalb vollkommen seiner Idee, die strebenden Thiere erscheinen dabei wahrhaft belebt, der Wagen bewegt sich. Die Alten dichteten in dem freien Spiel der Formen ungleich mehr als die Neueren, deren Zeichnung sich der äußeren Wahrheit meistens nur allzu knechtisch unterordnet. Dürfte aber wohl die moderne Kunst gleichfalls so weit über das rein Natürliche hinausstreifen in das Gebiet des rein Idealen? Es wird, so glauben wir, dabei wesentlich auf den dargestellten Gegenstand ankommen; je mehr dieser hinüber spielt in das Reich der reinen Poesie, desto mehr wird eben so die Zeichnung sich in ihrer Anordnung entfernen können von der Wirklichkeit. Wenn also zum Beispiel auch ein

143) S. über die Schönheit der Linien Th. I. S. 117—121. 310. 311. dieses Werks.

Digitized by Google

neuerer Künstler die Europa darstellt, so wird er sie gleichfalls in jener schwebenden idealischen Stellung auffassen dürfen; Clölia, auf hetruriſchem Rosse der Tiber zujagend, wird in ihrer Haltung schon mehr sich der Wahrheit nähern müssen; wenn aber im Genre-Bilde die schöne spanische Obsthändlerin daher getragen wird vom bunt geschmückten Maulthier, so muß sie, ohne Berücksichtigung idealisch geschwungener Linien, wirklich sitzen, sonst ruft man bangend vor dem Fall ihr, je anziehender das Gemälde ist, um desto eher zu: ay chica, tu caerás! Den wundersamsten Reiz aber erhalten endlich alle malerischen Gebilde in dem, wesentlichst durch die Zeichnung bedingten Ausdruck des Lebens und der Bewegung; hier entspringen vornehmlich alle Zauber des Grazie, über deren Erscheinung, auch in den plastischen Künsten [144]), bereits ausführlicher geredet ist in einer besonderen Abtheilung des Charinomos.

In Zeichnung, Colorit und Beleuchtung liegen, nach allem Vorigen, also an sich schon mancherlei dichterische Elemente, so daß dadurch bereits, auch ohne die höhere Schönheit des im Gemälde dargestellten Gedankens, eine gewisse ästhetische Wirkung hervorgebracht werden kann; die vollste Kraft erhalten jedoch jene formellen Aeußerlichkeiten erst in der Vermählung mit der allbelebenden poetischen Idee. Die bestimmtere Darstellung dieses Vereins in den pittoresken Bildungen jeder Art ist das Wichtigste aller Aesthetik der Malerei; die Umrisse dazu haben wir wenigstens vollständig gegeben: möge denn auch das Wenige hier einstweilen nicht ohne Einfluß bleiben auf die weitere Entwickelung der herrlichen Kunst.

144) S. Abhandl. IV. S. 120—140.

Digitized by Google

XIV.

Schauspiel und Schauspielkunst.

Der höchste Gipfel der bildenden Künste ist die Schauspielkunst; sie ist lebendig beseelte Bildnerei.

Eckhof.

Nachdem der erste Theil dieses Werkes bereits in mehreren gesonderten Abschnitten die Theorie gewisser, bisher noch wenig beachteter Zweige der scenischen Kunst ausführlich behandelt hat, so erwähnen wir derselben hier nur schließlich noch einmal, um, vom Raume gedrängt, mit Einigem wenigstens das höchste Schöne auch in diesem Gebiet artistischer Leistungen kennbar anzudeuten, und den hohen Standpunkt zu rechtfertigen, den wir ihnen früherhin angewiesen haben im Reiche der Musen. Ohnehin ist es, so müssen wir an dieser Stelle wiederholen, die entschiedene Richtung dieser Beiträge zur Vervollständigung der Kunstlehre, nur die bisher noch wenig oder gar nicht betretenen Pfade ästhetischer Wissenschaft mehr zu bahnen, und so weit wenigstens zu durchwandeln, daß deren höchstes Ziel dem forschenden Auge klar sich darstelle; nicht aber wollen sie auf schon breit geebneten Wegen, vielleicht müßig, sich ergehen: und somit könnte uns auch deshalb schon das Schauspiel für diesmal kein Gegenstand sein zu mehr umfassender Beschauung. Ueber keine der schönen Künste ist ja seit Lessing's, Göthe's und Schlegel's Erscheinen so viel Geistvolles, leider

Digitized by Google

zum großen Theile einzeln zerstreut, gesagt worden, als eben über das Bühnenwesen; über keinen Zweig der Aesthetik hat man aber auch mehr scheinphilosophisch gefaselt. Die leidigen Theaterberichte der täglich anwachsenden Journalfluth haben daher vielen wahren Kunstfreunden überdies noch einen ordentlichen Widerwillen eingeflößt gegen alle ausgeführtere Behandlung der Dramaturgie.

Schauspielkunst nun, so bemerken wir denn hier ganz im Kurzen, verhält sich zur Schauspieldichtung etwa wie der Leib zur Seele; so wie diese ein vom Körper Gesondertes und ungleich Höheres ist, so auch stellt die dramatische Poesie sich uns zunächst als ein Hohes und Höchstes für sich dar, das der scenischen Kunst allezeit als schaffender Geist primitiv vorangeht; selbst in der älteren comedia dell' arte, wo, indem die mimischen Künstler nur nach einem vorläufigen Entwurf die einzelnen Scenen aus dem Stegereif ausfüllen [1]), beide Sphären mehr als gleichzeitige Schöpfungen zusammenfallen, steht doch auch über dem Aeußeren der Darstellung die freie Dichtung stets dominirend da als belebende Innerlichkeit. Die dramatische Poesie nun überhaupt erscheint als die vollkommenste Verbindung des Epischen, oder äußerlich Objectiven, mit dem mehr subjectiven Innern des lyrischen Empfindens und der didaktischen Reflexion, dieser Grundquellen aller scenischen Handlung und That; und wenn nun alle Dichtung im Allgemeinen die Wirklichkeit, welche, wie Jean Paul sagt, einen göttlichen Sinn haben muß, weder vernichten noch wiederholen, sondern entziffern soll: so hat die Schauspieldichtung,

1) Da der Deutsche, bei seinem Streben nach Gründlichkeit und Tiefe, in der Regel nur langsam und bedächtig Gedanken producirt, und sie noch schwieriger in gefällige Wortformen ausprägt mit rascher Lebendigkeit: so wären dialogische Uebungen der obigen Art vielleicht von mehrfachem Nutzen, nicht allein für scenische Künstler, sondern auch für Andere, welche der Gabe des leichten und freien Wortes entweder bedürfen, oder doch einen gebührenden Werth darauf legen.

d. V.

Digitized by Google

als der Centralpunkt aller Poesie, diese Aufgabe eben in höchster Vollendung zu lösen. Das Theater ist eigentlich nichts als die thätige Reflexion des Menschen über sich selbst, über die innersten Motive alles Thuns und Treibens, und über jenes wahrgenommene höhere Walten, welches, aus tiefem Hintergrunde aller Verkettungen der Dinge hervorleuchtend, die Wörter „Vorsehung, Fügung, Schicksal, Zufall" u. s. w., sämmtlich nur unvollkommen bezeichnen. In diesem Wenigen ist, wie wir glauben, das eigentliche Wesen aller dramatischen Dichtung deutlich genug enthalten, sie möge nun den Ernst des Lebens tief erfassen, oder dasselbe im heiteren Humor mehr von der Kehrseite darstellen; das ächt Komische steht, in so fern es gleichfalls in einer beschränkten Freiheit, in dem Conflikt des Willens mit den Hindernissen der äußeren Natur, oder im Zwiespalt zwischen Mittel und Zweck seinen letzten Grund hat [2]), dem hoch Tragischen, der tiefsten Idee nach, viel näher, als man es auf den ersten Anblick zu glauben geneigt sein möchte. Aus unseren obigen Andeutungen wird zugleich auch klar, daß das belebende Princip des Drama im innigen Zusammenhang stehe mit der jedesmal herrschenden Weltanschauung der verschiedenen Zeiten und Völker, wie zum Beispiel das Fatum in der Tragödie der Griechen mit deren Philosophie und Religion; dieses mehr Relative aber, welches den Kern des absolut Schönen in verschiedenen Glanzepochen der dramatischen Dichtung umhüllt, ist neuerdings oft nicht deutlich als ein solches erkannt worden, und hat zu manchen Mißgriffen Anlaß gegeben, sowohl in der Praxis als in der Theorie. Was nun diese im Allgemeinen betrifft, so mangelt, hier abermals zu erwähnen, jetzt überhaupt gänzlich eine, dem Geiste neuerer Zeit entsprechende, systematisch zusammenhangende Poetik. Man sieht fast alle Tage Gedichte mit dem Namen „Romanze" oder „Ballade"

2) Vergl. St. Schütz, Theorie des Komischen S. 23. u. f.

Digitized by Google

überschrieben, die keine sind; eine Novelle des Boccaccio und Cervantes ist eine gar andere Schöpfung als eine Novelle von Tieck; über das Wesen der Hymne und Dithyrambe, der Elegie und Heroide, der Parabel, Paramythie u. s. w. findet man in der Kunstlehre gleichfalls noch manches Schwankende: und so ist es denn natürlich auch mit den verschiedenen Formen der Schauspieldichtung. Noch hat Niemand hier das Einzelne, von der Tragödie bis hinab zum dramatischen Schwank, in einem leicht überschaulichen Zusammenhange gründlich erörtert; auch die größesten Dramaturgen behandeln, fragmentarisch zerstreut, immer nur besondere Zweige, und namentlich das Trauerspiel: die Theorie des Lustspiels ist dagegen gar wenig noch bedacht. Wir nun möchten darin drei Hauptgattungen annehmen, je nachdem nehmlich das Komische mehr in den Situationen, und ferner in den Charakteren liegt, oder die Dichtung endlich sich frei erhebt zu dem höheren humoristischen Lustspiel. Zur ersten Classe gehört zunächst das eigentliche Intriguen-Stück, in welchem es weniger ankommt auf tiefere Charakteristik der Individuen, als auf eine mannigfache Verkettung ergötzlicher Situationen, deren labyrinthischen Knoten ein durchgeflochtener rother Liebesfaden endlich zur Befriedigung löst. Es hat diese unterste Form des Lustspiels allerdings wohl noch einen eigenthümlichen Werth, jedoch öffnet sie eben auch der Flachheit und Seichtheit die Bühnenpforte; zum Beispiel gehören der französischen Stückfabrikanten jämmerliche Machwerke meistens hierher, welche, in sogenannter freier Uebertragung und Bearbeitung, jetzt das deutsche Theater gleichfalls genugsam überfluthen. Zwei junge Leutchen sind einander zärtlich zugethan; von Natur aber eben so empfindsam als einfältig, und auch von der Liebe selbst nicht gehörig gewitzigt zur Beschwichtigung irgend einer ihrem Glück im Wege stehenden Narrheit eines alten Oheims, Vormunds u. s. w., wollen sie sich eben der schwärzesten Verzweiflung überlassen: da schmiedet noch zur rechten Zeit der naseweise Reitknecht des Lieb-

Digitized by Google

habers, in Verbindung mit der schnippischen Zofe, eine recht plumpe Intrigue, die aber zum erwünschten Ziele führt, und bei dem dann gewöhnlich die Dienerschaft einander zur Gesellschaft gleich mitheirathet: ist das nicht das Skelett zu Hunderten solcher armseligen Krüppelgestalten? Sollte der gesunde deutsche Sinn sich denn nicht bald mit höchstem Widerwillen abwenden von solchen fremdartigen Albernheiten? — Das sogenannte Conversations-Lustspiel beruht in seiner tieferen Wesenheit gleichfalls auf dem Komischen der Situationen; es ist eine Art von Intriguen-Stück, das aber in den höheren und höchsten Sphären der gebildeten Welt sich nur bewegt, und durch die zur holdesten Anmuth vollendete Sprache des geselligen Scherzes einen vornehmlichen Reiz erhält. Die Schöpfungen der Art erschüttern zwar in der Regel minder das Zwerchfell, als die vorigen, aber dem Dichter bieten hier zu einem fein ergötzenden Spiel der gewandteste Witz und die liebenswürdigste Laune sich dar: Calderon's reizendste Gebilde heiterer Art gehören zum Theil in diesen Kreis. Die Franzosen nicht minder können manches treffliche hierher zu rechnende Produkt aufweisen, und auch bei den Deutschen haben einige neuere Dichter diese Form des Lustspiels nicht ohne Erfolg bearbeitet[3]). Unter den Charakterstücken nehmen diejenigen die niedrigste Stelle ein, welche sich an eine mehr vorübergehende Thorheit eines Standes, einer Sitte oder Mode ketten, die eine oder mehrere der handelnden Personen dergestalt befangen hat, daß dieselbe, mit deren Wesen auf das Innigste verwachsen, all ihr Denken und Handeln bestimmt. Wenn der rastlose Strom der Zeit die

3) Unter Andern Franz Elsholtz in seinem Original-Lustspiel „die Hofdame," welches nächstens zur Oeffentlichkeit gelangen wird. Auch andere werthvolle dramatische Schöpfungen, namentlich von Moritz Veit und Carl Werder, treten binnen Kurzem an das Licht; es regt in mehreren jetzt aufstrebenden Dichtern sich ein kräftig frisches Leben, das zu den schönsten Hoffnungen berechtigt.
d. V.

Digitized by Google

also abgespiegelte Narrheit und Verschrobenheit hinweggeführt hat, so versinken alle Lustspiele solcher Art ins Meer der Vergessenheit; wie viele Stücke, die in dem Ahnenstolze begründet waren, sind also verschwunden, sammt den „Organen des Gehirns," der „Griechheit" u. s. w. Doch haben diese dramatischen Ephemeren einen augenblicklichen moralischen Werth, indem sie wesentlich dazu beitragen, der Narrheit, auf welcher sie eben begründet sind, das Grab zu bereiten. Das höhere Charakter-Lustspiel aber lehnt sich an eine permanente Lächerlichkeit im Einzelnen der menschlichen Natur; und wenn nun das Bild einer solchen dauernden Schwäche so meisterhaft aufgefaßt ist, daß das als darin befangen dargestellte Individium gleichsam die ganze Gattung ähnlicher Thoren repräsentirt: so lebt ein solches Stück für alle Zeiten, es veraltet höchstens in der äußeren Form, tritt aber, wie ein Phönix aus der Asche, immer neu wieder an das Licht[4]). Manche Dichtungen Moliere's werden nach Jahrtausenden noch gefallen, und eben so auch Moreto's „el desden col en desden"[5]), denn es wird auch dann noch Geizige, eingebildete Kranke,

---

4) So kamen z. B. die Lustspiele eines Menander, Diphilus, Epicharmus und anderer griechischer Dichter in veränderter Form wieder hervor in den Stücken des Plautus und Terenz; und diese bildete zum Theil wiederum, wie unter Andern im Character des Geizigen, Moliere nach.
d. V.

5) Dieses unsterbliche Meisterwerk erschien im Jahre 1664 auf der französische Bühne in Moliere's „Princesse d'Elide;" im Jahre 1772 begann es die Italiäner höchlichst zu ergötzen in Gozzi's „Principessa filosofa, o il contraveleno;" nach dieser Bearbeitung übersetzte und verpflanzte es ein gewisser Werthe auf das deutsche Theater, wo es vor einem halben Jahrhundert mit lautem Beifall gesehen ward, und wo es, in nie veraltender Schöne, noch heute alle Schauer entzückt unter dem Namen „Donna Diana." Mit Schreivogel's neuer vortrefflicher Bearbeitung scheint die schöne Idee endlich auch die entsprechendste Form gewonnen zu haben, in der denn dieses genialische Gebilde, ohne wesentliche Veränderung, den späteren Zeiten überkommen wird.
d. V.

Digitized by Google

und scheinheilige Heuchler geben; so wie nicht minder weibliche Charaktere vorhanden sein werden, die im stolzen Wahne aller Liebe zu trotzen wähnen, und endlich, nach vergeblichem Kampfe mit dem Naturgesetz, arg gedemüthigt unterliegen. Wenn nun, wie eben in der Donna Diana, solche Charakter-Lustspiele nicht etwa nur die Hauptfigur, mit Vernachlässigung aller Uebrigen, sorgsam entfalten; wenn vielmehr die anderen Personen sich in fein gewählten Gegensätzen um dieselbe gruppiren, oder gar mit ihr innig verflochten werden durch eine für sich schon interessante Intrigue, die aus dem Wesen des Hauptcharakters selbst sich natürlich hervorspinnt, und denselben, ächt komisch, in stetem Contrast darstellt mit den mannigfach verwickelten Situationen: so hat diese Form der scenischen Dichtung ihre Vollendung erreicht. Wir haben an dieser Stelle mancher zarterer Scheidungen nicht gedenken können, die, bei einem tieferen Eingehen auf den Gegenstand, noch zu machen wären in den bisher betrachteten beiden Arten der Situations- und Charakter-Stücke [6]); ungleich höher als diese erhebt jedoch, aller hier wahrgenommenen Schönheiten ungeachtet, sich endlich das humoristische Lustspiel. Darin handelt es sich nicht allein mehr um launige Darstellung menschlicher Schwächen; nicht mehr um interessante, durch List, oder auch durch scheinbaren Zufall herbeigeführte Verwickelungen; nicht mehr um das nach manchem komischen Sturm endlich errungene Glück eines liebenden Paares: die große Dichterseele vielmehr rührt jetzt munter ihre Aetherflügel, und schwingt, ein freier Geist, sich hoch empor zu einer all-

6) Wenn das gemeine Leben in seiner niedrigsten Thorheit Gegenstand der Darstellung wird, und dabei die nothwendige ästhetische Wahrheit des Lustspiels hier, in übertriebener Carikirung der Charaktere und in geringster Motivirung der Situationen, nur an die fernste Gränze der Wahrscheinlichkeit streift: so entsteht die Farce oder Posse; das Wesen der Burleske aber ist die stets absichtliche Beleidigung aller äusseren Wahrheit unter dem ernsthaften Schein wirklicher Lebensdarstellung.

d. V.

Digitized by Google

gemeinen heiteren Weltanschauung. In dieser verschwimmt alles Einzelne zu einem einzigen großartigen Gebilde; die Schranken des Raumes und der Zeit versinken, die entferntesten Völker und Menschen, Sitten und Thorheiten treffen hier zusammen, die Geisterwelt sogar öffnet zu heiterem Spiel ihre sonst so ernsten Pforten; und Witz und Humor, den der Meister darin so treffend das romantisch Komische nennt [7]), verbinden alles dieses sonst unter sich Fremdartige auf eine fast unbegreifliche Weise zur schönsten poetischen Einheit. Aristophanes, der Schöpfer des Lustspiels, läßt uns dessen eben angeschaute höchste Wesenheit in manchen deutlichen Klängen vernehmen, die zum vollen Akkorde sich gestalten in Shakespeare's romantischen Gebilden, und namentlich im „Sommernachtstraum;" auch Tieck hat, in seinem „gestiefelten Kater" und in einigen anderen Dichtungen, den zu lange verstummt gewesenen humoristischen Ton wieder angegeben mit klarem Sinn für das höchste Schöne. Zu hoffen steht, daß derselbe — da doch am Ende nur aus deutscher Tiefe das Lustspiel in seiner großartigsten Bedeutung emporblühen kann — bald rüstige Nachfolger finden werde unter den neu aufstrebenden Sängern. In jener frei geschaffenen Dichterwelt nun, wo der Geist, aller Fessel entladen, sich heiter und labend ergeht, begegnet derselbe denn auch ohne allen Anstoß wiederum gewissen komischen Personen und stehenden Masken, die, von dem hochgelahrten Richterstuhl eines Gottsched herab, einst schmachvoll exilirt wurden [8]); und Viele freuen sogar sich höchlichst der erneuerten Bekanntschaft. Mit der nüchternen Alltäglichkeit und soliden Bürgerlichkeit des modernen Lustspiels, dessen

---

7) Jean Paul, Vorsch. d. Aesth. S. 140. S. auch über den Humor noch Adolph Wagner's gehaltvolles Werk: das Reich des Scherzes, mit einem Anhang von J. A. Kanne. (Leipz. 1823.)

8) Auch der sonst verdienstvolle Goldoni half, mit anzösi- kennung seiner Interessen als Lustspieldichter, den areh ein- kin und dessen Genossen bekriegen. kenen Ge-

d. V.

Digitized by Google

höchstes Interesse so oft nur darin besteht, endlich zu vernehmen, wie nach manchen launigen Schicksalen der dumme Hans und die alberne Grete einander ehlichen, konnte der hoch poetische Harlekin freilich nichts mehr zu schaffen haben, er mußte die Schaubühne verlassen, um dieselbe dereinst, veredelt zu seiner wahrhaften ästhetischen Natur, nur mit desto größerem Erfolge wieder zu betreten im humoristischen Lustspiel. Gewichtvolle Stimmen haben sich bereits genugsam ausgesprochen über den hohen Werth und über die Bedeutsamkeit des Harlekin [9]), von dem unter Andern Sulzer sagt: „einige Kunstrichter halten dafür, daß eine „solche Person dem guten Geschmack des Schauspiels entgegen sei, und die komische Bühne erniedrige. Es ist aber „nicht schwer zu zeigen, daß dieses Urtheil übereilt, und daß „der Harlekin in vielen Fällen beinahe unentbehrlich sei. „Wenn es darum zu thun ist, daß ein ernsthafter Narr in „seiner völligen Lächerlichkeit erscheine, so darf man ihm „nur einen guten Harlekin zur Seite setzen. — Seine „Hauptverrichtung muß sein, das Lächerliche, das in den „Schein des Ernstes oder der Würde eingehüllt ist, an den „Tag zu bringen; dem Schalk die Maske abzunehmen, und „ihn dem Spotte Preis zu geben" [10]). Jean Paul nennt den Harlekin höchst sinnreich den Chor der Komödie [11]), und sagt in solcher Ansicht viel Treffendes über dessen Wiedereinführung in das komische Drama. Es soll übrigens hier nicht behauptet werden, daß in jeder Schöpfung sol-

---

9) „Castigat ridendo mores." Santeuil. — J. Möser: Harlekin, oder Vertheidigung des Groteske-Komischen. (1761. 8.) — Lessing vertheidigt den Harlekin nicht minder geistreich als Möser in seiner Dramaturgie Th. I. S. 138. u. f.

10) Theor. d. schön. K. Art. Harlekin. Vergl. auch Flögs Gesch. des Groteske-Komischen S. 32—44. 146. u. f. Wa[illegible] das V[illegible]

11) a. a. O. S. 245. u. f. Solcher Ansicht entsprechend dig[illegible]ungaben Hallermünde den Chor dargestellt in der Einen wirklichdes Juden. S. dessen Lustsp. die verhängnissvolle

cher Art die launige Person als stehender Charakter durchaus wiederkehren müsse; wir haben nur das nahe Verhältniß in Kurzem nachweisen wollen, in welchem der an sich so bedeutsame Harlekin steht zu der höchsten Idee des humoristischen oder romantischen Lustspiels. Ein solches indessen würde jetzt bei der größeren Masse des Theater-Publikums sicher nur geringen Beifall finden, ja man würde es wahrscheinlich heut zu Tage noch auspochen; wie lange nun mag es wohl dauern, bis man in der Bildung weit genug fortgeschritten ist zum erquickenden Genusse jener genialen Schöpfungen [12])? Ob man wohl im Jahre 1928 dieselben schon fröhlich willkommen heißen mag auf der veredelten deutschen National-Bühne? —

Nächst den im Lustspiel, so wie im Schauspiel überhaupt, waltenden Ideen wäre nunmehr näher zu reden von dem darstellenden Mittel der Sprache, und zwar von deren innerem Wesen der poetischen Bilder, rhetorischen Figuren u. s. w., wie auch von dem rein Musikalischen derselben in besonderer Beziehung zur dramatischen Dichtung. Was nun dieses Aeußere, nehmlich den Rhythmus und Reim der scenischen Rede betrifft, so haben wir unsere Ansichten darüber schon des Weiteren ausgesprochen in der eilften Abhandlung; daselbst finden sich auch bereits manche allgemeine Andeutungen über den rhetorischen Theil der Dichtersprache, die, mit näherer Rücksicht auf das Dramatische, hier weiter auszuführen uns für diesmal der Raum nicht gestattet.

Wenn nun die dramatische Dichtung in der Sprache die möglichst vollendete Form gewonnen hat, so tritt sie ins Leben, so gewinnen ihre Charaktere plastische Gestalt durch

12) Man beginnt jetzt, hohe Preise auszusetzen für deutsche Original-Lustspiele; möge denn dieses löbliche Thun bald kräftig einwirken zur Veredlung des, durch französischen Tand, durch einheimische Dichterlinge und durch einsichtslose Theater-Directionen, so tief gesunkenen Geschmacks.

d. V.

Digitized by Google

die Schauspielkunst. Diese erscheint hier zunächst als etwas durchaus von der Dichtung Gesondertes; der scenische Künstler steht kaum noch in geistiger Verwandtschaft mit dem Dichter. Das poetische Gebilde an sich wird eigentlich durch die theatralische Wandlung in belebte Statuen und Bilder weder fortgesetzt noch vollendet; der Schauspieler erfaßt dasselbe nur, um daraus ein neues mimisches Kunstwerk zu bilden, das, gegen die Dichtung betrachtet, sich nach ganz anderen Gesetzen formt. Dennoch aber ist von dieser die scenische Kunst durchaus abhängig; ihre Schöpfung erscheint, wie wir früher schon gesehen haben, allezeit nur secundär. Da jedoch die Schauspielkunst sich als schöne Kunst bewähren muß, so entsteht die Frage: wie sie, als solche, in jener Dependenz zugleich noch wiederum frei erscheinen könne? was ihre höhere Innerlichkeit sei? und wie, da alle Künstler sich uns dargestellt haben als eigentliche Dichter, auch der Mime sich in seinen Leistungen emporschwingen könne zum selbstständigen Poeten? Das ächt künstlerische Schaffen des Meisters, so antworten wir, besteht vornehmlich darin, daß er allezeit nur die Gattung des eben dargestellten Charakters spiele, doch aber, durch gewisse klug angebrachte Eigenheiten, dabei nur ein bestimmtes Individuum zu geben scheint. Ein untrüglicher Probierstein solcher Darstellungen ist es, wenn, in so fern dieselben etwa dem heutigen Leben näher verwandt sind, fast jeder Zuschauer in dem scenischen Gebilde ein anderes Original aus seiner Bekanntschaft zu erkennen wähnt. „Hier „schafft also der Künstler sich selbst ein aus vielen einzeln „bemerkten Zügen und Aehnlichkeiten kunstreich zusammen„gesetztes und veredeltes Bild, mit einem Worte, ein Ideal. „Wer dieß vermag, ist Schauspieler vom ersten Rang, ist „schöpferisches Genie, ist selbsterzeugender Dichter“ [15]). Der scenische Künstler erscheint also hier einmal als ein sprechen-

15) Böttiger, Entwickelung des Iffland'schen Spiels etc. S. 64.

Digitized by Google

des Bild seiner darzustellenden Dichtung, zugleich aber zeigt er uns auch noch ein selbstständiges mit vielfach zarten Farben ausgeführtes Charakter-Gemälde, dessen feinste Aeußerlichkeiten nicht eigentlich mehr zu finden sind in des Dichters Zeichnung. Zu einer solchen freien Schöpfung nun gehören — neben vielfacher natürlicher Anlage in Gestalt, Organ u. s. w. — vor allen Genie, und ein durch höhere Bildung zugleich so geschärftes geistiges Auge, daß es jeden Winkel des menschlichen Herzens klar durchschaut, und hier die geheimsten Regungen erfaßt in ihrer lebendigen Aeußerung. Der große Schauspieler versenkt sich gleichzeitig in die Tiefen der eben darzustellenden Dichtung, wie in die seinem zu zeichnenden Charakter zunächst verwandte allgemeine Menschennatur; seine eigene Weltanschauung macht also hier, neben dem Tiefblick des Dichters, sich geltend für sich. Jedes Gefühl, jeden Affekt aber, den der mimische Künstler also verallgemeinert wiederzugeben hat, muß derselbe auch durchaus zu empfinden fähig sein, denn sonst wird er nie wahrhaft Eins werden mit seiner Rolle; da aber seine Schöpfung nicht als ein Gesondertes neben ihm hinausfällt, sondern in seiner Person selbst nur objectiv hervortreten kann: so soll er zu allen Momenten nicht bloß in, sondern zugleich auch über dem dargestellten Gefühl stehen mit künstlerischem Bewußtsein. Er selbst in seiner persönlichen Erscheinung wird zum ästhetischen Kunstwerk; das innere Toben der gefühlten Leidenschaft, ja der Sturm des höchsten Affekts, dürfen also niemals etwa die Musik seiner Rede verwandeln in widrigen Schrei platter Naturwahrheit, und die Gebehrde nicht erniedrigen zum Ausdruck roher Wildheit. Der Schauspieler ist in recht eigentlichem Sinne des Wortes plastischer Künstler, und als einen solchen schützt, wie wir früher schon bemerkt haben [14]), das Transitorische seiner Bilder ihn keineswegs gegen die strengsten Anforderungen der zeichnenden Kunst; seine Linien und

14) Th. I. S. 122. u. f.

Digitized by Google

Bewegungen sind durchaus in jedem Augenblicke abhängig von dem allgemeinen Gesetz der Grazie.

Die vom Genius beseelte Rede des ächten Mimen ist ein Wiederhall der innersten Lebensklänge, ein klares Echo der wogenden Empfindung; diese aber äußert schon in der höher veredelten Sprache des Dichters selbst sich durchaus musikalisch, und so wird der Schauspieler, welcher uns hier die zarte und doch so charaktervolle Rhythmik und Melodik schön vernehmen läßt, zugleich ein wirklich ausübender Tonkünstler [15]). Daher also gehört zu seinen wichtigsten Studien zunächst die Stimmbildung; es müssen die einzelnen Elemente der Vokale und Consonanten bis zur höchsten Reinheit und Deutlichkeit geübt, und die Höhe und Tiefe so wie Stärke und Schwäche der Stimme, für alle Nüancen der Leidenschaft, möglichst wohltönend ausgebildet werden; der größeste Theil der rein musikalischen Bestimmungen findet auch seine vollkommene Anwendung in der Declamation. Man kann hier ohne Metapher reden von einem Grundton oder einer Tonart, in welcher zum Beispiel ein Monolog mit allen seinen verschiedenen Ausweichungen gesprochen werden muß; es giebt dabei ein bestimmtes Tempo, eine Acceleration und Retardation, Pausen und Fermaten, Piano und Forte, Crescendo und Decrescendo, Staccato und Portamento der Sprachstimme, worüber bereits viel Treffendes gesagt ist [16]), wenn gleich damit die so wichtige Theorie von der Musik der Rede noch bei Weitem nicht vollständig begründet erscheint.

Ueber die Gebehrde des Schauspielers, als äußerlich körperlichen Ausdruck der inneren geistigen Regung, haben wir in Hinsicht auf Wahrheit und Schönheit bereits aus-

---

15) Vergl. hier mehrere die Schauspieler betreffende Stellen in der Abhandlung über die Musik der deutschen Dichtkunst, unter Andern auch S. 807. d. B.

16) S. Sekendorf's Vorles. über Declamation und Mimik Th. I.

Digitized by Google

führlicher uns ausgesprochen [17]), daher fügen wir hier nur noch die beiläufige Bemerkung hinzu, daß doch die dramatischen Dichter auch die sorgsamste Mühe verwenden möchten auf das Studium der Pantomime. Wenn denselben hier tiefere artistische Einsicht und Menschenkenntniß mangeln, so verrathen sie ihre Unwissenheit besonders in Selbstgesprächen und anderen Stellen solcher Art: es muß alsdann hier schlechterdings Alles gesagt werden, und die handelnden Personen scheinen eigentlich nur da zu sein, um ihre Gefühle langweilig breit zu erzählen. Jüngeren Dichtern wird in der Regel bei der Darstellung die Hälfte ihrer Monologe gestrichen, weil sie von dem psychologisch-ästhetischen Wesen derselben überhaupt keine klare Vorstellung haben, und weil sie zugleich auch nicht deutlich wissen, was alles die Erscheinung des ächten Schauspielers an sich schon so tief eindringend zu sagen vermag, auch ohne das weithin ausgesponnene Wort. Den mächtig ergreifenden Gebehrdenausdruck des mimischen Künstlers nun unterstützt bisweilen auch noch eine, durch mancherlei Kunstmittel, dem dargestellten Charakter möglichst angenäherte Scheinphysiognomie; das mit großer Ueberlegung gewählte Costüm, so wie auch noch die Scenerie überhaupt, tritt in genaue Uebereinstimmung zum Ganzen: und so gestaltet, aus dem schaffenden Geiste des Dichters ursprünglich hervor, sich endlich Alles zur höchsten lebenswahrsten Einheit.

Schauspieldichtung und Schauspielkunst, die für sich selbst als zwei völlig gesonderte Sphären sich darstellen, fließen auf der Bühne innig zusammen zu einer einzigen artistischen Schöpfung. Die dramatische Poesie aber haben wir als den Gipfel erkannt, in dem alle übrige Formen der Dichtkunst sich vereinen, und die Schauspielkunst erschien uns als eine Synthesis musikalischer und plastischer Kunst; es gewinnt demnach hier die umfassendste Idee, also die reichste und schönste Innerlichkeit, in dem unmittelbarsten

17) S. Abhandl. V.

Digitized by Google

Seelenton der Sprache und in dem lebenvollen körperlichen Ausdruck die reichste und schönste Aeußerlichkeit: folglich rechtfertigt, unserer früheren Darstellung gemäß, das ächte Schauspiel sich als das bei Weitem höchste und vollkommenste ästhetische Kunstwerk[18]; keine der Schwesterkünste ist vermögend einen so tiefen und allgewaltigen Eindruck hervorzubringen. Der Schauer fragt im Moment des vollsten Ergriffenseins nicht, ob die sceniſchen Bilder dauernd neben dem Menschen hinaustreten als gesonderte Schöpfungen, oder ob sie, an dessen Erscheinung haftend, rasch vorüberziehen: ja ein höherer Kunstsinn hält die hier wahrgenommenen lebendigen Charakterzüge eben so fest in der Seele, als die reizvollen Linien des starren plastischen Meisterwerkes. Das Ideal der Form geht zwar den sceniſchen Bildern ab, an dessen Stelle aber tritt, in der wahrhaften, lebendig beseelten Grazie, das Ideal der Bewegung, das hier mit dem vollendet ausgeführten Charakter-Ideal der Dichtung zusammenfällt: es erscheint also das Schauspiel als eine ideelle Abspiegelung des vollsten inneren und äußeren Lebens selbst; der Mensch erblickt hier im Lichte der Kunst den Menschen, die Menschheit, und die Welt.

Indem nun das Schauspiel dem Leben so nahe steht, kann natürlich auch keine Kunstleistung ausbildender sein für alle Classen eines Volkes; und wenn die Bühne in solcher Hinsicht noch nichts Rechtes gewirkt hat: so liegt dieß nur an einer mangelhaften Direction, die — ohne Streben nach Veredlung des Geschmacks, ohne ästhetische Censur, und oft ohne alle tiefere Kunstkenntniß — nur eitlem Tande fröhnt, und zunächst besonders die Casse bedenkt, welche übrigens auf die Dauer nicht leiden würde durch das Bessere und Edlere. Auch im Geistigen bewähren sich die physischen Gesetze der Elasticität, nach welchen mit der Stärke des Drucks oder Falls die wieder emporstrebende Kraft in gleichem Maaße wächst; und deshalb kann man

18) S. Th. I. S. 63—68.

Digitized by Google

hoffen, daß eben aus dem jetzt hereinbrechenden gänzlichen Verfall, aus der tiefsten moralischen und ästhetischen Entwürdigung der deutschen Schaubühne — durch Kotzebuesche Rehböcke, Aubry-Hunde, Jokko-Affen u. s. w. — dieselbe sich auch bald um so kräftiger wieder aufschwingen werde zu höherer Veredlung.

Die Schauspielkunst muß, ihrem Wesen nach, schließlich das Leben selbst in vielfacher Weise unmittelbar berühren, und gleichsam unmerklich in dasselbe übergehen. Bouterwek sagt: „von den rhythmischen Bewegungen des Körpers an, aus denen die Tanzkunst entsteht, bis hinauf „zur Vollendung der eigentlichen Schauspielkunst durch Deklamation und Gesang, lassen sich eine Menge mimischer „Künste denken, die keine besondere Namen haben, und auch „keiner bedürfen; denn Jeder, wer zu Fuß oder zu Pferde, „auf dem Theater oder auf der Kanzel oder in Gesellschaften repräsentirt, wie es die Franzosen nennen, das heißt, „einen gewissen Charakter durch seine Person absichtlich darstellt, treibt eine mimische Kunst“[19]). Die gewöhnliche Art solche Künste zu treiben ist die linkische und affektirte, sie sollte und könnte aber, früheren Bemerkungen zu Folge[20]), die edle und schöne sein.

Wie in jeder gesonderten ästhetischen Sphäre, so tritt uns auch in der Schauspielkunst wiederum, nach mehrfacher Richtung hin, die nahe und bedeutungsvolle Beziehung der Kunst zum Leben natürlich entgegen, die wir, neben dem absoluten Fürsichsein in Darstellung der höchsten Schönheit, bei allen Künsten bestimmter nachzuweisen uns absichtlich bemüht haben. Nicht eitles Vergnügen war uns der Zweck der Kunst; in der Veredlung der Menschheit, in der Verschönerung des gesammten Lebens haben wir das höchste Ziel der Muse gefunden, und hoffentlich ist, durch alle schönen Künste bis hinab zur Orchestik, diese wichtigste

19) Aesthetik S. 285.

20) S. Th. I. S. 78–80.

Digitized by Google

Seite — ohne etwanige direkte Lossteuerung auf Moralien — deutlich genug nachgewiesen worden in unseren nunmehr gerundet sich abschließenden Beiträgen zur Kunstlehre. Ueberall, wo die Kunst, in ihrer höchsten ästhetischen Idee, uns erblühete als eine Vermählung des Geistes mit den schönsten Formen der Sinnlichkeit, da erwuchs zugleich auch dem Leben ungesucht die edelste Frucht: sollten daher in vorgerückten Zeiten der Bildung nicht Pflanzschulen des Schönen ein wesentliches Bedürfniß der Staaten und Völker sein? —

Digitized by Google

XV.

Kunstschulen.

Gute Regenten, Väter des Vaterlandes, wollt Ihr in Euren Staaten Wahrheit, Schönheit und Tugend vereinigen? Wollt Ihr auf eine dauerhafte Weise die schönen Künste, diese Blüthe der Menschheit, erhalten: so errichtet gute Kunstschulen!

Dalberg.

Das Höchste in allen schönen Künsten ohne Ausnahme wird niemals erlangt werden durch Unterricht. Weder tiefes Studium noch rastloser Fleiß für sich allein können hier etwas Besonderes wirken; natürliches Talent leitet schon näher zum Ziele: das Genie jedoch erreicht mit lichten Schwingen erst des Parnasses Gipfel. Diese Grundansichten nun, mit denen wir diese Fragmente über die Förderung der Kunst durch wissenschaftliche Lehre beginnen, finden sicher nirgend eine Widerrede; alle Künstler und Kunstforscher ohne Ausnahme sind damit einverstanden. Wenn wir indessen einen Schritt nur weiter thun, so gehen alsbald zwei Hauptpartheien ihren besonderen Weg. Viele Kunstjünger nehmlich haben gemeint, und meinen noch, daß das Genie als ein solches keines besonderen Unterrichts bedürfe; wenn es nur wirklich vorhanden sei, dann glauben sie mache sich alles Uebrige, gleichsam ungesucht, ohne großen Fleiß und tiefere Wissenschaft von selbst, und seichte Schwätzer im Fache der Aesthetik stimmen ihnen, wenn auch

Digitized by Google

mit einigen Umschweifen, im Wesentlichen bei. Andere hingegen hegen die Ansicht, daß das Genie für sich allein stets zur Halbheit, zu unübertrefflich schönen Einzelnheiten in den Kunstwerken, niemals aber zu einer mehr vollendeten Totalität hinführe, und daß dasselbe nur das höchste Ziel erreichen könne in der Vereinigung mit einem gehörig durchbildeten Geiste. Diese letzte Meinung nun soll hier zunächst sich als vollkommen richtig bewähren; es muß deutlich sich darthun, „daß der schöpferische Genius einzig zur Gestaltung der höchsten Schönheit geleitet werde an der Hand der Wahrheit, die jedoch nur da stets in minder getrübtem Lichte sich zeigt, wo man tiefere Blicke gethan hat in das vielseitige Wesen menschlicher Erkenntniß. Meister Göthe sagt:

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

Der Künstler wird geboren; das Sprüchlein hat seine vollkommene Richtigkeit, aber er muß auch erzogen und gehörig ausgebildet werden, sonst wird er auch im besten Falle höchstens ein geniereicher Naturalist. Einem solchen möge indessen sein eigenthümlicher Werth hier unbenommen bleiben, wir lassen ihm gern die billigste Gerechtigkeit widerfahren mit Lessing, der jedoch bei dessen Erwähnung hinzu setzt: „aber der denkende, wissenschaftlich gebildete Künstler „ist doch noch eins so viel werth." Ein sicheres Mittel nun, durch welches diese höhere Kunstbildung erlangt, und möglichst verbreitet werden kann, sind zweckmäßig eingerichtete Kunstschulen und Akademieen.

Der erste Lehrsatz, den man allen angehenden Künstlern ohne Ausnahme zurufen muß, und den sie sich alle Tage ins Gedächtniß zurückführen sollten, heißt sehr ein-

Digitized by Google

fach: „sei zuerst ein ganzer Mensch, dann vielleicht gelingt „es dir auch, ein ganzer Künstler zu werden." Alle großen Meister ohne Ausnahme waren stets solche ganze Menschen, harmonisch ausgebildet an Leib und Seele und Geist, wie ein flüchtiger Blick nur auf die Kunstgeschichte dieses genugsam bekundet.

Die griechischen Künstler zunächst wurden bekanntlich alle mehr oder weniger in die Tiefen der Philosophie, Beredsamkeit und Dichtkunst eingeweihet, es waren also in jeder Hinsicht, dem Geiste ihrer Zeit gemäß, gehörig unterrichtete Männer, die zugleich als vielseitig geübt erschienen in allen verwandten Zweigen der Kunst. Phidias war nicht allein der größeste Bildner der Alten; er wird auch, indem er unter Andern das Portrait des Pericles verfertigt hatte, als geschickter Maler gerühmt, und gehörte eben so zu den vorzüglichsten Architekten seiner Zeit. Dieses Letzte nun beweist, daß er die Mathematik sehr wohl inne hatte, von der jedoch jetzt meistens die Künstler — keine Regel ohne Ausnahme — wenig oder gar nichts verstehen; diese Wissenschaft aber nennt man mit Recht die Logik aller plastischen Kunst. Gleich dem Phidias besaß auch Apelles sehr gründliche und ausgebreitete Kenntnisse; seine rastlosen Studien, so wie seine vielseitigen Kunstleistungen sind allgemein bekannt, und zu einigem Theile wenigstens erwähnt in der früheren Abhandlung über die Aesthetik der Malerei. Unter den plastischen Künstlern der christlichen Zeit erscheinen die beiden Ahnherrn Tutilo und Bernward als wahrhafte Wunder von vielseitigster geistiger Bildung und Kunstfertigkeit [1]): die ältesten italiänischen Meister nicht minder, wie z. B. Nicola, Giovanni und Giunta Pisano, übten gleichzeitig die Bildnerei, Malerei und Architektur; Meister Giotto auch, gleichsam der Vater aller späteren großen Maler, bauete den noch jetzt bewunderten Glockenthurm der Hauptkirche zu Florenz. Das erhabene Trifo-

1) Vergl. S. 419. u. 420. dieses Bandes.

Digitized by Google

lium der plastischen Künste war damals weniger gesondert; man lernte sie gleichsam gemeinschaftlich, und jeder höhere Genius hatte Kunstliebe und Fähigkeit genug, um sich in allen dreien hervorzuthun, und zugleich noch andere Künste und Wissenschaften mit günstigstem Erfolge zu treiben. Raphael übte neben der Malerei auch die Bildnerei, war, als ein sehr geschickter Architekt [2]), eine Zeit lang bei dem Bau der Peterskirche beschäftigt, und vereinigte mit seinen großen Einsichten als Künstler auch ziemlich ausgebreitete Kenntnisse eines Gelehrten [3]). Michael Angelo malte jene erhabenen Propheten und Sybillen, die Schöpfung Adam's und das jüngste Gericht; wölbte in schwindelnder Höhe frei und leicht die riesige Peterskuppel, dieses Wunder der Baukunst, und war der größeste Bildhauer seiner Zeit. Dabei zeigte er sich als geistvoller Dichter, besaß große Kenntniß von der Tonkunst, und verfaßte überdies noch akademische Reden, Vorlesungen und vermischte Aufsätze mancher Art [4]). Tizian hatte eine höchst sorgfältige Erziehung erhalten, die geschicktesten Männer unterrichteten ihn im Lateinischen und Griechischen so wie in anderen den Geist ausbildenden Wissenschaften, und daher ward späterhin sein Haus der Sammelplatz aller guten Köpfe; Gelehrte und Dichter, wie Ariost, Bernardo Tasso, Aretino und Andere, suchten die Freundschaft des großen, vielseitig gebildeten Künstlers, und lebten mit demselben gern in vertrautestem Umgang [5]). Correggio nicht minder hatte höchstwahrscheinlich die Bildnerei und Architektur geübt, und besaß genügende Kenntnisse in der Mathematik [6]); der treffliche Sal-

---

2) Vergl. E. Burton: Roms Alterth. und Merkwürdigkeiten, Th. I. S. 422. der Uebers. von Sickler. (Weimar 1823.)

3) Fiorillo Th. I. S. 111.

4) Ebendaselbst. S. 373.

5) Derselbe Th. II. S. 65. 81.

6) Ebendaselbst. S. 248. 256.

Digitized by Google

vator Rosa war ein bedeutender satyrischer Dichter [7]), so wie ausgezeichneter Tonkünstler und Componist [8]): der vielseitigste und gelehrteste aller älteren und neueren italiänischen Meister, der gleichsam eine ganze Akademie in seiner Person vereinigte, war aber der große Leonardo da Vinci. Dieser malte das Abendmahl, entwarf jenen berühmten Carton zu seinem großen Schlachtgemälde, und zeichnete die früher erwähnten so überaus meisterhaften Caricaturen; dabei war er geschickter Bildhauer und höchst bedeutender Architekt, denn er leitete das Wasser der Adda bis nach Mailand, und zog in einem höchst schwierigen Terrain den schiffbaren Canal von Mortsana nach den Thälern von Chiavenna eine Strecke von zweihundert Miglien hindurch. Dabei war er sinnreicher Dichter, tiefer Kenner der Musik, angenehmer Sänger und ein so vorzüglicher Geiger, daß er in der Kapelle des Herzogs Ludovico Sforza förmlich angestellt ward. Nicht minder geübt war er in den edlen gymnastischen Künsten; wer ihn das Roß regieren oder den Degen führen sah, der hätte leicht meinen können, der große Meister habe sein ganzes Leben hindurch nur diesem allein obgelegen. Mit wunderbaren mechanischen Kunststücken, und mit den geheimen Kräften der Naturkörper war er so vertraut, daß er einst bei einer feierlichen Gelegenheit die Figur eines Löwen von Holz machte, welche sich selbst bewegte; und ein andermal hatte er aus einem gewissen dünnen Zeuge kleine Vögel gebildet, welche von selbst frei in die Luft emporschwebten; auch ward er Erfinder des Verfahrens Ovale zu drechseln. Sein mehrfach angeführtes

---

7) Man hat von Rosa sechs Satyren, nehmlich: die Babilonia, der Neid, der Krieg, und ferner die Dichtkunst, Musik, und Malerei. Diese letzte hat Fiorillo besonders herausgegeben (Göttingen 1785. 8.), und die gegen die Musik findet man vollständig abgedruckt in Matheson's „Mithridat" wider den Gift einer welschen Satyre, genannt la musica. Hamb. 1749.

8) Orloff, Essai sur l'histoire de la musique en Italie p. 241.

Digitized by Google

Buch von der Malerei gehört zu den vorzüglichsten Schriften über die Theorie dieser Kunst; nächst diesem verfaßte er aber noch viele andere Werke und Abhandlungen über mechanische, optische und anatomische Gegenstände, so wie auch über die Bewegungen und über den Ausdruck des menschlichen Körpers [9]): alle seine großen Kenntnisse und Talente aber wurden noch wesentlich verschönt durch einen frommen Sinn und durch edle höchst einnehmende Sitten. Mit Recht heißt es also in einer geistvollen biographischen Skizze [10]) des großen nie genug zu preisenden Leonardo: „an ihm mögen die lehrbegierigen Jünger der Kunst erse„hen, daß es nicht damit gethan sei, zu einer Fahne zu „schwören, nur ihre Hand in gelenkiger Führung des Pin„sels zu üben, und mit einem leichten und flüchtigen After„Enthusiasmus ausgerüstet, gegen das tiefsinnige und auf „das wahre Fundament gerichtete Studium zu Felde zu „ziehen. Ein solches Beispiel wird sie belehren, daß der „Genius der Kunst sich nicht unwillig mit der ernsthaften „Minerva zusammen paart; und daß in einer großen und „offenen Seele, wenn sie auch auf Ein Hauptbestreben ge„richtet ist, doch das ganze, vielfach zusammengesetzte Bild „menschlicher Wissenschaft sich in schöner und vollkomme„ner Harmonie abspiegelt." Ein gleiches Muster von allseitiger Kunst und Gelehrsamkeit ist der größeste Meister der Deutschen, der edle Albrecht Dürer; derselbe trieb außer der Malerei mit glänzendem Erfolge die Baukunst und Bildnerei, so wie die Holzschneidekunst, Kupferstecherei, und Steinschneidekunst. Ferner besaß er zunächst in der Mathematik so große Kenntnisse, daß er mehrere die Wissenschaft fördernde Schriften darüber herausgeben konnte. Seine Unterweisung zum Messen mit dem Zirkel, sein Werk über

9) S. das Nähere über die Schriften des grossen Meisters bei Fiorillo. Th. I. S. 299—312.

10) S. Wackenroders Phantasieen über die Kunst, herausgegeben von Tieck. Abschn. IV.

Digitized by Google

die Kriegsbaukunst „etlicher Unterricht zur Befestigung der Städte, Schlösser und Flecken" sind in ihrer Art nicht minder schätzbar, als seine „vier Bücher von menschlicher Proportion" und andere die Malerei betreffende Schriften. Als geschickter Chemiker und Techniker erfand er das Mittel, die Holzschnitte mit zweierlei Farben zu drucken, so wie auch die gläserne Copirscheibe, und ward zugleich Erfinder der Kunst mit Scheidewasser auf Eisenplatten und Messing zu ätzen. Um die Buchdruckerkunst machte er sich verdient, indem er zeigte, wie man mit Hülfe der Geometrie die Buchstaben, besonders die Versalien, entwerfen müsse nach Regeln und gewisser Proportion. Als ein ächter Deutscher erkannte er ferner den vollen Werth seiner herrlichen Muttersprache, und suchte, von Pirkheimer unterstützt, deren Reinigung und Veredlung nach allen Kräften zu fördern: endlich noch nahm sein heller Geist — während die deutschen Kunstjünger heutiger Zeit häufig zu vermeintlichem Nutz und Frommen der Kunst den protestantischen Glauben ihrer Väter abschwören — an den gegen das Ende seines Lebens sich vorbereitenden Erscheinungen der Reformation den innigsten Antheil[11]). — Rubens malte historische Meisterbilder aller Art, so wie überaus vortreffliche Landschaften, und endlich auch große Thier- und Blumenstücke. Seine Kenntniß der Sprachen, die sich nicht allein über alle wichtigen neueren, sondern auch über die alten verbreitete[12]), so wie nicht minder sein umsichtiges gelehrtes und besonders geschichtliches Wissen, erhoben ihn zum geheimen Staatssecretair der Infantin Isabella, in welcher Stellung er seine großen Talente als Staatsmann zu entfalten Gelegenheit hatte. Er ging in politischen Geschäften nach Spanien; unterhandelte in Holland einen Waf-

11) S. Dürer's Reise-Tagebuch, in Murr's Journal zur Kunstgeschichte Th. VII. S. 88—93.

12) Derselbe las und schrieb nicht bloss lateinisch, er sprach es auch mit Leichtigkeit. Fiorillo Th. VIII. S. 2. 5.

Digitized by Google

fenstillstand zwischen Spanien und den vereinigten Staaten, und ward in geheimen diplomatischen Aufträgen nach England gesandt, wo er mit dem Kanzler Cottington im Jahre 1630 den Frieden zwischen Spanien und England abschloß, der von den streitenden Mächten genehmigt, und wofür er von den beiden Monarchen mit Ehrenbezeugungen und Belohnungen überhäuft ward. Raphael Mengs war der größeste Künstler des achtzehnten Jahrhunderts, und zugleich ein höchst geistvoller Schriftsteller, nicht allein über seine Kunst, sondern auch über vielfache andere zum Theil philosophische Gegenstände; sein Traktat vom Schönen gehört, mit Hogarth's Analyse der Schönheit, zu den vorzüglichsten ästhetischen Schriften jener Zeit. — Das also waren die hohen Fürsten im Reiche der plastischen Künste, und wer sonst hierin noch wahrhaft Ausgezeichnetes geleistet hat, der ist ihnen allezeit mehr oder minder geistesverwandt gewesen. Nicht körperlich bloß übten jene seltenen Meister die Kunst in Bildung der Hand; sie hatten auch Denken gelernt durch Fülle der Wissenschaft, und dieses wiederum hatte ihre Gefühle geläutert: es waren mit einem Wort harmonisch gebildete Menschen. Ein jeder Künstler, der dieses hohe Ziel aller Cultur nicht erreicht, leistet selten etwas, worauf noch die Nachwelt mit Achtung hinblickt; derselbe fällt, wie sehr auch die Zeitgenossen ihm etwa huldigen mögen, der Vergessenheit anheim, höchstens wird in einer ausführlichen Kunstgeschichte noch beiläufig etwa sein Name erwähnt.

Die größesten Dichter nicht minder waren allezeit auch Gelehrte in vollem Sinne des Worts. Shakespeare, der, weil er keine Universität bezogen hatte, gewöhnlich als ein rohes Genie gelten soll, besaß unbezweifelt seinen Zwecken genügende Kenntnisse im Lateinischen, so wie auch im Französischen und Italiänischen, und zeigt in den vielen zerstreuten Quellen, aus denen er den Stoff seiner Dichtungen zum Theil entlehnt hat, eine höchst vielseitige Belesenheit; tiefere Geschichtskenntniß aber bekundet sich klar genug in

Digitized by Google

seinen vielen historischen Stücken. Hätte ferner Schiller auch nichts gedichtet, so würde er fortleben durch seine geschichtlichen Werke, so wie Göthe durch seine Farbenlehre, durch sein treffliches Buch über die Metamorphose der Pflanzen, und endlich durch seine zahlreichen theoretischen Schriften fast über alle Zweige der Kunst. Klopstock und J. H. Voß, Herder und Jean Paul waren nicht minder von strenger Wissenschaft tief durchbildete Geister; und solche nur leisten wahrhaft Großes und Unvergängliches in der göttlichen Dichtkunst.

Die berühmtesten Schauspieler auch waren allezeit Männer von gründlicher Bildung des Geistes. Des großen Roscius, eines nahen Freundes des gelehrten Cicero, hier nicht näher zu gedenken, so war der erste mimische Künstler neuerer Zeit, der geniale Garrick ein fruchtbarer und vielseitiger Dichter [13]); Eckhof ward geschätzt als trefflicher und nachdrücklicher Redner, als Dichter, so wie als kritischer Kenner der deutschen Sprache, und wurde zugleich geliebt als zartfühlender Mensch von höchst einnehmenden Sitten und ächt religiösem Sinn. Schröder war ein eben so seltener tragischer als komischer Schauspieler, zugleich geschickter Balletmeister, und ausgezeichneter dramatischer Dichter. Als solcher glänzte auch Iffland, der hohe Meister, zu seiner Zeit, und war zugleich ein denkender theoretischer Schriftsteller über seine Kunst [14]); so wie nicht minder der

13) Nach einer Nachricht im deutschen Museum (1777) soll Garrick auch ein theoretisches Werk über den mündlichen Vortrag hinterlassen haben; seine Dramen, so wie die zum Theil trefflichen Prologe, Episteln und andere Gedichte, erschienen unvollständig gesammelt in fünf Bänden zu London 1785 und 1798.

14) S. dessen Fragmente über Menschendarstellung auf den deutschen Bühnen, so wie auch die vielen theoretischen Abhandlungen und Aufsätze in seinen Theaterkalendern. Mit Recht verdient sicher der scharfsinnige Kunstforscher, fruchtbare Dichter und seltene mimische Künstler das lebensgrosse Marmorbild, das ihm zu Ehren nächstens aufgestellt wird in einem der Säle des Berliner Schauspielhauses.

d. V.

Digitized by Google

große Fleck[15]), wenn er gleich nichts geschrieben hat, doch die Bühne betrat mit höherer akademischer Bildung.

Noverre und Galeotti, welche die scenische Tanzkunst auf einen Gipfel der Vollendung gebracht hatten, von dem die grobe Unwissenheit der neueren Balletmeister und Tänzer keine Ahnung mehr hat, waren Männer von vielseitigster Bildung; die Schriften des Ersten verbreiten sich, außer der Orchestik, noch mit geistvoller Umsicht über Musik, Architektur, und über viele andere Gegenstände der Kunst und des Lebens, der Andere aber war ein Künstler von seltensten Dichtergaben[16]): wenn unsere früher hier gegebene Theorie der scenischen Tanzkunst sich des einstimmigsten Beifalls aller Kunstkenner erfreut, so haben Galeotti's genialische Schöpfungen vornehmlich beigetragen, uns das wahrhaft Schöne auffinden zu lehren in dieser reizvollen, durch die heutige französische Praxis aber so beispiellos entstellten und herabgewürdigten Kunst.

Die größesten Tonkünstler, wie Haydn, Gluck, Mozart, und Beethoven, dokumentiren in ihren genialischen Schöpfungen, so wie auch in manchen zur Oeffentlichkeit gelangten Briefen und kleineren Aufsätzen, ihre Geistesbildung; andere bedeutende Componisten aber, wie z. B. Gretry, Vogler und Reichardt, haben auch in umfassenden theoretischen Werken sich über das Wesen ihrer Kunst verbreitet, und dabei zugleich auf die Nothwendigkeit einer tieferen harmonischen Cultur des Geistes und des Herzens für alle Musiker aufmerksam gemacht. Einer derselben sagt unter Andern[17]): „die Tonkunst zu erheben, dies geschieht nur „durch ächte Kunstschulen, wo der junge Zögling nicht bloß „in seiner Kunst theoretisch und praktisch mit Einsicht und „Gefühl und Geschmack unterrichtet wird, wo auch sein

15) Von seinem Vater zur Theologie bestimmt hatte Fleck die Universität Halle besucht. d. V.

16) S. Th. I. S. 342. 355. 475—481. d. W.

17) Reichardt, in seinem musikal. Kunstmagazin S. 1.

Digitized by Google

„Herz durch ächte Religion, Naturgenuß, Geschichte und „Beispiel edler Lehrer edel und groß gebildet, sein Kopf „durch Kenntniß der Natur, der Alten und der Welt auf„geklärt, und so edler und hoher Kunstsinn in ihm erzeugt „werd. O daß ich solche Kunstschulen noch sähe!" —

Alle jene Heroen der Kunst aber, sie sind ganze Menschen, und daher auch ganze Künstler geworden ohne Kunstschulen überhaupt, und besonders ohne solche, die eine tiefere Harmonie der menschlichen Natur zum höchsten Ziele aller Kunstbildung gemacht haben: wozu also Institute der Art? die genialen Geister der jetzigen so wie der kommenden Zeiten können und werden ja ohne dieselben gleichfalls bisweilen eine seltene Höhe in ihren Schöpfungen erreichen. Diesen Einwurf nun macht zunächst niemals der tiefere Kenner der Kunstgeschichte. Indem er dieselbe nach allen Richtungen hin aufmerksam verfolgt hat, so ist ihm, neben der äußerst geringen Zahl hoher Meister, auch die bedeutend große Masse von Künstlern bekannt geworden, die bei unverkennbarer höchster Naturanlage sich doch in ihren Werken niemals weit über die Halbheit zu erheben vermochten, bloß weil ihnen eine Ganzheit der Bildung mangelte, die für sich allein zu erreichen sie eben nicht Geschick und Kraft genug hatten. Solche bedauernswerth untergegangenen Talente nun, hätten sie nicht leicht entfaltet, und Tausenden zu höchster Freude, ausgebildet werden können durch gute Kunstschulen? — Ein tieferer Grund zu deren baldigster Errichtung liegt aber noch in der vorgerückten Cultur überhaupt. Der Künstler, der auf seine Mitwelt, so wie zum Theil auch auf die Nachwelt noch tiefer einwirken will, muß nothwendig in seiner Geistigkeit nicht unter, sondern stets über seiner Zeit stehen; dieses war nicht allein der Fall mit allen früheren großen Meistern, sondern selbst auch noch mit Künstlern von minderem Werthe, denn die bei weitem größeste Masse ihrer Zeitgenossen lebte rings umher in dunkler Unwissenheit. Ganz anders ist es jedoch jetzt. Eine klare Geistesbildung hat

Digitized by Google

ein lebendigeres Bewußtsein von Allem, mithin auch von dem Wesen der Künste, als größeres Gemeingut verbreitet, und daher ist es dem Künstler heut zu Tage ungleich schwerer, sich einigermaaßen nur über seine Zeit hinaus zu heben; ja er muß nothwendig sich recht sorgsam umthun in der Wissenschaft, damit er wenigstens gehörig mit fortschreite. Steht derselbe statt dessen aber, als ein bloß gelernter Kunsthandwerker, an humanistischer Bildung unter dem Kunstschauer, so wird er mit aller geschickten Technik nichts hervorbringen, was diesen höher zu befriedigen im Stande wäre. Welch einen Genuß kann dem mehr Gebildeten wohl jetzt noch ein Schauspieler gewähren, der, ohne tiefere Geistescultur und wahren Kunstsinn, sich dem geübten Auge als bloß routinirter Coulissenreißer darstellt [18])? Wie kann ein mimischer Künstler vor einer Mehrzahl durchbildeter Schauer eine Charakter-Darstellung geben, wenn er selbst ohne Ahnung einer klaren psychologischen Erkenntniß dasteht? wenn seine Erziehung so vernachlässigt gewesen ist, daß alles abstractere Wissen schlechthin aus dem Gebiete seiner Fassungskraft liegt? So aber sind, wir müssen es freimüthig aussprechen, jetzt noch bei Weitem die meisten deutschen Schauspieler und Schauspielerinnen. Aufgewachsen ohne gehörigen Unterricht, und ohne überhaupt etwas Ordentliches erlernt zu haben, betreten sie, nicht aus wahrem Kunstberuf, sondern mehr aus Leichtsinn, aus Noth, oder aus ähnlichen falschen Motiven, die Bühne, und wähnen dann in einfältiger Anmaßung, hier schon noch etwas Tüchtiges leisten zu können. Nicht wachsende Lust an den die Sinne mehr reizenden Leistungen der Oper und des Ballets ist, wie Viele meinen, der Hauptgrund von der heuti-

18) Auf solcher niederen Stufe stehen mehr oder minder für den tieferen Kunstkenner manche Schauspieler und Schauspielerinnen, die jetzt eben hoch gefeiert werden; Iffland macht schon die sehr wahre Bemerkung, dass in der dramatischen Kunst Routine, Anmasslichkeit und Ruf auch Männer von Einsicht zu bestechen vermögen. S. dessen Fragm. über Menschendarstellung etc.

Digitized by Google

gen Geringschätzung des recitirenden Schauspiels, denn dieses steht in Hinsicht seiner ästhetischen Kraft so hoch über allen anderen scenischen Künsten, daß es dadurch nimmer verdrängt werden kann: die Ursach dieser Gleichgültigkeit gegen dasselbe liegt vielmehr nur in den häufig so seichten dramatischen Produkten neuerer Dichter, und mehr noch in der höchst mangelhaften, dem jetzigen Bildungsgrade durchaus nicht mehr gemäßen Darstellung. Soll die dramatische Kunst sich höher emporheben, soll dieselbe den zeitigen Anforderungen mehr entsprechen, so müssen durchaus Kunstschulen errichtet werden, in denen auch die Bildung der scenischen Künstler gehörig mit berücksichtigt ist. In Holland scheint man dieses Bedürfniß jetzt schon lebhaft genug zu fühlen, denn es soll, sicheren Nachrichten zu Folge, gegenwärtig in Brüssel eine Declamations- und Musik-Schule auf königliche Kosten eröffnet werden. Wie kann ferner auch wohl ein Tonkünstler Gefühle erwecken, und die Seelen der Hörer mächtig ergreifen, wenn sein Inneres selbst leer und empfindungslos ist, und er niemals etwas Anderes erlernt hat, als die mechanische Handhabung seines Instruments? Was kann ein geschickter Pinsel wohl Ansprechendes für den höheren Kunstschauer hervorbringen, wenn kein denkender Geist, keine fühlende Seele ihn führt? Wir haben die fremden Künstler in Rom aufmerksam beobachtet, und unter ihnen nicht Wenige von so beschränkter Erkenntniß gefunden, daß sie schlechthin nicht wußten, was sie daselbst eigentlich wollten oder sollten, und denen ihre, vielleicht auf öffentliche Kosten unternommene Reise dorthin eben deshalb völlig nutzlos wurde, weil sie wohl allenfalls mit geübter Hand, dagegen aber mit gänzlich unausgebildetem Verstande, und ohne klarer erweckten Kunstsinn, das Land des Schönen betreten hatten. Es sind uns Maler vorgekommen, die gerade in Rom sich, mit Geringschätzung aller Raphaelischen Schöpfungen, recht auf das Studium und die Manier der altdeutschen Schule legen wollten; oder die dort nach vieljährigem Aufenthalte so we-

Digitized by Google

nig denken gelernt hatten über den Unterschied der malerischen und plastischen Composition, daß sie etwas recht Großes zu leisten wähnten, wenn sie einige von Thorwaldsen's Meister-Reliefs farbig nachpinselten. Wir haben daselbst junge Bildner sorgsam zeichnen und formen sehen nach Statuen von Canova, während sie die griechischen Bildwerke beinahe gänzlich unbeachtet ließen; und wenn nun an allen solchen Mißgriffen, so wie an so vielem Verfehlten in den heutigen Kunstleistungen, offenbar nur Unwissenheit und geistige Beschränktheit überhaupt Schuld sind: so tritt das Bedürfniß immer klarer hervor nach öffentlichen, dem Geiste unserer vorgeschrittenen Zeit angemessenen Kunstschulen.

Die Frage, was dem Staate die thätigste Förderung der schönen Künste im Allgemeinen frommen könne, wird hoffentlich niemand mehr aufwerfen, der dieses Werk, welches das nähere Band zwischen Kunst und Leben überall darzustellen sich bemüht, nur mit einigem Antheil gelesen hat [19]; indessen ist die Zahl Derer doch immer noch sehr groß, Denen die Augen nicht geöffnet sind über den wirklichen Nutzen der Kunst. Die Werke des Schönen erscheinen auch dann selbst noch wohlthätig, wenn sie gleichsam spielen und nur auf eine unschuldige Weise ergötzen; sie wirken aber veredelnd, wenn sie das Vergnügen an roher Sinnlichkeit unmerklich vergeistigen, wenn sie die Psyche zarter und tiefer empfinden und denken lehren, und dem Körper auch dadurch in Ausdruck und Haltung höhere Würde und zum Theil selbst größere Geschicklichkeit verleihen. Glücklich die Nation, bei der die Künste blühen! welche ihre Kunstwerke, so wie mit diesen auch verhältnißmäßig die

19) Vergl. auch noch: Pericles, über den Einfluss der schönen Künste auf das öffentliche Glück, aus dem Franz. übers. von Benzel-Sternau (Gotha 1806.) — J. G. v. Quandt: über die Stellung der bildenden Künste zum Staate; ein Anhang zu dessen Geschichte der Kupferstecherkunst S. 290. (Leipz. 1826.)

Digitized by Google

Künstler ehrt, und deren Genie möglichst leitet und fördert, indem die Regierung selbst sich die tiefere Ausbildung derselben angelegen sein läßt, und sie zugleich auch, so weit es irgend thunlich ist, zu beschäftigen weiß für die allgemeine Wohlfahrt.

Es giebt ja aber bereits in allen Ländern beinahe öffentliche Kunstakademieen, die hier und da mit bedeutendem Kostenaufwande unterhalten werden; entsprechen denn diese den an dieselben zu machenden Forderungen etwa nicht? Die meisten solcher Institute, so antworten wir, sind, wie jeder aufmerksame und gehörig unterrichtete Reisende sich leicht überzeugen kann, nichts weiter als mittelmäßige, und bisweilen sogar recht schlechte Zeichenschulen, an deren veralteter Einrichtung öfters seit länger als einem Jahrhundert nichts verändert ist, und bei denen man sich hin und wieder eines unwillkührlichen Lächelns nicht erwehren kann, indem man sie mit dem hochklingenden und an sich so bedeutsamen Namen von Kunstakademieen belegen hört. Wenn den angehenden Malern, die in der Regel ihre mathematischen Vorstudien kaum bis zum pythagoräischen Lehrsatz gebracht haben, hier die Linear-Perspective wissenschaftlich vorgetragen wird, oder wenn irgend ein invalider Professor ihnen eine Vorlesung über Kunstmythologie hält, wobei er den auf keine Weise dazu gehörig vorgebildeten Hörern nur die Summe seiner seltenen philologischen und antiquarischen Gelehrtheit selbstgefällig auftischt; und wenn schließlich noch etwa ein Anderer jährlich einen Cursus der musikalischen Theorie ankündigt, den aber aus mancherlei Gründen Niemand zu hören kommt: so ist damit noch keineswegs aus einer mittelmäßigen Zeichenschule eine Kunstakademie gemacht. Eine solche muß, ihrer eigentlichen Idee nach, für die Künste eben so umfassend sein, als die Universität für die Wissenschaft. Es sollen zunächst alle Zweige artistischer Technik daselbst gelehrt, zugleich aber auch diejenigen Wissenschaften hier sämmtlich vorgetragen werden, welche heute zu Tage unentbehrlich sind für die geistige Ausbildung der

Digitized by Google

Künstler aller Art [20]). Jede Kunst hat zwar ihr besonderes technisches Studium, allein der scientivische Bedarf ist aber für alle Künstler im Allgemeinen derselbe. Natürlich müssen jedoch die für deren Bildung bestimmten Vorträge eigends ausgearbeitet werden mit geistvoller Umsicht, denn es würde zum Beispiel die allgemeine Geschichte dem angehenden Künstler ganz anders zu geben sein, als dem künftigen Gelehrten. Nach allem diesen aber leuchtet es schon von selbst deutlich ein, daß einer solchen ihrem Namen wahrhaft entsprechenden Kunstakademie nicht etwa irgend ein geübter Maler oder Bildhauer vorstehen könne; nur ein einsichtsvoller und allseitig ausgebildeter Kunstgelehrter wird ein wirksames Direktorat zu führen im Stande sein über dergleichen Kunstschulen höherer Art.

Was aber muß in einem solchen Institute Alles gelehrt werden, damit dasselbe seinem Endzweck gehörig entspreche? Diese Frage ist in neuerer Zeit, wo man das Bedürfniß guter Kunstschulen hin und wieder schon reger zu fühlen begonnen hat, mehrfach zur Sprache gekommen; die darüber zur Oeffentlichkeit gelangten, zum Theil sehr geistreichen Abhandlungen und Aufsätze [21]) beziehen sich je-

---

20) Die neuerdings wieder aufgekommene Sitte, dass die jungen Maler und Bildner das Praktische ihrer Kunst nicht sowohl in den Akademieen, als in dem Atelier eines tüchtigen Meisters, also unter dessen beständiger Aufsicht erlernen, hat sehr Vieles für sich; das Theoretische aber, und die wissenschaftliche Ausbildung der angehenden Künstler kann nur gehörig gefördert werden durch eine zweckgemäss eingerichtete Kunstakademie.

d. V.

21) R. Mengs Gedanken über die Akademie der schönen Künste zu Madrid, in dessen sämmtl. Werken Th. III. S. 291—309.

Ueber die Anlegung musikalischer Kunstschulen sind, ausser den schon erwähnten Schriften von Reichardt, noch viele schätzbare Bemerkungen zu finden in St. Artenga's Gesch. d. ital. Oper Th. I. S. 278 u. f. der Uebers. v. Forkel (Leipz. 1789.)

Von der Einrichtung zweckmässiger höherer Tanzschulen spricht Noverre mehrfach in seinen früherhin hier angeführten Briefen über die Tanzkunst.

Digitized by Google

doch, meistens mit Absicht, nur mehr auf einzelne schöne Künste; oder wenn sie auch eine allgemeinere Tendenz haben, so hat doch unseres Wissens noch Niemand sich zu der umfassenden Idee einer allgemeinen Kunstakademie erhoben, in welcher alle untergeordnete Nebenzweige der Zeichenschulen, Deklamationsschulen u. s. w. in Eins zusammentreffen, und in der also die jungen Künstler jeder Art, außer der Erlernung der Technik, ihre geistige Ausbildung genügend erhalten können. Einer der wichtigsten Zweige des Unterrichts ist hier eine klare Uebersicht der Psychologie, oder eine möglichst vollständige Kenntniß des Menschen überhaupt. Diesen haben ja alle Künstler mehr oder minder darzustellen, und zwar nicht allein dem Körper nach; sie sollen auch ihre Gestalten geistig beleben. Wie aber können sie dieses, wenn sie über das Wesen alles Innern, über Geist und Seele, zu gar keinem Bewußtsein gelangt sind? Wie mangelhaft müssen, ohne alle tiefere Vorkenntniß, auch allezeit ihre etwanigen Beobachtungen des Lebens selbst ausfallen? Mit etwas für den artistischen Zweck zurechtgestutzter Anatomie ist es also, der scenischen Künstler hier gar nicht zu gedenken, auch für den Maler und Bildner hinsichtlich seiner Menschenkunde keineswegs abgethan. Andere Gegenstände des Unterrichts werden noch sein: Mathematik; Geographie, mit besonderer Hervorhebung der in den verschiedenen Städten oft einzeln zerstreuten Kunstwerke[22]; Geschichte; Mythologie; Alterthumskunde der clas-

---

Den Unterricht der Schauspieler ins Besondere behandelt Seckendorf in seinen ebenfalls schon näher erwähnten Vorlesungen über Declamation und Mimik.

Dalberg, über Kunstschulen, in Schiller's Horen Jahrg. v. 1795. St. V. S. 122—134.

Göthe's Kunst und Alterthum enthält imdritten Bande eine Abhandlung: „Vorschläge zur Errichtung von Kunstakademieen" etc.

J. G. v. Quandt: Vorschläge zur Verbesserung deutscher Kunstakademieen und dabei zu berücksichtigende Schwierigkeiten; ein Anhang zu dessen Gesch. d. Kupferstecherkunst. S. 260—289.

22) Vergl. hier Abhandl. XII. d. W.

Digitized by Google

sischen Vorwelt, so wie auch der früheren christlichen Zeit; Encyclopädie der Kunstwissenschaft, denn ein jeder Künstler muß nothwendig eine gewisse Kenntniß von dem Wesen sämmtlicher schönen Künste haben; ästhetische Kunstlehre vom höchsten Schönen überhaupt; Vorkenntnisse in der Physik, Chemie u. s. w. Wenn dieser Unterricht etwa zu umfassend scheinen möchte, so erinnere man sich, daß, früheren Bemerkungen zu Folge, die Wissenschaften hier nicht ihrem ganzen gelehrten Umfange nach vorgetragen werden, sondern nur mit besonderer Hinsicht auf den Bedarf des Künstlers: wir haben mannigfache Ideen über eine Kunstakademie im umfassenden Sinne ihres Wortes bereits hinreichend gesammelt, und werden den ausführlichen Plan zu einer solchen gelegentlich veröffentlichen an einem schicklicheren Ort.

Und somit haben denn diese Beiträge zur Theorie und Geschichte der schönen Künste, ihrer ursprünglichen Idee nach, sich vollständig abgeschlossen. Es sollten hier zunächst mehrere bisher wenig noch beachtete dunkle Seiten der allgemeinen Kunstlehre näher beleuchtet werden; ferner sollte es bestimmt sich darthun, und als ästhetisches Grundprincip sich bewähren, daß in allen Künsten ohne Ausnahme das bloße Spiel mit schönen Formen, ohne höhere Belebung durch die schöne Idee, völlig werthlos sei; endlich aber sollte noch die hohe Bedeutsamkeit der Künste für das Leben und für das Heil der Menschheit überhaupt, bis zu den scheinbar unbedeutendsten Kunstsphären hinab, näher nachgewiesen werden: und diesem Allen ist denn in so weit genügt worden, als es, bei der Reichhaltigkeit der Materien, in dem vorliegenden Umfang dieser Bogen uns irgend thunlich war. Ein jedes rechte Buch erzeugt ein zweites im Kopfe des rechten Lesers; und wenn diese mit dem sorgfältigsten Fleiße gefertigten Blätter nun auch einigermaaßen nur einem so wünschenswerthen Ziele entsprechen, wenn sie die Kunsttheoretiker so wie die praktischen Künstler aller Art vielfältig anregen zu neuer Forschung, und dabei

Digitized by Google

dieſelben hoffentlich hin und wieder auf die rechten Pfade leiten: ſo haben wir nicht vergebens uns bemüht, unſer Charinomos iſt dann keine werthloſe Erſcheinung im Gebiete der äſthetiſchen Literatur.

Magdeburg, gedruckt bei E. Bänſch jun.

Digitized by Google

Digitized by Google

Berichtigungen.

Die mit einem Sternchen bezeichneten Druckfehler sind zunächst zu verbessern, weil der Sinn der Rede einigermaaßen dadurch verdunkelt wird; wenige unbedeutende Irrungen, die sich sogleich von selbst als solche darstellen, wurden in dem Folgenden absichtlich nicht mit aufgeführt.

Seite	1	Zeile	9 v. u.	st. lebendigstem	l. lebendigsten.
-	45	-	15 v. o.	- auf den	- auf dem.
-	51	-	11 v. o.	- dithyrambischen	l. dithyrambischem.
-	61	-	10 v. o.	- an das	- an dem.
* -	83	-	13 v. o.	- offenbarer	- offenbaren.
-	96	-	16 v. o.	- bestimmteren	- bestimmterem.
-	132	-	19 v. o.	- solcher	- solche.
* -	132	-	20 v. o.	- hervor	- hervortreten.
-	135	-	15 v. o.	- dem	- das.
-	141	-	15 v. o.	- dem	- den.
* -	143	-	13 v. o.	- gegebener	- gegebenen.
-	152	-	9 v. o.	- Niemanden	- Niemandem.
* -	163	-	8 v. o.	- U	- Ue.
-	171	-	12 v. o.	- die	- der.
-	189	-	8 v. o.	- verschließende	- verschließenden.
-	199	-	8 v. o.	- den	- dem.
-	211	-	6 v. o.	- auf der ausgebildeten	- auf die ausgebildete.

Digitized by Google

Seite	217	Zeile	10 v. u.	st. den	l. dem.
-	220	-	7 v. u.	- den	- dem.
-	229	-	10 v. u.	- ähnlicher u. s. w.	l. ähnlichen u. s. w.
-	236	-	2 v. u.	- gemäßem	- gemäßen.
-	245	-	7 v. o.	- einen weiblichen	l. eine weibliche.
* -	172	-	10 v. u.	- in nur	- ist nur.
* -	306	-	4 v. u.	- dieselbe	- die Lyrik.
-	315	-	6 v. o.	- der	- die.
-	331	-	4 v. u.	- als ein u. s. w.	- als eines u. s. w.
* -	342	-	2 v. u.	- Versen	- Sonetten.
* -	349	-	5 v. u.	- er	- es.
-	592	-	11 v. o.	- Traktak	- Traktat.

Bayerische Staatsbibliothek München

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google


Digitized by Google

Digitized by Google