

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.

~~44.k.20.~~
OS.16 b 20



1876.

R.6A

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Schnellpreſſendruck der Buchdruckerei von J. C. Mäcken Sohn in Reutlingen.

Digitized by Google

Aesthetik

oder

Wissenschaft des Schönen.

Zum

Gebrauche für Vorlesungen

von

Dr. Friederich Theodor Vischer,
ordentlichem Professor der Aesthetik und deutschen Literatur an der Universität und dem Polytechnikum in Zürich.

Dritter Theil.

Die Kunstlehre.

Stuttgart.
Verlagsexpedition der
Verlagsbuchhandlung von Carl Mäcken
in Reutlingen.
1857.

Digitized by Google

Aesthetik

oder

Wissenschaft des Schönen.

Zum

Gebrauche für Vorlesungen

von

Dr. Friederich Theodor Vischer,
ordentlichem Professor der Aesthetik und deutschen Literatur an der Universität und dem Polytechnikum in Zürich.

Dritter Theil. Zweiter Abschnitt.

Die Künste.

Viertes Heft:

Die Musik.

Stuttgart.
Verlagsexpedition der
Verlagsbuchhandlung von Carl Mäcken
in Reutlingen.
1857.

Digitized by Google

TAYLOR INSTITUTION
UNIVERSITY
OF
OXFORD
LIBRARY

Schnellpreſſendruck der Buchdruckerei von J. C. Mäcken Sohn in Reutlingen.

Digitized by Google

Inhaltsverzeichniß.

Dritter Theil.

Die subjectiv-objective Wirklichkeit des Schönen

oder

die Kunst.

Zweiter Abschnitt.

Die Künste.

Zweite Gattung.

Die subjective Kunstform oder die Musik.

	§§.	Seite.
a. Das Wesen der Musik.		
α. Ueberhaupt	746—766	775—840
β. Die einzelnen Momente.		
Das Tonmaterial und seine Gliederung	767—778	840—914
Der Höhenunterschied der Töne und Tonlagen überhaupt	768	847—851
Das Tonsystem und die Intervallverhältnisse	769—770	851—864
Die Tonleiter und die Tongeschlechter	771—772	864—872
Die Tonarten	773	872—881
Harmonie	774—775	881—900
Rhythmus	776—777	900—912
Dynamik des Tons	778	912—914
Die Composition und ihre wesentlichen Formen.		
Melodie	779	914—924
Die Gliederung in Theile, Perioden und Sätze	780	924—932
Die Stimmenführung; Uebergang zur Polyphonie	781	932—936
Stimmenverknüpfung und Stimmenverflechtung	782	936—938
Contrapunct, Nachahmung, Canon, Fuge	783—784	938—948
Strenge und freie Polyphonie	785	948—950
Cyclische Compositionsform; mehrtheiliges, größeres Tonstück	786	950—952
Erste (triadische) Form des mehrtheiligen Tonstücks; Rondo; Variation; Form der freien Gedankenentwicklung	787—790	952—962
Das größere, aus mehrtheiligen Sätzen bestehende Tonstück	791	962—965
Der musikalische Styl.		
Stylgesetz; Ausdruck, Tonmalerei	792	965—971
Stylarten	793	971—976

Digitized by Google

	§§.	Seite
b. Die Zweige der Musik.		
Eintheilung	794—79	976—979
Unterschied der Vocal- und Instrumentalmusik	796	980—983
Verhältniß beider zu einander	797—798	983—988
α. Die Vocalmusik.		
Ihre Eintheilung	799	988—989
Lied, Ballade, Romanze	800—801	989—998
Recitativ, declamatorischer Gesang, Arie	802	998—1011
Polyphone Vocalmusik; Chor	803	1011—1016
Größere Gesangwerke, Cantate, Motett, Hymnodie, Messe	804	1016—1023
β. Die Instrumentalmusik.		
Die Instrumente	805—806	1023—1049
Eintheilung des Instrumentalsatzes	807	1049—1050
Solosatz, mehrstimmiger Solosatz, Harmonie-, Concert-, Orchestersatz	808—810	1050—1066
Die Gattungen der Instrumentalmusik	811	1066—1067
Das einfache Instrumentaltonstück	812	1067—1069
Das mehrtheilige Instrumentaltonstück; Tanz, Marsch	813	1069—1073
Die Eröffnungs- und Einleitungsmusik; Ouvertüre	814	1074—1080
Größere Tonstücke, Sonate, Quartett u. s. w., Concert, Symphonie, freie Formen	815—816	1080—1098
γ. Vocal- und Instrumentalmusik in Einheit und Wechselwirkung.		
Begründung und Zweck derselben; das durch sie entstehende Tonwerk im Allgemeinen	817—818	1098—1103
Das epischlyrische Tonwerk, das Oratorium	819	1103—1110
Das dramatischlyrische Tonwerk, die Oper; ihre Anlage und Disposition, die Wahl der Stoffe, die verschiedenen Gattungen	820—821	1110—1122
c. Die Geschichte der Musik.		
Eigenthümlichkeit und treibende Gegensätze ihrer Entwicklung	822	1122—1125
Die Musik des Alterthums	823	1125—1129
Die Musik des Mittelalters	824	1129—1133
Die moderne Musik.		
Die italienische Kirchenmusik des 16. Jahrhunderts	825	1133—1135
Die kirchliche und weltliche Musik in Italien seit dem 17. Jahrhundert	826	1135—1139
Die deutsche Musik bis Bach und Händel	827	1139—1142
Die französische Musik; Gluck	828	1142—1143
Die Musik seit Haydn und Mozart	829—831	1143—1148
Die neuesten Richtungen	832	1148—1151
Anhang. Die Tanzkunst	833	1152—1158

Digitized by Google

Zweite Gattung.

Die subjective Kunstform oder die Musik.

a.

Das Wesen der Musik.

α. Ueberhaupt.

§. 746.

Der Schritt zur Auflösung der Objectivität, welcher in der Malerei sich ankündigt (vergl. §. 659), muß ausgeführt, der Gegenstand ganz in das Subject hereingezogen und in dessen innere Bewegtheit aufgehoben werden, damit erst die Subjectivität in ihr volles Recht eintrete. Nur dadurch wird es möglich, daß auf einer weiteren Stufe, welche allerdings durch den Begriff des Schönen und seine Begründung im Lebensgesetze selbst gefordert ist, das Object nunmehr als eine neue Schöpfung wieder aus dem Geist hervorgehe.

Der Eintritt der Musik ist in der Malerei so vorbereitet, daß man sagen kann, man höre überall ihren Schritt schon an der Pforte. Es ist in der Lehre dieser Kunst auf allen wesentlichen Puncten gezeigt, wie sie an der Grenze der bildenden Künste steht, wie zuerst überhaupt durch das Prinzip ihrer Darstellungsweise, wonach sie einen bloßen Schein der Dinge auf die Fläche wirft, sodann durch das Ueberwiegen des Ausdrucks, die vielgestaltige Handlung, die Aufnahme der elementarisch ergossenen Medien, namentlich aber durch die Magie der Farbe der Charakter der Objectivität so eben sich verflüchtigen zu wollen scheint, es ist diese Beleuchtung insbesondere in dem angeführten §. durch die Worte zusammengefaßt, es sei die subjective Bewegtheit in dem Maaße eingedrungen, daß zum Durchbruch ihres Uebergewichts nur noch ein Schritt fehle. Hegel's treffender Ausdruck ist, daß in der Magie des Colorits das Objective gleichsam schon zu ver-

Digitized by Google

ſchweben beginne und die Wirkung faſt nicht mehr durch etwas Materielles geſchehe (Aeſth. B. 3, 126). Allein die Malerei iſt und bleibt noch bildende Kunſt, ſtellt ihr ideales Weltbild noch dem Subject gegenüber als ein Object, das außer ihm, der eigentlichen Bewegung ermangelnd, im Raume verharrt. Welche tiefen Mängel ſelbſt für die reichſte unter den bildenden Künſten hieraus fließen, haben wir geſehen. Wie warm ſie ſich auch an das Innere des Zuſchauers ſchmiegt, die Scheidewand zwiſchen ihr und ihm bleibt ſtehen, die ausſchließende Natur des Räumlichen legt ſich zwiſchen beide. Es iſt am gegenwärtigen Orte nicht die Aufgabe, dieß in der beſtimmten Richtung auseinanderzuſetzen, daß noch einmal gezeigt würde, was Alles die Darſtellungsmittel der Malerei nicht zu geben vermögen, um dadurch unmittelbar zu der Nothwendigkeit fortzuführen, daß ein anderes Darſtellungsmittel ergriffen werde, ſondern wir ſprechen erſt von dem geiſtigen Act und ſeinem Grundgeſetz im Ganzen und Großen. Dieſes, das Grundgeſetz der Eintheilung der Kunſt in Künſte, haben wir (§. 537) in dem Fortgange von der Objectivität zur Subjectivität und zur höheren Einigung beider gefunden, derſelben Kategorie, worauf die Stufen des Syſtems: das Naturſchöne, die Phantaſie, die Kunſt beruhen. Der Geiſt der Kunſt ſtellt das Abbild ſeines inneren Gebildes zuerſt als Object in den Raum hinaus, wo es dem Zuſchauer begegnet wie der naturſchöne Gegenſtand. Er gewinnt durch dieſen Act die ganze Schärfe und Klarheit der Gegenüberſtellung, aber er verliert auch ſo viel, daß er in ſeinem Gebiete denſelben Weg wiederholen muß, den die Phantaſie vor der Kunſt einſchlug, als ſie das naturſchöne Object zuerſt ganz aufzehrte, in ihr Inneres nahm, in ein blos inneres Bild verwandelte. Der Künſtler hat den Stoff, den er als Inhalt eines Sculpturwerks, Gemäldes räumlich von ſich abſtößt, wohl vorher im Innern gehegt und durchdrungen, aber dieſe Durchdringung wird ſchon im Innern keine vollendete, es wird eine Antitheſe in der Syntheſe geweſen, ein Reſt von Fremdheit wird zurückgeblieben ſein und eben dieß wird der Zuſchauer fühlen, denn alles räumliche Sein trägt den Charakter des Ausſchließenden. Es muß eine noch innigere, eine abſolute Durchdringung geben, worin das Gegenüber ganz flüſſiges Ineinander, das Hinausgeſtellte ganz innerſtes Eigenthum bleibt, und zwar ſchon im innern Acte ſelbſt, wo ebendaher derjenige, der das Kunſtwerk genießt, mit ſeinem innerſten Selbſt darein eingeht oder umgekehrt es in ſein innerſtes Selbſt eingehen, dieſe Zwei ineinander aufgehen fühlt. Zu §. 551, S. 176 iſt geſagt: es werde in einer auf die bildende Kunſt folgenden zweiten Kunſtform ein Ineinandergähren von Object und Subject eintreten, welches inniger, aber dunkler ſei, als das Verhalten in der bildenden Kunſt; dieſe ſei mehr und weniger, als jene vorerſt auf ſie folgende ſubjective Form; die Beſtimmtheit der Gegenüberſtellung zwiſchen dem Naturſchönen und Künſtler, dem Künſtler und ſeinem

Digitized by Google

Werke ſei ebenſo ſehr noch eine Behaftung mit der Natur, ein Bedürfen des gegebenen Glieds in der Antitheſe; mit dem „Zurückſchlingen der Welt in das Herz," das jene ſubjective Kunſt zu vollziehen haben werde, ſei die Klarheit des Gegenſchlags, aber auch dieſe Behaftung mit dem Object aufgehoben und eine Wiederherſtellung des letzteren vorbereitet, welche von ungleich hellerem Bewußtſein begleitet ſein werde. Von den zwei Seiten, welche in dieſen Sätzen hervortreten, iſt zuerſt ſchlechthin diejenige zu betonen, von welcher dieſer neue Schritt der Kunſt als unendlicher Fortſchritt erſcheint. Die Kunſt muß jetzt den Standpunct des ſubjectiven Idealiſmus einnehmen und ſie wird ſein Unrecht theilen, aber hier gilt vorerſt ſein Recht. Die Philoſophie mußte den Realiſmus zerſtören und erſt die Wahrheit, daß das Subject Inhalt, Maaß und Ziel aller Dinge iſt, bis zu der Spitze treiben, wo es unmöglich war, aus dem Subject, das allen Gegenſtand verſchlungen hatte, wieder ein Object zu conſtruiren, ehe ſie den Weg zum Wiederaufbau der Welt, zum Ideal-Realiſmus fand; ebenſo muß die Kunſt, nachdem ſie in der bildenden Form das Object dem Geiſte gegenüber hingeſtellt und ſtehen gelaſſen, die Wahrheit, daß alles Object nur ſo viel iſt, als es für den Geiſt iſt, erſt dahin treiben, daß ſie daſſelbe völlig aufzehrt, ehe ſie es aus dieſem Grab und Schacht neugeboren, vom Geiſte geſetzt und durchdrungen wieder zu Tage bringt. Allerdings aber läßt ſich dieß gar nicht aufſtellen, ohne daß ſogleich auch das Unrecht dieſes Standpuncts ausgeſprochen wird. Auch der §. ſagt daher bereits, daß der Eintritt der Kunſt in das Prinzip der reinen Subjectivität ein nothwendiger Durchgang zu einem höheren Dritten ſei, und behauptet dieß als Forderung des Begriffs des Schönen und ſeiner Begründung im Lebensgeſetze ſelbſt. Das Schöne iſt die Idee in begrenzter Erſcheinung; alle Erſcheinung der Idee iſt aber weſentlich Erſcheinung in der Form des *Sichtbaren*. Die Idee iſt das Leben, das Leben aber iſt die Bewegung der Kräfte, welche in Körpern Geſtalt haben; das Daſein der Idee iſt daher vor Allem Verkörperung. In dem organiſchen Körper blitzt aus der feinſten Bildung der Materie der Geiſt auf, der unendlich mehr, als alle Materie, richtiger die Wahrheit aller Materie iſt, aber nicht anders, als ſo, daß ſie ſeine Baſis, ſein Organ bleibt. Die Kunſt wird daher das Sichtbare der Körperwelt nun verlaſſen dürfen, um es wieder zu ſuchen, ſie wird es nicht getilgt, ſondern in Wahrheit nur *verborgen* haben und daraus folgt, daß diejenige Kunſtform, welche ſich auf dieſen Standpunct ſtellt, einen eigenthümlich zweiſeitigen, ebenſoſehr weiter, nach einer höheren Stufe, weiſenden, als für ſich berechtigten und ſelbſtändigen Charakter tragen wird: ein Begriff, der im Folgenden zu entwickeln und dann mit dem ganzen Gewichte der Ausdrücklichkeit herauszuſtellen iſt. Jede Kunſt zeigt durch ihre Mängel hinüber auf die andern, keine ſo fühlbar, ſo ſchwebend, wie die Muſik.

Digitized by Google

§. 747.

Das Subject, welches allen Gegenstand aufgehoben in sich trägt, kann in der Kunst nur das fühlende sein. Vermöge innerer Nothwendigkeit besteht daher im Leben der Phantasie eine besondere Form, worin dieselbe mit ihrem ganzen Wesen sich auf den Standpunct des Moments der Empfindung stellt und blos innerhalb derselben bildet (vergl. §. 404). Die Auffassung der empfindenden Phantasie ist schlechthin eigenthümlich, durch keine andere zu ersetzen und ebendadurch berufen, eine selbständige Kunstform zu begründen.

Zuerst ein Wort zum Schutze des Wechsels zwischen den Ausdrücken: Gefühl und Empfindung. Die psychologische Terminologie ist gewohnt, Empfindung vom sinnlichen, Gefühl vom geistigen Innewerden zu gebrauchen. Allein die Sprache bezeichnet unbestritten auch rein sinnliche Erregungen der Lust und Unlust als Gefühle, und umgekehrt wendet sie mit solcher Bestimmtheit das Wort Empfindung im intensiven, geistigen Sinn an, daß wir uns schon in §. 404. jener Schulvorschrift nicht bequemen konnten. Ist eine Unterscheidung im Sprachgebrauche wahrzunehmen, so scheint sie uns darin zu bestehen, daß man mit dem Ausdruck Empfinden gewöhnlich den Aneignungs-Act eines Objects bezeichnet, Gefühl aber absolut von dem ganzen Verhalten der Seele zu gebrauchen vorzieht; man sagt lieber: dieß im Gemälde, Gedicht u. s. w. ist empfunden, als: gefühlt. Da nun die Unterschiede der Phantasie in §. 404. darauf begründet sind, daß diese sich mit ihrem ganzen Wesen in den Standpunct des einen oder andern der Acte legt, welche die Momente ihrer Thätigkeit bilden, so wurde schon dort gesetzt: empfindende Phantasie, weil diese darin besteht, daß die ästhetische Schöpferkraft sich auf jene Seite der Anschauung, welche im Acte des innigen Aneignens besteht, und auf jenen Anfang der bildenden Erzeugung wirft, welche den Stoff erst in das unbestimmte Weben begeisterter Stimmung taucht. — Von blos sinnlichem Gefühle kann in der Aesthetik natürlich nicht die Rede sein. Eigentlich gibt es gar kein solches, denn was auf die Sinne so oder anders, ihre organische Stimmung fördernd oder störend einwirkt, muß erst von der Seele ergriffen, ihrem Innewerden angeeignet sein, ehe es ein bestimmtes Gefühl, Lust oder Unlust, bewirkt. Eine Seelenstimmung nun, die nur auf einem so apperzipirten bloßen Sinnen-Eindruck beruht, ist allerdings ein blos sinnliches Gefühl zu nennen in Vergleichung mit andern. Die Kunst aber hat mit diesem Gebiete nichts zu schaffen. Das ganze System des Sinnenlebens tritt jedoch in der Einbildungskraft als ein innerlich gesetztes noch einmal auf und so gibt es eine Welt von Stimmungen, welche eine verinnerlichte Reminiscenz der sinnlichen Gefühle darstellen. Auf diese

Digitized by Google

kann allerdings die Kunst sich werfen und davon muß weiterhin mit Nachdruck die Rede sein, doch nur um zu zeigen, daß dieß nicht wahre Kunst, diese hat es nur mit dem Gefühle zu thun, das in näherem und nächstem oder entfernterem Sinn einen ethischen Kern hat.

Der gegenwärtige §. ist nun eine wesentliche Ergänzung von §. 404; der tiefere Beweis, daß im Organismus der Phantasie eine Nothwendigkeit liegt, in der empfindenden Form aufzutreten, wurde dort der vorliegenden Stelle in der Kunstlehre vorbehalten. Zunächst ganz allgemein philosophisch hat der vorh. §. begründet, daß die Kunst eine besondere Gestalt erzeugen muß, worin das Subject Alles, worin aller Gegenstand in dasselbe aufgegangen ist, daß dieses einmal ganz und ausschließlich zum Rechte kommen muß, um zu zeigen, daß es auch in der bildenden Kunst überall nicht das bloße Object, sondern seine Durchdringung und Durchgeistigung war, was dem Stoffe seinen Kunstwerth gab. Fragt es sich nun, wie diese Forderung sich realisiren soll, so leuchtet ein, daß dieß durch keinerlei Verhalten geschehen kann, worin der Geist auf gegebene Objecte als solche gerichtet ist. Die Anschauung hat das Ihrige in der bildenden Kunst, die auf ihren Standpunct sich stellte, gethan; ob die verinnerlichte Anschauung, die Vorstellung, also das Einbilden ganz allgemein, ebenfalls den Standpunct abgeben kann, auf den die Phantasie sich stellt, kann hier nicht zur Sprache kommen, denn auch diese Form beruht auf bestimmtem Verhalten zu Objecten. Es bleibt also nur das Subjectivste im Subject, das Gefühl, als Organ der geforderten Leistung übrig: die Form, von der sich gar nichts prädiciren läßt, was zu der Bestimmung: *mir* ist es so und so zu Muthe, in *mir* klingt die Welt so und so an, irgend eine weitere, einem Object entnommene Eigenschaftsbestimmung hinzubrächte. Allein wir sind im *ästhetischen* Gebiete, wir reden nicht vom Gefühl überhaupt, sondern von der *Phantasie* als Gefühl, also von dem Gefühl, wie die Kraft der Phantasie sich in dasselbe legt und das Ganze ihrer Thätigkeit in diesem Elemente durchführt, so daß, was in andern Gebieten Anschauung, Einbildungskraft, Erzeugung des reinen inneren Urbilds ist, auch hier, jedoch in anderem Sinn, anderer Form vor sich geht. Nach jener Bezeichnung wäre das Gefühl eigentlich ein Unsagbares, Unaussprechliches, denn ohne alle und jede Hülfe objectiver Prädicirung läßt sich doch im Grunde kein Wort finden, zu sagen, wie mir zu Muth ist; eben in diese Lücke aber werden wir nun die Phantasie als empfindende eintreten sehen. Es ist im vorh. §. zugleich mit der ersten Einführung in dieses neue Gebiet ausgesprochen, wie dasselbe allerdings über sich selbst hinausweist, ebenso bestimmt aber ist dessen reine Selbständigkeit behauptet. Dieß findet nun genau seine Anwendung auf das Gefühl als Urheber der sich nunmehr eröffnenden Kunstform. Die Phantasie wird jene Lücke in gewissem Sinn ausfüllen, doch keineswegs so,

Digitized by Google

daß das nun zu einer Welt von inneren Formen und Unterschieden entwickelte Element gegenüber dem Dringen des Geistes auf objective Bestimmtheit nicht noch immer als eigenschaftslos, unterschiedslos sich darstellte: dieß ist die eine Seite, welche merkbarer, als in andern Künsten, fortleitet, weiter weist; aber ebenso gewiß ist, daß das Gefühl mit jener Art von Sprache, die es als Form der Phantasie und Kunst gewinnt, Solches sagen kann, was durch gar kein anderes Organ hinreichend gesagt werden kann. Kein Bild, kein Wort kann dieß Eigenste und Innerste des Herzens aussprechen wie die Musik, ihre Innigkeit ist unvergleichlich, sie ist unersetzlich, ein rein selbständiges, in reiner Eigenkraft bestehendes Wesen. Ja die Betrachtung der Musik müßte eigentlich in ganz anderem Umfang, als die der andern Künste, in die Psychologie gezogen werden. Was die letzteren betrifft, so genügt es dieser Wissenschaft, die inneren Unterschiede der Phantasie, worauf sie beruhen, im Allgemeinen aufzuzeigen, was aber das Gefühl sei, erfahren wir so entschieden nur durch die Kunstform, die es sich durch die Bildungskraft der Phantasie in der Musik gibt, daß eigentlich der Apparat dieser Kunst vom Psychologen zu Hülfe zu nehmen ist, um das innere Leben des Gefühls, auch abgesehen von der Kunst, zu beleuchten; von der Anschauung, von der Vorstellung wissen wir auch ohne die Kunst, über das Gefühl belehrt nur sie uns.

§. 748.

Im Gefühle wird das Subject seiner selbst inne, wie es in seinen Lebensbedingungen durch die objective Welt gefördert oder gehemmt ist. Es vollzieht nicht den unterscheidenden Act des Bewußtseins, welches Subject und Object auseinanderhält und das letztere durch Prädicate bestimmt; es wird in seiner Reinheit nur gefaßt, wenn es von diesem Acte, der es zwar zu begleiten pflegt, in der Betrachtung ganz getrennt gehalten wird; es ist daher vergleichungsweise dunkel, indem es nur seine eigene Stimmung, nichts von dem Gegenstand aussagt, durch den sie erregt ist. Es ist aber eine ungleich tiefere Form des Seelenlebens, als das Bewußtsein, indem es die objective Welt in das innere Leben des Selbst und dessen einfache Idealität verwandelt. Seine Bewegung ist unwillkührlich, aber ebenso sehr verhüllte Freiheit. In ihm ist der reine Act des Selbstbewußtseins, von dem alle Thätigkeit des Denkens und Wollens ausgeht, in geistiger Naturform vorgebildet.

Um den Inhalt des §. zu erläutern, wird es am zweckmäßigsten sein, zuerst die Begriffe: Bewußtsein und Selbstbewußtsein klar zu unterscheiden; es wird dann die Natur des Gefühls, wie es die Mitte zwischen diesen beiden Acten, ja die Mitte der ganzen Geisteswelt bildet, leichter zu fassen

Digitized by Google

ſein. Das Bewußtſein iſt der Act, wodurch das Subject in klarer Gegenüberſtellung ſein Ich und das von außen gegebene Object auseinanderhält und in der Unterſcheidung zugleich zuſammenfaßt. Es erwacht an der Hand der ſinnlichen Wahrnehmung, d. h. insbeſondere an der Thätigkeit des Geſichtſinnes, denn dieſer iſt es, der Grenzen aufzeigt und die Raumvorſtellung vermittelt, welche die nächſte Bedingung jenes unterſcheidenden Actes iſt; wogegen die Sinne, welche auf unmittelbarer Berührung mit dem Gegenſtand und ſeiner Auflöſung und Verflüchtigung beruhen: Taſtſinn, Geruch und Geſchmack, als Sinne der nicht unterſcheidenden unmittelbaren Empfindung tiefer im Gebiete der reinen, dunkeln Sinnlichkeit liegen. Nur der Taſtſinn, ſofern er uns durch den Stoß auf das Feſte überhaupt von Körpern überzeugt, hat näheren Antheil an jener Bedeutung des Geſichtſinns. Das Bewußtſein iſt nun wohl klare, geiſtige Gegenüberſtellung und Zuſammengreifung des Subjects und Objects, aber noch kein Act höherer Einheitsbildung. Das Ich geht noch nicht in ſich, um ſich als das wahrhaft Thätige in dieſem Acte zu erfaſſen, ſondern erſcheint ſich nur in und mit dem Objecte, das ihm ein von außen gegebenes iſt; es iſt Antitheſe mit blos äußerlicher Syntheſe, denn es bleibt ganz unentwickelt, ob in der Syntheſe das Ich nur ein Aufnehmendes oder vielmehr ein wahrhaft Thätiges ſei, ganz ähnlich, wie im phyſiſchen Sehen ohne Zutritt des Denkens die poſitive Thätigkeit des Auges unbewußt vor ſich geht und der Gegenſtand einfach dieſem Organe ſich zu geben ſcheint. Den Begriff der Antitheſe mit unvollkommener Syntheſe haben wir in d. Anm. zu §. 746 ſchon auf das Verhalten des Geiſtes in der bildenden Kunſt angewandt, und wirklich ſteht dieſe, obwohl mit unendlichem Gehalt erfüllt, noch auf dem Standpuncte des bloßen Bewußtſeins. Wir kommen darauf zurück. — Das Selbſtbewußtſein dagegen iſt der abſolute Act der Reflexion des Ich auf ſich ſelbſt, in welchem die Antitheſe gegen ein von außen gegebenes Object nebſt der blos äußerlichen Syntheſe abgeworfen und ſo das Ich nur ſein eigenes Object iſt. Daß in dem Ich, wiefern es in dieſer Einheit des Unterſchiedenen Object iſt, die ganze Welt der eigentlichen Objecte eingeſchloſſen liegt, daß das Ich die unentfaltete Welteinheit iſt, dieß bleibt in dem abſtracten Uract des Geiſtes, den wir Selbſtbewußtſein nennen, noch unerſchloſſen, als bloße Möglichkeit zurückgehalten. In der That kann das Univerſum nicht anders begriffen werden, denn als ein in unendlichem Ueberbau von Formen auf Formen ſich wiederholendes Auseinanderlegen, Zuſammenfaſſen und Ineinanderſchieben, Wieder-Auseinanderlegen und Ineinsbilden eines ewig geeinigten Gegenſatzes von zwei Gliedern, die wir je nach der Form und Stufe verſchieden, ſchließlich aber als Subject und Object bezeichnen. Im Selbſtbewußtſein iſt dieſe gegenſätzliche Weltbewegung in die einfache Einheit des nur ſich ſelbſt in ſich gegenübertretenden Ich zuſammengeſpannt. Soll

Digitized by Google

nun dieſelbe ſich entfalten, ſo muß das Selbſtbewußtſein ſich wieder mit dem Bewußtſein vereinigen, das ein wirkliches, dem Subjecte zunächſt fremdes, von außen gegebenes Object hinzubringt. Der Geiſt, der als Selbſtbewußtſein ſich in ſeiner reinen Thätigkeit erfaßt hat, geht aber nun mit dieſer Vorausſetzung ſeiner Autonomie an das gegebene Object und verarbeitet es in das Seinige. Die Formen des Denkens und Wollens ſind die Realiſirung des Selbſtbewußtſeins, die Entfaltung ſeines erſt unaufgeſchloſſenen Weſens, wonach es nichts Anderes iſt, als die in den Einen, idealen Punct des Ich, das ſich ſelbſt Object iſt, zurückgegangene Ausbreitung aller Dinge, die ſich aus dem Puncte wieder auswickeln ſoll, nun aber ſo, daß der Geiſt die thätige Macht iſt, die in ihrer Arbeit Alles durchdringt, das Object denkend in den Begriff aufhebt und den Begriff wollend in objectives Daſein überſetzt. Da nun keine Form des Geiſtes für ſich allein beſteht, ſo haben wir zu fragen, wie ſich das Bewußtſein im oben beſtimmten, gewöhnlichen Sinn, d. h. abgeſehen von dieſer tieferen Vereinigung mit dem Selbſtbewußtſein, zum Denken verhalte, und die Antwort iſt, daß es nicht anders auftritt, als mit einem Denken, aber, ſofern es eben unterſchieden iſt von deſſen ganzem, prinzipiellem Prozeſſe, nur mit der formellen Thätigkeit des Denkens, alſo ohne deſſen Fortgang zur ſpeculativen Idee. Ohne ſich von der Grundlage jener, noch auf den Kategorieen der Sinnlichkeit ruhenden Antitheſe von Subject und Object zu befreien, iſt alſo das Bewußtſein von Denkbeſtimmungen durchzogen und gibt ſeinem Acte der unterſcheidenden Gegenüberſtellung Ausdruck durch das Wort. Es beſtimmt das Object und deſſen Verhältniß zum Subject, es prädicirt, es urtheilt. — Vergleichen wir nun das Gefühl zuerſt mit dem bloßen Bewußtſein, ſo iſt es nach der einen Seite ärmer, als dieſes: es prädicirt nicht, es urtheilt nicht, es ſagt nichts vom Object aus. Es iſt dunkel, es iſt — oder ſcheint blind und, wofern es keine Sprache, als die eigentlich ſogenannte, die des Worts, geben ſoll, auch ſtumm. Im Gefühl werde ich mir des Verhältniſſes inne, in welchem ein Eindruck oder eine Summe von Eindrücken zu meinen ſubjectiven Lebensbedingungen ſteht. Was für ein Object aber und auf welchem Wege, durch welchen Proceß es dieſen Eindruck auf mich hervorgebracht hat, dieß habe ich, ſofern ich mich blos empfindend verhalte, vergeſſen, ich vernehme nur mich ſelbſt, wie ich geſtimmt bin, bin nur bei mir, verkehre nur mit mir, das Object iſt einfach in das Subject gefallen, löst ſich in ihm zu einer bloßen Reſonnanz auf. Die Dinge klingen in mir an, ihr Wiederhall iſt in meinem Innern, aber ich verhalte mich nur zu dieſem Klang, nicht zu ſeiner Urſache im Object, höre das Echo, nicht den Rufer. Kurz dem Gefühle fehlt das Licht des Gegenſchlags von Subject und Object, es verhält ſich zum Bewußtſein wie Schlaf zum Wachen, das Subject ſinkt in ſich hinein und verliert den Gegenſatz zur Außenwelt. Um

Digitized by Google

dieſe Natur des Gefühls ſtreng zu faſſen, muß man daſſelbe rein für ſich nehmen, wie es empiriſch nur als verſchwindender Moment vorkommt. Der Geiſt iſt ſo ſehr ſeinem innerſten Weſen nach Bewußtſein, daß er daſſelbe nur augenblicklich im Bewußtloſen auslöſchen kann und daß er dieſes, ſowie es eingetreten, alsbald wieder mit jenem erfaßt. In der Erfahrung iſt daher das Gefühl eigentlich ſtets vom Bewußtſein begleitet und dieſes gibt über deſſen objectiven Urſprung beſtimmte Ausſage. Die bisherige Pſychologie wußte die Lehre vom Gefühle nur dadurch zu einem gewiſſen Umfang von Claſſificationen zu entwickeln, daß ſie von reinen Gefühlen ſolche unterſchied, die einen ausgeſprochenen objectiven Inhalt haben; das Schwere iſt freilich die Ausſonderung des reinen Gefühls aus ſeiner Vermiſchung mit dem Bewußtſein, aber das Weſen deſſelben liegt in ſeiner Wahrheit gerade nur dann vor, wenn vom objectiven Inhalt, worüber das begleitende Bewußtſein Rechenſchaft gibt, völlig abgeſehen wird. Wir haben Augenblicke, wo es uns frei und heiter, bang und wehmüthig, mild, rauh, düſter, warm, kalt u. ſ. w. zu Muth iſt, wir wiſſen nicht warum, wir ahnen ein Gut oder Uebel, erinnern uns dunkel eines ſolchen, ohne es zu kennen; Antonio im Kaufmann von Venedig ſagt, er wiſſe nicht, was ihn traurig mache; wie er d'ran gekommen, wie's ihm angeweht, von was für Stoff es ſei, von was erzeugt, das ſolle er erſt erfahren: dieß ſind die reinen Stimmungsmomente, aber eben nur Momente, denn ſo wie wir verſuchen, die Stimmung zu bezeichnen, geſellt ſich ſchon das Bewußtſein dazu, beginnt die Beziehung auf ein Object und folgt der Uebergang in ein Denken oder ein Wollen. Wir können ſo das Gefühl zunächſt mit jenen Sinnen-Empfindungen vergleichen, welche uns kein Bild eines Gegenſtands vermitteln, wie der Taſtſinn, ſofern er nicht durch die Hand ſich von den Formen überzeugt, ſondern nur Warm, Kalt, Glatt, Rauh u. ſ. w. empfindet, der Geſchmack und Geruch; das Bewußtſein entſpricht im Gegentheile genau oder dient vielmehr wirklich der Wahrnehmung durch den Geſichtſinn, und wie ohne deſſen Hülfe jene Sinne nichts vom Object als ſolchem erfahren, ſo das Gefühl nichts ohne Hülfe des Bewußtſeins. Freilich geräth der erſte Theil dieſer Vergleichung dadurch in's Schwierige, daß das Gefühl vielmehr einem höheren Sinne, dem Gehör, entſpricht; doch ohne daß wir für jetzt irgend näher darauf eingehen, dürfen wir bereits geltend machen, daß das Gehör, obwohl auf ungleich geiſtigerer Stufe, jenen dunkeln Sinnen tief verwandt iſt. Um ſo unmittelbarer wird unſere Begriffsreihe gefördert durch den andern Theil der Vergleichung; denn unſer obiger Satz, daß die bildende Kunſt der pſychiſchen Form des noch antithetiſchen, aber dafür den Vortheil objectiver Klarheit genießenden Bewußtſeins entſpreche, erhält nun die nähere Begründung, daß das Organ, mit welchem und für welches ſie thätig iſt, das Auge, die eigentliche Baſis für

Digitized by Google

dieſe Geiſtesform bildet. Dieſe Seite der Vergleichung führt nun aber auch zu dem, was das Gefühl trotz ſeinem Dunkel, ja eben durch daſſelbe vor dem Bewußtſein an Tiefe voraus hat. Es iſt in der Pſychologie oft bemerkt, daß die Wahrnehmungen des Geſichtſinns vergleichungsweiſe gleichgültig ſeien, daß Formen und Farbenverhältniſſe niemals mit der perſönlichen Affection aufgenommen werden, wie die Verhältniſſe, die von jenen dunkleren Sinnen ergriffen werden; ſo iſt nun auch das geiſtige Analogon des Geſichtſinns, das Bewußtſein, gleichgültig. Das Gefühl dagegen iſt der Moment, wo der Gegenſtand ſchlechthin verinnerlicht, zu dem Meinigen, zu meiner eigenen, innerſten Bewegung wird; ſein Weſen iſt die abſolute Theilnahme an den Dingen, oder vielmehr das abſolute Umſetzen der Dinge in das Selbſt, dieß reine Zuſammenſchießen beider in Eines, das ein bewegtes Ich iſt, das „Zurückſchlingen der Welt in das Herz." Was an objectiver Klarheit verloren iſt, iſt an abſoluter Innigkeit gewonnen; die ganze Welt geht ein in das Innere, wird dieſer einfache, ideale, oſcillirende Punct. Vergleichen wir nun dieſen Act der unendlichen Verinnerlichung mit dem Selbſtbewußtſein in ſeinem ſtrengen Unterſchiede vom bloßen Bewußtſein, ſo ergibt ſich zunächſt, daß das Gefühl auf gleicher Höhe mit demſelben ſteht, ſofern in beiden die äußere Antitheſe verſchwunden, Subject und Object in Eins zuſammengefaßt ſind, das Außereinander der Dinge zum einfachen reinen Inſichſein eingekehrt iſt. Das Selbſtbewußtſein aber iſt in dieſem Inſichſein zugleich klare Scheidung und ebenſo klare Einigung des Geſchiedenen, daher der große Ausgangspunct, von dem jene weitere Scheidung beginnt, in welcher an die Stelle des Objects, wie es nur das ſich entgegentretende Subject ſelbſt iſt, das wirkliche, äußere Object tritt, um in das Subject ſo verarbeitet zu werden, daß dieſes nun auch in der erſchloſſenen realen Welt ſein Gegenbild erkennt und zugleich im Handeln ſich ſelbſt erſchließt und zur Objectivität expandirt. Nach dieſer Seite mit dem Selbſtbewußtſein verglichen erſcheint nun das Gefühl dunkel wie in Vergleichung mit dem Bewußtſein: es fehlt ihm nicht nur die Klarheit der unterſcheidenden Gegenüberſtellung des gegebenen äußeren Objects, welche dieſem, ſondern auch die das Ich in ſich ſcheidende Reflexion, die jenem eigen iſt. Es ſteht jedoch an der Schwelle der letzteren; wir werden dieß aus dem weſentlichen Grundgegenſatz erkennen, der ſeine innern Bewegungen beſtimmt und von dem hier nur ſo viel ſchon hervorzuheben iſt: der Luſt und Unluſt liegt eine Setzung und Negation des Subjects zu Grunde, ein Analogon von Ich und Nicht-Ich, denn in der Luſt fühle ich mich poſitiv beſtätigt und gefördert, in der Unluſt erwehrt ſich das Ich ſeiner ſelbſt, wie es gegen ſeine Lebensbedingungen beſtimmt, in ſeinem Weſen verneint iſt. Es fehlt das volle Licht der gewußten inneren Scheidung in dieſem Prozeſſe, aber er iſt der wiewohl noch weiche Keim derſelben, ihr Anreiz und Vorbote,

Digitized by Google

und insofern ist das Gefühl von Carus (Psyche S. 288 ff.) richtig als der Punct bezeichnet worden, wo die unbewußte Welt der Seele so eben an die bewußte sich mittheilt. Ist nun aber das Gefühl nach der Seite der Klarheit und der Schärfe der Contraction allerdings weniger auch als das Selbstbewußtsein, so ist es nach der andern Seite nicht nur, wie schon gesagt, eine ihm analoge, sondern eine ungleich vollere und offnere Form des Geistes, als dieser stricte Act der Selbsterfassung. Das Selbstbewußtsein ist nach dem Obigen vollkommene Abstraction von der realen Wirklichkeit desselben Gegensatzes, den es selbst als idealen, rein formalen Punct in sich darstellt; das Ich hat vollständig vergessen, daß es als Subject und Object in Einem diese Uebersetzung der ganzen Welt in die reine Form der Idealität ist, und es soll erst daran gehen, diese Uebersetzung wieder umzukehren und sich als Thätigkeit im Denken und Wollen zur Welt zu erweitern. Nun haben wir zwar auch vom Gefühl gesagt, daß es nur sich selbst vernehme, aber es vernimmt sich so, daß es doch zugleich auf die umgebende Welt in ihrer realen Mannigfaltigkeit mit absoluter Theilnahme bezogen ist. Im Selbstbewußtsein sind die unendlichen Fäden, welche von der Welt in das Subject und von diesem zu der Welt auslaufen, vorerst abgeschnitten, um durch freie That neu geknüpft zu werden, im Gefühle sind sie in voller Thätigkeit als Vermittler der tiefsten Sympathie, aber vergessen sind ihre Enden am Object. Im Gefühle vernehme ich mich als Welt-Centrum, im Selbstbewußtsein weiß ich mich als absoluten Punct. Im Gefühle sind daher alle die Formen, in welchen der Geist, der im Selbstbewußtsein sich zur Spitze des Fürsichseins zusammengefaßt hat, von da wieder hinaus- und übergreift, sichtbarer vorbereitet, als in dieser, obwohl in sich so viel helleren und acuteren Form. Wir werden sehen, wie das Gefühl vorzüglich dadurch auf die thätige, entwickelte Geisteswelt hinausweist, daß ihm namentlich der Uebergang in den Willen nahe liegt. Doch abgesehen von dem wirklichen Uebergang in die praktische Form des Geistes ist das Gefühl schon an der gegenwärtigen Stelle auch mit der Grundbestimmung derselben, der Freiheit, zusammenzuhalten. Das Gefühl ist unwillkührliches Gestimmtsein, es ist mir angethan, angeweht, es ist an mich gekommen ganz in der Weise der Unmittelbarkeit, der Naturbegebenheit. Aber dieß ist nicht die Unfreiheit, mit welcher das Verhalten des Geistes behaftet ist, der auf der Stufe des bloßen Bewußtseins seinen Beruf zur freien Selbstbestimmung und Bestimmung der Welt hinter den Eindrücken und Reizen des Objects zurückbehält und sich nun von diesen treiben und führen läßt; das Gefühl kann darum nicht unfrei genannt werden, weil es in diesem antithetischen Sinne gar keine Freiheit hat. Hier ist das ganze Selbst dem Eindruck ohne Rückhalt hingegeben, aber indem es ihn ganz einläßt, nimmt es ihm auch seine Fremdheit, seine Objectivität, sein Gegebensein, macht das Aufgenommene

Digitized by Google

ganz zu dem Seinigen, verarbeitet es, setzt es ganz um in das rein subjective Leben. Wenn nichts mehr neben und außer mir ist, bin ich auch von Nichts in der Welt unfrei abhängig; ich bin durchaus durch das Aufgenommene bestimmt, aber eben weil ich es durchaus bin, so ist keine neben diesem Bestimmtsein im Hintergrunde zurückgehaltene Freiheit verkürzt und unterdrückt, ich bin ganz bei mir und damit ganz frei, ganz Zustand und ganz reine Selbstbewegung, das ganze, freie Ich hat sich selbst ganz in der Form der Nothwendigkeit, der Natur, ähnlich wie das Genie die höchste Freiheit und doch in Form der Naturnothwendigkeit schaffender Instinct ist. Wir sagen, man solle nicht dem Gefühle folgen, es sei ein trügerischer Führer, da setzen wir die entwickelte Geisteswelt voraus, wo neben dem Gefühle der denkende Wille in sein Recht getreten ist; wir sagen ein andermal, das Gefühl leite sicherer, als der Verstand der Verständigen, da haben wir das Gefühl als die implicirte Einheit aller Geisteskräfte, die ihren Compaß in sich trägt, im Auge, und dieser Sinn ist es, in welchem es hier, wo es allein für sich eine ganze Kunstform begründen soll, betrachtet wird. Freilich auch auf diesem Standpuncte reden wir von unreinem und reinem Gefühl und verlangen, daß es in sich selbst den Kampf jenes Gegensatzes von Lust und Unlust zur Harmonie läutere; allein auch in seiner Isolirung unterliegt das Gefühl dem Gesetze der Zurechnung; eben weil das ganze und volle Geistesleben flüssig in ihm wogt, gibt es eine Schuld und eine Tugend des Gefühls. Diese Seite wird allerdings in ihr volles Licht erst treten, wenn wir in das Concrete gehen und das Gefühl als Product eines vorangegangenen persönlichen Lebens betrachten, allein es ist ebenso wahr, daß allen bestimmten Gegensätzen im Leben des Menschen das Gefühl als ein Grundgefühl seines ganzen Naturells vorangeht, Gut und Bös in ihm vorbereitet ist, und dieß genügt vorerst, um den Begriff der Imputabilität auf es anzuwenden. Derselbe kann jedoch allerdings nicht in der Schärfe gelten, wie in der Anwendung auf den Geist, der aus der dunkeln Einheit des Gefühls herausgetreten ist; die Beziehung bleibt dunkel, das Gefühl liegt im Zwielicht zwischen Schuld und Unschuld.

Es war nöthig, von dieser Untersuchung über das Wesen des Gefühls und seiner Stelle unter den Hauptformen des Geistes auszugehen; es wird sich zeigen, daß dieß nicht umsonst geschehen ist. Die gegebene Erörterung schließt sich zum Theil an die Auffassung von K. Th. Planck (die Weltalter I. Theil).

§. 749.

Es ergibt sich, daß das Gefühl die lebendige Mutter des gesammten Geisteslebens ist. Es schwebt zwischen dem Sinnlichen und Unsinnlichen, die bestimmten Thätigkeiten des Geistes treten aus seinem Schooß hervor, werden

Digitized by Google

von ihm begleitet, wie ſie es begleiten, wirken beſtimmend und bereichernd auf es zurück und erlöſchen wieder in ihm. Vermöge dieſer ſeiner Stellung ſcheint auch die gegenſtändliche Welt beſtändig an der Schwelle des Gefühls bereit zu ſtehen und klingt in ihm eine ſtete Möglichkeit an, zu objectiver Beſtimmtheit, zu wirklicher Ausſage über den Gegenſtand ſeiner Erregungen überzugehen.

Nach dem vorh. §. erſcheint das Gefühl zunächſt als Mitte zwiſchen dem Bewußtſein und dem Selbſtbewußtſein; jenes verſinkt in ihm als der tiefen Aneignung der Welt, worin die Antitheſe zwiſchen Subject und Object ſchwindet; dieſes, obwohl nach anderer Seite ärmer, als das Gefühl, tritt aus ihm hervor als Ausgangspunct der höchſten geiſtigen Thätigkeiten, die auf klarer Scheidung beruhen. Das Bewußtſein muß, wie wir geſehen, zu dieſen letzteren treten, um die objective Welt zu erfaſſen, als Form an ſich aber ſteht es noch auf der ſinnlichen Kategorie des Ausſchließens, da es Subject und Object nicht wahrhaft in Einheit ſetzt, ſondern nur verknüpft. Daher liegt an der Grenze des Sinnlichen zunächſt das Bewußtſein: der Aufgang des geiſtigen Tags im Dunkel der blos ſinnlich empfindenden Seele, der aber noch nicht die innere Einheit aller Dinge, ſondern nur ihre Grenzen beleuchtet. Vermöge dieſes ſeines Mangels können wir aber nun das Bewußtſein ohne logiſchen Widerſpruch mit der Sinnlichkeit zuſammenfaſſen und an das Ende dieſes Ganzen wie an den Anfang des reinen, ſelbſtbewußten geiſtigen Tages das Gefühl ſtellen. Die Sinnlichkeit läuft in ihm aus, der Geiſt taucht aus ihm auf; die Raumwelt mit den Trennungen ihrer Grenzen geht nieder in ſeiner Nacht und ferne dämmert der neue Tag des reinen Geiſtes. Das eigentlich ſinnliche Verhalten haben wir vom Gefühl als Prinzip einer Kunſtform ganz ausgeſchloſſen, aber es führen unendliche, unſichtbare Leiter zu ihm hinüber. Wir ſtehen vor dem dunkeln Geheimniß des Nervenlebens, das nach der einen Seite der Ausläufer des Sinnenlebens iſt, der deſſen concentrirteſte Reize nach innen wirft, und auf der andern der Träger jeder reinſten geiſtigen Thätigkeit. Hier handelt es ſich daher von einer innerlich reflectirten und darum nur um ſo heißeren Sinnlichkeit, welche mit wunderbaren Geiſtesahnungen ſich ſo nahe zuſammenfindet, daß beide jeden Moment ineinander umſchlagen können. — Blicken wir nun vorwärts nach der Welt des klaren, ſelbſtbewußten, im Denken und Wollen die Welt zur Einheit durchdringenden Geiſtes, ſo kann zunächſt die Beſtimmung, daß das Gefühl der dunkle Schooß ſei, woraus ſie auftaucht, nicht ſo verſtanden werden, als könne nicht von ihm auch in jedes andere, niedrigere, auf der Stufe des bloßen Bewußtſeins verbleibende Verhalten übergegangen werden; die Pſychologie hat den geiſtigen Formen die Stelle anzuweiſen, die ſie ihrem reinen Begriffe nach einnehmen, ſie darf aber darüber nicht vergeſſen, daß

Digitized by Google

das Leben ein unendlicher Kreis von unendlichen Radien ist, wo außer der begriffsmäßigen Reihe jedes in jedes hinüberwirkt und hinüberführt. Das Gefühl ist auch nicht verschwunden, wenn die Energie des scheidenden und durch Scheidung einigenden Geistes aus ihm hervorgebrochen ist: es begleitet als Reminiscenz des Ursprungs aus der dunkeln Innerlichkeit und tiefsten Eigenheit jedes Thun, läuft als umspielende Woge mit, accompagnirt den wachen Geist auf seiner Bahn. In dieser Begleitung wird es bald abnehmen, zurückgedrängt werden, bald aber auch neue Zuschüsse erhalten; das Unbewußte weicht dem Bewußten, es kann sich aber auch im Hinschweben an seiner Seite durch dasselbe bereichern: ein Moment, das in der Frage über das Verhältniß der reinen oder Instrumental- und der begleitenden Vocal-Musik wichtig wird. — Endlich erlöschen alle scheidenden Geistesthätigkeiten im Gefühle; natürlich nicht immer, aber das Geistesleben setzt sich mit Nothwendigkeit seine Pausen, wo es niedertaucht in diese Nacht der einfachen Innigkeit. Diese Pausen sind nun zugleich Ansammlungen jener einzelnen Bereicherungen, die es in seiner begleitenden Bewegung erhalten hat, und aus dieser tief bereicherten Subjectivität müssen umgekehrt die bewußten Thätigkeiten, wenn sie abermals hervortreten, die vielfachste Nahrung ziehen. Eigentlich versteht es sich, daß das Gefühl leer, also nicht vorhanden wäre, wenn nicht das bewußte Leben ihm Stoff zuführte, aber es ist zu unterscheiden zwischen dem Gefühl, das sich auf die allgemeinsten Lebensreize gründet und zwischen dem im Fortschritte sich tiefer und tiefer füllenden. Alle diese Verhältnisse, Uebergänge sind nun also schlechthin flüssig, ein beständiges Werden und Weichen, und wir haben so eine allseitige beständige Beziehung des ganzen Lebens auf das Gefühl; es verhält sich zu Allem und Jedem im Subjecte und zwar so, daß Alles und Jedes nur durch diese centrale Grundaneignung wirklich dem Subject innerlich, das Seinige, daß das Subject nur dadurch in und bei der Sache ist (vergl. Hegel Encykl. d. ph. W. §. 400 Anm.). Man nennt dieß im gewöhnlichen Leben Wärme und den Menschen, der die Thätigkeiten des Geistes ohne diesen Antheil des innersten Selbst vollzieht, kalt: eine tiefe Vergleichung mit dem Naturleben, wo erst mit dem höheren, innigeren thierisch-organischen Leben jene stetige Auflösung und Erneuerung beginnt, die als Brennungsprozeß in der Wärme sich kund gibt. Die stetige Zusammenfassung des subjectiven Lebens im Mittelpuncte des Gefühls heißt Gemüth; der Gemüthlose behält sich in seinem Verkehr mit der Welt zurück, er legt sich nicht in die Dinge oder, was dasselbe ist, läßt sie nicht in sich einfließen, ihm ist Alles blos ein Nebeneinander, und er selbst steht zugleich unendlich über der durchschnittenen Welt.

Liegt nun dem Gefühle, wie gezeigt ist, unmittelbar der stetige Uebergang in die klar scheidenden Thätigkeiten des Geistes nahe, so muß mit

Digitized by Google

seinen Bewegungen, auch wo es ganz in sich bleibt, der Eindruck verbunden sein, als wollten diese so eben eintreten; sie lauschen beständig an der Schwelle des Gefühls und mit ihnen das Object. Die Subjectivität des Gefühls ist also eine schwebende; sowie man es festhalten, fixiren will, stellt sich fast unvermeidlich die Beziehung auf einen Gegenstand ein. So ist z. B. die Furcht ein Gefühl, das nicht rein, sondern vom Bewußtsein begleitet ist, denn sie geht auf einen erkannten Gegenstand; ziehe ich dieß ab, so bleibt die unbestimmte Bangigkeit, an deren Horizont aber immer wieder das Object, worin die Ursache dieser Stimmung liegt, wie eine leichte Wolke schwebt, die sich zu verdichten und aufzuziehen im Begriff scheint. Das Gefühl ist objectlos und doch jeden Moment im Begriff, objectiv zu werden. Setzen wir nun, was wir erst im Verlauf ableiten werden, voraus, daß das Gefühl eine eigene Kunstform finden wird, die ihm ohne Worte als Sprache dient, so wird die Folge dieser stets fühlbaren Nähe der bewußten und gegenständlichen Welt die sein, daß der, welcher diese Gefühlssprache vernimmt, zugleich seine bestimmteren Geistesthätigkeiten mitangeregt fühlt: die Phantasie als inneres Auge führt ihm Gestalten vor, welche auf den Wellen des Gefühlsrhythmus in traumartig verschwimmenden Umrissen sich bewegen; Erinnerungen, bestimmte Vorstellungen schießen ihm an, er gibt dem ausgedrückten Gefühl ein bestimmtes Object. So viele Zuhörer, so verschiedene Vorstellungen, wiefern solche nur mit der Stimmungsfarbe des im Kunstwerk ausgesprochenen Gefühls verträglich sind, umgaukeln nun den Fluß des letzteren; Jeder glaubt die besonderen Geheimnisse seiner Brust aufgeschlossen. Und dieß ist so wenig eine Trübung des dargestellten Gefühls, daß es vielmehr nur eine Realisirung der in ihm liegenden steten Möglichkeit ist, nach allen Seiten in die Form der Vorstellung mit bestimmtem Inhalt überzugehen. Die Musik gibt im Gefühl eingehüllt die ganze Welt, der Zuhörer öffnet in unendlicher Verschiedenheit die Hülle. Allein wir haben schon oben auf einen höchst wesentlichen Unterschied auch in der Kunstform selbst hingedeutet, dessen nähere Begründung sich nun von selbst ergibt: wie das Gefühl in seiner Reinheit, d. h. ohne begleitendes Bewußtsein empirisch nur als verschwindender Moment vorkommt, wie es vielmehr in seinem Wesen liegt, daß es stets im Sprung ist, überzugehen in die bestimmte, Objecte aufzeigende Geisteswelt, so wird es auch in der Kunst zu einer Anlehnung hinstreben, worin eine andere, das Object nennende Kunst-Gattung seinem Dunkel zu Hülfe kommt und ihm bestimmten Inhalt gibt; daraus werden wir die Vocal-Musik im Unterschiede von der reinen, d. h. der Instrumentalmusik hervorgehen sehen. In dieser Verbindung wird sich nun das Gefühl eines bestimmten Inhalts, eines Gegenstands bewußt: nun weiß ich, was mich bang oder frei, traurig oder heiter stimmt; nun hat jene Schwierigkeit ein Ende, das mit dem Worte zu bezeichnen, was

Digitized by Google

dem Worte sich entzieht, und nun ist den Zuhörern vorgezeichnet, mit welcherlei Vorstellungen sie ihre Gemüthsbewegungen zu begleiten haben. Es ist zu §. 698 von der Landschaft, dem der Musik verwandtesten Zweige der Malerei, gesagt worden, das in ihr niedergelegte Gefühl lasse sich nicht recht in Worten ausdrücken, man wisse nur etwa zu sagen: das fühlt sich so öde, so hart, so schwül, so dämmernd, so feucht an u. s. w. Ebenso fühlt sich die bloße Instrumentalmusik, wir suchen nach Ausdrücken und wählen sie aus dem Gebiete dunkler, halb physiologischer Zustände des atmosphärischen Lebens u. s. w.: sanft, stürmisch, dumpf, hell, verhüllt, offen, schwungvoll, matt, gespannt, gelöst, schleichend, beflügelt u. s. w.; an das Wort des Dichters gelehnt gewinnt nun die Stimmung, die ihr Ansich so unzulänglich auszusprechen vermag, Körper und Inhalt, das Räthsel sein Wort. Wir haben aber in §. 748 gesehen, daß das Gefühl in seiner Reinheit nur vorliegt, wo es von dem begleitenden Bewußtsein getrennt wird, und somit stehen wir vor einer schwierigen Wahl: entweder reines Gefühl, aber behaftet mit einem Bedürfniß der Ergänzung, die es deutet, seiner Objectlosigkeit abhilft, oder gedeutetes, auf das Object bezogenes, aber nicht mehr in seiner Reinheit vorliegendes Gefühl.

Eine gedankenreiche, durchaus anregende Schrift: Vom „Musikalisch-Schönen“ u. s. w. von Hanslick widerlegt geistvoll die Ansicht, daß bestimmte, d. h. ein Object voraussetzende Gefühle den Inhalt der Musik bilden; sie geht aber weiter und behauptet, die Musik könne auch nicht „unbestimmte Gefühle“ zum Inhalt haben, denn Unbestimmtes darstellen sei ein Widerspruch. Allein was in gewisser Vergleichung unbestimmt ist, kann in anderer ganz bestimmt sein und wir werden im Folgenden uns mit derjenigen Bestimmtheit beschäftigen, welche dem Gefühl in all seiner beziehungsweisen Unbestimmtheit allerdings eigen ist; Hanslick selbst deutet sie mit demjenigen an, was er treffend die reine Dynamik, die Bewegungsverhältnisse des Gefühls nennt. Dieses dynamische Gefühlsleben muß nun aber ein wirkliches Dasein haben auch abgesehen von der Musik, wiewohl wir es fast nur durch Rückschlüsse aus dieser errathen, und so ist es Inhalt der Musik. Was H. sehr richtig gegen die falsche Trennung zwischen Inhalt und Form sagt, widerlegt nicht die Nothwendigkeit, beide Begriffe zu unterscheiden, und indem er sich auch dagegen kehrt, bewegt er sich in der Tautologie, die geordnete Tonwelt als die Form und diese Form wieder als den Inhalt der Musik zu behaupten. Wie zwischen Seele und Körper streng zu unterscheiden ist, obwohl der Körper nur als die Realität der Seele, die Seele als die Identität des Körpers richtig begriffen wird, so ist die Musik zwar das untrennbare Ganze von Ton und Gefühl, tönendes Gefühl, und doch muß die Analyse beide auseinanderhalten, um ihre Einheit zu zeigen. Daß man ohne Hülfe der Tonwelt das Gefühl nicht ergründen

Digitized by Google

kann, daraus folgt nur, daß der Inhalt der Musik jene Geistesform ist, die sich durch Worte nicht zu offenbaren vermag: „süße Liebe denkt in Tönen, denn Gedanken steh'n zu fern." Selbst jene Theorieen von „bestimmten Gefühlen" in der Musik sind nur in gewissem Sinne falsch, sofern ihnen nämlich die Meinung zu Grunde liegt, es lasse sich das Bestimmte eines Gefühls außerhalb der Musik durch Begriff und Wort fassen, ohne aus dem Elemente des Gefühls herauszutreten, und man könne von einem so definirten Gefühle sprechen wie vom Stoffe, vom Sujet des Malers und Dichters; sie sind nicht falsch, sofern sie sagen wollen, daß jedes Musikwerk eine spezifisch individuelle Stimmung zum Inhalt haben muß. — Zu der Tautologie gesellt sich übrigens in jener Schrift der unvermeidliche Widerspruch, daß hinterher doch „Gedanken und Gefühle, die theuersten und wichtigsten Bewegungen des Menschengeists", als „Gehalt" der Tonkunst eingeräumt werden müssen.

§. 750.

Das Gefühl durchdringt sich mit dem Lebensgehalte des Individuums und legt sich mit dieser Fülle in die einzelne Stimmung. Da aber in allen individuellen Unterschieden die Grundbewegungen des menschlichen Wesens dieselben sind, so ist der Charakter der Allgemeinheit und Nothwendigkeit durch diese Individualität ebenso wenig, als durch die Subjectivität des Gefühls überhaupt ausgeschlossen. Jede menschlich wahre individuelle Stimmung enthält das Gefühl des Endlichen und Unendlichen in irgend einer Weise geeinigt und so die Bedingungen in sich, die Idee in begrenzter Erscheinung darzustellen. Die Idee als Gefühl des Unendlichen begründet ein besonderes Verhältniß zur Religion. 1. 2.

1. Natürlich werden in dem einen Musikwerk mehr allgemein menschliche Stimmungen in ihrer Einfachheit, in dem andern die tieferen Complexionen des Gefühls, wie sie nur bedeutenden Individuen eigen sind, zum Ausdruck kommen; das Letztere aber, als die höhere und wesentliche Aufgabe der Tonkunst, ist hier in's Auge zu fassen, um das Leben des Gefühls in seine tiefere Sättigung zu verfolgen. Es erhält nun seine bestimmtere Anwendung, was zum vorh. §. über die Bereicherung und Ernährung des Gefühls durch das bewußte Leben gesagt ist. In dem unendlichen Kreislaufe des Seelenlebens wird der ganze Schatz eines vorhergegangenen Lebens, die ganze Summe der Erfahrungen, des Leidens und Thuns der Persönlichkeit in das Gefühl umgesetzt und es ergänzt sich an dieser Stelle, was über freie oder unfreie Bestimmtheit des Gefühls gesagt ist: das Gefühl als Grundstimmung des Individuums ist das Ergebniß seines Lebens und also mittelbar das Werk seines Willens: schließlich bin ich selbst der Schöpfer meines Gefühlslebens. Diese, so mit dem

Digitized by Google

Lebensgehalt erfüllte Grundstimmung des Individuums legt sich nun in die einzelne Stimmung, wie sie durch den Moment und seine Anlässe gegeben ist, und hiemit zieht sich der Begriff des Individuellen, d. h. des Einzelnen, das seine nur ihm eigene Farbe hat, noch fester und enger an. — Nun haben wir das Gefühl als eine rein subjective (obwohl an der Schwelle der Oeffnung zum Object sich hinbewegende) Geistesform kennen gelernt, die ebendarum „unsagbar" ist, wir haben jedoch immer in Aussicht gestellt, daß sich eine andere Form, als das Wort, für ihre Mittheilung finden werde; jetzt dagegen tritt noch dieß Individuelle hinzu und erhöht die Schwierigkeit. Das rein Individuelle ist in gewissem Sinn immer incommensurabel; in der Malerei aber konnte dieß Incommensurable kein Hinderniß der Darstellung, Mittheilung, des Verständnisses sein, denn es schlägt sich in der sichtbaren Form nieder, in der es uns überhaupt geläufig umgibt, hier dagegen, wo Alles im Schooße der Innerlichkeit verläuft, scheint nun der zu findenden Mittheilungsform in dieser neuen Instanz ein unübersteigliches Hinderniß zu erwachsen, indem sich der Zweifel aufdrängt, ob dieß Eigenste, diese dunkle Tiefe überhaupt und vollends ohne allen Anhalt des deutlichen Unterscheidens von Objecten sich soll verständlich machen können. Dennoch gilt hier ganz dasselbe, was von der sichtbaren Form: jede unendliche Eigenheit der individuellen Gestalt ist doch nichts Anderes, als eine so nur auf diesem Puncte gegebene Mischung und Complication der allgemeinen Gattungsform und daher auch der Gattung verständlich und einleuchtend, ebenso ist die individuellste Stimmung des Gefühls doch nichts, als eine nur auf diesem Puncte eigenthümlich gegebene Proportionsmischung der Elemente des Gefühls, welche der Gattung gemeinschaftlich sind, so daß auch die individuellste Gestaltung des Gefühlslebens von Jedem verstanden wird und verstanden werden muß, in welchem überhaupt dasselbe nicht zurückgeblieben oder verkümmert ist; was aber die Mittheilungsform betrifft, so muß, wenn überhaupt eine solche für das Gefühl sich findet, dieselbe auch ihre Mittel zum Ausdrucke des Individuellsten mischen können. So kommt denn dem Schönen in Gefühlsform dieselbe Allgemeinheit und Nothwendigkeit zu, wie, mit Kant zu reden, dem Geschmacksurtheil in allen andern Gebieten.

2. Es könnte scheinen, als sei durch den Uebertritt in das neue Element unser Grundbegriff des Schönen verloren gegangen. Allerdings steht, wenn wir das Schöne als die Idee in der Form begrenzter Erscheinung bestimmen, die objective Deutlichkeit der *sichtbaren* Erscheinung (welche innerlich vorgestellt in der Poesie sich wieder herstellt) im Vordergrunde dessen, was dieser Begriff umfaßt, und es bleibt bei dem, was in §. 746 gesagt ist. Allein es ist doch die objective Welt, welche im Gefühl aufgelöst, in ein anderes Element, in das Subjective übersetzt ist, es ist die Raum-

Digitized by Google

welt, die im Subject ausklingt, dieſes, mit einer Summe von Erſcheinungen, deren Grundlage räumliches Daſein iſt, im tiefen innern Wechſelverkehr, muß, obwohl dieſer Verkehr alle objective Beſtimmtheit im Gefühl auslöſcht, doch in ihrer Art auch ein geſchloſſenes Bild darſtellen können. Dieß iſt die einzelne Stimmung. Die begrenzte Erſcheinung, die wir fordern, iſt nun in ihr gegeben, wie ſie durch ein Medium, das wir noch dahingeſtellt ſein laſſen und das freilich kein ſichtbarer Körper ſein kann, aber doch fähig ſein muß, das Individuelle, Gefüllte und Begrenzte dieſer Stimmung auszudrücken, ſich den Sinnen und vermittelſt ihrer dem Geiſte kund gibt. Dieſe Stimmung iſt zunächſt Abbild des Endlichen, eines endlichen Verhältniſſes, d. h. der Zuſtand eines Einzelnen, der durch einen Theil des Weltganzen ſo oder anders erregt iſt. Darin iſt zugleich gegeben, was wir im erſten Theile (§. 13. 15) die beſtimmte Idee nennen. Wir ſetzen nun voraus, daß, noch abgeſehen von der Ideal-bildenden und künſtleriſch thätigen Phantaſie das Gefühl auch die Rückführung dieſer ihrer beſondern Stimmung auf die abſolute Idee, auf das Leben des Ganzen in ſich enthalte. Der idealiſirenden Phantaſie iſt dadurch ihr Geſchäft nicht abgenommen, denn auch das Gefühl, das ein Stück Welt sub specie aeterni auffaßt, bleibt verglichen mit ihrer Bildungskraft noch formlos. Dieſe Vorausſetzung iſt keine andere, als diejenige, welche in §. 392 für alle Phantaſiethätigkeit aufgeſtellt iſt, und wir haben ſie bereits in dem erſten Theile des gegenwärtigen §. wiederholt, denn Allgemeinheit und Nothwendigkeit hat das Gefühl nur, ſofern es mit der Erregung durch Endliches zugleich flüſſig die Bewegung zum Unendlichen enthält, das Gefühl des Abſoluten iſt ja, um Schleiermacher's Ausdruck zu brauchen, Exiſtentialgefühl. Wir wiederholen jene Forderung von §. 392, daß der Künſtler ein ganzer, vom Ewigen durchdrungener Menſch ſei, der alles Einzelne in die Einheit der Idee zurückführt, nur deßwegen gerade hier, weil der augenblickliche Schein entſtehen könnte, als ob uns auch nach dieſer Seite unſere Definition des Schönen in dieſer eigenthümlichen Sphäre verloren gehe; denn in andern Kunſtgebieten läßt ſich die Beziehung der beſtimmten Idee zur abſoluten in Gedankenform herausfinden: es iſt Wirken der ewigen Gerechtigkeit im Einzelſchickſal, es iſt Vollkommenheit der zeugenden Naturkraft, die eine Ausſicht auf die Vollkommenheit auch der ſittlichen Welt eröffnet, u. ſ. w. Allein vielmehr umgekehrt verhält es ſich bei näherer Betrachtung: das Unendliche iſt in keiner Form unmittelbarer dem Geiſt gegenwärtig, als in der Gefühlsform, und jenes primitive Verhalten des Geiſtes, der alle Gegenſätze in ſich verſöhnt hat, die Religion beſteht ja (vergl. §. 61) weſentlich in der Gefühlsform. Und ſo zeigt ſich zwiſchen der Muſik und Religion ein Verhältniß von ſolcher Enge, wie in den andern Künſten nicht. Dieſe ſind ihr verwandt durch die Form

Digitized by Google

der Vorstellung, zu welcher das Gefühl in ihr fortgeht, und benützen das Bild, das sie erzeugt hat, als scheinbaren Zuwachs an Stoff. Die Musik thut dieß auch, allein sie steht schon vor diesem Stofftausch, von dem es sich hier noch gar nicht handelt, mit ihr in jenem tiefen Verwandtschaftsverhältnisse des ursprünglichen Elements. Durch diese Unterscheidung ist bereits die falsche Folgerung ausgeschlossen, die Musik müsse ausdrücklich religiöse Empfindungen erregen. Die Religion ruht im Gefühl, aber jener Fortgang zur Vorstellung ist ihr ganz wesentlich, daher ist nur eine ausgesprochene Hinwendung des Gefühls zu den Gestalten des Bilderkreises dieser Vorstellung eigentlich religiös. In jenem ganz allgemeinen Sinn einer tiefern Verwandtschaft des Elements dagegen ist alle Musik, selbst eine gute Tanzmusik, religiös. Die Forderung ist immer nur, daß das Sinnliche der Stimmung sich in reine Harmonieen auflöse, welche eine wesentlich versöhnte Empfindung zurücklassen, daß das Fühlen nicht dumpf im gemeinen Wohlsein oder in der Zerrissenheit des Schmerzes stehen bleibe. Dieß führt auf das Verhältniß zwischen Lust und Unlust, wovon der folgende §. handeln wird. Wir fordern auch vom musikalischen Künstler so wenig, als von dem bildenden und dichtenden eine spezifisch religiöse oder ethische Richtung, dem Allem ist schon durch §. 392 und in der metaphysischen Grundlegung durch die Untersuchungen über das Verhältniß des Schönen zum Guten und zur Religion vorgebeugt. — Eine andere Frage aber ist, ob nicht, nachdem das Verhältniß der andern Künste zur Religion durch Zersetzung des mythischen Bewußtseins sich aufgelöst, die Musik in diesem Bunde, und zwar hier als ausdrücklich religiöse, verharren könne? Diese Frage entsteht darum, weil das Gefühl gegenstandslos ist. Wir haben nämlich zwar gesagt, die Religion setze wesentlich ihrer Gefühlserhebung einen mythischen Gegenstand; es ist aber doch denkbar, daß eine Zeit kommt, wo sie dem entwächst und als ihren wahren Gegenstand den verborgenen Kern alles Mythus, die reine Idee in der wunderlosen Energie der Wirklichkeit erkennt; dieser Gegenstand würde im Worte nur sehr ungenügend ausgedrückt, weil er eben kein einzelner Gegenstand ist und nur die Philosophie das rein Allgemeine zu bestimmen vermag. Die Musik aber als Kunst des objectlosen Gefühls wäre gerade die rechte Form, das Gemüth zu dem unsichtbaren Geiste des Ganzen zu erheben und den Verlust der bildenden Phantasie durch die tiefen Bewegungen der empfindenden zu ersetzen.

§. 751.

1. **Unterschiedslos in Vergleichung mit allem objectiv bestimmten Verhalten ist das Gefühl doch in sich eine Welt bestimmter Unterschiede und Gegensätze, und auf diesen muß die Möglichkeit einer Darstellung desselben beruhen.**

Digitized by Google

Der Grundgegensatz, welcher das ganze Gefühlsleben beherrscht und sich zu allen andern so verhält, daß dieselben als weitere spezifische Theilungen erscheinen, worin er zur Erscheinung kommt, ist der von Lust und Unlust. Das Gefühl enthält in dieser Form allerdings ein Analogon der Scheidung zwischen Subject und Object in sich. Im Affecte spannt es sich gegen das Object hin und zeigt hierin die Nähe des Uebergangs in die Form des Willens an. Die Verhältnisse, in denen Lust und Unlust sich mischen, sind so unendlich, als die Verhältnißstellungen zwischen dem unmeßbar vielseitigen Subject und Object, Mischung aber und ebendarum ein Zug von Wehmuth ist der allgemeine Charakter des geläuterten Gefühls.

1. Es ist zu §. 750, 1. gesagt, alle individuelle Empfindung sei nur eine eigene Mischung der Elemente des Gefühls. Der Ausdruck jenes §. „Grundbewegungen" ist also noch ungenau, es sind bereits innere Unterschiede im Gefühle vorausgesetzt und diese sind nun aufzusuchen. Die Aufgabe einer philosophischen Lehre von der Musik besteht darin, daß das ganze Formenleben diese Kunst überall mit dem Innern, das sich in ihm ausdrückt, zusammengefaßt, auf das Leben der Empfindung zurückgeführt werde. Die Wissenschaft ist hinter dieser Aufgabe bisher zurückgeblieben, weil sie dieß Innere kurzweg als das Gefühl hinstellte und in dessen einfachem Nebel nicht jene Eintheilungs-Linien aufzufinden wußte, die der ursprüngliche Grund aller der Unterscheidungen sind, in welchen das Formenleben der Tonkunst sich bewegt. Man hatte dort ein unterschiedsloß Einfaches, hier ein Mannigfaltiges, das sich aus einer Reihe unterschiedener Momente zusammenbaut: kein Wunder, daß die Lehre von der Musik keine Basis hatte, also keine philosophische sein konnte. Die Erörterung, zu der wir nun übergehen, ist ein Versuch, welcher bei der äußerst mangelhaften Vorarbeit der Psychologie und den dürftigen Ansätzen, welche die Aesthetik der Musik gemacht hat, jene Kluft zu füllen, kaum mehr zu leisten vermag, als die Stellen aufzuzeigen, wo die Wissenschaft zu graben hat. — Das Leben des Gefühls erscheint als ein Unterschiedsloses nur in Vergleichung mit der Klarheit des Bewußtseins, das sich in wachem Gegenschlage das Object gegenüberstellt. Blickt man genauer in das Dunkel, so erkennt das Auge in demselben eine reiche Welt innerer Unterschiede, die sich nach den Verhältnissen, in die sie zueinander treten, zu Gegensätzen spannen. Das Schwere ist, zu bestimmen, wie sich zu allen übrigen der große Grundgegensatz verhalte, der die eigentliche Lebensform des Gefühls selbst ist, der Gegensatz von Lust und Unlust. Wir werden sehen, daß er sich in gewissem Sinn allerdings zu ihnen verhält, wie das Wesen zur Erscheinung, aber für sich genommen doch jeder der andern Unterschiede und Gegensätze etwas Spezifisches ist, von dem man nicht sagen kann, es drücke

Digitized by Google

durch das eine ſeiner Momente Luſt, durch das andere Schmerz aus. Nur in ihrer Verbindung und Geſammtbewegung werden uns jene weitern Theilungen als der innere Seelen-Apparat erſcheinen, in welchem Luſt und Unluſt ihr Leben, ihren Verlauf haben. Betrachten wir nun dieſen Grundgegenſatz, worin das Gefühl ſich bewegt, die Ebbe und Fluth dieſes Meeres, ſo zeigt ſich derſelbe, wie ſchon zu §. 748 bemerkt iſt, als ein Prozeß, durch welchen die Scheidung von Subject und Object, welche wir in ihrer eigentlichen Form dem Gefühl abgeſprochen haben, doch auch in dieſem dunkeln Element in ſeiner Art vollzogen wird. Luſt und Unluſt iſt (wie es Lootze Mediziniſche Pſychologie oder Pſychologie der Seele treffend bezeichnet) ein unbewußtes *Vergleichen* der Reizung mit der Function oder Lebensbedingung; das fühlende Subject fragt zwar weder in der Luſt noch in der Unluſt nach dem Prozeß und ſeiner Urſache im Gegenſtand, wodurch es ſich dort als weſentlich bejaht und erhöht, hier als verneint gehemmt vernimmt, es läßt den Faden, der in die Außenwelt führt, fallen, aber es behält das dieſſeitige Ende des Fadens, die Wirkung und hält ſie in einem obwohl dunkeln Orte der Rechnungs-Ablegung zuſammen mit der Forderung, welche aus der Summe ſeiner innerſten Lebensbeſtimmtheit ſich ergibt. In der Unluſt iſt allerdings dieß Unterſcheiden ohne Unterſcheiden, dieß dunkle und doch ſo ſtarke Analogon des Bewußtſeins und Selbſtbewußtſeins beſtimmter, denn wo ich mich in meinem innerſten Weſen verneint fühle, wo das Selbſt und die Wirkung aus dem Object nicht harmoniſch in Eines fließen, ſondern jenes ſich dieſer erwehrt, da ſtehe ich auf der Schwelle zum ausdrücklichen Scheiden, ja es ſcheint jene dunkle Vergleichung wirklich über das unbewußte Vernehmen ihres Reſultats hinaus bis auf das Object ſelbſt gehen, alſo *deutlich* werden zu müſſen. Der feindliche Stoß droht das Gefühl aus ſeiner Bewußtloſigkeit herauszuwerfen. Dennoch muß der Uebergang in eine klar ſcheidende Geiſtesform vorerſt entſchieden ferne gehalten werden, wenn das Gefühl in ſeiner Reinheit erkannt werden ſoll. Das Gefühl als ſolches geht nicht aus ſich heraus, es iſt kein Begehren und kein Verabſcheuen; wird es zu einem ſolchen, ſo hat es ſich mit einer *andern* Geiſtesform *verbunden*, oder, um weniger äußerlich zu bezeichnen, iſt in ſie übergegangen und nach dem Uebergang nicht verſchwunden, aber nicht mehr das Ganze des Verhaltens. Das rein fühlende Selbſt wogt nur in ſich, im Begehren und Wollen ſpringt die Woge über den Rand des Gefäßes. Am klarſten wird auch dieß, wenn man die einzige Sprache des Gefühls, obwohl wir ſie nur erſt vorausſetzen, die Formenwelt der Muſik, zum Belege herbeizieht: in der Oper wird uns vielfaches Begehren, Verabſcheuung, Wollen und Handeln vergegenwärtigt, aber die Muſik an ſich, ohne Text und ohne Schauſpiel, drückt nur aus, daß es den Perſonen in ihrem Innern ſo und

Digitized by Google

ſo, freudig oder ſchmerzlich in unendlichen Miſchungen dieſer Gegenſätze, zu Muth iſt. Der Gegenſtoß gegen den Stoß des Objects in der Unluſt iſt noch kein Bewußtſein, ſondern ſelbſt noch Gefühl, dunkle Antitheſe; wenn er ſich ſteigert, ſo ſteigert er ſich zunächſt nicht zum Bewußtſein, ſondern zum Affecte. Das Weſen deſſelben iſt zunächſt nur dadurch zu beſtimmen, daß auf den unterſcheidenden Geiſt hinübergeblickt wird, und man verſteht unter Affect einen Erregungsgrad des Gefühls, welcher ſo eben zu Aeußerungen, Handlungen fortzugehen im Begriff iſt, welche nicht erfolgen ſollten, ohne daß die Kraft jener wachen Thätigkeit, des Bewußtſeins und höher des Denkens, dazwiſchentritt. Das Poſitive dieſer negativen Beſtimmung iſt nur ein Grad. Alles, was wir zunächſt nur als Stimmung bezeichnen, alſo eben Luſt und Unluſt in ihren unendlichen Miſchungen, heißt Affect, wenn es zu der Stärke gelangt iſt, daß ſo eben das Gefäß durch die Heftigkeit ſeines Wogens überfließen zu wollen ſcheint. Betrachten wir nun das Gefühl rein für ſich, ſo ſiſtiren wir es eben in dieſem Momente, und was in jener negativen Beſtimmung ethiſch Tadelndes liegt, fällt nun weg, es bleibt vielmehr in Kraft, daß das Gefühl implicite der ganze Geiſt iſt, alſo auch ſo ſtark wogen mag, wie es will. Wir fragen nicht, ob der Sturm verderblich iſt, er zeigt uns nur die Herrlichkeit des Meers. Im Zuſammenhange des Ganzen der Pſychologie aber wird dieſe Anſchwellung nach dem Willen hin über ihre Grenzen verfolgt, und ſo leuchtet ein, daß das Gefühl, wie es nach unſerer Darſtellung in §. 749 überhaupt an der Schwelle der ſcheidenden Geiſtesthätigkeiten ſeiner allgemeinen Bedeutung nach liegt, ſo in ſeiner realen Bewegung ſich weſentlich nach der Pforte des praktiſchen Geiſtes öffnet (vergl. Planck a. a. O. S. 205). Eigentlich gehört, wie aus dem Geſagten ſich ergibt, dieſer höhere Spannungsgrad zu den Kraft-Verhältniſſen des Gefühls, zu denen wir nachher übergehen, doch war dieſe Seite der Aufhellung der Grundbegriffe wegen ſchon hier vorzunehmen. Uebrigens iſt, wenn wir den Affect hier weſentlich mit dem Gefühle der Unluſt in Zuſammenhang ſetzen, keineswegs blos an abwehrende Affecte zu denken: auch der poſitive Affect, die Liebe, beruht auf einer Spannung, dem Gefühle des Mangels, iſt alſo durch Unluſt vermittelt.

2. Das Selbſt iſt auf die objective Welt in unendlicher Weiſe bezogen, denn die Welt wirkt auf es mit unendlichen Hebeln und es ſelbſt iſt eine Welt, ja iſt die Welt: die in die einfache Idealität des Beiſichſeins zuſammengefaßte Welt, eine Zuſammenfaſſung, die aber von vornen beginnen, realiſiren muß, was ſie nur an ſich iſt, ſo daß in unendlichem Rapport eine lebendige Einheit der beiden, die urſprünglich daſſelbe Eine in doppelter Geſtalt ſind, ſich erarbeiten muß. In dieſem Rapporte ſind die Fäden, durch die der elektriſche Strom fließt, nicht zu zählen. Es gibt keine ein-

Digitized by Google

fache Stimmung der Luft oder der Unluft; denn das Gemüth und der Gegenstand sind beide schlechthin vielseitig. Was diese Region der unendlichen Resonnanz des Innern von Luft erzittern macht, klingt in einer andern als Schmerz an und umgekehrt, die Luft im Schmerz spaltet sich abermals in Luft und Schmerz und ebenso der Schmerz in der Luft, ja es sind genauer betrachtet nicht nur verschiedene Anklänge so zu sagen an verschiedenen Stellen, nicht nur solche Spaltungen, sondern es ist ein wirklicher unendlicher Stellenwechsel, denn aus der Unendlichkeit der Beziehungen folgt, daß, was in der einen Luft ist, in der andern Schmerz sein kann, und umgekehrt. Wir sind schon hier auf eine allgemeine Relativität geführt, worin es nichts Festes gibt, sondern aller Begriff von Inhalt in den Begriff unendlicher Verhältnißstellungen übergeht. Unbeschadet dieser unabsehlichen Mischung, Verwicklung, Wendung wird, wo nicht im Ganzen einer Stimmung, die ihren geschlossenen Ablauf hat, doch in einem Stadium jeder Stimmung entweder Luft oder Unluft herrschen. Hier aber fordert das Gesetz des Schönen selbst, daß diese Herrschaft keine absolute sei. Es gibt eine gemeine Luft und einen gemeinen, grassen Schmerz; beide werden mannigfaltige Mischungen mit ihrem Gegentheil darstellen, aber doch so, daß sich dort die Mischung in das Gefühl platter einfacher Lustigkeit, hier in den Schrei der Verzweiflung zusammenfaßt. Die Läuterung des Gefühls, wie wir sie in §. 750, a. als allgemeine Voraussetzung hingestellt haben, duldet weder das Eine, noch das Andere. Das Herz, das nicht in stoffartiger Unfreiheit vom Sturze der Empfindung fortgerissen wird und das sich die Gewißheit der Harmonie der Dinge durch keine Erfahrung rauben läßt, schwebt selbst über dem äußersten Schmerz, ja es fühlt, daß er schön ist, und versenkt sich frei in diese Schönheit. Ebensowenig kennt die ächte Empfindung jenes reine Zufriedensein mit einem endlichen Zustande, das in der bloßen Lustigkeit oder klebenden Behaglichkeit sich kund gibt. Jedes Wohlsein erscheint im Lichte des Ideals als ein vergängliches und die höchste Luft in der Versöhnung mit dem Ewigen ist vom Gefühle des Opfers und der Unzulänglichkeit durchzittert. Es ist nur ein anderes Wort für die im allgemeinen Sinne des Worts religiöse Natur des ächten Gefühls, daß ihm ein Hauch der Wehmuth durchaus wesentlich ist, etwas von dem Gefühlstone, womit wir auf vergangene Zeiten schönen Völkerlebens, auf die Kinderjahre zurückblicken. Das Gemüth schwebt in jener Höhe, wovon alles Endliche in seiner Fülle, aber auch wie ein so eben sich Auflösendes, ein hinschwindender Flor empfunden wird. Diese Luft ist freilich die Schlußempfindung auch des tiefsten Schmerzes im reinen Gefühlsleben.

Digitized by Google

§. 752.

Die einzelne Stimmung ist ein nur sich selbst gleiches Mischungsverhältniß von Lust und Unlust, das sein eigenthümliches und geschlossenes Leben hat. Der Verlauf desselben setzt eine Theilung in Momente und einen qualitativen Unterschied derselben voraus, worin sich das Gefühl wesentlich als ein in Schwingungen bewegtes darstellt. Die absolute Grundlage dieser Theilung bildet ein in unendlichen Abstufungen und Wechselstellungen sich verschiebender Unterschied der substantiellen Haltung im objectiven Lebensgrunde und der subjectiven Ablösung von demselben, der mit dem Gegensatze des Erhabenen und einfach Schönen sich berührt, ohne mit ihm identisch zu sein. Die einzelne Stimmung nimmt eine bestimmte Stelle in dieser unendlichen Reihe zum Mittelpunct ihrer weiteren Bewegung durch dieselbe.

Es läßt sich über die einzelne Stimmung, wie sie zum Inhalt eines Kunstwerks zu werden bestimmt ist, Näheres nicht aussagen, als was der §. gibt. Das ganze Gefühlsleben eines Individuums legt sich in eine, so nicht wiederkehrende Proportion seiner unendlich mischbaren Elemente, der Lust und Unlust, und diese Stimmung hat nun ihren bestimmten Schatz von Lebenskraft, entfaltet sich von ihrem spezifischen Mittelpunct und strömt fort, bis sie erschöpft ist. Wir werden die Kategorie der Zeit, in der wir uns mit dem Eintritte dieser neuen Kunstform befinden, an dem Puncte dieser Darstellung des Gefühls ausdrücklich einführen, wo dieß gefordert ist; vorerst handelt es sich um das, was vorausgesetzt ist, damit ein Zeitverlauf möglich sei: ein qualitativ Unterschiedenes, das die Momente bildet, aus welchen die Reihe des Zeitverlaufs besteht. Es müssen jetzt jene „weiteren Theilungen" auftreten, welche in §. 751 angekündigt sind und von welchen gesagt ist, daß sie spezifische, von dem Grundgegensatze der Lust und Unlust zunächst ganz verschiedene seien und nur in ihren Verbindungen zusammenwirkend den letzteren darstellen. Hier treten dann zuerst die qualitativen Theilungen im Unterschiede von den zeitlich qualitativen auf. Sogleich die erste, durchgreifende Grundtheilung offenbart nun die ganze Schwierigkeit der Aufgabe. Der §. sucht mit Worten zu bezeichnen, was dem Unterschiede der Tiefe und Höhe des Tons innerlich im Gemüthsleben entspricht. Es kann kein Vorwurf sein, daß wir zu einer annähernden Erfassung dieses tiefen, dunkeln Vorgangs nur durch einen Rückschluß aus der wirklichen Kunst des Gefühls und des Systems ihrer Mittel zu gelangen suchen. Die Thatsache eines tiefen psychischen Unterschieds in der Wirkung des tiefen und hohen Tons liegt vor; es ist die Seele, welche den Unterschied der Töne sich als Ausdrucksmittel bereitet; was sie ausdrücken will, erfahren wir in diesem Gebiete nur durch dieses bestimmte

Digitized by Google

Ausdrucksmittel, in andern Gebieten hat sie auch andere Mittel, wir können den innern Vorgang klar fassen und nachher den Uebergang zu diesem Ausdrucksmittel aufzeigen; das Gefühl aber hat eine andere genügende Sprache außer der Musik nicht, daher bleiben für ihr wissenschaftliches Verständniß nur diese dunkeln Rückschlüsse. Die Lehre von der Musik ist bisher nach einer kurzen Bestimmung des Wesens des Gefühls sogleich zum Material übergegangen und dann hat sie die psychische Bedeutung der verschiedenen technischen Formen gesucht. Sie hat dasselbe gethan, was wir hier vornehmen, nur an einer andern Stelle. Sie hat aus der Wirkung auf die Ursache geschlossen und zu diesem Zweck zunächst die Wirkung dargestellt, wir schicken voran, was aus jenen Schlüssen sich ergibt, um mindestens einen Anstoß zur genaueren Untersuchung des Gefühls zu geben. Das Schwere liegt nun wesentlich darin, daß wir hier vor einem Geheimnisse stehen, das in der dunkeln Mitte zwischen Physiologie und Psychologie liegt. Die Wirkung der Tonschwingungen, richtiger die Wahl dieses Mittels, um sich von außen entgegentreten zu lassen, uns im Innern angelegt ist, muß ihren Grund darin haben, daß das Gefühl selbst ein Leben von Schwingungen ist; das Dunkel ruht nun aber in dem doppelten, dem eigentlichen und uneigentlichen Sinne dieses Wortes. Es ist durchaus wahrscheinlich, daß den Vorgängen des Gefühls Nervenbebungen als organische Träger des Geistigen zu Grunde liegen, es muß wesentlich ein Vibrationsleben sein, aber was heißt Träger? was ist dabei zu denken, wenn wir nun den geistigen Vorgang selbst nur als ein Schwingungsleben bezeichnen können? Vom Geiste können wir keine Schwingungen aussagen und doch haben wir kein anderes Wort, keine klarere Vorstellung als die, daß sich die Nervenschwingung wie eine Art symbolisches Bild in seinem Innern reflectirt. Wir müssen also bei dieser Vorstellung bleiben und was sich bei näherer Betrachtung ergibt, ist nun ein Gegensatz von zweierlei Wogen im Bewegungsstrome des Gefühls, den der §. zu fassen sucht in der Bestimmung, daß das Gefühl entweder substantiell im allgemeinen, objectiven Lebensgrunde sich hält oder subjectiv von demselben sich ablöst. Es ist nicht der Gegensatz von Lust und Unlust; diese beiden Grundstimmungen bewegen sich in unendlicher Abwechslung durch den Gegensatz, von dem hier die Rede ist: die mächtige, breite Woge, ein Bild der ungetheilten, Alles in ihrem Urschooß zusammenhaltenden Kraftfülle des Lebens kann in der Weise heranschwellen, daß ich mich befriedigt in diese Substanz miteingeschlossen fühle, sie kann aber auch dem subjectiv freier gelösten Gemüthe wie eine fremde Macht entgegenrollen, umgekehrt kann das Gefühl der entbundenen Subjectivität im freien Spiele der Lust sich ergehen oder schmerzvoll bis zur Verzweiflung sich losgerissen empfinden vom tragenden, haltenden Lebensgrunde. Dieses Tragen und Halten wird

Digitized by Google

von technisch durchgreifender Bedeutung werden, wenn das Gefühl sich in Kunstform darstellt, es wird aber schon in dessen innerer Welt das Substanzgefühl dem Subjectgefühle die absolute Basis sein, ohne welche das letztere sich ganz in's Bodenlose verlöre. Jene Gefühlsschwingungen, die sich im tiefen Ton darstellen, gemahnen wie das Erhabene, und sie werden auch vorzüglich dieser Form des Schönen angehören, aber keineswegs allein, denn in den Bebungen der frei entlassenen Subjectivität, wenn sie die eben erwähnte Gestalt annehmen, offenbart sich das Furchtbare der Leidenschaft, der isolirten Kraft, und dieß sind auch Gestalten des Erhabenen; umgekehrt kann je nach der Verhältnißstellung die mächtig breite Schwingung, die im tiefen Ton ihr Abbild sucht, die Ruhe des Schönen, des mit der Allmacht versöhnten Ich darstellen. Man kann aber diesen Gegensatz um so weniger mit dem des Erhabenen und Schönen identificiren, da derselbe überhaupt noch eine ganz andere Bedeutung hat, als diejenige, in der er hier zuerst aufgeführt wird. Er überbaut, vervielfacht, verschiebt sich nämlich in's Unendliche, so daß, was in der einen Beziehung die substantiellere, in anderer die subjectiv gelöstere Empfindung ist; es tritt absolute Relativität ein und aus den unendlichen Verhältnißstellungen der Glieder des Gegensatzes schafft sich das Gefühl, gewiß nicht erst in der Tonwelt, sondern schon in seinem innern dunkeln Leben, den Apparat seiner ganzen Entwicklung, die Leiter, an welcher sein Leben auf- und niedersteigt. Da aber die einzelne Stimmung ihre individuelle Farbe hat, so wird in diesen dunkeln Vorgängen auch etwas sein, was der Tonart entspricht, eine Neigung, sich auf einer bestimmten Vibrationshöhe der Seele festzusetzen, sie zur Basis des Gefühlsverlaufs zu nehmen, von ihr auszugehen, auf sie zurückzutreten.

§. 753.

Auf dieser allgemeinen Grundlage macht sich der Unterschied des Kraftverhältnisses im einzelnen Gefühlsmomente geltend; von besonders durchgreifender Bedeutung ist aber der weitere eines voll und entschieden hervortretenden oder gedämpften und verhüllten Gefühlscharakters. Endlich faßt sich die qualitative Haltung des Gefühls in einer Eigenschaft zusammen, welche nur uneigentlich, als Gefühlsfarbe, bezeichnet werden kann.

Die weiteren Unterschiede, die nun vor uns liegen, sind weit leichter in ihren innern Ursprung zu verfolgen. Dahin gehört vor Allem die Verschiedenheit der Intensität des Gefühlsmoments, welche den einzelnen Ton mit stärkerem, härterem, rauherem, oder schwächerem, weicherem, sanfterem Druck angibt; allerdings tritt dieser Unterschied in seine ganze Bedeutung

Digitized by Google

erſt ein, wenn er ſich ſucceſſiv in einem Anſchwellen und Abſchwellen entfaltet, aber er iſt zuerſt für ſich in ſeiner getrennten Beſtimmtheit hinzuſtellen. Es liegt im Weſen des Gefühls, daß es ſich jetzt mit voller Kraft in den Moment ſtürzt, jetzt ſeine Maſſe bricht, vertheilt, leichter, ſchwebender, ſanfter auftritt bis zur hinſchwindenden Auflöſung, zum Verhauchen und Sterben. Die ſtärkere Intenſität wird meiſt den Uebergang in den volleren Affect bezeichnen, ein Hereinbrechen nach der Seite des Willens hin, der zartere Gang iſt mehr reines Gefühl, das in ſich bleibt und ſeine Schönheit genießt. — Weiter iſt in die Gefühlslehre auch das heraufzunehmen, was in der Muſik Dur und Moll heißt: ein neuer, eigenthümlicher Stimmungs-Dualiſmus, der ſich durch alle andern Unterſchiede hindurchzieht. Er fällt keineswegs mit dem Grundgegenſatze der Luſt und Unluſt zuſammen. Dur iſt nicht nothwendig heiter, Moll nicht traurig, wehmüthig; auch hart und weich, wovon der muſikaliſche Name gebildet iſt, bezeichnet nicht richtig. Wir haben Stimmungen, wo es uns iſt, als fühlen wir Alles nur gedämpft, nur wie durch einen halb verhüllenden Flor, das Heitere ſowohl, als das Ernſte; wir haben andere, wo wir dieſen Schleier lüften und die Welt mit kraftvoller Entſchiedenheit auf uns wirken laſſen. Es iſt wie der Unterſchied eines ſachten und eines vollen Auftretens: dort geht das Empfinden leiſe, als fürchtete es, mit der vollen Geltung ſeiner Lichter und Schatten die Energie des Ich zu wecken; es iſt eine Stimmung wie die des Mondlichts, wo wir im Verſchwimmen der Umriſſe alles Leben gedämpft, dem Looſe des Vergehens hingegeben fühlen; hier dagegen wagt die Empfindung ſich in den vollen Tag heraus, tritt entſchloſſen auf, fühlt das Leben als kräftige und berechtigte Gegenwart, entſcheidet das Unentſchiedene und will ſich in Alles und Jedes mit ungetheilter Klarheit und Fülle legen. Jene Verhüllung bringt allerdings immer einen elegiſchen Zug mit ſich, aber derſelbe ſchließt das Heitere nicht aus, ſondern dämpft es nur, und umgekehrt ſcheut dieſe Lüftung der Hülle nicht die Trauer, ſondern gibt ſich ihr hin wie ein Gemüth, das dem Schmerze ſein volles Recht einräumen *will*. — Die dritte Unterſcheidung des §. bezieht ſich auf das, was in der Muſik Klangfarbe heißt. Auch dieſe Modification muß ſchon in der Gefühlslehre aufgeführt werden, denn der Muſiker ergreift nicht verſchiedene Inſtrumente, um ſich über ihren verſchiedenen Gefühlsausdruck zu verwundern, ſondern wählt zwiſchen ihnen, weil er für die eine Empfindungsweiſe jenes, für die andere dieſes entſprechend findet. Es iſt ſchon früher auf die landſchaftliche Empfindung in der Malerei hingewieſen worden, mit welcher ja das Subjective, der Muſik Verwandte ſo fühlbar in dieſer Kunſt hervortritt; hier findet dieß nähere Anwendung: wir haben für das Gefühl, das die Localtöne und der Hauptton in der Landſchaft, die Producte eines Zuſammenwirkens der allgemeinen Medien

Digitized by Google

mit den Stoffen des Festen, mit Erde, Holz, Laub, Stein, Metall u. s. w. hervorrufen, nur sehr dürftige Namen, ja für die Natur der ganzen Gefühlsweise selbst entlehnen wir den Namen aus der Musik, und so nun für das ganz ähnliche Gebiet im reinen Gefühlsleben aus der Malerei. Daß aber bei dem Erzittern von Holz, Saiten, Metall eine ganz verschieden gefärbte Art der Stimmung entsteht, dieß muß im Innern angelegt sein. Dort leihen wir in dunkelm Symbolisiren unsere Seele der sichtbaren Natur, hier der hörbaren, es muß also in der Seele selbst ein bestimmtes, eigenes Gebiet von Unterschieden verborgen schlummern, das, sobald der Stoff hinzutritt, wach wird.

§. 754.

Das Gefühl ist als eine rein geistige Form wesentlich Zeitleben. Der zeitliche Verlauf einer Gefühlsstimmung setzt voraus, daß ein die Welt der körperlichen Bewegungen in der Natur beherrschendes Messungsgesetz, durch welches die einzelnen Momente in qualitative Ordnungen sich einreihen, auch im Gemüthsleben sich ankündigen wird. Nur dunkel und unentwickelt kann die eine dieser Ordnungen, welche in einer regelmäßigen Wiederkehr gleicher, durch Accente gegliederter Zeitabschnitte besteht, vor der Erhebung in die Kunstform dem Gefühl inwohnen, klarer und bestimmter wird sich die andere, höhere, geltend machen, vermöge welcher die innersten Stimmungsverhältnisse bestimmte Grade der Beschleunigung oder Verzögerung im Gange des Gefühls mit sich bringen. Innerhalb dieser Ordnungen bedingt die Natur der innern Strömung bald einen punctuellen, bald einen überleitenden Fortgang vom einzelnen Momente zum andern und fordert bestimmte Ruhepuncte.

Genauer bestimmt ist das Gefühl wie aller Geist Qualität in Zeitform, d. h. in der Form des Nacheinander. Diese Qualität ist an sich unzeitliche reine Intensität, die sich in Zeitmomente auseinanderlegt, aber als das Identische in ihnen über sie ebenso sehr übergreift und nach ihrem Ablauf als das aus diesem Auseinander in sich zurückgekehrte einfach Intensive sich herstellt. Im Gefühle tritt, weil sich das Intensive, Qualitative hier nicht zum Lichte des Bewußtseins unterscheidet, der Begriff der Zeit so ausdrücklich und vorherrschend hervor, daß wir sogar sein Ganzes mit dem Namen Bewegung, Bewegtsein bezeichnen. Dennoch haben wir die dunkeln Qualitäten dieser Geistesform, so weit es in der Wortsprache möglich, zu bestimmen gesucht. Dieselben stellen sich uns nun zunächst als einzelne Momente, genauer als zeitlose Puncte dar; zwischen ihnen und dem eigentlichen Zeitverlaufe muß aber nothwendig etwas in der Mitte liegen zwischen dem Einzelnen, dem kleinsten Theile, und zwischen dem Allgemeinen, dem

Digitized by Google

Ganzen, ein vermittelndes Moment des Besondern. Die Puncte laufen in gleichmäßiger Continuität fort und expandiren sich so zur unendlichen Linie; es muß etwas eintreten, was die Linie in Einschnitte von bestimmter Zeitdauer theilt und innerhalb derselben weiter gliedert. Dieses wichtige Moment, den Takt, bringt in wirklicher Ausbildung natürlich erst die Kunst hinzu; sie kann es aber nicht aus dem Leeren nehmen, irgend ein Keim, Ansatz muß in dem Gefühle selbst, noch abgesehen von der Erhebung in die Kunst, liegen. Es handelt sich hier von einem allgemeinen Gesetze, das zunächst in der Sphäre der physischen Bewegungen sichtbar ist und dessen Bedeutung man leicht erkennt, wenn man zusieht, wie manche Arbeiter nicht die Hälfte dessen leisten, was sie können, wenn sie nicht ihr Werk mit taktmäßigem Rufen oder Singen begleiten. Instinctmäßig setzt sich der physisch thätige Mensch ein System wiederkehrender Zeitabschnitte mit je einer bestimmten Gruppe von Momenten, die sich in accentuirte und nicht accentuirte theilen. Er spart und erhöht dadurch seine Kraft und er ahmt hierin die Natur selbst nach. Jede Kraft will und muß abwechselnd sich spannen und nachlassen. Dieß geht durch das unorganische und organische Reich. Das Periodische beherrscht als Drehung den Lauf der Himmelskörper, Flamme, Wind, Woge des Meeres, der See'n, des Wasserfalls, Athemholen und Herzschlag der Thiere und Menschen theilen die gleichfließende Linie in die bestimmten Einschnitte, worin sich stärker angesammelter Stoß von einem Momente des Nachlassens, ein Druck, ein Auspressen von einem Nachgeben und Einziehen unterscheidet; in der Oekonomie des animalischen Kraftaufwandes kehrt das Gesetz als Wechsel des Wachens und Schlafes wieder. Selbst die organisch bauende Kraft arbeitet in geordneter an- und absetzender Theilung als Zweige- und Blätterstellung an der Pflanze, in den Gelenkbildungen, Ausstrahlungen und ausathmenden einfachen Streckungen des Skeletts. Dem Gebiete blinder Nothwendigkeit entstiegen, aber noch als unbewußtes Thun gebunden, erscheint der geordnete Wechselschlag mit Hebung und Senkung, stärkerem und schwächerem Moment im Fluge der Vögel, im Gange der Thiere und Menschen, selbst im Kriechen der Raupe. In den freien Bewegungen des Menschen scheint das Gesetz verloren zu gehen, doch konnte der Tanz und die orchestisch geregelte Pantomime nicht ohne innern Grund, ohne einen im kunstlosen Gebiete vorgebildeten Keim entstehen. Gerade aber im Gebiete der höheren freien Thätigkeit, der individuellen und gemeinschaftlichen, tritt es deutlich wieder zu Tage, denn nicht umsonst, sondern um mit seinen Kräften im weitesten Sinne des Worts durch die Einschnitte des Anlaufs und Ablaufs, der Sammlung und Abspannung Haus zu halten, hat der Mensch sein Leben in Stunden, Wochen, Jahre u. s. w. getheilt, die Werktage mit Tagen der Feier durchflochten. In den Mittelpunct des geistigen Lebens, in das

Digitized by Google

Selbſtbewußtſein, verfolgt Hegel den innern Grund des Takts: es iſt die Rückkehr des Ich in ſich ſelbſt aus der unbeſtimmten Continuität ſeines Zeitlebens, das Abbrechen dieſer Linie, um ſeiner ſich zu erinnern und bei ſich zu ſein, was uns im Takt unmittelbar entgegentritt (Aeſth. Th. 3. S. 159 ff.). Der Geiſt als Kunſtthätigkeit hat nun dieſes Geſetz in die Muſik eingetragen. Unſer Bewußtſein ſagt uns nichts darüber, daß er es im Gefühle ſelbſt als dunkeln Keim vorgefunden hat. Wir kennen ſein naturnothwendiges Vorbild nur im Gebiete des Sichtbaren, es entſchwindet unſerer Beobachtung im dunkelſten Gebiete des Seelenlebens, aber dieſes wird auch ſeinen Pulsſchlag heben und der meſſenden, zählenden Kunſt iſt nur die Reminiſcenz der verborgenen Vorgänge verloren, die ſie befeſtigt und ordnet. Ungleich deutlicher unterſcheiden wir im Gefühlsleben die Grundlagen deſſen, was in der Kunſt das Tempo iſt; die Pſychologie hat dieſen Punct vielfach berührt (vergl. z. B. Maaß, Verſuch über die Gefühle. §. 10. Verſ. über die Leidenſch. §. 14). Hier ſind gewiſſe phyſiologiſche Erſcheinungen nicht blos Beiſpiel, ſondern Symptom: der beſchleunigte oder gehemmte, wild aufgeregte oder ſanft wallende, ſachte ſchleichende Puls, Gang und das ganze Gebärdenſpiel weiſen unzweifelhaft auf ein inneres Bewegungsleben, deſſen qualitative Unterſchiede zu Verhältniſſen der Langſamkeit und Schnelligkeit werden. So entſchieden aber dieſe Erſcheinungen auch ſprechen, ſo führen ſie uns doch nur zu demſelben Geheimniß, vor dem wir ſchon im §. 752 ſtillſtehen mußten: zu der Annahme eines Schwingungslebens der Nerven, deſſen Begriff wir auf den Geiſt überzutragen genöthigt ſind, ohne das Wie finden zu können. Wir können nicht anders, als bildlich, ſagen: das ſtark bewegte Gemüth ſchwingt ſchneller als das ſanft bewegte u. ſ. w. Die Arten der Uebergänge von einem Gefühlsmoment zum andern, wie ſie ſich abſtracter in staccato und legato, inniger in den verſchiedenſten Arten des Ueberleitens und Vermittelns ausdrücken, und die Pauſen ſind es, die der Schlußſatz des §. ebenfalls als Ausfluß innerer Geſetze des Gemüthslebens aufführt. Das Empfinden hat Augenblicke punctueller Affection, die ſich auch außerhalb der Muſik in der Selbſtbeobachtung unterſcheiden laſſen, es ſind Momente der Unruhe, wo das Gefühl nicht in den tenor einer Strömung münden kann, oder des ſtoßweiſe auftretenden Kraftgefühls; ein andermal, und dieß iſt ſeine naturgemäßere Bewegung, wogt es als ungetheilte Maſſe in der Continuität des ſtarken oder wilden Erguſſes, der nicht duldet, daß die Momente ſich abſondern, weil er im vorhergehenden das folgende, im folgenden das vorhergehende innig haben und bewahren will. Die Pauſen ſind eine Zeit der Stille, worin das Gefühl zu ſchweigen ſcheint, während in Wahrheit das vorhergehende ausklingt und das werdende ſich vorbereitet.

Digitized by Google

§. 755.

Soll in diesen Bedingungen eine ganze und geschlossene Stimmung die in ihr gegebene unendlich eigene Mischung von Lust und Unlust in einem Lebensprozeß entwickeln, so kann dieß nur vermöge einer Bewegung durch eine Reihe einstimmiger und widerstreitender Verhältnisse eines Qualitativen geschehen. Schon im Innern des Gefühlslebens kann diese Reihe nur dadurch sich erzeugen, daß es die Stimmungsqualitäten §. 752 zu neuer Geltung ruft, indem es dieselben in bestimmte Anziehungs- und Abstoßungs-Verhältnisse zu einander setzt, die es in unendlichen Stellungen successiv durchläuft und so die unerschöpfliche Welt der Harmonieen und Disharmonieen im Verkehr zwischen dem Subject und den Objecten sich im Innern zu vernehmen gibt.

Es liegt hier die schwierigste Aufgabe für eine Philosophie der Musik vor: die Melodie als die Darstellung des Lebensprozesses einer Stimmung, wie solche in nichts Anderem besteht, als in einem Wandern durch die Tonleiter, deren einzelne Töne nun aus der Reihe in unendliche Verbindungen treten, aus der inneren Organisation der Empfindung abzuleiten. Wir haben in §. 752 die innere Bedeutung der Differenzen der Tonhöhe, die in der bestimmten Messung, durch welche die Kunst sie ordnet, Intervalle heißen, als einen Unterschied des substantiell gehaltenen und subjectiv gelösten Fühlens bestimmt. Wenn nun die Musik das Innerste des Fühlens in den Verhältnißstellungen der Töne ausdrückt, wie sie aus der Reihe der Leiter heraus in eine Welt von Consonanzen und Dissonanzen zu einander treten, welcher Zusammenhang besteht zwischen dem innern Prozesse des Gefühls und dieser äußeren Technik? Jene innere Lebensform des Gefühls, die wir uns dunkel als ein Oscilliren, ein Schwingen vorstellen, scheint die Welt der Erzitterungen, welche nach ihrer verschiedenen Art dem tieferen und höheren Ton entsprechen, in einer neuen Bedeutung zu verwenden: aus dem ursprünglich einfachen, doch in unendlichen Stufen sich überbauenden Gegensatze eines Gefühls der Lebensmacht und eines Gefühls der freier schwebenden Subjectivität wird eine unendliche Verhältnißstellung; die Schwingungen treten aus der Stufenreihe heraus in Wahlverwandtschaften und Abstoßungen, das Gefühl läuft und springt nun an seinen inneren Bewegungsmomenten auf und nieder und legt im Einklang und Zwiespalt ihrer Verbindungen das Geheimniß seiner Freuden und Schmerzen, die die Ahnung des großen Welträthsels von Gegensätzen, Widersprüchen und deren Versöhnungen nieder. Es kann hier nicht weiter gegangen werden; der schwere Gegenstand ist wieder aufzufassen, wenn erst vom Tone die Rede ist.

Digitized by Google

§. 756.

Der Lebenslauf einer Stimmung, wie sie in dieser neuen Verwendung ihrer qualitativen Erregungsmomente sich entfaltet, wird die Gesetze der Entwicklung und des Umlaufs alles Lebens darstellen: ein Ansteigen und Fallen, sich Spannen und Lösen, Verwandtes mit Verwandtem binden, starke und milde Contraste Setzen und Versöhnen, sich in mehrere Strömungen Spalten, neue Quellen Aufnehmen, sich wieder Sammeln, schließlich befriedigt in sich Zurückkehren und Ausathmen. In dieser Strömung ist es, wo das Gefühl an die Welt der auf klarer Unterscheidung ruhenden Geistesformen vernehmbar anschwillt, ohne die Grenze zu überschreiten.

Die Erörterung des Rhythmus im höheren Sinne des Worts behalten wir nicht deßwegen der Betrachtung der Composition vor, weil hier die Aufsuchung der innern Quellen dessen, was sich in der Kunstform niederlegt, besonders schwierig wäre, im Gegentheil hier ist ungleich mehr Licht, als in den getrennten einzelnen Gängen der bisherigen Untersuchung. Schon in der allgemeinen Kunstlehre, wo wir den Begriff der Composition überhaupt behandelten, §. 494—501, mußte überall auf die Musik hingewiesen werden, in welcher Alles, was wir Rhythmus in der tieferen Bedeutung nennen, seinen bestimmtesten Ausdruck findet und welche ebendaher auch den Namen dafür hergibt. Das Gefühlsleben als ein wesentlich und nur Bewegtes, Strömendes enthüllt uns am ungetheiltesten das organische Bewegungsleben in aller Kunst. Gerade aber, weil hier weniger Dunkel ist, dürfen wir es vorerst an den im §. aufgestellten Momenten genügen lassen und die nähere Beleuchtung dem Orte vorbehalten, wo es sich bereits von der Kunstform handelt. —

Der zweite Theil weist auf §. 749 zurück, wo gezeigt ist, wie die Welt des Bewußtseins und aller bestimmten Thätigkeiten, die auf ihm ruhen, hiemit über die Welt der Objecte unmittelbar an der Schwelle des Gefühls zu lauschen scheinen. Dieß zeigt sich nun in den rhythmischen Strömungen, welche in der Melodie ihren Ausdruck finden. Deutlich meint man aus dem anschwellenden Sturme der Töne den Affect zu vernehmen, wie er zum Entschluß, zur That sich steigert, ja man meint ein Object seiner Sehnsucht, seines Zorns sich vorstellen zu müssen, was wir lieben und hassen, taucht in uns auf; aber auch der denkende Geist glaubt sich wiederzufinden: es klingt wie Frage, wie banger Zweifel, wie Antwort und gefundene Lichtgedanken oder dunkler Abgrund, vor dem die Fragen ungelöst hinsinken; wie eine entdeckte Wahrheit, die wiederholt, belegt, erläutert wird. Wie sich diese bestimmten Geistesformen auf die verschiedenen Erstreckungen der Zeit beziehen, so glauben wir jetzt wehmüthig zurückzublicken,

Digitized by Google

jetzt die Gegenwart muthig oder ruhig und klar zu erfassen, jetzt hoffnungsvoll, vertrauend, jetzt bang gespannt oder finster entschlossen in die Zukunft zu schauen. Selbsterlebtes, alte Sagen, Völkergeschicke, Natur und Staat schweben uns in unbestimmten Bildern vor. Lehnt sich das Gefühl an das Bewußtsein, so bekommt dieß Alles Ort und Namen, aber wir werden sehen, daß die Verbindung mit dem Objecte aufzeigenden Geiste nicht so innig ist, als es scheint.

§. 757.

Der Lebensprozeß des Gefühls als Zeitverlauf ruft einen neuen, tiefen Qualitäts-Unterschied in's Leben: obwohl an sich immer vielseitig, ist dasselbe doch vergleichungsweise entweder einfach oder mannigfach, eine Einheit gleichzeitig verschiedener Arten, denselben Strömungs-Inhalt zu empfinden, mag dieselbe als reicher Wiederhall des Gefühls in Einer Persönlichkeit oder als Empfindungsweise verschiedener Persönlichkeiten, Temperamente, Alter, Geschlechter aufgefaßt werden. Jene einstimmenden oder widerstreitenden Verhältniß-Stellungen der ursprünglichen Qualitäts-Momente, worin das einfache Gefühl seine Grundstimmung successiv ausdrückt (§. 755), treten nun auch für die gleichzeitige Bewegung in Kraft.

Die Harmonie im engeren Sinne des Worts als gleichzeitiger Unterschied der Intervalle, Klänge, Melodien setzt den Unterschied einer einfacheren oder vielfacheren Resonnanz desselben Gefühls im Innern voraus. Das Gefühl ist allerdings immer der ganze Mensch, allein der ganze Mensch ist individuell ärmer oder reicher, ein mit mehr oder weniger Saiten bezogenes Instrument, oder, wenn er auch ein vielsaitiges ist, kann doch die Empfindung entweder alle Regionen seines Innern in Bewegung setzen oder nur einfach anklingen. Der mannigfachere Wiederhall Eines Gefühls in der Brust eines Menschen wird zugleich der Ausdruck davon sein, daß merkbarer seine *verschiedenen* Geisteskräfte mitergriffen in das Empfinden einströmen, daß seine verschiedenen Beziehungen zur Außenwelt, seine Erfahrungen und Erinnerungen in ihm erwachen. Der Eine Mensch ist uns nun immer zunächst der Eine in dem Sinn, daß er uns alle repräsentirt. Allein wie in allem Kunstideal, so auch in dem Ideale der Kunst der Empfindung gilt nicht die formale Logik der Consequenz, daß es, wenn einmal das Ganze einer Gattung in seinem Individuum repräsentirt erscheint, nun dabei sein Bewenden hätte, das Eine kann sich vielmehr in eine Vielheit auseinanderschlagen und für die Grenze, wie weit der Auszug aus der empirischen Vielheit gehen soll, gibt es kein Gesetz. So ist auch hier die Pforte weit offen, durch die der Mensch in einer Vielheit von

Digitized by Google

Persönlichkeiten eintreten mag, der gleichzeitige Reichthum des Gefühls hat nun die Bedeutung des Gesammtgefühls dieser Mehrheit, die mannigfache Weise, dasselbe zu empfinden, erscheint wie ein Wiederhall desselben Gefühls in verschiedenen Formen der Menschheit; diese Formen erweisen sich in ihren Haupt-Unterschieden wesentlich als die anthropologischen Typen: anders erzittert dieselbe Stimmung im Jüngling, anders im Mann, anders in den zwei Geschlechtern, anders im Gemüthe des Melancholikers, als des Sanguinikers, Cholerikers, Phlegmatikers. Man darf dabei nicht nur an den unmittelbaren Ausdruck der Empfindung in der menschlichen Stimme denken, die Kunst wird, was in dem natürlichen Organ liegt, durch technische Verwendung äußern Materials in einem reichen Apparate vervielfältigen, auseinanderlegen; hier ist noch nicht von den Mitteln der Darstellung, sondern von der innern Natur der Gefühlsbewegung die Rede. In ihren gleichzeitigen Unterschieden nun muß Einstimmung sein, allein die Einstimmung schließt nicht den Fortgang vom bloßen Unterschied zum Gegensatz und Kampf aus; hier handelt es sich dann um dasselbe System von einstimmigen und widerstreitenden inneren Schwingungsverhältnissen, wie im successiven Verlauf einer Stimmung, und wälzt sich nun der Strom der Empfindung, durch so viele Zuflüsse verstärkt, deren Wasser sich in ihm noch unterscheiden, reich und mächtig nach dem Meere des Unendlichen.

§. 758.

Diese ganze Welt von Unterschieden liegt im Leben des Gefühls nur verschwimmend und verworren angedeutet, sofern es nicht die Phantasie ist, die als Ganzes auf dieses eine ihrer Momente sich stellt und die verhüllten Keime zur vollen Entwicklung bringt. Nur durch diesen Prozeß erhält die Empfindung Licht und Gestalt, wird der Uebergang in anderweitiges, stoffartiges Verhalten abgeschnitten und die Bewegung ihrer streitenden Elemente in das Bett der idealen Reinheit und Harmonie geleitet.

Wir haben es bisher gewagt, den Vorwurf nicht zu scheuen, daß wir den Cirkel begehen, aus dem Abzuleitenden abzuleiten, um dann erst jenes aus diesem abzuleiten, indem wir unsere Vermuthungen über das, was der Formenwelt der Musik im Innern des Gefühls zu Grunde liegt, eben aus dieser gewinnen, zu der wir dann als dem posterius übergehen. Der Vorwurf wird jetzt die bestimmtere Wendung nehmen: wenn so die musikalische Formenwelt im Gefühl an sich vorgebildet liegt, wie kommt es, daß Menschen vom anerkannt tiefsten Gefühle völlig unmusikalisch sind, während so manches leichte musikalische Talent offenbar oberflächlich fühlt? Man erkennt jedoch leicht, daß diese Thatsache nimmermehr ein Recht

Digitized by Google

begründet, Inhalt und Form auseinanderzureißen. Die Phantaſie des Gefühls oder das Gefühl als Kunſttalent kann ſich von dem Gefühl überhaupt nicht ſo unterſcheiden, daß in dieſem das innere Vorbild, deſſen Abbild jenes in der Geſtaltung der Töne niederlegt, nicht als Keim angelegt wäre, ſonſt käme ja durch die Formenwelt des Tones zu dem, was ſie ausdrücken ſoll, etwas ganz Aeußerliches und Fremdes hinzu. Das Wahre kann vielmehr nur dieß ſein, daß der Formkeim, der im Gefühl an ſich liegt, bei rein und tief fühlenden, aber unmuſikaliſchen Naturen, gleichſam an der Stelle, wo er ſich zum beſtimmtern innern Bilde und weiter zum äußern Organ entwickeln ſollte, unterbunden iſt. Dieſe geheimnißvolle phyſiologiſch-pſychologiſche Naturſchranke, die das Zuſammengehörige trennt, iſt in der Muſik ungleich ſtärker, als in allen andern Kunſtgebieten, und es wird dieß begreiflich werden, wenn wir das Gefühl mit der Natur des muſikaliſchen Ausdrucksmittels enger zuſammenhalten, aber im Weſentlichen haben wir doch in den andern Sphären dieſelbe Erſcheinung: der wahre Hiſtoriker z. B. bringt ſich vom großen Geſchichtsmomente nicht nur den reinen Inhalt zum lebendigen Bewußtſein, ſondern auch von ſeiner *Geſtaltung*, den Charakteren, Culturformen u. ſ. w. hat er eine reiche Anſchauung, aber er vermag dieſe nicht bis zur vollen, reinen, idealen Form zu entwickeln, wie der hiſtoriſche Maler, dem der innerlich thätige Nerv in vollkommener Schwingung zu Gebote ſteht und heraus bis in die Fingerſpitzen geht. Was aber das äſthetiſche Talent betrifft, das ohne Gehaltstiefe mit Leichtigkeit bildet, ſo erklärt ſich dieß aus einer innern Fähigkeit, ſich auch in den von Andern vorgefühlten Gehalt hineinzuverſetzen, keineswegs iſt es ein abſtractes Formgeſchick ohne alle Beziehung zum Inhalt. In gewiſſem Sinn gilt es allerdings auch vom wahren Genius, daß man bei ihm jene ſubſtantielle Innigkeit des Gefühls, wie es ohne Uebergang in den muſikaliſchen Ausdruck den gemüthvollen Menſchen erfüllt, *nicht* ſuchen darf. Doch auch dieß iſt zunächſt nur daſſelbe, wie in aller Kunſt: wir haben als allgemeine Vorbedingung des idealen Schaffens ächtes Pathos verlangt (§. 392), aber der Niederſchlag der innern Wärme in die Form, den reinen Schein ſetzt immer eine Abkühlung voraus und vollendet ſie, nimmt der Begeiſterung mit ihrem pathologiſchen Charakter ihren urſprünglichen directen Ernſt, ihre Eigentlichkeit; der Genius muß im Pathos ſein und doch frei über demſelben ſchweben. In der Muſik wird dieß nun ganz beſonders wahrnehmbar ſein, weil ſie eben die Kunſt des Gefühls, alſo des Innigſten iſt: es ſchlüpft auf dem Puncte, wo es in dem Menſchen, welcher ihm nicht die muſikaliſche Geſtalt gibt, ſich nach anderweitigen Aeußerungsformen gewaltſam hindrängt, in unzulängliche, aber tief erregte Seufzer und Worte ſich zuſammenpreßt, im Affect über die Ufer ſchlägt, als reinere Wärme in Geſinnung und That ſich fortleitet

Digitized by Google

und durch alles dieß ſich ebenſo ſehr in ſeiner Kraft bewährt, ſozuſagen nebenaus in die Form, die freilich die allein genügende zur Darſtellung iſt, aber verglichen mit dem Leben, das die Kräfte in ihrer ſubſtantiellen Gewalt verwenden will, als eine ableitende, beziehungsweiſe Ausleerung bewirkende Schleuſe erſcheint. Daher findet man die größten Muſiker im Leben häufig gerade nicht ſentimental, vielmehr trocken. Dagegen iſt nun die Kunſtform, in deren Bett ſie das Gefühl zu leiten vermocht, eben auch die reine: ſie ſpricht das Gefühl, das im Worte vergeblich nach Mittheilung ringt, ganz aus, bringt jene innere Dynamik und Statik, die wir nur durch Rückſchluß eben aus dieſer Form in ihren Grundlinien anzudeuten vermochten, zu Tage, und in ihr allein vollzieht ſich die Läuterung des Gefühls in ſich ſelbſt zur idealen Reinheit, ſeine Erhebung in den Aether der Harmonie.

§. 759.

Die empfindende Phantaſie kann für ihre künſtleriſche Darſtellung ein Material weder entbehren, noch auch im bisherigen Sinne des Wortes zur Anwendung bringen, denn ſie hat ein reines Zeitleben auszudrücken. Sie muß alſo körperlichen Stoff zwar ergreifen, aber ſo verwenden, daß er ſein räumliches Daſein in ein Werden für Anderes in Zeitform aufhebt: dieß geſchieht in den Schwingungen des Tones, deren Medium die Luft iſt. Die Kunſt iſolirt hiemit abermals eine Erſcheinungs-Seite des Objects, nämlich die Bewegung, und ſie macht der Stummheit ein Ende, aber noch ohne zur eigentlichen Sprache fortzugehen.

Streng genommen iſt Material weſentlich körperlicher Stoff; ob man den Ton, dieß rein Bewegte, ein Material nennen könne oder nicht, dieß iſt eine Frage, deren Amphibolie in der Sache ſelbſt liegt. Genau betrachtet, beſtimmt ſich das Verhältniß ſo: erſt die Poeſie hat, wie wir ſehen werden, gar kein Material mehr, die Muſik ſchwebt in der Mitte zwiſchen dem Feſthalten und Aufgeben des Materials. Sie muß es feſthalten, weil die Art der Phantaſie, die ihr zu Grunde liegt, keinen Inhalt in dem Sinne hat, wie die Dichtkunſt, die ein geſchloſſenes Bild in die innere Anſchauung überträgt, in dieſer Vergleichung iſt das Gefühl leer und muß daher einen Halt an einem Körper haben. Sie muß es aufgeben, denn Material als Körper iſt weſentlich räumlicher Stoff, und ſolcher kann nicht ein objectloſes Zeitleben des Geiſtes darſtellen. Sie ergreift es alſo und hebt im Ergreifen ſeine räumliche Form als ſolche auf. Der Körper wird in die ſchwingende Bewegung des Zitterns verſetzt, ſo daß Luftwellen von ihm ausgehen, welche als Ton wahrgenommen werden. In dieſem Augenblick

Digitized by Google

wird sein räumliches Außereinander in das Nacheinander der Zeit aufgehoben, er wird sozusagen flüssig, es ist ein inneres Zusammenziehen und Ausdehnen, Thätigkeit einer bestimmten Art von Elastizität, Aeußerung einer „Quasi-Muscularkraft" (Krause Anfangsgr. d. allg. Theorie d. Musik. S. 40), die er besitzt, und diese Aeußerung setzt sich als Wellenbewegung in die Luft fort. Er theilt sich also mit, er gibt seine Isolirung auf, er wird für Anderes. Ist diese Erzitterung, diese erste Negation des räumlichen Daseins erfolgt, so stellt sich durch die Reaction des Körpers gegen diese Aufhebung in die Zeit, also durch eine zweite Negation (Hegel Aesth. Th. 3, S. 128) das blos räumliche Dasein her. Es ist wesentlich, daß der Körper bleibt und nur *an* ihm etwas vor sich geht; es leuchtet bereits ein, daß dieser Vorgang im Technischen genau jenem Verhältniß im Innern entspricht, wonach das Object stets an der Schwelle des Gefühls bereit zu stehen scheint (§. 749); man kann auch sagen, daß sich darin ausdrückt, wie die Musik *so eben* von der bildenden Kunst, die an den Raum gebunden ist, herkommt. Die höchste Entlastung der letzteren vom schweren Stoffe war die Magie der *Lichtwirkungen* in der Malerei. Die Lichtwelle ist tief verwandt mit der Luftwelle; Farben und Töne stehen in inniger Verwandtschaft. Aber das malerische Licht ist noch nachgeahmtes, an den Raum gebanntes Licht; die Musik dagegen ist zwar an den Körper gebannt, aber nur um ihm die nicht blos nachgeahmte, sondern wirklich lebendige Luftwelle als ihr eigentliches, einziges Vehikel zu entlocken; sie ist frei, hat den Fuß aus dem Boden gezogen, der Vogel unter den Künsten. Wir haben also jetzt endlich die wirkliche Bewegung, aber ohne ein sich bewegendes, denn der Körper ist zwar da, aber nicht er selbst, sondern nur sein Erzittern geht uns an. Die bildende Kunst hat die Oberfläche der Körper im Raum *bewegungslos* isolirt, zuerst als Baukunst auch ohne scheinbare Bewegung, dann als Plastik so, daß Bewegung nachgeahmt, aber als gefesselter Moment gebannt wurde, dann als Malerei ebenso, nur in ungleich freierer Ausdehnung und unter Mitaufnahme der Farbe. Es soll aber nun endlich die eigentliche, die wirkliche Bewegung in die Kunst eintreten und indem dieß geschieht, wird sie, um Alles zu erschöpfen, was aus ihr entwickelt werden kann, nach jenem Gesetze, daß die einzelnen Künste die Erscheinungsseiten des Naturschönen isoliren, um durch die Beschränkung das Vollkommene zu erreichen (§. 533), von ihrem Träger getrennt als Ganzes der Umfangsmittel einer Kunst für sich allein verwendet. Die Isolirung ist zugleich ein Festhalten des Tones vor seiner Bildung zur Sprache. Es ist nun der Kunst die Zunge gelöst. Wir haben in §. 533 Anm. gesagt, die Kunst suche stufenweise die am meisten *sprechende* Form. Auf den Fortschritt in den Formen der bildenden Kunst konnten wir diesen Begriff nur uneigentlich anwenden; die Musik steht an der Schwelle des eigentlichen

Digitized by Google

Sprechens, sie überschreitet sie nicht, aber ihr Schritt zur Offenbarung des Innersten im Ton ist ein unendlicher.

§. 760.

Im Tone verräth der Körper sein Kraftmaaß und seine innersten Qualitätsverhältnisse, die sich in seiner *Form* niederschlagen, und er entspricht schon dadurch dem Gefühle, welches objectlos und doch durch den Gehalt der Objecte bewegt ist. Um ihn jedoch zum Ausdruck des Gefühls in dieser und jeder Bedeutung des Wortes zu bilden, bedarf es einer Thätigkeit, welche ihn zunächst von seinem Ursprung völlig getrennt behandelt und welcher *kein Naturvorbild* im strengen Sinne des Wortes zu Grunde liegt.

Die Musik würde in abstracter Lostrennung zwischen die übrigen Künste hingestellt, wenn der tiefe Zusammenhang des Tons mit dem Körper verkannt würde. Das Auge, das die Form des Körpers erfaßt, bewegt sich, beschreibt eine Linie. Dieß ist zunächst nur die Bewegung des anschauenden Organs, aber der Körper ist geworden, hat sich gebaut und dieß war wirkliche Bewegung, Bewegung der ihn bauenden Kraft. Im Tone drücken sich nun zunächst die innersten Texturverhältnisse des Körpers aus, sie sind das Werk dieser Kraft, und seine Gestalt ist der Ausfluß dieser innersten Formation. Der Ton ist so die freigewordene Linie der Form, „die zeitliche Linie" (vergl. Solger Vorl. üb. d. Aesth. S. 340), er verräth den Kraftkern, woraus die Form geworden, er kann die nackte, blosgelegte Seele des Körpers genannt werden. Die Musik hat buchstäblich und direct nichts mit der äußern Gestalt der Körper zu schaffen, aber es ist wesentlich, daß die innere Structur derselben, die sie zu ihrem Zwecke verwendet, an sich von dieser nicht zu trennen ist, und wir werden sehen, welche tiefe Beziehung zwischen der Musik und allen andern Künsten sich darauf gründet; zunächst ist dieser Satz nur eine Erweiterung, Vertiefung des früheren, der als wesentliches Moment hervorhob, daß zum Tone der Körper immer vorausgesetzt bleibt, und ihm entspricht auf der subjectiven Seite die mehr besprochene Objectnähe im Gefühl. Es versteht sich nun aber, daß diese höhere Bedeutung des Tons sich erst auf einem Wege entwickeln kann, auf dem sie uns vielmehr ganz verloren zu gehen scheint. Das Klangleben der unorganischen und der Pflanzenwelt erregt uns wohl eine dunkle Ahnung der Gestaltungen dieser Gebiete auch ohne die Hülfe des Auges, der Thier- und Menschenstimme fühlen wir an, daß sie nur Ausdruck des Sichselbstvernehmens des höheren und höchsten Organismus sein kann. Allein unser Satz will auf mehr, als dieß, hindeuten: er will sagen, daß der Ton die höheren, die bereits ästhetisch ideal gedachten Rhythmen der Körperwelt

Digitized by Google

und einen unendlichen Einklang ihrer Bewegungen in ahnungsvoller Nähe vor das Gemüth führe, und das leistet der Ton nicht als unmittelbar vernommenes Erzittern der Körper ohne Zuthat der Kunst, die ihn doch gerade dem Zusammenhang mit dem Körper, dem er entspringt, zunächst (von der menschlichen Stimme nicht zu sprechen, mit der es eine besondere Bewandtniß hat) entnimmt, in ein künstliches System einreiht, das ihm an sich fremd ist, und nach der Seite seines ursprünglichen Zusammenhangs nur die Klangfarbe in besonderer Beziehung auf eine der Qualitäten des Gefühls (vergl. §. 753 Schlußsatz) übrig läßt. Dieß ist nachher wieder aufzunehmen und zuerst rein für sich die Verarbeitung des Tonmaterials als die völlige Abstraction darzustellen, welche uns das Band jenes Zusammenhangs ganz zu zerschneiden scheint. *Die Musik hat kein Naturvorbild in dem Sinne, wie die Bildnerkunst, Malerei und Poesie*, oder, was dasselbe sagt, sie hat nicht so, wie diese, einen *Stoff* in der zweiten der Bedeutungen, die §. 55, Anm. 2. aufgeführt sind: dort bedeutete Stoff ein gegebenes Reales mit bestimmtem Inhalt und bestimmter Form, das der Künstler nachbildend umbildet (Süjet). Wir haben also im so verstandenen Stoffe sowohl Inhalt, als auch Form, eine Einheit beider, die in dem noch rohen Zustande des Naturschönen vorliegt. Der Künstler, der einen solchen Stoff bearbeitet, erhöht gleichzeitig beide Seiten so, daß durch die gereinigte Form der Inhalt rein sich offenbart. Allerdings kann er aber beide Seiten in der Weise auch trennen, daß er zum Zweck seiner Studien einen zweiten Stoff beizieht, an welchem er nur die Form benützt: ein historischer Maler z. B. hat in der Scene, die er darstellen will, eine Einheit von Inhalt und Form vor sich, er macht aber zum Zweck der vollkommeneren Darstellung Studien nach andern Stoffen, deren Inhalt zu seinem eigentlichen Gegenstand in gar keiner Beziehung steht, so daß er hier die bloße Form, Gestalt, Tracht u. s. w. nachbildet, um sie dorthin überzutragen. Doch sind dieß nur Ergänzungen, Nachhülfen, deren er namentlich dann bedarf, wenn er seinen Gegenstand nur aus der Ueberlieferung hat und ihm die blos innerliche Vorstellung nicht ausreicht, dessen Form zur klaren Anschauung zu erheben. Ganz unberücksichtigt lassen wir die Allegorie, wo die *ganze* Form aus einem dem Inhalt fremden Gebiet entlehnt wird. In der Musik nun hat man bei der Frage der Nachbildung statt jenes organischen Verhältnisses, wo der Künstler ein ungetrenntes Ganzes an Inhalt und Form vor sich hat, gewöhnlich — und ebendieß ist schon bezeichnend genug für die besondere Natur dieser Kunst — vielmehr ein ganz anderes im Sinne; man setzt nämlich als selbstverständlich voraus, daß der Inhalt vom Innern des Tondichters komme und daß er, wofern sich eine Vorlage für die Form dieses Inhalts finden lasse, sie auswärts in der Natur zu suchen habe.

Digitized by Google

Belaſſen wir es nun zunächſt bei dieſer gewöhnlichen Auffaſſung, ſo können wir uns auf §. 269 (wo zum Unorganiſchen auch das Holz und Beſtandtheile des thieriſchen Leibs im vertrockneten, alſo unorganiſch gewordenen Zuſtande zu rechnen ſind) und 290 (thieriſche Stimme), überhaupt aber auf das allgemein Zugeſtandene berufen, daß Anſätze, Anklänge von Melodie und Harmonie in der Natur hervortreten, aber nur, um alsbald durch Abſprung zum ganz Formloſen die Erwartung zu täuſchen. Am beſtimmteſten klingt die rhythmiſche Seite, Takt und Tempo an (vergl. §. 754, Anm.), aber auch dieß ſo ungeregelt und unvollkommen, daß an eine künſtleriſche Verwendung nicht zu denken iſt. Anders ſcheint ſich die Sache zu geſtalten, wenn wir nach dem Menſchen blicken: hier wäre, wenn dem Muſiker eine Stoffquelle in dieſem Gebiet flöße, Inhalt und Form verbunden: der empfindende Menſch und der Ton ſeiner Stimme ſind Eines. Allein der empfindende Menſch, als Stoff für den Muſiker geſetzt, drückt nicht ſeine Empfindung in Tönen aus, ſofern er dieß thut, iſt er nicht Stoff für den Muſiker, ſondern ſelbſt der Muſiker. Er ſpricht vielmehr und eben im Sprechen vermag er, wie wir ja deutlich erkannt, ſein Empfinden nur ganz unzulänglich anzudeuten. Die Sprache articulirt den Ton durch die abſchließende Kraft des Mitlauters zum Ausdruck des Bewußtſeins und nur mittelbar durch dieſes zum Ausdruck des Gefühls. So enthält die Sprache allerdings in begleitender Weiſe etwas von Ton als Gefühlsausdruck: dieß iſt der Tonfall und Rhythmus des Sprechens, insbeſondere des gehobenen Sprechens, des Declamirens. Dieß Element iſt jedoch eben dadurch, daß die Sprache weſentlich Ausdruck des Bewußtſeins iſt, in einer Weiſe bedingt, eingeſchränkt, die man vom Standpuncte der Muſik eine völlige Alteration nennen muß. Es wird immer eine zweckmäßige und feine Aufgabe ſein, die Anſätze des Muſikaliſchen im Sinnbegleitenden Tone der Rede zu belauſchen, wie neuerdings L. Köhler (die Melodie der Sprache u. ſ. w.) und insbeſondere werden ſolche Studien gegeben ſein, wenn es gilt, einem Zuſtande der Muſik entgegenzutreten, wo dieſe Kunſt ſich gewöhnt hat, in ihrer Verbindung mit dem Worte ſtatt eines freien Anſchluſſes in falſcher Selbſtändigkeit willkührlich von deſſen Sinn abzuſchweifen, ja im Widerſpruch mit dieſem ſich breit zu machen, ſie werden uns z. B. zeigen, wie verkehrt es iſt, eine ſehnſuchtvolle Frage in bequem fallender Tonreihe auszudrücken u. ſ. w., allein, wenn man meint, in dieſem Gebiet ein durchgreifendes, poſitives Geſetz ſuchen zu müſſen, ſo befindet man ſich in der falſchen Vorausſetzung, daß in der Verbindung von Sprache und Ton die Poeſie und die Muſik zu gleichen Theilen regieren, wie ſolche durch R. Wagner als Prinzip aufgeſtellt iſt. Wir werden dieſe neue Theorie ſeines Orts auffaſſen, hier genügt es, darauf hingewieſen zu haben, daß der Sprachtonfall nur verlorene

Digitized by Google

Anklänge einer Tonwelt enthalten kann, die für sich allein vollkommener Gefühls-Ausdruck sein soll, daß er wesentlich alterirt ist durch den Zweck der Sprache, das Bewußtsein auszudrücken. Man darf daher Untersuchungen, wie die obige, nur sehr genügsam führen, wenn man nicht in's Kleinliche und Gesuchte gerathen will. Die Sprache hat jedoch allerdings auch unarticulirte Gefühlslaute in der Interjection. Ihre Tonhöhe und ihr Tempo liegt unmittelbar an der Quelle der Empfindung und gehört mehr, als alles Andere, zu den zerstückelten, verlorenen Anklängen von Musik in der Natur. Allein nimmermehr ist die Musik durch ihre Belauschung entstanden oder kann zu irgend einer Zeit ihre Formen nach ihr bilden; denn sie ist eben nichts, als ein von der Sprache auf continuitätslose Einsilbigkeit zurückgedrängter, im Keim ersterbender Ansatz, die Empfindung durch Musik außer der Musik auszudrücken. Uebersehen wir nun dieß ganze Gebiet des Naturschönen, so erkennen wir die genaueste Analogie mit dem, was über das Verhältniß des Baukünstlers zum Naturschönen in §. 558 gesagt ist: nur entfernt und dunkel, ohne jede ausdrückliche Intention des Nachbildens, kann, wie dem Völkergeiste in der Bildung der Baustyle die zerworfenen Spuren der reinen Raumformen in Erdbildung und Pflanze, so das Reich der Naturtöne dem Menschen bei Schöpfung der Musik vorgeschwebt haben oder vorschweben. Die Musik ist ohne Zweifel vom Spiel ausgegangen und zwar auf zwei Wegen. Man machte an gewissen Körpern zufällig die Beobachtung, daß sie Töne von sich geben, die eigenthümlich zur Empfindung sprechen, daß diese Töne in gewissem Verhältnisse zu einander stehen, daß man diese Verhältnisse durch Ueberspannen eines Felles über eine Höhle, durch Nebeneinanderziehen von Saiten, durch Nebeneinanderstellen von Röhren (die Syrinx), durch Einbohren von Löchern in Röhren vermehren und ordnen kann: dieß war der eine Weg, der in gewissem Sinne von außen nach innen geht; der andere war der des Gesangs, der jedoch nicht in dem Sinne von innen nach außen geht, daß man sich vorstellen dürfte, der Gesang sei ursprünglich der geistigeren Tiefe der Empfindung entsprungen; die Anfänge des Gesangs wird man im Jauchzen der Gebirgsbewohner suchen müssen, das sich in musikalischer Uebung zum Jodeln, einem Singen ohne Wort, ausgebildet hat; jener unmittelbare Aufschrei der Lust schlägt gerade durch seine Vollkräftigkeit in wirkliche Töne um, läßt einen natürlichen Tonfall, selbst eine Andeutung bestimmter Intervalle erkennen, von deren Beobachtung man langsam zum künstlerischen Gefühlsausdruck fortging. Und hieran knüpft sich nun offenbar die einzig richtige Anwendung des Begriffs von Stoff und Naturvorbild auf die Musik: der Stoff, der Nachahmungsgegenstand dieser Kunst ist das Gefühlsleben in der Brust des Künstlers; jener Begriff läßt sich aber nur in sehr entfernter Weise anwenden, weil

Digitized by Google

Stoff, Vorbild eigentlich einen Gegenstand bezeichnet, der dem Künstler klar als Object gegenübersteht und ihm eine bereits bestimmte, obwohl im Verhältniß zur Kunstaufgabe noch rohe Form entgegenbringt, wogegen das Gefühlsleben nicht nur mit der Subjectivität dessen, der es darstellen soll, verwachsen, sondern auch in seiner Formbestimmtheit vor der Darstellung so dunkel ist, daß sie der Künstler selbst erst ahnt, indem er nun ganz anders woher jene Form entlehnt, an welcher ursprünglich durch Zufall die Fähigkeit entdeckt worden ist, das Gefühl auszudrücken, und die er nun zu diesem Zweck selbständig weiter formt. Wendet man sich nun nach der andern Seite, nach diesem „Anderswoher", so ist man geneigt, den Begriff des Naturvorbilds auf sie anzuwenden, wir haben aber gezeigt, daß er hier nicht hergehört, weil die Tonwelt in der Natur nicht ein Ganzes von Inhalt und bestimmter Form ist, das der Künstler nur zu idealisiren hätte; will man ihn dennoch auf diese Seite übertragen, so kann man es nur mit der ausdrücklichen Verwahrung, daß man dießmal unter Stoff nur Anlaß zur Entdeckung einer frei zu bildenden, dem Seelenleben dunkel entsprechenden Formwelt und benütztes, verwendetes Vehikel versteht. Entschieden zutreffend ist für die erstere Seite, wo das Innere, das Gefühl als Stoff bezeichnet wird, nur das negative Merkmal des Begriffs, daß der Stoff vor seiner Bearbeitung immer ein relativ Rohes, Formloses ist, indem die innere Stimmung vor diesem Uebergang in die klare Form, auch abgesehen von dem spezifischen Dunkel ihrer Organisation überhaupt noch ungeordnet, mit allen Mängeln und Zufälligkeiten behaftet bleibt, durch welche das Naturschöne auch als sichtbarer Gegenstand der andern Künste stets getrübt ist. — Noch bleibt übrig, den Begriff des Stoffes oder Sujets in einem andern Sinne zu nehmen: so nämlich, daß der von einer Kunst schon verarbeitete Stoff einer andern noch einmal Stoff wird (vergl. §. 543). Nun erhält der Musiker ein Sujet vom Dichter, eine Stimmung ist ihm von diesem (in Lied, Operntext u. s. w.) vorempfunden, also objectiv gegeben. Allein dieß ist ein unendlich loseres Verhältniß, als im Stofftausch anderer Künste. Der Musiker übersetzt den Stoff nicht etwa aus dem innerlich sichtbar Vorgestellten in das äußerlich Sichtbare, also zwar in eine andere Kunst, aber eine solche, die mit der Stoffquelle noch das Element des Bildes gemein hat, oder aus dem Epischen in das Dramatische, also einen andern Zweig derselben Kunst, sondern in eine absolut neue Form, welche, wie wir sehen werden, mit dem Inhalte, den ihr die Poesie leiht, nicht in jenes congruente Verhältniß tritt, das einfach als künstlerische Umbildung eines Stoffes bezeichnet werden könnte. Vergl. über dieß Verhältniß, sowie über die ganze Frage die treffenden Bemerkungen von Hanslick a. a. O. S. 49 ff., 83 ff.

Digitized by Google

§. 761.

Diese Thätigkeit, wodurch die vernommene Lufterschütterung erst zum Ton im engeren Sinne des Wortes wird, ist eine rein verständige, mathematische. Sie ordnet auf Grundlage physikalischer Schwingungsgesetze ein Stufensystem der Töne an, worin Alles auf gezählten Messungen beruht. Auch diejenigen Unterschiede, die durch Tiefe und Höhe jene qualitative Grundform des Gefühls ausdrücken und das Hauptmittel für die Durchführung des Charakters einer Stimmung abgeben, erweisen sich als ursprünglich quantitativ und die innere Beziehung des Einklangs oder Mißklangs, in welche bestimmte Töne aus der Stufenreihe heraus zu einander treten, erklärt sich aus arithmetischer Einfachheit oder Verwicklung. Das Ganze der musikalischen Ausdrucksmittel besteht also wesentlich in lauter Verhältnissen.

Wir haben bisher in nothwendiger Vorausnahme und mit Vorbehalt der genaueren Unterscheidung das Ausdrucksmittel der Musik schlechthin Ton genannt, wiewohl in genauerer Beziehung nur der gemessene, in ein System eingeordnete Gehörs-Eindruck Ton so heißt. Es liegt hier eine Schwierigkeit des Ausdrucks; will man das Wort Ton durchaus auf diesen strengen künstlerischen Sinn einschränken, so schwankt man darüber, wie der Gehörs-Eindruck außerhalb des musikalischen Kunst-Systems allgemein bezeichnet werden soll. „Schall," wie Einige sagen, hat zu bestimmt die Nebenbedeutung des Starken, was in gewisser Ferne vernommen wird, Klang eines gewissen besonderen Charakters, des Weichen, Spröden u. s. w., was weiterhin für die Musik Bedeutung gewinnt. Es wird daher wohl dabei bleiben müssen, daß man „Ton" im weiteren und engeren Sinne des Worts unterscheidet. — Wenn nun die völlige Ausbildung eines für jeden Gefühlsausdruck gefügigen Tonsystems als ein rein verständiges, mathematisches Thun bestimmt wird, so versteht sich, daß hiemit nicht behauptet sein soll, daß die empfindende Phantasie nicht lange Zeit mit dem bloßen Instincte, natürlichen Ohrenmaaß ausgereicht habe; so sind ja die Proportionen in der Bildnerkunst Objecte des Messens und doch hatten viele Menschenalter mit dem Augenmaaß ausgereicht, ehe die Wissenschaft die Regel festsetzte. Die Wissenschaft selbst, nachdem sie schon weit gelangt war, brauchte noch lange, bis sie von der Physik ihre schließliche Grundlegung durch die Wellenlehre erhielt und von ihr jene Schwingungsgesetze lernte, auf denen das ganze System der musikalischen Mittel beruht, und welche in der speziellen Erörterung näher in's Auge zu fassen sind. Hier ist nur die arithmetische Natur des zu Grunde liegenden Physikalischen zu betonen: die Höhen-Unterschiede der zu systematischer Stufenreihe geordneten Töne sind in Verhältnissen der Schwingungsgeschwindigkeit begründet, die Verhältnißzahlen

Digitized by Google

sind die Maaße der Intervalle und harmonisches Tonverhältniß beruht auf Einfachheit und Faßlichkeit des Zahlenverhältnisses; wie denn durch bloße Verdoppelung der Schwingungen jener zweite Ton (die Octave) entsteht, der dem ersten vor allen andern wahlverwandt erscheint. Kommt nun der Unterschied, der dem ganzen Systeme zu Grunde liegt, auf verschiedene Zahl der Schwingungen zurück, so erhellt, daß nicht nur die Verhältnisse des Tacts und Tempo quantitativ sind, sondern auch diejenigen, welche in Vergleichung mit denselben als rein qualitativ erscheinen, nämlich der Tiefe und Höhe. Diese sind es nun aber, in welchen das Gefühl sich den Apparat schafft, seine eigentlich qualitativen Bewegungen auszudrücken, wie sie in §. 752 aufgeführt sind. Haben wir den dunkeln Vorgang im Innern selbst uns als ein Schwingungsleben vorzustellen gesucht, so schien es doch immer, als müsse man hier an Schwingungen verschiedener Bewegungsart denken, nun aber, im technischen Abbilde des psychischen Vorbilds, kommt auch dieser tiefe Unterschied des substantiellen und subjectiv gelösten Gefühls und all der Reichthum wunderbarer Empfindungen, wozu er verwendet wird, schließlich auf einen Unterschied der Schnelligkeit und Langsamkeit zurück. Die Festsetzung auf einer bestimmten Stelle der Leiter, wodurch die innige Eigenthümlichkeit einer individuellen Stimmung ihren Ausdruck findet, tritt nun als Tonart auf und die tieferen Töne erscheinen, wie als Träger der Empfindung überhaupt, die sie vor dem Bodenlosen bewahren, so technisch als die Träger des Einklangs der Töne; als eigentlich qualitativ bleibt nur die besondere Klangfarbe zurück, welche die spezielle Art der Cohäsion des einzelnen Materials mit sich bringt: ein höchst wichtiges Moment allerdings, denn eine tiefe Symbolik, die wir bereits mit den Eindrücken der Landschaft verglichen haben, bestimmt das Gemüth, aus dem Erzittern der Körper nach dem verschiedenen Zusammenhalt ihrer Atome sich verschiedene Stimmungen, sanftere, nervösere aus dem weicheren, muthigere, stärkere, gleichsam musculösere aus dem spröderen, namentlich den metallischen, entgegenkommen zu lassen; aber nicht beruht hierauf das Wesentliche des Lebensprinzips und Lebensprozesses einer totalen Stimmung, diese ist vielmehr im Großen und Ganzen völlig an jenes rein quantitative System von Ausdrucksmitteln gewiesen. Wir haben nun hier ein Ganzes von lauter Verhältnissen. Alles ist relativ, nur durch seinen Platz, nur durch eine Größenvergleichung bestimmt. Der Ton heißt in diesem System Intervall, denn nur der Zwischenraum zwischen ihm und andern, eben der quantitative Abstand bestimmt seine Natur. Die Consonanzen und Dissonanzen, in welche einzelne Töne aus der Continuität der Stufenreihe heraus zu einander treten, beruhen ebenfalls auf einem rein arithmetischen Verhältniß. Was sich durch einfache, überschauliche Zahl exponirt, wird als Einklang, als consonirender Accord, was einen verwickelten Zählungsprozeß fordert, als unbefriedigende Auf-

Digitized by Google

lösung erwartende Tonverbindung oder als voller Mißklang, als dissonirender Accord empfunden. Die harmonischen Töne fordern sich wie die Ergänzungsfarben vermöge eines Naturgesetzes, dort der Luftwellen, hier der Lichtwellen, so nothwendig, daß der eine Ton den andern, obwohl nicht angeschlagenen, als sein Echo hervorruft, und der reine Dreiklang aus Grundton, Terz und Quint erscheint als eine Grund-Einheit wie Blau, Gelb und Roth: der vollste Ausdruck eines reinen Beziehungssystems von Schwingungsgesetzen, die der menschliche Geist messend, das Gemessene zählend zum System der Musik ausgebildet hat.

§. 762.

Der Schein des Widerspruchs zwischen der Innigkeit des Gefühls und dieser mathematischen Natur des Systems seiner Ausdrucksmittel löst sich durch die in §. 752—757 enthaltenen Bestimmungen: eine Geistesform, von welcher kein Inhalt ausgesagt werden kann, welche vielmehr in lauter reinen Verhältnißstellungen zwischen Subject und Object besteht, läßt sich nur durch gezählte Schwingungen ausdrücken, die ihrem innern Bewegungsleben entsprechen. In diesem Sinne gilt es nicht blos von den elementarischen Grundlagen, sondern selbst von der freien Erfindung, daß die Musik ein unbewußtes Rechnen ist.

Für das unmittelbare Bewußtsein gibt es nicht leicht einen grelleren Widerspruch, als den, wie hier das Innigste durch das Abstracteste, das Wärmste durch das Kälteste seinen Ausdruck finden soll. Es ist auch in keiner Kunst der Uebergang vom Innern durch die Schule zu dessen Ausdruck so schwer, der Unterricht so ermüdend und wo nicht ganz voll entschiedenes Talent den entsprechenden Drang mit sich führt, so ganz und gar abstoßend: zählen und immer zählen, um auf dem längsten Umwege durch den absoluten Frost dahin zu gelangen, daß die Gluth des Herzens sich in das völlig Todte, in ein gerechnetes Nichts ergießen könne. So trocken die Disciplin der Plastik und Malerei scheinen mag, so hängt doch der dürftigste Strich des Schülers unendlich näher mit dem Gefühle zusammen, als das Tasten-, Takt-, Tempo- und Pausen-Zählen des Anfängers in der Musik. Die Schwere dieses Widerspruchs hebt sich durch den richtigen Begriff der Zahl. Und dieser erhellt an der historischen Stellung jener Philosophie, deren Prinzip war, daß das Wesen der Dinge in der Zahl bestehe, der Pythagoräischen. Sie hat erkannt, daß die Wahrheit des Daseins nicht die Materie sein könne, sie hat noch nicht erkannt, daß es die Vernunft sein müsse; sie steht in der Mitte zwischen der Jonischen Philosophie, welche die Substanz in allem Einzelnen als Stoff, und zwischen der Philosophie der Eleaten, welche dieselbe als denkende Kraft faßte, und greift

Digitized by Google

demgemäß nach der Formel, womit wir Alles, sowohl das Sinnliche, als auch das Geistige nennen, welche keinen Inhalt bezeichnet und womit man allen Inhalt fassen kann, denn als Quantum läßt sich, eben weil das Quantum gegen den Inhalt gleichgültig ist, Alles ohne Unterschied bestimmen. Das Quantum schreitet in Häufung der Eins und Zusammenfassungen der Eins fort ohne innere Entwicklung, unter diesen Fortschreitungen läßt sich sowohl die Vermehrung der Materie, als der Intensität begreifen. Tragen wir dieß über auf die Musik, so ist ihr Inhalt ein wahrhaft Qualitatives, das sich aber, weil objectlos, unterscheidungslos, nicht durch Worte begreifen läßt, und ein Solches kann eben nur in die unsinnlich sinnliche Unterscheidung der Zahl gefaßt werden. Unwahr für das Ganze des Inhalts der Philosophie, ist der Gedanke des Pythagoras wahr gerade für die Enthüllungsstufe des Welträthsels, welche die Musik darstellt. Pythagoras will sagen, daß die Form das Wahre der Dinge sei, und er findet für sie keine Bestimmung, als die, welche Alles unterscheidet und verbindet, sei es nun als Stoff oder Form gefaßt. Die Form ist wesentlich Verhältniß; die Welt als Form begriffen ist ein Eines, sich in sich unendlich unterscheidend und seine Unterschiede in unendliche Stellungen zu einander setzend, die aber eben als verschiedene Stellungen des Einen schlechthin lebendig aufeinander bezogen sind; es gibt keinen Ort außerhalb dieses Netzes, es bleibt keine Materie neben der Form übrig, der Stoff läßt sich unendlich theilen, bei jeder Theilung ist, was übrig bleibt, immer wieder ein Geformtes. Die Zahl nun bezeichnet richtig das Verhältniß, sofern sie nichts ist, als eine unendliche Reihe gesetzter Puncte, die nur in ihrer Beziehung zu einander etwas, außer ihr nichts sind; sie bezeichnet es aber unzureichend, weil es ein lebendig qualitatives sich Fortbestimmen des Einen zum Unterschied und der Wechselbeziehung im Unterschied ist, wogegen die Vielheit in der Zahl nur Häufung des Eins ist und alle Stellungen der vielen Eins zu einander gleichgültige, der Innerlichkeit ermangelnde Beziehungen sind. Es hat Sinn, wenn Pythagoras selbst die Seele und das sittliche und vernünftige Leben des Geistes unter dem Begriff der Zahl faßt, und Tugend selbst als Zahlenharmonie bestimmt; die geistigen Kräfte sind wesentlich Ordnungen einer Vielheit und wir müßten diese durch Zahl ausdrücken können, wenn wir sie gänzlich erkannt hätten; aber auf solchen Ordnungen beruhen auch unendlich viele andere Erscheinungen, welche zwar durch und durch Form sind, aber nicht in der Weise des Geistes. Nun aber ist der große Unterschied zwischen den andern Gestalten des Geistes und dem Gefühle der, daß jene durch klare Scheidung zwischen Subject und Object bestimmten, sagbaren Inhalt haben, dieses aber, weil ihm jene Scheidung abgeht, nicht. Wir haben es daher nur fassen können als ein dunkles Schwingungsleben, worin das Subject unendlichen Verhältnißstellungen

Digitized by Google

zwiſchen ſich und der in ihm wiederklingenden Welt der Objecte inne wird. Dieß aber läßt ſich nur durch die Zahl ausdrücken. Die Zahl iſt nicht das Gefühl, denn dieſes iſt im höchſten Sinne qualitativ, aber unerſchloſſene, dem Denken als einem Sprechen, der Begriffsbeſtimmung durch das Wort verhüllte Qualität, und da dieſe Qualität doch eine ganz ſelbſtändige Form iſt, in die ſich der ganze Geiſt legt, da ſie alſo doch ihre volle Welt innerer Unterſchiede haben muß, ſo kann ſie ihren Ausdruck nur in dem finden, was zwar nur quantitativ iſt, aber das Verhältnißleben des Qualitativen formulirt. Der wache, ſcheidende Geiſt muß ſich in ſeinen Formen, wie ſchon bemerkt iſt, auch durch Zahlen ausdrücken laſſen, aber da er ſagen kann, was er iſt, ſo hat die Zahl ihre Nothwendigkeit, hiemit ihr Intereſſe verloren. Es iſt falſch, gegen die Geltung des Pythagoräiſchen Prinzips in der Weiſe der Ariſtoreniker zu ſagen, das muſikaliſch Schöne komme nur aus dem Gemüthe, nicht aus der Zahl, ſofern dieſer Polemik die Meinung zu Grunde liegt, das Schöne des Gefühls würde zerſtört, wenn man es als unendlichen Wechſel von Verhältnißſtellungen auffaßt: dieß ſcheinbar höchſt Farbloſe, der Innigkeit Baare iſt allerdings das qualitative Innere des Gefühls ſelbſt und die Zahl drückt es zwar nur aus, iſt es nicht ſelbſt, weil ſie qualitätslos iſt, drückt es aber auch allein aus. Das bekannte Wort des Leibnitz: musica est exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi (Epist. ad divers. I., 144.) kann nur als höchſt geiſtreich anerkannt werden. Die Seele rechnet zwar nicht blos, aber ſie durchläuft jene geiſtigen Verhältnißſtellungen in einer durch die jeweilige Stimmung gegebenen Ordnung und würde dieſe nicht bilden und bauen, wenn ſie nicht unbewußt zählte. Man kann auch die Geltung dieſes Worts nicht beſchränken auf die elementaren Geſetze der Harmonie, wie ſie der muſikaliſche Inſtinct unbewußt geſchaffen hat und im Componiren unbewußt befolgt; das ganz Individuelle der Tondichtung ſelbſt iſt ein unendlich eigenes Schaffen neuer innerer Verhältnißſtellungen des Gefühlslebens, welche in ihren unendlichen Schwingungen der Geiſt gar nicht ordnen könnte, wenn er ſie ſich nicht unbewußt als Puncte auseinanderhielte und verbände und dieß iſt eben ein unbewußtes Zählen. Iſt nun das Kunſtwerk vollendet, ſo kann dieſer unbewußte Prozeß zum bewußten erhoben werden und muß es zum Behuf der Ausführung, ja der Erfinder ſelbſt, wenn er ſein inneres Tönen und Weben in Zeichen niederlegt für dieſe, muß bereits in das bewußte Zählen übergehen. Da aber die Zahl zwar der einzige Ausdruck des Gefühlslebens, jedoch nicht das qualitative Weſen des Gefühls ſelbſt iſt, ſo liegen dieſe zwei Prozeſſe, der unbewußte und bewußte als zwei Welten auseinander: das fertige Werk kann wirklich nachgezählt werden, aber der beſte Rechner hätte es darum nicht erfinden können, denn es iſt durch ein genial bewußtloſes Zählen entſtanden. Es verhält

Digitized by Google

ſich hiemit gerade wie mit dem Meſſen in der Baukunſt vergl. §. 558, Anm. S. 195. Der Satz, daß die Muſik ein unbewußtes Zählen ſei, wird auch dadurch nicht umgeſtoßen, daß dieß Zählen ein weit verwickelterer Prozeß iſt, als es auf den erſten Blick ſcheint, denn hinter den Zahlen-Einheiten, mit welchen die Technik der Muſik unmittelbar ſchaltet, liegen ungemein große Zahlen verborgen, da der Ton erſt hörbar wird, wenn wenigſtens 30 Schwingungen in der Secunde erfolgen. Man bedenke, daß ſelbſt der gewöhnliche Techniker, der zur Fertigkeit gelangt iſt, jenes dem Schüler ſo ſchwere Zählen ganz inſtinctmäßig ausübt, daß alſo auch die bewußte Arithmetik wieder im Naturdunkel erliſcht; ſo gut dieß möglich iſt, kann es auch eine Arithmetik, die mit noch viel größeren Summen rechnet, *vor* dem Bewußtſein geben.

§. 763.

Das Organ, durch welches die in Töne aufgelöste Welt der Objecte in das Innere einzieht, iſt der Sinn des zeitlichen Vernehmens, das *Gehör*. Das Kunſtwerk beſteht nicht anders, als ſo lang es ausgeführt wird, es wendet ſich unmittelbar an den erzitternden Nerv und die innerſte Individualität in der einfachen Urform ihres geiſtigen Daſeins, die Zeit. Daher ſeine *elementariſche* Wirkung, welche vermöge der ſchwebenden Natur des Gefühls (vergl. §. 749) in die tiefſte Erregung der Sinnlichkeit und überhaupt eine durchaus pathologiſche Stimmung übergehen kann. Die Muſik als Kunſt wühlt aber das ganze Gefühlsleben nur auf, um es innerhalb ſeiner ſelbſt zur reinen Form in dem doppelten Sinn eines freien Scheins und einer Wohlordnung, worin das Weltganze als harmoniſches empfunden wird (vergl. §. 750 und 758), zu läutern.

Wir haben zuerſt das Weſen des Gefühls entwickelt, ununterſchieden, ob vom Künſtler oder vom Zuhörer die Rede ſei; hierauf ſind wir zum Künſtler herübergegangen. Dieſer legt ſein Empfinden im tönenden Kunſtwerke nieder; indem er aus Körpern den Ton entwickelt, die Geſtaltenwelt in Töne auflöst, ſo ſpricht er eben darin die Natur des Gefühls als die in das bewegte Innewerden des Subjects aufgelöste Welt aus. Zwiſchen einem Gefühlsleben und dem des Zuhörers, worin dieſelbe Stimmung geweckt werden ſoll, liegt nun als die Pforte, durch welche der Gefühl-erfüllte Ton gehen muß, der Sinn des Gehörs. Die Luftwelle ſetzt den Gehörsnerv in die entſprechende vibrirende Bewegung und mit Einem Schlage beginnt jener dunkle Prozeß, wodurch die ausgedrückte geiſtige Stimmung in dem centralen Geiſtesorgan unter Mitſchwingen des geſammten Nervenlebens ſich reflectirt. Vom Gehörſinne iſt das Weſentliche im erſten Theile §. 71 geſagt: er ſteht in der tiefſten Beziehung zum Gefühle ſchon darum, weil er genau deſſen

Digitized by Google

mittlerer Stellung zwiſchen Sinnlichkeit und Geiſt entſpricht; denn auf der einen Seite liegt er unter der Höhe des contemplativen, gegenſtändlichen Verhaltens, das vom äſthetiſchen Organe gefordert wird, da eben im Tone ſich die Objectivität aufhebt und das vernehmende Subject in ſtoffartiger Apprehenſion ſich mit dem Object ununterſchieden verſchlingt, auf der andern, ſofern er das articulirte Wort vernimmt, weist er in ein Gebiet, dem das Sinnliche bloßes Zeichen iſt, alſo über das Aeſthetiſche hinaus. Die Muſik aber ergreift dieſen Sinn in jener erſten Function ſo, daß ſie in ſein unmittelbares, ſtoffartiges Verhalten ihre geiſtigen Ordnungen und mit ihnen die Geiſtesahnung einführt, ohne ihn doch zum gegliederten Worte fortzuführen, das den ſcheidenden Act des Bewußtſeins, den erſchloſſenen Geiſt ausdrückt; daran verändert im Weſentlichen auch die Vocalmuſik nichts, denn ſie verſchwemmt das Wort durch muſikaliſche Entfaltung des Selbſtlauters wieder in das freie Tonleben, wiewohl ſie ſich an daſſelbe lehnt. Es erhellt nun, wie wir bei vorläufiger Erwähnung das Gehör in §. 748, Anm. mit den dunkeln Sinnen des Taſtens, Schmeckens, Riechens zuſammen und zugleich hoch über ſie ſtellen konnten. Genaueres über die muſikaliſche Function des Gehöres ſagt uns die Phyſiologie nicht: ein Punct, der darüber belehrt, wie verfehlt es iſt, die Aeſthetik phyſiologiſch begründen zu wollen. Das ſinnlich ſchärfſte Geſicht und Gehör kann dem Schönen in Geſtalt und Ton völlig verſchloſſen ſein; ohne Frage iſt der Sinn des Schönen angeboren und muß in einer Anlage der Organe zu gewiſſen rhythmiſchen Functionen ſein urſprüngliches Daſein haben; wir können aber dieſe nicht erforſchen und der allgemeine phyſiologiſche Bau ſagt uns nichts darüber; das Schöne läßt ſich daher immer nur auf die innere Nothwendigkeit begründen, daß das Vollkommene nicht nur für den Glauben und den Begriff, ſondern auch für die Anſchauung da ſei und daß für die Realiſirung dieſer Nothwendigkeit der Geiſt in der Natur geſorgt haben müſſe, und zwar dieß wieder in verſchiedenen Weiſen; denn wie jede allgemein menſchliche Anlage, z. B. das urſprüngliche Verhalten des Willens zur objectiven Welt in den Temperamenten, ſo zerlegt und vertheilt ſich auch der äſthetiſche Sinn in unterſchiedene beſondere Organiſationen, die, obwohl ebenſo phyſiologiſch wie geiſtig, doch dem Naturforſcher unergründlich ſind. Wir ſind mit dem Gefühlsleben in die Form der Zeit eingetreten, das Vehikel mußte derſelben Form angehören; das Organ nun, das im Tone die Empfindung erfaßt, iſt beides zugleich: der Sinn der unmittelbaren Aufnahme des bewegten Innern und der Sinn der Zeit, wie das Auge (mit dem Taſten) der Sinn der Aufnahme des Innern durch das Aeußere und des Raums iſt. Das Kunſtwerk, das an dieſen Sinn ſich wendet, iſt nur ſo lang, als es aufgeführt wird, es hat kein objectives Beſtehen. Hiemit hat jene Bewegung in zwei Tempi ein Ende (vergl.

Digitized by Google

§. 550, Schluß d. Anm.); die Kugel — um bei dem gebrauchten Bilde zu bleiben — fährt, ohne Aufschlag und Verweilen im Zwischenraume, direct hinüber in das Herz des Hörers. So faßt es ihn denn auch unmittelbar wie kein anderes Werk der Kunst in seinem Nervenleben und in der einfachen Grundform seines Daseins, der Zeit. „Die Musik befängt das Bewußtsein, das keinem Object mehr gegenübersteht und im Verluste seiner Freiheit von dem fortfluthenden Strome der Töne selbst mit fortgerissen wird; — Ich ist in der Zeit und die Zeit ist das Sein des Subjects selber, daher bringt der Ton, dessen Element die Zeit ist, in das Selbst ein, faßt es in seinem einfachsten Dasein — das Subject wird als diese Person in Anspruch genommen" — (Hegel Aesth. Th. 3, S. 148, 149, 151). Die volle Unmittelbarkeit dieser „elementarischen Macht" zeigt sich bekanntlich besonders im rhythmischen Theile, wo die Wirkung so stark ist, daß sie fast nöthigend auf die Bewegungsorgane übergeht; doch sind es nicht solche in's Physiologische sich verlaufende Reize, worin die ganze Gewalt des Eindrucks sich geltend macht; es ist vielmehr der Affect im Innersten des Gemüths, wie er auf jener dunkeln Nervenbrücke zwischen dem Geistigsten und der, weil in das Innere geworfen, nur um so heißeren Sinnlichkeit schwankt und schwebt (vergl. §. 749, Anm.), und wie ihn die Musik zunächst in seiner ungebrochenen pathologischen Kraft aufregt. Die Alten haben die Musik vorzüglich von dieser Seite betrachtet und die Sühnung und Reinigung selbst, die sie von ihr verlangten, stoffartig, obwohl dieß im ethisch-religiösen Sinne, verstanden und darnach diese Kunst unmittelbar für Lebenszwecke verwendet; es fehlte ihnen hier der Standpunct des reinen ästhetischen Scheins. Hält man diesen fest, so kann man auf die Musik ganz das Wort des Aristoteles von der Tragödie anwenden, daß sie die Leidenschaften reinige, indem sie dieselben erweckt. In der Strenge des Lebens hält der Mensch seine Empfindungen mit jener Schaam zurück, welche das Innerste, Weichste wie eine Nacktheit der Seele verhüllt. Es muß einen Ort geben, wo es erlaubt ist, dieser hinschmelzenden Auflösung, diesen stürmischen Aufregungen, diesen rückhaltslosen Geständnissen jeder schönen Schwäche sich ganz hinzugeben, sie recht zu erschöpfen und im Erschöpfen, durch die Wohlordnung der Form zum freien Schein, zum reinen Bilde einer harmonischen Welt umzugestalten. Schelling sagt, das Gefühl sei schön, aber es solle im Grunde bleiben; hier darf und soll es an die Oberfläche treten, darf seinen eigenen Tag leben, jetzt allein Recht haben, um in dieser Freiheit erst wahrhaft schön zu werden. Allerdings ist die Musik durch die Anschmiegsamkeit ihrer durchaus beweglichen Natur, durch die im Verhältniß zur Massenhaftigkeit der bildenden Kunst ungemein reduzirte Körperschwere ihrer Werkzeuge ganz anders, als jene, zu unmittelbarer Einwirkung auf das Leben, die Gesellschaft, die Familie, den Einzelnen

Digitized by Google

befähigt und berufen, der Dilettantismus ist in keiner Kunst so wohlthätig und berechtigt, wie in dieser, und so kann sie jeden Moment mitten aus den empirischen Bedingungen des Lebens herausheben und über die träge Erdenschwere der als Last gefühlten Zeit hinausheben, sozusagen die Zeit innerhalb ihrer selbst idealisiren. Ja man kann die Musik im tieferen Sinn die Idealisirung der Zeit wie die Baukunst die Idealisirung der unorganischen Natur nennen.

§. 764.

Aus der Gesammtheit dieser Grundbestimmungen ergibt sich der wesentlich amphibolische Charakter, welcher der Musik in Vergleichung mit den andern Künsten eigen ist. Sie ist das Ideal selbst, die blosgelegte Seele aller Künste, das Geheimniß aller Form, eine Ahnung weltbauender Gesetze und ebensosehr das verflüchtigte, unentfaltete Ideal, sie hat Alles und Nichts, ist sinnlich und unsinnlich, eine Quelle hohen und reinen Genusses, die doch Vielen völlig verschlossen ist, Alle ermüdend, wenn sie ein bescheidenes Maaß der Dauer überschreitet, durch ihren innern Mangel zum Anschluß an das Wort getrieben und dann unselbständig, in ihrer reinen Selbständigkeit aber von einem Gefühle begleitet wie ein ungelöstes Räthsel.

Wir haben bereits in der Grundlegung des gegenwärtigen Gebiets, §. 746, dessen eigenthümliche Zweiseitigkeit als wesentlichen Charakter aufgestellt. Ueberseht man nun, was über das Gefühl gesagt ist, so bewährt sich nach allen Seiten an ihm als der Form, welche dieses Gebiet schafft, dieser Charakter der Amphibolie. Es ist sinnlich und unsinnlich, unterschiedslos und doch reich an innern Unterschieden, objectlos und läßt doch das Object ahnen u. s. w. Die ausdrückliche Hervorhebung haben wir aber bis zu der Stelle aufgeschoben, wo bereits auch das Wesentliche der Darstellungsmittel zur Sprache gekommen ist und wo nun dieser Begriff auf das Ganze der Kunstform seine klare Anwendung findet. Der hohe und reine Werth derselben wird durch das wissenschaftliche Prädikat der Amphibolie nicht heruntergesetzt; die Musik ist eine volle und ganze Kunst für sich, hat das ganze Schöne in ihrer Weise. Allein keines Dinges Vollkommenheit wird ohne Gefühl seiner Mängel und Grenzen betrachtet; dieses Gefühl weist im Gebiete der Kunst von jeder einzelnen hinüber zu den andern Künsten, welche das Erscheinende von anderer Seite erfassen und jene Mängel ergänzen, die Wissenschaft aber, welche das Ganze der Künste vergleichend im Auge hat, erhebt es zum Begriff. Und dieses Gefühl muß allerdings in der Musik stärker sein, als in den andern Künsten, mit Ausnahme der Architektur, deren eigenthümliche Verwandtschaft mit der Musik im Folgenden ausdrücklich zu besprechen ist; die höchste Befriedigung wird

Digitized by Google

mit einer Empfindung wie eines Sinkens in's Bodenloſe oder eines Verſchwebens in's Weite, einer dunkeln Sehnſucht nach einem Halt, einem Feſten begleitet ſein. — Ganz allgemein iſt zuerſt zu ſagen, daß jene Befriedigung ein Gefühl der reinſten Idealität iſt, wie in keiner andern Kunſt. Alle Kunſt iſt ja ein Formleben, eine reine Wirkung der Oberflächen ohne den Durchmeſſer, ein Geiſt, nicht ein Stoff. Daraus macht die Muſik Ernſt im engſten Sinne des Worts; es iſt in allen Künſten Muſik, ja der Mittelpunct ihres Schönen iſt Muſik; das Geheimniß der Form in der Statur, der Form und zugleich der Licht- und Farben-Einheit im Gemälde, der dichteriſchen Geſtaltung für das innere Auge iſt ein Fluß, ein Rinnen und Schweben geordneter Rhythmen, und dieß gilt nicht blos von dem, was wir Form im näheren Sinne nennen, ſondern ebenſo von der Einheit und Mannigfaltigkeit des geiſtigen, ethiſchen Inhalts, der Situation, Handlung u. ſ. w. Wir haben ſchon §. 760, Anm. den Ton die blosgelegte Seele des Körpers genannt, der geordnete Ton, die Muſik, verhält ſich nun auf unendlich höherer Stufe ebenſo zu der äſthetiſch geordneten Körperwelt der andern Künſte, ſie nimmt dieß Geheimniß der äſthetiſchen Verhältniſſe aus ſeiner wirklichen oder (in der Poeſie) vorgeſtellten Körperhülle heraus und entfaltet es nackt, körperlos für ſich; ſie iſt die zeitlich gewordene Linie der Schönheit, wie der Ton an ſich die zeitlich gewordene Linie noch ohne Beziehung auf die Schönheit. Bereits §. 542, Anm. iſt dieſe tiefe Bedeutung der Tonkunſt berührt. So verſetzt ſie uns denn ſchlechthin in die ideale Stimmung, welcher die ganze Welt eine zur Vollkommenheit geordnete, vom ſtörenden Zufall freie Harmonie iſt. Wir ahnen in dem künſtleriſch geordneten Tone die Ordnung der ganzen Welt, auch der körperlichen; uns iſt, als ob nach dieſen Harmonieen das Weltgebäude ſich gefügt, das Breite ſich geſtreckt, das Tiefe ſich geſenkt, das Hohe ſich emporgeſtreckt, das Runde ſich gebogen und gewölbt hätte, die Sage von Amphion und die Vorſtellung von der Sphärenharmonie gewinnt innere Wahrheit. Das Urſprüngliche, der Kern der Darſtellung, das Bild der ſubjectiv menſchlichen Empfindung geht mit dieſen großen objectiven Ahnungen ganz in Eines zuſammen, denn das Herz fühlt ſich als Centrum der Welt, worin deren Einklang, aus dem Mißklang ſich herſtellend, ſich zuſammenfaßt, es fühlt ſeine Schickſale als Weltſchickſale. Allein dieſe vollendete Durchſichtigkeit des Formgeheimniſſes iſt ebenſoſehr wieder auch gerade nicht die wahre Idealität. Die Form iſt wohl das wahre Weſen aller Dinge, allein das Leben der Form iſt, daß ſie ſich in unendlichen Geſtaltungen immer auf's Neue als Stoff ſetzt, um als höhere, geiſtigere Form aus ihm zu entſtehen. Das wahre Daſein der Idee iſt daher und bleibt ein Daſein, das in Körpern thätig iſt, vergl. §. 746, und ich ergreife die Form in ihrer Beſtimmtheit und an dem, was ſie als ihr ſcheinbares Gegentheil ſetzt, am Körper im Raume. Dieſe be-

Digitized by Google

stimmte Existenz der Form hat die Musik nach der einen Seite, soweit sie in den bildenden Künsten zur Erscheinung gebracht ist, verflüchtigt, nach der andern, sofern sie in neuer Weise durch die Poesie erstehen soll, noch nicht wiedererzeugt. Die Musik ist also vor lauter reiner Idealität ebensosehr nicht wahre Idealität. Geahnt und dunkel vorschwebend hat sie die ganze Welt, in klarer Wirklichkeit hat sie nichts. Sie ist die reichste Kunst: sie spricht das Innigste aus, sagt das Unsagbare, und sie ist die ärmste Kunst, sagt nichts. Sie erfaßt mit ihrer objectlosen Entzückung den reinen Geist an jenem dunkeln Puncte, wo in den zarten Fäden des Nervenlebens der geistige Phosphor aufblitzt, und diese Fäden sind zugleich als der höchste und letzte Extract des Sinnlichen, die Träger der sublimsten und gerade dadurch sinnlichsten Sinnlichkeit. Die concentrirtesten Tiefen dieser Kunst der Innerlichkeit zu entwickeln war der protestantischen Welt vorbehalten und doch hat sie der Breite, Popularität, Allgemeinheit des Sinns und der Fruchtbarkeit nach jederzeit mehr in der sinnlicheren Stimmung katholischer Bevölkerungen geblüht. Auch das Eigenthümliche der Begabungs-Unterschiede zeigt die ganz besondere Natur dieser Kunst. Es gibt allerdings keine Kunstform, für welche nicht einem Theile der menschlichen Organisationen die Gabe versagt wäre. Der ästhetische Sinn, ein wesentliches und untrennbares Attribut der menschlichen Gattung, ist im Individuum mehr oder minder einseitig, dem Einen ist das plastische Formgefühl, dem Andern das malerische Auge versagt, aber so ganz todt und unverständlich sind doch wohl diese Gebiete der Kunstwelt auch dem stumpferen Sinne nicht, wie es die Musik denen ist, welchen einmal das musikalische Gehör fehlt. Die Allgemeinheit und Nothwendigkeit, die wir schon §. 750, Anm. 2. auch von dem Schönen in reiner Gefühlsform behauptet haben, bleibt nichtsdestoweniger stehen, denn es ist eine Abnormität, wenn zwischen den rhythmischen Schwingungen einer Seele und zwischen ihrem Gehörssinn das Band rein zerschnitten erscheint. Blos mangelhaft entwickelt wird man den musikalischen Sinn durchschnittlich bei den Naturen finden, die sehr entschieden auf das Auge organisirt sind und deren Geist auf scharfes, denkendes Unterscheiden dringt; wogegen musikalische Anlage und Neigung mit mathematischer Begabung in engem Zusammenhang steht. Die Schärfe mathematischen Unterscheidens verträgt sich trotz dem scheinbaren Widerspruche ganz wohl mit einer Kunstform, die im Allgemeinen weiblich zu nennen ist, aber einem Manne der philosophischen Strenge, wie Kant, lag es nahe, die Musik, weil sie im Spiele der Empfindung nur unbestimmte Ideen erwecke, zu tief unter die bildende Kunst zu stellen, welche durch die Einbildungskraft dem Verstande bestimmte Ideen zuführe und so die Erkenntnißvermögen erweitere (Kr. d. ästh. Urthlskr. §. 53); er gibt zwar zu, daß die Musik „inniglicher" wirke, aber er übersieht, daß eben in dieser Innigkeit die Geistesahnung die zwar unbestimmtere, aber

Digitized by Google

tiefere iſt. — Daß alle Muſik nur eine Weile ſchön iſt, liegt im Weſen des Gefühls. Der Geiſt arbeitet mit ſolcher Gewalt innerer Nothwendigkeit aus dem Unbewußten in das Bewußte, daß das Gefühl weſentlich ein Verſchwindendes, Uebergehendes iſt. Man kann nicht lang blos fühlen, man kann nicht lang Muſik hören. Das Auge namentlich iſt hier ein feindlicher Nebenbuhler des Ohrs; daß man die Muſiker während der Aufführung nicht ſehen ſollte, iſt ein richtiger Gedanke. Da die Stimmung ein ſo zartes Ding iſt, muß ſich die Muſik auch wohl hüten, da, wo man eben nicht zum Fühlen aufgelegt iſt, ſich aufzudrängen, eingedenk, daß ich das Werk der andern Künſte ſtehen laſſe, wenn ich nicht in der Laune bin, die Muſik aber hören *muß*. Bekannte Erfahrungen haben Kant beſtimmt, die Muſik für eine aufdringliche Kunſt zu erklären. Wahrhaft barbariſch iſt Tafelmuſik; der Genuß des Eſſens erträgt keinerlei gleichzeitige Hebung in das Geiſtige, als durch Geſpräch; die Muſik ſcheint uns das Eſſen wie eine Gemeinheit vorzuwerfen und ſtört gerade dieſes einzige Mittel, uns zugleich geiſtiger zu ſtimmen. Die bedeutungsvollſte Seite dieſer Amphibolie iſt das Verhältniß zwiſchen reiner oder *Inſtrumental*- und angelehnter oder *Vocal*-Muſik. Dieſes Verhältniß iſt durchaus ein dialektiſches und der Streit darüber nothwendig ein unendlicher, wo immer das Denken über die abſtracte Disjunction nicht hinauszugehen vermag. Die Vocal-Muſik iſt nicht reine Muſik, zunächſt weil ſie mit dem vollkommenſten Organe, der menſchlichen Stimme, auch einen Grad der Abhängigkeit vom Naturzufall in Kauf nimmt, welchen das Inſtrument, das als paſſives Object, getrennt von der Perſönlichkeit in deren Hand iſt, nicht unterliegt; das Material ſoll ja (vergl. §. 490) todter Stoff ſein; ſie iſt es aber auch aus dem tieferen Grunde, weil ſie das Gefühl nicht in ſeiner Reinheit, ſondern in ſeiner Verbindung mit dem begleitenden Bewußtſein darſtellt. Die Muſik iſt ja eben da, weil Worte nicht genügen, das Gefühlsleben auszudrücken. In der Verbindung beider ſagt das Wort *weniger*, als der muſikaliſche Ton; es ſagt *mehr*, dieß Mehr beſteht in Aufzeigung eines beſtimmten Objects, aber die abſolute Innigkeit des Gefühls iſt es ja eben, die das Object auflöst, über dieſe Begrenzung überall hinausfluthet. Es iſt daher in der Geſellung des Tons und des Objecte aufzeigenden Worts niemals völlige Congruenz; der Geiſt des Tons ſchwebt zwiſchen durch, darüber hinaus, läßt ſich nicht binden und iſt doch gebunden; man verliert ſo eben, nachdem man ſie ſo eben gewonnen, die Ueberzeugung, daß dieſe Töne gerade und nothwendig dieß im Wort gegebene Object ausdrücken. Je ſtrenger an den Text gebunden, je mehr declamatoriſch, deſto weniger ächt muſikaliſche Schönheit, je reiner entwickelte Muſik, deſto loſere Abweichung vom Texte: von beiden Seiten ein „fortwährendes Ueberſchreiten oder Nachgeben," daher die Oper „ein conſtitutioneller Staat, der auf einem ſteten Kampfe zweier

Digitized by Google

berechtigter Gewalten beruht, — eine Ehe zur linken Hand" (Hanslick a. a. O. S. 28, 31). Die bloße Instrumentalmusik dagegen gibt das Gefühl in seiner Reinheit, d. h. in seiner Bewußtlosigkeit; ebendarum aber ist auch der tiefe Mangel des Gefühls der ihrige, und wie der Geist in diese lebendige Mitte seiner Formen immer wieder untertaucht und immer wieder aus dem dunkeln Grund an's Licht, zur Deutlichkeit der Dinge ringt, so will mitten im befriedigten Hinschwimmen auf ihren Wogen jeden Moment ein Reiz entstehen, nun wieder an's Land zu treten und den festen Inhalt, der immer am fernen Saum hinzuschweben scheint, zu erkennen: ein Gefühl eines ungelösten Räthsels, ein Gang wie durch einen ägyptischen Tempel von Vorhof zu Vorhof ohne ein Anlangen bei einem Kerne, der die Bewegung abschlöße; ein Entzücken, aber mit Schwindel. Dieser Eindruck gleicht jenem, den die einseitige höchste Ausbildung des Colorits in der Malerei mit sich führt, die wir eine gefährliche Spitze genannt haben: man sehnt sich nach dem festen Boden der Zeichnung, der bestimmteren Geltung des Objects. Auch würden nimmermehr alle Tiefen des Gefühls sich entfalten ohne das begleitende Bewußtsein. An bestimmten Gegenständen erst schießt der ganze Reichthum der Gefühlswelt auf. Wie er aufschießt, so ertränkt sich freilich alsbald die Bestimmtheit des Objects wieder in den Bebungen des Gefühls, aber nur um abermals durch bestimmt aufgezeigte Situation zu neuen Entfaltungen erregt zu werden. Dieß Verhältniß haben wir vorbereitet in §. 749, Anm., wo gesagt ist, daß das Gefühl durch das begleitende Bewußtsein sich stetig bereichert. Sucht man nun von diesem Herüber und Hinüber zwischen selbständiger und unselbständiger Musik bei dem Gedanken auszuruhen, daß eine Vereinigung beider das Wahre sein werde, so hat man in dieser allerdings die reichste Gestalt der Musik. Jene concrete Fülle und Vielseitigkeit des Gefühls (vergl. §. 757) kann eine reichere Verwirklichung nicht finden: der Gesang ist jetzt der Kern des Gefühls, selbst schon vieltönig und einen Reichthum unterschiedener Formen in dem Einen Gefühle darstellend, die Instrumentalmusik ist sein noch reicherer Wiederhall, der uns bald wie ein Wiederklingen unserer Empfindung in der Landschaft, im weiten All, bald als ein unendlich sich verdoppelndes Echo in der Menschenbrust gemahnt. Allein in der That ist darin jenes incongruente Verhältniß von Wort und Ton, das zunächst im Gesang allein vor uns stand, nicht gelöst, sondern durch die verdoppelte Macht der Musik nur noch erschwert, ihr durch so viel Gewicht verstärkter Schwung droht den Text hinfortzureißen, zu überfluthen und wenn sich hier wieder die Aufforderung darzubieten scheint, daß die Musik um so enger an diesen gebunden werde, so steht dem entgegen, daß sie dadurch gefesselt den vermehrten Reichthum ihrer Mittel nicht zu seiner ganzen Entfaltung bringen könnte. — Diese ganze Amphibolie im Verhältnisse zwischen Vocal- und

Digitized by Google

Instrumentalmusik ruht, wie man sieht, auf dem Satze unserer psychologischen Grundlegung (§. 749, Anm.): „wir stehen vor einer schwierigen Wahl: entweder reines Gefühl, aber behaftet mit einem Bedürfniß der Ergänzung, die es deutet, seiner Objectlosigkeit abhilft, oder gedeutetes, auf das Object bezogenes, aber nicht mehr in seiner Reinheit vorliegendes Gefühl."

§. 765.

Aus dieser schwankenden, wesentlich subjectiven und doch die Ahnung des Objects erweckenden Natur der Musik ergibt sich auch die Schwierigkeit der Frage, wie weit dieselbe fähig sei, zu individualisiren und so den großen Gegensatz der Stylprinzipien in ihrem Schooß auszubilden, womit unmittelbar die andere zusammenhängt, ob sie des Komischen mächtig sei. 1. 2.

1. Die mathematische Grundlage der Musik kann, so scheint es zunächst, ebensowenig ein Hinderniß des Individuellen in seiner unendlichen Eigenheit sein, als die Proportionen in der Malerei. Der Maler darf nicht schlechthin das Gesetz des Organismus verletzen, aber diesseits dieser Grenze hat er einen unendlichen Spielraum für alle die kleineren und größeren Abweichungen in Form und Bewegung, durch welche die Regel der normalen Schönheit sich zum Ausdruck einer Existenz bricht, welcher keine andere gleicht. Ebenso gibt es innerhalb der Gesetze des qualitativen Zusammenstimmens und quantitativen Messens in der Musik eine unendliche Möglichkeit von Ordnungen in der Anwendung sämmtlicher musikalischer Mittel, der Tonart, des Takts, Tempo's, der Tonfolge als Melodie, der Harmonie, durch deren Erfindung der Musiker das schlechthin Eigene der Individualität zur Erscheinung bringen kann. Es gibt Geister, die sich nicht über das Richtmaaß des Allgemeinen oder eines gewissen Typus im Allgemeinen erheben; der Genius legt aber immer im einzelnen musikalischen Kunstwerke die Individualität einer Stimmung, in der ganzen Reihe seiner Compositionen die Originalität eines ästhetischen Charakters nieder. Er vermag aber auch die Individualität einer Stimmung zum stetigen objectiven Charakterbild auszudehnen, das ihm der Dichter vorgezeichnet hat. Hier kommt es denn darauf an, ob der Text dieses Bild mit jenen scharfen Zügen ausgestattet hat, die wir im Unterschiede von der plastisch schönen, generalisirenden Stylrichtung die individualisirende und (in Beziehung auf den freieren Ausdruck der Natur, wie sie sich in ihren Zufälligkeiten gehen läßt und auf das herbere Gepräge empirischer Bedingtheit durch Alter, Stand u. dergl.) die naturalisirende nennen. Liegt eine solche Zeichnung vor, so fragt es sich, wie weit der Musiker dem Dichter folgen könne. Bis auf einen gewissen Punct muß es möglich sein; es ist ja überhaupt kein Zweifel, daß das unendlich Eigene des Charakters

Digitized by Google

vor aller bewußten Zuſammenfaſſung und ſichtbaren Kundgebung im dunkeln Schooße des Gefühls vorbereitet liegt, und ebenſo iſt oben gezeigt, daß der Weg der wirklichen Ausbildung des Charakters, ſeine Erfahrungen und Kämpfe, die ganze Geſchichte eines Geiſtes in das Gefühl einfließt, das wir in dieſem Sinn als das Werk des Charakters bezeichnen durften. Allein es iſt ebenſo wahr, daß das unendlich Eigene jenes Ineinander von Angeborenem und durch Freiheit Erarbeiteten, das wir Charakter nennen, ſeine volle Beſtimmtheit und Schärfe nur in der bewußten Begegnung mit Objecten zum Ausdruck bringt, in dem doppelten Sinne, daß im Sichtbaren erſt das Innere wahrhaft erſcheint, und daß es in der Reibung mit deutlich erkannten Objecten in der Form der Rede und Handlung ſich erſt dem Geiſte zu erkennen gibt. Das Individuelle wird daher in der Muſik ſeinen Ausdruck finden, aber nur wie ein Geahntes, das im Augenblick, wo man es faſſen will, wieder als zu unbeſtimmt in's Dunkel entſchwindet. Dieß gilt nun von aller Muſik, nicht nur von der begleitenden; in dieſer aber wird es den Dichter beſtimmen, nicht ſo ſcharf zu charakteriſiren, als er es für den rein poetiſchen Zweck könnte oder wollte; je mehr er es dennoch thut, deſto mehr wird ſich die Kluft zwiſchen Text und Muſik fühlbar machen, das Eigenſte dieſes Charakters in Wort und That wird der Muſiker nicht ausdrücken können, vielmehr, was er ausdrückt, wird zwiſchen einem bloßen Typus im Allgemeinen, einer Maske und einem Individuum ſchwanken. Wir müſſen übrigens in der volleren Ausprägung der Individualität eine doppelte Seite unterſcheiden: nach der einen iſt ſie weſentlich die tiefere, wie ja überhaupt die Eigenheit der Individualität als höher berechtigt in die Kunſt eingetreten iſt mit dem Aufgang derjenigen Weltanſchauung, die den Einzelnen um der Unendlichkeit des Bewußtſeins willen, die in ihm ſich erſchloſſen, als eine Welt erkennt und anerkennt (§. 452); die bedeutendere Tiefe iſt aber weſentlich die bedeutendere Vielſeitigkeit der innern Verſchlingung der Kräfte, der vieltönigere Reflex der Dinge im Innern: alſo wird ein Hauptmittel des individualiſirenden Styls die vollere Ausbildung der Harmonie ſein. Nach der andern Seite iſt die ausgeſprochenere Individualität die ſchärfere, ſie trägt herbere Gegenſätze, ſchroffere Uebergänge, ungewöhnlichere Reihen von Schwingungen in ſich: hiefür hat die Muſik das Mittel der kühneren Diſſonanzen und der gewagteren melodiſchen Tonfolgen und rythmiſchen Bewegungen. Das entgegengeſetzte Stylprinzip, das wir als das der directen Idealiſirung kennen, wird ſich dagegen ſtrenger an die einfachen Grundgeſetze des Rhythmiſchen, alſo Quantitativen, und an die reine Schönheit der Melodie auf Grundlage der akuſtiſchen Conſonanzen halten; dieſe Momente entſprechen dem der Zeichnung in der Malerei, an welches ebenda die mehr plaſtiſche Stylrichtung ſich anſchließt. Je tiefer nun die Individualität, je geſicherter der Charakter, deſto freier iſt das

Digitized by Google

Spiel, in welchem sich die empirischen Bedingtheiten, die Zufälligkeiten und die härteren Züge, welche die Existenz mit sich führt, ergehen und festsetzen, ohne daß darum die Idealität zerstört würde: so hängt mit dem individualisirenden Style der naturalisirende zusammen. Die Lehre vom Stylgesetz im folg. Abschnitt hat mit der näheren Ausführung des Gesagten auch zu untersuchen, welche Annäherungen an das für sich Unschöne der härteren Naturwahrheit, der gemeineren Laune, der willkührlicheren Regung, der häßlicheren Leidenschaft, der eingefleischten Gewöhnung in der Musik möglich sind.

2. Diese ganze Frage führt unmittelbar zu der über das Komische, denn je schärfer die Eigenheiten und die naturwahren Züge, desto mehr gehen sie in das Häßliche über, von dem es sich nun fragt, ob und wie weit es ästhetisch auflösbar sei. Der eine Weg dieser Auflösung ist der des Erhabenen. Eine Kraft mag ungestalt sein und in ihren Wirkungen Schönheit zerstören: wenn nur diese Wirkungen furchtbar sind, so gelangt das Häßliche nicht zum Scheine selbständiger Fixirung, wie in dem entgegengesetzten Prozesse des Komischen, wo das Endliche sein Recht zurückfordert und in vollem Eigensinn sich selbst als das Ganze setzt. Auch ist das Erhabene ebendarum, weil hier das Endliche vor einer Uebermacht, die irgendwie stets Trägerin der Idee ist, verschwindet, für Sinne und Verstand dunkel, und so unterliegt es keinem Zweifel, daß die Musik, die ihrer ätherischen Natur nach auch den entfernten Schein eines für sich fixirten Häßlichen nicht dulden kann und die im Elemente des dunkeln Gefühls lebt, dieser Grundform des Schönen im vollsten Sinne mächtig ist; ihre Mittel sind unerschöpflich, eine Kraftfülle, die mehr oder minder zugleich sittliche Macht ist und sich bis zu einem Ausdrucke steigern kann, als vernähmen wir die Donner und den Posaunenschall des jüngsten Gerichts, in ihrer Herrlichkeit und ihren Schrecken einherwogen und hervorbrechen zu lassen. Was nun aber das Komische betrifft, so ist das Häßliche hier nothwendig einschneidender und scheint sich mehr als solches zu fixiren; es macht sich breit als gälte es positiv, weil hier das Endliche in all seiner Kleinheit und Laune sein Recht zurückfordert, und der plötzliche Anprall, der lapsus in der nun eintretenden Bewegung ist ebenfalls zunächst immer ein Mißton, ein schneidend Häßliches. Dieser Umschlag besteht in einer plötzlichen Beleuchtung, der ein anscheinend Erhabenes vernichtet, indem er es für die Sinne und den Verstand deutlich macht; das Komische fordert also Anschauung und Reflexion, fällt hiemit ganz in das Gebiet des hellen Bewußtseins. Die tiefere Bedeutung des ganzen Acts aber haben wir in der Idee des stets bewegten Ineinander des Endlichen und Unendlichen gefunden, welche schließlich zu dem Begriffe der reinen Freiheit der Subjectivität führte, die sich als die Macht weiß, jedes Erhabene als ein dem Subject Fremdes jederzeit zerstören zu dürfen, weil

Digitized by Google

ſie es jederzeit als ihr Eigenes und Inneres herſtellt. In dieſer Tiefe ſeiner Bedeutung ſetzt das Komiſche noch entſchiedener den ganz wachen, ſicheren Geiſt voraus, der das dunkle Gefühl hinter ſich hat. Wie ſoll nun eine Kunſt dieſen Vorgang darſtellen können, die ſo körperlos ideal iſt, die keine Objecte aufzuzeigen vermag und darum auch nichts weiß von dem ſelbſtbewußten freien Ich und den höchſten Gegenſätzen, welche dieſes klar einander gegenüberſtellt? Und doch hat die Sache eine andere Seite. Der komiſche Vorgang iſt recht im engſten Sinne des Worts eine Bewegung; die Stoffe, um die es ſich handelt, werden gleichgültig, der plötzliche Contraſt, das Ineinander im Contraſt iſt Alles; das Subjective am Vorgang aber iſt ſo ganz Stimmung, daß das Subject bis zur Unmittelbarkeit der phyſiologiſchen Schüttlung überwältigt wird. Wir haben daher offenbar auch hier eine Amphibolie, die ſich in dem Satz ausdrückt: die Muſik vermag das Subjective am Komiſchen, richtiger, das Subjective am Subjectiven des Komiſchen (denn ſubjectiv iſt der ganze Vorgang, auch in Anſchauung und Denken, das Subjective am Subjectiven iſt die bloße Stimmungsſeite) auszudrücken, und wie ſie überhaupt eine Ahnung des Objects erweckt, ſo wird ſie dieß auch hier vermögen. Den erſten Theil dieſes Satzes hat F. Hand klar ausgeſprochen (Aeſth. d. Tonkunſt I. Th. §. 79). Man kann nun ſtreiten, ob dieß dann eigentlich Komiſches ſei, und das iſt eben die Amphibolie. Durch welche Mittel die Muſik das Komiſche in dieſer Beſchränkung ausdrücke, darüber iſt kein Zweifel: daſſelbe iſt ja weſentlich widerſprechende Bewegung, in welcher die ſcheinbar anſteigende Linie plötzlich durch eine andere abgeriſſen, über den Riß hinüberwirkt und umgekehrt die abreißende Linie zurückwirkt; es ſind alſo Sprünge, es ſind unvermittelte Uebergänge jeder Art, wodurch die Geſetze der Conſonanz und der quantitativ-rhythmiſchen Ordnung wie durch plötzliche Willkühr aufgehoben werden und doch ſo, daß die Nöthigung entſteht, das Widerſprechende in Eins zuſammenzufaſſen. Es iſt aber klar, daß der Boden ſehr gefährlich iſt, indem es durchaus nahe liegt, ſtatt komiſcher Muſik eine Komik gegen alle Muſik hervorzubringen, ſo daß nicht innerhalb der muſikaliſchen Stimmung gelacht wird, ſondern außerhalb derſelben über die Sünde gegen ihre künſtleriſchen Geſetze. Dann iſt die Muſik mehr Urſache, daß Andere witzig werden, als ſelbſt witzig. Ein anderes Mittel iſt die Tonmalerei. Wir haben es dem ſpeziellen Theil der Lehre von der Muſik vorbehalten, die Frage aufzuführen, ob oder wie weit die Muſik malen darf. Daß ſie im Großen und Ganzen zu verneinen iſt, folgt ſtreng aus der Begriffsbeſtimmung der Objectloſigkeit des Gefühls. Allein die ſtrengen Grundbegriffe ſind überall nicht bis an ihre äußerſten Grenzen rigoriſtiſch durchzuführen, wenn man nicht die lebendige Wirklichkeit zerſtören will, und ſo wird man die Tonmalerei wenigſtens im Komiſchen, wie die Parabaſe in der alten Komödie, ſich gefallen laſſen

Digitized by Google

müſſen, wenn ſie in ihren Schranken bleibt. — Es fragt ſich nun, ob nicht die ganze Betrachtung ſich anders ſtelle, wenn von der begleitenden Muſik die Rede iſt, denn hier zeigt der Text den komiſchen Vorgang für Anſchauung und Verſtand auf und erhellt ihn dem tieferen Bewußtſein. Allein in Wahrheit wird ja in dieſem Verhältniſſe die Natur der Muſik nicht verändert; nimmt man den Text weg, ſo wird man auch im Komiſchen nie ſagen können, daß die Muſik gerade dieß Object ausdrücke, ſondern es bleibt nur die komiſche Stimmung an ſich übrig, die ſie auch ohne Text ausdrücken kann. Wie das Gefühl überhaupt durch das begleitende Bewußtſein bereichert wird, ſo allerdings auch hier: unendlich komiſche Motive wären von der Muſik nicht erfunden ohne Text, aber dieſe Bereicherung iſt nur eine Bereicherung innerhalb der aufgezeigten Grenzen. Klar iſt, daß die Muſik in dieſer Verbindung, da ſie den höchſten Werth darauf legen muß, daß ſie durch das Anſchauliche unterſtützt werde, namentlich Motive der burlesk komiſchen Stimmung gewinnt, denn die Burleske iſt weſentlich das anſchaulich Komiſche im engeren Sinne des Worts. Allein hier iſt ſie auch der Verſuchung ausgeſetzt, in das Gemeine der ungemiſchten Luſt zu verfallen, das wir in §. 751, 2. verworfen haben. Der wahren Natur der Muſik entſpricht die Tiefe des Humors in ſeiner wunderbaren Miſchung von Luſt und Unluſt, ſeiner lächelnden Wehmuth. Und es fragt ſich, ob nicht die ſelbſtändige Muſik dieſe höchſte Form des Komiſchen reiner zu entwickeln vermöge, als die begleitende.

§. 766.

Im Syſtem der Künſte ſteht die Muſik in einer Beziehung tiefer Ver- 1.
wandtſchaft bei tiefem Unterſchiede mit der Baukunſt. Wie dieſe iſt ſie eine Kunſt der reinen Verhältniſſe, weſentlich meſſend, zählend; ebendaher fällt auch bei ihr Erfindung und Ausführung auseinander; in derſelben Stellung wie die Architektur als vorbereitende Urform vor die bildende Kunſt, tritt ſie vor die Dichtkunſt, in tieferer Bedeutung aber erſcheint ſie als die mittlere Halle zwiſchen der bildenden Kunſt und der Poeſie, worin der Geiſt von der Zerſtreuung im Räumlichen zu einer Wiederherſtellung deſſelben in neuem Sinne ſich ſammelt. Dem Zeitverhältniß nach iſt ſie zwar die früheſte Kunſt, zu ihrer wahren Geſtalt 2.
aber kann ſie nur im Boden einer reifen und ſpäten Bildung gedeihen.

2. Die eigenthümliche Wahlverwandtſchaft zwiſchen Baukunſt und Muſik haben wir ſchon in der Frage über die Anordnung der Künſte angedeutet und die daraus entſpringenden, obwohl für uns nicht entſcheidenden Gründe für eine andere Anordnung des Ganzen der Künſte berührt (§. 542, Anm.), wir haben bei der Baukunſt ſelbſt bereits auf die Muſik hinübergewieſen, als wir zeigten, wie ſie nur durch den Rhythmus der Verhältniſſe wirke,

Digitized by Google

und das bekannte Wort Fr. Schlegel's angeführt, sie sei eine gefrorne Musik (§. 557, Anm. 1.) Nicht scheint die Natur zweier Künste entgegengesetzter, als die der Baukunst und Tonkunst: dort die spröde, bewegungslose, schwere Materie, in ihrer Schwere geltend, die unorganische Natur, der Raum, hier der körperlose Ton, der nur Leben und Bewegung ist, die Zeit, das fühlende Herz, dort die objectivste unter den objectiven Künsten, hier die schlechthin subjective Kunst. Das Merkwürdige ist die innige Verwandtschaft gerade bei der Härte dieses Unterschieds. Dieselbe liegt nun vor Allem in dem Charakter der Allgemeinheit, der beide Künste von allen andern als solchen unterscheidet, welche eine geschlossene Lebensgestalt, ein Inneres mit seinem individuellen Körper geben, wogegen jene nur ein allgemeines Medium durch das Netz abstracter Ordnungen durchziehen. Da die feste Gestaltung im Sichtbaren oder innerlich Vorgestellten den Aether des Allgemeinen in einzelne, abgegrenzte Welten zersprengt, so sind Baukunst und Musik, wie wir es von der letzteren schon in §. 764 ausgesprochen haben, in gewissem Sinn Künste des Ideals im engeren Sinne des Worts, des reinen Aufschwungs an sich, der Idee, die noch nicht in die Gegensätze des Lebens sich versenkt. In diesem Sinne stellt Solger beide Künste symmetrisch neben die Plastik und Malerei: die Baukunst tritt neben jene, die Musik neben diese, wie eine noch körperlose Seele neben ihre körperliche Verdichtung. Wir werden darauf zurückkommen, eine Seite dieser Auffassung beibehalten, die andere verändern und wesentlich ergänzen. Die Natur der reinen Allgemeinheit in diesen Künsten liegt nun näher darin, daß sie Künste der bloßen Stimmung sind: Künste des Ideals in dem Sinn, daß sie die ideale Stimmung überhaupt darstellen. Es ist gezeigt worden, wie die Baukunst von dem Inhalt, der ihr Inneres in concreter Form erfüllen soll, die Stimmungsseite ablöst und symbolisch andeutend für sich darstellt; ist sie dadurch, daß sie die Stimmung in der harten Materie krystallisirt, gefrorne Musik, so kann man die Musik, welche dieses Band löst, aufgethaute Baukunst nennen. Schlagend zeigt sich die Verwandtschaft in den verschiedenen Seiten des Systems der Kunstformen: das Quantitative als Takt offenbart sich analog in dem regelmäßig Wiederkehrenden der Säulenabstände, der theilenden Einrahmung durch umsäumende Glieder, das Qualitative, Höhe und Tiefe und die Bewegung der Melodie, in den auf Grundlage fester Gesetze frei wechselnden Unterschieden der architektonischen Erstreckungen nach Höhe, Breite, Länge, der Rhythmus der Composition in der Anordnung dieser Verhältnisse zu den großen Gegensätzen der structiven Hauptglieder und ihrer Verbindung; die Harmonie als gleichzeitiges Ertönen verschiedener Stimmen und Melodieen sieht man klar sich ausbilden, wo der einfache antike Bau zur organisch geeinigten Gruppe wird im mehrschiffigen, kreuzförmigen Bau, dessen Wölbungen als reichere Accorde die reicher gegliederte Mannigfaltigkeit zu-

Digitized by Google

ſammenfaſſen. Dieſe Analogieen ließen ſich leicht vermehren, allein man darf nun nicht überſehen, wie der tiefe Unterſchied der Grundform beider Künſte ſich gerade auch in der Seite der Verwandtſchaft ſelbſt geltend macht: die Muſik als Kunſt der fühlenden Subjectivität verhält ſich zur Baukunſt wie eine unendliche zu einer armen Welt; jene in ihrer höchſten, monumentalen Thätigkeit gibt zwar immer eine Ahnung des Abſoluten als der weltbauenden Kraft, aber nur ſparſam kann ſie dieß Grundgefühl in unterſchiedene Stimmungstöne auseinanderlegen, die ganze Geſchichte der Baukunſt befaßt ſich in wenigen Hauptmodificationen; die Muſik erregt, wie wir geſehen, auch eine Ahnung des Sichtbaren und weltbauender, räumlich ordnender Weltkräfte, aber nur, um über dieſe Ahnung fortzuführen zu der höchſt concreten Einheit alles Lebens in der geiſtigen Unendlichkeit des menſchlichen Innern, das in der warmen Gegenwart ſeiner vertiefſten Innigkeit nur eine ferne Reminiſcenz der Planetenbauenden Urthätigkeit der Weltkraft bewahrt. Allerdings wird die Vorſtellung eines idealen Weltbaus in der Baukunſt zugleich dunkel ſymboliſches Bild eines idealen Baues der menſchlichen Geſellſchaft. Dieß ethiſch politiſche Element wirkt in die Muſik entfernter herein, als in die Architektur; die muſikaliſchen Genien als Repräſentanten ihrer Zeit nach der politiſch geſchichtlichen Seite zu betrachten, hat etwas Schwieriges und verführt leicht zu geſuchtem Symboliſiren. Die Muſik aber iſt überhaupt auch an ſich nicht mehr ſymboliſch wie die Baukunſt; die Kunſtform der Tonwelt ſpricht das Innere unmittelbar und direct aus: ein neuer Beweis dafür, wie weſentlich es iſt, die Schwingungsverhältniſſe als im Innern des Gefühlslebens angelegt zu betrachten und dieſer dunkeln Quelle nachzuſpüren. Wenn aber die Tonkunſt weniger nach dem Weltgeſchichtlichen hinweiſt, ſo entfaltet ſie dagegen das ſubjective Leben als rein Menſchliches in einer Unendlichkeit des Reichthums, welcher der Baukunſt ganz verſchloſſen iſt. Und daraus folgt dann, daß ſie in dem Architekturähnlichen Rahmen ihrer mathematiſchen Grundlagen einen ſchlechthin weiteren Spielraum hat; ſie kennt ſo, wie die Baukunſt, kein Geſetz der Regelmäßigkeit und Symmetrie; entſpricht z. B. der Takt den Säulenabſtänden, ſo wogt ja zwiſchen ſeinen Einſchnitten die Melodie frei in unendlichem Wechſel der zwiſchen ſie eingegrenzten Töne, während in der Baukunſt um die Säulenaren, welche eigentlich die Takt-Theilung darſtellen, die äſthetiſche Form zwar als Säule ſich anſammelt, aber in gleicher Wiederholung und mit leeren Zwiſchenräumen. Sucht man die Symmetrie in den parallel ſich entſprechenden Wiederholungen gewiſſer Sätze in der muſikaliſchen Compoſition, ſo ſind ſich doch dieſe niemals abſtract gleich, ſondern unterſcheiden ſich wie Frage und Antwort, Einfaches und reich Entwickeltes, Sehnſucht und Befriedigung u. ſ. w. Kurz hier ſchwebt ein freier Geiſt zwiſchen den gleichen Ordnungen der Markſteine hin, dort ſind

Digitized by Google

die Markſteine die Sache ſelbſt und es gilt nur, ihre ſtrengen Maſſen aus der groben Kernform zur Schönheit umzubilden. — Noch aber iſt ein weiteres weſentliches Moment der Verwandtſchaft hervorzuheben: das Auseinanderfallen der künſtleriſchen Schöpfung und der Ausführung. Sie hat ihren Grund ebenfalls in der mathematiſchen Natur der Kunſtformen: wo immer das Ausdrucksmittel ein ſolches iſt, das weſentlich gemeſſen und gezählt wird, da legt der Künſtler ſein inneres Bild zunächſt nur in einem abſtracten Schema nieder; in der Muſik mußte für dieſen Zweck ein beſonderes Zeichenſyſtem erfunden werden; was der Componiſt in dieſem ſymboliſchen Alphabet niederſchreibt, entſpricht dem Riß in der Baukunſt, und dort wie hier kann nach dieſem Schema das Kunſtwerk von dem, der es nimmermehr erfunden hätte, aber die Technik erlernt hat, ausgeführt werden, weil das ideal Gemeſſene, Gezählte in der Anordnung einer Maſſe, dem Anſchlagen von Inſtrumenten nur nachzumeſſen, nachzuzählen hat. Der Unterſchied tritt freilich auch hier wieder hervor, indem der muſikaliſche Erfinder nicht wegen der Gröbe des Kampfs mit einem maſſenhaften Material auf die eigene Ausführung verzichten muß wie der Baukünſtler, ſondern auch nur darum ſeine Erfindung zunächſt in einem bloßen Zeichengerüſte abbildet, weil ſie ja dem Elemente der Zeit angehört, unbeſtimmt oft zum Leben gelangen ſoll und ihren bleibenden Beſtand eben blos in der Zeichenſchrift hat. Der Erfinder muß natürlich auch Executor ſein können, oft exequirt haben, er exequirt probweiſe auch im Componiren, aber ein Virtuos braucht er nicht zu ſein. Ein weiterer, tieferer Unterſchied iſt nun aber das, daß in der Muſik eine blos mechaniſche Ausführung des Grundriſſes bis auf einen gewiſſen Grad (denn ganz ohne Seele kann der Menſch nichts thun und die buchſtäblich mechaniſche Muſik der Drehorgel, Spieluhr u. ſ. w. iſt keine) zwar möglich iſt, daß aber die ächte Ausführung eine lebendige Reproduction durch die eigene Empfindung ſein muß, die nun ſogar das Kunſtwerk durch verſchiedene Arten und Grade des Ausdrucks weiter individualiſirt; wogegen die ausführenden Kräfte in der Baukunſt rein mechaniſch verfahren und ſelbſt das unmittelbar wärmer Gefühlte des Ornaments ſo vorgezeichnet iſt, daß kein noch ſo inniges Gefühl des Arbeiters davon oder dazu thun darf. — Erwägen wir nun die Unendlichkeit der neuen Welt, welche durch die Muſik in der Kunſt aufgegangen iſt, ſo können wir ſie nicht wie Solger als die abſtractere, geiſtig durchſichtigere Schweſter neben die Malerei ſtellen, ſondern müſſen ſie als den brütenden Schooß betrachten, woraus die geiſtigſte Kunſt, die Poeſie, geboren wird. Es verſteht ſich, daß das nicht heißen ſoll, der Dichter müſſe vorher Muſiker ſein, ſondern nur begriffsmäßige Bedeutung hat, die ſich jedoch real allerdings darin bewährt, daß nichts poetiſch heißen kann, was nicht vor Allem den Eindruck des tief Empfundenen macht und im Gemüthe des

Digitized by Google

Dichters unmittelbar mit dem anklingenden entsprechenden Sprachrhythmus aufgeht. Darauf kommen wir zurück. So steht die Musik als Vorhalle vor der Dichtkunst wie die Baukunst vor den beiden andern bildenden Künsten. Allein sie hat zugleich die tiefste Beziehung rückwärts zu dieser ganzen Gruppe der objectiven Künste: diese klingen in ihr aus, der Stimmungsathem, der sich in der Baukunst krystallisirt hat, in Plastik und Malerei als warmer Lebenshauch aus der organischen Gestalt und den elementarischen Medien uns entgegenkommt, aber immer sich nicht befreien kann von seiner räumlichen Fesslung, hat Luft bekommen und strömt frei aus. Erscheint so von der einen Seite das Räumliche als eine Fesslung, so ist es gegenüber der idealen innigen Einfachheit des Gefühls ebensosehr Zerstreuung. Von ihr sammelt sich der Geist in der Kunst der empfindenden Phantasie, geht in sich, besinnt sich auf seine Tiefen und diese Sammlung ist zugleich eben die Vorbereitung auf eine neue Form, worin die räumliche Welt raumlos, die sichtbare innerlich geschaut, daher unzerstreut, geistig zusammengehalten und bereichert mit unendlichem neuem Inhalt sich wieder entfalten soll. Nun erscheint also die Musik als die mittlere Halle im großen Gesammtbau der Künste, die Halle der innern Sammlung, welche ebensosehr die Zusammenziehung eines Ausgebreiteten als der Keim einer neuen Ausbreitung ist, und in dieser ihrer Stellung drückt sich eben das Wesen des Gefühls aus, wie wir es in der obigen Grundlegung bestimmt haben: als die lebendige Mitte des Geisteslebens.

2. Es gehört noch zur Betrachtung der allgemeinen Grundzüge der Musik, daß ihr zeitliches Vor oder Nach im Verhältniß zu den andern Künsten in's Auge gefaßt wird. Auch hier stoßen wir auf eine Zweiseitigkeit des Begriffs. Das Gefühl als die wesentlich subjective Geistesform ist zugleich die im vollsten Sinn unmittelbare; so findet es auch sein Ausdrucksmittel auf dem Wege des Instincts und gibt ihm ohne langen Kampf mit sprödem Materiale, also vor aller eigentlichen Schule den Grad von Ausbildung, der nöthig ist, um seine einfacheren Bewegungen ihm anzuvertrauen. Dieß ist nun jene naive Kunst, jene Kunst vor der Kunst vergl. §. 519, 2., wo auch bereits gesagt ist, daß es eine solche eigentlich nur in der Poesie und Musik geben könne; genauer: in der unmittelbaren Verbindung beider, dem Volksliede; die Instrumentalmusik begleitet es, bleibt aber auf dieser Stufe der bloßen Naturkunst dürftiger, als der Gesang, weil das Material hier nicht das unmittelbar dem Fühlenden selbst eigene Werkzeug ist, sondern als gegenständlicher Stoff den längeren Kampf, daher Kunstübung, Schule schon ursprünglich fordert. Allein die Unmittelbarkeit des Gefühls besteht wesentlich in einer Auslöschung vorausgesetzter Vermittlungen; es ist einfach, aber seine Einfachheit eine gefüllte, und in Wahrheit erreicht es sein volles Leben erst, wenn es eine ganze Welt von

Digitized by Google

Vermittlungen hinter sich hat; nur der Mensch, der viel erfahren, von einer mannigfaltigen, vielseitig getheilten Welt vielseitig erregt, durch tausendfältigen Stoß auf das Object tiefer in sich gewiesen worden ist, faßt sich der Welt gegenüber in gedrängter Innigkeit als Subject zusammen und nimmt ebenso die Welt in sich herein, wird eine Welt. Die im engeren Sinne des Wortes einfachen Grund-Empfindungen des Menschen, dessen Bildung noch Naturbildung ist, enthalten wohl auch die Ahnung des Weltganzen, wie es in das Herz des Menschen eingegangen, aber unentwickelt, tief und frisch, aber beschränkt und arm. Selbst wo beziehungsweise ein großes Stück Geschichte und Erfahrung durchlaufen ist, wo die Musik längst eine Kunstübung hat, der tiefere Bruch aber, durch den der Geist sich in seine Subjectivität zurücknimmt, noch nicht erfolgt ist, wird diese Kunst in einem Zustande bleiben, der jenem der Malerei entspricht, wie in §. 716 geschildert ist: sie wird gewisse Momente, die spezifisch zu ihrem wahren Wesen gehören, nicht zur Ausbildung bringen. Daher ist die Musik zwar die früheste, ebenso sehr aber, und dieß vielmehr ist das Wahre, eine sehr späte, durchaus moderne Kunst.

β. Die einzelnen Momente.

§. 767.

1. Die Betrachtung der einzelnen Momente des Wesens der Musik führt zunächst zur Erörterung des dieser Kunst eigenthümlichen, die musikalische Composition bedingenden *Materials*. Von einem Material im gewöhnlichen Sinne des Worts, von äußern und in der Natur bereits daliegenden Stoffen und stofflichen Mitteln, wie die bildenden Künste sie haben, weiß die Musik nichts mehr, da in ihr die äußere Objectivirung der Gebilde der Phantasie mittelst technischer Verarbeitung gegebener Elemente der Körperwelt aufgehört
2. hat. Wie das Material, *in* welchem die Musik arbeitet, nur noch der innere ideale Raum der Phantasie des Zuhörers ist, der sie ihre Gebilde vorführt, so
3. ist auch das Material, *mit* welchem sie dieselben erschafft, nur noch das zwar der Materie entlockte und durch Qualität und Structur materieller Körper bedingte, aber für sich immaterielle und erst durch die eigene Thätigkeit des Menschen hervorgebrachte und künstlerisch gestaltete Element des Tons. Die bildenden Künste finden ihr Material vor; die Musik schafft es sich selbst, indem sowohl die Erzeugung der Töne, als ihre Ordnung und Verknüpfung, durch welche sie sich dazu eignen, ein brauchbares Material für die Composition abzugeben, das eigene Werk der musikalischen Phantasie ist.

Digitized by Google

1. Die Lehre vom Material ist bei der Musik von größerer Wichtigkeit als bei den bildenden Künsten. Die letztern brauchen ihr Material nur als Stoff, an dessen Qualität sie weit weniger gebunden sind als die Musik, sie drücken daher ihrem Stoffe mit freiem Belieben Formen und Gestalten auf, die anderwärts her, aus der Phantasie oder aus der äußern Natur (dem Naturschönen) genommen sind; nur die Malerei hat bereits an den Farben ein Stoffelement von spezifisch bestimmter Eigenthümlichkeit, das sie nicht mit Willkür modificiren, sondern nur verschiedenartig benützen und verarbeiten kann. In der Musik dagegen besteht das ganze künstlerische Verfahren in nichts Anderem als in verschiedenen Combinationen des „Tonmaterials." Die Musik trägt nicht so wie Plastik und Malerei anderwärts her genommene Gestalten auf einen gegen dieselben indifferenten Stoff über, sie errichtet nicht, wie die Architektur, aus unorganischen, formlosen Massen ein Gebäude, dessen Gestalt von der Phantasie ganz selbständig, wenn auch immerhin mit Rücksicht auf die Beschaffenheit des Materials, construirt ist, sie kann nicht objectiv bilden, nicht Gestalten in eigentlichem Sinne schaffen, sie kann nur das Tonmaterial in Bewegung setzen, nur Tonverknüpfungen verschiedener Art hervorbringen; ihre Gebilde sind blos Reihen und Gewebe von Klängen, die nie zu plastischer Objectivität und Individualität gelangen, und bei deren Hervorbringung sie schlechthin gebunden ist an die Qualität des Materials selbst, dessen sie sich bedient, d. h. an eine Reihe von Verhältnissen der Intervalle, der Accorde, des Wohl- und Mißklangs, welche in der natürlichen Gehörorganisation ihre Grundlage haben und daher der künstlerischen Thätigkeit mit unabänderlicher Naturnothwendigkeit gegenüberstehen; das Material der Musik ist nicht ein indifferentes, formloses, sondern es hat schon in sich selbst eine Gesetzmäßigkeit, eine Mannigfaltigkeit fester, charakteristischer Formen und Verhältnisse, welche zwar unendlich viele und verschiedene Toncombinationen zulassen und in dieser Beziehung der Composition den freisten Spielraum gewähren, aber ihr doch vorausgehen als gegebene Elemente, deren sie sich überall bedienen muß. Wie die malerische Composition die natürlichen Farbencharaktere und Farbenverhältnisse einfach aus der Natur aufzunehmen hat, so die musikalische die natürlichen Tonverhältnisse, sie fußt überall auf ihnen, sie kann nur durch sie wirken; in der rhythmischen Gliederung der Töne ist sie frei, aber in der Verbindung der Töne selber nicht. Die musikalische Composition ist blos eine mannigfaltige praktische Anwendung der in der Natur vorausgegebenen verschiedenartigen Beziehungen der Töne zu einander, und die Kenntniß dieser Beziehungen, die Kenntniß der natürlichen Beschaffenheit und Eigenthümlichkeit des Tonmaterials ist daher eine wesentliche Voraussetzung für das Begreifen des Wesens der Composition selbst, noch weit mehr als es die Kenntniß der Farben für das Begreifen der Malerei, die

Digitized by Google

in der Hauptsache, in der Zeichnung vom Material frei ist, irgend sein kann. — Allein diesem Satze, daß in der Musik „das Material die Composition bedingt," steht ebenso auch der andere, scheinbar widersprechende gegenüber, daß nämlich das Tonmaterial durch die musikalische Phantasie bedingt ist, daß es durch sie erst zu Tage gefördert und für die Zwecke der Composition zubereitet, organisirt, künstlerisch gestaltet werden muß. Das Material der Musik ist nicht ein einfach empirisch gegebenes, wie bei den bildenden Künsten, denen es der Hauptsache nach bereits zur Hand ist, wenn sie ihr Werk beginnen; es ist nur da als ein in der Natur angelegtes, aus ihr heraus zu entwickelndes, nicht aber als fertiges; es ist selbst Kunstproduct, es ist ein Erzeugniß der musikalischen Phantasie, die an Körpern und körperlichen Organen die Fähigkeit zur Tonerzeugung gewahr wird und durch diese Wahrnehmung angeregt, die Töne und deren Verbindungen, auf welchen die Musik beruht, selbst erst hervorbringt, ordnet und ausbildet. Daher namentlich die eigenthümliche Erscheinung, daß das musikalische Material nach Umfang und Beschaffenheit wesentlich abhängt von dem Standpunct der Ausbildung, auf welchem die musikalische Phantasie selbst angekommen ist; wie die ausgebildetere Malerei selbst neue Farbstoffe sucht, um den künstlerischen Bedürfnissen und Anforderungen, die auf höhern Bildungsstufen entstehen, Genüge zu thun, so und zwar in noch weit höherem Maaß ist es auch bei der Musik; es gibt Zeiten und Völker, bei denen ein großer Theil dessen, was wir Tonmaterial nennen, ganz unbekannt oder doch ungenützt blieb, und daher auch die Ausbildung nicht erhielt, deren es an sich fähig ist (Tongeschlechter, Harmonie, rhythmische Formen u. s. w.). Das Tonmaterial muß, ehe es wirklich Material für die Kunst werden kann, eine Reihe von Gestaltungen durchlaufen, die sich keineswegs gleich von selbst verstehen; dasselbe ist empirisch zunächst blos gegeben als eine noch ganz unbestimmte, ungeordnete, innerhalb ihrer selbst beziehungslose Mannigfaltigkeit einer Masse von Einzeltönen und Klängen, mittelst welchen noch kein Kunstwerk von schöner Form oder von bestimmtem Inhalt und Charakter zu Stande zu bringen wäre; dieser chaotischen Elementargestalt muß es entkleidet und zu einem geordneten, bildsamen Tonsystem erhoben werden; es muß z. B. Klarheit und Gefälligkeit der Tonfolge hergestellt, es müssen die charakteristischen Tonunterschiede und Tonverhältnisse, ohne die das Tonmaterial keine Möglichkeit mannigfaltiger Combinationen und concreter Bildungen darböte, z. B. die Unterschiede höherer und niederer Tongebiete, die Eigenthümlichkeiten der Intervalle, die harmonischen Verhältnisse zu Tage gefördert, es muß endlich auch rhythmische Ordnung und Gliederung hinzugebracht sein; dann erst ist das Material vollständig da und vollkommen brauchbar. Dieß Alles, wie namentlich die Intervall- und Harmonieverhältnisse, ist wohl von Natur

Digitized by Google

begründet und präformirt im Wesen des Gehörs und des Gefühls, aber es ist damit noch nicht nothwendig auch im Bewußtsein da, es muß und mußte Alles erst allmälig durch jene Thätigkeit der musikalischen Phantasie entdeckt, herausentwickelt und im Einzelnen näher bestimmt werden. Auch ist diese der Composition vorausgehende künstlerische Gestaltung des Tonmaterials gar nicht so klar in der Natur vorgezeichnet, daß sie sich für die musikalische Phantasie ganz von selbst, mit aller Sicherheit und Vollständigkeit ergäbe. Die verschiedenen Tonsysteme verschiedener Zeiten und Völker zeigen, wie unsicher Alles wird, sobald es sich um das Speziellere, um den Umfang der Tonreihe, um die normale Größe der Tondistanzen, um Tongeschlechter und Tonarten handelt; Harmonie und (jetziger) Rhythmus sind großentheils eine Erfindung von ziemlich spätem Ursprung; natürlich ist Alles, aber nicht Alles ist schon von der Natur empirisch an die Hand gegeben und nicht Alles von ihr schon so fest bestimmt, daß nicht in einzelnen Puncten abweichende Vorstellungen sich bilden könnten, oder wenigstens die naturgemäße Begründung von Diesem oder Jenem (z. B. von unserer Durtonleiter) nicht hie und da schwierig nachzuweisen wäre. Aus diesem schwebenden, unsichern Charakter der speziellern Gestaltung und Gliederung des Tonmaterials entsteht für die musikalische Aesthetik die Aufgabe, nicht nur die Beschaffenheit des Tonmaterials, wie sie sich im Verlauf der Zeiten gebildet hat, und ihre Bedeutung für die Composition zu analysiren, sondern auch der Begründung, welche sie im Wesen des Gehörs und des Gefühls hat, nachzugehen, die akustischen und psychologisch ästhetischen Gesetze, auf denen Alles beruht, zu erforschen und so eine aus der Natur geschöpfte Theorie des Tonmaterials zu gewinnen.

2. Der §. berührt auch die Frage nach dem Material im zweiten Sinne des Worts (vergl. §. 660) oder nach dem Medium, durch welches die Musik ihre Gebilde zur subjectiven Anschauung bringt, sie hörbar, vernehmlich macht. Auch hier fällt alles Aeußere im Begriff des Materials weg; das Material, in welchem die Musik arbeitet, ist die Phantasie des Zuhörers selbst, welcher der Componist sein Werk unmittelbar vor- oder „aufführt," indem er es mit den Mitteln, die er für dasselbe gewählt, mit natürlichen oder künstlichen Musikorganen, ertönen läßt. Durch die Aufführung, durch die Umsetzung des von der Phantasie des Künstlers zunächst blos gedachten Tones in wirklichen Ton, fließt derselbe unmittelbar über in die nachbildende Phantasie des Hörers; der Ton geht, nur flüchtig durch Stimmen oder Instrumente für den Moment fixirt, von der einen Phantasie hinüber in die andere, ohne daß ein äußeres Medium zwischen beide hineinträte. Auch hiemit trennt sich die Musik vollständig von den bildenden Künsten und tritt auf Eine Seite mit der Poesie, die gleichfalls nur für die Phantasie arbeitet; das musikalische Kunstwerk gewinnt (§. 763) nur momentan

Digitized by Google

ſubjective Exiſtenz im Geiſte deſſen, der es vernimmt; die hörende Phantaſie muß ihm entgegenkommen, damit es zu realer Exiſtenz außer dem Geiſte des Künſtlers gelange. Dieſes Entgegenkommen iſt zunächſt ein Verhältniß der reinen Paſſivität, der ſchlechthinigen Empfänglichkeit; die hörende Phantaſie bekommt das Tonwerk nicht in einem Moment als Ganzes, als Fertiges, das man überblicken, wieder bei Seite ſtellen, abermals beſchauen kann und ſo fort, ſondern ſie bekommt es nur als ſucceſſiv ſich entfaltende Reihe von Tonbewegungen, denen ſie continuirlich folgen, deren Vernehmung ſie ſich ganz und unbedingt hingeben muß, nicht nur um nichts Einzelnes, kein Glied der Reihe, ſondern namentlich um den innern Zuſammenhang ſich nicht entgehen zu laſſen, der die einzelnen Glieder überall unter ſich und mit dem Ganzen des „Tongewebes" verflicht. Dieſe Paſſivität der Hingabe an das Tonwerk wird zwar vermindert durch die Fixirung der Töne in der Notenſchrift, welche ein freieres Ueberſchauen des Ganzen ermöglicht; aber das wahre, den rechten Eindruck gebende Verhalten iſt dieſes Tonleſen nicht, das Tonwerk kommt hiebei nie ganz zu derjenigen Exiſtenz in der Phantaſie des (jetzt zum Leſer gewordenen) Hörers, die es eigentlich haben ſoll und will; das Tempo, die verſchiedene Betonung und Tonſtärke einzelner Stellen, der Fluß des Ganzen und der Theile, der lebendige Zuſammenhang an jedem einzelnen Puncte, dieß Alles geht dem Leſer mehr oder weniger verloren, und er verliert auch dadurch immer noch etwas am vollen Eindruck, daß die nachbildende Thätigkeit der Phantaſie durch die Verſtandesthätigkeit des fortwährenden Umſetzens der Tonzeichen in Tonvorſtellungen gehemmt und eingeengt iſt; er verliert hiedurch noch weit mehr als man z. B. beim Leſen eines Gedichtes einbüßt, weil das Aufnehmen der Poeſie ſelbſt ſchon mehr zugleich Verſtandesthätigkeit iſt und daher hier jenes Umſetzen der Zeichen in Vorſtellungen weniger ſtörend einwirkt. Sogar das eigene Ausführen (Spielen) eines Tonſtückes, durch welches jene Einſeitigkeit eines verſtandesmäßigen Tonleſens durch das Hören der geleſenen oder auch aus unmittelbarer Erinnerung reproducirten Töne wiederum einigermaßen ausgeglichen wird, iſt nicht dasjenige Verhalten, durch welches die Phantaſie das Kunſtwerk ganz und vollkommen ſich aneignet; es iſt auch hier zu viel Selbſtthätigkeit, die das reine Vernehmen des Gebotenen trübt, der Spieler greift ſeinem Spiel immer zugleich vor, er iſt im Geiſt immer ſchon weiter voran als mit der Hand, die beiden in ihm vereinigten Perſonen des Executors und des Hörers gehen doch nicht recht zuſammen, jede greift der andern in's Handwerk und läßt ſie nicht frei für ſich agiren; nur wer ein Kunſtwerk durch Andere aufführt, nur der Dirigent iſt ſo glücklich, Executor und Hörer zugleich ohne Schaden für den Einen oder Andern ſein zu können. Oefteres Leſen und Vortragen gleicht natürlich allmälig alle jene Mängel aus, indem durch die Wieder-

Digitized by Google

holung eine so innige Bekanntschaft mit dem Kunstwerk sich bildet, daß man am Ende auch den ganzen vollen und lebendigen Eindruck hat, den das passive Hören gewährt; aber auch dieß kommt dadurch zu Stande, daß die allmälig erworbene genaue Kenntniß des Stückes die dem Aufnehmen hinderliche verständige Selbstthätigkeit beim Lesen oder Vortrag mehr und mehr entbehrlich macht und so dem rein empfänglichen Verhalten Raum geschafft wird. Die Phantasie des Zuhörers ist jedoch nicht in dem Sinne passiv, aufnehmend, daß sie nicht, nur in anderer Weise als bei eigenem Exequiren, auch zugleich lebendig thätig sich verhielte; sie ist kein todtes Material, sondern sie bildet das Gehörte Schritt für Schritt nach, wie sie beim Gemälde von Gestalt zu Gestalt geht und damit eine concrete Anschauung des Ganzen gewinnt, sie folgt den Tonbewegungen und hat daher nachher ein Bild von ihnen in der Erinnerung, sie faßt im Aufnehmen immer zugleich selbstthätig zusammen, und von diesem selbstthätigen Zusammenfassen hängt es ab, ob das Kunstwerk im Hörer wirklich bewußte Existenz gewinnt, ob es nicht blos in sein Gehörorgan übergeht, sondern auch vom Geiste angeeignet, als Ganzes empfunden und angeschaut wird. Es ist hier ein ähnliches zweiseitiges Verhältniß wie bei dem Tonmaterial; wie dieses einfach der Natur abzulauschen ist und doch selbstthätig ihr erst abgewonnen, aus ihr heraus erst producirt werden muß, so muß die hörende Phantasie dem Gange des Tonwerks in voller Hingebung lauschen und ihn doch mit bewußter Reproduction verfolgen, seine verschiedenen Wendungen und Richtungen von einander unterscheiden und auf einander beziehen, bei allem Einzelnen die Beziehung zum Uebrigen und zum Ganzen mitauffassen, sie hat nie blos einzelne Puncte und Knoten des Fadens, sondern diesen selbst überall in ununterbrochener Stetigkeit festzuhalten. Dieses Auffassen und Festhalten kann natürlich bei längern, ungewöhnlichern, verwickeltern Tonreihen schwierig sein, der Zusammenhang, die Motivirung, das Verhältniß eines Gliedes der Tonreihe zu einer folgenden kann möglicherweise unklar und unverstanden bleiben, weil es an Sinn für die musikalischen Formen und Verhältnisse, an entwickelterer musikalischer Phantasie oder auch z. B. bei dramatischen Werken an der erklärenden Zugabe des Wortes fehlt; Naturanlage, Musikkenntniß, Uebung im Auffassen muß da sein, öfteres Hören oder geradezu Studium muß zu Hülfe kommen, wenn die Phantasie im Stande sein soll, alles Gehörte selbstthätig zu verfolgen und zu begreifen. Die andern Künste fordern auch dieß weniger, weil ihre aus der Natur und dem Leben genommenen oder doch analog gebildeten Gestalten und Schilderungen dem Bewußtsein etwas Gewohntes und Bekannteres sind; die Musik aber hat solche objective Gestalten nicht, sie hat nur Gestaltungen des Tonmaterials, nur Verhältnisse, Reihen, Combinationen, welchen eine so unmittelbare Evidenz nicht zukommt und welche darum schwerer innerlich

Digitized by Google

nachzuconſtruiren ſind; was bei der Architektur, Plaſtik, Malerei erſt das Zweite iſt, das ſelbſtthätige Erfaſſen der Proportionen, des Zuſammenhangs der Theile und Glieder, das iſt bei der Muſik das Erſte, die Bedingung, ohne welche das Tonwerk für den Hörer gar nicht zur Exiſtenz kommt; nur bei dem verwickeltern Drama findet etwas ganz Aehnliches ſtatt, indem auch hier das Verfolgen des Ganges der Handlung das Allererſte iſt, was der Zuſchauer thun muß, um das Ganze ſich ſelbſt anzueignen, — eine Verwandtſchaft zwiſchen Muſik und Drama, die uns auch ſpäter wiederum begegnen wird.

2. Kehren wir zum Material zurück, mit welchem die Muſik arbeitet, und zerlegen es in ſeine Elemente, ſo iſt es zunächſt der einzelne Ton, den ſie einem Körper durch eine von außen nach innen und von innen wieder nach außen dringende Erregung und Erſchütterung ſeiner Moleküle abgewinnt, um in dieſem ſchwingenden Erzittern körperlichen Stoffes die innere Erregung des bewegten Gemüthslebens abzubilden. Ihr Material iſt ſo nicht mehr materiell; materiell ſind nur die Mittel, die Organe, aus welchen es zu Tage gefördert wird, es ſelbſt aber iſt ein Ideelles, ein Dynamiſches, ein Product einer auf die Materie erregend wirkenden geiſtigen Kraft, obwohl immer ein Ideelles, das, weil es nur aus der Materie herauszuheben iſt, ſeiner concreten Beſchaffenheit nach durch die reelle Qualität der Materie, durch ihre Textur, durch die Grade ihrer Elaſticität und Beweglichkeit bedingt bleibt, ja ſelbſt erſt durch dieſes Nachklingen des Materiellen in ihm auch für ſich concrete Qualität, beſtimmten Charakter, eigenthümliche Farbe, Klang bekommen kann, ein Punct, an welchen ſich ſpäter die Betrachtung der verſchiedenen Tonmittel (Inſtrumente) anknüpfen wird. Um dieſer ſeiner ideellen, dynamiſchen Natur willen iſt der Ton auch nur vorhanden, ſofern er ſtets auf's Neue producirt, d. h. der für ſich ſtummen Materie, wie der leuchtende Funke dem harten Stein durch Anſchlagen entlockt wird; der Ton iſt eine Sprache des Innern, welche dieſes ſelbſt bildet, eine Sprache, welche das Innere unmittelbar aus dem eigenen Organismus hervortreibt in der Menſchenſtimme, und die es ebenſo auch aus der außermenſchlichen Natur hervorzutreiben weiß; die Muſik ſetzt die Materie in eine Bewegung, die dem Gemüthe des Menſchen gehorcht, leiht ihr Rede und Stimme, aus welcher dem Geiſt ſein eigenes Leben und Bewegen wie ein wunderbares Echo entgegentönt. Der Satz, daß der Ton nur iſt als ein Producirtes, Selbſtgeſchaffenes, gilt ſodann insbeſondere auch von ſeiner beſtimmtern Qualität, wie er ſie haben muß, um einen für die Kunſt brauchbaren Stoff abzugeben; die Erzeugung diſtincter und reiner, voller und ſchöner, ſtärkerer und ſchwächerer Einzeltöne iſt bedingt durch Aufmerkſamkeit des Gehörs und kommt zu Stande durch eine die Forderungen deſſelben realiſirende Kunſtfertigkeit, ſei es nun des Sängers

Digitized by Google

oder Spielers oder des Künstlers, der musikalische Instrumente fertigt; kurz, es verhält sich mit dem Einzeltone gerade so wie mit dem Tonmaterial überhaupt, er ist bereits Kunstproduct, welchem die Natur vorarbeitet, das aber erst durch freie Phantasiethätigkeit gewonnen wird.

§. 768.

Der Ton wird hervorgerufen durch regelmäßige Schwingungen eines elastischen Körpers. Mit der verschiedenen Geschwindigkeit, in welcher die einzelnen Schwingungen auf einander folgen, sind die Unterschiede der Höhe und Tiefe der Töne gegeben. Empfindbar wird die Höhe eines Tons im Verhältniß zu andern durch unbewußt vergleichende Auffassung der Zahl der Schwingungen, welche während seiner Dauer den Hörnerv getroffen haben, sowie durch den qualitativ verschiedenen Eindruck, welchen höhere und tiefere, aus schnellern und langsamern Schwingungen entstehende Töne auf das Gehörorgan hervorbringen. Der Höhenunterschied trennt jedoch nicht blos einzelne Töne von einander, sondern er theilt auch die ganze Tonmasse ab in verschiedene, höhere und niederere Tonlagen und Tongebiete, durch deren gegensätzliche Beziehungen zu einander zuerst ein Element charakteristischen Unterschiedes innerhalb des Tonmaterials hervortritt. 1. 2. 3.

1. Die Natur kennt keine absolute Starrheit und Ruhe. Das Gleichgewicht der Theile eines Körpers kann durch äußere Einwirkung aufgehoben werden, und zwar entweder bleibend oder vorübergehend; nach geringen Störungen stellt es sich von selber wieder her: die Körper erweisen sich elastisch. Ein Anstoß von außen ist im Stande einen Körper im Innersten erbeben zu machen; die zunächst getroffenen Moleküle weichen aus, kehren zurück, erhalten sich einige Zeit in dieser oscillirenden Bewegung und theilen sie zugleich den benachbarten Theilchen mit, so daß die Oscillation sich durch die Gesammtmasse des Körpers fortpflanzt, zuweilen ihn als Ganzes in sichtbare Erschütterung versetzt, ja selbst noch auf andere ihn berührende Körper sich überträgt, insbesondere auf die umgebende Luft und durch deren Vermittlung auf unser Gehörorgan; der irritirte Hörnerv schlägt die räthselhafte Brücke zwischen Außen- und Innenwelt und läßt uns jenes Erzittern als Schall vernehmen. Zum Ton veredelt sich der Schall, wenn die Schwingungen des Körpers regelmäßig erfolgen, d. h. in gleichen Zeitabschnitten, in gleichem Rhythmus sich wiederholen; erst mit dieser Regelmäßigkeit wird der Schall ein meßbares, den Eindruck einer bestimmten „Höhe" oder „Tiefe" gebendes und damit die Phantasie klar und deutlich ansprechendes Tönen, erst mit dem Eintreten der Regel, des Ebenmaßes beginnt die Musik. Je kürzer die Zeitdauer einer Schwingung, je schneller

Digitized by Google

die Gesammtbewegung ist, desto höher der Ton. Soll ein Ton dem Ohre überhaupt noch wahrnehmbar sein, so dürfen nach neuern Untersuchungen auf die Secunde nicht weniger als 8 und nicht mehr als 24000 (nach Andern 36000) Schwingungen treffen; faßlich aber, d. h. nach Tiefe und Höhe genau bestimmbar, ist der Ton nur zwischen den Grenzen von 16 Schwingungen und ungefähr 8500 Schwingungen in der Secunde (wobei unter einer Schwingung hier die doppelte Zurücklegung des kleinen Wegs verstanden ist, den die Theilchen des Körpers in abwechselnd entgegengesetzter Richtung beschreiben); das jetzt gewöhnliche Tonsystem geht über die Grenzen von 16 und 4200 nicht leicht hinaus; Zahlen, immer noch weit genug von einander entfernt, um nicht nur einer großen Zahl von Einzeltönen zwischen sich Raum, sondern auch diese Einzeltöne sich selbst wiederum zu verschiedenartigen, dem obersten und untersten klaren Tone näher oder ferner liegenden, „hohen, tiefen und mittlern" Tongebieten sich gruppiren zu lassen.

Die Höhenunterschiede zwischen den Einzeltönen (die Intervalle der Töne) bestimmen sich nach dem Verhältniß ihrer Schwingungsgeschwindigkeiten zu einander; dieses Verhältniß faßt (§. 762. Anm.) das Gefühl mittelst unbewußten Vergleichens auf und erhält so den bestimmten Eindruck der größern oder kleinern Distanz zwischen beiden. Anzunehmen ist übrigens, daß dieses Wahrnehmen der Höhe und Tiefe des Tons zugleich unterstützt ist durch das qualitative, dynamische Moment der verschiedenen, mehr oder weniger scharfen Einwirkung, welche das Gehörorgan von den verschiedenen Tonschwingungen erfährt. Die Alten wußten, weit richtiger als wir, nichts von „hohen und tiefen," sondern von „scharfen," akuten und „schweren" (stumpfen, dumpfen, weniger beweglichen) Tönen; in der That, „höher und tiefer" sind nur uneigentliche, auf das Liegen aller Töne in Einer stetigen Scale zwar passend hinweisende, aber doch blos bildliche, zufällige Bezeichnungen. Die schnelle Vibration des tönenden Körpers versetzt auch das Gehörorgan in eine schnellere, gereiztere, schärfer einschneidende Bewegung als die langsame (daher denn auch die „hohen" Töne auf das Nervensystem angreifender wirken als die mehr breiten, ruhigen Töne der tiefern Lagen). Bei langsamer Schwingung steht der Körper seinem Zustande der Ruhe, in welchem er tonlos ist, d. h. der Tonlosigkeit selbst noch näher, und der Ton behält daher, je „tiefer" er ist, desto mehr den Charakter geringerer Erregung der Elasticität, geringerer Schärfung des Klanges, womit auch der noch mehr materielle und elementarische, weniger distincte, dem dunkeln Tiefen vergleichbare Laut dieser Töne zusammenhängt. Je schneller aber die Schwingung, je rascher der elastische Körper aus dem Gleichgewicht seiner Theile gerissen wird, je krampfhafter er in sich zusammenzittert, desto mehr empfängt auch die Empfindung den Eindruck eines verschärften, verdünnten, sich mehr und mehr zuspitzenden

Digitized by Google

Erklingens; der hohe Ton ist eben der geschärftere und darum auch distinctere, die materielle Schwere immer mehr abstreifende, freiere, idealere, geflügeltere und darum „höher" erscheinende Ton; ja — was für Späteres von Wichtigkeit ist, — der hohe Ton ist die eigentliche Realisation des Tones, der eigentliche Gegensatz zur Tonlosigkeit, in der Reihe der hohen Töne realisirt sich in immer steigender Entschiedenheit das, was eben den Ton ausmacht, die Herauspressung des Klanges aus der an sich stummen Materie durch schnelle Erschütterung ihrer Theile, die Musik ist wesentlich Aufsteigen aus der tonlosen Tiefe zu immer schärfern oder höhern Tönen, die aufsteigende Bewegung ist eben die tonerzeugende und darum das eigentlich Lebendige, Schöpferische, sich Bewegende an der Musik, die absteigende Bewegung ist nur die Rückkehr zu geringerer Volubilität des Tons, sie ist bereits das Aufhören, das beginnende Verklingen, sie ist das Ende, wie das Aufsteigen der Anfang und der lebendige Fortgang ist. Diese Unterschiede des mehr oder weniger Scharfen fühlt die Gehörempfindung unmittelbar; wie die Töne an sich selbst verschieden sind, so ist auch ihr Eindruck an sich selbst ein verschiedener und gibt sich auch dem vergleichenden Hören von selbst als ein verschiedener zu erkennen, obwohl weiterhin Reflexion und Uebung dazu gehört, das bestimmtere Verhältniß der Stumpfheit und Schärfe (Tiefe und Höhe) zwischen einzelnen Tönen sicher wahrzunehmen.

a. Die ästhetische Bedeutung der höhern und tiefern Töne und Tonlagen für die musikalische Kunst ist schon §. 752 erörtert. Das dort Gegebene erhält nun hier eine noch genauere, aus dem Wesen der Tonerzeugung hergenommene Begründung. Die höhern, geschärftern, der materiellen Schwere entfliehenden, ideellern Töne sind es, in welchen sich die „gelöste Subjectivität" (s. d. §.) bewegt, zu denen sie aufsteigt im Jubel der Freude, wie in der ringenden, einen Ausweg suchenden Verzweiflung des Schmerzes; die höhern, distinctern, freiern Töne sind es, in welchen sich in der Regel die Melodie, die den klaren Ausdruck der Bewegtheit einer Stimmung gebende Aneinanderreihung von Tönen, bewegt, wogegen die tiefern die ruhige elementare Grundlage jenes bewegten Auf- und Absteigens, die substantielle Basis der zum Höchsten hinanstrebenden Subjectivität zu bilden haben. Wohl können in besondern Fällen auch die obern Töne die Rolle der untern übernehmen, indem die Töne der Harmonie in sie hinauf verlegt werden, während eine tiefere Stimme die Melodie übernimmt. Aber es hat dieß immer seinen speziellen Grund und kann nicht die Regel sein, es tritt dann ein, wenn die Begleitung einer Baßmelodie oder Passage es nicht anders gestattet, oder wenn der Componist in einem größern Tonstück eine Melodie abwechselnd in mannigfaltigen Tonlagen auftreten lassen will, oder erfüllt es den Zweck, einer Melodie bei ihrem ersten Erscheinen, z. B. im Anfang einer Symphonie, einen noch ruhigern,

Digitized by Google

unentwickeltern, dumpfern Charakter zu geben und sie erst, nachdem sie sich so zuvor in der dunkeln Tiefe geregt, zu ihrer eigentlichen Region der hohen und klaren Töne aufsteigen zu lassen; die Begleitung höherer Töne dient in solchen Fällen dem Bedürfniß deutlicher Harmonisirung sowie der Vorbereitung der höhern Lagen, in welche nachher die Melodie selbst emporgehoben wird. Die Melodie kann aber auch ohne eine solche Begleitung höherer Töne in tiefern Lagen erscheinen, und zwar entweder ganz ohne alle Begleitung oder mit einer noch tiefern als sie selbst es ist; hier, wo das höhere Element ganz fehlt, ist es vorzüglich der Charakter des ruhigern, gefaßtern, ahnungsvollen, feierlichen, drohenden Ernstes, oder auch bei bewegtern Tonstücken des Wühlens, Arbeitens in der Tiefe, des Ankämpfens gegen eine Gebundenheit, Schranke, Fessel, was durch diese Verlegung der Melodie in tiefere Lagen (z. B. im Uebergang zum Finale der Beethoven'schen Cmoll-Symphonie) hervorgebracht wird.

Der Begriff der Tonlage führt über zu dem der Tongebiete, d. h. der Hauptregionen oder (mit Beziehung auf einzelne in einer solchen Tonregion sich bewegende Menschenstimmen, Instrumente) der Hauptstimmen, in welche die ganze Reihe der Töne in Bezug auf Höhe und Tiefe zerfällt. Eine ansehnliche Reihe niederer Töne theilt mit dem niedersten immer noch im Ganzen den Charakter des Dumpfen, Breiten, Tiefen; dasselbe ist der Fall in den obersten Lagen und so treten zunächst zwei wesentlich verschiedene Tongebiete einander gegenüber, die tiefe und hohe Region, Baß und Sopran, jener dumpf, schwer, unbehülflicher, aber ernst, kräftig gehalten, männlich substantiell, dieser hell, leicht, fein, jugendlich weiblich, anmuthig, beweglich und weich, ebenso aber auch für das Scharfe, Durchdringende, Einschneidende wesentlich geeignet. Die Mittelregion zwischen beiden theilt sich selbst wiederum in zwei Gebiete, deren jedes den Charakter der höchsten und niedersten Region in sich auf interessante Weise vereinigt darstellt. Der Tenor ist dem Sopran gegenüber tief, dem Basse gegenüber selbst wieder Sopran mit allen Eigenschaften desselben, nur mit Ausnahme des Einschneidenden, das ihm natürlich fehlt, so daß vorzugsweise das Helle, Weiche, Freie im Verein mit Männlichkeit, aber freilich ohne die substantielle Tiefe und Kraft, an ihm hervortritt. Der Alt ist der Baß des Soprans, das Weibliche ohne das Kindlichjugendliche und Scharfe, das anmuthig Runde, Volle, das Weiche und doch Ernstere und Kräftigere. Am sprechendsten treten diese Gegensätze und Beziehungen hervor bei der Menschenstimme, bei welcher sie durch die ihnen entsprechenden Alters- und Geschlechtsunterschiede noch klarer als sie es an sich schon sind in's Licht gesetzt werden; aber auch bei den Instrumenten kehren sie wieder, so daß einerseits jedes Instrument von besonders großem Umfange eine Scala dieser charakteristischen Höhenunterschiede, oft mit ganz merkwürdiger Aenderung der

Digitized by Google

Klangfarbe, durchläuft und andererseits unter den beschränktern Instrumenten jedes vorzugsweise den Charakter der einen oder andern Tonregion eigenthümlich darstellt. Eine Beschränkung der Musik auf die eine oder andere Region, eine Ausschließung z. B. der höhern Stimmen vom Gesange, wie sie bei den Alten wenigstens Regel war, bringt in das Tonmaterial eine Einförmigkeit, welche die freie Bewegung der Musik nur hindern kann. So wenig das andere der neuesten Zeit angehörige Extrem, die unnöthige, gewaltsame und unnatürliche Hinaufschraubung des Gesangs zu schrillenden und zirpenden Hochtönen irgend zu entschuldigen ist, da der Umfang des Tonsystems, wie er früher gewöhnlich angenommen wurde, in der That einer Musik von Geist und Inhalt Raum genug verstattet, um die mannigfachsten Differenzen und Gegensätze der Tonhöhe anzuwenden: so wenig ist es zu billigen, wenn dieser Raum nicht wirklich benützt wird; erst hiemit bekommt die Musik Farbe und Contrast, Leben und Mannigfaltigkeit. Natürlich muß nicht in jedem einzelnen Tonwerke diese Verschiedenheit der Tonlagen und Tonregionen zur Anwendung kommen; es gehört zur Mannigfaltigkeit der Musikformen selbst wieder, daß es auch Stücke gebe, welche in engern Grenzen, ja in nur ganz wenigen Tönen sich bewegen, um damit Ruhe, Ansichhalten oder Aehnliches auszudrücken; aber solche Stücke können nur eine einzelne und zwar untergeordnete Art der Musik bilden, die vielmehr eben in der Gegenüberstellung, dem Wechsel, dem einander Antworten, dem zu einem Ganzen Zusammenwirken der verschiedenen Stimmgebiete ihre eigenthümliche Belebtheit, Kraft und Fülle gewinnt.

Von selbst versteht es sich, daß sowohl der Contrast als das Entsprechen und Zusammenwirken der verschiedenen Stimmen nur möglich ist, wenn die vier Tongebiete nicht beziehungslos auseinander fallen, sondern neben aller Besonderheit wiederum in einem Verhältniß der Toneinheit, des Zusammenklingens zu einander stehen; wie dieses sich bildet, zeigt der nächste Paragraph.

§. 769.

Zwischen den dem Ohre noch vernehmlichen Grenzen der Höhe und Tiefe liegt an und für sich eine unendliche Menge von Tönen, welche den Abstand zwischen beiden Endpuncten in stetiger Aufeinanderfolge, in unendlich kleinen, fließenden Unterschieden von einander ausfüllen. Aber die musikalische Phantasie, geleitet durch die natürlichen Forderungen des Gehörsinns, greift, um distincte Töne zu erhalten, aus jener unendlichen stetigen Reihe eine endliche discontinuirliche Reihe neben einander liegender höherer und niederer Tonstufen in der Art heraus, daß zwischen der tiefern und der nächstliegenden höhern Stufe zwar kleine, aber doch deutlich ansprechende Unterschiede der Lage (Intervalle) entstehen, die sich selbst wieder in weitere und engere, Ganz- und

Digitized by Google

2. Halbtöne, theilen. Innerhalb dieſer Reihe, durch deren klare und gleichartige Gliederung das Reich der Töne bereits zu einem geordneten Ganzen, zum Tonſyſtem, erhoben iſt, treten aber auf Grund des natürlichen mathematiſchen Verhältniſſes der Töne zu einander auch noch weitere, jene Gliederung erſt wahrhaft vollendende Intervallverhältniſſe hervor, Verhältniſſe theils der Einheit (Einſtimmigkeit), theils der mehr oder weniger ſpezifiſchen Zuſammengehörigkeit entfernterer Töne unter ſich, das Verhältniß der Octave einer-, das der Quint, Quart und großen Terz andererſeits, während den andern größern Intervallen, Sext, Septime, kleiner Terz eine gleich ſpezifiſch ausgeprägte Beziehung ihrer Töne zu einander nicht zukommt.

1. Vom unterſten bis zum oberſten wahrnehmbaren Tone ließen ſich, wenn man die Höhenunterſchiede zwiſchen den Einzeltönen unendlich klein nähme, unzählige Zwiſchenſtufen denken; es iſt aber klar, daß die Unterſchiede der einander nächſtliegenden Töne deſto unbemerkbarer und unerfaßbarer werden, je weniger ſie von einander abſtehen, und daß daher nicht Kleinheit, ſondern eher Größe der Intervalle muſikaliſches Geſetz iſt. Zu kleine Intervalle können weder allgemein deutlich vernommen, noch vom ausübenden Muſiker leicht und ſicher hervorgebracht werden; ihr Gebrauch würde allen Eindruck des Hellen, Durchſichtigen, Freien unmöglich machen; wenn die Tonreihe in eine zu große Zahl kleiner Tonſtufen ſich zerſplittert, ſo ſind die Nachbartöne einander zu nahe, die diſtantern durch zu viele Zwiſchenſtufen von einander getrennt, ſowohl der klare Unterſchied als die nähere Beziehung der Töne zu einander iſt aufgehoben. Manche Völker des Alterthums, auch die Griechen, haben allerdings einen Werth auf kleine Intervalle gelegt und daher neben dem Fortgang durch Ganz- und Halbtöne auch den durch Viertelstöne für ſchön und effectreich gehalten, die ſogenannte enharmoniſche Tonleiter; aber eine ſolche Tonfolge kann doch nur eine ſehr bedingte Anwendung finden, ſie würde bei längerem Gebrauch wegen der Anſtrengung des Unterſcheidens der Intervalle, ſowie wegen des Umſtandes, daß die Tonreihe in ſo ganz kleinen Abſätzen vorwärts rückte oder vielmehr ſchliche, auf Gehör und Phantaſie theils unnatürlich ſpannend und überreizend wirken, theils den Eindruck einer gedehnten, unklar gedrückten und gepreßten Bewegung hervorbringen. Eine ſolche einerſeits nervös aufregende, andererſeits keinen freien und klaren Aufſchwung geſtattende Muſik kann natürlich nur da Platz finden, wo das Bewußtſein noch nicht zu wahrer Geiſtigkeit und Freiheit gekommen, ſondern noch mit einer ſinnlichen Beſtimmtheit des Fühlens behaftet iſt, die auf der einen Seite heftige Erregung will, auf der andern einem trüben und dumpfen Empfinden ſich nicht zu entwinden im Stande iſt. Bemerkenswerth iſt es in dieſer Beziehung, daß dieſelben Völker, welche enharmoniſche Tonfolgen im Gebrauche

Digitized by Google

haben (z. B. auch Araber, Aegypter, Hindus), zugleich diejenigen sind, bei welchen nicht das melodische und harmonische, sondern das aufregende rhythmische Element der Musik vorherrscht, noch mehr aber, daß ihr Tonsystem nach Umfang der Höhe und Tiefe ein enges und beschränktes ist und daher auch aus diesem Grunde keinen Raum hat für gehörige Klarheit und Mannigfaltigkeit der Töne; diese wird ja nur da möglich, wo das Tonsystem nach beiden Seiten, nach oben und unten, hinlänglich ausgedehnt ist, um für alle möglichen hohen und tiefen und eben hiedurch bestimmt von einander geschiedenen Tongattungen Platz zu bieten. Weite Ausdehnung des Tonsystems bis zu den Grenzen des klar Vernehmlichen und innerhalb dieser Ausdehnung klare und distincte, einfach und mühelos hervorzubringende und zu erfassende Distanzen der Nachbartöne, dieses zusammen erst macht natürlich und deutlich ansprechende, gesundkräftige, lebendigfreie und reich gegliederte Musik möglich; wie die Sprache des lebendig erregten Menschen nicht in continuirlicher Tonerhöhung und Tonverminderung auf- und abgleitet, sondern in freiem Schwunge klar geschiedene höhere und niederere Tonlagen ergreift, so auch die Musik; es gibt für Gehör und Verstand nichts Widrigeres als eine stetige Hinauf- oder Herabschiebung des Tones, wie eine solche z. B. beim Stimmen einer Saite oder bei dem eben durch diese Stetigkeit uns unausstehlichen Hundegeheul stattfindet. Nur so viel ist hiebei zu fordern, daß die Distanzen der Einzeltöne nicht eine Weite haben, bei welcher eine enge und *fließende* Verbindung derselben unmöglich wäre. Es ist ein nicht minder wesentliches Gesetz, daß von jedem Tone nach beiden Seiten ein fließender Uebergang in eine andere Tonstufe möglich sei, weil Einheit des Mannigfaltigen nicht minder ein Postulat der Kunst ist als die Mannigfaltigkeit; in diesem Sinne muß das Tonsystem allerdings eine continuirliche Reihe sein ohne Lücken und Entfernungen, die nur eine sprungweise Hinundherbewegung auf ihm gestatten würden. Diesem Bedürfniß enger Verbindung und fließenden Uebergangs dienen in unserem Tonsystem namentlich die *Halbtöne*, die nicht nur zwischen den Ganztönen überall nach freiem Belieben eingeschaltet werden können, sondern auch längst durch naturgemäße Praxis eine feste Stellung auf gewissen Stufen der Tonleitern angewiesen erhalten haben; durch sie tritt dem Momente klarer Distinctheit das ebenso unentbehrliche der engen und stetigen Verknüpfung ergänzend zur Seite, freilich immer in untergeordneter Bedeutung, da der weniger klare, freie, gehobene Fortgang durch Halbtöne nicht der vorherrschende sein kann.

2. In Betreff des im §. über die weitern wesentlichen Intervallverhältnisse Gesagten ist zunächst auf die unmittelbare acustische Erfahrung und sodann auf die Ergebnisse der Physik zu verweisen, welche Dem, was das Gefühl vom Tonsysteme fordert, vielfach eine so schöne Bestätigung

Digitized by Google

geben. Wie es eine Thatsache ist, daß im Sprechen, im Rufen, im natürlichen Singen der Fortgang durch mindestens den Halb- und Ganztönen entsprechende Tondistanzen dem menschlichen Gefühl ganz von selbst nahe liegt, so ist es eine nicht minder gewisse Thatsache, daß auch gewisse größere Intervalle für Gehör und Gefühl etwas ganz besonders Einleuchtendes, Faßliches, charakteristisch Ansprechendes haben. Für's Erste nämlich begegnen uns im Tonsysteme höhere und niederere Töne, die für uns doch qualitativ ganz dieselben sind, an denen wir keinen Unterschied mehr wahrnehmen als eben den quantitativen Unterschied des Höhern und Tiefern, so daß es oft schwer wird sie auseinander zu halten, namentlich wenn sie von verschiedenen musikalischen Organen angeschlagen werden, — die eintönigen, unisonen, sogen. Octaventöne. Es treten ebenso zweitens höhere und niederere, nur etwa um die Hälfte des Octavenintervalls von einander entfernte Töne auf, die wir zwar als qualitativ verschieden empfinden, die aber beßungeachtet untrennbar zusammen zu gehören scheinen, indem das Uebersetzen von einem auf den andern und nicht minder das wechselnde Hinundhergehen zwischen beiden, ja selbst das Fortgehen vom einen auf den andern durch das ganze Tonsystem aufwärts uns durchaus leicht und natürlich ist, ja wenn einmal begonnen fast geboten erscheint, — die sogen. Quintentöne. Setzen wir einen bestimmten Ton als Anfang einer Octavenreihe (als Grundton), so ergibt sich zudem das weitere Resultat, daß die über demselben liegende Quint sowohl beim Aufsteigen als beim Absteigen zwischen dem Grundton und seiner Octave als natürlicher Vermittlungston sich darbietet, der das Treffen der Octave wesentlich erleichtert (was die andern Zwischentöne nicht thun), sowie daß der Fortgang von der Quint zur Octave des Grundtons hinauf für das Gefühl doch ästhetisch ansprechender und gefälliger ist als der obige Fortgang von Quint zu Quint u. s. f. Ein drittes ähnliches Verhältniß findet endlich innerhalb des Quintenintervalls statt bei der sogen. großen Terz. Die große Terz des Grundtons führt von letzterem ähnlich zur Quint hinüber, wie diese vom Grundton (Prim) zur Octave, sie ist gleichfalls von jenem aus leicht zu treffen, leichter z. B. als der auf ihn nächstfolgende Nachbarton (die Secund). Nur dadurch unterscheidet sie sich wesentlich von der Quint, daß der Fortgang in großen Terzen auf- und abwärts nicht mehr natürlich, vielmehr ohne besondere Aufmerksamkeit und Tendenz ganz unvollziehbar ist. Auf die große Terz folgt naturgemäß vom Grundton aufwärts nicht wieder eine große Terz, wie Quint auf Quint folgen kann, sondern naturgemäß folgt die Quint des Grundtons, die von seiner großen Terz etwas weniger weit, nur um eine sogen. kleine Terz absteht; das Terzenintervall findet sonach im Quintenintervall seinen ergänzenden Abschluß, es bleibt diesem untergeordnet, die große Terz ist nicht so wie die Quint Hauptton innerhalb

Digitized by Google

der Octave, ſondern ein die Quint vorbereitender und die Quintdiſtanz ausfüllender Vermittlungston, ein Verhältniß, das in dem Namen Dominante für Quint, Mediante für Terz paſſend ausgedrückt iſt. Vergleichen wir dieſe drei Hauptintervalle, ſo iſt das Octavenintervall einerſeits das einfachſte und faßlichſte, andererſeits das ſelbſtändigſte, am meiſten in ſich befriedigte, ſofern der Fortgang von Octave zu Octave nichts Widerſprechendes, Unbehagliches an ſich hat, ſondern ganz natürlich und anſprechend iſt; in zweiter Linie ſteht das Quintenintervall, es iſt bei aller Natürlichkeit doch weniger ſelbſtändig, weil das Gefühl, nachdem die Quint angeſchlagen iſt, doch hierauf den Grundton oder ſeine Octave lieber hört als eine zweite Quint, wie wenn es aus dem durch die Quint geſetzten Unterſchied wieder zur Einheit, zum Tone, von dem es ausgegangen, zurückſtrebte; in dritter Linie endlich das Terzintervall, ſofern es der Quint ähnlich untergeordnet iſt wie dieſe der Octave.

Mit allen dieſen Sätzen, welche die unmittelbare muſikaliſche Erfahrung, Beobachtung, Singpraxis an die Hand gibt, treffen nun, zum Beweiſe, daß hier keine Willkür ſtattfindet, die Entdeckungen der Phyſik über die mathematiſchen Verhältniſſe dieſer Intervalle ſehr ſignificant zuſammen. Die Octave entſteht, wenn auf 1 Schwingung des untern Tons 2 des obern kommen, wenn z. B. eine Saite um's Doppelte ſchneller als eine andere ihr ſonſt gleiche erregt wird; bei der Quint kommen auf 2 Schwingungen unten 3 oben, bei der großen Terz 5 obere auf 4 untere. Bei der Octave alſo ſchwingt der obere Ton im Verhältniß zum untern mit 2facher, bei der Quint mit 1½facher Schnelligkeit; in der Octav iſt die Dauer der einzelnen obern Schwingung 2mal, bei der Quint 1½mal kürzer als die der untern. In der Octav kehrt alſo ganz daſſelbe Schwingungsverhältniß wieder, wie bei der Prim, daſſelbe nur verdoppelte Schwingungstempo, es iſt qualitativ ganz dieſelbe Erregung des Gehörorgans, nur um's Doppelte (4fache, 8fache u. ſ. f.) geſchärft. Am nächſten verwandt iſt das Schwingungs- und Erregungsverhältniß bei der Quint, indem hier zwar nicht Verdoppelung, aber 1½fache Beſchleunigung der Bewegung ſtattfindet, welche zwiſchen der einfachen und gedoppelten in der Mitte liegt. Nicht ſo ganz einfach verhält es ſich bei der großen Terz, welche merkwürdiger Weiſe von den Alten, ja bis tief in's Mittelalter hinein für ein (beim Zuſammenklang) nicht conſonirendes Intervall gehalten wurde, während ſie uns ſchlechthin wohlgefällt. Ein ſo natürlich ſich von ſelbſt aufdrängendes Mittelglied, wie die Quint zwiſchen den beiden Octaventönen, iſt ſie allerdings nicht, weder dem acuſtiſchen Eindruck noch dem Zahlenverhältniß nach; das Verhältniß 4:5 hat keine nähere Analogie zu 2:3, wie dieſes ſie hat zu 2:4 (1:2); blos die Aehnlichkeit findet ſtatt, daß wie in der Quint den geraden Bewegungszahlen der Octaventöne eine ihnen nächſtliegende

Digitized by Google

ungerade Bewegungszahl, also ein in letzterer Beziehung wesentlich verschiedenes Bewegungsverhältniß entgegentritt, so auch bei der Terz dasselbe der Fall ist, jedoch mit dem Unterschied, daß die Bewegungsdifferenz geringer und daher die Distanz zwischen Prim und Terz eben nur so groß ist, um der letztern eine Mittelstellung zwischen Prim und Quint anzuweisen — weßwegen wohl den Alten die Terz als nicht scharf und distinct genug erschien. — Dieses Zusammentreffen der acustischen Faßlichkeit und Gefälligkeit der Intervalle mit den mathematischen Geschwindigkeitsverhältnissen ist gewiß nicht zufällig. In der Octav empfindet das Gefühl dasselbe Bewegungsverhältniß wie im Grundton, es hat hier die Befriedigung in beiden Tönen eine durchaus gleichartige Erregung wiederzufinden, auf der es wie auf einem Ruhepunct stillhält, wenn es sie erreicht hat; in der Quint findet es sich halbwegs der Octave zu gehoben, wie der rechnende Verstand in der Zahl 3 die Mitte zwischen 2 und 4, das mit seiner Hälfte vermehrte (anderthalbfache) Zwei erkennt, das nur noch ein zweites Mal mit seiner Hälfte vermehrt werden darf, um die Zahl Vier zu haben; in der Terz findet immerhin eine ähnliche Erhebung zur Quint hin statt, wie in dieser zur Octave. Sehr einfach, mathematisch einfacher noch als das der Terz ist das Zahlenverhältniß der Quart, nämlich 3:4. Die Quart ist vermöge dieses Verhältnisses das Intervall zwischen der Quint (3) und der obern Octave (4) des Grundtons (2), und sie steht daher zur Quint in engster Beziehung, sie füllt mit ihr zusammen die Octavenreihe aus; aber sie hat doch nicht gleiche Bedeutung mit ihr; vom Grundton aus führt die Quart nicht zur Octave hin, wie die Quint es deßwegen thut, weil die 1½fache Beschleunigung zwischen der einfachen Geschwindigkeit (Grundton) und der verdoppelten (Octavton) in der Mitte oder mit beiden in gleicher Reihe liegt; auch der Terz kommt sie insofern nicht gleich, als sie nicht wie diese vermittelnd zu einem Hauptintervall, wie die Quint, hinführt; die Quart ist ein sehr natürliches, befriedigendes Intervall, aber sie ist von der Prim einerseits zu entfernt, um so ansprechend wie die Terz auf sie zu folgen, und andererseits ihr noch zu nah, um durch sie zur Octav emporzusteigen. — Weniger einfach sind die Schwingungszahlverhältnisse der übrigen größern Intervalle. Bei der kleinen Terz, die in ähnlicher Weise die große Terz zur Quint ergänzt, wie die Quart diese zur Octave, ist das Verhältniß 5:6, bei der großen Sext 3:5, bei der kleinen 5:8; bei der kleinen Septime 5:9 oder (ohne leicht bemerkbaren Unterschied des Tones) 9:16, bei der großen 8:15. Diesen weniger einfachen Zahlenverhältnissen entspricht auch die acustische Eigenthümlichkeit dieser Intervalle. Die kleine Terz macht, wenn sie selbständig und nicht blos als naturgemäße Ergänzung der großen Terz zur Quint auftritt, den Eindruck eines weniger natürlichen und distincten Fortschritts; die große und kleine Sext sind vom Grundton

Digitized by Google

zu entlegen, als daß sie ohne die Mittelstufe der Quart von ihm aus leicht zu erreichen wären; die große Septime (15:8) klingt bereits wie ein Uebergang zum Octaventon (16:8), leitet aber ebendeßwegen zu ihm mit zwingender Gewalt hinüber und hat in dieser Eigenschaft (als „Leitton") allerdings wiederum eine besondere Bedeutung. In ähnlicher Weise ist das Gefühl auch bei der Erhebung vom Grundton zur kleinen Septime nicht beruhigt, sondern muß nothwendig entweder zur großen und durch sie zur Octav vollends hinauf oder zur Sert und von da weiter bis zur Quart herabgehen, um wieder zur Ruhe zu kommen. Das Zahlenverhältniß der großen Secund ist, indem auch hier wie oben, zwei Verhältnisse neben einander Geltung haben, entweder 9:10 (kleiner) oder 8:9 (großer Ganzton), das des großen Halbtons 15:16, des kleinen 24:25; für das Gefühl liegt die große Secund zwischen Prim und Terz in der Mitte als die von jener aus sich natürlich ergebende und klar zur Terz hinüberführende Tonstufe, ein Verhältniß, das sich auch bei der kleinen Secund im Verhältniß zur großen wiederholt. — Gemeinsam ist all diesen Intervallverhältnissen, die auf unser Gehör den Eindruck des Natürlichen und Bestimmten machen, daß sie sich durch Zahlen ausdrücken, in welchen überall 2, 3, 5 die letzten Factoren sind. Wo versuchsweise Zahlen wie 7, 11 u. s. w. als Factoren von Schwingungsgeschwindigkeiten genommen werden (7:8 und dergl.), da entstehen Tonverhältnisse, die den Eindruck des Unklaren, Verschwommenen machen; es muß, wie es scheint, wenn das Gefühl eines ansprechenden Tonintervalls entstehen soll, das Verhältniß der Schwingungsgeschwindigkeiten und der durch sie hervorgebrachten Erregungen des Gehörorganes ein möglichst einfaches sein; die Verhältnisse von 1 zu 2 (4 zu 8 u. s. f.), 2 zu 3 (3 zu 4 u. s. f.), 2 oder 3 zu 5 (4 zu 5, 5 zu 6 u. s. f.) sprechen allein oder vereinigt (z. B. 4, 5, 6 = Prim, Terz, Quint) Gefühl und Geist an durch das einfach Proportionirte, leicht Zusammenzuschauende, das sie an sich haben. Der Geist strebt von Natur nothwendig nach Einheit, nach einfach klarer Proportion des Verschiedenen und vernimmt daher eine solche überall mit Befriedigung; am größten ist diese Befriedigung bei dem Verhältniß 1:2, beim Zusammentreffen der doppelt so starken mit der hälftigen Erregung, indem hier der Rhythmus der Bewegung dem Grundverhältniß nach ganz identisch ist und jede der beiden Bewegungen auf die andere als mit ihr identisch hin- und zurückweist; schon geringer, aber doch durch die leichte Vergleichbarkeit der beiderseitigen Tempozahlen immer noch groß genug ist die Befriedigung bei dem Verhältniß 2:3, 3:4, 8:9, 4:5, weil hier zweitheilige, gerade, und dreitheilige, ungerade Rhythmen einander gegenübertreten; weit geringer aber bei den Verhältnissen, wo nicht 2 und 3 oder 5, sondern zwei ungerade, 3 und 5, einander gegenüberstehen und

Digitized by Google

die Unterschiede der Zahlen überhaupt zu groß sind, wie bei Serten und Septimen. Die Töne sind Rhythmen und sie rufen desto mehr das befriedigende Gefühl der natürlichen Zusammengehörigkeit hervor, je gleichartiger, je einfacher zu einander in klares Verhältniß zu setzen ihre Schwingungsschnelligkeit ist; das klarste, am unmittelbarsten einigende, ja identificirende Verhältniß ist das durchaus ebenmäßige der einfachen Gedoppeltheit; das nächstklare die nicht zu große gerade Zahl gegenüberstehend der ihr nächsten ungeraden Zahl; weniger klar zwei ungerade und noch weniger gerade und ungerade Zahlen, die numerisch zu weit von einander abstehen, bei diesen hört die engere Beziehung auf, sie werden gegen einander gleichgültig; blos beim Halbton ändert sich dieses wieder dadurch, daß hier (15 : 16) das Gefühl der unmittelbaren quantitativen Nähe sich natürlich unmittelbar aufdrängt. Auf der andern Seite ist jedoch neben der Thatsache, daß Gleichartigkeit der Schwingungsverhältnisse befriedigt, auch ein zweites Moment nicht zu übersehen; der Geist will nicht nur Eintönigkeit, einfache Zusammengehörigkeit, er weilt mit Befriedigung auf ihr und fordert sie unbedingt, damit die Tonreihe nicht ein einheitsloses Aggregat verhältnißloser Töne sei, aber er ist trotzdem auch wieder im Einfachen, Unterschiedslosen unbefriedigt, er fordert nicht abstracte, sondern concrete Einheit, Einheit Verschiedener, Mannigfaltigkeit, und darum findet unter den bisher betrachteten Intervallen auch noch ein zweites Werthverhältniß statt; das Gefühl verlangt gebieterisch neben den gleichartigen, absolut klaren Intervallen auch ungleichartigere, weniger wasserklare, es gibt diesen, wenn es die erstern zu oft nach einander vernehmen muß, sogleich den Vorzug, es will nicht Quintenzirkel, sondern nach der Quint die Quart, es fordert Ausfüllung der Octave durch die Quint, der Quint durch die Terz u. s. f., es ist befriedigt durch Einheit, aber positiv gefällig ist ihm nur die durch Mannigfaltigkeit ergänzte, belebte Einheit, es ist ihm im Leeren, Einartigen nicht wohl, obwohl es schließlich zum Einartigen immer zurückstrebt, um in ihm zur Ruhe zu kommen und daher z. B. den Schluß eines Tonstücks außer im Grundton selbst entweder in seiner Octave oder höchstens in Terz oder Quint gestattet, indem es eben nach Durchlaufung der concretern Intervalle zu den einfachen und klaren sich wieder zurückwendet. Diese Zweiseitigkeit des Werthverhältnisses der Hauptintervalle wird sich noch bestimmter herausstellen, wenn wir nun dazu fortgehen, die Bedeutung derselben für die Ordnung und Gliederung des Tonsystems überhaupt, sowie für die musikalische Composition zu betrachten.

§. 770.

Durch das Octavenverhältniß theilt sich das Tonsystem ab in ein System kleinerer, gleichstimmiger, höherer und niederer Perioden; durch die andern

Digitized by Google

Hauptintervalle gliedert sich die Octave innerhalb ihrer selbst wiederum zu kleinern Abschnitten, durch welche das Verhältniß der übrigen innerhalb der Octave zu liegen kommenden Einzeltöne zu einander erst seine genauere naturgemäße Bestimmung empfängt. Zur Gliederung des Tonsystems tragen diese Intervallverhältnisse aber auch dadurch bei, daß vermöge des von der Natur sei bestimmten Charakters, der diesen Intervallen sowohl für sich als in ihrer Verbindung mit einander eigen ist, in ihnen die ersten Grundlagen zu naturgemäßer, charakteristischer, ansprechender Verbindung der Töne (zur Melodie und Harmonie) gegeben sind.

In §. 769, 1. ist darauf hingewiesen, daß die Musik vor Allem distincte Intervalle bedarf, deutlich von einander geschiedene Klänge, deren keiner ist was der andere, die Schärfe der Scheidung, der Auseinanderhaltung der einzelnen Momente ist das Erste, jeder Ton muß von seinem Nachbar so weit abliegen, daß er unmittelbar als ein von ihm schlechthin verschiedener vernommen wird, und diese Distinction muß sich durch die ganze Tonreihe nach beiden Dimensionen hin in gleicher Weise vertheilen. Allein wie schon dieß Verhältniß der Nachbartöne zu einander von der Art sein muß, daß sie sich doch auch wiederum als Klänge vernehmen lassen, die einander nicht schlechthin fremd, sondern nahe zusammengehörig, einander einfach proportionirt sind: so tritt nun auch noch das weitere Postulat ein, daß die Tonreihe nicht ein bloßes Aggregat verschiedener, heterogener, sich fliehender Töne sei, sondern vielmehr ein Ganzes, innerhalb dessen sich auch wieder eine Einheit, eine engere Zusammengehörigkeit, eine spezifische Verwandtschaft einzelner seiner Theile und Stufen darstellt. Die Tonreihe würde ein bestimmungs-, begriffs- und charakterloses Nebeneinander atomistischer Toneindrücke, wenn nicht auch auf einzelnen ihrer Puncte ein solches qualitatives Einheits- oder Verwandtschaftsverhältniß von Tönen zu einander hervorträte. Man kann sich dieß veranschaulichen, wenn man sich vorstellt, die Tonreihe stiege in lauter Ganztönen aufwärts, die so weit genommen wären, daß weder das Quinten- noch das Octavenverhältniß irgendwo sich ergäbe; in diesem Fall wäre das Resultat ein Progreß in's Unendliche, eine Reihe ohne Ende und Ziel, ohne Sinn und Zweck, eine Reihe des abstracten Unterschieds, die durchaus in beziehungslose Tonatome und Tondistanzen auseinander fiele, eine einseitige Expansion und Distraction ohne alles Einheitsband. Einheit, klare innere Beziehung und Verknüpfung, wie sie hienach erforderlich ist, kommt nun in die Tonreihe zunächst in unmittelbarster einfachster Weise durch das von der Natur an die Hand gegebene Octavenverhältniß, durch die absolute Einstimmung der Octaventöne; durch sie theilt sich die ganze Tonreihe in Octavenabschnitte, deren Anfang jedesmal durch den gleichlautenden, nur gehobenern und schärfern

Digitized by Google

Ton markirt ist; sie zerlegt sich in eine Reihe gleichartiger Perioden, welche durch die stete Wiederkehr gleicher Töne innerhalb ihrer Identität und Einheit in die Mannigfaltigkeit der Einzeltöne bringen. Die Octaveneintheilung erst gibt der Tonreihe Helligkeit, Gliederung, Bestimmtheit; sie thut der Mannigfaltigkeit keinen Eintrag, sofern ja die gleichlautenden Töne verschiedener Octaven unter sich doch immer noch differiren durch ihre verschiedene Höhe und Tiefe, aber sie stellt allerdings vorzugsweise die Einheit her, sofern durch sie die Einzeltöne in das Verhältniß der Identität unter sich gebracht werden; sie flicht alle Tonlagen, Tonregionen, Stimmen, die höchsten wie die tiefsten, zu untrennbarer Einheit gegenseitigen Entsprechens und Wiedertönens zusammen; sie reducirt die Gesammtzahl denkbarer Töne auf den kleinen Kreis der wenigen eine Octave ausfüllenden Klänge, sie macht durch diese Gliederung, welche bewirkt, daß die Einzeltöne insgesammt mehrmals durch alle Tonlagen hindurch wiederkehren, alle Töne der Reihe weit überschaulicher, weit leichter zu erkennen und nach ihrem gegenseitigen Verhältnisse zu bestimmen, als es ohne das der Fall wäre, und sie erwirkt auch dieß doch ohne Beeinträchtigung der Mannigfaltigkeit; im Gegentheil die Octaveneintheilung erzeugt selbst eine solche, indem sie Gelegenheit gibt, denselben Ton, dieselben Accorde, dieselbe Melodie die ganze Leiter höherer und niederer Regionen durchwandern, sie bald in höhern, bald in niedern Gebieten, bald einfach, bald begleitet von entsprechenden Octaventönen anderer Lagen erklingen zu lassen. Einheit also in der Mannigfaltigkeit, diese erste Bedingung einer künstlerischen Gestaltung des Tonmaterials, ist mit der Octaveneintheilung gegeben, daher die Hochhaltung der Octave in griechischer Musik und Philosophie keineswegs verwunderſam sein darf; mit ihr hat die Musik bereits ein wenn auch erst sehr einfaches Element der Gliederung und Zusammengruppirung der Töne gewonnen.

Auch die übrigen Hauptintervalle des Tonsystems tragen zur Einheit und Gliederung der Töne bei, auch sie sind für das Ohr, weil sie ein einfaches und doch bestimmtes Verhältniß gegenseitigen Entsprechens verschiedener Klänge darstellen, gleichsam Einschnitte in die Klangreihe, durch welche eine natürliche, von selbst ansprechende, klare Systematik in's Ganze gebracht wird. Aber so einfach, so unmittelbar wie die Octave, sind diese Intervalle nicht, sie bringen ebenso sehr auch Mannigfaltigkeit in's Tonganze, sie stellen concretere Tonverhältnisse dar, neben denen das Octavenverhältniß als ein abstractes, leeres, eintöniges erscheint. Die Musik bedarf auch noch weitere Tonverhältnisse, durch welche die Klänge sich wiederum zu kleinern, in sich abgeschlossenen Reihen von bestimmter Größe und bestimmtem Charakter gruppiren; es ist ein Bedürfniß, innerhalb der Octave selbst doch nicht blos einen ganz gleichförmigen, unterschiedslosen Fortgang der die Reihe ausfüllenden Töne, sondern einen gegliederten Fortschritt zu haben, in welchem

Digitized by Google

sich das schon der Octave zu Grund liegende Gruppirungsgesetz nur in anderer, spezifischerer Weise wiederholt. Wie die Octave den Abschluß einer Tonreihe und zugleich den Anfang einer neuen der vorhergehenden entsprechenden bildet, so ergibt sich innerhalb ihrer ein ähnlicher Abschnitt durch die Quint. Die Quint ist zwar nicht gleich der Octave ein Knotenpunct, welcher Abschluß und Anfang in sich vereinigte, aber sie ist entschieden der Anfangspunct der neuen mit ihr beginnenden Reihe, von welchem aus, wenn er einmal erreicht ist, der weitere Fortgang (bis zur Octave) ganz wie von selbst gegeben erscheint, so daß durch sie das Ganze in zwei kleinere gleichartige Reihen gesondert ist. Die Quint ist jedoch durch diese ihre zur Octave hinleitende Stellung auch der Ton, auf welchen das Ohr beim Sprung von einer Octave zur andern von selbst wie auf eine den Uebergang erleichternde Brücke zwischen beiden verfällt; sie ist daher so oft der Mittelton, durch den die Musik, wenn sie möglichst einfach und doch nicht ohne alle Vermittlung von einer Octave zur andern übergehen will, diesen Uebergang bewerkstelligt, und zwar sowohl aufsteigend, als insbesondere absteigend, wie namentlich am Schluß der Tonstücke, wo die einfache Rückkehr zu einer tiefern Octave des Grundtons so häufig mittelst Durchgangs des Basses durch die Quinte geschieht. Ebenso ist die Quint oder Dominant auch da, wo es sich nicht um den Uebergang von einer Octave zur andern handelt, (meist von unten her, als untere Quint, wo sie dem Grundton näher liegt, oft aber auch mit guter, lebendiger Wirkung von oben her) der natürliche Vorton des Grundtons der Octave, der Vorbereitungston, von welchem man zum Grundton (oder auch zu seiner Terz) aufsteigt, welchen man diesem voranschickt, wenn das Tonwerk nicht unmittelbar mit ihm selbst, nicht uneingeleitet beginnen soll. Desgleichen ist sie sonst ein vielgebrauchtes Intervall, das sich z. B. wegen seiner engen Beziehung zum Grundton und wegen seiner Mittelstellung in der Octave nicht blos zur Einleitung, sondern auch zum eigentlichen, definitiven Anfang eines Tonstücks sehr gut eignet, indem das alsbaldige Einsetzen auf der Quint statt auf dem zunächst erwarteten tiefern Grundton einerseits uns über den Grundton des Ganzen nicht im Geringsten unklar läßt, andererseits aber doch einen eigenthümlichen Eindruck des Gehobenen und Schwunghaften, oder des Leichten und Frischen, des Hineintretens, des Sprungs in mediam rem hervorbringt (z. B. Terzett und Menuett im ersten Finale von Don Juan, Terzett im zweiten Act u. s.). Zum Schlusse eignet sich die Quint eben wegen ihres Uebergangscharakters weniger, sie kann aber auch hier von großer Wirkung sein, wenn eben dieß beabsichtigt wird, dem Schluß den Charakter des Nichtabschließenwollens, des Ungelösten, Schwebenden, Ahnenden, Fernes Andeutenden zu geben (wie im Gesang des Gouverneurs vor der Kirchhofscene).

Digitized by Google

Verwandt mit der Quint, aber zugleich wieder von besonderer Bedeutung, ist zunächst die (große) Terz. Sie eröffnet zwar nicht eine neue Reihe wie die Quint, sie gliedert die Reihe nicht direct, sondern blos mittelbar durch die ihr zukommende Wichtigkeit, in Folge welcher sie eine wesentliche Tonstufe der normalen Tonreihe ist und ihr nicht fehlen darf. Ihre Hauptbedeutung ist eine ausfüllende; sie bietet eine nicht nur erleichternde, sondern eine wesentlich befriedigende, ja unentbehrliche Mittelstufe dar für den Uebergang von Prim zu Quint, der an sich bei aller Natürlichkeit, die wir ihm zuerkennen müssen, eben doch, wenn gleich weit weniger als der von Octave zu Octave, immer noch ein Sprung ist und bleibt. Die Terz erst gewährt beim Auf- und Abgehen auf den Hauptintervallen der Tonreihe eine wahrhaft concrete Vermittlung; während bei längerem Auf- und Absteigen blos auf Grundton und Dominante doch wieder eine allzu einfache, einförmige, nichtssagende, leere, unnatürlich hüpfende Tonfolge entsteht, so wird dagegen durch Hinzunahme der Terz dieses Auf- und Absteigen ein zwar auch noch ganz simples und klares, aber doch zugleich natürlich vermitteltes, volllautendes, nirgends eine Lücke fühlen lassendes Auf- und Abwärtssichbewegen, das ebendarum an sich selbst bereits musikalisch schön, bereits vollkommen ansprechender Wohllaut, *das erste wohllautende Intervallverhältniß* ist; wie die Octave, so ist auch die Quinte immer noch ein gar zu einfaches Tonverhältniß, Octav und Quint sind natürlich, aber sie sind nicht concret genug; concret wird alle Musik *erst mit dem Terzintervall*. Die große Terz steht aber auch, von dieser ihrer vermittelnden Bedeutung abgesehen, namentlich zum Grundton in einer Beziehung, die sie nicht minder wichtig macht. Es kann zwar mit ihr, wenn sie in die untere Octave verlegt ist, nicht so treffend wie mit der Dominante der Grundton von unten her eingeleitet werden, weil nur die Dominante unmittelbar und bestimmt auf den Hauptton gebieterisch hinweist. Wohl aber kann die Terz von oben her dem Grundton vorangeschickt oder mit ihr geradezu sowohl angefangen als geschlossen werden. Der Anfang mit der Terz macht einen ähnlichen, nur natürlichern und ruhigern Eindruck wie der mit der Quint, den Eindruck, daß man alsbald auf einen höhern Punct, als man eigentlich erwartete, gehoben wird, also wieder den des Freien, des Gehobenen, des nachdrücklich Hervortretenden; am Schluß hat auch sie, jedoch mit demselben Unterschied von der Quint wie vorhin und daher weit häufiger als diese anwendbar, die Wirkung des Nichtabschließenden, weniger Bestimmten, des Schwebenden, romantisch Verklingenden, Sehnsuchts- und Erwartungsvollen, des Hinausweisens in unbestimmte Fernen, es ist ein Schluß und ist doch keiner, es ist ein Stillhalten auf einer Stufe, die zur Höhe emporführt, von welcher es uns nach oben zieht und auf der wir doch wider Willen fest-

Digitized by Google

gehalten werden und nun gleichsam verwundert uns umschauen nach einem Höhern und Fernern, das uns in Aussicht gestellt und doch nicht wirklich geboten wird. — Die übrigen Intervalle haben für sich nicht mehr gleiche Wichtigkeit wie die eben besprochenen. Die aufsteigende Quart mit der Sext zusammen füllt den Zwischenraum zwischen den Octaventönen wohl auch in befriedigender (concreter), aber nicht in unmittelbar erwarteter Weise aus; Terz und Quint können durch nichts Anderes ersetzt werden, man fühlt namentlich den Fortgang vom Grundton zur Quart als zu weit vorgeschoben, als eine nicht natürliche Distraction, die Tonfolge 1 4 6 8 treibt mit Gewalt zu 1 3 5 8 zurück. Die Quart wird zwar sowohl nach der großen als nach der kleinen Terz unbedingt erwartet, weil sie acustisch ein Hauptintervall ist, und sie ist so der natürlichste Schlußstein der ersten Hälfte der Octave, der natürliche Vorton der Quint, der so mit dieser zusammen die Octave in ihre zwei Hälften abtheilt; aber sonst fehlt ihr die tief eingreifende Bedeutung der letztern; sie theilt diese Bedeutung nur da, wo sie als tiefere Octave der Quint unter dem Grundtone als dessen hinabverlegte Dominante liegt und so nicht blos im Quart-, sondern zugleich im Quintverhältniß zu ihm sich befindet.

Ganz vollständig kann die Bedeutung der verschiedenen Haupt- und Nebenintervalle natürlich erst bei der Lehre von der Harmonie hervortreten, wo sie nicht mehr blos als Nach-, sondern auch als zusammentönendes Neben- und Ineinander betrachtet werden. Indeß ist es schon hier am Platze, vorläufig darauf hinzuweisen, daß auch harmonisch betrachtet das Verhältniß der Intervalle unter sich ganz dieselben Resultate ergibt. Die Octave dient der Musik da, wo es eben um die absolute Einstimmigkeit zu thun ist; sie kann in solchen Fällen gerade durch diese reine Einfachheit, durch die Beseitigung aller vermittelnden, ausfüllenden, wohlthuenden Zwischenstufen, durch die Leere, die sie zu empfinden gibt, groß, erhaben, hohl, unheimlich, geisterhaft wirken. Der Monotonie des Octaveneinklangs tritt zunächst entgegen das Zusammentönen von Grundton und Dominante; aber gerade da zeigt es sich, daß doch erst mit der Terz Vermittlung, Vollstimmigkeit gegeben ist. Grundton und Quint zusammen erregen das Gefühl einer unausgefüllten, traurigen, unbehaglichen, schreienden Leere, wogegen die Terz schon für sich mit dem Grundton einen befriedigenden Zusammenklang bildet. Der Haupt- und Grundaccord, der durchaus voll anspricht, ist aber erst Grundton Terz Quint zusammen oder auch noch vermehrt mit der obern Octave; mit ihm ist der Urtypus, das concrete Urbild aller Harmonie gegeben. Anders verhält es sich dann gleich wieder mit 1 4 6 8; dieser Accord könnte nicht wie 1 3 5 8 gut *für sich allein*, z. B. als Accord eines harmonisch gestimmten Glockengeläutes, bestehen, er befriedigt für sich nicht trotz allen Wohlklangs, er führt nothwendig zurück

Digitized by Google

zu 1 3 5 8, indem nur dieser den Eindruck vollkommenen Zusammengehörens und natürlichen Aufeinanderfolgens, Entsprechens und Zusammenklingens der Töne, aus denen er besteht, hervorzubringen vermag.

§. 771.

1. **Das Tonsystem gestaltet sich zur Tonleiter, wenn unter Zugrundlegung seiner Eintheilung in Octavenabschnitte der Zwischenraum zwischen den Octaventönen stetig durch eine Reihenfolge neben einander liegender Töne ausgefüllt wird. Diese Reihenfolge kann von verschiedener Art und verschiedenem Charakter sein je nach der verschiedenen Stellung, welche den Halb- und Ganztönen innerhalb der Reihe angewiesen, und je nach der verschiedenen Eigenthümlichkeit, welche eben durch diese verschiedene Stellung dem ganzen Fortgange aufgeprägt wird. Der Hauptunterschied ist der zwischen Dur- und Molltonleiter; in der erstern ist der Fortgang vorherrschend ein den Charakter freien ungehemmten Fortschritts an sich tragender Fortgang durch Ganztöne, indem in ihr die Halbtöne so gelegt sind, daß sie nur die Stellung von Uebergangs- und Schlußtönen an einzelnen Hauptabschnitten der Leiter einnehmen; in der Molltonleiter**
2. **dagegen findet das Umgekehrte statt. Das Prinzip des Fortgangs durch Halbtöne ist rein durchgeführt in der chromatischen Leiter, welche aber hiedurch die charakteristischen Verhältnisse der Hauptintervalle verwischt und daher nur untergeordnete Bedeutung ansprechen kann.**

1. Streng genommen sollte am Anfang des §. gesagt sein, das Tonsystem gestalte sich zur Tonleiter, wenn unter Zugrundlegung der Eintheilung des Tonsystems in Octavenabschnitte und der Octave in die zwei durch die Dominante gegebenen Octavenhälften der Zwischenraum zwischen Prim und Octav, sowie zwischen beiden und der Dominante stetig (also eben leiterförmig) durch Töne ausgefüllt wird. Mit der Abscheidung des Tonsystems in Octaven, mit dem Herausgreifen der Octavenperiode aus der ganzen Tonreihe ist die Gestaltung der Tonfolge eben an das Octavverhältniß gebunden, muß nach ihm sich richten, und so entsteht die Aufgabe, die zwischen Grundton und Octav liegenden Einzeltöne in der Art zu bilden und zu ordnen, daß ihr Fortgang einerseits den Zwischenraum in stetiger und gefälliger Mannigfaltigkeit ausfülle, andererseits in natürlicher Weise wieder zum Grundton (in der Octave), dessen Wiederkehr das Gefühl erwartet, hinführe. Soll dieß geschehen, so kann natürlich das Hauptintervall, die Dominante, in der Leiter nicht fehlen, indem mit ihr ein ebenso gefälliges als den Uebergang von Prim zur Octave wesentlich vermittelndes Tonelement verloren gienge; ist aber einmal die Dominante in der Leiter, so zerfällt diese durch sie in zwei Abschnitte, weil mit dem Eintreten der Dominante das Gefühl,

Digitized by Google

eben mit ihr die Region der Prim schon verlassen zu haben und aus ihr in die der Octave übergeschritten zu sein, sich von selbst einstellt. Es handelt sich also genau gesprochen nicht mehr um Ausfüllung der Octavenreihe, sondern um Ausfüllung dieser zwei Abschnitte vor und nach der Dominante. Die Ausfüllung — diese Bemerkung ist nothwendig voranzustellen — geschieht, weil nach §. 768, *. die auffsteigende Bewegung die maßgebende sein muß, von unten her, oder sie geschieht so, daß der den Gesetzen des Gefühls und der Phantasie entsprechende Tonfortgang, durch den diese Ausfüllung zu Stande kommen soll, von unten nach oben zu verwirklicht wird. Dieser Fortgang ist nun zunächst mittelst Ganztönen zu machen, da dieß einmal der natürliche, der einzig leichte, freie, klare Fortgang ist. Aber Ganztöne allein können darin doch nicht vorkommen, da in diesem Falle, wie eine einfache Rechnung mit den Intervallzahlen zeigt, weder von der Prim aus die Dominante, noch von dieser aus die Octave zu erreichen wäre; Halbtöne sind also nothwendig und zudem der Mannigfaltigkeit wegen wünschenswerth; es fragt sich nur, wie sie gestellt werden, und es ist für den ganzen Charakter der Tonfolge entscheidend, wie dieß geschieht. Werden sie — dieß ist das Erste, worauf es ankommt — so gestellt, daß in beiden Abschnitten der Tonreihe eine größere Periode von Ganztönen erhalten bleibt, so herrscht natürlich in der ganzen Reihenfolge der Charakter der Bewegung durch Ganztöne vor; werden sie aber so gestellt, daß die Ganztonbewegung nach kurzer Dauer sogleich von der Halbtonbewegung unterbrochen wird, so ist der Eindruck des Ganzen der einer durch die Halbtonbewegung immer wieder aufgehobenen und durchbrochenen Ganztonbewegung, also — weil dieses den Normalverlauf durchbrechende Element eben als solches vorzugsweise hervortritt — eines Vorherrschens der Halbtonbewegung. Ferner: werden die Halbtöne so gestellt, daß sie erst am Schluß der beiden Abschnitte der Octave stehen, so ordnen sie sich auch hiemit den Ganztönen als bloße Uebergangs- oder Schlußtöne unter und tragen andererseits auch zur Leichtigkeit, Klarheit, Gefälligkeit der ganzen Leiter bei, weil gerade am Schlusse ein kleineres Intervall, ein stetigerer Uebergang gefordert ist, damit das zu Ende Gehen, das nicht mehr weiter Wollen der Bewegung klar hervortrete, die Bewegung gefällig sich abrunde und ausklinge; werden die Halbtöne aber so gestellt, daß sie schon in der Mitte oder gar am Anfang der Leiter, sowie ihrer einzelnen Abschnitte stehen, so erhalten sie vorwiegende Bedeutung und geben zudem der ganzen Leiterbewegung einen schwerfälligern, dunklern, trübern Charakter, weil ihr passende Schlüsse fehlen. Dieß sind die Momente, auf welchen die Unterschiede der Haupttonleitern und namentlich des Dur und Moll beruhen. Die Durtonleiter ist diejenige, in welcher die Ganztonbewegung vorherrscht und zugleich die befriedigendsten Schlußformen gegeben sind. Zu Anfang

Digitized by Google

beider Hälften haben wir zwei Perioden von Ganztönen, eine zweimalige Fortschreitung durch Ganztöne (c zu d, d zu e, g zu a, a zu h); der eine Halbton schließt befriedigend das Ganze (h zu c); der zweite steht nicht, wie man etwa erwarten könnte und wie es in der sog. lydischen Tonart wirklich der Fall ist, vor der Quint (vor g), sondern er steht richtiger eine Stufe weiter zurück, zwischen Terz und Quart; er schließt diese letztere eng an die Terz an, er faßt die Quart mit der Terz und durch sie mit dem ersten Abschnitt der Octave überhaupt eng zusammen, während er sie von der Quint durch den so entstehenden Ganzton (f zu g) abtrennt; er bildet so aus Prim Secund Terz Quart Eine Periode, was ganz richtig ist, weil mit der Quint ja selbst schon eine zweite beginnt, er stellt die Quint nach dieser Seite selbständig hin und weist sie der zweiten Octavhälfte zu, der sie an sich schon angehört und die ohne sie (d. h. wenn die Quint z. B. durch die übermäßige Quart fis zur ersten Hälfte gezogen würde) zu klein ausfiele; er macht also durch seine Stellung die beiden Hälften symmetrisch, und er muß diese Stellung außerdem auch deswegen haben, weil sonst der Tonleiter das natürliche Intervall der einfachen Quart verloren gehen oder ein Widerstreit der Scala mit den Intervallverhältnissen sowie mit den auf diese gebauten Harmonieverhältnissen entstehen, die Scala eine übermäßige Quart haben, die Harmonie aber deßungeachtet auf der einfachen Quart bestehen würde. So aber wird durch diese Stellung des Halbtons der erste Abschnitt der Octave (c—f) zu einer für sich stehenden, von der zweiten deutlich geschiedenen und zugleich zu einer in sich selbst vollkommen abgerundeten, die Momente des Anfangs, Fortgangs und Abschlusses in sich vollständig vereinigenden eigenen Periode abgeschlossen, welche eben hiedurch auf die zweite, nach demselben Gesetze gegliederte Periode (g—c) vorbereitend hinweist und mit ihr zusammen der Durscala den Charakter eines symmetrisch periodischgegliederten Ganzen verleiht. Einfaches, entschiedenes Vorwärtsgehen oder Aufsteigen, verbunden mit wohlgefälligen Halt- und Schlußpuncten und schöner Periodicität des Ganzen ist so in Folge der hier angenommenen Stellung der Halbtöne Charakter der Durleiter, um deß willen sie als die natürlichste, heiterkräftige und schlechthin befriedigende Tonfolge erscheint. Auch bei absteigender Bewegung bleibt dieser Charakter, obwohl er in ihr nicht so scharf hervortritt; auch hier schlüpft die Bewegung über die Halbtöne, die ja hier nicht als Hemmung eines Aufstrebens, sondern nur als den Uebergang zu tiefern Tönen vermittelnde und erleichternde Zwischenglieder gefühlt werden können, leicht hinweg, und es scheint namentlich darin eine Befriedigung zu liegen, daß durch den Beginn mit der dem Octavton ganz nahe liegenden großen Septime dem Herabgehen sogleich der Typus des Bleibens in der Scala eben dieses Tones, aus welchem sich die Tonbewegung mittelst des Halbtons der Septime gleichsam

Digitized by Google

unmittelbar loswickelt, aufgedrückt wird. Zugleich hat die Durleiter namentlich den Vorzug der großen Terz, des natürlichen, wohlklingenden Mittelglieds zwischen der Prim und den höhern Intervallen. — Ganz anders die Molltonleiter. In ihr wird gerade das Intervall der großen Terz und ebenso das der großen Sext aufgehoben; der hier schon nach der zweiten Stufe und dem entsprechend nach der Dominante (die bleiben muß) eintretende Halbton wirkt hemmend, erschwerend, von der geradlinigen Bewegung ablenkend; nach oben zu fehlt es der Mollbewegung, sofern sie auf die kleine Sext eigentlich die kleine Septime folgen lassen muß, an dem Moment der Zuspitzung und des leichten Schlusses durch die große Septime, sie schließt eigentlich ohne Schluß und damit in so unerträglicher Weise, daß man für die aufsteigende Mollleiter aus der Durleiter die große Septime entweder allein (as h) oder zu ihr noch die große Sext (a h) entlehnen und so entweder das Prinzip des sprunglosen Fortgangs durch einfache Ganztöne oder den Mollcharakter preisgeben muß, jedenfalls aber nur im Absteigen eine reine Mollleiter zu Tage kommt. Sehr abweichend ist auch die Gestaltung der Octave, die durch die Stellung der Halbtöne in der Mollleiter hervorgebracht wird. Die klare, ebenmäßige Gliederung, die scharfe Zweitheilung der Durscala ist verschwunden; die Halbtöne stehen nicht mehr an den natürlichen Halt- und Endpuncten, sie kommen zu früh, sie bilden keine Schlußcäsuren wie in Dur, sie sind nicht mehr Schluß-, sondern blos Bindetöne, welche durch die Bedeutung, mit der sie in der Mollleiter hervortreten, allerdings dieser Scala den Charakter eines weniger scharf gegliederten, stetigern, schleifendern und damit „weichern," ebendamit aber etwas vom Verschwommenen und Schleppenden an sich tragenden Fortgangs ausdrücken. Nicht zu verkennen ist übrigens, daß in absteigender Bewegung die Mollleiter doch natürlicher erscheint als in aufsteigender; die absteigende Bewegung fordert weniger Schwung und Fortschritt, daher hier die Mollbewegung weniger fremdartig für unser Gefühl ist, und zudem hat die absteigende Mollleiter den großen Vorzug vor der aufsteigenden, daß der unnatürliche Schluß der letztern nach oben und die ebenso unnatürliche Correction desselben durch Durtöne wegfällt.

Neben Dur und Moll lassen sich natürlich auch noch weitere Tonleitern denken, dergleichen wir im Alterthum und Mittelalter wirklich im Gebrauche finden. Während die sog. ionische mittelalterliche Tonart unser Dur ist, weicht die sog. lydische (F) dadurch von ihm ab, daß der erste Halbton der Scala erst vor die Quint fällt (f g a h c); diese Stellung hebt die schöne Gliederung der Octave auf, sie gibt zwar der aufsteigenden Leiter den nicht ungefälligen Charakter unaufhaltsam ohne Ruhepunct aufstrebenden Fortschritts, aber sie verunstaltet die absteigende Leiter, macht sie irrationell, indem in dem Halbton zwischen c und h durch die enge Ver-

Digitized by Google

bindung dieſer beiden Töne die Bewegung in die Leiter der Dominante C überſchweift (nach demſelben Geſetz, wie vorher f e die Leiter F ankündigt) und dann doch wiederum ſchwerfällig in F zurückſinkt. Das Mixolydiſche (G) iſt Dur mit kleiner Septime; es fehlt ihm hiemit, wenn ſein Charakter rein feſtgehalten wird, für Melodie und Harmonie der Leitton, der namentlich zu einem befriedigenden Schluſſe eines ganzen Tonſtücks (z. B. fis g) und ebenſo zu präciſer Verknüpfung weſentlicher Accorde (z. B. d fis a c, d g h) unentbehrlich iſt, daher ſchwebende Unbeſtimmtheit und (wie auch bei den meiſten andern) eine Ungelenkigkeit der Tonverknüpfung der Charakter dieſer Tonreihe iſt. Während die äoliſche Weiſe (A) mit unſerem abſteigenden Moll identiſch iſt, weicht die doriſche (D) darin von ihm ab, daß ſie zwar die kleine Terz (f), aber die große Sext (h) und kleine Septime (c) hat, alſo das kräftige Dur und das trübere Moll in ſich gewiſſermaßen vereinigt; die phrygiſche endlich (E) iſt das gerade umgekehrte Dur, indem hier die Halbtöne (f, c) nach der erſten und fünften Stufe kommen, wie in Dur vor der letzten und nach der dritten; ſie iſt das extrem gewordene Moll, ſie hat nicht nur deſſen Intervalle, kleine Terz und kleine Sext, ſondern ſie hat vollends ganz den Charakter der Halbtonbewegung, indem die aufſteigende Bewegung gleich mit dieſer beginnt und ebenſo die abſteigende mit ihr (f e) ſchließt, ſo daß aufwärts die Bewegung gleich von vorn herein bedeutſam gehemmt und zurückgehalten erſcheint, abwärts aber der Schluß wegen des auf den Grundton drückenden Halbtons ganz beſonders ſchwer wird und damit gleichfalls den Charakter eines Ungewöhnlichen, Bedeutſamen, eines auf die Seele drückenden Geheimniſſes, einer noch nicht gelösten Spannung erhält. Es geht aus der gegebenen Ueberſicht hervor, daß dieſe Nebenſcalen nicht ohne Eigenthümlichkeit ſind, die dieſelben für den Ausdruck gewiſſer beſonderer Stimmungen und Bewegungen jederzeit geeignet machen kann, daher ſie auch in der modernen Muſik hie und da zur Anwendung kommen; aber ſie haben doch unſern Dur- und Molltonweiſen gegenüber zu wenig natürlichen, fließenden Fortgang und Schluß, ſie ſind größtentheils nicht reiner, ſondern gemiſchter Gattung, ſie haben trotz des Bedeutſamen keine klar, weich und gefällig ſich gliedernde Tonfolge, ſondern aus allen dieſen Urſachen etwas Schwebendes, Nebelhaftes, Unaufgelöstes und doch zugleich Hartes, das oft wohl an ſeinem Orte iſt, im Ganzen aber dieſe Tonleitergattungen hinter dem wohlproportionirten Dur und dem jedenfalls weichen, nicht gar zu ſchweren und düſtern Moll immer mehr zurückgedrängt hat. Genauer wäre die Unvollkommenheit und namentlich die Ungelenkigkeit dieſer Nebentonleitern nur nachzuweiſen, wenn man zugleich auf die Art und Weiſe näher eingienge, wie ſich in ihnen die einzelnen für den Fortgang eines mehrſtimmigen Tonſtücks nothwendigen Hauptaccorde geſtalten; aber der Gegenſtand iſt zu ſpeziell, als daß er hier behandelt werden könnte.

Digitized by Google

a. Die chromatiſche Leiter, die ſich in Halbtönen auf- und abwärts bewegt, kann der in Ganz- und Halbtönen gehenden, „diatoniſchen" gegenüber nur eine Nebenart ſein. Sie iſt theils zu indifferent, weil in ihr Alles gleich iſt und namentlich die Intervallverhältniſſe ſich ganz verwiſchen, theils nicht von freier und rüſtiger Bewegung; es drängt ſich in ihr Alles zuſammen, will nicht recht auseinander; es iſt eine Linie, die ſich fortwährend in kleinſten Windungen ſchlängelt, ohne je auch zu einer einfach decidirten geradausgehenden Bewegung zu kommen; es iſt die abſtracte Leiter, die das Prinzip der Continuität übertreibt, die nur kleine, gleich zugemeſſene Schritte machen will. Natürlich kann die chromatiſche Leiter ebendarum für gewiſſe Zwecke ſehr bezeichnend und wirkſam ſein. Das einerſeits nicht recht von der Stelle wollende, andererſeits trotz des erſchwerten Fortgangs unaufhaltſam vor ſich gehende Fortrücken, Fortdrücken und Fortſchieben eignet ſich trefflich, ein langſames Austönen einer innigen, von ſich ſelbſt nur mit Mühe, mit Bedacht loskommenden Empfindung (ſo am Schluß des zweiten Satzes des Beethoven'ſchen Septetts), oder ein gewaltſames, dringliches Hinausſtreben zu einem Abſchluß, oder ein mächtiges Herandringen eines Affectes, einer Seelenbewegung, auch Verwunderung, die nicht recht von der Stelle kommt, Furcht, die ſich nicht zu rühren wagt, auszudrücken (wie z. B. im Sextett des Don Juan das Chromatiſche in mehrfachen Beziehungen dieſer Art angewandt iſt). Außerdem aber kann die chromatiſche Leiter, für ſich oder mit der diatoniſchen combinirt, wegen ihrer Kleintheiligkeit auch den mehr formellen Eindruck des Zierlichen, Feinen, des zierlich Fortfließenden und Fortrollenden hervorbringen; nach dieſer Seite, als figurirendes, ornamentiſches Element, hat ſie namentlich für die Inſtrumentalmuſik Bedeutung, welche um der Formenmannigfaltigkeit willen, die ihr Geſetz iſt, nicht immer auf die diatoniſche Leiter oder Melodie ſich beſchränken kann. Die chromatiſche Tonleiter iſt vollſtändiger als die diatoniſche, ſie enthält alle überhaupt zur Anwendung kommenden Töne, ſie iſt das ganz in ſeine kleinſten Theile zerlegte Tonſyſtem, das Tonſyſtem als abſtracte, unterſchiedsloſe, aber überall ſtetig in ſich zuſammengehaltene, ihre Glieder wie an einer Perlenſchnur engſt aneinander reihende Tonfolge; darin liegt ſowohl ihre Einſeitigkeit als ihre Eigenthümlichkeit.

§. 772.

Der innere Unterſchied des Dur und Moll iſt ſo weſentlich, daß jede der beiden Tonweiſen eine eigene Art von Tonſyſtem, ein eigenes Tongeſchlecht, begründet. Beide Tongeſchlechter haben ihre Berechtigung und charakteriſtiſche Bedeutung; aber Dur iſt nicht nur das kräftigere und freiere, ſondern auch das einfachere, naturgemäßere, einer weit umfaſſendern Anwendung fähige

Digitized by Google

Tongeschlecht, während Moll in Folge seines gedämpften, gedrückten Charakters den Typus abstracter, rein in sich und in ihre Zustände versenkter Subjectivität repräsentirt und ebendarum selbst eine individuellere, beschränktere Form ist.

Der Unterschied von Dur und Moll erstreckt sich natürlich nicht blos auf die Leiter und nicht blos auf die Hauptintervalle in ihrem Nacheinander, sondern auch auf sie in ihrem Zugleich oder auf die Accorde; Moll hat vor Allem, was hier vorausgenommen werden muß, den Grundaccord aller Harmonie, den Dreiklang auf den Grundton der Leiter (1 3 5), deßgleichen den Dreiklang auf der Quart mit der kleinen Terz, so daß schon hiedurch auch der Harmonie des Moll das Gepräge des Zurückgehaltenen, Gedämpften, Herabgestimmten, obwohl damit auch einer gewissen Bedeutsamkeit aufgedrückt wird, die eben in der Verschiebung der Harmonie, in der Abweichung von dem gewöhnlichen und natürlichen Stimmungsausdruck unmittelbar gegeben ist. Dur und Moll sind daher völlig verschiedene Tongeschlechter, so verschieden wie Licht und Dämmerung, frohe Kraft und gedrückte Weichheit oder Wehmuth, worüber schon in §. 753 das Genauere ausgesprochen ist. In dem dort Gesagten ist bereits angedeutet, daß Moll nicht gerade blos das Traurige, Weiche, sondern überhaupt das „Verhüllte" der Stimmung ist, das Versenktsein des Subjects in eine Stimmung, der es sich nicht zu entwinden vermag, durch die es gebunden, an einfach freiem und kräftigem Heraustreten aus sich gehindert ist. Moll repräsentirt das durch irgend etwas in sich zurückgeworfene, nicht frei in die Welt schauende, in sich gekehrte, mit etwas kämpfende Subject; es ist ebendamit abstract subjectiv, es ist nicht das der Objectivität geöffnete, sondern unfrei in sich reflectirte, zurückgedrängte Gefühl, es ist das Gefühl in einseitiger Subjectivität. In Dur klingt nicht von vornherein eine besondere Stimmung an, es ist Gefühl, Erregung überhaupt, die ihren bestimmtern Inhalt erst durch den Charakter des einzelnen Tonwerks erhält; aus Moll aber tönt gleich mit dem ersten Klange dieß Subjective der Stimmung heraus, es sagt uns alsbald, daß wir das Subject vor uns haben als von einer besondern Stimmung befangen, beherrscht, gepreßt, und so tritt denn zugleich überhaupt das Subjective, das Empfinden als solches in Moll spezifisch hervor. Hierin liegt nun sowohl seine Berechtigung als seine untergeordnete Stellung. Die Musik wäre nicht Musik, nicht Kunst der Empfindung, wenn sie nicht auch Mittel hätte, die Empfindung in ihrer Macht über das Ich, das Subject als rein in sich selbst und sein Fühlen versenkt darzustellen; bloßes Dur wäre, wie alles einfach Schöne, zu farblos, zu klar; die helle Färbung fordert als Complement die dunkle, wenn sie nicht eintönig und fade werden will; kurz es muß auch Darstellungen geben, in welchen der einfach leichte, freie Gang der Musik, wie ihn Dur repräsentirt, verstellt, verschoben,

Digitized by Google

erschwert und zurückgehalten wird durch Mollaccorde, Mollintervalle, Molltonarten, damit diesem Gegensatze gegenüber das Dur in seiner Naturwahrheit und schönen Helligkeit wiederum um so bestimmter hervortrete. Auch die dem Moll verwandten Nebentonarten haben daran ihr Recht, auch sie haben in Folge ihrer gedämpften Accorde das Helldunkel, das man auch zu sehen begehrt, um an der Sonnenklarheit des Lichtes nicht zu ermüden. Das Moll tritt mit Recht überall ein, wo es gilt, entweder überhaupt eine beengende, beklemmende Stimmung zu schildern, oder eine sonst in Dur einhergehende Bewegung mit einem Male als gehemmt, zurückgehalten, sich in sich zurückziehend erscheinen zu lassen; in letzterem Falle ist das in Dursätze hineintretende Moll ein Hauptmittel der Musik für Charakteristik besonders im Dramatischen (z. B. in Opernfinale's, wie das erste in Don Juan, in bewegten Arien), wo ja eben die Hemmungen, das plötzliche Still- und Ansichhalten in Folge eines Hinderniſses, einer Angst, Furcht, Vorsicht, ebenso das Umschlagen, das Sichverdüstern und Ernsterwerden der Stimmung eine so große Rolle spielen; oft sind es nur ganz kurze Taktreihen oder Perioden, in welchen Moll wie eine den hellen Himmel plötzlich umnebelnde, alsbald aber wieder zurückweichende Wolke zwischen hineintritt, um das momentane Auftauchen einer tiefer ergreifenden, beängstigenden Empfindung zu veranschaulichen (so der Gmoll-Accord im ersten Theil des Chors O Isis u. s. w.). Bald ist es die Bangigkeit des Schmerzes, was Moll für sich oder in solchen Zwischensätzen veranschaulicht, bald auch die höchste, herzergreifende Lust, der die gewohnten Ausdrucksmittel nicht mehr genügen (wie in einer Stelle des Duetts aus Fidelio „O namenlose Freude"), oder die sanftere Rührung der Freude (Oreſt in Iphigenie in Tauris unmittelbar vor dem Schlußchor), oder das Schmachten der Liebe (Amoll-Duett in Figaro); auch das Fremdartige, Geisterhafte (das Elfengetrippel in Mendelsohn's Ouvertüre zum Sommernachtstraum), das Rauhe und Wilde (Gluck's Scythenchöre, Trinklied der Soldaten in Gretry's Richard), das Täppische und Ungelenke (Osmin's erstes Lied in der Entführung) spricht die Musik mit Recht in Moll als der Tonweise aus, der einmal das Verschleierte, Dumpfe, Schwere eigen ist; und wenn auf anderer Seite die Kirchenmusik für Chöre und Chorale sich des Moll oder seiner Nebentonarten häufig, ja mit Vorliebe bedient, so geschieht auch dieß deswegen, um die Gefühle der Demuth, des gepreßten Herzens, der Ehrfurcht, der ernstdurchdrungenen Freude darin auszudrücken und der Tonsprache überhaupt tiefere Bedeutsamkeit zu verleihen. Allein etwas Unaufgelöstes und etwas einseitig Subjectives ist in Moll immer. Es belastet die Seele mit einem Druck, den sie hinwegwünscht wie einen dunkeln Flor, der das Auge an freiem Aufschauen hindert, es läßt unwillkürlich Lösung, Befreiung erwarten, daher nicht ganz ohne Unrecht ältere Componisten Stücke in Moll mit dem Durdreiklang schließen; wir hören lieber Symphonieen, deren Moll

Digitized by Google

in einen Satz aus Dur ausgeht, wir verkennen zwar die Wahrheit des Ausdrucks, die Folgerichtigkeit der Durchführung nicht, wenn in Mozart's Gmoll-Symphonie das Moll auch im Schlußsatze dominirt, aber wir gehen doch nicht ganz befriedigt davon hinweg; wir finden unwillkürlich den in Dur ausgedrückten Ernst oder Schmerz edler, männlicher, weil die Passivität subjectiver Empfindung nicht so stark sich geltend macht, die Empfindung tritt in Moll zu naturalistisch wahr mit ihrer Gepreßtheit und Weichheit hervor, sie ist gleichsam noch nicht zu freier künstlerischer Idealität erhoben. Und darum ist Dur doch das Normaltongeschlecht, Moll nur Ausnahme, nur ein Gegenbild zu Dur, das in der Regel nicht das Vorwiegende sein kann und selbst die religiöse Musik nicht einseitig beherrschen darf.

§. 773.

1. **Auf jeder Stufe des Tonsystems kann eine nach dem Dur- oder Molltongeschlecht gebildete Leiter errichtet werden. Es entsteht so eine Mehrzahl von Leitern, Tonarten, die nicht nur durch den verschiedenen Grundton, sondern auch innerhalb der Octave durch verschiedene Tonhöhe der einzelnen Tonstufen differiren, sofern mit der Verschiebung des Grundtons auch andere Leitertöne in gleichem Verhältnisse verändert, erhöht oder erniedrigt werden müssen, damit die Intervallverhältnisse innerhalb der jedesmaligen neuen Leiter dieselben bleiben.**
2. **Durch dieses Auseinandergehen in verschiedene Tonarten erhält das Tonsystem einen neuen Zuwachs an concreter Gliederung; unter den einzelnen Tonarten treten nämlich die mannigfaltigsten Verhältnisse näherer oder fernerer Verwandtschaft hervor, welche die Grundlage des für die Musik sehr wichtigen Verfahrens der Modulation, der Abwechslung mit Tonarten, abgeben;**
3. **deßgleichen erhält jede Tonart hauptsächlich durch die Höhe, die sie innerhalb des gesammten Tonsystems einnimmt, einen eigenthümlichen Klangcharakter.**

1. Dem allgemeinen Unterschied zwischen Dur und Moll ist unter- und beigeordnet der zwischen den auf den einzelnen Stufen der Tonscala entstehenden Tonarten. Da was die spezielle Musikwissenschaft hierüber lehrt vorausgesetzt werden kann, so sind nur die allgemeinern, für die Composition bedeutenden Momente hervorzuheben. Und zwar zunächst die Entstehungs- und hieraus sich ergebenden Verwandtschaftsverhältnisse der verschiedenen Tonarten. In gewissem Sinne sind natürlich alle, selbst die auf den entlegensten Stufen aufgebauten Tonarten unter einander verwandt, sofern alle in stetigem Fortgange letzlich aus Einer Tonart, die um einen festen Ausgangspunct zu haben als „Normaltonart" angenommen wird, entstehen durch Erhöhung oder Erniedrigung einzelner Stufen um einen Halbton, die vorgenommen wird, um das Intervallverhältniß (nach Dur oder nach

Digitized by Google

Moll), das durch den neuen Grundton verschoben war, herzustellen. Bleiben wir zunächst bei den Durtonarten stehen, so bilden sich neue Tonarten einmal durch Fortgang vom Grundton („Tonica" der Tonart) zur Quint; aus jeder Tonart entsteht, wenn ihre Dominante (Oberquint) als Tonica einer neuen Scala genommen wird, eine zweite Tonart, die nur durch einen einzigen, um eine kleine Secund erhöhten Ton von der ersten verschieden ist, sonst aber noch alle Tonstufen mit ihr gemein hat; so aus der als Normaltonart angenommenen Tonart C die nächstverwandte Tonart G mit fis, um die große Septime herzustellen u. s. w. Indeß so stetig dieser Uebergang von der einen zur andern Tonart ist, so zeigt sich doch bald, daß jede spätere Tonart immer wenigere Töne mit den frühern gemein hat; unter den Tonarten, die selbst erst auf erhöhten Tönen entstehen (Fis, Cis u. s. w.), hat nur noch Fis einen Ton (h) mit C gemein, ebenso H nur noch 2, E nur noch 3. Ein zweiter Weg, neue Tonarten zu bilden, ist das Herabgehen zur Unterquint (Oberquart), von C zu F, F zu B u. s. f. Auch hier entsteht mit jeder neuen Tonart eine Differenz um einen halben Ton, nur daß hier nicht die Septime um einen Halbton erhöht, sondern die Quart um einen Halbton erniedrigt wird, h zu b u. s. f. Diese letztern Tonarten entstehen somit auf eine ähnliche Weise wie die Molltonarten durch Verkleinerung der Intervalle der Durtonart, und es werden daher auch in der Wissenschaft wie in der Praxis (z. B. beim Spiel auf Streichinstrumenten) die Btöne der Dur- mit denen der Molltonarten als vollkommen identisch angenommen, während die durch Erhöhung entstehenden Töne, die Kreuztöne (und die auf ihnen errichteten Tonarten), wie dieß die Acustik nachweist und auch das Gefühl natürlich findet, streng genommen etwas tiefer liegen als die ihnen entsprechenden Btöne (z. B. ais tiefer als b, cis tiefer als des u. s. f.); jene sind dem ursprünglichen Tone (z. B. a) noch näher liegende, kleine, diese aber in Verhältniß zu ihm große Halbtöne. Bei der jetzigen Einrichtung des Tonsystems verschwindet allerdings wenigstens für die Tasteninstrumente dieser Unterschied vollkommen, weil hier der Einfachheit wegen die Vorkehrung getroffen ist, daß die entsprechenden B- und Kreuztöne durch eine und dieselbe Taste angeschlagen, durch dieselbe Saite u. s. w. hervorgebracht werden; aber ein Gefühl des Unterschieds bleibt immer, namentlich bei der Führung der Streichinstrumente und ebenso für die tonbildende Phantasie zurück, ein Gefühl, das z. B. nicht gestattet, Tonarten, die auf dem Klavier ganz identisch sind, wie As und Gis, als wirklich identisch aufzufassen; As bleibt mit F, Es mit C näher verwandt als Gis und Dis. Auch eine andere verwandte Einrichtung des gegenwärtigen Tonsystems schwächt die Unterschiede der Einzeltöne und Tonarten ab, die sog. gleichschwebende Temperatur oder Herabstimmung der Quinten; sie hat den Zweck, eine merkwürdige Differenz der Tonhöhe zu heben, die, wenn

Digitized by Google

die Quintendistanz rein oder voll (d. h. einfach als 2:3) genommen und bei der Stimmung zu Grunde gelegt wird, sich ergibt (indem z. B. bei einer Reihe von zwölf reinen Quinten, die räumlich einer Reihe von sieben Octaven gleichsteht, der oberste Ton dieser Quintenreihe nicht in reinem Octavverhältniß zu dem Tone, mit welchem die beiden Reihen gemeinschaftlich begannen, sondern um etwas höher steht, daher die Quinten und mit ihnen die übrigen Nebenintervalle durch das ganze Tonsystem hindurch etwas kleiner genommen werden, um überall Gleichheit und Octaveneinklang herzustellen); auch diese gleichschwebende Temperatur hat zur Folge, daß die Octav sich in zwölf völlig gleiche Halbtöne zerlegt und so die feinern Unterschiede zwischen großen und kleinen Halbtönen auf allen so gestimmten Instrumenten verschwinden. Allein ganz können auch hiedurch die ursprünglichen Differenzen nicht verwischt werden; im Gesang oder bei der Begleitung der Klaviere durch Streichinstrumente machen sie sich unwillkürlich zum Nachtheil der Tonreinheit geltend, indem auf letztern Terz, Quint u. s. f. dem natürlichen Gefühle gemäß und somit reiner gegriffen werden. Dasselbe ist der Fall mit den Kreuz- und Btönen, und es kann daher der Unterschied der beiderseitigen Tonarten nie ganz verschwinden, die Btonarten bleiben von den andern für den innern musikalischen Sinn stets geschieden, so wenig sie auch in der Praxis überall auseinander gehalten oder von einem weniger feinen Gehör überall sicher unterschieden werden können. Unter den Molltonarten finden, wie sich von selbst versteht, dieselben Verwandtschaftsverhältnisse statt wie unter den Durtonarten; diejenigen, welche unter sich am meisten Töne gemein haben, stehen einander näher als die, bei welchen diese Coincidenz abnimmt. Zwischen Dur- und Molltonarten aber findet ein zweifaches Verwandtschaftsverhältniß statt: Dur- und Molltonarten, die den Grundton mit einander gemein haben, bleiben aller Differenz ungeachtet immer wesentlich verwandt, „Schwestertonarten," einmal weil sie dieselbe Lage innerhalb des ganzen Tonsystems haben; sodann differirt die aufsteigende Molltonart von der entsprechenden Durtonart in der Septime oder auch in der Sext nicht, und eine weitere Annäherung ist vorhanden in den Accorden, sofern ein Hauptaccord der Molltonart (z. B. C moll), der Dreiklang auf der Dominante (g h d), identisch ist mit dem der Durtonart; es muß nämlich der Dominantdreiklang der Molleiter nothwendig die große Terz (h) haben, da sonst die hier eben durch sie zu vermittelnde enge Verbindung (h c) mit dem Accord auf der Tonica c es g (g c es), eine enge Verbindung, die wegen des stetigen Fortschritts vom einen zum andern durchaus nothwendig ist, verloren gehen würde. „Paralleltonarten" dagegen sind die Dur- und Molleitern, welche, wenigstens in absteigendem Moll, alle Töne gemein haben, wie A moll und C dur, C moll und Es dur; diese Verwandtschaft ist sehr wichtig, sofern sie leichte, schnelle, frappante

Digitized by Google

Uebergänge aus Moll in Dur und zwar in eine ſonſt auf verſchiedener Höhe ſtehende Durleiter und umgekehrt möglich macht.

2. Die ältere Muſik trennte noch nicht zwiſchen Tongeſchlecht, Tonart, Tonleiter; ſie ſtellte ihre Tonweiſen als feſte Typen neben einander; ſie machte jede Stufe der Cſcala (h ausgenommen, weil h d f mit ſeinen zwei kleinen Terzen keinen Drei-, weder Dur- noch Molldreiklang ergibt) zu einer eigenen beſondern Tonweiſe, die Scala ſpaltete ſich für ſie in verſchiedene Klanggeſchlechter, die nur beſchränkter Combinationen unter einander fähig waren; doch konnte ſchon damals jede Tonart auch aufwärts oder abwärts um ein Quarteninterwall, z. B. die ioniſche Tonart (C) nach f (hyperioniſch) oder g (hypoioniſch), ja bereits auch ausnahmsweiſe auf ſonſtige Stufen der Leiter willkürlich verlegt werden. Die neuere Muſik hat mit Recht alle dieſe Schranken vollkommen abgeworfen, ſie geſtattet auf jeder Stufe des Tonſyſtems auch jedes Tongeſchlecht, Dur wie Moll, aufzubauen; die muſikaliſche Bewegung wird hiedurch, ſowie durch ein Accordſyſtem, das die Uebergänge erleichtert und vermannigfaltigt, weit freier und belebter; die Muſik kann ſo nach Belieben Dur und Moll auf höhern oder niedern Tonſtufen ertönen laſſen und ebenſo innerhalb des einzelnen Tonwerks die vielfältigſten Uebergänge, Ausweichungen, „Modulationen“ in nähere oder entferntere, verwandte oder diſparate Tonarten des einen oder andern Klanggeſchlechts vornehmen; das jetzige Tonſyſtem erſt iſt ein ebenſo bunt mannigfaltiges als flüſſiges Material, deſſen Elemente eine nicht zu berechnende Menge der verſchiedenartigſten Abwechslungen und Verſchlingungen geſtatten, ohne den Künſtler durch irgend ein anderes Geſetz als durch das des Wohlklangs ſowie der Faßlichkeit, Stetigkeit, Natürlichkeit, Motivirtheit des Fortgangs zu binden. Kurz die freie Auswahl und Gegenüberſtellung der Tonarten und ihre Combinirung oder die Modulation iſt in der neuern Muſik mit Recht in den Vordergrund getreten; an ihr hauptſächlich hat ſie ein formelles Element charakteriſtiſcher und lebendiger Mannigfaltigkeit errungen, das ihr eine Art von Erſatz gewährt für die ihr ſonſt abgehende concrete Geſtaltenfülle. Der Contraſt der Tonarten mehrerer Tonſätze und ihr Wechſel innerhalb des einzelnen Tonſatzes iſt der Wirkung nach mit nichts beſſer zu vergleichen als mit einem Contraſt und Wechſel von Scenen und Scenerien, die an dem Auge des Zuſchauers vorübergehen; die Muſik führt uns mit ihrem Tonartenwechſel herum in verſchiedenen Regionen des Tonſyſtems, deren jede uns wieder anders als die vorhergehende anſpricht, ſie führt uns oft in einfacherem Gange blos von einer Tonart zu einer nächſtverwandten, ſo daß der Wechſel weniger bemerkbar wird, ſie verſetzt uns aber ebenſo leicht mit einem Male oder mittelſt Uebergängen, die ſchnell von der Grundtonart weiter abführen, hinein in Tongänge, welche ganz neu, ja fremdartig klingen, wie eine Epiſode, die dem Ganzen doch Reiz

Digitized by Google

verleiht, sie kann weiterhin auch die Modulationen in rascher Aufeinanderfolge häufen, wie im Sturm uns von einer Tonart in die andere treiben, bis am Ende die Grund- oder nächstverwandte Tonart wieder hervortritt und so der bunte Wechsel wieder zur Ruhe gebracht, die verloren scheinende Einheit des Ganzen mit sich selbst hergestellt wird. In der Mannigfaltigkeit der Gedanken, die Ein größerer Tonsatz umfaßt, sind der Musik ziemlich beschränkende Grenzen gesetzt, da sonst kein einheitliches Kunstwerk, sondern ein Melodieenaggregat entstünde; aber die Modulation gleicht diese Beschränkung wieder aus, sie läßt die Gedanken in verschiedenen Lagen und dadurch mit verschiedenem Klang- und Stimmungscharakter auftreten, zeigt sie wechselnd in neuen Farben und Stellungen, ganz in dem Maaße und Umfange, wie der Gang und Charakter des einzelnen Tonwerks es fordert. Vielheit der Gedanken und Modulation stehen daher häufig in umgekehrtem Verhältnisse; je mehr diese (und eine mit ihr Hand in Hand gehende variirende Bearbeitung der Gedanken) die Hauptsache ist, desto eher kann ein Tonsatz sich auf wenige Hauptgedanken beschränken, wogegen mannigfaltige Modulation entbehrlicher wird, wenn der Gedankenentwicklung freier Lauf gelassen ist (man vergleiche z. B. die Ouvertüren zu Don Juan, Cosi fan tutte, Titus, welche letztere ein Meisterstück von Modulation ist, mit der zu Figaro, deren sprudelnder Erguß sich viel nach rechts und links zu wenden keine Zeit hat, sondern mit Ausnahme weniger Seitensprünge in dem vereinigten Bette der Haupt- und ihrer Dominantentonart dahineilt). Indeß auch da, wo die Modulation zurücktritt, ist sie von wesentlicher Bedeutung, sobald ein Tonstück sich nicht in ganz engen Grenzen bewegt; sie sondert die verschiedenen Hauptsätze von einander ab, sie macht die Wiederholung derselben, wie sie nothwendig ist, um die Einheit des Gedankens in einem Tonwerk festzuhalten, möglich ohne unisone Einförmigkeit, sie gibt überhaupt der Musik eine Freiheit, eine Möglichkeit der Ausbreitung nach allen Seiten, die namentlich für pathetische, dramatische Tonwerke unentbehrlich ist, und von der nur da kein oder nur ein sehr sparsamer Gebrauch gemacht wird, wo gerade durch Festhalten der Grundtonart die Beschränkung auf eine einfache Empfindung oder das Verharren einer inniger gefühlten Stimmung in sich selbst veranschaulicht, der Tonfolge der Charakter der Einfachheit oder der an sich haltenden Innigkeit gegeben werden soll (wie z. B. in Liedern und liedartigen Instrumentalsätzen).

a. Die verschiedenen Tonarten geben der Musik ein Element der Mannigfaltigkeit schon dadurch an die Hand, daß jede mehr oder weniger nicht ist was die andere, jede verschiedene Töne und Tonverbindungen (Accorde) hat, welche eben die Ursache davon sind, daß die Abwechslung mit den Tonarten ganz durch sich selbst vermannigfaltigend und hiedurch

Digitized by Google

belebend, reizend u. ſ. w. wirkt. Allein es iſt eine weitere Frage, ob nicht jede Tonart auch eine poſitive Charaktereigenthümlichkeit habe, welche ſie für den Ausdruck einzelner Stimmungen, Empfindungen ſpezifiſch geeignet mache, ſo daß das Verhältniß der Tonarten nicht allein jenes negative des Unterſchiedes wäre, der blos in und mit ihrer contraſtirenden Gegenüberſtellung hervortritt, ſondern auch ein inneres Verhältniß qualitativer Verwandtſchaft und Differenz unter ihnen ſtattfände, etwa wie unter den Farben, worüber §. 249 gehandelt iſt. Die muſikaliſchen Theoretiker neueſter Zeit verweiſen den Glauben an beſondere Charaktere der Tonarten in das Gebiet der Täuſchung und des Vorurtheils, während ältere Aeſthetiker, z. B. Hand, ihn unbedenklich feſthielten; man wendet gegen ihn hauptſächlich dieß ein, daß ſeit Einführung der gleichſchwebenden Temperatur ſich über jedem Tone unſeres Tonſyſtems eine abſolut gleiche Stufenfolge erhebe und folglich von einem Klangunterſchied zwiſchen den Tonarten, entſprechend dem zwiſchen den Tongeſchlechtern, abſolut keine Rede ſein, ſondern blos die verſchiedene Höhe der Lage des Grundtons und damit der Tonart überhaupt von Einfluß auf ihren Klangcharakter ſein könne; alle übrigen Unterſchiede, die man wahrzunehmen glaube, kommen darauf zurück, daß das Ohr durch die herrſchende Orcheſterſtimmung und Klaviereinrichtung C dur als Grundtonart und damit als den Ausdruck des Einfachen und entſchieden Klaren und Kräftigen zu betrachten ſich gewöhnt habe und nun von hier aus jede andere Tonart um ſo mehr ſich von jenem Charakter zu entfernen und vielmehr dem Ausdruck aller gegentheiligen Empfindungen ſich darzubieten ſcheine, je fremder ihre harmoniſchen Verhältniſſe denjenigen der Cdur-Harmonieen ſind (ſo Zamminer, die Muſik in ihrer Beziehung zur Acuſtik S. 153). Andererſeits wird durch den ſeit Jahrhunderten conſtanten Gebrauch einzelner Tonarten für gewiſſe muſikaliſche Stimmungs- und Ausdrucksweiſen der Gedanke doch immer nahe gelegt, ob nicht an der Lehre von den Tonartencharakteren irgend etwas wahr ſein möge, wenn auch natürlich nicht in der Weiſe, daß eine Tonart heiter, eine zweite traurig, eine dritte ausgelaſſen, eine vierte verzweiflungsvoll ſei — denn bei ſolchen Behauptungen trägt man die Charaktere gewiſſer Tonſtücke auf ihre Tonarten über und iſt mithin allerdings in völliger Selbſttäuſchung befangen, — wohl aber etwa ſo, daß die Annahme einer Grundtonart und ebendamit die Vorſtellung von beſtimmten Klangcharakteren der ihr ferner ſtehenden Tonarten keineswegs Zufall ſei, ſondern wirkliche objective Gründe habe.

Als ſelbſtverſtändlich iſt von Allen zugegeben, daß es für ein Tonſtück nicht gleichgültig ſein kann, auf welchem Tone der Scala es aufgebaut wird. Jedes Stück durchläuft ſowohl mit ſeinen Melodieen als mit den begleitenden Harmonieen eine Reihe von Stufen, Intervallen, Regionen des Tonſyſtems, ſeine melodiſchen und harmoniſchen Fortgänge kommen je nach

Digitized by Google

Umständen bald in diese bald in jene Tonlage, sie breiten sich mehr oder weniger in die Tiefe und Höhe aus, und da ist es nun gar nicht gleich, welchen Raum aus dem allgemeinen Tonsysteme das Stück, seinem Hauptgange und seinen Haupttheilen nach betrachtet, gleichsam herausschneidet, welche Gebiete es vorzugsweise betritt, wie weit hinab oder hinauf seine einzelnen melodischen Perioden, seine tiefern, mittlern und höhern Accorde zu liegen kommen; ein Tonstück aus C hat alle seine Lagen um einige Stufen höher oder tiefer als eines aus G, in einem nach G transponirten Stück dieser Art werden Sätze und Accorde in sehr verschiedene Tonlagen kommen, und es werden so beide durch diese verschiedenen Positionen das eine Mal einen tiefern, schwerern, dumpfern, das andere Mal einen höhern, leichtern, schärfern Klangcharakter erhalten. Auch wird ein Tonstück je nach seiner Anlage von dieser Tonstufe, z. B. von C aus, sich freier nach beiden Seiten hin bewegen können, als etwa von G aus, indem der tiefste und höchste deutlich vernehmliche und daher musikalisch brauchbare Ton der Gesammtscala eben das sog. C nebst seinen Octaven (16 u. s. w. Schwingungen) ist; doch ist dieser Punct von untergeordneter Wichtigkeit, da die Ausbreitung nach den weitesten Grenzen des Oben und Unten immer nur Ausnahme ist. Allein dieß ist gewiß, daß die gewöhnlich gebrauchten, d. h. die besonders durch den Umfang der Menschenstimmen als normal vorgeschriebenen Baß-, Tenor-, Alt- und Sopranlagen in jeder Tonart einen eigenthümlichen Charakter und Klang haben, weil sie in jeder etwas höher oder tiefer liegen. Namentlich gilt dieß von den eigentlichen *Mittellagen* (in den mittlern Octaven des Tonsystems). Ein Stück oder ein Satz bewegt sich stets und so auch in der Mittellage *um seinen Grundton herum*; bei jeder Tonart aber steht der Grundton höher oder tiefer; ein Variationenthema in der Mittellage von A (d. h. aus dem A der dritten Violinsaite gehend) lautet daher gleich anders als eines in der Mittellage von C (d. h. aus dem nächsthöhern C gehend); beide sind nur um eine kleine Terz von einander entfernt, aber das aus C gehende ist immer höher, leichter, heller als das andere, obwohl es mit wenigen Ausnahmen in der Mitte bleiben wird. Setzen wir beide um eine Octave herab, so nimmt das aus A gehende bereits einen ziemlich tiefen Ton an, das aus C weit weniger, jenes ist schon mehr Alt, dieses weit mehr noch Sopran (dessen gewöhnliche Untergrenze bei der Menschenstimme eben das hier gemeinte C ist); ja es scheint hier sogar das Resultat sich zu ergeben, daß C (was freilich dann auch H und Cis ziemlich gleich zu gute kommt) für Tonstücke, die nun einmal eine Mittellage einnehmen wollen, einen größern Raum gewährt als A oder G u. s. w., was von großer Bedeutung wäre, da auch in größern Tonstücken die Mittellage als Gegensatz gegen die Extreme zu beiden Seiten, als Region des Hellen und doch noch Vollen, Kräftigen

Digitized by Google

und Runden immer eine Hauptregion bleibt. Wir ſtellen dieſen Satz, daß C nebſt ſeinen Nachbartönen ſozuſagen die beſte Mittellage und damit einen Vorzug in Bezug auf Helle und ruhige Tonkraft habe, daß es zwei Octaventöne beſitze, die der Mittellage angehören, einen untern immer noch hellen und einen obern immer noch nicht zu ſcharfen und ſpitzen, während z. B. F, G, A ſie ſchon nicht mehr ſo haben, nicht als Behauptung, ſondern als ein Ergebniß hin, das ſich vielleicht auch Andern beſtätigt; wir können auch die weitere Vermuthung nicht unterdrücken, ob nicht überhaupt C von Natur ſchon in einem freilich nicht näher zu erforſchenden ſpezifiſchen Verhältniß zu unſerer Gehörorganiſation ſtehe, indem etwa der Factor ſeiner Schwingungsgeſchwindigkeit dieſelbe in beſonderer Weiſe anſpräche, ſo daß die Erwählung von C zur Grundtonart nicht ſo zufällig wäre als es den Anſchein hat. Es iſt zwar natürlich und an einzelnen Beiſpielen ſicher erwieſen, daß nicht alle Inſtrumente, Orcheſter, Stimmgabeln das gleiche C haben, indem z. B. bei franzöſiſchen und deutſchen Theaterorcheſtern der gebräuchliche Normalton A zwiſchen 428 und 442 Schwingungen ſchwankt (Zamminer S. 13), aber es würde durch ſolche Schwankungen an jenem Factor nur wenig verändert, und der Umſtand, daß gerade C den erſten faßlichen Tiefton gibt, iſt doch vielleicht nicht ohne Bedeutung. Ja es wäre ſogar nicht undenkbar, daß die Grundtonart ſelbſt einem gewiſſen Schwanken, namentlich einer Inklination höher hinauf zu rücken unterläge, indem es z. B. wohl möglich iſt, daß ein Zeitalter mehr gedämpfte, ein anderes ſchärfere und höhere Töne haben will, wie verſchiedene Zeiten auch in Bezug auf ihre Anforderungen an kräftigen, energiſchen Farbenton unter einander differiren; jenes hypothetiſch angenommene ſpezifiſche Verhältniß des C zur Gehörorganiſation würde ſo zwar um etwas alterirt, aber es würde auch da noch die letzte Grundlage für die Bevorzugung der Ctonart bilden. — Von dieſen Vorausſetzungen aus würde ſich der verſchiedene Charakter der Tonarten ſo beſtimmen: die einen ſind in der Lage C benachbart und theilen ſeine Einfachheit, Kraft und Helligkeit; bei B verſchwände die letztere ſchon, träte aber bei H Cis (Des), D noch hervor, während andererſeits die beiden erſtern für das Gefühl etwas Fremdartigeres und damit Bedeutſameres hätten, weil ſie in ihren Einzeltönen von C ſo ganz differiren. Es und E ſtehen ſchon höher und haben daher in der Mittellage der beiden mittlern Octaven (oberhalb und unterhalb des ViolinA) einen hellern, aber weniger kräftigen Klang, den z. B. das unterſte SopranC durch ſeine und falls es begleitet iſt durch ſeiner Accorde größere Tiefe hat; dieſe Einbuße an Kraft nähme zu bei den Tonarten F bis A, da dieſe, wenn ſie in der Mittellage bleiben wollen, noch weniger als Es und E herabgehen können, und da ſie ebendamit innerhalb der Sopranregion ſtets höher ſtehen als das unterſte SopranC, ohne doch

Digitized by Google

andererseiſs wie C auch noch eine zweite immer noch tiefere Sopranlage (C über dem ViolinA) einnehmen zu können. Andererseits wären jedoch, dem allgemeinen Gefühl entſprechend, F und G der Grundtonart auch wieder näher verwandt durch die vielen Töne, die ſie mit ihr gemein haben, während A und As nach dieſer Seite an E und Es, Fis an H ſich näher anſchlöſſen. Weiter in's Einzelne können die Differenzen nicht verfolgt werden; es wäre durch das hier Bemerkte bereits hinlänglich erklärt, warum C einfach, natürlich, kräftig, G einfach und natürlich ohne Kraft, D wiederum energiſch und klangvoll, aber C ſchon unähnlicher, A leicht und weich, E weich, aber noch gewichtiger und bereits weniger gewöhnlich, H kräftig, aber ungewöhnlich und damit bedeutſam, F mit G aber auch mit E verwandt und daher ſanft ohne leer zu ſein, B dumpfer als C, aber an F in Weichheit anklingend, Es weich und gehaltvoll, aber noch natürlicher (C noch ähnlicher) als E, As weich wie G, aber in ähnlicher Art wie E weniger gewöhnlich erſcheint. Die Inſtrumente bringen freilich noch weitere Unterſchiede hinzu und entſcheiden damit häufig über die Wahl des Componiſten unter den Tonarten; auf Saiteninſtrumenten iſt E dur beſonders klangvoll, die Blechinſtrumente klingen um ſo glänzender, je höher ihre Stimmung iſt, z. B. in D und E dur, wogegen z. B. in B ihr Klang ernſter iſt; auf dem Klavier bringen die Obertaſten eine etwas andere Wirkung hervor als die übrigen, ſo daß an der hiemit entſtehenden verſchiedenen Klangfarbe der Tonarten dieſes Inſtrument gewiſſermaßen einen Erſatz hat für die ihm ſonſt fehlende Tonmannigfaltigkeit. Der eigenthümliche Klang einer Tonart (beſonders des Dreiklangs auf der Tonica) in den mittlern Lagen, wie derſelbe bedingt iſt durch die Höhe der Scala, und die größere oder kleinere Verwandtſchaft mit der Ctonart iſt es ſomit, was den Tonartencharakteren zu Grund zu liegen ſcheint; was ſich aus dieſen zwei Verhältniſſen nicht ergibt, iſt allerdings bloßes Vorurtheil. Die Molltonarten theilen natürlich den Charakter ihrer Schweſter- und Paralleltonarten, daher z. B. C moll ſich kräftiger anläßt als G moll; aber ſpezieller hierauf einzugehen wäre überflüſſig. — Mit den Anſichten Zamminer's (a. a. O.) kommt das Bisherige überein, nur daß wir auf die Tonhöhe mindeſtens gleiches Gewicht, wie auf das Verhältniß zur Ctonart legen, und daß wir den normalen Charakter der letztern für bloßen Zufall zu halten uns nicht entſchließen können. Wenn früher in §. 752 geſagt iſt: „da die einzelne Stimmung ihre individuelle Farbe hat, ſo wird in dieſen dunkeln Vorgängen (die eben den Charakter der Einzelſtimmung bedingen) auch etwas ſein, was der Tonart entſpricht, eine Neigung ſich auf einer beſtimmten Vibrationshöhe der Seele feſtzuſetzen, ſie zur Baſis des Gefühlsverlaufs zu nehmen, von ihr auszugehen, auf ſie zurückzutreten," ſo iſt auch dort auf die Tonhöhe der Hauptnachdruck gelegt; jede Stimmung wird gewiß

Digitized by Google

zunächst auf diejenige Tonart verfallen, deren durch ihre Höhe bestimmter (in den Mittellagen am klarsten hervortretender) Klangcharakter ihr unmittelbar entspricht.

§. 774.

Töne des Gesammttonsystems können nicht blos nach einander, sondern auch zu gleicher Zeit erklingen; durch diese Gleichzeitigkeit kommt in das Tonmaterial ein neues, obwohl in den Intervallverhältnissen (§. 770) bereits vorgebildetes Moment, das der Einstimmung und Nichteinstimmung, Harmonie und Disharmonie. Das Zusammenklingen einer Mehrheit verschiedener Töne kann je nach den Intervallverhältnissen, in welchen sie stehen, entweder völlig befriedigen, oder Gehör und Gefühl unbedingt verletzen, oder auch den nicht verletzenden, sondern nur beunruhigenden Eindruck eines Zusammengefaßtseins sich nicht zusammenreimender Töne in Eins und damit einer Spannung unter ihnen hervorbringen, welche einerseits auf das Gefühl selbst spannend, aufregend und in dieser Beziehung nicht mißfällig (vielmehr interessirend) wirkt, andererseits aber doch gebieterisch eine Wiederaufhebung oder Lösung verlangt. Unter diesen drei Fällen kann der zweite, der Mißklang, die schlechthinige Dissonanz, nur als kurzes, rasch verklingendes, jedoch auch sehr wirksames Durchgangsmoment gebraucht werden. In den beiden andern ist ein Zusammenklang zusammenhörbarer Töne, ein Accord, im ersten ein einfach consonirender, im zweiten ein dissonirender, gegeben; beide begreifen unter sich verschiedene Unterarten von charakteristischer Wirkung und Bedeutung für die Tonverknüpfung.

Ein Verhältniß des Zusammenklangs und zwar der Einstimmigkeit kam uns schon bei der Octave vor, und eben dort wurde auch darauf hingedeutet, daß Intervalle, wie 1 3 5, 1 4 6 wohltönende Zusammenklänge oder Accorde geben, wie die Octave einen das Gefühl befriedigenden Einklang ergibt. Streng genommen sind jedoch Zusammenklang und Accord nicht ganz identisch, indem ein Zweiklang, 1 und 3, 1 und 5 gewöhnlich noch nicht Accord genannt wird; zum Accord gehört eine Mehrheit von Tönen, er ist erst da, wo beide Momente, das der Einheit und das der Mannigfaltigkeit, vollständig vertreten sind und eben aus der Mannigfaltigkeit Einheit heraustönt; ein Accord ist immer schon ein Tonganzes, er gewährt die Befriedigung eben eines aus einem größern Ganzen sich ergebenden, concreten Zusammenklanges. Aber die Elemente des Accords sind zunächst allerdings eben consonirende Intervalle, und das Accordverhältniß beruht daher schließlich ganz auf denselben Momenten, in welchen die §. 769 besprochenen Intervallbeziehungen ihre Ursachen haben. Nur Eine Ausnahme findet statt; das Secund- und das Septimenintervall begründen,

Digitized by Google

so befriedigend namentlich das erste als Intervall an sich, als Nacheinander der beiden Töne ist, keine Consonanz, sondern mehr oder weniger starke Dissonanzen, die stärkste die kleine Secund, schon geringere die große Secund und große Septime, die geringste die kleine Septime. Bei der großen Wichtigkeit der Consonanz und Dissonanz für die Musik verlohnt es sich, ihren physikalischen Bedingungen wo möglich auf den Grund zu sehen, und zu diesem Behufe zunächst das bloße Zusammenklingen der Hauptintervalle, aus welchem dann weiterhin die Accorde sich bilden, in Betracht zu ziehen, wobei sich zugleich wieder zeigen wird, daß auch hier Bewegungsverhältnisse, Rhythmen es sind, was über Consonanz uud Dissonanz entscheidet. Die Octav macht den wohlthuenden, aber abstracten, leerlassenden Eindruck absoluten Zusammenstimmens eines höhern und tiefern, schärfern und weniger scharfen Tones. Da nämlich hier immer 2 Schwingungen des obern Tones auf 1 des untern kommen, so ist das Verhältniß dieß, daß 1) die Schwingungen beider möglichst oft mit einander coincidiren, indem nur 1 Plusschwingung des obern Tons zwischen 2 Coincidenzen der beiderseitigen Vibrationen hineinfällt, und daß ebenso 2) beide Töne ganz nach demselben Gesetz, ganz regelmäßig schwingen, indem der eine gerade um's Doppelte so stark schwingt als der andere; der obere folgt der Schwingungsschnelligkeit des untern, der untere gibt die Schwingungsschnelligkeit auch für die Schwingungen des obern an, schließt diese bereits ganz in sich, und die Plusschwingungen des obern fallen genau in die Mitte zwischen die coincidirenden Schwingungen (wie im $^4/_4$ Takt 2 in die Mitte von 1 und 3). Das Ohr fühlt daher einerseits in wohlthuender Deutlichkeit nach oben zu eine um's Doppelte beschleunigte oder geschärfte Erregung, aber es empfängt andererseits auch den Eindruck 1) absoluter Congruenz und 2) absolut regelmäßiger Bewegung, und dieser Eindruck ist theils abstract und leer wegen der fast bis an Identität reichenden Congruenz, theils auch wiederum wohlthuend, sofern Congruenz und nicht minder die Regelmäßigkeit auf das menschliche Gefühl, vielleicht auch schon auf das physische Sensorium, doch stets ansprechend und befriedigend einwirkt. Bei der Quint kommen 2 untere Schwingungen auf 3 obere; hier also tritt 1) die Coincidenz erst ein nach der dritten der obern Schwingungen, d. h. schon nicht so oft (im Verhältniß zu der Gesammtzahl aller Vibrationen), wie bei der Octave, es sind hier schon mehr nicht coincidirende Schwingungen beiderseits vorhanden; und 2) sind die auf die Coincidenzmomente folgenden obern Schwingungen nicht mehr in jenem einfach regelmäßigen Verhältniß zu den entsprechenden untern, beide treffen nicht mehr sozusagen gleichmomentig zusammen, sondern sind nur im Allgemeinen gleichzeitig, sie verschieben sich gegen einander (wie Achtelstriolen gegen Achtel sich verschieben). Darum findet sich das Gehör hier in verschiedenartiger Weise erregt, es wird nach

Digitized by Google

zwei incongruenten Bewegungen hin gleichſam auseinandergezogen; durch das baldige Wiedereintreten der Coincidenz wird jedoch dieſe Incongruenz immer wieder zur Congruenz aufgehoben, und auch in der Incongruenz ſelbſt, wie ſie hier iſt, liegt nichts Verletzendes, die beiden Bewegungen ſind ja einerſeits ſo verſchieden von einander, daß ſie ein klares und darum anſprechendes Gefühl zweier geſchiedener Tonerregungen geben, und ſie paſſen andererſeits auch wieder zu einander, indem die obere Bewegung 1½mal ſo ſchnell iſt als die untere, was immer noch ähnlich wie bei der Octav ein ſehr einfaches, regelrechtes, harmonirendes, in ſeiner ſteten Wiederkehr Seele und Nerv wohlthuend anſprechendes Verhältniß iſt. Aehnlich iſt es bei der Terz, nur daß hier mehr als bei der Quint wohlthuender Eindruck der Congruenz ſtattfindet. Bei der Terz tritt die Coincidenz allerdings erſt ein nach 4 Schwingungen des untern Tones oder nach 5 des obern, und ſo empfängt auch hier das Ohr den Eindruck weſentlich verſchiedener und auf verſchiedene Momente fallender Bewegungen, es wird getheilt, (distrahirt) zwiſchen einer 4- und einer 5momentigen, zwiſchen einer langſamern untern und einer 1¼mal ſchnellern (ſchärfern) obern Bewegung. Aber dieſe Verſchiedenheit iſt wohlthuend, weil ſie immer noch den Eindruck eines Unterſchiedenen und noch nicht den des Verworrenen gibt; ſie gewährt zwar keinen ſo diſtincten Eindruck der Verſchiedenheit wie die Quint, aber nach anderer Seite hin doch mehr Befriedigung; die 5theilige Bewegung liegt der 4theiligen noch näher als die 3theilige der 2theiligen, ſo daß mithin das befriedigende Gefühl im Unterſchiede doch etwas eng Verwandtes, etwas ganz nahe Zuſammenpaſſendes, zwiſchen dem keine Lücke mehr iſt, zu haben ſich ſtärker als dort einſtellt; es iſt dieß der „concrete" Charakter des Terzklangs im Gegenſatz zu dem immer noch abſtracten Quintenklang (S. 862). Bei der Quart findet die Eigenthümlichkeit ſtatt, daß die obere Bewegungszahl eine gerade (4), die untere eine ungerade (3) iſt. Vermöge innerer Nothwendigkeit fühlt ſich das Gehör hier zu der geraden (obern) als der regelrechtern ſtärker hingezogen, und daher eben, daß bei der Quart der obere Ton als Hauptton gefühlt wird, kommt es wohl, daß die Quart uns gefällt und natürlich erſcheint nicht als (untergeordnetes) Intervall innerhalb der Octave (wo wir ja 3 und 5 vorziehen), ſondern (S. 863) als untenliegende Dominante, als untere zum Grundtone (deſſen Quint ſie innerhalb der Octave iſt) hinaufweiſende Quart; hier haben wir den Grund des gebieteriſchen Hinaufweiſens der Dominante zum über ihr liegenden Grundton, das weit ſtärker iſt als ſein Hinaufweiſen zu ihr, wenn ſie über ihm liegt, und damit zugleich auch den Grund des (erſt hier ſeine Erklärung findenden) Wohlgefallens am Abſchließen eines Tonſtücks mit ſchnellem wiederholtem Wechſel zwiſchen unterer Quint und Grundton, ſei es nun blos im Baſſe oder in der Melodie ſelbſt; ein

Digitized by Google

ſolches Aufundab dieſer beiden Töne wirkt ebenſo belebend, aufregend, ſofern es ein Hinundherhüpfen zwiſchen ſchon entferntern Tönen iſt, als auch wiederum bewegung-abſchließend, ausathmend, indem in dieſer Figur die bisherige mannigfaltigſt concrete Bewegung des Tonſtücks ſich *vereinfacht* zu einer Bewegung, in welcher nur noch der Alles abſchließende Grundton ſelber mit ſeiner ihn immer wieder fordernden Dominante ſozuſagen einen kurzen Wechſeltanz ausführt, um ſodann endlich wie alle andern Töne auch ſie zu verabſchieden und allein als Schlußnote des Ganzen ſtehen zu bleiben. — Ganz anders verhält ſich nun aber dieß Alles bei der *Secund*. Beim großen Ganzton tritt die Coincidenz erſt ein nach der achten Schwingung des untern, nach der neunten des obern (beim kleinen Ganzton erſt nach $\frac{9}{2}$, beim Halbton erſt nach $\frac{17}{2}$ Schwingungen), und die zwiſcheninneliegenden Schwingungen beider Töne treten zudem alle in verſchiedene Zeitmomente auseinander — dieß Beides gibt den Eindruck eines weſentlich verſchiedenen Tones; — aber zugleich ſind nun die beiderſeitigen Vibrationen wiederum ſo wenig verſchieden, d. h. die Zeitmomente der nicht coincidirenden Erzitterungen liegen einander ſo außerordentlich nahe (indem die obere Vibration von der untern nur um $\frac{1}{9}$, $\frac{1}{10}$, $\frac{1}{16}$ differirt und zwar in einer ſchon an ſich ſelbſt außerordentlich ſchnellen Erregung), und ſie wechſeln ihre Zeitſtellungen zu einander in ſo außerordentlich kleinen Unterſchieden, daß neben der diſtincten Empfindung der Verſchiedenheit beider Bewegungen doch der Eindruck einer complicirten Verworrenheit, eines Hinundhergezerrtwerdens zwiſchen zwei verſchiedenen und doch ſtets in einander überfließenden Erregungen, der peinliche Wechſel zwiſchen Streben nach Scheidung der beiden Töne und Unvermögen dieſe Scheidung zu haben entſteht. So macht denn das gleichzeitige Vernehmen von Nachbartönen den Eindruck des Zuſammengedrängtſeins zweier heterogener und darum abſolut auseinanderſtrebender Kräfte auf Einen Puuct; es iſt der Eindruck des abſoluten Widerſpruchs, verletzender noch als eine Disharmonie der Farben, beklemmend und zerreißend wie ein phyſiſcher Schmerz, und daher mit der ſchlechthinigen, ſpannenden Erwartung alsbaldiger Wiederaufhebung des Widerſpruchs verbunden. Am ſtärkſten iſt hier die Diſſonanz natürlich bei der kleinen, ſchon ſchwächer bei der großen Secund. Das Verhältniß der Schwingungen der *Septime* iſt dem der Secund verwandt; es iſt gleichfalls ſehr complicirt, weil es ſich bereits dem Octavenrhythmus nähert, ohne ihn doch zu erreichen; der Eindruck iſt daher hier ein ähnlicher, man hat auch hier das Gefühl des Vereintſeins heterogener Töne; die Septime iſt gewiſſermaßen ſelbſt nur eine umgekehrte und auseinander gerückte Secund, da ihre Töne, wenn man der Prim ihre gleichlautende Octave ſubſtituirt, im Secundenverhältniß zu einander ſtehen. Aber bei der *großen Septime* (8:15) iſt der Eindruck der Diſſonanz dadurch etwas minder verletzend, daß

Digitized by Google

wegen der großen Verschiedenheit der Geschwindigkeit der beiderseitigen Bewegungen doch ein weniger verworrener, vielmehr ein neben dem sehr distincter Eindruck der Tonverschiedenheit und zugleich ein Gefühl des nur noch kleinen Unterschiedes der obern Bewegung von derjenigen, welche den Octaveinklang herstellen würde (16), vorhanden ist (was bei der Secund fehlt); durch dieses Gefühl kommt die Empfindung des absoluten Hingetriebenwerdens zum Octaveinklang und damit das Vorgefühl leichter baldiger Auflösung der Dissonanz in die absoluteste Consonanz herein, so daß der Zusammenklang schon nicht blos zerreißend und entzweiend, sondern spezifisch spannend, forttreibend und daher mehr beunruhigend als verletzend wirkt. Noch mehr ist dieß der Fall bei der kleinen Septime (9 : 16 oder 5 : 9). Hier ist gleichfalls, wenn auch weniger als bei der großen, das Gefühl weiter Entfernung oder deutlicher Unterscheidbarkeit der Töne, das Gefühl in die höchste innerhalb der Octave mögliche Region hinaufgehoben zu sein, vorhanden; aber die beiden Bewegungen sind in ihrem Zusammensein doch weniger verworren (wie sie es bei der großen Secund weniger sind als bei der kleinen), sie treten mehr auseinander und streben daher auch weniger auseinander, und da zugleich die weite Entfernung oder der große Bewegungsunterschied die Empfindung des zu nahe Zusammengehörens auch wiederum mindert, so ist hier gar kein eigentlicher, klar bewußter Dissonanzeindruck mehr vorhanden, sondern ein diesem Septimenzusammenklang eben seinen eigenthümlichen Charakter und Reiz verleihendes Gefühl einer dunkeln Unaufgelöstheit, einer weichern Spannung, einer allerdings zu weit hinaufgreifenden, aber gar nicht ungefälligen Hebung. Das nächste consonirende Intervall, zu welchem die kleine Septime hintreibt, ist die blos um einen Halbton entfernte große Sext, das höchste nicht dissonirende Intervall (3 : 5), das, wenn es für sich allein mit der Prim zusammenklingt, einen ähnlichen Eindruck des Leeren und Hohlen, jedoch zugleich mehr des Weiten und Gehobenen, gibt, wie die Quint, und daher gleichfalls für die Harmonie von Wichtigkeit ist. Daß kleine Terz und Sext weniger rein und hell klingen, bedarf nach Früherem keiner weitern Erläuterung mehr.

Auf der Grundlage der so eben betrachteten Zusammenklänge der Intervalle erhebt sich das reiche und doch einfache System der Accorde. Die Bedingung des eigentlichen Accords ist, daß er nicht etwa blos aus Grundton Quint und Quart, Sext, Septime bestehe, sondern mindestens Ein weiterer ergänzender Ton hinzutrete, ohne daß dieser jedoch gerade räumlich zwischen Grundton einer, Quint u. s. w. andererseits stehen müßte. Der Accord muß mindestens Dreiklang sein, damit die unbefriedigende Leere, welche (mit Einer nachher zu erwähnenden Ausnahme) der bloße Zweiklang besonders größerer Intervalle an sich hat, wieder aufgehoben, ein voller

Digitized by Google

und enger Tonzusammenhang hergestellt werde. Der Sinn für Harmonie entwickelt sich zwar sowohl in der Geschichte als bei einzelnen Individuen in der Regel erst später, weil es leichter ist, dem einfachen Gange einer Scale oder Melodie Schritt vor Schritt nachzufolgen, als zumal erklingende Töne ebenso zu unterscheiden wie in der Unterscheidung zugleich wieder als Eins zu hören, wie überhaupt das Vorstellen einzelner Dinge leichter ist als das Zusammenschauen coexistenter Mannigfaltigkeit, und in Folge dieser langsamern Entwicklung des Sinnes für Harmonie kommt es allerdings, z. B. in der mittelalterlichen Musik und im Volksgesange vor, daß eine Melodie blos mit Quinten, Quarten, Terzen in einförmigem Gange begleitet und schon darin eine gewisse Befriedigung des Bedürfnisses nach Harmonie gefunden wird; aber es ist dieses eine Stufe unreifer Entwicklung, die gegen die Naturgemäßheit und gegen den Vorzug vollerer Harmonieen nichts beweisen kann. Genauer betrachtet besteht der consonirende Accord aus zwei unmittelbar neben einander liegenden Terzen, und zwar normaler Weise aus einer großen und kleinen, ce, eg, oder muß er sich doch darauf zurückführen lassen, wie dieß z. B. bei ecg, gce, gec der Fall ist, oder der consonirende Accord ist im Prinzip nichts Anderes als Tonica und Quint mit dazwischenliegender Terz. Im dissonirenden Accord dagegen, im Septimenaccord (g h d f) und ebenso im Nonenaccord (g h d f a), steckt dem früher über die Septime Bemerkten zufolge, obwohl er auch aus Terzen aufgebaut scheint, doch ein Secundverhältniß, im letztern sogar ein doppeltes, da der Grundton, in der Octave genommen, obere Secund des Septimentons und untere Secund der None ist, und dieses Secundverhältniß, um deß willen diese Accorde eben dissonirende sind, tritt in den sog. Umkehrungen des Septimenaccords, nämlich im sog. Secundaccord (f g h d), Terzquartaccord (d f g h) und Quintsextaccord (h d f g), geradezu hervor und gibt diesen Umkehrungen bereits einen weniger gefälligen, etwas dumpfern und härtern Charakter; beim Septimenaccord mit großer Septime und beim Nonenaccord kann der Aufbau in Terzen ohnedieß weit weniger leicht verlassen werden, damit nicht z. B. bei letzterem 3 Nachbartöne (a g h) unmittelbar neben einander kommen und so eine gräuliche Dissonanz entstehe. Bei den consonirenden Accorden ist die Terz das vermittelnde Glied, welches die Leere ausfüllt; bei den dissonirenden dagegen ist der Aufbau in Terzen das auseinanderhaltende Moment, das die Secundtöne trennt, damit sie nicht zu stark dissoniren. Die Terz selbst aber bedarf den Hinzutritt eines dritten Klanges nicht nothwendig; Tonica, Terz und Octave tönen schon für sich allein zwar nicht klangreich, aber doch befriedigend, indem durch das Hinzutreten der Octave dem schon für sich wohllautenden Terzzweiklang, dem nur nach oben eine abschließende Abrundung fehlt, dieser Abschluß in hinreichender Weise zu Theil wird; es scheint diese

Digitized by Google

Eigenthümlichkeit der Terz eine Anomalie zu sein, aber sie beweist vielmehr das vorhin und schon früher Ausgesprochene, daß die Terz wegen der kleinern Distanz ihrer Töne das ist, was die vollautende Harmonie oder den Accord bedingt. Dieser eigenthümliche Charakter der Terz zeigt sich dann auch darin, daß im Septimenaccord (g h d f) eine Terz, d, h, wegfallen kann, ohne daß er aufhörte Accord zu sein; die eine überbleibende Terz läßt auch hier keine Leere empfinden. Das Gesetz, daß in einem Zusammenklang keine Leere sein darf, wenn er ein Accord sein soll, schließt aber auf der andern Seite eine Anwendung weiterer Intervalle in der Harmonie nicht aus; die *weite Lage* der Accordtöne, z. B. e c g, c g e, g e c, e c g c u. s. w. kann vielmehr, theils wenn diese Accorde eine über ihnen liegende Melodie begleiten, theils auch wenn sie allein auftreten, von sehr treffender Wirkung sein, durch die Helligkeit und Klarheit, welche durch diese Auseinanderhaltung der zusammengehörenden Töne entsteht, oder durch den Ausdruck des Umfassenden, Großartigen, der eben dadurch hervorgebracht wird, daß wenige Töne einen weiten Raum des Tongebiets umspannen; ja selbst die bei dieser Lage noch bleibende, freilich nur relative Leere kann zu diesem Eindruck des Bedeutsamen mitwirken.

Nach ihrem Charakter und ihrer Bedeutung innerhalb eines sich fortbewegenden Tonganzen unterscheiden sich die Accorde nicht blos in consonirende und dissonirende, sondern zugleich einestheils in *selbständige* und sich selbstgenügende, anderntheils in *unselbständige*, überleitende, Uebergang und Auflösung in andere Harmonieen postulirende Accorde, welche letztern wiederum in verschiedenen, theils nähern, theils entferntern Verwandtschaftsverhältnissen zu den erstgenannten stehen. Selbständig sind die sogen. *Dur- oder Molldreiklänge*, c e (es) g; jedoch haben sie, wie dieses eigentlich schon mit dem §. 770 über den Schluß mit Terz und Quint Bemerkten gesagt ist, diese Eigenschaft nur, wenn die Octave der Tonica hinzutritt. Wie der Fortgang durch die Intervalle der Prim, Terz, Quint, Octav sich selbst genügender concreter Wohllaut ist, so auch ihr Zusammenklang; er wird für sich mit Befriedigung vernommen, er ist der einfachste Anfang und der einzige, ein Tonganzes wirklich abrundende und zu wirklichem Ende bringende Schluß, falls dieser nicht ohne allen Accord gemacht wird; er ist der musikalische Ausdruck absoluter Befriedigtheit, der Sammlung, der Rückkehr in sich selbst, des Ruhens und Behagens, mit dem alle Bewegung austönt und verklingt. Heiterkräftig ist natürlich nur der Durdreiklang, während der Molldreiklang dumpf, ernst oder sehnsüchtig ahnend sich vernehmen läßt und daher auch am Schluß nicht so absolut befriedigt, wie der erstere. Der Dreiklang mit Octav kommt allerdings auch als überleitender Accord vor, indem er anderen, nachfolgenden Accorden, z. B. *c f a c*, *c e g b*, den Weg bahnt. Es ist ein allgemeines Gesetz, daß von

Digitized by Google

jedem Accord aus, sei es nun durch Aenderung einzelner seiner Töne oder aller zusammen in jeder Richtung fortgeschritten werden kann, wenn der Fortgang nur natürlich ist, welche Natürlichkeit namentlich, obwohl nicht ausschließlich, dann vorhanden ist, wenn wenigstens an Einer Stelle der Fortgang eine (stetige) Halbtonbewegung (S. 853) ist; von diesem Gesetz macht der volle Dreiklang keine Ausnahme, aber er unterscheidet sich doch dadurch, daß er auch für sich gültig und befriedigend ist, und er behält auch als überleitender Accord einen Charakter natürlicher und ruhiger Harmonie, den andere Accorde nicht haben. Unselbständig, überleitend ist bereits der Dreiklang ohne obere Octav, weniger noch in seiner ursprünglichen Lage c e g, die unter gewissen Bedingungen einen ganz guten Schluß und einen durchaus befriedigenden Anfang gibt, aber schon mehr in seinen „Umkehrungen," die durch Hinabsetzung der Terz oder Quint unter die Tonica entstehen, e c g (Sertaccord), g c e (Quartsertaccord); der letztere Accord z. B. kann nicht für sich selbst bestehen, er drängt zu dem Dominantdreiklang g h d, weil dieser die einfachere natürlichere Form des im Terzintervall aufgebauten Accords für sich hat, nothwendig hinab, oder breitet sich die in ihm bereits vorhandene höhere Hebung (die Sert) vollends aus zum Dominantseptimenaccord g h d f, um von da die Bewegung zu g c e zurück oder zu a c e oder andern nachfolgenden Accorden fortzusetzen. Der vorhin erwähnte Dominantdreiklang in seinen verschiedenen Lagen und Umkehrungen ist derjenige Accord, zu welchem der auf der Tonica errichtete, „tonische" Dreiklang am einfachsten und gewöhnlichsten übergeht, wie schon an sich der Schritt von der Tonica zur Dominante von Natur der nächste ist; in ganz einfachen Tonstücken können alle andern Accorde fehlen, und auch in größeren Werken bestehen die letzten Takte oft aus nichts Anderem als einem Wechsel dieser einfachsten und nächstliegenden Accorde; je einfacher eine Tonreihe oder Melodie sein will, desto mehr darf sie nur Wendungen machen, welche die Begleitung eben blos dieser Accorde erfordern. Ein anderer Grund der engen Anziehung dieser zwei Accorde ist der, daß der Dominantdreiklang (g h d, g d h) die große Septime oder den Leitton, der auf die nur einen Halbton entlegene Tonica (c) weist, in sich enthält und daher von ihm aus der Fortgang zu der letztern unmittelbar nah liegt. Andere Fortgänge, wie z. B. vom tonischen Dreiklang zum Dreiklang auf der zweiten oder vierten Stufe der Leiter oder von diesen auf jenen zurück, sind nicht ausgeschlossen, aber sie sind nicht nothwendig und natürlich und daher namentlich für den Schluß eines Tonstücks in der Regel nicht geeignet. Ueberleitende Accorde sind nun aber weiter vor allen die Septimen- (und Nonen-) Accorde, weil sie gebieterisch die Auflösung der in ihnen enthaltenen Spannung verlangen. Der wichtigste und darum häufigste Septimenaccord ist der Dominantseptimenaccord, von C aus g h d f, welcher ganz bestimmt

Digitized by Google

zum Uebergang nach g c e drängt, weil die zu hoch hinauf geschobene Septime zur Sext herabdrückt, obwohl von ihm z. B. auch direct oder mittelst Umwandlung zum verminderten Septimenaccord (gis h d f) in Amoll oder dur übergegangen, oder zunächst ein anderer nächstliegender Septimenaccord, nach diesem wieder ein dritter u. s. f. gesetzt werden kann, so daß die Auflösung sich verzögert und erst nach einer Reihe von Septimenaccorden erfolgt. Um der in ihm liegenden Unaufgelöstheit und Spannung willen kann weder dieser noch ein anderer Septimenaccord ein Tonstück schließen, in der Regel es auch nicht anfangen, obwohl in einzelnen Fällen, wie in Beethoven's Prometheusouvertüre, ein eigenthümlicher Effect des Unerwarteten, heftig Aufprallenden damit erreicht wird; wohl aber kann inmitten eines Tonwerks länger auf ihm, namentlich in seiner ursprünglichen Lage, verweilt werden, um eine rasche, heftige pathetische Bewegung ihren Höhe- und Endpunct in diesem Accord finden zu lassen, der gerade vermöge seines gespannten, Lösung verlangenden Charakters sich ebenso dazu eignet, ein mächtiges sich zur Höhe Ringen, ein höchstes Durchdrungensein von Schmerz, Sehnsucht, Liebe auszudrücken, als dazu, einen Passus, in welchem solche Empfindungen sich lebendig aussprechen, zu beschließen und den Uebergang zu einer wieder ruhigern Bewegung anzubahnen. Kaum weniger bedeutend ist der auf der großen Septime oder dem Leitton der Mollscala errichtete, blos aus kleinen Terzen bestehende Vierklang, der sogen. verminderte Septimenaccord (h d f as); er klingt seiner Zusammensetzung gemäß etwas enger, beklemmter, pathetischer, wollüstiger als der Dominantseptimenaccord, wiewohl auch noch gefällig; in Dur dagegen, mit großer oberer Terz (h d f a) hat er etwas weniger gleichförmig Abgerundetes, etwas Uebergreifendes, Ueberschwellendkräftiges, jedoch nicht das Einleuchtende und Natürliche des gleichmäßiger gebauten verminderten Septimenaccords. Verwandt mit dem Durseptimenaccord auf dem Leitton, wiewohl weniger ungewöhnlichen Klangs, weil er nicht wie jener einen verengten, „verminderten" Dreiklang (h d f) hat, ist der Septimenaccord auf zweiter, dritter und sechster Stufe der Durleiter (d f a c u. s. f.) oder auf erster, vierter und fünfter Stufe der (absteigenden) Mollleiter (auch weicher Septimenaccord genannt); die Spannung ist bei diesem Accord sehr groß, der Charakter des Unaufgelösten tritt in ihm weit entschiedener hervor, als beim gewöhnlichen oder verminderten Septimenaccord, es fehlt durchaus der diesen beiden eigene Reiz des Unentschiedenen und des durch die Dissonanz hindurchklingenden hellen Wohlklangs. Absolut dissonirend und daher nur als Uebergangsaccorde zu gebrauchen sind Accorde, in denen Tonica und große Septim zusammen kommen (c e g h, c es g h u. s. w.), wogegen unter den Nonenaccorden der große (der Duraccord g h d f a) einen ähnlichen nur noch kräftigern Eindruck zu großer Ueberfülle, zu weiten

Digitized by Google

Uebergreifens, wie der Durseptimenaccord auf dem Leitton, der kleine aber (der Mollaccord, ... as) den des scharfen bittern Einschneidens hervorbringt, daher auch die Nonenaccorde wesentlich Auflösung verlangende, mit dringendster Nothwendigkeit zu andern überleitende Accorde sind. Verwandt mit den Septimenaccorden ist endlich noch der sogen. verminderte Dreiklang (h d f, c es ges), durch seine zwei kleinen Terzen beengend und zugleich als Dreiklang weniger voll und daher unbefriedigter wirkend als jene, die er aber wegen seiner Verwandtschaft mit ihnen bei weniger reicher Harmonie häufig ersetzt.

Eine eigene Stellung unter den überleitenden Accorden nehmen Accorde ein, die durch Veränderung von Tönen der Normalscala entstehen, nämlich einerseits der übermäßige Dreiklang c e gis, welcher wegen zu großer Intervalle, wegen Ueberschreitung der Quint mißfällt und daher den Eindruck einer zu hohen Schärfung des obern Tons hervorbringt; andererseits der doppeltverminderte Dreiklang cis es g, entstehend durch Hinaufrückung der Prim des Molldreiklangs, und endlich der hartverminderte Dreiklang c e ges, entstehend durch Erhöhung der Terz des verminderten Dreiklangs. Als ganz besonders drängende Uebergangsaccorde sind alle diese Accorde sehr wichtig, und unter ihnen besonders der doppelt verminderte Dreiklang, der namentlich in der Lage es g cis oder cis g es energisch auf den Ddur-Dreiklang und durch ihn hindurch weiter auf Gdur oder moll hintreibt. Alle diese Accorde heißen, weil sie durch Erhöhung von Tönen der Leiter entstehen und also Töne in sich haben, welche der normalen diatonischen Leiter fremd sind, chromatische Accorde, eine Benennung, die ebenso auch den aus ihnen gebildeten, noch entschiedener Auflösung verlangenden Septimenaccorden (c e gis b oder g h dis f u. s. w.) zukommt. Verwandt mit dem geschärften Dreiklang oder, wenn die Terz ausfällt, Zweiklang (c gis) ist der Zweiklang mit erhöhter oder übermäßiger Secund c dis (h cisis), gleichfalls nicht wohlgefällig, sondern Auflösung fordernd. Merkwürdig ist nun, was diesen Zweiklang und die übermäßige Quint betrifft, daß dieselben Zusammenklänge, wenn sie als kleine Sext (c as) oder kleine Terz (c es), d. h. wenn sie vermöge des ganzen Zusammenhangs einer Tonreihe nicht als erhöhte Dur-, sondern als Mollintervalle erscheinen, ganz und gar nichts von Mißfälligkeit oder gar Dissonanz mehr an sich haben; es ist auch dieß ein klarer Beweis, daß in unserem Gehör, sobald es entwickelt und gebildet ist, eine sehr entschiedene Systematik, ein Hören des Einzelnen in strengstem Zusammenhang mit dem Ganzen stattfindet, vermöge dessen der Eindruck acustisch oder doch instrumental ganz identisch scheinender Töne ein ganz verschiedener, ja entgegengesetzter sein kann; gerade so hören wir auch Es dur als Scala auf der Terz von Cmoll, nicht aber als Scala auf Dis oder auf der Secund von H dur, As als verwandt

Digitized by Google

mit F, nicht als Gis, F als verwandt mit D moll u. ſ. w. (§. 773). — Accorde, die man Durchgangsaccorde nennen kann, entſtehen durch die ſogenannten Vorhalte, d. h. dadurch, daß bei der Aufeinanderfolge zweier Accorde eine Stimme (z. B. d) des erſten Accords (h f g d) nach Anſchlagen zweier Stimmen (c und e) des zweiten Accords (c e c) noch forttönt und die dritte Stimme (c) des zweiten daher erſt nachträglich eintritt. Dieſe ſich gleichſam verſpätenden Töne oder Vorhalte dienen, wie nur in anderer Weiſe die geſchärften Zuſammenklänge, zur engern Verknüpfung des Tonfortgangs und können ganz eigenthümliche Effecte des Ineinanderüberfließens, einander nur allmälig Ablöſens der Tonfolgen hervorbringen. Wiederum verwandt hiemit iſt ein Accord, den man überladenen Accord nennen kann; auf einen Accord folgt ein zweiter vollſtändig, aber es bleibt ein Ton des erſtern, ſich gleichfalls verſpätend, unter oder über dieſem zweiten Accorde ſtehen, oder tritt zu einem Accord ein Ton hinzu, der erſt Hauptton des folgenden Accords werden ſoll, dieſem alſo vorgreift (z. B. am Ende von Tonſtücken die Tonica zum Dominantſeptimenaccord). Ein ſolcher fremder Ton kann während einer längern Reihe aufeinander folgender Accorde liegen bleiben; ſolche Stellen heißen, wenn dieſer Ton, ſei es nun Tonica oder Dominant, in der Tiefe liegt, Orgelpunct (weil auf dieſem Inſtrument die Anwendung dieſer Form ſich ganz beſonders leicht und wirkſam anwenden läßt). Zufällige Accorde endlich entſtehen, wenn über einem liegenbleibenden Accord (z. B. dem toniſchen Dreiklang) eine melodiſche Folge (z. B. die Scala) ſich bewegt und ſo der Accord zum Theil mit Stufen der Tonleiter, die ihm an ſich fremd ſind, zuſammentönt; dieſe Accorde, da ſie nur vorübergehende Zuſammenklänge ſind, werden kaum als Diſſonanzen wahrgenommen, ſind aber gleichfalls ſehr wichtig und häufig, da ſie einer beweglichen Melodie eine einfachere, ruhiger beharrende Harmonie zur Baſis geben.

Aus dem über die verſchiedenen Gattungen der Accorde Bemerkten geht zugleich hervor, daß ſich unter ihnen weſentliche Unterſchiede finden in Bezug auf Einfachheit und Natürlichkeit. Alle über den Dur- oder Moll-Dreiklang hinausgehenden, ſowohl die Septimen- und die ihnen verwandten als die durch Hereinnahme leiterfremder Töne entſtehenden Accorde haben etwas Ungewöhnliches, Spannendes, Drängendes, etwas halb Trübes, halb Wollüſtiges, und ebenſo bringt ihr Gebrauch in die Tonverknüpfung, weil ſie weit unmittelbarer als die Dreiklänge zur Auflöſung in nächſtſtehende, namentlich nur um Halbtöne entlegene Accorde hinführen, einen Charakter theils des leidenſchaftlich Drängenden, theils der weichen, innigen, reizenden, ſchmelzenden Continuität der einander ablöſenden Töne, den der Fortgang in Dreiklängen nie ſo erreichen kann; dieſer letztere iſt ruhiger, heller, ernſter, weniger ſentimental pathetiſch, aber auch unvermittelter, härter und

Digitized by Google

schroffer. Es ergibt sich so rücksichtlich der Anwendung dieser Accordgattungen ein Unterschied zwischen einer strengern und weichern Schreibart, deren erstere sich möglichst auf die Dreiklänge beschränkt, die zweite mit Vorliebe der Septimen- und chromatischen Accorde sich bedient; es ist dieß nichts Anderes als ein Unterschied zwischen directem und indirectem Idealismus in der Harmonie, auf den der folgende §. noch näher eingehen wird.

§. 775.

1. **Während die entweder stetig gerade fortlaufende oder in verschiedenen Tonlagen und Intervallen hinundhergehende Bewegung auf der Tonleiter in der Musik das Moment des Linearen, des Umrisses vertritt, das Moment, aus welchem die Melodie sich bildet, vertritt die Harmonie das malerische Moment; sie entspricht dem, was in der Malerei Licht- und Schattengebung, Helldunkel, Färbung ist; sie erhöht die Bestimmtheit und den Ausdruck der Tonbewegung, und sie ist dazu da, Fülle und Wärme, sowie strenge Einheit, continuirliche**
2. **Verknüpfung, Verschmelzung und Weichheit in sie zu bringen. An das Melodische knüpft sich in der Musik vorzugsweise, jedoch keineswegs in ausschließender**
3. **Weise, der directe Idealismus an, an die Harmonie der indirecte, wie sie auch dasjenige Element der Musik ist, das durch die mit ihr gegebene Möglichkeit selbständiger Stimmenführung dem Prinzip der Individualisirung Rechnung trägt.**

1. Als Hauptelemente des Tonmaterials haben sich bis jetzt ergeben die Bewegung auf den Einzeltönen der Scala und die Vereinigung der Töne zu Zusammenklängen und Accorden; es ist nun zunächst anzugeben, wie sich diese beiden Elemente zu einander verhalten, und welche Bedeutung insbesondere dem zweiten, der Harmonie, zukomme. Die Bewegung auf der Scala durch Ganz- oder Halbtöne, durch größere oder kleinere Intervalle ist das, wovon alle Musik ausgeht. Es ist natürlich, daß der Mensch, der seiner Stimmung in Tönen Luft macht, oder den ein musikalisches Instrument, eine Syrinx, Flöte u. s. w., zum Spiel einladet, zunächst an gar nichts Anderes denkt, als an dieses Auf- und Abgehen in Tönen, an diesen Wechsel der Hebung, Senkung, der abermaligen Hebung u. s. w., sei es nun daß er damit direct eine Empfindung, die ihn gerade bewegt, ausdrücken, jauchzen, klagen, oder daß er zunächst nur spielen, eine in sich mannigfaltige Tonreihe hervorbringen will, deren Wendungen sein Gehör und seine Phantasie, letztere bildend und nachbildend zugleich, so lange folgen, bis ein Abschluß, ein Genughaben eintritt; sowohl die directe, subjective Empfindungs- als die freiere objectivere spielende Musik ist zunächst eben Tonwechsel, Tonreihe, Scalenbewegung, sei es nun continuirlich in geradem Tongange oder Lauf, oder discontinuirlich zwischen größern Inter-

Digitized by Google

vallen hin und her suchend, herumgehend und herumspringend. Die Melodie haben wir damit zwar noch nicht, aber ihre Anfänge, das melodische Element der Musik, das Bilden einer so oder anders gestalteten Folge von Einzeltönen als eines für sich bestehenden, durch sich selbst befriedigenden musikalischen Ergusses der Empfindung und der Phantasie. Dieses Aneinanderreihen, Aneinanderfügen kann ganz zusammenhangslos sein, wie man Striche neben und unter einander machen kann, die kein Bild geben, aber es kann auch Zusammenhang haben und hat ihn immer, wo Empfindung und Phantasie wirklich dabei sind; die Empfindung strebt in der Tonfolge sich selbst auszudrücken und drückt ihr daher mittelst der tonbildenden Phantasie ihren eigenen Charakter von Anfang bis zu Ende auf, die Phantasie, wo sie mehr nur spielt, ergeht sich, um sich zu beschäftigen, nicht in discreten Tonatomen (was nur der allererste Anfang des Erwachens des musikalischen Gehörs interessant findet), sondern in Toncombinationen, seien es nun Reihen hinauf und hinab oder Wechsel zwischen Intervallen, deren Beziehungen unter einander das Gehör ansprechen, Wechsel zwischen Höhe und Tiefe u. s. w. Wo nun aber eine solche mannigfaltige und in der Mannigfaltigkeit nur irgend inneren Bezug und Zusammenhang an sich tragende Tonfolge producirt wird, da wird gleichsam aus der an sich unendlichen Menge möglicher Tonbewegungen eine bestimmte charakteristische Richtung der Tonbewegung, eine in die Länge sich fortziehende Tongestalt oder Tonfigur herausgeschnitten, es ist eine so oder anders fortgehende, sich so oder anders drehende und wendende Linie da, die unter der Voraussetzung, daß unter (oder auch über) sie noch etwas Weiteres, den leeren Raum unter (über) ihr passend Ausfüllendes hinzutreten werde, gleich auch als ein Umriß, als eine einen ausgefüllten Raum begrenzende Linie bezeichnet werden kann. Die Bewegung auf der Scala und ihren Intervallen zeichnet etwas hinein in das Reich der Töne, sie producirt ein charakteristisches Bild, das schon an sich selbst etwas ist, etwas darstellt und bedeutet, mag es nun directer Ausdruck einer bestimmten Empfindung, also materiell bedeutend oder mehr nur Combination von Tönen, die Gehör und Einbildungskraft anspricht und beschäftigt, also von formeller Natur und Bedeutsamkeit, oder Beides zugleich sein. Auch das ist nicht zu bezweifeln, daß eine solche Tonfolge bereits eines bestimmten, energischen Ausdrucks fähig ist, daß die mannigfaltigsten Nüancen der Stimmung und Empfindung sich in sie legen können, namentlich wenn noch von den Mitteln, welche der Rhythmus und die verschiedene Stärke des Anschlagens der Töne darbieten, Gebrauch gemacht wird, sowie endlich auch dieses nicht, daß eine solche Tonfolge, je nachdem sie gestaltet ist, ganz für sich allein den engsten und befriedigendsten Zusammenhang aller ihrer einzelnen Sätze und Satztheile haben und so auch von dieser Seite her den Eindruck eines in sich

Digitized by Google

abgeschlossenen Kunstwerks machen kann. — Aber etwas, das in der bloßen Tonfolge nicht schon gegeben ist, kommt in der Harmonie hinzu, die Bestimmtheit, die concrete Mannigfaltigkeit und concrete Wirkung, die im Zusammenklang selbst und ebenso in den Uebergängen der Zusammenklänge unter einander, in der Harmoniefolge gegeben ist. Die bloße Tonfolge ist, außer da, wo sie die wesentlichen Intervalle anschlägt, eine freie, subjective, sie ist ein Wechsel von Fortschreitungen, der ebensogut auch ein anderer sein könnte, es ist keine acustisch strenge Nothwendigkeit und Bestimmtheit, es ist kein Tonverhältniß darin, das als ein wesentliches, als ein unmittelbar schon an sich im Gehör liegendes und von ihm gefordertes gefühlt würde; das hat erst die Harmonie, denn in ihr treten auf Grund der natürlichen Organisation des Gehörs, welches die eine Tonverbindung als mehr oder weniger consonirend, die andere als mehr oder weniger dissonirend, die eine als in sich ruhend, voll, gesättigt, eine andere als für sich unbefriedigend, zu einer andern forttreibend, den einen Accordfortgang als natürlich, erlaubt, begründet und klar, den andern als das Gegentheil hievon empfindet, gerade jene Tonverhältnisse hervor, welche die bloße Tonfolge nicht hat; das Ohr trifft hier auf ein Nach- und Nebeneinander nicht blos von Tönen, sondern von Tonverbindungen und Accordfolgen, deren jede es in vollster Bestimmtheit so oder so, als gefällig oder als mißfällig, als beruhigend oder als spannend, als festhaltend oder als fortleitend, als normal oder als nichtnormal fühlt; in der Harmonie erst kommen Tonverhältnisse hervor, die von Natur so oder anders wirken, in ihr erst verkörpert oder objectivirt sich geradezu die natürliche Gesetzmäßigkeit der ganzen acustischen Organisation des Menschen, sie erst läßt dem Ohr Töne in Verbindungen entgegenklingen, die es selbst fordert, von denen es selbst naturgemäß einen qualitativ bestimmten Eindruck hat, sie bringt weit mehr als die einfache Tonfolge in die Musik ein Naturschönes, ein von Natur Charakteristisches, ein von Natur sogleich bestimmte Eindrücke Erregendes, wie ganz Dasselbe, nur mit weniger bestimmtem sinnlichem Eindruck, durch die Farben und ihre Verbindungen in der Malerei geschieht. Die Bewegung in der Scala oder in Intervallen derselben ist wohl auch natürlich, ansprechend, auch in irgend einer Weise charakteristisch, aber sie ist es in weniger ausgesprochener Weise; die spezifischen acustischen Unterschiede und Eindrücke des Gefälligen und Mißfälligen, des Gesetzmäßigen u. s. w. gibt erst die Harmonie, und darum erscheint uns die Tonfolge für sich allein, selbst wenn sie an sich charakteristisch geformt ist, doch zu unbestimmt, zu schwebend, ja unmotivirt und willkürlich; wir wollen, die Tonfolge solle zugleich eine Harmoniefolge sein, durch welche das Ganze größere Bestimmtheit des Klangs und Eindrucks und strengere Motivirung des Fortgangs und Fortschritts erhalte, durch welche namentlich sowohl Erhebung und

Digitized by Google

Aufschwung als Nachlassen und Zurruhekommen der Melodiebewegung bestimmt angedeutet werde; wir verlangen, die Tonfolge solle auf der an sich klaren und gesetzmäßigen Basis der Harmonie sich bewegen, sie solle aus ihr emporwachsen und mit ihr in Einheit sich erhalten, statt für sich allein im Unbestimmten sich ergehen zu wollen; Tonfolge ohne Harmonie ist wie ein Gedanke, dessen nähere Vermittlung und Begründung durch einen Zusammenhang mit dem allgemeinen Gedanken- und Erkenntnißsystem vermißt wird, sie schwebt wie der Vogel in der Luft, in dessen Bewegungen wir eine natürliche Gesetzmäßigkeit wohl voraussetzen, aber dieselbe doch nicht erkennen, so daß sie uns unverstanden bleiben und uns willkürlich, zufällig erscheinen. Die Harmonie gewährt dann für's Zweite eine concrete Mannigfaltigkeit von Klängen, von Färbungen der Töne, welche die bloße Tonfolge in dieser Weise nicht hat; sie führt in den verschiedenartigen Accorden, sowie in ihren verschiedenen Lagen und Umkehrungen, eine Reihe von Klangbildern an uns vorüber, die so sprechend und charakteristisch sind, daß die Musik Harmoniefolgen sogar ohne melodischen Ueberbau anwenden kann, wiewohl nur als Ausnahme und auch da nicht ohne gewisse natürlich ansprechende Intervallfortgänge, sei es nun in der obersten Stimme (so im Andante der Donjuan-Ouvertüre) oder in der zweiten Hauptstimme, im Basse. Dieselbe Mannigfaltigkeit bringt die Harmonie auch von den einzelnen Klängen abgesehen in den Fortgang des Ganzen, sie kann, je nachdem die Accordfolgen einfacher und leichter oder künstlicher, weniger natürlich und unmittelbar einleuchtend sind, dem Fortschritt des Tonwerks den Charakter des Leichten, Fließenden und Klaren, nicht minder aber auch den Charakter einer ernsten, schweren, an sich haltenden, verwickelten, dunkeln, oder einer einschneidenden, schroffen Bewegung verleihen, sie kann mit Beidem abwechseln und so Gegensätze und Contraste in die ganze Tonbewegung bringen, wie Licht und Schatten, helle und dunkle Färbung; sie kann deßgleichen auch an einzelnen Puncten der Tonfolge mittelst Consonanz und Dissonanz das Element des Gegensatzes, der Entzweiung, der Spannung auftreten lassen, und auch dieses wiederum in den verschiedensten Graden von der leisesten Andeutung einer Beklemmung an bis hinauf zur erschütterndsten und zerreißendsten Darstellung des Schmerzes. Alles was dem rein Einfachen und Unmittelbaren gegenüber in das Gebiet der concreten Mannigfaltigkeit gehört, spezifischer Ausdruck, Bedeutung, Tiefe, erhöhte Kraft, drastische Wirkung, Intensität, Energie, steht der Harmonie zu Gebot und wird erst durch sie vollkommen erreicht; sie malt mit Licht und Schatten, mit Farbe und Farbenmischung Dasjenige, was die melodische Tonfolge nur andeutet und ahnen läßt, sie belebt die Zeichnung, sie fügt zur Linearbewegung eine Flächenbewegung, sie läßt mit dem Tone das ganze Tonsystem fortrücken in stets wechselnden Stellungen und Verbindungen, welche

Digitized by Google

genauer erklären und schärfer markiren, was die Tonfolge mit ihren Gängen und Wendungen beabsichtigt. Dazu kommt aber auch, von diesen qualitativen Elementen abgesehen, drittens ein quantitatives, das freilich selbst wieder sogleich in ein qualitatives umschlägt, nämlich die Ausfüllung des neben der Scalenbewegung für das Gefühl übrig bleibenden leeren Raums durch verwandte, mitfortschreitende Klänge. Diese Füllung ist gar nicht etwa blos dazu da, ein Gefühl der Leere, das bei bloßer Melodiebewegung entstehen kann, ferne zu halten, sondern sie hat auch positive Bedeutung; die Ausfüllung jenes Raums durch verwandte höhere und tiefere Klänge gibt erst wahre Musik; sie erst ist es, worin die Tonerzeugung vollständig sich realisirt, d. h. wodurch ein wahres, von allen Seiten her an die Seele herankommendes Erklingen der stillen Materie hervorgebracht und so der Geist nicht nur von Einzeltönen berührt, sondern in das Tonreich selbst ganz hinein gerückt, in das Tonmeer hineingetaucht, erst ganz und vollkommen in musikalische Erregung und Stimmung versetzt wird. Der einfachen Tonbewegung fehlt immer noch etwas zur Musik im eigentlichen Sinne, weil (vergl. §. 757) eben nur dann Gehör und Gefühl nach ihrer ganzen Erregungsfähigkeit, im ganzen Bereich dieser Erregungsfähigkeit wirklich erregt, nur dann alle höheren und tieferen Saiten des Inneren wirklich angeschlagen, nur dann Gemüth und Phantasie ganz und bis auf den Grund nach allen Dimensionen hin ergriffen und in Anspruch genommen werden, wenn mit den verschiedenen Tonfolgen zugleich verschiedene Tonlagen mit ihren eigenthümlichen Wirkungen ertönen. Ohne die Füllung durch Harmonie ist daher auch die volle Lebenswärme, die ganze zum Herzen bringende seelenvolle Innigkeit nicht da, und es ist, so viel auch in dieser Beziehung schon die einfache Tonfolge gerade durch (kunstlose) Einfachheit zu leisten vermag, doch ein rein vergebliches, in Unnatur ausartendes Unternehmen, wenn die melodische Bewegung dieselbe um jeden Preis durch sich allein hervorbringen, wenn sie da, wo es einmal nicht geht, durch künstliche Mittel des Zitterns, des seufzenden Verklingens u. s. w. die der Harmonie vorzugsweise zugehörigen Wirkungen sich selbst zueignen will. Zu dieser spezifisch musikalischen seelenvollen Wirkung der Harmonie trägt aber zugleich auch eine andere im Bisherigen noch nicht berührte Eigenthümlichkeit bei. Die Harmonie tritt zur Melodie wohl als concretes, bestimmter motivirendes und wirkendes Element hinzu, aber sie ist nach einer andern Seite hin auch wiederum ihr gegenüber ein Unbestimmtes, wie die Farbe gegenüber von der Zeichnung; die Melodie zeichnet der Seele eine bestimmte Richtung der Tonbewegung vor, einen Gang, dessen Wendungen die Phantasie überall in vollster Klarheit und Distinctheit folgen kann; die Harmonie dagegen schmilzt mehrere Töne zu Einem Klang zusammen, die Harmoniefolge läßt der Phantasie nicht die Zeit, jedem einzelnen

Digitized by Google

Uebergang der Töne des einen Accords in die des nachfolgenden direct zu folgen, es ist so in der Harmonie etwas Dunkles, Undurchsichtiges, Geheimes, eine Weichheit ohne schärfere Umrisse, sie wirkt eben durch dieses unbestimmte romantische Wogen auf das Gemüth als solches, sie thut hiedurch zu der Einzelerregung, wie sie die Melodie vorzeichnet, eine über das Innere nach allen Seiten sich verbreitende Gesammterregung hinzu, sie gibt zur bestimmten Musik Musik überhaupt, sie hüllt die klar dahinschreitende Tonfolge in ein magisches Helldunkel von Klängen ein, die wie Geister in dunklem Hintergrunde sie umschweben, um ihre Bewegung in schönem, aber stillem Einklange zu begleiten. Wenn wir somit genöthigt sind, der Harmonie zwei scheinbar ganz entgegengesetzte Bedeutungen beizulegen, die Bedeutung scharfer Charakteristik und weicher seelenvoller Innigkeit, so ergibt sich ganz Dasselbe auch noch von anderer Seite her; wie die Harmonie kräftige Tonmassen auf einzelne Puncte werfen und diese dadurch stark markiren und hervorheben, wie sie hiedurch in das Ganze einer Tonbewegung besonders hervortretende Einschnitte bringen kann, so vermittelt sie umgekehrt auch die Stetigkeit, den Fluß, die Bindung und Verschmelzung der Theile, sie verwandelt das bloße Nacheinander der Töne in ein zusammenhängendes, zusammenfließendes Ineinander, innerhalb dessen Alles continuirlich zusammenhängt, Eines aus dem Andern sich entwickelt, Eines in's Andere hinüberführt, sie kann wohl wie die Melodie größere oder kleinere Intervalle überspringen, unruhig hin und her gehen, ja sogar selbst erst durch ihren bewegtern Rhythmus stärkere Lebendigkeit zur Melodie hinzubringen, aber sie kann ebenso auch für die lebhaftere discretere Bewegung der Melodie eine in einfachem, ruhigem, gebundenem Hinundherschreiten fortrückende Begleitung abgeben, sie kann einer größern oder kleinern Reihe von Tönen der Melodie einen oder wenige Accorde unterlegen, sie kann liegen bleiben oder sich nur wenig verschieben, während die Melodie auf verschiedenen Intervallen auf- und absteigt, so daß die mannigfaltige Beweglichkeit und Unruhe der Melodie an ihr eine einfache und vereinfachende, das Viele zusammenhaltende und bindende, das Mannigfaltige verschmelzende Unterlage erhält; die Melodie spaltet sich in der Regel wie eine mannigfaltigst gewundene und gebrochene Linie in ein Nacheinander einzelner einander ablösender kleinerer Puncte, die aus der Tonreihe aufsteigen, die Harmonie arbeitet mehr im Großen und Breiten, sie legt der kleintheiligen punctuellen Bewegung eine weniger getheilte, in größern Absätzen, in längeren Windungen sich fortziehende Massenbewegung unter, die sich der erstern überall anschmiegt, aber doch ein Band der Einheit um sie herschlingt, durch welches Stetigkeit und Zusammenhang in das Ganze gebracht wird.

Digitized by Google

a. Die Musik, obwohl das Gefühl und damit vorzugsweise das Individuelle der Empfindungen, Stimmungen, Affecte, ihr Gebiet ausmacht, steht doch in Beziehung auf die Gesetze der künstlerischen Behandlung und Darstellung wesentlich auf der Seite des directen Idealismus, sie kann nur harmonische oder die Disharmonie sogleich wieder auflösende Tonfolgen und Tonverbindungen dulden, sie kann nichts Häßliches sich fixiren lassen (§. 765), sie fordert, daß das Einzelne und das Ganze schön sei, in Wohlklang und Ebenmaaß sich bewege, sie hat es mit dem Gehör zu thun, das den Mißklang direct als Verletzung fühlt und die Seele ihn als solchen fühlen läßt. Ganz ausgeschlossen ist aber damit (wie derselbe §. es ausspricht) der indirecte Idealismus nicht, wie sich dieses einfach schon darin ankündigt, daß das musikalische Gefühl neben dem directen auch einen indirecten, d. h. erst aus der Lösung einer verwundenden Dissonanz sich herstellenden Wohlklang nicht nur duldet, sondern mit Wohlgefallen und Interesse aufnimmt. Der Harmonie fällt (vom Rhythmus hier noch abgesehen) das Moment des indirecten Idealismus vorzugsweise zu wegen der markirten Bestimmtheit, die ihr eigen ist, wegen ihrer Fähigkeit mannigfache und starke Farben, Contraste, Gegensätze auf die Bahn zu bringen. Aber auch von der Melodie ist es nicht ausgeschlossen, sobald sie den natürlicheren und einfacheren Gang in schön gewundener, einfach klar gezeichneter Linie verläßt und statt dessen in weiten Intervallen, in unerwarteten Wendungen, Sprüngen, Stößen oder sonstigen dem einfach Schönen fremden Bewegungen sich ergeht; nur hat auch hier die Harmonie mitzuwirken, theils um die Melodie im Ausdruck dessen was sie sagen will zu unterstützen, theils um zu verhüten, daß die Abweichung der Melodie vom Typus des einfach Schönen nicht in's Unschöne gerathe; die Harmonie vertritt im letztern Fall das Prinzip des directen Idealismus neben dem des indirecten, indem sie sich der excessiven Bewegung der Melodie als wohlklingende und in strenger Gesetzmäßigkeit fortschreitende Basis unterlegt. Geht die Individualisirung nach der Seite des Komischen, des Humors, der Keckheit, Lustigkeit u. s. w., so wird sie vorzugsweise dem leicht beweglichen Elemente der Melodie zufallen; ist sie aber mehr ernster, schwerer Natur, handelt es sich um Veranschaulichung tieferer, schrofferer, das Innerste aufwühlender, gewaltsamer Erregungen und Erschütterungen, so hat die Harmonie die reichen Mittel aufzubieten, die ihr zu Gebot stehen. Das einfach Schöne, die reine gegensatzlose Idealität gehört zunächst der Melodie an, weil schärfere Charakteristik und Bewegung in Gegensätzen ihr theils ganz fremd, theils wenigstens nicht natürlich ist; aber auch die Harmonie muß, wenn in einem Tonwerk die reine Idealität sprechend hervortreten soll, dazu mitwirken, sei es nun durch Einfachheit und Helligkeit der Accordfolge oder durch den ihr eigenthümlichen Schmelz und Wohllaut;

Digitized by Google

wir wollen zwar von der Harmonie nicht blos dieſes, weil wir wiſſen, daß ſie noch Weiteres leiſten kann, aber wir müſſen anerkennen, daß auch dieſe direct ideale, klare und weiche Harmonie eine für ſich beſtehende und berechtigte Kunſtform bildet, in welcher das unterſcheidende ideale Weſen der Muſik den übrigen Künſten gegenüber zu ſeinem eigentlichſten Ausdruck gelangt.

a. Ein Gegner der Harmonie war J. J. Rouſſeau; er ſprach den Verdacht aus, alle Harmonie ſei am Ende nur eine gothiſche barbariſche Erfindung, die gar nie gemacht worden wäre, wenn die neuern Völker mehr Gefühl für die wahren Schönheiten der Kunſt, für wahrhaft natürliche und rührende Muſik beſäßen, wie die feingebildeten Griechen, deren Muſik ohne Harmonie ſo wunderbare, unſere dagegen mit Harmonie ſo ſchwache Wirkungen gehabt habe. Daß in einem Lande wie Frankreich, das allerdings (von Volksgeſängen abgeſehen) nicht Heimath wahrhaft natürlicher und rührender Muſik iſt, und in einem Jahrhunderte, wie das vorige, in welchem allerdings Rückkehr von übertriebenem Cultus der Harmonie zur melodiſchen Einfachheit noth that, von einem Manne, der überall das Recht des unmittelbaren Gefühls vertrat, ſolche Anſichten aufgeſtellt wurden, kann nicht auffallen. Nur auf Eines hätte R. ſich nicht berufen ſollen, auf die griechiſche Muſik. Sah denn er, der Mann der individuellen Freiheit, nicht, welch großer Fortſchritt zur Freiheit darin liegt, daß mittelſt der Harmonie innerhalb mehrſtimmigen Geſangs jede Einzelſtimme ihren eigenen Weg gehen, ſelbſtändig neben und mit den andern ſingen, ſelbſtthätig zu vollerer, großartigerer Geſtaltung des Ganzen mitwirken kann? Einſtimmigkeit löst alle Individualität in's Ganze auf, läßt alle perſönlichen Unterſchiede im Allgemeinen aufgehen, bringt aber ebenhiemit doch nur ein unterſchiedsloſes, wenig gegliedertes Ganzes von wenig Ballaſt und Volumen, von wenig Gewicht und Umfang hervor, ganz wie der griechiſche Staat, der groß war durch das Aufgehen der Individuen im Ganzen und klein war durch die fehlende Ausbildung der individuellen Lebenskreiſe. Man ſagt, in rein germaniſchen Ländern ſinge das Volk überall mehrſtimmig, in romaniſchen in der Regel einſtimmig; was läge darin Anderes als der Unterſchied des germaniſchen Sinnes für Individualität, der auch im Singen ſelbſtändig ſein will und nur an einem durch Sonderung der Stimmen individuell belebten Geſange Freude empfindet, vom romaniſchen Charakter, der zu dieſer Hochhaltung der Individualität nie gekommen iſt? Ebenſo iſt dieſe Vorliebe des germaniſchen Geiſtes für Harmonie weſentlich begründet nicht, wie Rouſſeau meint, in den groben und ſtumpfen Organen dieſes nordiſchen Volkes, die mehr durch Stärke und Getöſe der Stimmen als durch die Süßigkeit der Accente und die Biegungen der Melodie gerührt werden müſſen — Harmonie und Gebrüll

Digitized by Google

sind sehr verschiedene Dinge, — sondern sie ist begründet durch das innigere und tiefere deutsche Gemüth, das weicher, voller, umfassender angeregt sein will als durch bloße Melodie. Die Melodie ist freilich Anfang und Ende aller Musik, mit ihr steht und fällt die Musik, was von der Harmonie nicht gesagt werden kann, aber sie ist eben nur der Anfang, das primitiv Einfache, das eine Erfüllung durch Harmonie fordert, und nur das Ende, nur das Resultat, das nur dann festen Halt, klaren und motivirten Gang gewinnen kann, wenn es aus der Harmonie und ihrer Folge wie die Blüthe aus Stamm und Zweigen emporwächst und von ihr getragen wird. Harmonische Musik ist ein Bild der ideedurchdrungenen Welt, des ganzen großartig nach allen Dimensionen sich ausbreitenden, nach allen Richtungen fest und schön in sich zusammenhängenden und geordneten, überall concrete Einzelgestaltungen aus seinem Schooße an die Oberfläche hervortreibenden Universums; die Melodie ist die Einzelgestalt, die Harmonie das Ganze, auf dem sie ruht und dessen Theil und Glied sie ist; nur der vom Ganzen losgerissene, einsam in sich selbst zurückgezogene, und damit doch zugleich des wahren individuellen Lebens, der unendlich empfänglichen, sich im Ganzen und das Ganze in sich fühlenden Gemüthstiefe verlustig gegangene Geist war im Stande, in der Melodie, in der frei in Lüften schwebenden, die einzig wahre Musik erkennen zu wollen.

§. 776.

1. **Die Musik als Bewegung in der Zeit bedarf für ihre einzelnen Töne eine bestimmte, größere oder kleinere Zeitdauer, zwischen deren Maximum und Minimum eine Reihe der verschiedensten Tonzeitmaaße liegt. Das Zeitmaaß der einzelnen Töne ist innerhalb eines Tonganzen entweder ein durchgehends identisches, oder müssen, wenn das Tonganze Töne von verschiedener Zeitdauer (entweder nacheinander oder gleichzeitig) enthält, die Zeitmaaße seiner Töne wenigstens gleichartige, proportionale Zeitmaaße sein, die sich durch numerische Theilung auf ein gleiches Grundmaaß zurückführen lassen. Die aus diesem Verhältniß der Identität oder Proportionalität der Tonzeitmaaße resultirende geregelte Bewegung der Tonreihe und ihrer einzelnen Glieder ist ihr Rhythmus. Die Regelmäßigkeit des Rhythmus wird vollendet und damit feste Ordnung und klare Gliederung in die Gesammtbewegung der Tonreihe gebracht durch den Takt, durch den Aufbau des Ganzen in stetig auf einander folgenden kleinen Zeitabschnitten von durchaus gleicher Dauer und von durchaus gleichem Zeitmaaß ihrer einzelnen Glieder, welchem als beherrschendem Grundmaaß die verschiedenen Zeitlängen der einzelnen Töne des Abschnitts entweder direct entsprechen**
2. **oder indirect proportional sich unterordnen. Nicht minder wesentlich als geregeltes Zeitmaaß ist für die musikalisch rhythmische Bewegung die Belebtheit, die in sie**

Digitized by Google

gebracht wird durch den auf einzelne rhythmische Glieder oder Takttheile gelegten Accent und durch den hiemit gegebenen periodischen Wechsel von Hebung und Senkung, accentuirten und nicht accentuirten Gliedern der Reihe. Je nach dem numerischen Verhältnisse der letztern zu den erstern innerhalb des Takts bestimmen sich die verschiedenen Taktarten. Die (absolute) Größe der Zeit- a. dauer der einzelnen Takte oder ihrer Glieder ergibt das Tempo des Ganzen mit seinen verschiedenen Gattungen und Arten.

1. Der vorhergehende §. führte schon zu einer Berührung des verschiedenen Zeitverhältnisses, in welchem zusammenklingende Töne und Tonreihen zu einander stehen können; in der Lehre von der Harmonie treten zuerst solche Verhältnisse hervor, und wir haben daher die genauere Besprechung derselben, ohne welche auch das Wesen der Melodie nicht vollständig behandelt werden kann, hier anzureihen. Auszugehen ist von der verschiedenen Zeitdauer der Töne überhaupt und dann von hier aus zu sehen, wie aus dieser ganz abstracten Grundlage die reiche Gliederung der metrischen und rhythmischen Verhältnisse (der Kürze wegen befassen wir sonst alles hieher Gehörige unter „Rhythmik") sich ergibt. — Der Einzelton für sich, ohne oder mit begleitendem Accord, kann an sich eine Länge oder Kürze von nicht näher zu bestimmender Größe haben; hierüber läßt sich im Allgemeinen nur dieses sagen, daß die Länge des Tons (mit Ausnahme des Orgelpuncts — und selbst hier darf sie nicht zu groß sein —) ihre Grenze findet an der Forderung, daß die einzelnen Töne die Bewegung des Ganzen nicht durch ihre Länge übermäßig verlangsamen, oder mit langen Aufenthalten hemmend unterbrechen, wie andererseits die Kürze des Tons an der deutlichen Vernehmlichkeit und Unterscheidbarkeit, die mit der Kürze stetig abnimmt, ihr Maaß hat. Der Satz, daß zwischen diesen beiden Aeußersten eine Reihe von Zeitmaaßen liegt, unter welchen gewählt werden kann, bedarf keiner näheren Erörterung; es braucht zu ihm blos hinzugefügt zu werden, daß in der Wirklichkeit die an sich unendliche Zahl dieser Zeitmaaße sich auf wenige reducirt, weil die feineren Unterschiede unter ihnen nicht mehr wahrgenommen werden können. Gehen wir vom Einzelton zu einem Nach- und Miteinander von Tönen fort, so können sie alle wohl dieselbe Zeitlänge haben; das Ganze erhält hiedurch den Charakter vollkommen gleichartiger ruhiger Bewegung, die aber, wenn sie ausschließlich und überall angewandt werden wollte, natürlich sich als einförmig und schleppend darstellen müßte. Verschiedene Zeitdauer wird daher das Vorherrschende sein; diese Verschiedenheit aber kann sich gleichfalls beziehen entweder auf die Töne in ihrem Nacheinander oder in ihrem Miteinander, indem auch Töne von verschiedener Dauer zusammenklingen können, wie wir schon in §. 774 bei der Lehre von den consonirenden und dissonirenden Intervallen Aehnliches

Digitized by Google

in Bezug auf die tonerzeugenden Schwingungsverhältniſſe geſehen haben. Dieſe verſchiedene Zeitdauer darf nun in der Muſik nicht ohne Regel und Geſetz ſein, eine vollkommen disparate Dauer der Einzeltöne innerhalb einer Tonreihe würde dieſelbe aller Einheit, aller Gleichmäßigkeit und Symmetrie berauben, und nichts liegt denn auch tiefer in der menſchlichen Natur, als das unwillkürliche Verlangen, eine Tonfolge nach Einem beſtimmten Zeitmaaß ſich bewegen zu hören; ſelbſt wo der muſikaliſche Sinn noch wenig entwickelt iſt, bei Kindern, für Harmonie und eigentliche Melodie unempfänglichen Völkern oder Individuen, für die „der Takt das Einzige iſt, was ſie in der Muſik hören, weil's einem da ſo recht in die Beine fährt," findet ſich für gleichförmig rhythmiſche Bewegung eine Empfänglichkeit, über deren Zuſammenhang mit allgemeineren, durch das ganze Natur- und Geiſtesleben hindurchgehenden Bewegungs- und Bildungsgeſetzen §. 754 zu vergleichen iſt. Zunächſt jedoch iſt dieſe Symmetrie nur in einer ganz allgemeinen Weiſe gefordert, in welcher ſie noch nicht das iſt, was wir nachher als Taktmäßigkeit bezeichnen; es iſt zunächſt nur ſo viel unbedingtes Poſtulat, daß die Dauer der längern und kürzern Töne innerhalb einer Tonfolge eine gewiſſe Proportion unter ſich habe; es kann (recitativiſche) Tonfolgen geben und gibt wirklich ſolche, nicht nur in der alten, ſondern auch in der neuern Muſik, die ohne Takt mit einer ſolchen allgemeinen Proportion der Tondauer ſich begnügen; es iſt genug, daß die kürzern und längern Tonzeiten ſich in einfacher Weiſe auf ein ihnen gemeinſchaftlich zu Grunde liegendes Zeitmaaß reduciren laſſen, daß z. B. die Dauer der kürzern Töne die Hälfte oder das Viertel, das Drittel oder Sechstel oder auch etwa das Fünftel der Dauer des längeren ſei; ſolche Proportionen der Zeitlängen ſind auch hier, wie bei den Tonſchwingungen, natürlich, nahe liegend, leicht zu erfaſſen und zu überſehen, ſie wahren die Regelmäßigkeit der Tonbewegung in ihrem Nacheinander, und ſie machen es möglich, längere und kürzere Töne, die gleichzeitig erklingen, klar zuſammenzufaſſen, indem die kürzeren einfach aliquote Theile der längern ſind und ſich daher unter dieſe leicht wie unter die höhere zuſammenfaſſende Einheit ſubſumiren laſſen. Ausnahmen von dieſer numeriſchen Proportionalität der Töne können nur in beſondern Fällen, wo z. B. das Tempo eines Tonſtücks ſich ſtetig beſchleunigt oder verlangſamt, oder wo durch verlängerte Zeitdauer eine einzelne Stelle einer Tonreihe ſtärker hervorzuheben iſt, geſtattet werden. Indeß auch eine die Proportionalität der Zeitdauer der Einzeltöne ſtreng einhaltende Rhythmik, die hiebei ſtehen bleibt und nicht zur Taktmäßigkeit fortgeht, kann, falls ſie nicht etwa am Rhythmus der Rede, am Metrum der Poeſie, welcher die Muſik ſich anſchließt, einen feſten Haltpunct gewinnt, nicht befriedigen. Sie liegt einmal nicht in der Natur — denn die Natur verlangt durchaus gleichförmiges Fortgehen einer einmal begonnenen Erregung bis zu ihrem

Digitized by Google

Verklingen, da Ungleichförmigkeit ein Abbrechen einer bereits eingeschlagenen Richtung und somit eine nur mit Sträuben und Widerwillen aufgenommene Störung ist, wogegen fortgesetzte Gleichförmigkeit der Bewegung den Genuß gewährt, einer Erregungsweise, die einmal angeschlagen ist, nun ein für allemal, bis das Ganze zu Ende ist, frei zu folgen und sich hinzugeben, ohne jeden Augenblick wieder aus ihr durch ein anderes Maaß herausgeschnellt zu werden; — sie liegt ebensowenig im Wesen des Geistes; nur eine Empfindsamkeit, die in Einzelheiten sich verliert, kann die nicht geregelte Bewegung der geregelten schlechthin vorziehen, die geregelte ist einerseits in Wahrheit die freiere, da wir eine nach festem Maaße vor sich gehende Bewegung leichter fassen und überschauen, sie ist andererseits die gemessenere und damit kräftigere Art der Bewegung, die das Einzelne nicht einseitig für sich hervortreten läßt, sondern es dem Ganzen unterordnet. Wir können daher in die Lobsprüche, die z. B. Krause dem „wandelnden freien Zeitmaaß" spendet, nicht einstimmen; wir müssen vielmehr, ohne die Bedeutung, die der freie Rhythmus besonders für declamatorische Musik hat, irgend zu verkennen, darauf beharren, daß gleichförmiges Zeitmaaß, wie es im Takte sich realisirt, die höchste Form des Rhythmus ist, welche die Musik davor bewahrt, in eine verschwommene Empfindungsmalerei zu verfallen; die Musik ist nicht die unbestimmt aufundabwogende Empfindung selbst, sondern ihre künstlerische Darstellung, ihre objective Verkörperung, sie würde ohne gleichmäßig beharrenden Rhythmus gerade diese Objectivität verlieren und in das Empfindungsleben selbst unterschiedslos zurückfallen, statt es klar und gesetzmäßig zu veranschaulichen. Eine gewisse ebenmäßige Bewegung ist natürlich dem „Aufundab" der Empfindung nicht schlechthin fremd (§. 754), auch die Empfindung ist ein in einem schnellern oder langsamern Zeitmaaß gleichförmig fortgehendes Erzittern, Pulsiren des Gemüthslebens; aber für das Bewußtsein ist dieses Maaß nicht da, die bewußte Empfindung hängt an den Gegenständen, die sie erregen, folgt regellos den Gefühlen und Phantasien nach, die in ihr angeregt sind, verliert sich an Dieß und Jenes, eilt schnell wieder zu Anderem fort; dieses Ungeregelte sucht die Musik symmetrisch zu gliedern, sie bringt den Wechsel der Gefühle in den Rahmen eines ganz bestimmten Zeitmaaßes, sie hebt diesen im Gefühl selbst innerlich auch waltenden, aber ihm verborgenen regelmäßigen Rhythmus an's Licht des Bewußtseins heraus, sie ordnet die Einzelempfindungen in diese allgemeine Form des Gefühlslebens, sie wäre nicht mehr Kunst, wenn sie nicht mit dem Einzelnen zugleich sein allgemeines Wesen zur Anschauung und damit zugleich in das Einzelne Ordnung und Regel bringen wollte; wie der Ton erst entsteht durch regelmäßige Schwingungen, so die eigentliche Tonkunst erst mit der Regelmäßigkeit des Taktzeitmaaßes, die Allem in ihr festen Halt gibt und dadurch zugleich sie selbst von der Gebundenheit an

Digitized by Google

das Wortmetrum emancipirt, sie selber erst hinstellt als besondere, Maß und Gesetz in sich tragende, nicht anderwärts her borgende Kunstgattung. Zur vollständigen Realisirung des Taktes gehört jedoch noch ein weiteres Moment, das des rhythmischen Accentes, welches daher vorerst in Betracht zu ziehen ist, ehe das Genauere über den Takt und seine Formen besprochen werden kann.

2. Die Tonbewegung, und zwar auch die ganz gleichmäßig und symmetrisch geordnete, hätte keine Stetigkeit, keinen Fluß, sie zerfiele immer noch in isolirte Tonatome, sie wäre hart, schroff, eckig (und auch praktisch fast unausführbar), sie wäre ebendamit ohne Leben, Schwung und Kraft, sowie ohne ganz und vollkommen distincte Gliederung, wenn in ihr nicht auch dasjenige Moment, das der §. als *periodischen Wechsel accentuirter und nicht accentuirter Takttheile* bezeichnet, als beherrschende Grundform zur Anwendung käme. Es tritt hier wieder das für die Musik so wichtige Gesetz der Periodicität auf, das Gesetz periodischer Abwechslung von Hebung und Senkung, Stoß und Ruhe, Vorschreiten und Nachlassen der Bewegung. An sich ist jeder Ton ein Ansatz zur Bewegung, ein Hineingreifen in's Tonsystem, ein Stoß auf den tönenden Körper und damit auch auf Gehör und Gefühl selbst; aber anders gestaltet sich die Sache in der Tonreihe, diese kann nicht eine Reihe solcher Stöße sein, sie wäre sonst ein unerträgliches, hackendes, am Ende in sich selbst erlahmendes Einerlei, und es versteht sich daher für alle Musik ganz von selbst, die Tonreihe zu theilen in Töne, auf welchen die unverminderte ursprüngliche Kraft des Stoßes oder der Accent liegt, und in solche, bei denen dieselbe so bis zum Verschwinden gemildert ist, daß sie neben dem auf den ersten Ton fallenden Accent gar nicht mehr als solcher bemerkt, sondern der zweite (dritte u. s. w.) Ton ganz als accentlos vernommen wird. Damit sind von selbst alle jene Uebelstände beseitigt; die Tonreihe geht dahin, sich anmuthig wiegend in dem steten Wechsel von Spannung und Nachlaß, Hebung und Senkung, sich immer wieder beruhigend und doch stets neue Kraft sammelnd, neue Anläufe nehmend, ebenso schön in sich zusammenhängend als lebendig bewegt durch die Reciprocität, mit welcher die stoßende Kraft zur Ruhe des Nachlasses und diese wieder zur Erregung des Stoßes hinübereilt. Ausnahmsweise kann natürlich auch die stoßweise Fortbewegung für den Ausdruck gewisser innerer Bewegungen gefordert, aber Regel kann sie nicht sein. — Dieser Rhythmus des Accentwechsels steht aber nun in einem sehr wesentlichen Verhältniß zur Taktmäßigkeit. Er ist zwar durch sie nicht schlechthin bedingt, er kann auch ohne sie als einfacher Tonfall, wie z. B. in der Rede, zur Erscheinung kommen, aber er bedarf derselben doch, um vollkommen Realität zu erhalten; erst wenn der Wechsel regelmäßiger Taktschläge durch eine ganze Tonreihe hindurch wiederkehrt, kann auch der Accentwechsel sich

Digitized by Google

gehörig geltend und bemerklich machen und die Wirkung wirklich thun, die ihm zusteht. Umgekehrt kommt auch die Taktmäßigkeit erst durch den Wechsel des Accents zu voller Realität und Klarheit; das Eintreten des Zeitabschnitts, den der Takt ausfüllt, wird nur dadurch bemerkbar, daß auf seinen Anfang ein Nachdruck, ein Accent fällt, den die übrigen Takttheile nicht haben. Deßgleichen empfängt der Takt erst durch diese Scheidung der Töne in accentuirte und nicht accentuirte nähere Bestimmtheit und Gestaltung. Die bestimmte Qualität, Art, Größe des Takts hängt nämlich lediglich davon ab, in welchem numerischen Verhältniß die nicht accentuirten Takttheile zu den accentuirten stehen. An sich kann dieses Verhältniß der verschiedensten Art sein, es können auf einen Takttheil, der den Accent hat, oder auf eine Arsis 1, 2, 3, 4, ja 5, 6 und darüber Takttheile ohne solchen Accent (Thesen) folgen, namentlich bei schnellerer Bewegung der Tonreihe. Nur ist von selbst klar, daß diese Zahl unaccentuirter („schlechter") Takttheile nicht zu groß sein darf. Es ist keine distincte Eintheilung und Gliederung einer Reihe aufeinanderfolgender Töne möglich, wenn der accentuirten Anfangspuncte im Verhältniß zu den nicht accentuirten Momenten zu wenige sind; je weiter einzelne Töne, besonders bei langsamerem Tempo (von welchem überhaupt bei der Betrachtung der rhythmischen Verhältnisse nie schlechthin abgesehen werden kann), von dem accentuirten („guten") Takttheil entfernt sind, desto mehr zerfallen sie in ein Nebeneinander ohne Einheit, ohne feste Bezogenheit, ohne distincte Sonderung von andern Gliedern der Reihe; ja sie verselbständigen sich unwillkürlich, sie werden, je weniger die accentuirende Kraft des guten Takttheils noch nachwirkt, je mehr sie aus der Gebundenheit an ihn heraustreten, desto mehr eigene, für sich bestehende, gleichsam sich selbst accentuirende Puncte der Reihe. Daher ist es ein nothwendiges', dem Gefühl sich von selbst aufdrängendes Gesetz, daß die Takte nicht zu lang seien, sondern der Wechsel zwischen Arsis und Thesis nur in kleinen Gliedern vor sich gehe. Am klarsten und distinctesten ist so wirklich diejenige Taktanordnung, bei welcher die Zeitlänge der Arsis und die der Thesis einander möglichst entsprechen, bei welcher also auf die Arsis nur Eine gleich lange Thesis oder nicht mehr als zwei gleich lange Thesen folgen, also der einfach zwei- und der einfach dreitheilige Takt. Auf der andern Seite jedoch kann sich die Musik mit diesen kurzen Takten, die das Ganze der Tonreihe in so gar kleine Abschnitte zerspalten, auch wiederum nicht begnügen; der Tonfall würde bei dieser Kleintheiligkeit theils zu einförmig, schleppend, theils (bei schnellerer Bewegung) zu hüpfend und springend, zu leicht, der Ruhe und Haltung zu sehr entblößt; die Musik bedarf daher neben diesen, an ihrem Orte ganz wohl brauchbaren einfachen Taktarten auch zusammengesetztere, breitere Taktformen. Diese ergeben sich dadurch, daß die Größe des einfachen Takts doppelt oder dreifach genommen

Digitized by Google

und zugleich der zweiten und dritten Taktabtheilung eine gewiſſe Selbſtändigkeit eingeräumt wird, indem auch auf ihren Anfangston eine eigene, jedoch dem Accent des erſten Takttheils untergeordnet bleibende Arſis fällt, ſo daß der Takt ſich ſymmetriſch zu kleinern in ihm befaßten Gruppen gliedert und ſo nicht nur an Größe und Breite, ſondern auch an charakteriſtiſcher Mannigfaltigkeit gewinnt. Dem zweitheiligen Takt entſpricht der viertheilige, dem dreitheiligen der ſechstheilige (mit Arſis auf dem erſten und vierten Gliede), ſowie der neuntheilige Takt. Selten iſt der durch Vervierfachung des dreitheiligen Takts entſtehende zwölftheilige, der für gewöhnlich zu lang iſt, um eine eigene Taktperiode abzugeben, noch ſeltener die noch größeren, und daſſelbe gilt auch von dem fünftheiligen (mit Arſis blos auf dem erſten Takttheil), der keinen ganz natürlichen Rhythmus enthält, jedoch als ein erweiterter, verlängerter dreitheiliger Takt hie und da auch durch ſeine lebendighüpfende Bewegtheit von guter Wirkung ſein kann (wie z. B. im Liede vom Prinz Eugen). Das weſentliche Prinzip des Unterſchieds unter den Taktarten iſt das Verhältniß der Zahl der Theſen zur Arſis; die Dreitheiligkeit eben in dieſem Sinne, daß auf jede der Arſen des Taktes doppelt ſo viele Theſen kommen als im zweitheiligen, verleiht durch dieſe Reducirung der Zahl der Arſen auf die Hälfte der Theſen und durch die hiemit gegebene ſchwungreichere und unruhigere Bewegung dem ſo gebildeten Takte ein vom zweitheiligen ſo weſentlich verſchiedenes Gepräge, daß ſogar eine zweite Art des ſechstheiligen Taktes, nämlich mit drei Arſen (auf erſtem, drittem, fünftem Takttheil, $^6/_4$ Takt), weil er rückſichtlich ſeiner einzelnen Glieder zweitheilig iſt, nicht einfach zu den dreitheiligen Taktarten gezählt, ſondern als eine mittlere Form betrachtet werden muß, die ihrem prinzipiellen Charakter und Eindruck nach mit der zweitheiligen Taktform in weſentlicher Verwandtſchaft ſteht. Die äſthetiſche Bedeutung der verſchiedenen Taktarten folgt einfach aus ihrem Weſen. Das Moment gehobener, kräftiger, markirter, unruhiger, hüpfender Bewegung tritt hervor in den dreitheiligen Taktarten, ſie ſind die bewegtern und entſprechen nach dieſer Seite am directeſten dem Weſen der Muſik, ſofern ſie eben das bewegte Gefühl und Gemüth darzuſtellen hat. Die zweitheiligen Taktformen geben der Tonfolge mehr Gleichförmigkeit, Haltung, Gemeſſenheit, ſie ſind der Takt des reinen Gleichmaaßes, das über aller Mannigfaltigkeit und Lebendigkeit der Bewegung ruhig ſtehen bleibt, ſie bilden die ſtrengere, kunſtmäßigere und inſofern höhere Form des Taktes; der dreitheilige Takt läßt den Rhythmus, die charakteriſtiſche Bewegtheit ſtärker hervortreten, der zweitheilige dagegen eben die Regelmäßigkeit, welche das Weſen des Taktes überhaupt ausmacht; jener iſt der Rhythmus, dieſer der Takt in erhöhter Potenz. Modificirt werden jedoch dieſe Unterſchiede durch die Verſchiedenheit der engern und breitern, kürzern und weitern

Digitized by Google

Taktarten; die größere Breite gibt auch der dreitheiligen Taktbewegung ($^9/_8$, $^{12}/_8$ Takt) mehr Gemessenheit und Gewicht durch die längern Tonreihen, die sie zu Einem Taktganzen zusammenfaßt, wogegen die Kürze auch den zweitheiligen Takten ein Gepräge einer in kleinen Schritten vorwärts gehenden, nirgends festern Fuß fassenden Leichtigkeit und Unruhe aufdrückt.

Vermehrt wird die Mannigfaltigkeit der rhythmischen Gliederung noch dadurch, daß es möglich ist, ohne Beeinträchtigung des gleichförmigen Taktzeitmaaßes einem Ton zwei, drei und mehr Zeittheile des Taktes einnehmen zu lassen. Es gehören hieher namentlich die sogen. punctirten Noten, die drei oder anderthalb Theile des viertheiligen Taktes einnehmen, so daß sie dreimal so lang sind als der ganze oder halbe Takttheil, der ihnen entweder, was das Einfachere ist, nachfolgt oder auch vorausgeschickt wird; im erstern Fall ist der längere Ton ein verlängerter und verstärkter guter Takttheil, im zweiten dagegen entsteht ein dem längern Ton gegenüber verkürzter und hiemit dem an sich gesetzmäßigen Vorherrschen der Arsis widersprechender guter Takttheil; Beides trägt zum charakteristischen Ausdruck der Tonbewegung wesentlich bei, indem das Verweilen auf einem langen Tone vor einem kürzern nachdrücklich, d. h. kräftig und gewichtig zu neuer Bewegung ansetzend, wirkt, das unerwartete Ruhen auf einem längern Tone aber, dem ein kürzerer vorangeht, einen eigenthümlichen Eindruck des Nachlassens, Stillhaltens, Gehemmtseins der Bewegung hervorbringt. Dasselbe ist, obwohl in schwächerem Maaße, nach beiden Seiten hin der Fall, wenn in dreitheiligen Takten entweder der erste und zweite oder der zweite und dritte Takttheil (oder Taktgruppentheil) zu Einem Tone zusammengenommen werden. Ganz besonders wirksam aber sind die Accentverschiebungen. Wenn z. B. im viertheiligen Takt der zweite und dritte Takttheil zu Einem Tone zusammengenommen („syncopirt") oder die letzte Note eines Taktes mit der ersten des folgenden zu Einer verschmolzen wird, so ist hiedurch das normale Taktverhältniß verschoben; es wird entweder eine Arsis durch Verschmelzung mit der Thesis eliminirt, oder es wird eine Thesis durch Zusammennehmung mit der Arsis selbst zu einem Takttheil, der den Accent hat, erhoben. Welche von diesen beiden Wirkungen im einzelnen Falle beabsichtigt sei, muß der Zusammenhang der Tonfolge und ihr Vortrag zeigen; die erstere bringt in die Tonbewegung durch Neutralisirung des scharfen Abschnittes der Arsis etwas Schwebendes, Fließendes, die zweite aber bringt durch das Vorschieben der Arsis den Effect erhöhten, markirten Nachdrucks, gewaltsamen Unterbrechens der Gleichförmigkeit des Tonganges hervor und ist so ein Hauptmittel für energische, pathetische, leidenschaftliche Tonbewegungen. Auch der Charakter des Gepreßten und Gespannten kann durch diese und ähnliche Verschiebungen einem Tongange aufgedrückt werden, und zwar treten alle diese Wirkungen namentlich dann prägnant hervor,

Digitized by Google

wenn die mitgehenden Stimmen die normale Takteintheilung festhalten und so ein Gegensatz des Rhythmus der einen Stimme gegen den der andern entsteht. Tausch des Taktes in einem und demselben Stücke, Mischung verschiedener gleichzeitig ertönender Taktarten (wie im ersten Finale des Don Juan) müssen als zu unregelmäßig vereinzelte Ausnahmen bleiben; nur die vorübergehende Combination der Zwei- und Mehrtheiligkeit mittelst der Triolen, Sextolen, Septolen u. s. w. ist eine überall anwendbare, zur Lebhaftigkeit und Mannigfaltigkeit beitragende Form. Vorschläge, d. h. kurze, vor oder zwischen die normalen Taktnoten schnell eingeschobene, ungezählt bleibende Noten, oder ähnlich eingeschobene verzierende Figuren erhöhen die Belebtheit des Rhythmus gleichfalls, wie andererseits die accelerirte Bewegung des auf Instrumenten leichter als bei der Menschenstimme ohne Naturwidrigkeit anwendbaren Trillers wiederum der nachdrücklichen Hervorhebung einzelner Töne des Taktes oder ganzer Takte dient. Ueber die Pausen und den Unterschied des gebundenen und gebrochenen Vortrags (legato und staccato) ist in der Erörterung des allgemeinen Wesens der Musik (§. 754) das Erforderliche bereits bemerkt, und es ist daher nur dieß noch beizufügen, daß die große Zahl und Verschiedenheit aller dieser rhythmischen Formen zeigt, wie sehr das jetzt angenommene rhythmische System nicht nur naturgemäß, sondern auch mit der Freiheit der Composition in vollem Einklang ist, indem es ihr den größten Spielraum zu den kunst- und effectreichsten Combinationen offen läßt.

3. Die Bedeutung des Tempo (vergl. §. 754) ist hier nur noch rücksichtlich seines Verhältnisses zum Rhythmus in Betracht zu ziehen. Beide stehen überall in Wechselwirkung. Schnelleres oder langsameres Tempo rückt die Takttheile enger zusammen oder weiter aus einander; die rhythmischen Glieder und Accente verlieren oder gewinnen hiemit an selbständiger Bedeutung, an eigenem Gewichte. Je schneller das Ganze sich bewegt, desto mehr sinkt das durch die Accentuirung und durch die längere Tondauer auf den einzelnen Theilen ruhende Gewicht, sie verflüchtigen sich, lösen sich in's Ganze auf, so daß nicht mehr die schnell vorüberrauschenden einzelnen Rhythmen für sich, sondern die Gesammtbewegung Dasjenige ist, worin der Schwerpunct liegt, worauf Charakter und Eindruck des Stücks beruhen. Das schnell bewegte Tonwerk wirkt mehr als Ganzes, das langsamer dahingehende mehr in seinen Einzelheiten; das erstere läßt nicht Zeit zum Beschauen des Einzelnen, wie das letztere, es ist ebendarum auch weniger durchsichtig als dieses und kann auch aus diesem Grunde seinen einzelnen kleinern Gliedern nicht die concrete Bedeutsamkeit zufließen lassen, wie ein Andante oder Adagio; jenes wirkt indirect, dieses direct idealistisch. Ebenso ist Klein- oder Großtheiligkeit des Taktmetrums (Sechszehntel; halbe Noten) von wesentlichem Einflusse auf den Geschwindigkeitscharakter eines

Digitized by Google

Tonstückes oder einzelner Theile desselben; die beiderseitigen Momente können entweder zu Einem Zwecke, zu erhöhter Schnelligkeit oder (wie in einem Chorgesange) zu absoluter, maaßvoller, schwerwiegender Langsamkeit zusammenwirken, oder können sie in Gegensatz zu einander treten, indem beschleunigterem Tempo langsamere, gehaltenerem Tempo schnellere Fortbewegung der Taktglieder gegenübertritt; im erstern dieser letztgenannten Fälle hat die Geschwindigkeit doch zugleich einen Charakter der Ruhe, sie ist eine muntere, rüstige, kräftige, nicht aber ungestüm eilende Schnelligkeit, wogegen beim zweiten Falle die langsame Gesammtbewegung des Stücks durch die in einzelnen Takten eintretende schnellere Theilbewegung kurzgliedriger gemacht oder „figurirt" und durch diese leicht dahingehenden Figuren ihres ruhigen Ganges ungeachtet belebt wird, wie ein ruhig hinwallender Strom durch leichtes Wellengekräusel, das an seiner Oberfläche spielt. In diesen Combinationen des Tempo und des Rhythmus das Richtige zu treffen, namentlich in längern Tonstücken passend mit ihnen zu wechseln, im Adagio nicht zu wenig und nicht zu viel zu figuriren, im Allegro nicht durch einseitige Beschleunigung (besonders in Läufen) ausdruckslos zu werden, überhaupt im Tonfall alles Mechanische, Charakterlose, Plumpe zu vermeiden und alle Schönheit zu benützen, die ihm abgewonnen werden kann, ist eine Hauptaufgabe der Composition, an deren befriedigender Lösung es sich namentlich erprobt, ob der Tonsetzer mit freiem Blick das Tonmaterial zu beherrschen und ihm auch in diesen feinsten und abstractesten Beziehungen eine von künstlerischem Geiste eingegebene Gestaltung zu verleihen vermag.

§. 777.

Die allgemeine Bedeutung des rhythmischen Elements für die Musik ist eine dreifache: es gibt der Bewegung Ordnung und Klarheit; es bestimmt den Bewegungscharakter des Tonwerks in eigenthümlicher Weise; und es verleiht demselben eine in aller mathematischen Gesetzmäßigkeit höchst mannigfache und kunstvolle Gliederung, die sich sowohl auf die Zeitdauer der Töne in ihrem Nacheinander, als auf die Zusammenordnung gleichzeitiger Töne bezieht. Eine falsche Stellung erhält die Rhythmik, wenn sie zur Hauptsache gemacht wird, indem hiedurch die abstract formelle Seite der Musik einseitig hervortritt und so das eigentlich Musikalische verloren geht.

1. 2.

1. Der erste Satz des §. faßt die der Sache nach schon im Früheren enthaltenen allgemeinen Momente in Eins zusammen, um daran die Erörterung der allgemeinen Bedeutung des Rhythmus für das Wesen der Musik anzuknüpfen. Der geregelte Rhythmus ist kurz gesagt das archi-

Digitized by Google

tectonische Element der Tonkunst. Er bringt in das freie Spiel der Töne einmal Proportion, Symmetrie, durch welche es zu einer geordneten Tonreihe mit klarem Verlaufe gestaltet wird. Er bringt in dasselbe ferner einen bestimmten Bewegungstypus, er gibt verschiedene Bewegungsformen her, innerhalb welcher die ganze allmälig hervortretende Tonreihe zu einem gleichmäßig geformten Ganzen gleichsam anschießt, wie eine nach gleichförmigem Typus sich krystallisirende Masse. Und zwar ist dieser Bewegungscharakter dabei doch ein außerordentlich mannigfacher, indem der Rhythmus einem Tonwerk das Gepräge der reinsten Ruhe in der Bewegung aufdrücken, ebenso aber auch die lebendigste, bis zum Stürmischen fortgehende Erregung in dasselbe bringen, wie beruhigend, so auch im höchsten Grad aufregend wirken kann. Nicht minder mannigfaltig bei aller strengen Regelmäßigkeit ist die Gliederung der Tonbewegung, welche durch die musikalische Rhythmik ermöglicht wird. Sie erlaubt den mannigfachsten Wechsel der Tonlängen, sie gestattet ohne irgend Beeinträchtigung der Gesetzmäßigkeit des Fortgangs jeden Augenblick den Uebergang vom langsamen zum schnellen Zeitmaaß, sie ermöglicht überall die Einschiebung kleinerer kürzerer Zwischenglieder zwischen größere und längere, womit sie allerdings über die Architectur hinausgeht, die auch die Einfügung kleinerer Glieder in regelmäßiger Wiederkehr verlangt, sie gestattet ferner überall eine mathematischlogisch strenge und doch mannigfaltigste Subsumtion kleinerer Glieder unter größere, sie läßt in mehrstimmiger Musik die eine Stimme im 2-, 3-, 6fach verstärktem Geschwindigkeitsmaaß die andere begleiten, sie läßt verschiedene Bewegungsverhältnisse neben einander hergehen und doch Ein Ganzes mit einander bilden, sie läßt bald eine langsamere Tonreihe über einer schnelleren sich aufbauen, bald umgekehrt, sie läßt ebenso auch die Reihen ganz mit einander vorschreiten, sie setzt gleichsam mehrere, sei es nun gleich oder verschieden gegliederte und doch in Länge oder Breite einander vollkommen entsprechende Stockwerke über einander, und auch dieses mit einer Freiheit, mit einer unabsehbaren Künstlichkeit und Mannigfaltigkeit, die in der Kunst sonst kaum ihres Gleichen hat. Der Rhythmus bindet, ordnet, charakterisirt, belebt, gliedert den freien Gang der melodischen Bewegung, er verknüpft mit ihr die Harmonie in verschiedenster Weise; er ist nach allen Seiten das formulirende Prinzip, das die verschiedenen Elemente des Tonmaterials fest gestaltet und unter einander zusammenhält. Der Rhythmus vertritt daher vorzugsweise das Prinzip des directen Idealismus in der Musik, er ermöglicht feste gediegene Formen, er kann durch einfache Gemessenheit des Gangs zum Ernst, zur Würde, zur Erhabenheit des Eindrucks oft wunderbar mitwirken, er hält die Bewegung in Maaß und Schranke, ja er verbirgt sie fast, wenn er recht gleichmäßig ist, er bringt dann jenen Eindruck ruhiger, besonnener Haltung des Ganzen

Digitized by Google

hervor, bei welcher es mehr als ein allmälig auftauchendes und vorüberziehendes Nebeneinander von Tongestalten, denn als ein flüchtig sich abspielendes Nacheinander von Tonreihen erscheint. Aber auch der indirecte Idealismus kann sich des Rhythmus in wirksamster Weise bedienen; nicht nur das gewaltig Aufregende, sondern auch der Effect des Stoßenden, Harten, Eckigen, Aufsprallenden gehört, namentlich wenn zugleich die in den verschiedenen Graden der Tonstärke gegebenen Mittel mit angewendet werden, dem Gebiet des Rhythmus an, und nicht minder endlich gilt dieses vom Komischen, Lustigen, Scurrilen, Behäbigen, Burlesken, Bizarren und Barocken, indem ja gerade springende, hüpfende, tanzende Bewegung, ironisirende Gravität langsamen Tongangs, oder andererseits unerwartete Schärfung und Beschleunigung der Geschwindigkeit, ferner plötzliche Pausen, überraschendes Umschlagen und Wechseln des Zeitmaaßes, plötzliche Verschiebung der normalen Accente, Tongänge und Tonschläge, die wie Stampfen, Pochen und Poltern sich gebahren, die Hauptmittel der Musik für komische und verwandte Effecte sind. Dieses Alles muß natürlich auch durch analoge Behandlung der Melodie und Begleitung mit erreicht werden; auch in Melodie und Begleitung müssen mittelst hierauf berechneten Gebrauchs der Intervalle und Accorde die Sprünge, die ernst oder komisch-pathetischen Erhebungen und Läufe, die gravitätisch sich schleppenden Tonschritte, die Ueberraschungen, die Gewaltsamkeiten, die kreisenden, hinundherhüpfenden Bewegungen auftreten, wenn drastische und besonders komische Effecte hervorkommen sollen, aber der Rhythmus ist namentlich für Letzteres immer das Wesentliche, indem nur durch ihn alle jene Contraste, alle jene mannigfaltigen und prägnanten Bewegungsfiguren schlagend hervortreten, welche der musikalische Ausdruck des Komischen sind.

2. Im vorhergehenden §. zeigte sich Gelegenheit, darauf hinzuweisen, daß die Bedeutung eines streng geregelten Rhythmus nicht zu gering zu achten sei; es muß nun aber auch die andere Seite der Sache hervorgekehrt, auch die Ueberschätzung des Rhythmus bekämpft werden. Es liegt schon im Wesen desselben, daß er eine abstracte Form ist, deren einseitiges Hervortreten das wahrhaft Musikalische nicht aufkommen läßt. Wenn das Hauptgewicht in einem Tonstück ganz auf das rhythmische Element fällt, wenn das Melodische und Harmonische gar nicht zu eigener Bedeutsamkeit entwickelt, sondern eigentlich nur dazu da sind, die an sich leere rhythmische Bewegung auszufüllen und zu vermannigfaltigen, so ist Charakter und Eindruck des Ganzen nothwendig entweder ein vorherrschend sinnlicher, wie bei einer schlechten Tanzmusik, deren Bewegtheit nicht die tiefer in's Innere dringende Erregung, sondern nur die äußere sinnliche Aufgeregtheit ist, oder wenigstens ein einseitig pathetischer, d. h. der Eindruck der sogleich in Aufgeregtheit, Affect, Leidenschaft aufbrausenden, nicht auch in sich selbst sich

Digitized by Google

vertiefenden, ſich ſammelnden, innerlich austönenden Empfindung. In beiden Fällen läßt das Tonſtück, ſelbſt wenn die rhythmiſche Bewegung an ſich gar nicht einförmig, ſondern charakteriſtiſch gegliedert und variirt iſt, doch weſentlich kalt, es wirkt nur äußerlich erregend, nicht aber anſprechend; es treten einem da nur verſchiedene Bewegungsfiguren entgegen, denen das Qualitativconcrete, das Tönen und Klingen fehlt; man bekommt nichts Seeliſches, ſondern eigentlich nur die in der Erregtheit außer ſich ſeiende, aus ſich herausgeriſſene Ichheit; man ſieht nur dieſe Aufgeregtheit in künſtleriſche Form gebracht, man ſieht, können wir ſagen, mehr etwas, als daß man etwas hört, man ſieht Tanz, Geſticulationen, Aeußerungen des Affects, kurz man kommt, je mehr das rhythmiſche Element vorherrſcht, aus der muſikaliſchen Sphäre deſto mehr heraus in die mimiſche, aus der Kunſt des Tons in die der ſtummen körperlichen Geberde, aus der Kunſt des Geſangs in die der pathetiſch erregten Rede. An ſeinem Ort hat dieſes Alles, mit Maaß angewandt, wohl auch ſeine Berechtigung; aber durchgehendes Vorherrſchen des Rhythmus iſt ſchlechthin unmuſikaliſch und daher, wo es wirklich ſich findet, Beweis des Mangels an wahrhaft muſikaliſcher Begabung. Ein großes muſikaliſches Kunſtwerk wird immer auch Partien haben, in welchen das rhythmiſche Element das Dominirende iſt; aber das melodiſche und harmoniſche Element müſſen doch den erſten Platz behaupten, und es iſt ihnen ebendarum auch geſtattet, ſich für ſich unter derartiger Zurückdrängung rhythmiſcher Bewegtheit oder rhythmiſcher Regelmäßigkeit geltend zu machen, daß Rhythmus oder Takt nur ganz allgemein als ordnendes Maaß zu Grund liegen, ohne beſonders hervorzutreten. Es kann dieß überall geſchehen, wo das Gemüthliche, Seeliſche, das ruhige Weben des Gefühls in ſich zur Darſtellung kommen ſoll, und es gibt daher Tonſtücke in nicht geringer Zahl, namentlich Lieder und Inſtrumentalandante's, in welchen der Fluß der melodiſchen und harmoniſchen Fortbewegung das Intereſſe ſo ganz aufzehrt, daß die Taktform faſt unbemerkt bleibt, ja gar nicht einmal ſtreng eingehalten wird. Marx hat (Muſiklehre S. 111) dieſes Letztere in Bezug auf eine Stelle des Andante's der Mozart'ſchen großen Cdur-Symphonie nachgewieſen, welche übrigens nebendem durch eine ſich länger fortziehende, ſehr ſcharf und einſchneidend wirkende Accentverſchiebung in der Oberſtimme auch wiederum ein ſehr bezeichnendes Beiſpiel der Wichtigkeit des Rhythmus abgibt.

§. 778.

Ein für den muſikaliſchen Ausdruck wichtiges quantitatives Element iſt die größere oder geringere Intenſität des Tones, die Tonſtärke, durch deren einſeitige Benützung übrigens eine ähnliche unmuſikaliſche Aeußerlichkeit in die Muſik kommen kann, wie durch einſeitiges Hervortreten des rhythmiſchen Elements.

Digitized by Google

Die durch den kräftigern oder schwächern Druck (Stoß) auf den tönenden Körper hervorgebrachte größere oder kleinere Tonstärke entspricht (§. 753) der größern oder kleinern Intensität, mit welcher das Gefühl sich aussprechen soll, und ist daher von großer Bedeutung für den musikalischen Ausdruck. Großartige Effecte des Tönens und des Schalls, scharfe Antitheſen zwiſchen markiger Kraft und ſtiller Zartheit, reizende ſowohl als ſpannende Wechſel in ſtetiger Zu- und Abnahme des Forte oder Piano ſtehen hier der Muſik zu Gebote, und zwar, wie es ſcheint, in höchſt einfacher, leicht handzuhabender Weiſe. Allein nirgends iſt die Gefahr unmuſikaliſcher Muſik größer als gerade hier, indem die Verſuchung ſehr nahe liegt, durch den äußern Schalleffect oder durch den ſpannenden Reiz des Crescendo und Decrescendo mangelnden innerlichen Ausdruck, der in den muſikaliſchen Gedanken und in ihrer gediegenen und charaktervollen Ausführung ſelber vor Allem liegen muß, erſetzen zu wollen; die Muſik geht in Lärm, der blos momentan körperlich wirkt, das Innere aber ſchlechthin gleichgültig läßt oder es geradezu empört, und in ein hohles Spiel des An- und Abſchwellens über, das oft gehört ſogleich abgenützt iſt. Und auch von dieſem Mißbrauch abgeſehen, iſt die praktiſche Anwendung der Tonſtärke zum Behuf des Ausdrucks und Effects keineswegs ſo einfacher Natur als man glauben könnte. Man hat mit Recht bemerkt, die Mozart'ſche Gmoll-Symphonie mit ihren wenigen Blasinſtrumenten wirke auch blos in quantitativ dynamiſcher Hinſicht weit ſtärker als manche neuere Symphonien, deren Partituren von reich beſetzten Poſaunen- und Trompetenſtimmen ſtrotzen. Es iſt dieß z. B. der Fall im erſten Satze, nach der zweiten Wiederholung des das Ganze beginnenden Thema's, in der Partie, wo die Oberſtimmen von lebhaft bewegtem Baſſe begleitet eine kräftig ſtoßende Figur ausführen, und der große dynamiſche Effect dieſer Partie iſt auch wirklich gar nicht blos durch das Forte, ſondern weſentlich auch eben durch den kraftvoll belebten und klaren Rhythmus ſowohl der Haupt- als der Nebenſtimmen bewirkt. Beiſpiele dieſer Art ließen ſich noch viele anführen; ſie zeigen alle, je klarer und heller die Tonbewegung und je belebter und charakteriſtiſch markirter ihr Ausdruck iſt, deſto kräftiger wirkt ſie auch. Alles unklar Gedachte, Trübe, Schwülſtige, Unlebendige verbreitet über die Tonmaſſe eine Dumpfheit, die auch den Schalleffect abſtumpft; das Qualitative der Helligkeit der Klangmaſſen, der Friſche und des Feuers der Bewegung wirkt auch quantitativ energiſch, wogegen übermäßige Häufung von Schallquantitäten geradezu die umgekehrte Folge hervorbringen kann, indem ſie verurſacht, daß die einzelnen Schallkräfte, ſtatt die Kraft des Ganzen jede an ihrem Theile zu verſtärken, vielmehr in dem betäubend dröhnenden, unorganiſch lärmenden Ganzen wirkungslos verlöſchen. Es findet alſo hier etwas ganz Aehnliches ſtatt, wie beim Rhythmus; das

Digitized by Google

quantitative Dynamische muß dem qualitativen untergeordnet bleiben, und nur wahrhaft künstlerischer Geist und Sinn ist im Stande, die dynamischen Mittel in der Art handzuhaben und sie mit den innerlichen Mitteln des Ausdrucks so zu verschmelzen, daß alle Ausartung der Musik in groben Materialismus der Schallwirkung ferne gehalten wird.

Die Betrachtung der musikalischen Gestaltung des Tonmaterials und der mit derselben sich ergebenden Mittel musikalischer Wirkung ist hiemit abgeschlossen; wir gehen nun über zum Wesen und zur Entstehung des musikalischen Kunstwerks selbst.

§. 779.

1. **Das musikalische Kunstwerk** entsteht dadurch, daß die Phantasie eine kürzere oder längere, einfachere oder zusammengesetztere Tonreihe schafft, welche sich durch die Art und Weise ihrer Bewegung auf Tönen und Intervallen der Scala, ihres Tempo, ihres Rhythmus, sowie auch ihrer Begleitung als eine Tonfolge von natürlichem, unmittelbar einleuchtendem Fortgange, von klarem, sich in sich selbst abschließendem Verlaufe, von bestimmtem Charakter und Ausdruck zu vernehmen gibt; alle Musik ist rhythmisirte, charakteristisch
2. geformte Tonfolge, oder **Melodie**. Nur ist sogleich als wesentlich zu beachten der Unterschied zwischen Melodie **im engern und weitern Sinn**; Melodie im engern Sinn ist eine Tonfolge, die mit selbständiger, charakteristischer, in sich abgeschlossener Bedeutung und ebendamit auch dann verständlich und ansprechend auftritt, wenn sie außerhalb des Zusammenhangs mit einem größern Ganzen und ohne Begleitung gehört wird; Melodie im weitern Sinn oder blos melodiöser Tongang dagegen eine solche, die nur innerhalb eines größern Zusammenhangs oder mit Begleitung klar und schön ist, weil ihr für sich etwas zum Charakteristischen, Bedeutenden, in sich Vollendeten fehlt.

1. Die musikalische Composition unterscheidet sich von jeder andern (die architectonische Ornamentik ausgenommen) durch ihre ganz absolut scheinende Freiheit; sie hat ein bewegliches, der mannigfachsten Combinationen fähiges Material, sie ist nicht an gegebene spezifische Formen der natürlichen Existenz oder des (sprachlichen) Ausdrucks gebunden, wie Plastik, Malerei und Poesie, sie scheint sich das Alles selbst hervorbringen zu können, und kann es auch bis zu einem gewissen Grad, selbst Rhythmus und Harmonie lassen ihr die größte Freiheit der Auswahl und Abwechslung. Aber diese ihre Freiheit ist auch wiederum ein erschwerendes Moment; sie stellt ihr die Aufgabe, aus dem Formlosen, Unbestimmten, absolut Freien etwas zu schaffen, das Gestalt, bestimmten Sinn, spezifische Bedeutung habe (ein Tonbild), ja sogar etwas, das nicht den Eindruck des frei, willkürlich

Digitized by Google

Gemachten, ſondern auch den des Natürlichen hervorbringe, ſo gut wie irgend ein Naturſchönes oder ein dem Naturſchönen analog gebildetes Werk anderer Künſte; auch das muſikaliſche Kunſtwerk muß objectiv, muß Geiſtiges in Naturform ſein. Dieſes nun erreicht die Muſik, abgeſehen von den einzelnen Ausnahmen, in welchen ein beſtimmter Ausdruck durch bloße Accordfolgen erreicht oder der Ton zu blos rhythmiſchen Wirkungen verwendet wird, durch Melodie; Melodie iſt nicht eine ſpezielle Form innerhalb der Muſik neben andern Formen, ſondern ſie iſt die allerdings durch Rhythmus und Harmonie bedingte und unterſtützte weſentliche Form, mit welcher die Muſik ſelbſt erſt entſteht, ſie iſt die Form des muſikaliſchen Kunſtwerks, wie Geſtaltenbildung die des plaſtiſchen; alles Andere iſt nur Stoff, Element, Mittel, Material, erſt mit der Melodie kommt auch ein Werk, eine Geſtalt, ein Kunſtgebilde hervor, das den Stoff belebt und individualiſirt; Lehre von der Form des muſikaliſchen Kunſtwerks und Melodik ſind identiſch, nur mit Ausnahme davon, daß jene auch die begleitenden, zur Melodie hinzutretenden Momente der Harmonie in ihrer Bedeutung für die Melodie ſelbſt und die Muſik überhaupt zu erkennen hat. Analyſiren wir die Geneſis des muſikaliſchen Kunſtwerks, ſo wird ſich dieß ganz von ſelbſt herausſtellen. I. Die formloſe Maſſe von Tönen erhält Form einmal dadurch, daß aus der unbeſtimmten Menge von Tönen ein begrenztes Quantum ſich folgender, möglicherweiſe jedoch identiſcher, ſich nur wiederholender Töne (für ſich oder mit Begleitung) gleichſam herausgehoben wird. Damit wäre aber erſt ein Nach- und Nebeneinander von Tönen gegeben ohne Einheit, Ordnung und Gleichförmigkeit der Bewegung; dieſes zweite Moment kommt hinzu durch Rhythmus, Takt und Tempo. Bliebe es nun hiebei, ſo hätten wir nur eine rhythmiſirte Tonfolge, an der nichts Beſtimmtes und Charakteriſtiſches wäre als der Rhythmus ſelbſt, der doch für die Muſik nur Element, nicht das Ganze iſt; es muß alſo, damit ſie wirklich muſikaliſch ſei, noch ein weiteres Qualitatives hinzukommen, d. h. es muß auch die Tonfolge ſelbſt, abgeſehen vom Rhythmus, Mannigfaltigkeit, Beſtimmtheit, Charakter, Einheit an ſich haben. II. Dieſes Qualitative entſteht zuerſt damit, daß die Tonreihe eine Folge von Tönen verſchiedener Höhe und Tiefe, ein Auf- und Abſteigen auf Tönen und Intervallen der Scala iſt; ſchon die Scala ſelbſt, rhythmiſch geſpielt, iſt eine muſikaliſche Tonfolge, eine in ihrer Art bereits befriedigende Formirung des formloſen Tonmaterials. Bleiben wir zunächſt bei der Scala ſtehen (um uns die Melodie Schritt vor Schritt entſtehen zu laſſen und dadurch ihr ſo ſchwer begrifflich zu erfaſſendes Weſen uns zu anſchaulichem Verſtändniß zu erheben), ſo thut ſich hier ſogleich ein Unterſchied hervor zwiſchen der Bewegung auf der Scala ſelbſt und der Bewegung blos auf ihren Hauptintervallen (Terz, Quint u. ſ. f.). Die erſtere gibt ein Ganzes, ein

Digitized by Google

in sich zusammenhängendes, concretes Tonbild, die letztere dagegen nicht; und diese Differenz hat darin ihren Grund, daß die erste eine stetige Tonfolge ist, eine Tonfolge, die continuirlich von einem Momente zum andern, nächstgelegenen fortschreitet, eine Reihe, in der Eines eng an das Andere sich fügt, Eines zum Andern fortführt, in's Andere überfließt; es ist in ihr eine Reihenordnung, ein Zusammenhang, ein aus vielen sich an einander reihenden Gliedern erwachsendes Gefüge, das eben hiemit nicht eine leere, abstracte, dürre, starre Form, sondern ein inhalterfülltes und ein lebendig, organisch in sich fortschreitendes Ganzes ist; sie hat concrete Fülle, und sie hat Fluß und Leben, sie ist eine nirgends abgebrochene, fortströmende Linie, nicht eine Reihe weniger getrennter Puncte, die blos in einer Linie liegen, ohne wirklich eine zu bilden. Die Bewegung blos auf jenen Intervallen dagegen führt zwar wohlthuende und charakteristische Tonverhältnisse vor (§. 770), aber in zu discreter Getrenntheit, zu fern von einander und mit zu großen Lücken, und darum macht sie den Eindruck einer blos abstracten Form, einer Form ohne geformtes Material, eines Rahmens ohne concreten Inhalt, einer unzusammenhängenden Punctenreihe. Zur musikalischen Form gehört also nicht blos Wechsel von Höhe und Tiefe überhaupt, sondern dabei zweitens ein mehr oder weniger continuirliches Aufundabwandeln auf Tönen der Leiter, kurz Stetigkeit, Fluß der Tonfolge (Melodie). Der discontinuirliche Wechsel zwischen entlegenen Tönen (z. B. das Anschlagen der Hauptintervalle) ist zwar nicht schlechthin ausgeschlossen, er kann am gehörigen Ort auch seine Dienste thun, wenn es der Sache oder des Ausdrucks wegen vorübergehend um eine weniger stetige Tonfolge sich handelt, aber Stetigkeit ist das Vorherrschende, und sie kann oft (z. B. in Läufen) ganz für sich allein befriedigen, da stetig auf einander folgende Töne bereits ein concretes Tonganzes, eine Tonlinie, eine Tonfigur geben. Nur darf diese den Charakter des Stetigen an sich tragende Tonfolge weder ein leeres, unterschiedsloses Einerlei, noch eine Reihe ohne distincte Gliederung sein, wenn sie Kunstform sein will; die Scala z. B. ist (§. 771) dieses erst, wenn sie so gebildet ist, daß der Wechsel zwischen ganzen und halben Tonweiten und die Periodisirung durch die Halbtöne Mannigfaltigkeit und Gliederung in sie hineinbringen. Als drittes und viertes Erforderniß der musikalischen Form stellt sich mithin heraus, daß die Tonfolge einen zwar vorherrschend, aber nicht absolut stetigen, keinen gleichförmigen, stets in denselben Tonweiten sich bewegenden, sondern einen zwischen verschiedenen Tonweiten wechselnden Fortgang habe, und daß derselbe kein aggregatartiger, sondern ein in sich gegliederter, gruppirter Fortgang, oder daß sie eine in kleinere Reihen sich theilende und dadurch ebenso mannigfaltige als wiederum ebenmäßige, leicht überschauliche und zur Einheit zusammenzufassende Tonreihe sei; kurz die Tonfolge muß Intervallenwechsel und Periodicität

Digitized by Google

haben. In erſter Beziehung darf ſie nicht einförmig und träg hinundherſchleichen, um den Grundton ermüdend ſich herumbewegen, wie ſo viele Kanon- und Madrigalmelodien älterer Jahrhunderte (die Kieſewetter's Geſchichte der Muſik mittheilt); ſie darf auch nicht auf den Grad von Intervallenwechſel ſich beſchränken, den die Scala anwendet, da in dieſer doch zu wenig Mannigfaltigkeit der Abwechslung iſt, als daß ſie für ſich befriedigen könnte; neben dem ſtetigen Fluß iſt Mannigfaltigkeit der Hebung und Senkung, der Schritte und Wendungen unerläßliches Geſetz. In zweiter Beziehung aber muß die Tonfolge aus ebenſo zuſammengehörigen als ſich gegen einander abgrenzenden Gliedern beſtehen, ſie iſt ſo anzulegen, daß von einem Ton aus ein gewiſſer Fortgang durch mehrere Töne bis zu einem Puncte gemacht wird, mit welchem dann eine neue, von der vorhergehenden etwas abgehende Wendung des Fortgangs deutlich eintritt, auf dieſe Wendung wieder eine andere folgt u. ſ. w. III. Indeß auch damit haben wir noch nicht die ganze muſikaliſche Kunſtform; man vergleiche z. B. eine mit einer Melodie in gleichem Schritte fortgehende nächſtuntere Begleitungsſtimme, die nicht ſelbſt wieder melodiſch geführt iſt; in einer ſolchen kann alles bisher Geforderte beiſammen ſein, und doch fehlt ihr noch gar Vieles zur muſikaliſchen Form, ſie leuchtet nicht ein, ſie bedeutet nichts, ſie hat keinen Charakter, keine Motivirung und Natürlichkeit des Fortſchritts und Verlaufs, kein Leben und keinen Schwung, ſie gefällt nicht. Darin erſt, auch Dieſes hinzuzuthun, ruht das Geheimniß der Muſik; wie es aber hinzuzuthun ſei (oder was volle muſikaliſche Form gebe, was die Melodie ſchließlich zur Melodie mache), dieß zu definiren, iſt einer der ſchwierigſten Puncte der muſikaliſchen Aeſthetik. Erforderlich hiezu iſt weiter 1) Dieſes, daß der Fortgang nicht blos ſtetig, wechſelnd, periodiſch, ſondern zugleich gebunden iſt durch die in ſeinem Verlauf ſtets feſtgehaltene Beziehung zu einem Grundton. Ein Tonbild, ein vollkommen einheitliches Tonganzes, entſteht erſt dann, wenn die Tonfolge ein Aufundabſteigen von einem Grundton aus iſt, das die Beziehung zu dieſem Grundton ſtets durchſcheinen läßt und daher am Ende auch wieder in ihn zurückgeht (ein Geſetz, das ſich ſelbſt dann nicht aufhebt, wenn ein Tonwerk aus mehreren Tonſtücken mit verſchiedenen Grundtönen beſteht, indem dieſe Grundtöne der einzelnen Stücke doch in Beziehung zu einander ſtehen und wo möglich der Grundton des letzten Tonſtücks mit dem des erſten identiſch iſt). Gehen wir zum Behuf beſtimmterer Orientirung zunächſt wieder auf die Scala zurück, ſo befriedigt ſie nicht nur durch ihre Stetigkeit, (relative) Abwechslung und Periodicität, ſondern durch die unwandelbare Beziehung aller ihrer Einzeltöne zum Grundton; ſie iſt eigentlich nichts als dieſes, daß der Grundton eine Tonreihe anhebt, welche zu ihm ſelbſt (Prim oder Octave) zurückgeht, und welcher man, auch bevor dieß erreicht iſt, dieſe Beziehung auf ihn

Digitized by Google

immer wieder durch drei Umstände anmerkt, einmal dadurch, daß die stetige Hinauf- und Herabbewegung ein Ankommen bei der Octave vermuthen läßt, für's zweite dadurch, daß die Bewegung innerhalb der Tonart des Grundtons bleibt, und für's dritte dadurch, daß diese Bewegung die auf den Grundton unmittelbar hinweisenden Hauptstufen der Leiter, Quint und Terz, berührt. Eine solche Bewegung leuchtet ein, sie ist motivirt und in sich abgeschlossen — denn man sieht, daß in ihr alles einen Zweck hat, man sieht, auf was sie hinaus will, auf Vorführung aller Töne, die nach einem bestimmten Tongeschlecht sich vom Grundtone aus als Mitte zwischen ihm und seinen Octaven ergeben, sowie auf Wiedererreichen des Grundtones; — sie macht den Eindruck des natürlichen, nicht willkürlich subjectiven, sondern objectiv begründeten Fortschritts — denn sie geht vom Grundton aus vorwärts in Tonweiten, die der natürlichen Gehörorganisation gemäß sind, und durch Tonstufen, welche das Gehör als wesentliche, in charakteristischer Beziehung zum Grundton stehende Intervalle sogleich ansprechen; — sie gefällt, weil sie die Bewegung vom Grundton aus und zu ihm zurück in concreter lückenloser Weise, mit immerhin mannigfachem Tonwechsel zur Anschauung bringt und dabei doch durch ihre Einfachheit Alles ausschließt, was diese Anschaulichkeit verdunkeln oder stören könnte. Alle diese Verhältnisse, welche die Scala als Bewegung vom Grundton aus und zu ihm zurück klar, natürlich und gefällig machen, kehren, nur in weniger einfacher Weise und in großartigerem Maaßstabe, bei aller kunstmäßig geformten Musik, bei aller Melodie wieder und sind Bedingung derselben; klar wird alle Musik nur durch Festhaltung des Grundtons und seiner Tonart, durch Vermeidung zu vieler und entlegener Modulationen, durch rechtzeitiges Zurücksteuern zum Ausgangspuncte; natürlich wird sie bei kleinern Stücken nur durch einen Tonfortgang, der die Hauptstufen der gewählten Scala auch mitergreift, sie hervortreten läßt, hie und da auf ihnen ruht, bei größern durch längere Ausweichungen nur in solche Tonarten, die zur ursprünglichen in näherer Beziehung stehen; gefällig nur durch die ebenso mannigfaltige, wechselreiche als einfach ungezwungene, anschauliche Weise, mit der sie ebenso den Fortgang vom Grundton oder der Grundtonart hinweg wie die Zurückwendung zu ihnen bewerkstelligt. In anderer Rücksicht freilich, nämlich noch mannigfaltigeren Tonfolgen gegenüber, gefällt die Scala nicht, weil sie zu stetig und uniform ist; sie gefällt doch nur in Vergleich mit gar zu einfachen Fortbewegungen, z. B. von Prim über Quint zur Octave, sowie in Vergleich mit ganz unbestimmt in's Blaue gehenden Tonaggregationen, und dieser Punct führt uns nun 2) auf eine weitere Hauptbedingung der musikalischen Kunstform, auf das Charakteristische und Ausdrucksvolle. Das Charakteristische fehlt auch der Scala ihrer Uniformität ungeachtet nicht, und wir gehen daher auch hier wieder von

Digitized by Google

ihr aus. Sie hat nicht blos die Eigenthümlichkeit, daß sich in ihr alles auf den Grundton bezieht und so ihr Gang einleuchtende Klarheit, motivirten Fortschritt, natürliche Gesetzmäßigkeit und befriedigende Einheit erhält; sondern sie hat auch einen Charakter, eine Bedeutung, einen bestimmten Ausdruck; sie stellt eine bestimmte Art der Bewegung dar, nämlich die geradlinige Bewegung zwischen zwei Puncten (Prim und Octav), oder wenn sie auf- und abwärts genommen wird, die in gerader Linie auf- und absteigende, in gerader Linie aus sich heraus und in sich wieder zurückgehende, kurz eine bestimmte Art von Bewegung, die nicht nur andern gegenüber ihre charakteristische Eigenthümlichkeit, sondern auch innerhalb der verschiedenen Bewegungsarten eine gewisse besondere Bedeutung und Bedeutsamkeit hat; die geradlinige Bewegung repräsentirt ja einen einfachen regelrechten Fortgang nach oben, welcher so gut als weniger einfache in der Musik vorkommen darf und muß, indem er z. B. der ganz treffende Ausdruck leichten oder entschiedenen Vorwärtsgehens (wie im Schlußchor des ersten Donjuanfinales), einfacher, ungehemmter Erhebung u. s. w. ist, wie auf der andern Seite die unmittelbar wieder in sich zurückgehende Bewegung der auf- und abwärts genommenen Scala eine einfache, gleichförmige, in sich kreisende Aufeinanderfolge identischer Hebung und Senkung darstellt, die gleichfalls eine berechtigte, in ihrer Art zu treffendem Ausdruck geeignete Bewegungsform ist. Ganz ebenso verhält es sich mit der musikalischen Form überhaupt. Ein Tongebilde, eine Melodie muß auch durch die Art und Weise ihrer Hebungen, Senkungen, Windungen, Schritte, Sprünge eine eigenthümlich charakteristische und bedeutsame, irgendwie interessante Bewegungsart darstellen, wie in der bildenden Kunst jeder Umriß Charakter und Bedeutung haben soll; ein Tongebilde entsteht sozusagen damit, daß aus den unendlich vielen an sich möglichen Zusammen- und Umstellungen der Töne eine einzige herausgegriffen wird, die so bestimmt ist in ihrer Art und Weise, daß wir in ihr sogleich einen eigenthümlichen Modus von Toncombination, einen eigenen etwas Bestimmtes ausdrückenden, einer bestimmten Bewegung der Empfindung, des Affects, des Willens u. s. w. (ähnlich wie vorhin die Scala) entsprechenden Bewegungsmodus, einen charakteristischen, etwas sagenden Verlauf erkennen, wozu natürlich die Rhythmik auch wiederum wesentlich mitwirken muß. An dieses letztere Moment schließt sich sodann 3) noch eine weitere Eigenthümlichkeit an; es ist nämlich in der hinaufsteigenden Scalenbewegung auch ein Rhythmus (im höhern Sinn des Worts §. 500), ein Bewegungsrhythmus, ein Aufschwung, ein Zug nach oben, der mit dem Uebergang von der Septime zur Octav wieder in Ruhe übergeht, und noch mehr ist dieser Rhythmus in der auf- und absteigenden Scala, indem hier dem Ansteigen die Senkung, der abwärtstreibende Zug nach unten folgt, welcher gleich-

Digitized by Google

falls erſt mit dem letzten Uebergang von der Secund zur Prim ſich wieder beruhigt (ein Verhältniß, das unter Anderem durch die Scalenläufe im Andante der Ouvertüre zu Don Juan vortrefflich in's Licht geſetzt wird); es iſt hinauf- wie hinabwärts ſowohl ein Anſchwellen, Forttreiben als auch ein Nachlaſſen und Verklingen der Bewegung, ein Hinauf- und Herabdrücken vom Anfangspunct zu den von ihm entferntern Mittellagen, von dieſen wiederum zu dem dem Anfang entſprechenden Endpunct, ſodann von dieſem herab wieder zur Mitte und von da zum Ausgangspunct zurück. Dieſer Bewegungsrhythmus iſt es, welcher der Scala, und wie ihr auch jeder andern Tonreihe, erſt vollkommen den Charakter eines in ſich abgeſchloſſenen, alle Momente, deren eine Bewegung fähig iſt, durchlaufenden, in ſich lebendigen Tonganzen verleiht, das Empfindung und Phantaſie ebenſo hebt und emporträgt, als es ſie wieder zur in ſich befriedigten Ruhe herabläßt. Durch alle dieſe Eigenſchaften hat endlich die Scalenbewegung 4) auch vollkommenſte Naturſchönheit, ſie iſt ein Naturſchönes, das man nicht anders haben möchte, ein Naturſchönes zwar von ſehr großer Einfachheit und daher für ſich allein nicht befriedigend, aber darin doch gefällig durch reine, unmittelbare, ungekünſtelte Objectivität. Hiemit haben wir nun ſämmtliche Momente beiſammen, durch welche das Tonmaterial zum Kunſtwerk ſich geſtaltet; wo alles Dieſes iſt: Begrenzung, Taktmäßigkeit und Zeitmaaß, Wechſel in Höhe und Tiefe und doch Fluß und Stetigkeit, Abwechslung der Tonweiten und periodiſche Gliederung, feſte Beziehung auf einen Grundton, klar motivirte, natürliche, charakteriſtiſche Bewegungsrichtung und lebendiger Bewegungsrhythmus, da iſt künſtleriſche Compoſition (vergl. §. 495 ff.) und Eindruck einer ſolchen vorhanden. Eine ſolche Tonreihe iſt aber zugleich nichts Anderes als Melodie (oder eine Reihe, eine Geſammtheit von Melodieen); die Analyſe der Melodie in ihrem Unterſchied von der bloßen Tonreihe führt ganz auf dieſelben Requiſite, die ſich uns für die muſikaliſche Kunſtform überhaupt ergeben haben, indem ja, wie die Erörterung an den Hauptpuncten es bereits hervorhob, keine Melodie iſt, wo irgend eines derſelben fehlt, und wir haben ſo zugleich den Satz, daß alle Muſik Melodie iſt. Die Fälle, in welchen um beſonderer Wirkungen willen Rhythmus oder Harmonie allein dominiren, können nur Ausnahmen ſein, da Rhythmus noch keine Muſik, Harmonie aber Muſik noch ohne diſtincte und lebendige Form iſt. Maaß und Energie der Bewegung gibt der Rhythmus; ſeelenvolle Innigkeit, Schmelz, ausdrucksreiche Färbung und Markirung gibt die Harmonie; alles Andere aber, Begrenzung, feſte Geſtalt, anſchaulichen Fortgang, Sinn und Klarheit, directen Ausdruck der Stimmung und Empfindung, Charakter und Leben erſt die Melodie; ſie erſt gibt zu der Färbung das Licht, den Umriß, die Zeichnung, die Belebtheit und innerlichrhythmiſche Bewegtheit des Kunſtwerks

Digitized by Google

hinzu. Bezeichnend ist es in dieser Beziehung, daß man nur eine melodische oder melodiöse Tonfolge einen „Gedanken" nennt, ein Etwas, bei dem man zu denken und nicht blos äußerlich an einander Gereihtes zu hören bekommt; die Melodie ist eine gedankenmäßige, das Viele zur Einheit eines Ganzen gestaltende Gliederung des Tonmaterials; sie ist, eben weil sie die absolute Form ist, die weder abstracte Einheit noch abstracte Vielheit duldet, sondern Beides zu concreter Gestaltung verbindet und ein Ganzes aus ihnen bildet, auch Gedanke, während Rhythmus abstracte inhaltsleere Form, Harmonie nur Ergänzung einer schon vorhandenen Form, kein einheitliches Ganzes für sich ist und ebendeßwegen beide wohl gedankenmäßig sein können, aber noch keine „Gedanken" sind. Weiter kann hier auf die einzelnen Momente des Wesens der Melodie noch nicht eingegangen werden; nur so viel ist noch zu bemerken, daß die Analyse jeder gegebenen Melodie, die wirklich anspricht und gefällt, alle jene obigen Merkmale vom ersten bis zum letzten, vom „begrenzten Quantum" bis zur „Natürlichkeit und Gefälligkeit," obwohl natürlich nicht überall alle in gleichem Verhältnisse entwickelt (da sonst keine Mannigfaltigkeit von Melodieen wäre), in ihr aufzeigen, und daß sich als Grund des Unbefriedigenden einer Melodie immer das Fehlen des einen oder andern herausstellen wird.

2. Der zweite Satz des §. macht einen Unterschied zwischen Melodie im engern und weitern Sinn. Es kann nämlich nicht gefordert werden, daß ein Tonwerk blos aus solcher Melodie bestehe, die ganz für sich allein selbständige charakteristische Bedeutung und Verständlichkeit, durchaus regelmäßigen Verlauf, vollständig entwickelte Periodicität, schlechthin gefällige Tonfolge u. s. w. habe. In größern Tonwerken entstände dadurch Einseitigkeit, Uniformität, abstracte Klarheit und abstracte, leer und kraftlos werdende Gefälligkeit; die Musik, und besonders die weniger als die Menschenstimme auf einfach klaren, die Einzeltöne länger aushaltenden Fortgang angewiesene Instrumentalmusik, bedarf mannigfaltigere Formen, sie muß sich auch sozusagen frei tummeln können, ohne alle jene Gesetze der eigentlichen Melodie (Cantilene) zu beobachten, sie muß Sätze bilden dürfen, die wie z. B. die sehr rasch in verschiedenen Wendungen gespielten Töne der diatonischen oder chromatischen Scala mehr Figuren als selbständige Tongestalten geben, Figuren, in denen (vergl. §. 776, 2.) die einzelnen Töne enger zusammenrücken und weniger bedeuten, Figuren, die zur eigentlichen Melodie sich verhalten, wie etwa Arabesken zur plastischen Zeichnung. Solche Figuren sind allerdings auch melodiös; aber die einzelne Figur für sich ist, wenn auch charakteristisch, doch theils quantitativ, theils qualitativ zu unbedeutend, von zu wenigem Gewicht, als daß sie eigentliche Melodie heißen könnte, so daß es mehr die Wiederholung oder Variirung der Figur oder die Aneinanderreihung mehrerer solcher Figuren ist, worauf das Be-

Digitized by Google

friedigende und Gefällige dieses Fortgangs beruht, wie z. B. in so vielen Orchestermelodieen, künstlichern Arienpartien u. s. f. Oder kann der geradlinige Fortgang, sei es nun einfach oder variirt durch einzelne Wendungen, die jedoch dem geradlinigen Fortgang untergeordnet bleiben, angewendet werden in Passagen, Läufen, Tongängen; ein solcher geradliniger Fortgang ist auch Melodie, wie sich dieß oben bei der Betrachtung der Scala ergab, er ist aber doch nicht vollkommene Melodie, weil er zu wenig Wechsel und Charakter darbietet; auch hier haben wir nur Melodie im weitern Sinn. Ein dritter Fall ist der, daß ein Tonwerk aus einem möglichst einfachen Gedanken durch Variirung ein größeres Ganzes aufbaut, oder daß es aus einem kurzen Satz (Thema) Keime (Motive) heraushebt, die weiter entwickelt, „thematisch" verarbeitet werden; ein solcher einfacher Grundgedanke braucht auch nicht alle Erfordernisse der Melodie zu vereinigen, er kann zu eng begrenzt, zu einfach sein, um Melodie im vollen Sinn des Worts zu heißen. Alle diese Melodieen im weitern Sinn oder melodiösen Sätze haben dieses mit einander gemein, daß sie, eben weil sie nur unvollkommene Melodieen sind, blos innerhalb eines größern Zusammenhangs befriedigen und verständlich sind. Verschieden ist ein vierter Fall, wenn nämlich eine Melodie erst durch die Accord- oder Stimmenbegleitung vollen Sinn erhält, indem das Hauptgewicht auf den charakteristischen Accordklängen und Stimmencombinationen liegt; auch da kann der Wechsel, der Bewegungsrhythmus, der eigenthümliche Charakter fehlen, der zur eigentlichen Melodie gehört, indem diese Momente von der Harmonie oder von der kunstreichen Stimmführung übernommen werden, und so ist auch hier nur Melodie im weitern Sinne vorhanden. Ganz hört die Melodie nur da auf, wo die Accordfolge so das einzig Gewichtige ist, daß die Reihe der obersten Accordtöne keinen für sich irgend verständlichen und bedeutenden Fortgang mehr bildet, oder wo einzelne Töne oder Accorde (identische oder verschiedene) ohne Verbindung unter sich blos nach einander mehrmals angeschlagen werden; dieses Fehlen der Melodie kann aber nur ausnahmsweise vorkommen, indem die bestimmte Melodiebewegung durch solche noch unbestimmtere Töne und Tonfolgen eingeleitet, mit Unterbrechungen weiter geführt oder abgeschlossen werden soll.

Daß die Melodie selbst da, wo sie für sich charakteristische und schöne Form hat, in der Regel die Harmonie postulirt, als die für volle Musik unentbehrliche Ergänzung, durch welche in ihren Gang festerer Zusammenhalt, wahrer Fluß, bestimmtere Charakteristik kommt, ist im §. 775 bereits ausgeführt. Insbesondere aber gilt dieß von den melodischen Figuren, die für sich selbst weniger Bedeutung haben; sie sind bei längerer Aufeinanderfolge zu leer, zu leicht, zu schwebend ohne Harmonie und gehören in dieser Beziehung mit denjenigen Tonfolgen, die wir vorhin als vierte

Digitized by Google

Art von Melodieen im weitern Sinne bezeichneten, zu einer Gattung zusammen.

Die Frage, welche dieser beiden Arten von Melodie für die Musik höhere Bedeutung habe, ist dahin zu entscheiden, daß Musik nie blos aus melodischen Sätzen im weitern Sinn des Worts bestehen kann. Die nur uneigentlich melodische Composition steht allerdings in einer gewissen Beziehung höher als die einfach melodische, sie ist freier, größerer Abwechslung und Lebendigkeit fähig, sie vertritt innerhalb der Melodie das Prinzip des indirecten Idealismus, ohne das die Kunst nie recht concret wird, sie ermöglicht die Instrumentalmusik, welche eben die freieste und concreteste musikalische Kunstform ist. Aber sie kann nie für sich allein ein schönes musikalisches Kunstwerk hervorbringen; wenn innerhalb eines Tonganzen nicht auch eigentliche Melodie zu Tage tritt, sei es nun als Thema oder innerhalb der figurirten Tonsätze, so fehlt etwas Wesentliches. Die figurirte Bewegung ist wegen ihrer Kleintheiligkeit die unruhigere, wegen der Mannigfaltigkeit von Figuren, die sie an einander reihen muß, die wechselvollere, wegen der geringern Bedeutung, die in ihr das Einzelne für sich hat, die weniger helle und deutliche, sie ist mehr ein in mannigfaltigsten Wendungen sich fortziehendes Gewebe, als ein ruhig klar und einfach hinschreitendes Gebilde. Blos figurirter Musik fehlt die Helligkeit, die Concentrirung auf klar bestimmten Gefühlsausdruck, es fehlt ihr die klare Sprache der Empfindung, der einfach volle Erguß innerer Bewegung, und sie muß daher entweder einer Melodie, die das Hauptthema des Ganzen bildet, untergeordnet sein, aus ihr hervorwachsen als ihre Variirung oder thematische Verarbeitung, oder ist es gefordert, daß sie an einzelnen Puncten zur eigentlichen Melodie übergehe, sie aus sich hervortreibe, um in ihr zur Sammlung, zur ausgesprochenen Klarheit, zur ruhig schönen Haltung zu kommen, sie muß sich zu ihr entfalten, wie die Pflanze zur Blüthe und Blume, wie der Organismus zum Auge, zu dem ruhigen und in Ruhe Alles sagenden Spiegel des bewegten Innern. Kleinere Tonstücke, mit Ausnahme von mehr technischen Etüden, einleitenden Präludien, zum Gesang überführenden Recitativen u. s. w., können nur aus vorherrschend eigentlicher Melodie bestehen, da sie sonst keine Bedeutung für sich hätten, während in größeren Compositionen allerdings die eigentliche Melodie, wie schon bemerkt, schlechthin unzureichend ist, weil man nie blos das einfach Gefällige will. Das Gebiet der eigentlichen Melodie ist vorzugsweise die Vocalmusik; in ihr die Figurirung zu viel anwenden, ist ein Widerspruch, an dem manche sonst mit höchster Kunst gearbeitete Werke älterer Componisten und noch mehr eine Unzahl von Opernarien kranken; der Widerspruch war verzeihlich, so lange die Instrumentalmusik noch weniger ausgebildet und in ihrem Recht anerkannt war, aber er ist es nicht mehr, seitdem die Möglichkeit da ist, die

Digitized by Google

beiden Arten von Melodie an die beiden Hauptgattungen der Compoſition zu vertheilen. Ein ausſchließender Gegenſatz zwiſchen eigentlicher und uneigentlicher Melodie findet des weſentlichen Unterſchieds beider nicht ſtatt; beide können, falls nur Fehler wie der eben angeführte vermieden werden, in einem und demſelben Tonſtück zuſammen angewendet werden, ſo namentlich in Inſtrumentalſtücken von einfachem und doch lebendig bewegtem Charakter, wie Tänze, Märſche und dergleichen. Ja die eigentliche Melodie kann in uneigentliche, in figurirte ſich verwandeln; die Richtung des Tonfortgangs, ſeine lineare Bewegung bleibt im Allgemeinen dieſelbe und ſpezificirt ſich doch in den einzelnen Theilen zu einer Mannigfaltigkeit von Wendungen, welche größeres Leben in ihn bringen; die einzelnen Glieder (Noten, Takte) der urſprünglichen Melodie verſelbſtändigen ſich, regen ſich, treiben kleinere ineinander übergreifende Sproſſen und Zweige, und die Geſtalt des Ganzen ſcheint deßungeachtet unverändert durch dieſe Zuthaten hindurch. An dieſer Figurirung der Melodie hat die Muſik ein Hauptmittel der Belebung und Mannigfaltigkeit, das auch die Vocalmuſik für dieſe Zwecke reichlich verwenden kann.

§. 780.

1. **Wie zwiſchen Melodie im engern und weitern Sinn zu unterſcheiden iſt, ſo iſt auch die ihr weſentliche Periodicität eine doppelte; ſie bezieht ſich theils auf die Anordnung des Ganzen, ſofern dieſe einen nach den Geſetzen der Symmetrie geſtalteten Periodenbau darſtellen muß, theils auf die größern und kleinern Glieder der längern periodiſchen Abſchnitte, indem auch dieſe untergeordneten Glieder eigene, unter ſich zuſammengehörige Gruppen darſtellen müſſen. Quantitativ läßt die periodiſche Gliederung ſehr vielfache Unterſchiede der Zahl der**
2. **Haupt- und Unterabtheilungen zu; in qualitativer Beziehung aber iſt nothwendig, daß die einzelnen Theile und Gruppen bei aller Selbſtändigkeit natürlich, fließend, in lebendigem Bewegungsrhythmus ſich an einander anreihen.**

1. Das ſo weich und ſchwebend ſcheinende Gebilde der Melodie verbirgt in ſich eine ſtrenge Gliederung und Gruppirung, deren Nothwendigkeit der vorhergehende §. nachgewieſen hat und deren Weſen nun noch ſpezieller zu betrachten iſt. Am klarſten tritt ſie hervor bei der Melodie im engern Sinne, während die blos melodiöſe Tonfolge wenigſtens in größern Tonſtücken keinen ſo einfach beſtimmten Geſetzen der Anordnung unterworfen iſt (§. 779, 2.), daher hier zunächſt nur von eigentlicher Melodie und kleinern Melodieen im weitern Sinn die Rede iſt. Das melodiſche Tonſtück baut ſich in der Regel auf aus zwei in Bezug auf Länge einander conformen Haupttheilen; dieſelben können, wie namentlich in bewegtern Stücken (beſonders Arien), auch einen dritten in die Mitte nehmen, aber die normale

Digitized by Google

und für sich ganz befriedigende Form ist die Zweitheiligkeit. Durch sie stellt sich die Melodie einerseits dar als eine Tonfolge von nicht zu kleinem Umfang, als ein nicht zu inhaltloses, gehörigen Raum umspannendes Ganzes; andrerseits bewirkt sie, daß das Nacheinander der Töne durch Sonderung in Theile die ihm sonst fehlende Ueberschaulichkeit und durch gleiche (symmetrische) Gruppirung eine Regelmäßigkeit des Verlaufs erhält, ohne welche Einheit und Zusammenstimmung an ihm vermißt würde. Das Ohr rechnet besonders bei kleineren Tonstücken unbewußt die Zeitlänge des einen Theils nach und erwartet ihre Wiederkehr; wird sie im zweiten Theil gekürzt oder überschritten, so entsteht, auch wenn der Fehler nicht bemerkt wird, das unbehagliche Gefühl unsymmetrischer Anlage (wie bei einem Gebäude mit ungleichen Langseiten), und es ist daher, wo nicht der besondere Inhalt oder Charakter eines Stücks es anders verlangt und hiedurch die Abweichung rechtfertigt, ein unabänderliches Gesetz, daß die zwei Theile einander entsprechen; sie müssen mindestens, wenn nicht geradezu gleich, doch einander proportional sein, indem z. B. ein 12taktiger Theil auf einen 8taktigen folgt. Dieselbe Gliederung fordert ein Tonstück, wenn es nicht unklar und unsymmetrisch sein will, innerhalb der einzelnen Theile; die Regel ist auch hier, daß sie aus Unterabtheilungen, gewöhnlich Perioden genannt, gebildet werden; kleinere Melodieen, z. B. Lieder, Themas zu Variationen, können auch blos aus Perioden oder aus periodisirten Abschnitten, die nicht förmlich als Theile von einander geschieden sind, (sowie andrerseits größere melodische Stücke, deren Inhalt die Sonderung in größere Theile nicht verstattet, aus einer Reihe solcher Perioden oder Abschnitte) bestehen. Ein 16taktiger Theil z. B. ist schon zu lang, wenn er nicht periodisirt ist; man hätte an ihm eine Reihenfolge ohne Einschnitte und Ruhepuncte, welche weder klar überblickt noch mit dem Wohlgefallen, das nur die gegliederte Anordnung gewährt, aufgenommen werden könnte; Ausnahmen von dieser regelmäßigen Periodisirung finden auch hier nur statt bei sich länger hinziehenden figurirten Tonfolgen oder bei Figurirung einzelner Stellen der Melodie durch Läufe, Verzierungen u. s. w. Die Theile sowohl als die Perioden und Abschnitte haben, obwohl nicht in völlig gleicher Weise, ein Merkmal mit einander gemein, sie bilden gesonderte Partien des Ganzen. Jeder Theil schließt den melodischen Fortgang ab; beide Theile haben eigene Schlüsse, die sich nur dadurch von einander unterscheiden, daß um der Einheit des Ganzen willen der zweite Theil nothwendig im Grundton des Stückes schließt, der erste aber nicht. Die Periode ist zwar nicht so selbständig wie der Theil, sie kann sich z. B. der nächsten durch eigens dazu bestimmte Zwischen- und Uebergangstöne anschließen, sie hat nicht einen eigenen Schluß; aber einen Endpunct mit Schlußcharakter muß sie haben, der sich durch den Gang der Tonfolge, sowie der Begleitung,

Digitized by Google

durch ein Zuruhekommen, Anhalten der Bewegung, namentlich durch Stillhalten auf der Tonica oder auf der Quint ankündigt. Dieser äußern Aehnlichkeit der Construction des Theils und der Periode liegt die innere zu Grund, daß der Theil und die Periode mehr oder weniger selbständige Theile des Ganzen sind, eine Selbständigkeit, durch welche es eben seine nothwendige Gliederung erhält. Es ist zwar kein Theil ohne den andern, keine Periode ohne die ihr vorhergehende oder folgende ganz und recht verständlich, da sonst die Einheit des Tonstücks aufgehoben wäre, aber relativ sind sie doch ein Ganzes für sich. Der zweite Theil ist eine entsprechende Weiterführung oder theilweise Wiederholung des ersten, der erste ist eine Vorbereitung des zweiten, so daß keiner ganz selbständig ist; der erste sagt nicht genug, nicht Alles ohne den zweiten, der zweite baut auf dem ersten fort, er stände ohne ihn in der Luft; aber sie verhalten sich zu einander doch immer zugleich wie Vor- und Nachbild, Bild und Gegenbild; es ist jeder doch selbst ein Bild, wie zwei Gemälde, deren eines den Anfang, das zweite den dem Anfang entsprechenden Abschluß einer Handlung oder Begebenheit darstellen wollte, bei aller Zusammengehörigkeit doch selbständig gegen einander wären; gerade bis zu dieser scharfen Sonderung in selbständige Ganze muß die Theilung des Tonstücks fortgehen, wenn sie vollständig sein will. Eine ähnliche, wenn auch schon geringere Selbständigkeit kommt sowohl dem periodisirten Abschnitt als der Periode selbst, also z. B. der ersten viertaktigen Hälfte eines ersten Theils zu; sie macht für sich schon weit mehr den Eindruck des Unvollständigen, das eine Ergänzung und Weiterführung fordert, aber sie ist doch noch eine Tonfolge, die auch schon ausgedehnt und charakteristisch genug ist, um ein Tonbild zu sein, was namentlich dann klar hervortritt, wenn mit der zweiten Periode eine neue Tonart, die Tonart der Dominante eintritt; wäre nicht jede Periode ein Tonbild, das sich gegen das nächstfolgende klar abhebt, so wäre der aus Perioden bestehende Theil eben auch nur eine Tonreihe, in der nichts Bezeichnendes, nichts Bestimmtes zu Tage träte; er wäre eine gerade Linie, eine Reihe von Puncten, so aber ist er eine (in der ersten Periode) sich hebende und wieder zu einem Abschlusse sich herabsenkende, eine (mit der zweiten Periode) sich hebende und sich abermals senkende Wellenlinie, wie die Musik sie fordert, weil sie ihr Wesen in concreter Mannigfaltigkeit der Bewegung eines beweglichen und nur in distincter Beweglichkeit schönen Tonmaterials hat. Aber auch mit der Periode ist die Gliederung noch nicht vollendet. Die Periode ist immer so groß, um ein relativ selbständiges Tonbild zu sein; sie hat also immer mindestens so viel Umfang (z. B. 4, 6, 8, 10 u. s. w. Takte), daß auch in ihr Raum für Gliederung ist, wenn auch nur für eine einfache zweitheilige Gliederung, und sie kann wirklich als Periode, als ein Ganzes für sich nur erscheinen, wenn sie diese

Digitized by Google

Gliederung in Theile wirklich hat, d. h. wenn sie so gestaltet ist, daß die erste Hälfte sich von der zweiten sondert, auf sie vorbereitet, in ihr gleichsam eine Antwort, ein Gegenbild, eine Ergänzung ihrer selbst findet. Diese Unterabtheilungen der Periode heißen Vorder- und Nachsatz, die beide von einander auch äußerlich getrennt sein können, jedoch nicht müssen, wenn nur die Richtung der Melodie nebst der Begleitung einen Ruhe- oder Wendepunct, einen Einschnitt zwischen beiden Theilen kenntlich macht. Vorder- und Nachsatz sind natürlich noch weniger selbständig als erste und zweite Periode, aber sie bedeuten doch etwas für sich, sie geben eine eigene, bereits irgendwie charakteristische Tonfigur, der man allerdings durch ihre Kürze und Unabgeschlossenheit sogleich anfühlt, daß sie integrirender Theil eines größern Tonganzen ist. Die Theilung kann sogar noch weiter herabgehen, es kann innerhalb größerer Vorder- oder Nachsätze jedes Taktpaar, in kleineren jeder Takt ein besonderes Glied mit eigenthümlicher Bewegung bilden; aber überall nothwendig ist namentlich diese letztere ganz bestimmte Gliederung, so sehr sie zur Lebendigkeit und charakteristischen Gestaltung beiträgt, deswegen nicht mehr, weil eine gleichförmige Bewegung durch 2 oder bei Tonstücken von größerem Maaßstab durch 4 und 5 Takte hindurch immer noch kurz genug ist, um auch ohne vermannigfaltigende Gliederung den Eindruck einer klaren und ansprechenden Tonfolge zu machen. Die gesammte Gliederung des melodischen Tonstücks stellt sich somit dar als symmetrisch sich eintheilend und abstufend; es zerfällt in Theile mit größter, mittlerer, kleinerer und kleinster Selbständigkeit gegen einander, es zerfällt in Theile, die im Verhältniß gegenseitiger Ueber- und Unterordnung untereinander stehen; es ist so in der Gruppirung der Melodie eine gemessene architectonische Logik, auf deren Durchführung ihre Ueberschaulichkeit und Einfachheit, ihre Klarheit und Haltung, ihre Abrundung und Gefälligkeit, kurz ihre Schönheit der Form nach beruht; ja selbst zur Idealität und Erhabenheit des Eindrucks kann sie mitwirken eben durch die gemessene, sichere Ruhe, die mit ihr gegeben ist. In bewegtern, dem Inhalt nach mannigfaltigern Tonstücken darf und soll die streng mathematische Eintheilung freilich nicht eingehalten werden; aber auch hier, wie desgleichen auch in größern Tonwerken, sind immer wenigstens einige Partien symmetrisch gegliedert und tragen so zur Ordnung und Natürlichkeit des Ganzen bei. Man vergleiche z. B. die Arien „dieß Bildniß" und „O Isis" in der Zauberflöte. In der erstern finden wir strenge Gliederung nach gleichförmigen Sätzen und Satzreihen nicht durchgehend, wir treffen in ihr der Zahl der Takte nach sehr ungleichartige Glieder, Sätze und Perioden, indem die Länge der einzelnen Partien sich ganz nach dem Inhalt der Empfindungen bestimmt, welche veranschaulicht werden sollen; diese Arie ist mit Recht psychologisch, nicht streng logisch construirt, sie schmiegt sich den Bewegungen des

Digitized by Google

Gemüths an, und die Ruhe, die wir deſſen ungeachtet an ihr bewundern, hat der Meiſter ihr vorzugsweiſe durch andere Mittel, durch das gehaltene Tempo, durch den ſchönen Fluß der Melodie, durch die kunſtreiche Compoſition der einzelnen Haupttheile zu geben gewußt. Die Arie des Saraſtro dagegen beſteht in vollkommenſter Regelmäßigkeit aus ſechs 8taktigen Perioden; ſie iſt, da der unumwundene, ſtrömende Erguß des Geſangs nirgends ein Abbrechen duldet, nicht in zwei Theile geſondert, ſondern erhält nur durch das Einfallen des Chors am Ende der dritten und ſechsten Periode eine gewiſſe Abgrenzung; aber gerade dieſe durchaus gleichförmige und gleichmäßige Fortbewegung in einem und demſelben Rhythmus verleiht ihr jenes Gepräge prieſterlicher Feierlichkeit, erhabener Seelenruhe, das im Verein mit der ſeelenvollen Innigkeit und ſchönen Pracht der Melodie und Harmonie dieſe Arie zu einer in ihrer Art einzigen Erſcheinung macht (wogegen der ſchon wieder ſtärker bewegte Chor „O Iſis“ mit kleinern und größern Sätzen wechſelt und überhaupt nicht dieſe ganz gleichförmige periodiſche Anordnung zeigt). Eine feſte Beſtimmung der Zahl kann, wie ſchon eigentlich für die Theile nicht, ſo noch weniger für die Perioden und Sätze gegeben werden; letztere können je nach Umſtänden 2-, 3-, 4-, 5taktige ſein u. ſ. w.; die Hauptſache iſt nicht die Zahl an ſich, ſondern die Symmetrie, vor Allem alſo gleiche Taktzahl des Vorder- und Nachſatzes, weil Ungleichheit hier am ſtörendſten wirkt, wogegen die Taktzahl der Perioden und der Theile dem Symmetrieverhältniß nicht ſo ſtreng unterworfen iſt, weil hier je nach Bedarf Erweiterung, Verlängerung das Richtige ſein kann. Je einfacher, überſchaulicher, in ſich abgeſchloſſener, je mehr nach dem Prinzip des directen Idealiſmus abgefaßt das Stück iſt, deſto mehr ſtrenge geradzahlige Symmetrie; je freier, mannigfaltiger, bewegter dagegen das Ganze iſt oder je mehr es unter das Prinzip des indirecten Idealiſmus fällt, deſto freier iſt auch die Handhabung der Symmetrie, obwohl ſie nie ganz fehlen darf, ſondern wenigſtens einzelne Abſchnitte beherrſchen muß, damit ſie innerhalb des Ganzen doch auch zur Erſcheinung komme und ihm dadurch der Charakter der Ueberſichtlichkeit und Ordnung gewahrt werde. Dieſes Nebeneinander von Gebundenheit an das Symmetriegeſetz und von Freiheit in ſeiner Anwendung iſt tief begründet im Weſen der Muſik als ſubjectiver, den Ausdruck immer wieder über die Form ſtellender Kunſt, ſowie als Bewegung in der Zeit, die einerſeits Maaß und Gliederung weſentlich braucht, aber andrerſeits eben doch nur ein Maaß und eine Gliederung überhaupt, nicht wie die Architectur eine exakte, die Prüfung des meſſenden Auges aushaltende geometriſche Gliederung; es weist hin auf die Verwandtſchaft der Muſik mit der Poeſie, deren Verſe und Strophen ſo ziemlich daſſelbe ſind mit den muſikaliſchen Sätzen und Perioden, obwohl ſie in Bezug auf die Zahl der Strophen ſowohl des ganzen Gedichts als ſeiner

Digitized by Google

einzelnen Theile eine (für den Gedankenausdruck nothwendige) Freiheit hat, welche der Musik als wesentlich rhythmischer Kunst versagt ist.

a. In der Theorie der Musik ist es gewöhnlich, die Taktgruppen, welche zusammen einen größern Satz oder auch kurze Perioden bilden, Rhythmen zu nennen; diese Bezeichnung ist in so fern passend, als die Sonderung des Tonstücks in Theile u. s. w. nicht nur der übersichtlichen Gliederung dient, sondern auch zum Bewegungsrhythmus in wesentlicher Beziehung steht. Der Theil führt zum Theil, die Periode zur Periode, der Vorder- zum Nachsatz, die Taktgruppe zur Taktgruppe hinüber; das erste Glied ist allemal — dieß geht durch die ganze Musik hindurch — ein Anfangen, ein Anheben, das im zweiten Glied zur Vollendung oder zur Ruhe, eine unvollkommen gebliebene Tonerhebung, die im zweiten zur Ergänzung und Vervollständigung gelangt; das erste Glied lüftet den Vorhang nur halb, zeigt nur erst ein halbes Tonbild, ganz bekommen wir es erst im zweiten; das erste Glied führt uns irgendwie hinaus in das Reich der Töne und Tongestalten, aber es läßt uns stehen auf halbem Weg, es gibt uns keinen Abschluß, zeigt uns den Rückweg nicht, dieß geschieht erst durch das zweite. So kommt in die Musik Hebung und Senkung, Spannung und Lösung, Erwartung und Befriedigung, und hiedurch eben ist die Musik theils für uns spannend, theils das wahrhafte Abbild des Gemüths, das eben in dieser die Ichheit ergreifenden, mit sich fortführenden und erst allmälig sich wieder lösenden Spannung der Gefühle und Affecte sein Leben hat. Die eine Taktgruppe treibt mit der Richtung, die ihre Töne nehmen, schlechthin fort zur nächsten; diese mit ihr zusammen oder der Vordersatz zum Nachsatz, indem er ohne diesen unvollständig erscheint wie eine Frage, die auf Antwort wartet; die Periode ist nun zwar im Nachsatz zu einer Beruhigung gekommen, aber sie als Ganzes ist doch wiederum nicht fertig in sich, sondern erwartet ihre Ergänzung durch die zweite; aber auch mit dieser darf die Bewegung nicht aufhören, wenn nicht das Musikstück überhaupt aufhören soll; will es nicht aufhören, so muß die zweite Periode mit der ersten zusammen wieder ein Unvollständiges sein, das Ergänzung durch Weiteres fordert oder doch erwarten läßt, eine Eigenschaft, die namentlich damit erreicht wird, daß mit der zweiten Periode eine Ausweichung in eine andere Tonart und somit eine Abweichung des ganzen Tonstücks von sich selbst eintritt, die wieder aufgehoben werden muß und daher eine weitere Fortsetzung der Tonreihe verlangt. Aus diesen rhythmischen Beziehungen der Sätze und Perioden ergibt sich nun zugleich der Bewegungsrhythmus des ersten Theils überhaupt; dieser Bewegungsrhythmus ist ein Complex aus kleinern Rhythmen, in welchem die Spannung stets zunimmt; es ist zwar eine Bewegung, die innerhalb ihrer selbst (in der zweiten Taktgruppe, im Nachsatz und in der zweiten Periode) mehrere Ruhepuncte hat, und sie

Digitized by Google

trägt auch hievon abgesehen gar nicht nothwendig den Charakter einseitiger Erregtheit an sich, sofern sie zunächst doch nur der blos allmälig sich hebende und daher verhältnißmäßig noch immer ruhigere Anfang des Ganzen ist, der die Hauptgedanken desselben exponirt; aber es ist doch immer eine Bewegung, welche, namentlich bei Anwendung der Modulation, als Ganzes unvollständig ist und weiter treibt, so daß Alles zusammengenommen das Moment der noch nicht abgeschlossenen Hebung, der Spannung, der Erwartung das Uebergewicht behauptet; der erste Theil ist eine die Hauptgedanken gebende, aber sie noch nicht weit genug fortführende Exposition, die eben weil sie Manches noch zurückhält auch noch weiter vorwärts treibt. Anders der zweite Theil (oder in kleineren Stücken die zweite Periode, sowie in nicht genau nach Theilen gesonderten Stücken, wie die vorhin angeführte Arie aus der Zauberflöte, die zweite Periodenreihe des Ganzen). Steigt der erste Theil auf, so steigt der zweite ab; führt jener vorwärts, so führt dieser zurück; spannte uns der erste, so löst dieser die Spannung wieder in Ruhe und Befriedigung auf. Dieses ist nun aber nicht so gemeint, als trete mit dem zweiten Theil sogleich ein Nachlassen der Bewegung und Lebendigkeit des Tonstücks ein. Es kann dieß, außer wo Inhalt und Ausdruck eine Ausnahme gebieten, schon deßwegen nicht stattfinden, weil die Musik doch immer Erhebung und Bewegung ist und daher das Moment des Nachlassens, so wenig es fehlen darf, doch dem Moment der Hebung stets untergeordnet bleiben muß, und es ist auch dadurch ausgeschlossen, daß der erste Theil eine immer nur erst anschwellende, vorwärtstreibende Bewegung ist, die den höchsten Grad der Hebung noch gar nicht erreicht hat. Die Sache verhält sich mithin vielmehr so, daß nur der ganze Charakter und ganze Verlauf des zweiten Theils ein Nachlassen der Bewegung, ein Sichlösen einer Spannung darzustellen hat. Der zweite Theil hat daher wesentlich selbst auch noch Hebung, Aufstreben, Fortschritt in sich; er setzt zunächst die Hebung des ersten Theils fort, vollendet sie, führt sie weiter, steigert und verstärkt sie auch (ein Zweck, dem in größern Werken der den zweiten Theil beginnende „Mittelsatz," der bewegteste Theil des Ganzen, seine Entstehung verdankt). Ist aber dieß geschehen, dann tritt das Nachlassen ein; die Bewegung sammelt, beruhigt sich, sie kehrt namentlich zur Grundtonart zurück, ja sie wiederholt geradezu oft die erste Periode oder den ganzen ersten Theil, sie läßt diese ersten Partien, denen nun, nachdem sie (im Anfang des zweiten Theils) die geforderte Ergänzung und Verstärkung oder die Fortführung zu weitern Bewegungsformen, die sie erwarten ließen, bereits erhalten haben, der Charakter des Unbefriedigenden, Unvollständigen und Erwartunganregenden benommen ist, noch einmal auftreten als die Grundlage des Ganzen, zu welcher dieses, nachdem es seinen Kreislauf gemacht, nachdem es Alles, dessen es fähig war, aus sich hervor-

Digitized by Google

getrieben hat, einfach zurückkehrt, um in ihr zur Ruhe zu kommen; höchstens am Schluß hebt und erweitert sich der Grundgedanke noch einmal, um nicht (wie dieses allerdings häufig der Fall ist) in leicht monotoner Wiederholung und mattem Nachlaß zu verklingen, sondern mit einem Nachklang des höhern Aufschwungs, der gegen das Ende des ersten Theils oder am Anfang des zweiten genommen war, und so doch mit immer noch lebendig bewegtem Wellenschlag zu schließen (ein Moment, das sich in größern Werken, z. B. Symphonien, zu eigenen stärker erregten Schlußsätzen ausbreitet). Der zweite Theil ist so das vollkommenste Gegenbild des ersten, er hat den umgekehrten Rhythmus, er fängt in und mit der Bewegtheit an, führt sie eine Weile noch fort, läßt sie aber mehr und mehr sich beruhigen; wie der erste aus immer wieder vorwärtstreibenden Rhythmen besteht, so der zweite aus Rhythmen, die immer mehr zur Ruhe hinführen, wovon selbst die bewegtern Rhythmen im Anfang des zweiten Theils nicht ausgeschlossen sind, indem gerade mit dem höchsten Grade der Erregung die Umkehr, der Nachlaß, die Senkung bereits angebahnt, ja am bestimmtesten motivirt ist. Im Einzelnen modificirt sich dieses Alles freilich auf mannigfaltige Weise, da theils Größe, theils Charakter einzelner Tonwerke oft eine weit concretere Gliederung der Hauptheile verlangen, indem z. B. in größern Compositionen schon im ersten Theil neben dem Moment der Hebung das der Beruhigung stärker vertreten sein muß, als dieses bei kleineren Melodieen möglich ist; aber das Gesetz ist überall durch die größten wie durch die kleinsten Tonwerke hindurch eines und dasselbe: Aufschwung, Hebung, Spannung, damit ein innerlich motivirter Fortgang, ein Interesse, — Nachlassen, Senkung, Lösung, damit ein Resultat und Abschluß da sei und nicht die Musik eben da abbreche, wo sie blos umkehren und allmälig zur Beruhigung zurücklenken sollte; alles Erklingen, sei es nun eines Tones oder einer Tonreihe, fordert Verklingen, alles Erzittern ein Ausbeben, eine Herstellung des Gleichgewichts; so nur ist für den Geist Befriedigung, Vollendung, Anschauung eines zur Einheit sich abrundenden Ganzen da, und es wird daher sogleich als Uebelstand gefühlt, wenn ein Kunstwerk nicht zu lebendigem, bewegtem Aussichherausgehen, noch mehr, wenn es nicht zu einem erst nach Erschöpfung aller Stufen und Grade der Bewegung eintretenden, dann aber die Spannung völlig lösenden, die Bewegung zur Ruhe führenden Austönen, kurz zu einem natürlichen und befriedigenden Abschluß gelangt. Wirklich schöpferische Phantasie (die namentlich eben das unter Anm. s. Geforderte versteht, „für sich unvollendete, zu weitern vorwärtstreibende" und hiedurch den Fortgang belebende und motivirende Sätze zu bilden), vermählt mit ursprünglichem, sicher treffendem Sinne für Gleichmaaß, allein kann diese Rhythmik des Tonwerks hervorbringen, deren gelungene Vollendung wesentlich über den Totaleindruck des Ganzen entscheidet; keine

Digitized by Google

hinundherfahrende, in Tönen herumwühlende Lebendigkeit ohne Gliederung, ohne Ausgestaltung selbständiger, sich gegen einander abhebender Gedankengruppen, keine Gliederung ohne Lebendigkeit, keine einseitige Erregtheit ohne besonnenes Zurückstreben zur Ruhe, dieß sind auch in der Musik Grundgesetze, die nie veralten, sondern immer nur in neuen Formen angewendet werden können.

Natürliche, fließende, Einheit in's Ganze bringende Fort- und Uebergänge zwischen den größern und kleinern Theilen, trotz aller Absonderung und Gliederung, verstehen sich von selbst. Dieses Moment mußte aber doch besonders erwähnt werden; denn namentlich im zweiten Theil, wo das Tonstück vom bewegteren Gang zum beruhigtern und oft geradezu zur Wiederholung von Sätzen des ersten zurücklenkt, ist es von großer Wichtigkeit, daß dieses Zurücklenken durch passende Uebergänge, z. B. von der ersten Periode des zweiten Theils zur zweiten, das Ganze abschließenden gehörig motivirt und ausgeführt erscheine. Die Uebergänge sind, obwohl schon mehr in größern Werken, kaum minder wichtig und schwierig als die Schlüsse; ob der Componist das Tonmaterial wirklich beherrscht, dieses muß sich ganz besonders daran zeigen, ob er im Stande ist, Uebergänge einzuführen und zu bilden, welche wie in melodischer Beziehung so rücksichtlich des Bewegungsrhythmus des Tonwerks deutlich umlenken, ohne doch irgend schroff oder willkürlich abzubrechen, und fließend weiter leiten, ohne an dem bestimmten Eindruck, daß das Einschlagen einer andern Richtung oder der Rückgang zu schon Dagewesenem sich vorbereite, irgend etwas vermissen zu lassen.

§. 781.

Die Harmonie, welche die Melodie begleitet, zerfällt in mehrere, höhere und niedere Stimmen, deren Gang seiner Bezogenheit auf die Melodie ungeachtet sehr mannigfaltig sein und daher auch mit einer gewissen, der Melodie analogen charakteristischen Selbständigkeit ausgestattet werden kann. An diese Selbständigkeit der Einzelstimmen knüpft sich die Entstehung der ersten über die einfache Melodie hinausgehenden Form des zusammengesetzten musikalischen Kunstwerks, die Entstehung der polyphonen Musik im Gegensatz zur homophonen.

Die Melodie ist die Grundform der Musik; aber sie tritt zugleich, worauf schon §. 779 mehrfach hinwies, als eigene Form, als „einfache Melodie" andern und reichern Formen der Musik gegenüber, sofern das Wesen der Musik einen Fortschritt über die einfache Melodie hinaus zu entwickeltern und zusammengesetztern melodischen und melodiösen Compositionen fordert, wenn sie nicht abstract eintönig werden und auf zu enge,

Digitized by Google

zu leichte, zu wenig sagende Formen sich beschränken will. Mit diesen höhern Formen haben wir es jetzt zu thun und bemerken über die Eintheilung der ganzen Lehre vom zusammengesetzten musikalischen Kunstwerk gleich dieß zum Voraus, daß die Hauptformen desselben am richtigsten (auch der geschichtlichen Entwicklung am besten entsprechend) sich ergeben und classificiren, wenn man zunächst reflectirt auf die Form, welche die Melodie selbst annehmen kann mittelst concreter Ausbildung ihres eigenen Prinzips, d. h. durch melodische Gestaltung der Einzelstimmen, durch welche an die Stelle der einfachen Melodie ein Gewebe zusammenklingender Melodieen tritt, die „Polyphonie" (indem dieses Wort zur Bezeichnung einer Vielheit selbständiger, „Vielstimmigkeit" dagegen zur Bezeichnung unselbständig begleitender Stimmen gebraucht wird). Diese Form ist die erste, da die Melodie hier aus sich selbst nicht heraustritt, sondern nur eine mit andern Melodieen sich umgebende und in Wechselwirkung mit ihnen tretende Melodie wird. Indeß wird die speziellere Betrachtung der polyphonen Musik zeigen, daß die entwickeltern Arten derselben bereits über die bloße Melodie hinausführen zu einer Kunstform, in welcher schon längere Reihen melodischer Sätze mit einander zu einem Ganzen verflochten werden. Damit wird sich uns dann von selbst der Uebergang zu der zweiten Hauptform des zusammengesetzten Kunstwerks ergeben, deren Wesen dieses ist, daß eine Reihe von Melodieen und melodiösen Sätzen oder weiterhin auch mehrere solcher Reihen zusammen an die Stelle der einfachen Melodie treten; diese Form hat die einfache Melodie als Element in sich, sie kann ebenso auch die Polyphonie in sich aufnehmen, und sie ist überhaupt dasjenige Gebiet, auf welchem die Musik erst ganz frei die ganze Mannigfaltigkeit der Composition und Combination, der sie fähig ist, zu entwickeln vermag, daher diese Form zuletzt zu stellen ist. Einfach (homophon) melodische, polyphon melodische, ganze Reihen und Cyclen melodischer Tonstücke vereinigende Musik sind die drei Grundformen aller Tonkunst, zu denen alle weitern Gattungen von Compositionen nur als untergeordnete Arten sich verhalten. In der homophonen Musik dominirt das Prinzip der Melodie; in der polyphonen nimmt es das der Harmonie in selbständiger Weise in sich auf, die Melodie wird hier Melodieenharmonie, harmonische Melodie; in der dritten Form handelt es sich um concretere Entwicklung der Melodie und der melodiösen Sätze, sowie um Nebeneinanderstellung melodischer und melodiöser Sätze von verschiedenem und doch innerlich zusammengehörigem Charakter, und daher wird für diese dritte Form das rhythmische Prinzip besonders wichtig; denn mannigfaltige Melodiegestaltungen sind durch Figurirung bedingt, welche letztere vor allem durch weniger einfache und gleichförmige Rhythmisirung zu Stande kommt, und ebenso ist charakteristischer und mannigfaltiger Rhythmus ein Hauptband, das Reihen und Cyclen von Tonstücken theils gliedert, theils unter

Digitized by Google

sich zusammenhält; ja solche Reihen und Cyclen sind wesentlich rhythmisch (im höhern Sinn des Worts) sich fortbewegende Ganze, sie sind concrete umfangreichere Realisationen des „Bewegungsrhythmus," die „cyclische" Musik ist wesentlich auch rhythmische, aus Melodie und Melodieenharmonie große „Rhythmen," große rhythmisch gegliederte und bewegte Reihen auferbauende Musik. Kurz, wie die ganze Musik aus Tonfolge, Zusammenklang und Tonbewegung, aus Melodie, Harmonie und Rhythmus besteht, so ordnen sich hienach ganz einfach auch ihre Hauptformen, die alles Einzelne unter sich begreifen. — Daß auch melodieloſe Harmonie und ebenso dominirender Rhythmus mit gänzlicher Unterordung des melodischen und harmonischen Elements möglich und anwendbar ist, wurde schon früher bemerkt; aber eigene Musikkunstformen ergeben sich hieraus nicht, da bloße Accordfolgen und bloße Tonschläge nur vorübergehend in Anwendung kommen können. —

Die Melodie muß nicht nothwendig, aber sie kann und soll Begleitung haben, wenn sie wirklich ganz musikalisch sein will; dieses steht uns aus Früherem fest; Begleitung wird schon nahe gelegt durch die Unterschiede der Stimmen der Menschen und Instrumente in Beziehung auf Höhe und Tiefe, und wir finden daher wenigstens Anfänge zu ihr überall, wo musikalisches Gefühl rege ist, wie z. B. namentlich in dem sonst ganz einfachen und kunstlosen Volksgesang. Die Begleitung ist nun aber wiederum mannigfaltiger Formen fähig. Sie ist zunächst entweder unisone Octavenbegleitung, die unter gewissen Verhältnissen großartig einfach, selbst erhaben wirken (S. 863), aber für sich nicht genügen kann; oder ist sie eine die Melodie blos unterstützende und verdeutlichende, möglichst einfache, für sich unselbständige und nichts bedeutende Begleitung, die entweder in bloßen Zusammenklängen oder in Accorden besteht, also entweder ein- oder mehrstimmig ist. Indessen zeigt sich doch schon hier unter gewissen Bedingungen ein Element der Selbständigkeit, nämlich zunächst bei der untersten Stimme. Sie kann der Melodie nicht willenlos in stets gleichem Abstand folgen; der Führer der untersten Stimme fühlt sich vielmehr getrieben, zu den Zusammenklängen oder Accorden der obern Stimmen (oder auch zu dieser allein, aber eben dann unter der Voraussetzung, daß Zwischenklänge eigentlich hinzuzudenken sind oder mittönen sollten) Grundtöne anzuschlagen, welche den Hauptaccorden, durch die die Melodie sich hindurch bewegt, eine selbständige Haltung und Betonung geben und zugleich den Fortgang vom einen zum andern natürlich vermitteln. Jeder Accord kann in verschiedenen Stellungen seiner Töne zu einander genommen werden; einen dieser Töne schlägt die Melodie an, nimmt ihn für sich in Anspruch; der Begleitung steht es zunächst frei, die andern Töne nach Belieben zu stellen, aber diese Willkür ist dadurch beschränkt, daß das Gefühl einen selbständigen vollen

Digitized by Google

Klang der Harmonie und zugleich einen natürlichen in's Ohr fallenden Fortgang derſelben fordert. Dieſe Forderung hat zur Folge, daß diejenige Lage der Accordtöne, in welcher der Grundton des Accords zu unterſt liegt, ſtets wiederkehren, ja überhaupt vorherrſchen muß; denn der Accord tönt für's erſte am vollſten und ſelbſtändigſten, wenn ſein Grundton unten liegt, und er gibt ebendamit für's zweite auch ſich ſelbſt, hiemit aber zugleich auch den ihm zunächſt verwandten Accord oder den Accord, zu welchem die Tonfolge natürlicher Weiſe überzugehen hat, am deutlichſten zu erkennen. Beginnt z. B. oder ſchließt ein Tonſtück mit einem Ton des toniſchen Dreiklangs, ſo muß wenigſtens im letzten Falle die Tonica immer unten liegen, damit Vollſtändigkeit und Abſchluß da ſei; geht die Melodiebewegung (z. B. c, d) in den Dominantdreiklang oder Dominantſeptimenaccord, ſo iſt es auch hier das Natürlichſte, die Dominante hinab zu legen; geht ſie von der Septime (h) oder Secund zur Tonica zurück, ſo wird in der Begleitung dieſen beiden erſtern Intervallen wiederum am beſten die Dominante zum Grundton gegeben, da ſo der Fortgang vom Accord auf der Dominante (in welchem jene liegen) zum Dreiklang der Tonica am klarſten markirt wird, ſofern die Dominante zur Tonica hintreibt. Die unterſte Stimme hat mithin ſtets die Tendenz, ſich in den Hauptintervallen und um ſie herum, beſonders zwiſchen Tonica und Dominante, zu bewegen, und dieſe Bewegung, die ſog. baßgemäße Bewegung, gibt dieſer Stimme bereits einen ſelbſtändigen und zwar zu dem der Melodie contraſtirenden Charakter, es iſt der Charakter einerſeits einer gewiſſen einförmig hin und her ſchreitenden gravitätiſchen Gemeſſenheit, andrerſeits eines auf wenige Hauptrichtungen und kleinere Tonweiten beſchränkten, aber nur um ſo beſtimmteren und klareren Ganges, der durch ſeine kräftige und entſcheidende Accordintonation die Modulation des ganzen Stücks verdeutlicht, ſie zu dirigiren, in Ordnung zu halten, zu beherrſchen ſcheint. Während die oberſte Begleitungsſtimme am natürlichſten, obwohl keineswegs ausſchließlich, meiſt in der untern Terz oder Sext dem Gang der Melodie nachrückt, um denſelben hiedurch zu verdeutlichen und zu unterſtützen, und deßhalb die Mittelſtimmen mehr ausfüllender als ſelbſtändiger Natur ſind, tritt ſomit im Baß bereits ein Streben oder doch eine Anlage zu melodieähnlicher Selbſtändigkeit hervor, die ihm auch um ſo eher zukommt, da er der Melodie auch darin entſpricht, daß ſein Gang, weil er nach unten, wie der der Melodie nach oben zu, abſchließt, nach einer Seite hin frei, alſo weniger verdeckt und deßwegen diſtincter zu vernehmen iſt, als der der Mittelſtimmen. Dieſe Selbſtändigkeit des Baſſes zeigt ſich auch darin, daß er neben ſeiner gewöhnlichen Bewegung noch zwei ſpezifiſch charakteriſtiſche Bewegungsformen anzunehmen im Stande iſt; der Baß kann entweder dem Steigen und Sinken der Melodie, ſo weit es ſein Bewegungsgeſetz geſtattet, folgen, oder er kann ſteigen, wenn ſie fällt, fallen, wenn ſie

Digitized by Google

ſteigt, jenes die ſogen. gerade, dieſes die Gegenbewegung. Bei der geraden Bewegung leiſtet er allerdings auf ſeine Selbſtändigkeit gewiſſermaaßen Verzicht; ihr längerer Gebrauch würde einem Tonſtück die Haltung und Gemeſſenheit benehmen, weil das lediglich nach der Melodie ſich richtende Hinauf- und Herabſpringen der Unterſtimme den Eindruck des Unſteten, des Mangels an Baſis macht, und dieſe Bewegung kommt daher vorzugsweiſe nur vor in Tongängen, wo die ganze Tonmaſſe mit Entſchiedenheit hinauf- oder herabrückt, oder auch in kurzen Sätzen, z. B. in Horn- und Trompetenpartien, denen eben dieſer Charakter des leicht hingeworfenen, nicht auf beſondern Ausdruck, ſondern auf kräftige, raſche Intonation ausgehenden Tonwechſels gegeben werden ſoll. Um ſo ſelbſtändiger erſcheint dagegen der Baß bei der Gegenbewegung. Durch ſie entſteht die intereſſante Form, daß die Tonmaſſe aus einander und wieder zuſammenrückt, an Breite zunimmt oder abnimmt und ſo gleichſam das Schauſpiel eines ſich mächtig oder behaglich ausdehnenden und hinwiederum in enge Schranken oder zu intenſiverer Gedrungenheit zuſammenziehenden Ganzen gewährt; es entſteht ebenſo ein eigenthümliches Spiel der Stimmen, die ſich bald einander nähern, bald einander fliehen, gegen einander jetzt vortreten, jetzt zurückweichen, ein Spiel, welches ſchon an ſich durch ſeine wechſelvolle Lebendigkeit zur Schönheit eines Tonwerks beiträgt, und welches dann weiterhin bei beſtimmterer Ausbildung des melodiſchen Gangs der einzelnen Stimmen, z. B. in Chören, geradezu zum Ausdruck ſowohl contraſtirenden Entgegentretens als wiederum harmoniſchen Entgegenkommens und Zuſammenfließens verſchiedener Elemente und Kräfte gebraucht werden kann. Außer dem Baß können auch die übrigen Stimmen der Melodie gegenüber die gerade oder die Gegenbewegung einhalten oder ſie auch unter ſich vertheilen, ſo daß auch ſie charakteriſtiſche Selbſtändigkeit erhalten. Dieſe Selbſtändigkeit läßt ſich ſodann noch erweitern, indem ihnen ein mit der Melodie fortſchreitender, aber doch ſelbſt dem Melodiſchen ſich annähernder Gang oder eine von der Obermelodie abweichende Figurirung mit eigenem Rhythmus gegeben oder endlich geradezu eigene Melodieen, welche neben der Obermelodie hergehen, jedoch ihr untergeordnet bleiben, in ſie verlegt werden (wie dieß z. B. bei melodiöſer Inſtrumentalbegleitung einer Vocalmelodie der Fall iſt). Bei allen dieſen Formen relativer Selbſtändigkeit der begleitenden Stimmen bleibt jedoch die Muſik noch homophon, d. h. der Gang der ganzen Tonmaſſe liegt immer noch in der Hauptmelodie, ſie allein hat volle Selbſtändigkeit und hat für ſich allein vollen Sinn und klare Bedeutung, es iſt immer noch eine Stimme, die von andern blos umſpielt und begleitet wird.

Digitized by Google

§. 782.

Die relative Selbständigkeit der verschiedenen Stimmen kann zunächst dazu fortschreiten, daß die einseitige Unterordnung der einen unter die andere aufhört und die Einzelstimmen in der Art mit einander verknüpft und verflochten werden, daß keine Stimme für sich allein, sondern nur sie zusammen eine fortschreitende Tonfolge bilden.

Den directen Uebergang von der Homophonie zur Polyphonie bildet die Zusammensetzung der Tonfolge eines Stücks aus zwei oder mehreren Stimmen, deren keine für sich allein den Fortgang des Ganzen vertritt, indem vielmehr jede nur mit einer oder mehreren andern Stimmen zusammen Melodie ist und zur melodischen Bewegung der ganzen Tonmasse ihren Beitrag gibt. Der nächste Schritt dazu, der Homophonie eine concretere Gestaltung der Stimmführung entgegenzusetzen, ist offenbar der, die absolute Selbständigkeit einer einzelnen Stimme einfach aufzuheben und die Stimmen so untereinander zu verbinden, daß eben nur diese Verbindung von Stimmen, deren jede gleichsam blos ein Bruchtheil, einen kleinern Ansatz oder ein größeres Fragment von Melodie darstellt, dem Ganzen melodischen Charakter verleiht. Die einfachere Form dieser Verknüpfung der Stimmen ist, wenn sie nach einander, sich gegenseitig antwortend und ergänzend, auftreten, indem z. B. der zuerst angeschlagenen Baßstimme eine (anders geformte, aber ihr entsprechende) Oberstimme antwortet. Die Aufhebung der absoluten Selbständigkeit der Einzelstimme hat hier noch nicht den höchsten Grad erreicht, da jede, obwohl sie für sich kein fortlaufendes vollständiges melodisches Ganzes ist, doch ihren eigenen melodischen Gang hat. Eine verwickeltere concretere Gestalt nimmt dagegen die Verbindung der Stimmen an, wenn sie zur Verflechtung oder Verwebung wird. Hier (wie z. B. gleich nach dem Anfang der Ouvertüre zu Gluck's Iphigenie in Aulis) ertönen die verschiedenen Stimmen zugleich, jede mit melodischem oder melodiösem Gang, aber doch jede in wesentlicher Beziehung auf die andere, so daß der melodische Fortschritt immer in beiden zugleich liegt; keine Stimme ist vollständig, für sich Sinn gebend ohne die Ergänzung durch die zugleich mittönende andere; beide zusammen nehmen den Faden des melodischen Fortschritts nicht blos abwechselnd nach einander auf, sondern führen ihn zu gleicher Zeit weiter; die eine Stimme setzt den Gang der andern nicht blos fort, sondern greift in ihn ein, motivirt und bedingt ihn, so daß er ohne diese mittönende Stimme gar nicht verständlich ist. Es findet hier nicht mehr eine Ergänzung in der Weise des Nacheinanders, sondern des Ineinanders statt, ein Verhältniß der Wechselwirkung; die Stimmen sind hier Glieder, die erst zusammen ein organisches Ganzes ausmachen. Wegen dieser engen Beziehung zu einander treten hier zugleich

Digitized by Google

auch concretere rhythmische Verhältnisse ein; da der bewegtere charakteristisch-melodische Gang an die Stimmen sich abwechselnd vertheilt, so ergibt sich von selbst, daß die eine Stimme, nachdem sie denselben an die andere abgegeben hat, eine zuwartende, aushaltende, mehr begleitende Stellung einnimmt, bis die Fortführung der Melodie wieder an sie kommt u. s. f. Einer bestimmteren methodischen Behandlung unterliegen diese zwei Arten der Stimmenverbindung der Natur der Sache nach nicht, da es sich bei ihnen ganz nur um das Einfache handelt, einander ablösende oder in einander eingreifende Stimmen zu erfinden; aber obwohl in Folge hievon diese Stimmführung weit weniger Gegenstand der Musikwissenschaft ist, als die künstlichern polyphonen Formen, so sind sie dessen ungeachtet von der größten Wichtigkeit in der Praxis, sie stellen der Homophonie ein Entsprechen, ein Hinundhergehen, ein Ineinanderfließen, kurz eine lebendige Verkettung und Wechselwirkung der Stimmen gegenüber, welche mit dem gewichtigern Eindruck des bereits Kunstvollern die Klarheit des immer noch einfach Schönen ansprechend verbindet.

§. 783.

Die vollständig entwickelte Polyphonie realisirt sich zunächst in zwei Hauptformen, Contrapunct und Nachahmung, die sich dadurch unterscheiden, daß die erste Stimmen mit verschiedenen Melodieen einander gegenüberstellt, die zweite aber dieselbe Melodie oder dieselben melodischen Sätze an verschiedene und zu verschiedenen Zeiten eintretende Stimmen vertheilt.

Die bei der §. 782 betrachteten Form der Stimmverflechtung verloren gegangene Selbständigkeit der Einzelstimmen wird hergestellt, wenn jede Stimme Melodie für sich ist und doch alle zusammen ein Ganzes, eine harmonische Verknüpfung oder Verflechtung von Melodieen bilden. Auch hier sind nämlich Verknüpfung und Verflechtung, nur von anderer Art, zu unterscheiden. Melodieenverknüpfung ist ein Nacheinander von Melodieen oder melodischen Sätzen, von der in §. 782 besprochenen Verknüpfung melodischer Bruchtheile dadurch verschieden, daß es hier größere selbständige melodische Sätze oder geradezu ganze Melodieen sind, die mit einander vereinigt werden, einander antworten und einander ablösen (wie häufig in Duetten, Terzetten u. s. w.); jeder Satz tönt für sich, läßt hierauf den andern folgen, wiederholt sich oder setzt sich fort, nachdem der andere verklungen ist u. s. w., so daß das Ganze wie eine Kette von Ringen erscheint, die in schönem Wechsel sich an einander reihen. Das Wesen der Polyphonie ist hierin freilich beinahe ganz zurückgetreten, indem die verschiedenen Stimmen nur an einzelnen Knotenpuncten, nämlich in den Takten, in welchen sie einander ablösen, vorübergehend gleichzeitig ertönen; ja selbst dieses Letztere

Digitized by Google

kann fehlen, und die ſtreng polyphone Form iſt daher hier, wo es ſich um größere melodiſche Sätze oder um ganze Melodieen handelt, nur die Verflechtung, welche die ſelbſtändigen Sätze nicht mit einander abwechſeln, ſondern zuſammentönen und ſie doch in ihrer Selbſtändigkeit ſich behaupten läßt. Paſſend iſt der für ſolche Verflechtungen mehrerer Melodieen gangbare Name Contrapunct; es ſtehen hier wirklich Reihen gegen Reihen, durch eigenthümlichen Gang und durch eigenthümlichen Rhythmus, der ſie aus einander hält, von einander geſchieden, jede ein Ganzes für ſich, aber doch jede vollkommen charakteriſtiſch und bedeutend nur in ihrer Verbindung mit der ihr gegenüberſtehenden. Wie überhaupt die Harmonie das maleriſche Element der Muſik vertritt, ſo insbeſondere dann, wenn ſie zum Contrapunct ſich fortbildet; es treten ſelbſtändige Geſtalten neben einander, aber in ſtrenger gegenſeitiger Bezogenheit, jede ergänzt und hinwiederum nach ihrer beſondern Eigenthümlichkeit in's Licht geſetzt durch die andere, beide an einander gebunden durch Gleichheit des Umfangs, der Tonart, des Takts, der Begleitung, wenn ſolche dabei iſt, des allgemeinen Inhalts und Charakters, und doch jede ſich entſchieden von der andern trennend in der ſpezifiſchen Richtung oder Bewegung und in der ſpezielleren rhythmiſchen Gliederung. Nur hat der Contrapunct der maleriſchen Zuſammengruppirung contraſtirender Figuren (und ebenſo den früher betrachteten Verknüpfungs- und Verflechtungsformen) gegenüber wiederum die Eigenthümlichkeit, daß die Selbſtändigkeit der beiden zuſammengeketteten Reihen bei ihm weit fühlbarer, mit entſchieden ſpannendem Eindruck hervortritt. Wir ſehen ſie nicht als ein einfach ſich ergänzendes Nebeneinander, ſondern wir haben beide zugleich, wir müſſen ſie zuſammenhören und wir hören daher um ſo mehr ihre ſchlechthinige Verſchiedenheit; wir werden, wenn wir beide verfolgen wollen, nach verſchiedenen Seiten hin diſtrahirt, es iſt, als ob die Muſik, deren Weſen einheitliche Tonverſchmelzung iſt, dieſe ihre Natur aufgeben und in's Gegentheil verkehren wollte; wir fühlen beim Eintreten einer in größerem Maaßſtab durchgeführten contrapunctiſchen Behandlung ſogleich, daß die gewöhnliche Muſik abgebrochen und uns die Aufgabe geſtellt wird, eine ganz andere Muſik zu vernehmen, in welcher das urſprüngliche muſikaliſche Verhältniß der Einheit und der Verſchiedenheit umgekehrt iſt und die Verſchiedenheit überwiegt über die Einheit, wir ſehen den Raum ſich erweitern zu einer Scene, auf der ſelbſtändige Geſtalten und Kräfte zuſammen und gegen einander agiren, die Lyrik wird zum lyriſchen Drama, die Subjectivität geht aus einander zu einer Mehrheit von Subjecten, die in Gegenſatz und Harmonie zumal ihre Gefühle darſtellen. In gewiſſer Beziehung iſt der Contrapunct freilich auch wiederum eine weſentliche Verwirklichung des Begriffs der Muſik; die bewegte Subjectivität, mit der ſie zu thun hat, kommt hier zu ihrem vollen Recht, ſie tritt auf als beſondere, neben andern

Digitized by Google

ſtehende Individualität, die einzelnen Stimmen ordnen ſich nicht mehr dem Ganzen unter, ſondern machen ſich in ihrem Fürſichſein geltend, und das andere Element des Weſens der Muſik, die Einheit und Harmonie, iſt doch als zuſammenhaltendes Band vorhanden, die Einzelſubjectivität bleibt innerhalb des Ganzen und wirkt zu dem von dieſem ausgehenden Totaleffect mit, wie die begleitenden Stimmen den Eindruck einer homophon melodiſchen Tonreihe verſtärken und vervollſtändigen. Allein die Umkehrung des urſprünglichen Verhältniſſes der beiden Elemente und die damit gegebene Spannung bleibt nicht minder und wird noch verſtärkt durch die ſubjective Schwierigkeit, den verſchiedenen Tonbewegungen genau zu folgen; es haftet der contrapunctiſchen Muſik der Uebelſtand an, daß der weniger im Unterſcheiden Geübte nur eine verworrene Einheit von Stimmen hört ohne Vielheit oder nur eine Verſchiedenheit ohne Einheit. Aus all dieſen Gründen geſtattet der Contrapunct nur eine beſchränkte Anwendung; er iſt da an ſeinem Platz, wo weder ein Aufgehen vieler Stimmen zur Einheit einer identiſchen Geſammtſtimmung noch ein einfaches Hervortreten einer ſubjectiven Einzelſtimmung, ſondern eben ein in der Mitte zwiſchen Beiden Liegendes beabſichtigt iſt, eine Wechſelwirkung ſelbſtändiger Stimmen, die entweder geradezu eine in allen ihren Gliedern lebendig bewegte Mehrheit von Perſonen darſtellen will oder den mehr allgemeinen Zweck hat, durch die Vervielfältigung der vortragenden Stimmen und durch die breitere, mannigfaltigere, kunſtreichere Ausführung den Ausdruck einer Empfindung mit einer ihrem Inhalte entſprechenden höhern Bedeutſamkeit auszuſtatten. Ohne dieſe Zwecke iſt der Contrapunct unmotivirt und ſinkt zu einer ebenſo leeren als pedantiſchen Form, zu unerquicklicher Künſtelei herab; aber innerhalb des ihm angewieſenen Gebiets iſt er, ſei es nun in kürzerer oder längerer Anwendung, unentbehrlich und von intenſivſter Wirkung, daher z. B. auch die in freierer Weiſe ſich bewegende Opernmuſik nicht nur, wo Enſembleſtücke von ſelbſt darauf führen, ſondern auch ohne dieſe beſtimmte Veranlaſſung wohl daran thut, hie und da der contrapunctiſchen Compoſition ſich zu bedienen, um durch ſie dem weichen Fluß der homophon melodiſchen Muſik an geeigneter Stelle ein ſtrengeres Element beizugeben. Die ſpeziellere Geſtaltung des Contrapuncts iſt ſehr mannigfaltig; es iſt nicht nur ein einfacher Contrapunct, ſondern auch ein Contrapunct mit Umkehrung der Stimmen (der gewöhnlich allein dieſen Namen führt) möglich; während beim erſten mehrere höhere und niederere Stimmen ſelbſtändig neben einander hergehen, ſchreitet die zweite Art dazu fort, zwei Stimmen zu erfinden, die ſich zugleich eignen, ihre Stelle im Tonſyſtem zu vertauſchen, indem die eine zuerſt als Ober-, dann in der Octave oder einem andern Intervall als Unterſtimme auftritt; daſſelbe thut der „dreifache" Contrapunct mit drei Stimmen u. ſ. f. Die muſikaliſche Erfindung iſt freilich hier ſehr beengt,

Digitized by Google

da jede Stimme so gedacht sein muß, daß sie mit den andern zusammen in jeder Lage, oben oder unten, ein harmonischmelodisches Ganzes bilden kann; aber es wird dadurch der weitere Vortheil erreicht, daß die Melodieen ihre Plätze wechseln und dadurch theils neue Toncombinationen hervorbringen, theils in verschiedenen Tonlagen (Baß, Tenor u. s. f.) zu stehen kommen; die Melodieen erscheinen jetzt als verschiedene Stimmen, und die Stimmen bekommen verschiedene Melodieen vorzutragen; die Melodieen durchlaufen verschiedene Tonhöhen und erscheinen daher in mannigfaltiger Färbung und Schattirung; die Stimmen werden Träger verschiedener Bewegungen, sie erweitern ihren Umkreis und Inhalt, sie singen oder spielen jede das Ganze ab; so ist sowohl das Ganze in mannigfaltigerer Weise dargestellt, als auch die Selbständigkeit der Einzelstimmen vergrößert und doch Alles aus Einem Guß und in strengster Einheit unter sich gehalten.

Die zuletzt hervorgehobene Seite des mehrfachen Contrapuncts, daß in ihm eine und dieselbe Melodie in verschiedenen Tonlagen erscheint, führt über zu einer weitern Hauptform der polyphonen Musik, zur Nachahmung. Eine Tonfolge kann zuerst in einer Stimme auftreten, dann auch in andern, die eben hiedurch nachahmende Stimmen werden. Diese, zunächst wiederum der „Verknüpfung" der Stimmen näher stehende Form ist äußerst mannigfaltig. Nachahmen lassen sich Figuren, Takte, ganze Perioden, Theile, Melodieen; die Nachahmung kann einfach oder mehrfach sein, d. h. in einer oder mehrern Stimmen geschehen; diese nachahmenden Stimmen können von der nachgeahmten und deßgleichen von einander selbst in verschiedenen Intervallen, Octav, Quint u. s. f. abstehen; es steht frei, die obern oder untern Stimmen in beliebiger Folge vortragen und nachahmen zu lassen; die Nachahmung selbst geschieht entweder blos in der Form der „Verknüpfung," d. h. so daß ein Satz von der zweiten Stimme erst nachgeahmt wird, wenn die erste mit ihm vollständig zu Ende ist, oder zugleich in der Form der „Verflechtung" („enge Nachahmung"), d. h. so daß die zweite Stimme schon nachzuahmen beginnt, wenn die erste nur erst einen Theil des nachzuahmenden Satzes vorgetragen hat; dieser nachahmenden Stimme kann eine dritte folgen, gleichfalls bevor der Satz von der ersten ganz beendigt ist u. s. w. Ein weiterer Unterschied ist sodann der, daß eine Tonreihe entweder ganz oder nur theilweise aus nachgeahmten und nachahmenden Sätzen besteht. Das Erstere kommt am einfachsten dadurch zu Stande, daß die erste Stimme nach dem Vortrag des Satzes schweigt und ebenso jede folgende, nachdem sie ihn nachgeahmt; wegen der hiedurch entstehenden Leerheit kann aber diese Form natürlich nur selten, namentlich in Uebergängen oder in Schlußsätzen gebraucht werden, in welchen die Tonbewegungen sich naturgemäß vereinfachen, und auch da gewöhnlich doch so, daß die Nachahmungen wenigstens nicht ohne begleitende Harmonie auftreten.

Digitized by Google

Eine andere Art und Weise ist die, eine Zeit lang sämmtliche Stimmen vortragen, nachahmen, wieder vortragen und wieder nachahmen zu lassen, so daß in die ganze Tonreihe, eine zur Füllung dienende Nebenbegleitung etwa ausgenommen, nichts aufgenommen wird, als der fortwährend allerseits nachgeahmte Satz, sei es nun ganz unverändert, oder mit kleinen Abweichungen der Modulation, wie dieß z. B. in den durch ihre Nachahmungen so wohl bekannten Stellen der Don Juan-Ouvertüre der Fall ist. Diese Art der Nachahmung, an einem selbständigen Tonstück regelmäßig und vollständig durchgeführt, ist der sogen. Kanon. Eine Melodie wird hier von mehrern Stimmen, die nach einander eintreten und nachdem sie eingetreten sind ununterbrochen fortfahren, vorgetragen, und zwar von jeder gleich und von Anfang bis zu Ende, so daß die eine Stimme der andern immer um einen Theil des Tonstücks voraus ist. Die Zeit des Eintretens der verschiedenen Stimmen kann verschieden sein. Es kann erfolgen, nachdem die vorangehende Stimme bereits eine ganze Periode oder wenigstens einen ganzen Satz des Tonstücks vorgetragen hat, so daß eine Stimme der andern eben um eine Periode, einen Satz voraus ist und so im Verlauf des Ganzen die verschiedenen Perioden oder Sätze allmälig unter einander zu stehen kommen. Diese Form, die man den periodischen Kanon nennen könnte, ist die einfachste, durchsichtigste und eigentlich auch kanonischste d. h. regelrechteste, weil hier das Eintreten der Stimmen nicht willkürlich bestimmt wird, sondern an die der Melodie wesentliche Satz- oder Periodeneintheilung anknüpft und so zugleich diese selbst hervorhebt; es kommt ferner bei dieser Form das schöne Verhältniß heraus, daß die melodischen Bewegungen der Perioden oder Sätze sich in das Verhältniß der Harmonie oder Ergänzung zu einander begeben, oder daß jede Periode die andere nicht nur fortsetzt, sondern auch begleitet, und endlich ist darin auch ein sehr regelrechter Bewegungsrhythmus, indem die Tonbewegung nur allmälig und stufenweise sich verstärkt. Kunstreicher und verwickelter wird der Kanon, wenn die Stimmen bälder eintreten, so daß sie nur um wenige Takte oder Noten einander voraus sind; die Stimmen treten hier weit weniger klar aus einander, so daß hiemit das Ganze den Eindruck eines streng in sich verketteten, mit jedem neuen Takte neue Verflechtungen eingehenden Tongewebes hervorbringt. Beachtenswerth ist, daß mit Nachahmung und Kanon auch das contrapunctische Verhältniß wiederkehrt. Tonstücke beider Art können allerdings auch so angelegt werden, daß die über einander zu stehen kommenden Sätze rhythmisch conform sind und so in ein einfacher harmonisch begleitendes Verhältniß zu einander treten; aber es kommt mehr Lebendigkeit und Gedrungenheit in das Ganze, wenn diese Conformität vermieden wird und die verschiedenen über einander kommenden Stimmen durch rhythmische Differenz entschiedener den Charakter selbständiger und somit eigentlich contrapunctisch einander gegenüberstehender Tonreihen erhalten.

Digitized by Google

Die praktische Anwendbarkeit der Nachahmung übersteigt bei Weitem die des Contrapuncts. Die Nachahmung ist eine weit freiere, leichtere, den Componisten viel weniger beengende und viel faßlichere Form als jener; sie hat den Vortheil, daß sie sich in allen möglichen Formen, sowohl in längerer kunstmäßiger Durchführung als nur ganz vorübergehend wie ein schnell auftauchendes und wieder verschwindendes Ornament anwenden läßt, während der Contrapunct nothwendig ganze Sätze und Perioden bedarf, um sich gehörig entwickeln zu können. In ästhetischer Beziehung ist sie das gerade Gegenbild des Contrapuncts; wie dieser Mannigfaltigkeit darstellt in Einheit, so die Nachahmung Einheit in der Mannigfaltigkeit, sie dient vorherrschend der Einheit, indem sie verschiedenen Stimmen ganz einen und denselben Inhalt gibt, sie verleiht damit dem Kunstwerk Identität und Gleichartigkeit seiner Theile, engern Zusammenhang, festere Haltung. Indeß wie der Contrapunct seine mannigfaltigen Stimmen zu strenger Gebundenheit zusammenhält und hiedurch auch wiederum die strenge harmonische Einheit des Vielen, in der die Musik ihr Wesen hat, recht concret veranschaulicht, so fördert die Nachahmung auch wiederum die Mannigfaltigkeit, sie läßt denselben Gedanken in verschiedenen Lagen erscheinen, die Stimmen einander antworten, und sie gibt durch diese Vervielfältigung des einzelnen Gedankens dem Tonstück lebhaften, anmuthigen Wechsel, der besonders mittelst Anwendung verschiedener Instrumente sehr erhöht werden kann. Was von der Nachahmung überhaupt gilt, findet auf den Kanon freilich nicht unmittelbare Anwendung. Der einfache periodische Kanon läßt die Identität der Stimmen, aus denen er besteht, klar durchscheinen; hiedurch entsteht bei öfterer Wiederholung leicht Monotonie, es tritt als ein Mangel hervor, daß die Stimmen, die doch einmal verschiedene Stimmen sind, doch immer nur dieselbe Melodie absingen, und dieser Kanon ist daher doch nur in seltenern Fällen, wo eben diese absolute Gleichheit bezweckt wird, wie in Quartetten und ähnlichen Stücken, die eine mehrere Individuen nach einander ganz gleichförmig ergreifende Stimmung darstellen sollen (wie im ersten Akt des Fidelio), ganz an seinem Platze. Der Werth des kunstreichern Kanon ist im Obigen bereits hervorgehoben; aber es ist doch auch hier beizufügen, daß er die Composition sehr beengt, daß wegen seiner schweren Uebersichtlichkeit der Eindruck bei ihm selten so groß sein wird wie die Kunst, die auf ihn verwendet werden muß, und daß er leicht in's Kunststück ausarten kann, das blos den Werth geschickter Erfindung und Verarbeitung eines passenden Thema's hat.

§. 784.

Ihre Vollendung findet die polyphone Musik durch die Fuge. In ihr treten die Formen der Nachahmung und des Contrapuncts nicht in vorüber-

gehender Anwendung, sondern als Grundgesetz der ganzen Gestaltung eines größern Tonstücks auf, und zwar so unter sich verbunden, daß sowohl das durch die Nachahmung vertretene Prinzip der Wiederholung melodischer Sätze durch mehrere Stimmen als das Prinzip contrapunctischer Selbständigkeit der Stimmen gegen einander zur Realisirung gelangt. In Folge der vollständigen Durchführung und der durchgehenden Verknüpfung beider Prinzipien vereinigt die Fuge strenge Einheit der Grundgedanken mit wechselnder Mannigfaltigkeit und reicher Fülle der harmonischen Combinationen, sowie mit lebendiger Bewegtheit der sich über einander aufbauenden und einander ablösenden Stimmen in einer Weise, welche Alles erschöpft, was die polyphone Musik zu leisten vermag, welche aber auf der andern Seite doch die Einseitigkeit dieser musikalischen Form, den Mangel an ungebundener Melodieentwicklung, desto mehr hervortreten läßt, je mehr gerade in der Fuge das Prinzip der Mannigfaltigkeit und Selbständigkeit der Stimmführung bereits zu größerer Berechtigung gelangt ist.

1. Sowohl nach dem Gesetz des Contrapuncts als nach dem der Nachahmung können eigene Tonstücke gebildet werden. Aber beim Contrapunct sind die einander correspondirenden und ihre Stimmlagen austauschenden Tonsätze gleich lange und gleichzeitig eintretende Reihen, die eben deswegen stets in demselben Verhältniß zu einander bleiben und keine weitere Mannigfaltigkeit gestatten, als daß alle Tonsätze nach einander die Plätze wechseln, abwechselnd über und unter einander zu stehen kommen; bei der Nachahmung treten zwar die Stimmen zu verschiedenen Zeiten ein, aber sie selbst sind ihrem Inhalte nach so gleich und ähnlich, daß das Ganze leicht monoton wird; kurz der Contrapunct hat Einförmigkeit der Bewegung, die Nachahmung Einförmigkeit der Gedanken, und es ist daher ganz natürlich, daß die eine Form sich zu ergänzen sucht durch die andere; es ist dieß namentlich dann natürlich, wenn ein größeres Tonganzes geschaffen werden soll, indem gerade in einem solchen die Einförmigkeit nur um so auffälliger hervortreten würde. Diese Vereinigung beider Formen ist die Fuge (das kunstreiche „Satzgefüge"); die Fuge ist eine streng geregelte Nachahmung mit contrapunctischer Stimmenverflechtung. Sie bildet sich zunächst aus zwei Sätzen von verschiedener metrischer Construction, die jedoch wie Theile einer Periode zusammenhängen können; der erste Satz wird von einer Stimme ergriffen, mit dem Beginn des zweiten tritt der erste Satz in einer zweiten die erst eingetretene nachahmenden Stimme auf, während die erste zu gleicher Zeit den zweiten Satz vorträgt; so kommen die zwei Sätze contrapunctisch über einander, daher der zweite Satz Gegensatz, der erste dagegen Thema genannt wird, weil er der Hauptgedanke bleibt, welcher zuerst für sich auftritt und von den Einzelstimmen immer zuerst angeschlagen wird, während der zweite Satz nicht für sich, sondern sogleich in Verbindung mit dem ersten

Digitized by Google

und in Unterordnung unter ihn auftritt. Auch „Führer" wird der Hauptsatz passend genannt, weniger passend „Gefährte," wenn er auf anderer Stufe der Scala als zuerst und etwa auch mit einigen Veränderungen wiederholt wird. Der Verlauf der Fuge besteht darin, daß die Aufnahme des Thema's durch eine weitere Stimme sich mehrmals wiederholt, bis es an allen (2, 3, 4, selten mehr) Stimmen herumgekommen ist; jede Stimme gibt das Thema an die nächstfolgende weiter und tritt, indem sie dieses thut, in die untergeordnete Stelle des „Gegensatzes" zurück, daher dieser, indem er so allmälig in mehrern nach einander kommenden Stimmen fortgeführt wird, auch in harmonischer Beziehung allmälig vollstimmiger, je nach Umständen in den einzelnen Stimmen mannigfach verändert und erweitert und jedenfalls zum Thema in verschiedene contrapunctische Stellungen versetzt wird, durch die erst wahres Leben und reicher Wechsel in das Ganze kommt. Wenn das Thema mit so begleitendem Gegensatz durch sämmtliche Stimmen hindurch geführt ist, so könnte die Fuge an sich aufhören; sie wird aber in der Regel weiter geführt, um die begonnene mannigfaltige Bewegung nicht zu schnell wieder abzubrechen. Es folgt daher auf diese erste Durchführung ein selbst wieder kunstreich ausgeführter, mit Thema und Gegensatz jedoch blos verwandter „Zwischensatz," der zu einer neuen Durchführung überleitet, in welcher die Ordnung des Eintritts der Stimmen und damit die contrapunctischen Verhältnisse unter ihnen andere sind als das erste Mal u. s. f. Wenn die Fuge dem Schluß sich nähert, tritt passend die sogen. Engführung ein, d. h. die Stimmen treten näher zusammen, fassen das Thema auf, und zwar in der Weise des strengern Kanons nicht gleichzeitig, sondern kurz nach einander eintretend, so daß eine eng verschlungene Stimmführung entsteht, die von sehr guter Wirkung ist; denn dieses nähere Zusammentreten der Stimmen und ihre Vereinigung im Thema stellt sowohl einen Einheits- und Beruhigungspunct dar, gegenüber den vielfachen und weiten Ausschreitungen, welche sie im Verlauf der Fuge unternommen haben, als zugleich einen Knotenpunct, an welchem die bis jetzt zerstreuten und freier wirkenden Kräfte zusammenrücken, auf einander eindringen, sich in einander verwickeln, um erst, nachdem so auch diese engste, gespannteste Form der Stimmenverflechtung erschöpft ist, in und mit der Lösung der Spannung vom Schauplatz abzutreten. Auch ein Orgelpunct (S. 891), über welchem Nachahmungen des Thema's hörbar werden und dieses so gleichsam in seinen letzten bewegten Schwingungen auszittert, bildet einen passenden Schluß des Ganzen, da die durch den Orgelpunct zum Stehen gebrachte Harmoniebasis einen ebenso kräftigen als beruhigenden Contrast zu dem bisherigen Durcheinanderlaufen aller Stimmen darbietet und das allmälige Ausklingen des Hauptgedankens ohnedieß eine zum Abschluß ganz besonders geeignete Form ist. Es kommt ganz auf den Umfang

Digitized by Google

und die Anlage der einzelnen Fuge an, ob sie alle diese Formen in sich aufnehmen, desgleichen in wie weit sie während ihres Verlaufs freiere und strengere Nachahmungen, künstlichere contrapunctische Ausführungen der Haupt-, Gegen- und Zwischensätze in größerer Zahl auf die Bahn bringen will; auch zwei (selten mehr) Thema's können zu Grund gelegt und dann wiederum in verschiedenster Weise an die Stimmen vertheilt werden. Oder wird das Thema selbst verkehrt, oder metrisch verändert, „verkleinert" oder „vergrößert," d. h. die Zeitwerthe seiner Noten halbirt (gedrittelt) oder verdoppelt, ein Verfahren, durch das die Bewegung je nach Bedürfniß beschleunigt oder verlangsamt wird. Das verkleinerte Thema kann sodann auch neben der ursprünglichen Form oder neben der Vergrößerung hergehen, so daß hiemit eine neue Complexion verschiedener und doch verwandter Stimmen entsteht. Kurz, wenn nur das Hauptgesetz der Fuge, Durchführung der Themen durch alle Stimmen nebst Gegensatz, das Durchherrschende bleibt, so kann sie weiterhin alle sonstigen Formen polyphoner Musik, sowie mannigfaltige Modulationen, Verstärkungen des Thema's und der andern Sätze durch Nebenharmonieen in sich aufnehmen; denn in ihr ist nicht Einfachheit, sondern Vermannigfaltigung, Verflechtung, volle und vielgestaltige Bewegung der Hauptzweck, wiewohl natürlich in manchen Fällen auch eine einfachere Ausführung nothwendig und von guter Wirkung ist.

* Um ihres ebenso reichen als bewegten Organismus willen ist die Fuge die eigentliche Kunstform für reich gegliederte und rhythmisch erregtere Massenbewegung, sie ist ein sprechendes Bild einer der Reihe nach alle einzelnen Glieder einer Masse ergreifenden, von den übrigen lebendig mitgefühlten und lebhaft begleiteten Empfindung; sie verdichtet einerseits durch die Verflechtung der zu einander hinzutretenden Stimmen das Tonganze zu massenhafter Breite und tiefer Intensität, und sie steigert andrerseits durch das allmälige Ertönen der Hauptsätze aus allen Stimmlagen, sowie durch die kunstreichen Nebenausführungen die rhythmische Erregtheit in steigendem Maaße, bis dieselbe endlich, nachdem die Spannung den höchsten Grad erreicht hat, sich doch wiederum auch beruhigt und gleichsam erschöpft in sich zusammensinkt. Was schon vom Contrapunct gesagt wurde, daß mit ihm die Musik ihre gewöhnliche, einfach harmonische Haltung aufgebe und sich zu einer ihrem Wesen scheinbar widersprechenden Selbständigkeit der Tonreihen ausbreite, dieß gilt noch weit mehr von der Fuge wegen ihrer weit reichern Anlage; sie kann nicht unpassend einer Masse verglichen werden, die, nachdem sie vorher in geschlossenem Zuge gleichförmig vorwärts geschritten war, mit einem Male sich erpandirt, sich in Kolonnen und Reihen sondert, welche nun selbständige und doch in wesentlicher Beziehung zu einander stehende Bewegungen ausführen, bis sie endlich sich einander wiederum nähern und wieder zu Einem Ganzen zusammentreten. Nur bleibt auch bei der Fuge

Digitized by Google

alle dieſe contraſtirende Mannigfaltigkeit ſtreng gebunden an das Geſetz der Einheit der Hauptgedanken; es iſt in ihr doch nur Alles Wiederholung, verſchiedene Gegenüberſtellung derſelben Gedanken, und ſie eignet ſich daher doch blos zur Darſtellung ſolcher Empfindungen und Erregungen, die an ſich von der Art ſind, daß dieſe ſtete Wiederholung, dieſes ſtete Drehen und Wenden eines und deſſelben Inhalts, dieſes Sichhineinarbeiten in ihn in der Natur der Sache liegt, alſo zur Darſtellung von Empfindungen, die eine Maſſe beherrſchen, in denen ſich all ihr Fühlen concentrirt, von welchen ſie nicht hinweg, welche ſie vielmehr immer auf's Neue in ſtets geſteigerter und erhöhter Weiſe ausſprechen will, oder ohne dieſe ſpeziellere Beziehung auf beſtimmte Empfindungen zu ſolchen Tonwerken (z. B. Inſtrumentalſtücken), welche durch das beharrliche Feſthalten und ſtrenge Durcharbeiten einheitlicher Grundgedanken den Eindruck des Gewichtigen, des Verzichts auf freiere und leichtere Beweglichkeit, des Ernſten und Feierlichen hervorbringen wollen. Auch in der Fuge, wie im Contrapunct, ſind Einheit und Mannigfaltigkeit gegen einander geſpannt; die erſtere hält die letztere, welche die ihr gezogenen Schranken ſtets durchbrechen zu wollen ſcheint, mit eiſernen Armen ſtets davon zurück, ſie bändigt den ſelbſtändigen Flug der Stimmen, lenkt ihn immer wieder zurück in die alte, zu Anfang betretene Bahn; der „Führer" iſt überall hinten und vorn und führt ſtrengſte Aufſicht, er erhebt ſeine Stimme ſtets auf's Neue, um das mächtig wogende Ganze in Ordnung zu halten, und doch iſt die Selbſtändigkeit der einzelnen Glieder bereits ſo groß, daß ſie die mannigfaltigſten und verwickeltſten Schwenkungen und Wendungen ausführen, wie wenn ſie nirgends ſtille halten, ſondern den um ſie geſchloſſenen Zauberkreis bald hier bald dort ſprengen möchten. Die Fuge iſt ſo wohl die rechte Form für das ernſt von einer großen Empfindung bewegte Geſammtgefühl, aber ſie iſt viel zu eng für den ganzen weiten Umkreis menſchlicher Stimmungen und Erregungen; ſobald ſie munter oder gar luſtig wird, merkt man ihr an, daß es ihr mit ſich ſelbſt nicht ernſt, daß ſie da ein bloßes Phantaſieſpiel iſt; für das Heitere und Freudige hat ſie, da ſie ihre Sätze zum Behuf der Durchführbarkeit durch alle Stimmen und Stimmencombinationen möglichſt einfach einrichten muß, zu wenig melodiſchen Fluß, zu wenig Beweglichkeit und Ungebundenheit, ſowie andrerſeits auch viel zu wenig Natürlichkeit, Unbefangenheit und Formſchönheit. Im Gegentheil, es iſt in der Regel nichts abſtracter, unliebſamer, einförmiger, ja oft weniger beſagend, es iſt nichts mehr erſt durch die Ausführung intereſſant werdend als der Anfang einer Fuge mit der obligaten Einfachheit ſeines Thema's und der nicht minder obligaten, nur beweglichern und gegliedertern Unanſehnlichkeit ſeines Gegenſatzes; anſprechend, direct gefällig iſt die Fuge nie, ſie hat Ernſt, Gemeſſenheit, Strenge, aber keine Milde und Weichheit. Ja ſelbſt für das einfach

Digitized by Google

Ernſte und Gewichtige iſt ſie nicht die geeignete Form; dafür iſt ſie wiederum zu unruhig und bewegt; ſie iſt Erregtheit durch etwas Ernſtes, aber nicht der Ernſt ſelbſt; ſie hat vom directen Idealiſmus, in deſſen Gebiet das einfach Ernſte (wie es z. B. im weniger kunſtreichern vollen Chorgeſange ſich darſtellt) gehört, nur das Element der ſtrengen Einheit und Geſetzmäßigkeit, in der Hauptſache aber gehört ſie dem indirecten Idealismus an, indem ihr äſthetiſcher Eindruck doch erſt aus der Totalität der in ihr vereinigten und nur in der Vereinigung wirkſamen Elemente entſpringt; es fehlt ihr wie die einfache Formſchönheit ſo die ruhige Erhabenheit, ſie hat architectoniſche Gemeſſenheit der Conſtruction, aber nicht ruhige architectoniſche Haltung, ſie iſt lebendige Erregungs-, nicht an ſich haltende Stimmungsmuſik.

Dem Werth der Fuge, den ſie an ihrem Orte hat, ſoll durch dieſe Bemerkungen nicht das Geringſte entzogen werden; es gibt Vieles, was nur die Fuge ausſprechen und malen kann, und ſie wird nie veralten, ſo lange die Muſik nicht aufhören wird, mit ernſten Dingen und insbeſondere mit maſſenbewegenden Empfindungen ſich zu befaſſen. Aber wie dieſe nicht das Einzige ſind, wie es neben ihnen mit gleichem Rechte einerſeits auch einen erhaben ruhigen Ernſt und andrerſeits einen unabſehbaren Kreis frei ſich ergehender individueller Gefühle gibt, ſo iſt auch die Fuge nur eine der vielen Formen der Muſik, die nicht einſeitig gepflegt und geſchätzt werden darf, und wie jene „ernſten Erregungen“ pſychologiſch ſchon ganz auf dem Uebergange von der ernſten Stimmung zu einer eben ganz unruhig werden wollenden Beweglichkeit ſtehen, ſo iſt auch die Fuge dieſe Mitte zwiſchen gemeſſener Einheit und lebendiger Mannigfaltigkeit, die beide Elemente ſchon in Spannung gegen einander zeigt und daher bereits auf andere Kunſtformen hinausweiſt, in welchen dieſe Spannung durch Freilaſſung der Mannigfaltigkeit ſich wiederum löſen muß.

§. 785.

Wie bei Rhythmus und Harmonie, ſo tritt auch bei der polyphonen Muſik der Unterſchied einer ſtrengern und freiern Behandlung ein, durch welche letztere dieſe Muſikform aus den engen Grenzen ihrer Gattung heraustritt und auch für andere, freiere Muſikgattungen anwendbar wird.

Schon bei der Nachahmung wurde darauf hingewieſen, daß ſie der mannigfaltigſten Anwendungen und Formen fähig ſei; es iſt dieß der Fall, ſofern ſie theils nach Belieben vorübergehend an jeder paſſenden Stelle eines ſonſt ganz frei ſich bewegenden Tonſtücks gebraucht werden kann, theils auch ſie ſelbſt nicht nothwendig „ſtreng“ ſein muß, indem ſie ſich

Digitized by Google

vielmehr quantitative und qualitative Modificationen des nachzuahmenden Satzes, Verlängerungen und Verkürzungen, „Vergrößerungen und Verkleinerungen", Aenderungen der Intervalle, auch Verkehrungen des Ganges einer Tonfigur erlauben kann. Aehnliches tritt ein beim Contrapunct. Die Musik hat den beneidenswerthen Vorzug, innerhalb der Symmetrie des Ganzen, die stets gewahrt sein muß, doch im Einzelnen irregulär sein zu dürfen; so kann sie auch im Contrapunct die Stimmen nicht nur umkehren (ihre Lage vertauschen), sondern auch ihre Richtung (hinab oder hinauf) verkehren, um hiedurch mehr Leben und Wechsel in's Ganze zu bringen. Der Kanon scheint am wenigsten Freiheit zu gestatten, da sein Wesen eben in der gleichförmigen Stimmenwiederholung besteht; aber auch er kann, wenn er nur sonst den Gang der Stimmen genau einhält, ihn abwechselnd auch verkehren; auch er kann in größern Tonstücken vorübergehend vorkommen oder sich in eine Tonbewegung von freierem Gange auflösen, um nicht monoton zu werden (so im Fidelio). Große Freiheit der Behandlung gestattet endlich die Fuge. Nicht nur können einzelne Partien einer vollständigen Fuge, wie Engführung und Orgelpunct, fehlen, sondern es können auch die Zwischensätze größern Raum einnehmen, oder einzelne Motive des Thema's oder Gegensatzes herausgegriffen und ohne Mitgehen der andern Fugenstimmen für sich allein eine Zeit lang weiter ausgeführt, neue Motive und neue Melodieen an sie angeknüpft, aus ihnen herausentwickelt, über sie hergebaut werden. Durch dieses letztere Verfahren entsteht die sog. freie Fuge, die ganz als eigene Kunstgattung, nicht etwa als Abart zu betrachten ist. Sie macht mit Recht von der unendlich mannigfaltigen Entwicklungsfähigkeit aller musikalischen Gedanken Gebrauch, und sie hält deßungeachtet den Charakter der Fuge fest, sofern sie die ursprünglichen Gedanken, auch wenn sie neue aus oder über ihnen formirt, doch nicht fallen läßt, sondern sie den neu hinzugefügten mindestens als Unterlage und Begleitung zur Seite gibt. In solchen freiern Partien öffnet und erhellt sich die Fuge gleichsam und emancipirt sich von sich selbst; es tritt aus dem spannenden, innerlich unruhigen, immer etwas undurchsichtigen Ineinanderarbeiten selbständiger und doch unselbständig an einander geketteter Stimmen ein klares, die Spannung lösendes Resultat hervor, ein einfach geradausschreitender, ungehemmt sich vorwärts bewegender und dadurch bei aller etwaigen Belebtheit an sich doch beruhigterer Gang einer einzelnen Stimme oder der ganzen Tonmasse; es ist eine ähnliche Lösung einer Spannung, wie sie beim Uebergang von einem Auflösung verlangenden Accord zu einem einfach befriedigenden, eine ähnliche freie Erhebung, wie sie beim Fortgehen von undurchsichtigern harmonischen Fortbewegungen zu einfach melodischer Tonfolge statt hat. Verwandt mit der freien Fuge ist in Bezug auf Wirkung die vorübergehende Anwendung einzelner fugirter,

Digitized by Google

sowie contrapunctischer, nachahmender und kanonischer Sätze innerhalb eines sonst ganz in freiem homophonem Styl gehaltenen Tonganzen. Hier (z. B. im „Mittelsatze" eines Symphonirsatzes) ist das Verhältniß dieses, daß die freie, einfache Bewegung zu einer gebundenern, verwickeltern sich verdichtet; die Stimmen, die bisher homophon waren, spannen sich für einige Zeit gegen einander, um ein in sich mannigfaltigeres, lebendigeres, gedrungeneres Tonbild hervorzubringen und damit die Gesammtbewegung zur höchsten Höhe der Erregtheit oder Energie hinanzuführen. Hier ist umgekehrt die polyphone Verwicklung Resultat der homophonen Einzelbewegung, das erst dann wieder verlassen wird, nachdem auch dieses verwickeltere Gegeneinanderarbeiten der Töne seinen Kreislauf durch verschiedene Stimmen hindurch vollendet hat; es wird ein Knoten vorbereitet, in den polyphonen Sätzen wirklich geschürzt und wieder entwirrt und hiemit der Rückgang zur Hauptbewegung, zur Homophonie gemacht, die nun um so mehr mit dem Eindruck des Leichten und Freien einhergeht, nachdem sie die polyphonische Verwicklung sich selbst als ihren Gegensatz gegenübergestellt, sich in sie wie in eine dunklere Region hinein verloren und sich wieder aus ihr herausgefunden hat. Es ist klar, daß solche polyphone Sätze ihre vollste Berechtigung haben, daß ein ganz richtiges Gefühl auf sie geführt hat, und daß sie so wenig als die strengen polyphonen Formen je veralten können, so wahr es immerhin bleibt, daß in frühern Jahrhunderten viel zu großer Werth auf diese gelegt worden ist.

Eine besondere Anwendung findet die Polyphonie endlich noch als Begleitung einfacher melodischer Sätze. Eine homophone Tonbewegung, eine Einzelstimme kann mit contrapunctischen, nachahmenden, fugirten Sätzen umgeben werden; namentlich ward früher der Contrapunct zu derartiger Begleitung einer Hauptstimme, des sog. cantus firmus, gebraucht. Häufig ist auch die eine von zwei contrapunctisch zusammengehenden Stimmen selbst Hauptstimme, ein Verfahren, bei welchem zwar die gleiche Selbständigkeit der Stimmen verloren geht, dagegen mehr Einheit in der ganzen Bewegung ist, so daß natürlich auch diese Form des Contrapuncts, welche in freier Weise besonders die Instrumentalmusik anwenden kann, um ein Thema mit Nebenmelodieen zu umspielen, nicht im Geringsten zu beanstanden ist.

§. 786.

1. **Die zweite Form des zusammengesetzten musikalischen Kunstwerks** (§. 781) **entsteht dadurch, daß die Musik über die Form des einfachen für sich bestehenden melodischen Tonstücks hinausgeht und sich ausbreitet zu einer Reihenfolge von melodischen oder melodiösen Sätzen, die zusammen ein Ganzes ausmachen. Innerhalb dieser Gattung sind aber gleich drei Unterarten**

Digitized by Google

zu unterſcheiden. Die Reihenfolge iſt entweder α) ſelbſt wiederum eine einfachere, d. h. ein aus mehrern Sätzen beſtehendes, mehrtheiliges Tonſtück, deſſen Sätze blos Abſchnitte oder Theile Eines Ganzen ſind; oder iſt ſie β) eine zuſammengeſetztere, d. h. ein Tonſtück mit mehrern Sätzen, die ſelbſtändige, obwohl unter einander zuſammengehörige Ganze ſind; oder iſt ſie endlich γ) ein größeres Tonwerk, das ebenſo einfache als auch mehrtheilige und aus mehrern Sätzen beſtehende Tonſtücke in ſich aufnehmen und ein umfaſſenderes Ganzes aus ihnen bilden kann. Ein zweiter, mehr innerer Unterſchied dieſes [2]
zuſammengeſetzten Kunſtwerks beruht darauf, daß es ſich bildet entweder auf dem Wege der Aneinanderreihung verſchiedener Tonſätze oder auf dem Wege thematiſcher Ausführung muſikaliſcher Grundgedanken.

1. „Einfaches Tonſtück" und „einfache Melodie" (§. 781) ſind nicht Daſſelbe, aber verwandt; eine Fuge oder eine ſonſtige größere melodiſche oder melodiöſe Compoſition, die blos aus einander entſprechenden Perioden und periodiſirten Theilen beſteht, iſt ein einfaches Tonſtück (eine ſelbſt wieder einfache Form des zuſammengeſetzten Kunſtwerks), mag ſie nun homophon oder polyphon ſein (die Terminologie iſt hier eben wegen Mangels an hinreichend verſchiedenen Bezeichnungen ſchwierig). Es iſt aber klar, daß ein und derſelbe Grundcharakter und Bewegungsrhythmus ſich durch eine Mehrheit von Tonſtücken hindurchziehen kann, deren Zahl keiner feſten Grenze unterliegt, ſondern nur an die Bedingung geknüpft iſt, daß nicht gar zu viele, um ihrer Menge und Mannigfaltigkeit willen unüberſehbare, zu keinem Totaleindruck zuſammengehende Tonſtücke an einander gereiht werden. Die im §. angegebenen Arten dieſer Form des zuſammengeſetzten muſikaliſchen Kunſtwerks bedürfen daher keiner nähern Deduction, ſie liegen in der Natur der Sache. Um für dieſelben einen gemeinſchaftlichen Namen zu haben, könnte man ſie einfach als die cycliſche Compoſitionsform bezeichnen. Streng genommen ſcheint dieſe Bezeichnung nur für die zuletzt aufgeführte Unterart (das „Tonwerk") anwendbar, aber ſie paßt auch auf die übrigen, da ſelbſt das kleinſte zuſammengeſetzte Tonſtück cycliſch, d. h. nicht blos ein Neben- oder Nacheinander von Sätzen, ſondern ein aus dieſem Nacheinander in ſich ſelbſt, in ſeinen Anfang ſich umbiegendes Ganzes, alſo ein Cyclus iſt, ſei es nun daß der Anfangsſatz geradezu (wie z. B. beim Menuett) nach den Mittelſätzen wiederholt oder wenigſtens der letzte Satz dem erſten mehr oder weniger conform gebildet iſt. Die aus ſelbſtändigen Sätzen (in dem Sinne, wie ein Symphonienadagio „Satz" genannt wird) beſtehenden Tonſtücke ſollte man eigentlich zum Unterſchied von den blos „mehrtheiligen" mehrſätzige nennen dürfen, da die Sprache kein anderes Wort dafür darbietet.

2. Es verſteht ſich von ſelbſt, daß das cycliſche Kunſtwerk nicht in ähnlicher Weiſe feſte Hauptformen haben kann wie die polyphone Muſik.

Digitized by Google

Einerſeits herrſcht in ihm weit größere Freiheit, da es die Geſtalt der Aneinanderreihung von Sätzen oder ganzen Tonſtücken hat, die höchſt mannigfach ſein kann, wenn nur Ein Grundcharakter und Bewegungsrhythmus durch das Ganze geht; andrerſeits iſt es, je weiter es ſeinen Umfang ausdehnt, deſto nothwendiger an einen Text gebunden, der es zu einem Ganzen zuſammenhält, indem in einem Tonwerk ohne Text z. B. von der Größe eines Oratoriums oder gar einer Oper die Anſchaulichkeit, das klare Hervortreten einer beherrſchenden Grundidee ſowie des Zuſammenhangs der Theile verloren gehen würde, und zwar ſelbſt bei der größten, Beethoven noch überragenden Fähigkeit eines Componiſten, charaktervolle und eben hiedurch anſchauliche Tongemälde in umfaſſendem Maaßſtabe hervorzubringen. Hier, wo wir nur erſt im Allgemeinen ſtehen, kann daher nur von kleinern und größern „Tonſtücken", nicht aber von „Tonwerken" die Rede ſein. — Das Eintheilungsprinzip, nach welchem das Folgende im Speziellern ſich gliedert, iſt ein ähnliches wie dasjenige, auf welchem die Trennung von homophoner und polyphoner Muſik beruht. Das mehrtheilige und das aus mehrern Sätzen beſtehende Tonſtück entſteht nämlich entweder auf dem Wege der Vergrößerung und Vervielfältigung, der Combination und Annexation mehrerer Abſchnitte, oder auf dem der Evolution, der mannigfaltigen Ausführung eines und deſſelben Grundgedankens (entſprechend den polyphonen Themenausführungen).

§. 787.

α) Das dem einfachen muſikaliſchen Kunſtwerk noch ganz nahe ſtehende, aus ihm durch einfache Vergrößerung oder Anwendung umfaſſenderer Formen hervorgehende mehrtheilige Tonſtück iſt dasjenige, in welchem ſich an einen kurzen zweitheiligen Satz ein dritter anreiht. Die ſo entſtehenden drei Theile können einander gleichſtehen, indem der zweite und dritte zum erſten ſich einfach verhalten wie Fortſetzung und Abſchluß; oder kann, indem der erſte und zweite unter ſich enger zuſammengehören, der dritte, das ſog. Trio, das dann ſelbſt wiederum zweitheilig ſein darf, ihnen gegenüberſtehen als beſonderer Satz mit charakteriſtiſcher, den beiden andern Sätzen contraſtirend und ergänzend gegenübertretender Eigenthümlichkeit.

Mit der zweiten Form des zuſammengeſetzten Kunſtwerks beginnt eine auch nach den verdienſtvollen Vorarbeiten in Marx's Compoſitionslehre begrifflich ſchwer zu umfaſſende Freiheit und Mannigfaltigkeit der muſikaliſchen Formen. Die im §. gegebene Eintheilung des „mehrtheiligen" Tonſtücks hat jedoch ihre gute Begründung in dem Weſen der Sache, und es finden ſich daher auch beide Arten überall angewandt. Die erſte iſt mehr Satz-

Digitized by Google

reihe, die zweite mehr förmlicher Satzcyclus; die erste ist unbestimmterer Art und läßt daher auch eine weniger scharfe Sonderung der Theile sowie eine Erweiterung zu noch größerer Zahl derselben zu; die zweite hat mehr Abgeschlossenheit, Abrundung und bestimmte Gliederung; die erste ist mannigfacher anzuwenden, z. B. in größern Gesangstücken, durchcomponirten Liedern u. s. w. so gut als in Märschen und dergleichen; die zweite fällt wenigstens in ihrer strengen, die Theile bestimmt von einander sondernden Form vorzugsweise der Instrumentalmusik zu, da der contrastirende Charakter, mit dem das Trio den übrigen Theilen gegenübertritt, für die weniger mannigfaltig bewegte Vocalmusik sich weniger eignet, sie ist aber auch von dieser nicht ausgeschlossen, indem z. B. Gesangstücke mit kürzerem, vom Uebrigen verschieden gestaltetem Mittelsatze (so das schöne Finale des ersten Akts von Idomeneo) ihr angehören. Das dreitheilige Tonstück mit Trio ist sonach nicht etwa eine untergeordnete, beschränkte, sondern eine wesentliche Musikgattung, der eine große Zahl der schönsten Compositionen entspringt; sie ist dieses durch das in ihr zur Anwendung kommende Gesetz des Contrastes. Das Trio entsteht nämlich eben dadurch, daß beabsichtigt wird, irgendwie contrastirende Tonbewegungen in einem Musikstück einander gegenüberzustellen, und zwar ist es der auch für weitere Musikformen sehr wichtige Contrast des stärker und weniger Erregten oder der erregtern und ruhigern Empfindung, der hier zu bestimmter Verwirklichung gelangt. Auf die erregtere Empfindung folgt naturgemäß die ruhigere als das Resultat, zu dem sie hinführt, in dem sie ausruht und ausklingt; auf die ruhigere ebenso auch die erregtere als die gesteigerte Empfindung, zu der die ruhigere allmälig anschwillt, in welche sie plötzlich durch irgend etwas getrieben übergeht, um hernach zu sich selber wieder zurückzukehren. Schon die einfache Melodie und schon die concretern Formen der polyphonen Musik wenden dieses Gesetz an; aber erst hier wird es streng durchgeführt, erst hier wird es zum Grundprinzip der Gestaltung des ganzen Tonstücks gemacht. Natürlicher und darum auch gewöhnlicher ist es, daß das Trio die ruhigere Empfindung übernimmt; die stärkere Erregtheit nimmt schon an sich weitern Raum in Anspruch, um sich gehörig auszusprechen und auszubreiten, und es kommt dazu der äußere Umstand, daß es wie natürlich meist kleinere bewegtere Tonstücke (Märsche, Tänze oder verwandte Stücke in Symphonien) sind, welche dieser Form sich bedienen, so daß der ruhigern Empfindung nur ein geringerer Raum zugemessen werden kann. Das Trio ist daher meist einfach melodiös, leicht, graciös, behaglich, humoristisch, den figuren- und harmoniereichern, lebhafter rhythmisch bewegten, kräftiger einherstürmenden Hauptsätzen gegenüber; es erscheint gern in dem klaren Dur, wenn die Hauptsätze in düsterem Moll auftreten (wie z. B. in dem unübertrefflichen Menuett von Mozart's Gmoll-Symphonie), es tritt wie heiteres

Digitized by Google

Spiel oder wie eine den sonst unaufhaltsamen Fortgang der Handlung unterbrechende Episode aber wie eine zur Ruhe einladende Pause, wie freundlicher Sonnenstrahl zu den intensiver, unruhiger vorwärtsdrängenden und darum auch undurchsichtigern Hauptsätzen hinzu oder zwischen sie hinein, indem es das Gewöhnliche ist, daß die Hauptsätze als der wichtigere und selbständigere Theil des Ganzen, nachdem ihnen im Trio ein ergänzendes, milderndes Gegenbild gegenübergestellt worden ist, am Schluß wiederholt werden, um sie damit eben als das, was sie sind, als die Hauptbestandtheile, auf welchen vorzugsweise das Gewicht des Ganzen ruht, erscheinen zu lassen. Auszuschließen ist aber auch die andere Art des Contrastes nicht; das Trio kann auch als Mittelstück auftreten, in welchem die Bewegung sich zusammennimmt, steigert und höher anschwillt (wie in dem bemerkenswerthen zweiten Satz des Menuetttrio der großen Mozart'schen Cdur-Symphonie) oder doch wenigstens ernster, innerlicher, intensiver, gedrungener wird (wie im Mittelsatze des Scherzo von Beethoven's Adur-Symphonie). Doch bleibt immer die erstere Art die der Grundidee dieser ganzen Musikform entsprechendere; die Bewegtheit mitten in die Ruhe hereingeworfen hat etwas Unerwartetes, Befremdendes, während die Ruhe eine ihr vorausgehende Bewegung naturgemäß ablöst. — Aus dem Wesen des dreitheiligen Tonstücks mit Trio folgt von selbst, daß es wie die Einzelmelodie ebensowohl selbständig wie als Theil eines größern Ganzen auftreten kann. Durch das Eine oder Andere wird jedoch an seinem eigenthümlichen Charakter contrastirender Ergänzung nichts geändert, zu welcher hier das in §. 780 erwähnte Verhältniß der Gegenbildlichkeit zwischen erstem und zweitem Theile fortgebildet ist.

§. 788.

Den Uebergang von dem durch Anreihung und Combination entstehenden Tonstück zu dem auf thematischer Ausführung beruhenden bildet die Rondoform. Hier erweitert sich der Hauptgedanke zu einem oder mehrern untergeordneten Nebengedanken, worauf der Hauptgedanke und ihm folgend die Nebengedanken, im Einzelnen verschieden gewendet und erweitert, jedoch mit Festhaltung der Grundtonart für den erstern, sich mehrmals wiederholen, bis das Ganze mit ihm oder einem ihn enthaltenden größern Schlußsatz zu Ende geht.

Das Rondo, schon durch seinen Namen sich als Hauptart der cyclischen Musik charakterisirend, schließt sich sehr nahe an den dreitheiligen Satz mit Trio an, sofern auch bei diesem die Haupttheile nach dem Trio sich wiederholen. Es unterscheidet sich aber von ihm doch wiederum wesentlich dadurch, daß es nur Einen Hauptgedanken hat und dagegen mehrere Nebengedanken

Digitized by Google

gestattet, sodann dadurch, daß die Theile nicht abschließend von einander gesondert sind, sondern continuirlich zusammenhängen und endlich durch die mannigfaltigen Veränderungen namentlich der Nebengedanken, die hier nicht nur zulässig, sondern auch um Einförmigkeit zu vermeiden gefordert sind, sobald das Rondo sich nicht auf einen ganz kleinen Umfang beschränkt. Kurz, das Rondo ist eine die Vielheit bestimmter der Einheit des Gedankens unterordnende und andrerseits doch eine freiere, weniger scharf gegliederte Form; es ist der umgekehrte Refrain, es ist ein Strophengedicht, das mit dem Hauptgedanken stets wieder beginnt, nachdem die Nebensätze zu demselben hinzugethan sind; es gehört nach jener ersten Seite dem directen Idealismus an, unter den der dreitheilige Satz mit Trio durchaus fällt, nach der zweiten aber bereits dem indirecten Idealismus, der die Strenge der Form verläßt. Den Uebergang zu dem auf Evolution und thematischer Gedankenverarbeitung beruhenden Kunstwerk bildet es dadurch, daß es nicht anreiht, sondern „erweitert," nicht zwei oder drei melodische Sätze blos an einander fügt, sondern die Nebengedanken in organischer Continuität aus dem Hauptgedanken sich herausentfalten und im weitern Verlauf beide sich zu einzelnen Erweiterungen und Veränderungen fortentwickeln läßt. Die musikalische Berechtigung dieser Form ergibt sich daraus, daß sie in eigenthümlicher Art Einheit mit Mannigfaltigkeit verbindet; die Einheit umspielt sich hier mit Mannigfaltigkeit, aus der sie immer wieder, wenn auch mit dieser oder jener Modification, emportaucht; es ist die kreisförmige, in sich selbst zurückkehrende, einen Gedanken immer wieder fixirende (hiemit an die Fuge erinnernde) Bewegung, deren Rhythmus allerdings vorherrschend nicht ein fortschreitender, sich steigernder, sondern ein wesentlich an sich haltender, regelmäßig zwischen Hebung und Nachlaß, zwischen Aufsteigen zum Haupt- und Herabsteigen zu den Nebengedanken hinundhergehender Rhythmus ist, wiewohl auch hier (z. B. in der Arie der Donna Anna aus F dur) die Steigerung nicht schlechthin ausgeschlossen ist. Das Rondo ist so naturgemäß, wie die einfache Melodie; es ist das ganz natürliche stete Zurückkommen der Empfindung oder Phantasie zu einem sie vorzugsweise beschäftigenden Gefühlsinhalt, und es ist daher die geeignete Form für Tonstücke, in welchen die Innigkeit einer sich immer wieder auf Einen Punct concentrirenden Empfindung veranschaulicht, oder ein die musikalische Phantasie durch sich selbst ansprechender, charakteristischer, reizender Gedanke umsponnen von der Ornamentik beihерspielender Nebengedanken wiederholt vorgetragen, oder endlich bewegtern Tonsätzen gegenüber (z. B. in Andantes von Sonaten u. s. w.) eine in der Beschränkung auf Einen Hauptgedanken behaglich ausruhende Stimmung dargelegt werden soll. Von selbst versteht es sich auch hier, daß das Rondo entweder selbständig oder als Theil eines größern Ganzen auftreten kann. In letzterem Falle eignet es

Digitized by Google

sich besonders auch zum Schlußstück; sowohl wegen seines gehaltenern, bei Einem Gedanken sich beruhigenden, zwischen ihm und den Nebensätzen sich hinundherschaukelnden Charakters als nach Seiten der Beharrlichkeit, mit der es einen Hauptsatz stets in den Vordergrund drängt, ist es ganz dazu angethan, die Rolle des Schlußstücks zu übernehmen, wenn in diesem der Sturm der Bewegung des Ganzen zu Ende gehen und sich entweder zur stillern Sammlung abklären oder sich noch einmal kräftig zu energisch wiederholender Aussprache starker und mächtiger Empfindungen zusammenfassen soll. Umfang und spezielle Gestaltung des Einzelnen können beim Rondo als freierer Musikform sehr mannigfaltig sein. Namentlich ist große Freiheit zulässig bei der Behandlung des Nebensatzes, welcher ebensowohl blos die Form eines unselbständigen, für sich bedeutungslosern Tonganges als die eines dem Hauptgedanken an Gewicht nahezu an die Seite rückenden „Seitensatzes" erhält, je nachdem der Gesammtcharakter des Stückes es verlangt. Desgleichen kann Ein Nebensatz genügen oder zu ihm ein zweiter hinzutreten; der Hauptgedanke kann das eine Mal mit dem ersten, das andere Mal mit dem zweiten oder auch jedesmal mit beiden zusammen auftreten; die Nebensätze können sich erweitern, im Einzelnen sich verändern, „Zwischensätze" zwischen sich und den Hauptgedanken einschieben, und namentlich der Schluß kann mit dem Hauptgedanken allein oder mit einer Combination aus ihm und den Nebengedanken gemacht werden.

So naturgemäß und künstlerisch berechtigt die Rondoform ist, so haften ihr doch zwei Einseitigkeiten an, die noch zu weitern Formen forttreiben; es überwiegt in ihr die Einheit über die Mannigfaltigkeit, und die Mannigfaltigkeit, soweit sie in den Nebengedanken auftritt, ist dann doch wiederum zu frei, zu wenig unter ein bestimmtes Gesetz gestellt, zu sehr der Phantasie überlassen. Das Ueberwiegen der Einheit führt die Gefahr der Eintönigkeit und Einförmigkeit sowohl des musikalischen Inhalts als des Rhythmus mit sich; die Freiheit in der Gestaltung der Nebensätze benimmt dem Ganzen den Charakter einer streng gegliederten Kunstform, sie läßt es als ein Gedicht mit Episoden erscheinen, in welchem diese letztern einen unverhältnißmäßigen Raum einnehmen, sie gibt dem Rondo zwar den eigenthümlichen Reiz romantischpoetischer Mannigfaltigkeit und Ungebundenheit, aber sie schließt es aus den Werken strengern und höhern Styles aus, daher es z. B. im Ganzen doch besser für die Concert- als für die Symphoniegattung sich eignet und in bedeutsamern Tonstücken sehr oft nicht für sich allein angewandt, sondern zu andern Satzformen von ihm übergegangen wird. Kurz, die Mannigfaltigkeit kommt in ihm einerseits zu kurz und macht sich andrerseits auch wiederum zu sehr geltend auf Kosten der höhern Einheit des Gedankens. Diese Einseitigkeit hebt sich auf in zwei weitern Formen des cyclischen Kunstwerks, einmal in der Variation, und sodann in den zu

Digitized by Google

thematiſcher Verarbeitung der Grundgedanken fortgehenden mehrtheiligen Tonſätzen, beides Formen, welche an die Stelle des Prinzips der Anreihung entſchieden das der Entwicklung ſetzen.

§. 789.

Die Variation iſt die erſte Hauptart der auf dem Prinzip der Entwicklung oder thematiſchen Ausführung beruhenden Form der cycliſchen Muſik. Sie ſteht einerſeits dem einfachen homophonen Kunſtwerk am nächſten, indem ſie nichts iſt als ein in gleicher Tonart mit mannigfachen Veränderungen ſich wiederholender melodiſcher Satz; ſie bildet andrerſeits den entſchiedenſten, an die polyphone Muſik erinnernden Gegenſatz zu aller blos durch Aneinanderreihung von Tonſätzen oder blos durch Erweiterung entſtehenden Muſik, indem in ihr der ganze muſikaliſche Inhalt durch Entwicklung des Thema's zu neuen Formen erzeugt und höchſtens am Anfang und Schluß ſelbſtändigere, obwohl mit dem Thema verwandte Sätze angefügt werden.

Die Variation wird zwar blos in der Inſtrumentalmuſik angewendet, weil ſie in vollſtändiger Durchführung ſich für die weniger mannigfaltige und formenreiche Vocalmuſik weniger eignet; aber ſie iſt doch eine Muſikform allgemeinern Charakters, da ſie ganz auf denſelben Prinzipien beruht, wie alle bisher betrachteten concreten Compoſitionsformen, und zudem iſt die figurirte Vocalmuſik (vgl. S. 924) im Grund bereits eine Variation, eine Species der letztern, die auch bei Inſtrumentalvariationen (einfacherer Art) häufig genug iſt. Das eigenthümliche Weſen der Muſik tritt eben in der Variation in ganz ſprechender Weiſe hervor; die Variation iſt möglich durch die Unbeſtimmtheit und Freiheit der muſikaliſchen Formen im Gegenſatze zu den plaſtiſchen und maleriſchen; ſie ruht darauf, daß ein und derſelbe Gedanke, wenn nur die Ton- und Taktfolge im Allgemeinen feſtgehalten wird, doch in verſchiedener Figurirung, Rhythmiſirung, Stimmenvertheilung, Stimmenverflechtung, Contrapunctirung, Fugirung erſcheinen kann. Die urſprüngliche Tonfolge ſcheint hinter allen dieſen Veränderungen durch, wie die Geſammtrichtung einer gewundenen Linie immer ſichtbar bleibt, auch wenn ſie an einzelnen Puncten im Kleinen vielfach gebrochen und geſchlängelt dargeſtellt wird; der Inhalt bleibt derſelbe, die Form ändert ſich. Zugleich jedoch iſt dieſe Aenderung der Form nicht ſchlechthin gleichgültig; mit der Aenderung der Form wechſelt natürlich und ſoll auch mehr oder weniger wechſeln der Bewegungsmodus, und damit die Stimmung, der Ausdruck, der Charakter der urſprünglichen Melodie, ſie ſoll ſich ſelbſt zu neuen und Neues enthaltenden Geſtaltungen fortentwickeln, und auch der ganze Cyclus von Variationen ſoll nicht blos ein Aggregat, eine Kette ſein, in der alle

Digitized by Google

Ringe gleich ſind, ſondern es ſoll ein Fortſchritt vom Einfachern zum Zuſammengeſetztern, vom Ruhigern zum Bewegtern, vom Ernſtern zum Leichtern und umgekehrt ſich darſtellen, es ſoll in ihm ein ſich allmälig hebender und endlich wiederum harmoniſch verklingender Bewegungsrhythmus zu Tage treten. Allerdings liegt es nahe, die Variation vorzugsweiſe als Spiel mit mannigfaltigen Formen zu behandeln, bei dem es um nichts zu thun iſt als eben um die Mannigfaltigkeit ſelbſt und den in ihr liegenden Reiz, und es kann auch dieſer Behandlungsweiſe ihre Berechtigung nicht abgeſprochen werden, da die Kunſt und namentlich die Inſtrumentalmuſik, welcher die Variation hauptſächlich zufällt, dieſes freie Phantaſieſpiel nicht nur nicht ausſchließt, ſondern es im Gegentheil poſtulirt als eine die Freiheit der künſtleriſchen Geſtaltung, die Freiheit, mit der der Gedanke das Gegebene beherrſcht und zu immer neuen Formen umwandelt, ganz beſonders zur Darſtellung bringende Gattung; aber ſelbſt hier darf Fortſchritt und Rhythmus der Bewegung nicht fehlen, wenn er auch nicht gerade auf ſignificante Weiſe hervortritt, und es iſt daher namentlich am Schluß eine Erweiterung des Variationencyclus zu freiern, das Thema ſelbſtändig fortbildenden, nicht mehr blos variirenden Sätzen, ein Hinausgehen über den engen Kreis des Thema's zu breitern, weitſchichtigern Tonſtücken, welche z. B. die Form längerer Adagio's oder des Tanzes oder Marſches haben können, von ſehr guter Wirkung. Entbehrlich iſt eine ſolche Erweiterung eigentlich nur dann, wenn ſchon in die Variationen ſelbſt ein höherer Gehalt und ein entſchiedener Fortſchritt in Bezug auf Kraft, Individualiſirung, Bedeutſamkeit, Tiefe gelegt, oder wenn die Variation nicht als ein weſentlich nichts Neues zu Tage förderndes Formenſpiel, ſondern als Fortentwicklung des Grundgedankens zu neuen charakteriſtiſchen Geſtaltungen ſeiner ſelbſt behandelt wird. Mittelſt erfindungsreicher Anwendung der Mittel der Harmonie, des Rhythmus, der Stimmführung kann dieſe Fortführung eines an ſich einfachen und leichten Thema's zu gehalt- und charaktervollern Geſtaltungen in ſehr wirkſamer, ja großartiger Weiſe bewerkſtelligt werden, wenn die Geiſtestiefe und der Ideenreichthum auf Seiten des Componiſten dazu in vollem Maaße vorhanden iſt; die Muſik kann auf dieſem Gebiete Triumphe höchſter Art feiern, indem hier der Künſtler, trotzdem daß er in jedem Takte an das Thema ſtreng gebunden bleibt, ihm doch ganz neue Wendungen zu entlocken, es in höhere Formen umzuwandeln, eine in ihm latente höhere Bedeutſamkeit aus ihm hervorzuzaubern weiß. Die Variation iſt ſo wirklich ein ganz geeignetes Feld für Bewährung des muſikaliſchen Genies nach der Seite des Gehaltes wie nach der der reinen Form; das Unbedeutendſte und Leichteſte, die ſpielende Unterhaltung durch mancherlei Wendungen, aber auch das Größte und Schwerſte, die ſchöpferiſche Entwicklung gehaltreicher und charakteriſtiſcher Tongebilde aus einfachen Grundelementen fällt der

Digitized by Google

Variation zu; sie belebt, sie verdichtet und vertieft das helle und klare Grundmotiv, sie läßt aus seinen Keimen Organismen mannigfachster Art und Stufenfolge hervorwachsen, deren jeder eine neue im ursprünglichen Thema enthaltene mögliche Form desselben zu lebendiger Anschauung bringt, sie offenbart die unendlich mannigfaltige Bildsamkeit des Musikalischen, die Unerschöpflichkeit der Mittel, welche der Musik zu Gebote stehen, um ihre Gebilde reicher, voller, gewichtiger zu machen; die Musik wird in ihr decorativ, aber sie wird auch productiv, freistes und doch in festen Schranken und Grenzen sich bewegendes Spiel der rein künstlerischen, lediglich auf schöpferische Formenentwicklung bedachten, in ihr ungehemmt sich bewegenden Phantasie; ja es ist in der That auch etwas tiefer Geistiges in der Variation, sie stellt einerseits mehr oder weniger erschöpfend einen Cyclus partikulärer Gestaltungen auf, deren ein Thema fähig ist, sie läßt ein und dasselbe individuelle Gebilde eine ganze Reihe verschiedener Entwicklungsweisen und Entwicklungsstufen durchlaufen, die es annehmen kann, ohne sein ursprüngliches Wesen zu verlieren, sie läßt andrerseits die allgemein musikalischen Bewegungstypen, Stimmungsarten, Compositionsformen nach einander an Einem Thema heraustreten, sie erweitert hiemit das Individuelle zu einem universellen Bilde, sie drängt ebenso das Allgemeine in den Rahmen des Einzelbildes hinein, sie ist eine Erweiterung des einfachen Gedankens zu einer Gallerie von Bildern, welche ihn selbst in immer neuen musikalischen Formen und damit eine Reihe verschiedener Formen der Musik selbst, ein Miniaturbild musikalischer Formenmannigfaltigkeit überhaupt uns vor Augen stellt.

Die Variation hat dem über sie Bemerkten zufolge ihre volle ästhetische Berechtigung, die nie veralten kann; sie ist zudem so naturgemäß, wie irgend ein künstlerisches Spiel es ist, sie entsteht auch in ihren höhern Formen dadurch, daß das Einfache die ihrer Formenfülle bewußte Phantasie reizt, es zu reichern Gestaltungen zu entwickeln. Ihre Anwendung ist allerdings eine beschränkte; sie kann namentlich nicht regelmäßig als Theil eines größern Tonstücks erscheinen, sie kann eigentlich nicht Theil sein, weil sie an sich schon Ganzes ist, das in den mannigfachen Wendungen, welche es durchläuft, für sich gehört und verfolgt sein will; tritt sie in einem größern Werk auf, so kann sie sich nicht gehörig ausbreiten, nicht alle Formen vorbringen, deren sie fähig wäre, und thut sie es doch, so ist es gleich ein Zeichen, daß das ganze Tonstück (z. B. eine Sonate) mehr der aggregatartigen Form, die selbständige Sätze an einander reiht, als der streng einheitlichen Kunstform angehören will. — Einseitig ist die Variation, ähnlich wie das Rondo, durch ihre Einförmigkeit. Sie hat zwar vor dem Rondo eine strengere Gedankeneinheit voraus; aber dieß schlägt auch wieder zu ihrem Nachtheil aus, sie enthält stets dieselben Grundmotive und ist dadurch

Digitized by Google

zugleich genöthigt stets wieder von vorne anzufangen, ein Ganzes von Variationen zerfällt in selbständige Stücke, die einander verwandt, aber jedes wieder ein Ganzes für sich sind. In dieser Beziehung gehört die Variation selbst wieder der aggregatartigen Musikform an, sie hat zu wenig Continuität, Fluß und ungehemmten Fortgang. Wie das Rondo zur Variation fortreibt, damit strengere und zugleich reicher entwickelte Gedankeneinheit erzielt werde, so treibt die Variation zu einer noch höheren Kunstform fort, welche Gedankeneinheit hat ohne Einförmigkeit, reiche Gedankenentwicklung ohne Zersplitterung in selbständige variirende Stücke. Diese Form entsteht dadurch, daß die cyclische Musik wieder zurückkehrt zur Grundform aller Musik, d. h. zu der in Perioden und (kleinere) Sätze sich gliedernden Zweitheiligkeit, die aber das Erweiterungsprinzip des Rondo und das Entwicklungs- oder Verarbeitungsprinzip der Variation in sich aufnimmt und auf diesem Wege große, die beiden Elemente der Einheit und der Mannigfaltigkeit völlig befriedigend vereinigende Tonsätze hervorbringt.

§. 790.

Die zweite Hauptart der auf dem Prinzip thematischer Ausführung beruhenden cyclischen Musik ist die Compositionsform, die man kurz als *die Form der freien musikalischen Gedankenentwicklung* bezeichnen kann. Ein in sich bereits mannigfaltig gegliederter Hauptgedanke führt unmittelbar oder durch Zwischensätze zu einem zweiten, mit innerer Nothwendigkeit aus ihm hervorgehenden, in andrer Tonart auftretenden fort, mit dessen vollständiger Durchführung, sowie mit hinzukommenden Nebensätzen oder kürzern Wiederholungen, variirenden Entwicklungen des ersten Hauptgedankens, zunächst ein Abschluß eintritt. Aus dem so gebildeten ersten Theil entwickelt sich ein zweiter, welcher in der Regel den ersten durch modulatorisch, harmonisch und rhythmisch noch reichere und belebtere Bearbeitung von Gedanken desselben weiter führt und sodann allmälig wieder in den einfachern und ruhigern Gang des ersten Theils einlenkt, um mit ihm, wiewohl wiederum nicht ohne einzelne Erweiterungen, Veränderungen, Entwicklungen seiner Gedanken oder auch mit Fortführung derselben zu eigenen Schlußsätzen, in der Grundtonart zu schließen. So entsteht ein Satz, in welchem Einheit sich selbst zur Mannigfaltigkeit organisch erweitert und fortentwickelt, diese Mannigfaltigkeit aber ebenso naturgemäß zur Einheit wiederum zurückgeht und so neben allem Wechsel die vollständigste, fließendste, einheitliche Abrundung des ganzen Tonbilds erzielt wird.

Die Grundform der Musik, Zweitheiligkeit sich gliedernd in Perioden und (kleinere) Sätze, war in den bis jetzt betrachteten Formen nicht das beherrschende Prinzip der *ganzen* Anordnung des Tonstücks; als solches

Digitized by Google

tritt sie nun wieder hervor in der Kunstform der freien Gedankenentwicklung (auch die Form der Evolution könnte man sie nennen), welche jene Zweitheiligkeit in großartigerem Maaßstab wieder anwendet, um innerhalb dieses Rahmens eine die Prinzipien des Rondo's und der Variation, sowie nach Umständen auch die der Polyphonie in sich verschmelzende höhere Compositionsgattung hervorzubringen. Es fallen unter dieselbe sowohl Gesangstücke von größerem Umfange, Arien, die nach dem ersten Theile zu concreterer Verarbeitung der Hauptgedanken fortschreiten, als besonders Instrumentalstücke, Sonaten- und Symphoniesätze, Ouvertüren u. s. w. Die Evolutionsform ist geradezu die höchste Form der Composition, sie ist die der Urform nächste und darum klarste und anschaulichste, bestgegliederte, und sie ist zugleich die concreteste, entwicklungsfähigste, zur Aufnahme aller andern Formprinzipien in sich geeignetste Musik. Sie ist ihrem ganzen Plane nach durchaus einfach übersichtliche zweitheilige Melodie, nur daß sie die Perioden der Theile zu größern Hauptsätzen erweitert, Neben- und Zwischensätze zwischen diese einschiebt und den zweiten Theil mit mannigfaltigen Umgestaltungen des ersten bereichert, die dem Ganzen mehr Bewegungsrhythmus verleihen als die Melodie für sich es vermöchte; sie ist ebenso, im Einzelnen betrachtet, erweiternd wie das Rondo, entwickelnd wie die Variation, combinirend wie die Polyphonie, indem sie namentlich zum Behuf ihrer thematischen Ausführungen Stimmenverflechtung, Contrapunct, Nachahmung, Fugirung anwendet; sie hat ferner vor allen diesen Formen theils die Mannigfaltigkeit voraus, theils die Freiheit, sie wiederholt nicht einseitig wie das Rondo, stellt nicht wie dieses blos Nebensätze zum Hauptsatz hin, sondern hat eine wirkliche Mehrheit selbständiger und doch innerlich zusammengehöriger Sätze, sie hat eine in wirkliche Mannigfaltigkeit auseinandergehende, nicht abstracte Einheit, sie gebraucht die Formen der Polyphonie ganz ungebunden, so lange und wie sie will, ohne an ein abstractes Formgesetz sich zu kehren und so das Formelle zur Hauptsache zu machen; endlich thut sie „in der Regel," d. h. da wo sie sich ganz vollständig in ihrer ganzen Eigenthümlichkeit und namentlich in ihrem spezifischen Unterschied von der Rondoform entwickelt, zu dem allen noch Eines hinzu, die Ausweitung und Ausarbeitung kleinerer Perioden, Sätze und Satzglieder (Motive) zu größern Sätzen, was auch wieder nur eine spezielle Art von Evolution, Herausentwicklung größerer Gedanken aus kleinern ist. Das Genauere namentlich über diesen letztern Punct muß jedoch der Lehre von den Musikzweigen vorbehalten bleiben, weil diese Form so mannigfache, erst in den einzelnen Zweigen besonders der Instrumentalmusik spezifisch hervortretende Unterarten in sich schließt, daß eine schon hier genauer als der §. auf das Einzelne eingehende Besprechung dem später zu Sagenden unpassend vorgreifen würde.

Digitized by Google

Bei der der Musik vor allen andern Künsten eigenen Freiheit der Bewegung ist es nicht anders zu erwarten, als daß diese Form „der freien Gedankenentwicklung" auch vollends die im §. ihren Grundzügen nach aufgestellte Gliederung, so wenig beengend sie an sich ist, aufgibt und sich zu absoluter Freiheit fortbewegt. Abgesehen von den Fällen, in welchen auf dem Gebiete der Vocalmusik, z. B. bei dem Recitativ und auch bei der Arie diese Freiheit durch den wiederzugebenden Inhalt veranlaßt, ebendamit aber durch diesen auch wieder bedingt und in Schranken gehalten ist, gehört hieher namentlich die freie „Phantasie" der Instrumentalmusik, sowie Instrumentalwerke, welche sich ihr mehr oder weniger annähern. Es ergibt sich jedoch von selbst, daß dieselbe nur eine Nebenform sein kann trotz des großartigen Gedanken- und Formenreichthums, den der Componist je nach seiner Individualität in sie zu legen vermag; sie ist eben eine „individuelle" Form, welche der musikalischen Stimmung und Laune, der musikalischen Bildungs- und Gestaltungslust freien Spielraum gewährt, aber neben den gesetzmäßig gegliederten Formen nur den Rang eines Neben- und Beiwerks, eines momentanen ungebundenen Spieles des musikalischen Genius behaupten kann, von welchem er selbst mit innerer Nothwendigkeit zu strengern Gedankenformen hin- oder zurückgetrieben wird.

§. 791.

β) Das aus mehrtheiligen Sätzen bestehende größere Tonstück ist diejenige Form, in welcher sich (abgesehen von umfassenderen Tonwerken) die cyclische Musik vollendet. Es entsteht dadurch, daß die Composition sich ausbreitet zu einer kleinern oder größern Zahl selbständiger Sätze, die, nach Inhalt, Form, Bewegung, theilweise auch nach Tonarten verschieden, doch zugleich durch gemeinsame Charaktereigenthümlichkeit verbunden sind und ein innerhalb seiner selbst fortschreitendes, rhythmisch sich fortbewegendes Ganzes bilden.

Die Sätze werden abermals Theile; so entsteht „das Tonstück mit mehrern Sätzen" (§. 786), im Großen dasselbe was das dreitheilige Tonstück (§. 787.) im Kleinen, und dieses selbst je nach Bedarf, z. B. als dreitheiliges melodisches Zwischenstück oder als Marsch, Tanz, Scherz, in sich aufnehmend, wie andrerseits auch polyphone Sätze, Variation, Rondo, besonders aber die im vorhergehenden §. behandelte Form (weil sie für freien Gedankenfortschritt die geeignetste ist) innerhalb seiner als Theile auftreten können. Es wird hier gleich ein größeres Ganzes concipirt und auf eine Ausdehnung zu mehrern Sätzen berechnet, seien es nun 2 oder 3 oder darüber, obwohl für großartigere Orchestermusik die Vierzahl an sich die

Digitized by Google

paſſendſte iſt, weil ſie einen nicht zu beſchränkten und doch auch nicht zu weit ausgedehnten, zugleich durch die Symmetrie der Theilung des Ganzen in zwei Hälften befriedigenden Cyclus von Tonſätzen darſtellt. Der erſte Satz führt zum zweiten hinan oder kommt in ihm zur Ruhe, der erſte findet im zweiten ſein Gegenbild, ſeinen Gegenſatz oder ſein poſitives Reſultat, ſeinen Abſchluß, der zweite zieht wiederum in der einen oder in der andern Weiſe einen dritten nach ſich u. ſ. w., bis im Schlußſatz Alles kräftig austönt oder die Bewegung ruhig ſich abklärt; dieß iſt im Allgemeinen der Typus dieſer höchſten Form cycliſcher Muſik, die größern lyriſchen und dramatiſchen Vocalſtücken ſowie unter Inſtrumentalwerken namentlich Sonaten und Symphonieen zu Grunde liegt. Die Formfreiheit der Muſik iſt auch hier ſo groß, daß im Einzelnen die mannigfaltigſten Geſtaltungen in Bezug auf Zahl, Länge, Conſtruction und gegenſeitiges Verhältniß der Sätze möglich ſind. Doch laſſen ſich die weſentlichen Grundunterſchiede, die hier möglich ſind, wohl von einander ſondern. Das Tonſtück iſt entweder blos zweitheilig; die Bewegung iſt zuerſt ruhigere Stimmung oder Empfindung (ſ. S. 953) in langſamerem Tempo, auf welche dann erregtere Muſik folgt (wie in größern Arien ein Allegro auf ein Andante); oder iſt der Gang der umgekehrte, wiewohl dieſes der ſeltenere Fall iſt, weil bei langſamerem Tempo das Gefühl des Austönens, des zur vollen Ruhe Hintreibens der Bewegung weniger leicht entſteht; ruhige Stimmung braucht langſames Tempo, aber der Prozeß der Beruhigung, des erſt zur Ruhe Kommens erfordert in der Regel eine ſchnellere Bewegung, das langſamere Tempo hält uns an einem Gedanken gleichſam in contemplativer Ruhe feſt, das ſchnellere aber iſt geeignet uns fühlen zu laſſen, daß die Hauptſache bereits geſagt iſt und Alles zum Abſchluſſe drängt. Oder iſt das Tonſtück mehr als zweitheilig; dann iſt, obwohl auch hier von (längern) Adagio's oder Andantes zu Allegro's und Preſto's aufgeſtiegen werden kann, der Gang naturgemäß in der Regel ein weniger einfacher: zuerſt „erregtere," uns gleich oder nach kurzer langſamer Einleitung in den lebendigen und lebendigergreifenden Strom der Tonbewegung hineinverſetzende, dann ruhigere „Stimmungs- oder Empfindungsmuſik," bei der das Gemüth ſich wieder ſammelt und nun auch zartere, innigere, gerührtere Gefühle zum Worte kommen können, hierauf Neuanheben der Erregung, neuer Aufſchwung des lange genug im Schmelz der Empfindung, in der Stille der Contemplation, im Ernſt der Trauer und dergleichen zurückgehaltenen Geiſtes zu belebterem, munterem, kräftigerm Einhergehen in einem oder in zwei Sätzen, womit das Ganze naturgemäß ſich abſchließt, indem es ſo die Momente der Erhebung und Erregung, der Rückkehr aus ihr zur ſinnigen Ruhe des ſich wieder ſammelnden Selbſtbewußtſeins, der neuen Aufraffung, des endlichen raſchen Zumſchluſſebringens der ganzen Empfindungsbewegung, kurz den

Digitized by Google

ganzen Prozeß, in dem alles Gefühls- und Geistesleben sich bewegt, vollständig durchlaufen hat. Dieß der eine Grundunterschied. Der andere betrifft das innere Verhältniß der Sätze zu einander. Dieses Verhältniß ist äußerlicher oder innerlicher, es ist nämlich entweder das des Wechsels oder das des Contrastes oder das eines qualitativen, intensiven Bewegungsrhythmus. Irgend ein Bewegungsrhythmus ist (S. 934) natürlich bei dieser Kunstform, immer, weil sie zwischen Erregungs- und Stimmungsmusik hinundhergeht; aber er kann ein äußerlicher, formeller, dem Tonstück selbst nicht immanenter sein, wenn die erregtern und die ruhigern Sätze blos entfernter unter sich verwandt, zu selbständig gegen einander, blos nach dem Gesetz und zum Behuf rhythmischer Mannigfaltigkeit oder rhythmischen Contrasts neben einander gestellt sind; hier gefallen mehr die einzelnen Sätze für sich und zugleich ihr Wechsel und Gegensatz, aber ein tieferer Zusammenhang und Fortgang ist nicht vorhanden. Dieser ist erst dann da, wenn der Bewegungsrhythmus innerlich, intensiv ist, wenn die Sätze in dem Verhältniß zu einander stehen, daß der eine zum andern hintreibt, daß die scharf ausgesprochene Unruhe, Spannung, Bewegtheit, Gedrücktheit des einen ihre ebenso entschieden hervortretende Beruhigung, Lösung, Befreiung im andern findet, kurz, wenn der Fortgang etwas vom Dramatischen, von Verwicklung an sich hat. Schon das Verhältniß des Contrasts ist tiefer als das des bloßen Wechsels, indem es ein Bild des durch das ganze Leben hindurchgehenden Gegensatzes von Lust und Unlust, Bewegung und Ruhe, Erregung und Sammlung, Affect oder That und Selbstbesinnung, Herausgehen aus sich und Rückkehr zu sich darstellt; aber noch tiefer ist das des dramatischen Fortgangs, bei welchem die beiderseitigen Elemente in eine innere Beziehung zu einander treten, indem das Gemüth wirklich als durch diese Stadien der Erhebung, der Niederdrückung, der abermaligen Erhebung u. s. f. hindurchgehend, sich hindurchkämpfend dargestellt wird. Einen ihrer Form wirklich vollständig adäquaten, Alles was sie leisten kann wirklich leistenden Inhalt, sowie vollkommene innere Einheit der Sätze unter einander bekommt diese Gattung von Tonstücken nur durch diesen dramatischen Bewegungsrhythmus, der nicht blos Wechsel und Contrast, sondern auch Fortgang und Prozeß ist und hiemit alle Beziehungen zusammenfaßt, die bei einer längern Tonbewegung möglich sind. Natürlich sollen nicht alle Werke dieser Gattung eine solche dramatische Bewegtheit haben; das epische, aggregirende Prinzip hat auch seine Berechtigung; aber die höchste Stufe ist die dramatische Construction deßungeachtet, weil hier das formelle Nebeneinander durch das Band innerlicher Einheit überwunden, und weil erst in ihr neben reicher Entwicklung des melodischen und harmonischen Elements auch das rhythmische zu seiner vollen Entfaltung gekommen ist, welches doch für diese ganze Musikgattung das unterscheidende ist.

Digitized by Google

Die möglichen Formen des musikalischen Kunstwerks sind, abgesehen vom „umfassendern Tonwerk", das uns in seiner speziellern Bestimmtheit erst mit der Gliederung der Musik in ihre großen zwei Hauptzweige entsteht, erschöpft, da andere nicht mehr denkbar sind; wir wenden uns daher zur Lehre vom Styl, die zugleich den Uebergang zu der von den Zweigen bildet.

§. 792.

Der Reichthum an ausdrucksvollen und charakteristischen, an streng gesetzmäßigen, wie an leichten, gefälligen und wirkungsreichen Formen, welcher der Musik zu Gebote steht, und die scheinbar unumschränkte Freiheit, mit welcher in ihr der Künstler durch keine typischen Naturvorbilder gebunden, sein Material in mannigfaltigster Weise handzuhaben vermag, führt die musikalische Composition besonders leicht zu Einseitigkeiten und Willkührlichkeiten, die das natürliche Gefühl als solche erkennt und denen auch die wissenschaftliche Betrachtung entgegenzutreten hat durch Aufstellung der Gesetze des musikalischen Styls. Der eine Fehler, welcher nahe liegt, ist gesuchtes falsches Streben nach Ausdruck, nach Bestimmtheit, nach naturalistischer Objectivität und überconcreter Individualisirung (einseitig indirecter Idealismus), verbunden mit Mißachtung der Gesetze der Klarheit, Gefälligkeit und Rundung, der Ebenmäßigkeit und Idealität, kurz Ueberwiegen des Moments des Inhalts über das der Form. Der andere dagegen ist einseitiger Formalismus, Formencultus (directer Idealismus), Formeffect, sowie abstracte, farb- und inhaltlose Tonbewegung. Diesen Einseitigkeiten gegenüber verlangt das Wesen der Musik, hierin zur Poesie sich ähnlich verhaltend wie Architectur und Plastik zur Malerei, ein Gleichgewicht der beiden Elemente, von welchem möglichst wenig und eher zu Gunsten des formalen als des objectiv materialen Elements abzuweichen ist.

An die Betrachtung der musikalischen Kunstformen reihen wir die Lehre vom Styl an, die sowohl ihrer (im gegenwärtigen §. besprochenen) negativen als ihrer positiven Seite nach diesen ganzen Kreis der verschiedenen Gestaltungen des Tonmaterials voraussetzt. Die im §. aufgestellten Sätze sind jetzt ziemlich allgemein anerkannt; es bedurfte aber Zeit genug, bis sie durchzudringen vermochten, und es fehlt auch gegenwärtig nicht an Richtungen von ganz entgegengesetzter Art. Das ganze Material der Musik ist wesentlich ein schwebendes, welchem die körperliche Massenhaftigkeit, die geometrische Formbestimmtheit, die sinnliche Objectivität, die verständige, expressive Deutlichkeit des Materials der andern Künste schlechthin abgeht. Diesen Charakter des Schwebenden, das nicht bauen, bilden, zeichnen, malen, schildern kann, sondern von allem Diesem nur eine Analogie zuläßt,

Digitized by Google

darf die Musik nicht verleugnen wollen, d. h. sie darf, obwohl sie nichts als Gefühlsausdruck ist, deßungeachtet nicht nach einer Bestimmtheit des Einzelausdrucks, noch weniger nach einer Objectivität und Individualität streben, die nicht in ihrem Wesen liegt. Sie kann Massen aufthürmen, um mit der Architectur im quantitativ Erhabenen zu wetteifern, aber sie verliert damit ihre eigenthümliche melodische Beweglichkeit, die nichts Starres und Abstractes duldet, sie ist innerlichst architectonisch in ihrer Gliederung, aber sie darf nicht, was blos innerliches Gesetz ist, materiell herauskehren, nicht die Anschauung architectonischer Objecte erregen wollen, gerade wie die Architectur malerisch sein, aber nicht selbst malen, plastisch bilden kann und darf; sie kann Bewegungen von Körpern, Blitze und Donnerschläge, Kanonaden, Windesbrausen, Platzregen, Pferdegetrappel, Karavanenzüge, öden Wüstensandes Wehen, Gebrumm und Gebrüll und Gezwitscher, Geschrei und Geflüster, Gezänk und Schlägerei, Geächze Verwundeter, Schnurren von Spinnrädern, Sprudeln von Quellen, Rauschen der Wasserfälle, ja am Ende selbst Sieden und Braten direct nachahmen, aber sie gibt damit nur sich selbst auf, sie tritt aus dem Gebiet der Kunst heraus in das der gemeinen Wirklichkeit, aus dem Gebiet des Tones und der melodischen harmonischen und rhythmischen Tonverhältnisse heraus in das sinnliche Gebiet des Geräusches, Schalles, Knalles und Gezirpes, und sie erweckt zudem mit allen solchen Versuchen, weil sie doch immer halb und unklar bleiben, blos das unbehagliche Gefühl des Unzureichenden ihrer Mittel. Auch Innerliches, Geistiges, Individuelles kann sie direct wiederzugeben versuchen; sie kann den stolzen Schritt des Uebermüthigen, den Unmuth des Uebellaunigen, den Leichtsinn des Verschwenders, die Unbehülflichkeit des Schwerfälligen, das eckige Wesen des Herben und Schroffen, den stechenden Schmerz der Eifersucht, die romantische Stimmung einer Landschaft unmittelbar naturalistisch ausdrücken oder abbilden wollen durch melodische, rhythmische, harmonische Künste, sie kann namentlich fehlgehen in Schilderungen des Häßlichen und des Komischen durch unkünstlerische, aller Formschönheit spottende Mißtöne, Contraste, Ueberraschungen, plumpes Poltern, zu große Häufung übermäßiger Intervalle u. s. w. Aber alles Dieses, jede förmliche Zeichnung, jede ganz direct nachbildende Malerei und Schilderung gehört nicht in ihr Gebiet, außer etwa da, wo durch solche Dinge von Seiten des Componisten mit selbstbewußtem Humor eine recht burleske Komik, eine recht treffende Ironie, eine scherzhaft idyllische Heiterkeit beabsichtigt wird, und auch da nur vorübergehend, da der Humor die Kunstgesetze nur vorübergehend bei Seite zu stellen berechtigt ist, wenn die Sache nicht ernst, das Spiel mit dem Gesetz nicht grober Verstoß gegen dasselbe werden soll. Nicht die Dinge selbst, sondern ihren Eindruck auf die Empfindung hat die Musik darzustellen, einen Eindruck, der immer weniger concret, weniger

Digitized by Google

objectiv ist als der Gegenstand, der ihn hervorruft. Ja auch die Empfindung selbst darf sie nicht zu stark, nicht zu scharf, nicht zu detaillirt heraustreten lassen, wenn sie nicht schwer und dumpf oder weich und süßlich oder peinlich schneidend oder regel- und einheitslos werden soll; gerade dieses Sinnlichnaturalistische (vgl. S. 872) hat die Kunst der Empfindung abzustreifen, sie hat den Beruf die Empfindung immer zugleich zu idealisiren (vgl. S. 903), sie sowohl in beweglichere, leichtere, gefällige, als in kräftiger stylisirte und wohlgegliederte Formen zu erheben; sie stellt zwar einer Kunst wie die Architectur gegenüber „den Ausdruck über die Form" (S. 928), d. h. über bestimmte, numerisch exacte Form, aber nicht über die Form überhaupt, sie ist desto mehr an die Gesetze der Idealität, des Maaßes, der Unterordnung des Details unter das Ganze gebunden, je weniger sie der Hinstellung einer festen, anschaulichen Einzelgestalt fähig ist. Die Frage, ob und wieweit die Musik malen dürfe, ist jedoch hiemit noch nicht abgemacht; die Musik muß doch auch in gewissem Sinne objectiv darstellen, da sonst aller Charakter, aller bestimmtere Stimmungsgehalt, alle dramatische Belebung verloren ginge, und wenn wir sagen, nicht die Dinge, sondern ihren Eindruck solle sie schildern, so ist ja im Eindruck, in der vom Ding erregten Empfindung das Ding selbst als Ursache, als Anlaß, als das was eben dieser Empfindung ihren bestimmten Inhalt, ihren Charakter, ihre Farbe (Schrecken, Grauen u. s. w.) gibt, auch mitgesetzt, folglich darf nicht nur, sondern muß gemalt werden, wie z. B. Haydn zu Anfang der Schöpfung das Chaos, das Aufflammen des Lichtes zu malen nicht unterlassen konnte, wenn er seinen Gegenstand vollkommen musikalisch wiedergeben wollte. Allein gerade in diesem Einwand liegt auch die Lösung der Frage; der Wiederhall des Dinges in der Empfindung ist doch nicht mehr das ganze und reine Ding selbst, die Empfindung wird zwar bestimmt und so oder so gefärbt durch das Ding, aber sie hat von ihm doch nur ein allgemeines Bild, einen allgemeinen Reflex in sich, dem eben die spezifisch-sinnliche Bestimmtheit, z. B. daß ein schreckendes Geräusch gerade Donner oder ein Grauenerregendes gerade eine Sandwüste oder ein Ermuthigendes gerade eine herbeieilende Reiterschaar ist, bereits abgestreift ist. Diesen vom Ding in die Empfindung miteingehenden allgemeinen Reflex braucht die Musik zwar nicht nothwendig und überall zu malen, wenn sie nur die Empfindung selbst recht malt, sie kann ihn aber allerdings auch mitmalen, wenn sie ausdrücklich, ernst- oder scherzhaft, sich objectiver als gewöhnlich halten will, aber sie darf ihn doch nur mitmalen, wie z. B. Haydn's Chaos nicht blos Chaosvorstellung sein will, sondern ebensosehr Veranschaulichung einer feierlich erwartungsvollen Stimmung, eines dumpfen Webens und Hinundherwogens der Empfindung, die keinen bestimmten Gegenstand vor sich hat, sondern nur erst nebelhafte Gestalten sich erheben und durcheinan-

Digitized by Google

der ſich bewegen ſieht, und ſie darf ihn für's Zweite nur ſo mitmalen, daß die malenden Töne, Figuren doch zugleich, auch abgeſehen von Dem was ſie nachbilden, muſikaliſch, melodiſch, harmoniſch, rhythmiſch, klar und ſchön ſind. Was aber Charaktermalerei betrifft, ſo kann die Muſik hier eher objectiv darſtellen, weil die beſtimmte Haltung eines Charakters ſowie ſeine eigenthümlichen Stimmungen, Gefühle, Affecte, Leidenſchaften nichts Anderes ſind als Bewegungen, Erregungen, Spannungen, welche die Muſik ausdrücken kann und welche gerade ihr eigenthümliches Gebiet ausmachen; aber ſie darf ſie nicht unmittelbar abformen und ſie darf namentlich nicht etwa einzelne Tonfiguren bilden wollen, welche direct Zorn, Schmerz, Niedergedrücktheit, Stolz und dergleichen wieder geben ſollen, ſondern ſie muß immer in den ganzen Verlauf einer kürzern oder längern Tonbewegung eine Beſchaffenheit, eine eigenthümliche Bewegtheit legen, welche jene Stimmungen veranſchaulicht; einzelne Stiche, Stöße, Riſſe, Hebungen ſind noch keine muſikaliſche Schilderung von Empfindungen, Stimmungen, Aufwallungen, ſie bilden dieſelben, wie z. B. ſtechenden Schmerz, zerreißende Eiferſucht, unmittelbar phyſiſch, momentan mimiſch nach, ſtatt ſie muſikaliſch, d. h. in der Form der Expanſion in eine Zeitbewegung, die der Entwicklung der muſikaliſchen Mittel (Melodie, Harmoniefolge, Contraſte und Wechſel der Rhythmen und Tonſtärken) Raum läßt, wiederzugeben. Der einfache Kanon für das muſikaliſche Verfahren iſt der: drückt die Muſik unmittelbar ein Object aus, ſo daß wir es wiedererkennen, wie wenn wir es ſähen oder hörten, ſo iſt das falſche Tonmalerei, namentlich wenn gar keine ſpezifiſch muſikaliſche Wirkung mehr dabei iſt; deutet ſie ein Object blos an, ſo daß es ohne begleitendes Wort nicht klar iſt, was gemeint ſei, ſo iſt die Malerei recht; veranſchaulicht ſie eine Stimmung, Empfindung, Leidenſchaft blos durch einzelne Tonfiguren oder Klänge, ſo iſt es wiederum verfehlt; gibt ſie aber Tonreihen und Tonſtücken eine die Gemüthsbewegung nachbildende Bewegungseigenthümlichkeit (z. B. Schnelligkeit und Langſamkeit, An- und Abſchwellen, intenſive Spannung oder frohe Leichtigkeit, Vorwärtsgehen, -drängen, -ſtürmen u. ſ. w. vgl. S. 919), ſo iſt das Verfahren das rechte. Es iſt wenigſtens in Zeiten, in welchen die allgemeinern Stoffe, Liebe, Sehnſucht u. dgl., ſchon erſchöpft ſind, ſogar gut, wenn der Componiſt von beſtimmten, durch Ereigniſſe, Naturanſchauungen, Reflexionen über Glück und Unglück u. ſ. w. hervorgerufenen Empfindungen ausgeht, um ſeine Phantaſie durch ſolche beſtimmte Empfindungen recht concret anzuregen, ſie auf einen Empfindungskreis recht entſchieden zu concentriren; aber in der Ausführung muß das Materielle zurücktreten und nur im Charakter der Empfindung ſelbſt (z. B. in der Wehmuth) auch die Veranlaſſung (verlorenes Glück) mittelbar ſich abſpiegeln. Zugleich iſt der obige Kanon noch durch eine weitere Regel zu ergänzen: mit Ausnahme einzelner Fälle, in welchen, wie

Digitized by Google

z. B. im Recitativ oder in der melodramatischen Begleitung einer bestimmten Handlung mit Instrumenten, das musikalische Element sich nicht vollständig zu entwickeln Raum hat, muß der Inhalt in die Form, die Empfindungsbewegung in die Tonbewegung so ganz übergegangen sein, so ganz in Tönen sich verkörpert haben, daß das Tonstück dem Gefühl und der Phantasie ein wenigstens in der Hauptsache verständliches und gefälliges Tonbild abgibt, auch wenn auf das was es andeuten will nicht reflectirt wird; ein Tonstück darf die Empfindung nicht blos andeuten (so wenig als die Malerei den Körper), sondern soll sie musikalisch geradezu zeichnen und malen, es soll den Charakter der Empfindungsbewegung in die ganze Tonbewegung übertragen als beherrschende, Alles durchdringende, aus Allem hervortönende Einheit — hiezu und zu nichts Anderem gibt es Musik und ist die Musik fähig —; wenn diese Einheit da ist, wenn sie dem Tonstück einheitlichen Charakter und Rhythmus gibt, so ist es ebendamit verständlich und gefällig, auch wenn man nicht weiß, was eigentlich gemeint ist, obwohl natürlich der Genuß größer, der Eindruck tiefer ist, wenn die Idee des Tonsetzers entweder durch den begleitenden Text uns bekannt ist oder sich doch beim Anhören seines Werks mit einer gewissen Klarheit und Wahrscheinlichkeit zu erkennen gibt. Eine Musik dagegen, welche noch mehr sagen und malen will als die Musik überhaupt geben kann, welche (wie z. B. selbst Beethoven's große Ouverture zu Leonore) in der Instrumentaleinleitung die Oper ihrem ganzen *speziellen* Verlaufe nach vorauszugeben sucht, eine Musik, die hiemit voll von latenten Beziehungen auf Einzelnes und Empirisches ist, das der Hörer nicht weiß oder sich erst aus erklärenden Programmen mühsam hinzudenken muß, kurz eine Musik, die einen Inhalt haben will, der in die Form gar nicht übergehen kann und darum auch nicht in sie übergegangen ist, kann natürlich (*sofern* sie nämlich nicht nebenbei doch einzelnes wirklich Musikalische darbietet) für sich auch nicht klar und gefällig sein, sondern sie kann (unter der so eben angegebenen Voraussetzung) nur den Eindruck eines Etwas machen, zu welchem man keinen Schlüssel besitzt, eines unfertigen Mitteldings, welches weder einen Ausdruck, einen wirklich heraustretenden Inhalt und Charakter, noch eine Form, eine musikalische Entfaltung und Entwicklung hat, ja geradezu eines Zwitters, welcher weder Gemälde noch Musik ist, sondern Ton- und Klangsymbolik (im übeln Sinne des Worts), die nicht durch Tiefe, sondern durch Unklarheit geheimnißvoll scheint; ein falsches Zuviel des Ausdrucks und der Zeichnung schlägt von selbst um in das Gegentheil des Beabsichtigten, in ein Nichtzustandekommen eines wirklichen Tonbildes; das musikalische Kunstwerk (das nicht von vornherein blos begleitender Art sein will und soll) muß vollständig einleuchten und gefallen, wie jedes andere, und in dieser Beziehung haben alle Diejenigen, welche auf die Form den Nachdruck

Digitized by Google

legen und der Musik einen eigentlichen Inhalt geradezu absprechen, nicht schlechthin Unrecht, sofern nämlich was sie meinen Dieses ist, die Musik müsse vor Allem musikalisch klar und schön sein, sie sei ein unendlich reiches System von Tonbewegungen und Tonverknüpfungen, die schon an und für sich selbst durch ihre eigene Form, durch gesetzmäßige und zugleich mannigfaltige Verwendung der musikalischen Mittel, Melodie, Harmonie, Periodicität, Rhythmus u. s. f. wirken können und sollen. Nur ist dem beizufügen, daß alle diese Tonbewegungen doch blos, sofern sie zugleich ein bewegtes geistiges Leben nachbilden, künstlerisch wirken, daß sie selbst da, wo sie sich auf speziellern Gefühlsausdruck nicht einlassen, doch ein Ausdruck des Gefühlslebens überhaupt in irgend einer seiner Erregungsweisen sind, und daß ihnen auch die Eigenschaft des Charakteristischen, wenn sie schön sein wollen, nie fehlen darf; gerade mit diesem Moment des Ausdrucks und der Charakteristik ist aber der Musik doch ein „Inhalt" gewonnen, nämlich die Darstellung bestimmter Empfindungen und je nach Umständen auch Andeutung empfindungenerregender Objecte.

Die Musik, wurde oben gesagt, soll den Charakter des Schwebenden nicht verleugnen, über das Empfindungsgebiet nicht hinausgehen wollen; um so mehr folgt auch hieraus, daß sie durch die Form wirken, daß sie ihr ätherisches Material in feste, klare, acustisch gefällige, die Phantasie beschäftigende und drastisch erregende Formen bringen muß. Die feste Form (Periodicität, Stimmenverflechtung, thematische Entwicklung u. s. w.) bewahrt sie vor nebelhafter Unbestimmtheit und Verschwommenheit, vor Halt-, Zusammenhang- und Gestaltlosigkeit, die gefällige und drastische Form (Fluß und Figurirung der Melodie, Wohllaut der Harmonie, schlagender Rhythmus) sichert sie vor Nüchternheit, Eintönigkeit, indifferenter Farb- und Wirkungslosigkeit; die Musik bedarf in letzterer Beziehung wirklich Anmuth einer-, „Effect" andrerseits, damit Gehör, Gefühl, Phantasie gleichsam gereizt und genöthigt werden, ihre duftigen Gebilde einzusaugen, ihnen ungetheilt zu folgen und sich ihnen hinzugeben und so einen lebendigen Eindruck von ihnen zu empfangen. Aber es ist klar, daß durch diese Forderung, die Musik solle sich selbst an die Form binden und den Hörer durch die Form fesseln, weder pedantischer Formalismus, der blos in den polyphonen Kunstformen das Heil erblickt, noch ein Formencultus, dem über Melodiereiz Harmonie und Ausdruck, über Figuren und Coloraturen oder andrerseits über harmonischem Schmelz die Melodie selbst verloren geht, noch endlich ein abstracter Formeffect, der durch rhythmische Mittel überrascht, übertäubt und aufregt, irgend gerechtfertigt ist. Diesen Einseitigkeiten gegenüber hat die Forderung des Inhalts, der gedanken- und gefühlvollen Belebtheit, des Ausdrucks und Charakters, der innern Wahrheit und Tiefe, die Forderung, daß in der Musik bestimmte Empfindung sei und sich rein ausprage, ihre

Digitized by Google

volle Berechtigung. Das Gleichgewicht beider Elemente, des Inhalts und der Form, ist es, worauf die Schönheit der Musik entschieden beruht; nur freilich mit der nähern Bestimmung, daß sie doch mehr Musik bleibt beim Uebergewicht des formalen als bei dem des objectiv materialen Factors. Innerhalb der subjectiven Kunstform ist die Musik trotz aller ihrer Freiheit der Architectur gegenüber doch ähnlich wie diese an die Formschönheit gebunden, weil die eigenthümliche Beschaffenheit ihres Materials diese fordert (S. 898), wogegen sie für die Darstellung des eigentlich Concreten nicht zureicht. Materiell schildern und so durch concreten Inhalt interessiren, wie Malerei und besonders Poesie, kann sie nun einmal nicht und sie ist nicht mehr sie selbst, sobald sie es versucht, wogegen sie doch wenigstens Musik und immer noch Bild des mannigfach bewegten Gefühlslebens bleibt, wenn sie einseitig melodisirt, harmonisirt, fugirt u. s. w.; die Trockenheit und Steifigkeit des Formalismus, die Fadheit und Seichtigkeit des Formencultus halten sich doch noch innerhalb der Grenzen der Musik selber, so lange jene nicht zu rein unacustischem und ausdrucksloſem mathematischem Calcul, diese nicht zu leerem Geklingel ausartet, während alle Sachen- und Ideenmalerei, wo sie nicht vorübergehend eine Begründung durch besondere Umstände und Zwecke erhält, unmusikalisch frostig und hölzern oder unkünstlerisch nebelhaft und dunkel ist. Der rhythmische Formeffect, der schon sehr nahe an den materialistischen Schalleffect streift und mit diesem gerne sich verbindet, ist freilich auch unmusikalisch, indem auch mit ihm dem Gehör und Gefühl nichts mehr geboten wird (S. 912). Das Gleichgewicht beider Elemente mit leisem Uebergewicht der Form als Hauptelementes der Musik ist das eigentlich Musikalische; interessanter, spannender, geistreicher und geistvoller nimmt das Uebergewicht eines ideellen oder eines scharf charakteristischen, objectiven Inhalts sich freilich aus, aber die Gefahr des Ueberschweifens über die Grenzen der Musik liegt dabei außerordentlich nahe, daher denn z. B. Beethoven nicht in Werken der letztern Art (wie in der großen Ouvertüre zu Leonore), sondern in denjenigen am bewundernswerthesten ist, in welchen er das starke Hervortreten des Inhalts nicht zum Ueberwiegen werden läßt, sondern es, wie namentlich in der Cmoll- und Adur-Symphonie, aufwiegt durch streng systematische Form, reiche Themenverarbeitung, fließende, anmuthige und frische Melodie, kurz durch eine rein musikalische Haltung des Ganzen, die alle Mittel der Musik erschöpfend gebraucht und doch innerhalb ihrer Schranken sich bewegt.

§. 793.

Die Entschiedenheit, mit welcher das musikalische Stylgesetz möglichstes Gleichgewicht des Inhalts und der Form verlangt, schließt solche Stylarten nicht

Digitized by Google

aus, in welchen trotz des Ineinanders beider Momente, durch das namentlich der für die Musik überall unentbehrliche Gefühlsausdruck bedingt ist, doch das eine oder andere das vorherrschend bestimmende ist. Ueberwiegt die Form, so entsteht daraus nach der einen Seite der strenge, hohe, ideale (plastische), nach der andern der anmuthige, reizende, drastische (auf Effect ausgehende) Styl; überwiegt der Inhalt, so ergibt sich der freie und weiterhin entweder der ausdrucksreiche, gefühlsweiche, sentimentale, rührende, pathetische, oder der charakteristische, naturalistische, individualisirende (malerische) Styl; das Gleichgewicht gibt den schönen Styl, der von den übrigen die mit ihm selbst verträglichen Elemente, Idealität, Anmuth, Charakteristik, an sich hat und sie doch zugleich zur Einheit verschmilzt. Mannigfache Mischungen, namentlich der Strenge und Hoheit mit Charakteristik und innigerem Ausdruck, der Anmuth mit Weichheit, des Drastischen mit Naturalismus, sind möglich und gehören mit zur Vollständigkeit der Stylarten.

Die im §. gegebene, an §. 531 sich anschließende Eintheilung bedarf nach Dem, was im vorigen über das Stylgesetz gesagt wurde, keiner nähern Rechtfertigung. Die Musik wäre nicht die freie Kunst, die sie ist, wenn diese Freiheit sich nicht auch in der Möglichkeit mannigfacher Stylarten bewährte. Die Hauptunterscheidung des §. fällt mit der des directen und indirecten Idealismus zusammen, deren auch das Moment des Charakteristischen in sich aufnehmendes Gleichgewicht mit Recht der eigentlich schöne Styl zu nennen ist. Wenn der §. deßungeachtet nicht die Kategorie von directem und indirectem Idealismus, sondern das Verhältniß von Inhalt und Form voranstellt und zum Ausgangspunkte nimmt, so hat dieß seinen Grund darin, daß bei der Musik, weil sie nicht objectiv darstellende Kunst ist, die Frage eben nach jenem Verhältniß, d. h. die Frage, ob die Musik überhaupt einen Inhalt habe, und wieweit und wie ein solcher in ihr zur Darstellung komme, die Grundfrage ist, so daß die Begriffe von directem und indirectem Idealismus eine eben hierauf beruhende weitere Bedeutung haben als z. B. in der Malerei; in letzterer handelt es sich blos um die Frage, ob jedes einzelne Object formschön dargestellt werden müsse oder nicht, so daß hier directer Idealismus die Bedeutung der Schönheit des einzelnen Objects hat; in der Musik dagegen fragt es sich, ob überhaupt ein bestimmter objectiver Inhalt dargestellt oder blos das Tonmaterial nach den Gesetzen des Wohllauts, des melodischen Flusses, der Symmetrie, Periodicität, kunstreichen Stimmencomplexion u. s. w. formal schön gegliedert werden soll, und hiemit erhält der Begriff des directen Idealismus in ihr den Sinn des Prinzips der reinen Formschönheit, die nie einem Inhalte (z. B. ernster oder scherzhafter Charakteristik) zu lieb von der Linie der Idealität abweicht.

Eine Analogie des strengen Styls in seinem Gegensatz zum freien ist uns bei den polyphonen Formen vorgekommen, bei welchen eine gebun-

Digitized by Google

denere und eine freiere Behandlungsweise einander gegenüberstehen. Aber nur eine Analogie; denn hier handelt es sich nicht mehr um das rein Technische der Composition, sondern um die streng formale Auffassung und Behandlung, die im gebundenen wie im nichtgebundenen Styl dieselbe sein kann, die aber allerdings vorzugsweise den erstern wählen wird, weil er das Zurücktreten des Subjectiven, des Ausdrucksreichen, des Weichen u. s. w., also eben die formale Strenge, ganz von selbst in sich schließt. Streng ist der musikalische Styl, wenn er die reine Form festhält im Gegensatze zu ausmalenden Nüancirungen, wenn er in Melodie, Harmonie, Modulation, Stimmführung, Rhythmus die Vielheit, Mannigfaltigkeit, Färbung, Figurirung innerhalb der Grenzen stets festgehaltener Haupt- und Grundformen zurückhält, so daß die Bewegung gebunden, beherrscht, in Schranken gehalten erscheint durch diese sich stets gleich bleibende, alles Einzelne umklammernde, keinem Einzelnen ein besonderes Heraustreten gestattende Grundform; namentlich Bevorzugung der Haupt- und Grundaccorde, Vermeidung der weniger einfachen Harmonieen, der Verzierungen, der entbehrlichen Uebergänge, der in's Weite schweifenden Melodiebewegung, unruhig springender Modulation, ausdrucksreicher dynamischer Mittel (S. 913.), gehört zum strengen Styl, welcher übrigens etwas ganz Anderes ist als der in §. 792 verworfene Formalismus und namentlich nie ausdruckslos ist, da er sonst kein Styl, sondern eine Abart wäre. Der hohe und der ideale Styl bedarf dieses sich selbst gleiche, daher auch die Polyphonie bevorzugende Feststehen allgemeiner Grundformen nicht; er ist noch weit weniger als der strenge Styl blos positiv formal, formenvorführend, er geht ganz entschieden mehr auf die Form überhaupt als auf gleichmäßige Anwendung und regelrechte Durchführung bestimmter Formengattungen, weil mit dem Hohen und Idealen das Enge, Beschränktmethodische sich nicht verträgt, das in schlechthiniger Unterwerfung unter gegebene Formen liegen würde, er braucht dieselben auch, um große, breite, feste Grundverhältnisse an ihnen zu haben, die der Tonbewegung einen Typus und Ausdruck des Ernsten und Gewichtigen verleihen, aber er gebraucht sie nur so weit, als sie dieß leisten, er hat mit dem strengen gemein die Vermeidung der Individualisirung, aber er strebt mehr nach Großheit, maaßvoller Einfachheit, reiner Durchsichtigkeit überhaupt als nach Anwendung künstlicherer Behandlungsarten, ja er wählt gerne einfachere Formen (wie z. B. Mozart in der Zauberflöte), um mehr plastische Klarheit und idealen Schwung, den der strenge Styl immer bis zu einem gewissen Grade niederhält, zu gewinnen. Indeß findet hier zugleich der Unterschied statt, daß der hohe Styl der künstlichern Formen sich noch mehr als der ideale bedient, weil er vorzugsweise dahin strebt, die ganze Bewegung in festen Maaßen und Schranken zu halten und damit alles Leichte, zu Bewegliche von ihr zu entfernen, ihr nicht nur Gewicht,

Digitized by Google

ſondern auch entſchieden hervortretende Würde zu verleihen; der ideale Styl dagegen, namentlich wo er zum eigentlich ſchwungvollen wird, bedarf gerade eine gewiſſe Leichtigkeit der Bewegung, denn es liegt in ſeinem Weſen, die Form bereits zu größerer Freiheit zu entlaſſen und eben durch dieſe, doch zugleich in reiner Klarheit, in gehaltener Gemeſſenheit und Geſetzmäßigkeit, in ruhiger, kunſtloſer Einfachheit dahinſchwebende und dahinwallende Freiheit der Bewegung dem Ganzen das Gepräge der Idealität, d. h. nicht blos einer negativ erhabenen Hoheit, ſondern auch einer poſitiven Hebung und Gehobenheit aufzudrücken, die in jedem Tone und Accorde frei bewegtes, frei ſich aufſchwingendes Leben athmet. Anmuthig, reizend, draſtiſch wird der Styl durch feine und berechnete Durchbildung des Fluſſes und Schmelzes der Melodie, der Stimmführung, der Uebergänge, der Harmonie, der Verzierungen, durch chromatiſche Fortgänge, durch wollüſtig oder gelind ſpannende Accorde, nach anderer Seite durch ſchlagende, überraſchende Harmonieen und Rhythmen; hier wendet ſich die Form der verſchönernden Pflege des Einzelnen zu, es iſt nicht mehr die Form als feſtes Maaß, ſondern als kunſtreiche Formirung, welche das ſpezifiſch Muſikaliſche des formellen Wohllauts, der frappanten Erregung auf die höchſte Stufe der Ausbildung zu bringen ſucht. Dem ſtrengen Styl gegenüber gehört natürlich der anmuthige, reizende, draſtiſche Styl ſchon auf die Seite des freien; aber er iſt, wenn er wirklich conſequent durchgeführt wird und nicht etwa blos (wie bei Mozart) neben und am ſchönen Styl erſcheint, doch nicht der ganz freie Styl, er hat auch einen Formalismus, nur von anderer Art als der ſtrenge Styl ihn hat. Unter freiem Styl verſtehen wir dem ſo eben Bemerkten gemäß nicht blos den ungebundenen im Gegenſatz zum gebundenen, ſondern den überhaupt nichtformaliſtiſchen, einfachen Styl; er begreift einerſeits die weiter folgenden Stylarten als beſondere Arten unter ſich, tritt aber andrerſeits ihnen auch wieder als eigene Species gegenüber, ohne jedoch alle und jede Verbindung mit ihnen auszuſchließen, da er eine ſolche bedarf, um nicht zu leicht zu werden, ſondern nebendem auch beſtimmtere Farbe und Haltung zu erlangen; als für ſich beſtehende Species tritt er namentlich in der recitativiſchen Muſik auf, wo dieſe nicht auf ſpezifiſchen Ausdruck, ſondern blos auf allgemein gehaltenen muſikaliſchen Vortrag eines eigentlicher Compoſition nicht fähigen Wortinhaltes ausgeht. Ausdruck kann natürlich keiner wirklichen Muſik, weder der ſtrengen und hohen noch der anmuthigen ganz fehlen, da alle Muſik Kunſt der Empfindung iſt; aber es iſt darum nicht jede Muſik ſpezifiſch Muſik des Ausdrucks; der ausdrucksvolle, ausdrucksreiche Styl beginnt doch erſt da, wo wie die leichtern ſo auch die formalen Stylarten aufhören, da beide das beſondere, volle Heraustreten einzelner Erregungen, Stimmungen und Stimmungsmomente verſchmähen, bei welchem die Muſik ganz nur Abbild des

Digitized by Google

Gefühles selbst sein und dieses in seiner ganzen drängenden Wärme und treibenden Lebendigkeit darlegen will. Sobald daher der ausdrucksreiche Styl entschieden fortgeht zu dem gefühlsweichen, gefühlsseligen, sentimentalen und rührenden oder zu dem erregtern pathetischen Styl, so tritt er sogleich in vollen Gegensatz zu der männlichen Ernsthaftigkeit des strengen und zu der ruhenden Großheit des hohen, sowie auch zu der maaßvollen Haltung des idealen Styls; er nähert sich dem graziösen und drastischen Styl, bleibt aber dadurch von ihm qualitativ verschieden, daß er nicht die spezifisch musikalische Form als solche cultivirt und steigert, sondern sie lediglich als Mittel benützt, um einen Inhalt durch sie zu veranschaulichen, Tiefe der Empfindung, Freude und Schmerz, Wonne und Trauer, elegische Rührung, Zorn und Liebe, stolzes Pathos und heftigen Affect in sie zu legen. Zum idealen Styl, der sich zum Natürlichen, scharf Charakteristischen nicht herabläßt, wie der hohe nicht zum Passiven und Weichen, steht spezifisch entgegen der charakterisirende, zeichnende, malende Styl. Hier schreitet die Musik bis zu den äußersten Grenzen des ihr Möglichen fort, sie wird darstellend, objectivirend, sie wird epische, dramatische, orchestische, Natur und Individualitäten schildernde Charakter- und Genremusik, die sich natürlich je nach Bedarf mit dem energischen, für Darstellung von Massenbewegungen geeigneten strengen Styl, ebenso mit dem anmuthigen, drastischen, ausdruckreichen verbindet. Der schöne Styl ist der freie, Anmuth, Reiz und Effect nie einseitig erstrebende, auf Ausdruck bedachte, aber ihn von einseitigem gefühligem Sichvordrängen zurückhaltende, gemüthreiche, aber nicht sentimentalisirende, das Charakteristische, Individuelle, Naturalistische mit dem reinen Duft gehobener und frei schwebender Idealität umgebende, auch die strengen Formen mit Abstreifung ihrer abstracten Regelmäßigkeit frei in sich verarbeitende Styl, der nichts, was die Musik an Formen und Mitteln bietet, verschmäht, ebenso aber Alles zu in sich gesättigter, abgerundeter, klarer Einheit zusammenfaßt. Er befriedigt zwar für sich allein nicht alle Anforderungen, da man das Hohe und Ideale, das Charakteristische, das Anmuthige u. s. w. nicht blos als Element, sondern auch in eigener selbständiger Ausprägung vernehmen will, aber er ist der Gipfel des musikalischen Styls durch seine Universalität, durch seine allseitige Vollendung und durch die Selbstbeschränkung, mit welcher er überall der Form, dem directen Idealismus, der in der Musik nun einmal Hauptsache ist, Rechnung zu tragen weiß.

Die mannigfaltigen Mischungen und Combinationen der verschiedenen Stylarten noch weiter der Reihe nach aufzuzählen, ist überflüssig, da sie sich von selbst ergeben, und da zudem von selbst klar ist, welche Stylarten verbunden werden können und welche nicht. Der strenge Styl kann höchst charakteristische und pathetische Gedanken in die festen Formen hüllen, von

Digitized by Google

denen er keinen Schritt breit abweicht, obwohl er nur dann ganz er selbst ist, wenn er seine Gedanken einfach wählt und lediglich den Ernst und die Kraft, die in der Beugung alles Individuellen unter die Form liegt, hervorzukehren sich zur Aufgabe macht. Der hohe Styl dagegen verschmäht zwar nicht alles Pathos, aber alle naturalistische Charakteristik sowie den Reiz und das gefühlig Ausdrucksreiche, und es gibt daher nichts Widersprechenderes und Widerlicheres als die Ausartung der hohen, z. B. der religiösen Musik in graziöse Sentimentalität. Ueber das für die Musik besonders wichtige Verhältniß des ausdrucksvollen, die Empfindung unmittelbar wiedergebenden (subjectiven) Styls zum charakteristischen, darstellenden (objectiven) Styl wird mehr die Rede sein aus Anlaß der Betrachtung des Verhältnisses von Vocal- und Instrumentalmusik, zu der nun mit der Lehre von den Zweigen überzugehen ist. Ebenso kann der Unterschied zwischen religiöser und weltlicher Musik, von denen die erstere Strenge Hoheit und Idealität mit Innigkeit und charakteristischer Mannigfaltigkeit des Gefühlsausdrucks vereinigt, die letztere aber alle Stylarten und unter ihnen wieder insbesondere die freiern und leichtern mischt und combinirt, erst im Folgenden seine Stelle finden.

b.

Die Zweige der Musik.

§. 794.

1. Bei der Eintheilung der Musik in Gattungen und Arten ist zunächst zu Grunde zu legen der Unterschied des Materials, durch welchen die Gesammtmusik in zwei große Zweige, Vocal- und Instrumentalmusik, zerfällt. Dieser Eintheilungsgrund ist kein blos äußerer, da das Auseinandergehen der Musik in diese beiden Gattungen auf einem innern Momente, auf dem Streben neben der subjectiv unmittelbaren Form des Gesangs auch die objectiv freiere Form des Instrumentenspiels zu haben, beruht; und er ist zugleich der höchste Eintheilungsgrund, da die Musik als Kunst der Subjectivität, der empfindenden Phantasie in erster Linie nur eben danach sich in sich selbst unterscheiden und gliedern kann, ob die Form der subjectiven Unmittelbarkeit, des einfachen Empfindungsausdrucks rein festgehalten, oder ob sie nach der Seite des Objectiven hin fortgebildet wird durch Hinzunahme verschiedenartiger äußerer Musikorgane, welche der Phantasie einen Kreis von freiern, mannigfaltigern Dar-
2. stellungen des Seelenlebens eröffnen. Dieser Unterschied von subjectiver und objectivsubjectiver Musik tritt aber sodann auch innerhalb der beiden Hauptgattungen wiederum in besonderer Weise auf; die Vocalmusik kann vermöge

Digitized by Google

ihrer Anlehnung an die Poesie neben der abstract subjectiven (lyrischen) auch eine objectivere, mehr darstellende (epische, dramatische) Haltung annehmen, ohne damit aus ihrer subjectiven Unmittelbarkeit herauszutreten; die Instrumentalmusik kann desgleichen das Lyrische in ihrer Weise und mit ihren Mitteln reproduciren, ohne den ihr wesentlichen objectivern Typus einzubüßen, und ebenso ist auch eine Combination der beiden Hauptgattungen möglich sowie zur Vollständigkeit der Formen musikalischer Darstellung nothwendig, mit welcher eine dritte, Gesang und Instrumente vereinigende Gattung gegeben ist.

1. Die Doppelheit des Materials, mit welchem die Musik arbeitet, veranlaßt ihr Auseinandergehen in zwei Hauptgattungen, durch deren concrete, zu den mannigfachsten Combinationen stoffgebende Eigenthümlichkeit sie gewissermaßen entschädigt wird für die engen Schranken der Subjectivität, in welchen sie sich den andern Künsten gegenüber bewegen muß. Die Instrumentalmusik ist, wie der folgende §. näher zeigen wird, objectiverer und freierer Art als die Vocalmusik, wie denn sie selbst und ihre vollkommenere Ausbildung aus nichts Anderem hervorgegangen ist, als aus dem durch Entdeckung tönender Körper angeregten Bestreben, mannigfaltigere, beliebiger handzuhabende Musik zu besitzen, als der bloße Gesang sie bietet, und diese zweite Art von Musik zu einer Begleitung von Handlungen (Processionen, Opfern, Tänzen, Märschen u. s. w.) anzuwenden, welche in dieser Art und diesem Umfang die in ihren Mitteln viel beschränktere Menschenstimme weder ausführen kann noch auszuführen bestimmt ist. Der äußere Eintheilungsgrund ist also zugleich ein innerer; die Vocalmusik ist naturwüchsige unmittelbare Empfindungsmusik, die Instrumentalmusik technisch vermittelte, mannigfaltiger malende Darstellungsmusik; jene ist rein subjectiv, diese objectivsubjectiv. Schon die zusammengesetztern Kunstformen stellen im Gegensatz zur einfachen Melodie einen ähnlichen Fortschritt vom rein Subjectiven zum objectiv Concreten, Gestaltenreichern dar; wie sich schon dort die Musik nach dem Gesetze, daß die Subjectivität über den einfachen Stimmungsausdruck zu reichern und vermitteltern Gestaltungen hinstrebt, in eine Reihe verschiedener Hauptformen gliederte, so theilt sie sich nach demselben Gesetz ein in zwei Gattungen, deren jede alle diese Formen wiederum innerhalb ihrer selbst auftreten lassen kann. Aus letzterem Umstande folgt zugleich, daß der Unterschied von Vocal- und Instrumentalmusik logisch das oberste Eintheilungsprinzip ist; denn es ist das allgemeinste, jede dieser beiden ist in ihrer Art die ganze Musik, während jene Formen nur spezielle Arten musikalischer Kunstwerke sind.

2. Der zweite Satz des §. ist im Bisherigen namentlich durch Dasjenige eingeleitet, was in §. 793 über den Unterschied des plastischen und

Digitized by Google

malenden Styls gesagt ward; er findet ebenso seine Vorbereitung in der Lehre von den Kunstformen, in welchen uns bereits noch ganz abgesehen von der Unterscheidung zwischen Vocal- und Instrumentalmusik der Unterschied rein subjectiver und concret objectiver Musikarten entgegentrat. Die Vocalmusik kann mit Hinzunahme eines erläuternden Textes auch malen, individualisiren, wie z. B. in der Arie gegenüber vom Liede, das in der einfachen Stimmung bleibt; die Instrumentalmusik kann auch singen, indem sie eines ausgedehntern Gebrauchs ihrer Mittel sich begibt und sich auf unmittelbaren Gefühlsausdruck concentrirt, und doch ist hiemit der Grundunterschied nicht aufgehoben; charakteristisch malender Gesang bleibt doch Gesang, unmittelbarer und einfach natürlicher Herzenserguß des seine eigenen Empfindungen hier nur bestimmter als im Liede kundgebenden Individuums, selbst das erzählende Recitativ nicht ausgenommen, Instrumentalgesang bleibt immer Instrumentenspiel (S. 892), aus der unmittelbaren Subjectivität hinausverlegtes, künstlerisch innerhalb einer andern Gattung reproducirtes Lied, Bild des Lieds, nicht dieses selbst; epischdramatischer Gesang ist doch immer Lyrik, wie Romanze und Ballade, Instrumentallyrik bleibt immer ein charakteristisches, malerisches Tonbild, das uns als einzelne neben andern stehende Form der ihrem ganzen Wesen nach charakteristischern und formenreichern Instrumentalmusik anspricht, die Gesangslyrik aber keineswegs ersetzt oder als gleich mit ihr gefühlt wird. Das Genauere über diese Unterschiede ist der Besprechung des Speziellen vorzubehalten; dasselbe gilt von dem, was der §. über die dritte, Gesang und Instrumente vereinigende Gattung sagt, deren Wesen erst nach der bestimmtern Erörterung des Verhältnisses der beiden Hauptarten eingehender behandelt werden kann.

§. 795.

Weitere Neben- und Unterabtheilungen beruhen theils auf den Unterschieden der „Formen des musikalischen Kunstwerks" (§. 781 — 791), die innerhalb der beiden Hauptgattungen wieder besonders geartet auftreten, und auf den Unterschieden der Style, theils auf der Verschiedenheit der Stoffe, welche letztere mehr für die Vocal- als für die Instrumentalmusik umfassende Bedeutung hat, übrigens auch in dieser wie in jener sich wiederum mannigfach differenzirt.

Ein- und mehrstimmige, homophone und polyphone, einfache und mehrtheilige (cyclische) Vocal- und Instrumentalmusik treten neben einander auf, und die Zahl dieser Arten vermehrt sich namentlich durch die verschiedenen Anwendungen und Combinationen der Instrumente. Die Styl-

Digitized by Google

arten ergeben gleichfalls verschiedene Arten von Tonstücken und Tonwerken. Aber gerade bei der nähern Bestimmung und Gliederung hievon kann von einem andern, materiellen Eintheilungsprinzip, vom Prinzip des Stoffes, nicht abgesehen werden. Die Differenz der Stoffe, der mannigfachen Empfindungsunterschiede (Lust und Unlust u. s. w.), der verschiedenen Gefühls- und Stimmungskreise und zwar namentlich der für die Musik (§. 750, a.) so wichtige Unterschied zwischen Religiösem und Weltlichem sowie zwischen den einzelnen Gebieten des letztern greift so weit durch alle, auch durch die Instrumentalzweige hindurch, daß die durch die Unterschiede der Kunstformen und Style begründeten Arten stets zugleich dem einen oder andern stofflichen Zweige zufallen, ja aus der Verschiedenheit der Stoffe selbst erst sich herausbilden und daher diese immer mitzuberücksichtigen ist. Die religiöse Musik fordert so spezifisch hohe Idealität des Styls und Innigkeit des Ausdrucks ohne subjective Sentimentalität und individualistische Stimmungsnüancirung, daß sie ihren Erzeugnissen einen ganz besondern Charakter aufdrückt, der nur im Oratorium eine Verbindung mit der freiern Schönheit, Anmuth und Bewegtheit des weltlichen Styls eingeht, und sie breitet sich zugleich zu einer Mannigfaltigkeit von Unterarten aus, die insgesammt wieder ihre Eigenthümlichkeit haben; die weltliche Musik hat größere formelle Mannigfaltigkeit, aber sie umfaßt auch materiell so verschiedene Sphären, Ernst und Scherz, Tragik und Komik, allgemeinere Gefühls- und Stimmungsschilderung und daneben wiederum concrete Gebiete, wie Kriegerisches, Tanz, Idylle, daß sich für sie auch hieraus die mannigfachsten Besonderungen ergeben. Diese besondern Unterarten religiöser und weltlicher Musik geben den Formen- und Stylarten erst ihre Erfüllung mit bestimmtem Inhalt und Charakter, und es müssen daher bei der speziellen Zweiglehre immer beide Hauptgesichtspunkte, die formellen nnd materiellen, mit einander verknüpft werden. Es ergibt sich von selbst, daß die Eintheilung nach materiellen Gesichtspunkten vor Allem für die Vocalmusik wichtig ist, weil sie mit dem Inhalte, den sie ausdrückt, so ganz und unmittelbar verwachsen ist; z. B. gerade der Unterschied des Religiösen und Weltlichen ist für die Vocalmusik fester abgegrenzt, tritt in ihr ausgeprägter hervor, als in der Instrumentalmusik, die für sich allein mehr das Ideale, Feierliche, Ausdrucksvolle überhaupt als das spezifisch Religiöse, Kirchliche darstellen kann; in der Instrumentalmusik wiegen die formellen Eintheilungsprinzipien vor, ihr eigenthümliches Gebiet ist eben die Formenmannigfaltigkeit, aber auch bei ihr ist das Materielle keineswegs untergeordnet, wie sich dieß z. B. einfach daraus ergibt, daß der Unterschied des Ernsten und Scherzhaften gerade für die Gliederung der hauptsächlich auf reiche Formentwicklung angelegten größern Instrumentalwerke von so wesentlicher Bedeutung ist.

Digitized by Google

§. 796.

Der Unterschied zwischen Vocal- und Instrumentalmusik ist dem zwischen einfacher und zusammengesetzter Kunstform in gewisser Beziehung analog; er kommt nämlich darauf zurück, daß die Vocalmusik die subjectivere, aber unmittelbarere, gebundenere, weniger formenreiche, die Instrumentalmusik die objectivere, aber freiere, beweglichere und mannigfaltigere Musikform ist.

Sowohl die Erörterung des Tonmaterials als insbesondere die Betrachtung der einfachern und zusammengesetztern Musikformen führte schon früher mehrmals zur Berührung des Unterschiedes zwischen Vocal- und Instrumentalmusik. Jene Formen sind zwar durch diese Theilung nicht erst bedingt, sondern unabhängig von ihr, aber sie stehen zu ihr in wesentlicher Beziehung, indem sich nicht alle Hauptformen gleich gut und gleich vollständig in Vocal- und in Instrumentalmusik verwirklichen lassen, sondern die einen mehr auf jene, die andern mehr auf diese angewiesen sind. Was der eigentlichen Melodie näher steht, sei sie nun einstimmig oder mehrstimmig, homophon oder polyphon, fällt der Vocalmusik, was nicht mehr einfach melodisch, sondern melodiös, figurirt ist, der Instrumentalmusik vorzugsweise anheim, und zu diesem Unterschiede treten nun die weitern, jedoch verwandten Momente hinzu, daß die Vocalmusik überhaupt weniger formenreich, mehr für unmittelbaren subjectiven Gefühlserguß bestimmt, die Instrumentalmusik dagegen sowohl durch die Mannigfaltigkeit und charakteristische Eigenthümlichkeit der Organe, die ihr zu Gebote stehen, als durch die größere Freiheit der Handhabung derselben zu den verschiedenartigsten, nüancirtesten, bewegungsreichsten Tonschöpfungen, sowie zu einer über den bloßen Gefühlsausdruck hinausgehenden objectivern Darstellung musikalischer Gedanken befähigt ist.

„Singen" und „Spielen" ist (vgl. S. 892) der populäre, in der That höchst treffende Ausdruck für die beiden Musikarten. Die Vocalmusik singt; sie entsteht dadurch, daß eine Empfindung unmittelbar sich äußert, und sie enthält und will nichts Anderes, als eben diese unmittelbare Empfindungsäußerung. Sie ist somit durchaus innerlich, subjectiv; denn die Empfindung, die innere Bewegung tritt in ihr wirklich so ganz und gar unmittelbar heraus, wie sie nur überhaupt in der Kunst heraustreten kann, und eben nur dieses Heraustreten-, Lautwerdenlassen eines Gefühls ist der Zweck; der Singende will seinem Gefühle freien Lauf verstatten und Sprache verleihen, der Hörende will im Gesang eben dieses sich unmittelbar äußernde Gefühl vernehmen, allerdings zugleich in schöner Form, aber doch in solcher Form, die nichts als die sich vernehmenlassen wollende Stimmung oder Empfindung selbst zum Inhalte hat. Schärfere, speziell darstellende (ma-

Digitized by Google

lende) Charakteriſirung einzelner Momente, concretere harmoniſche und rhythmiſche Kunſt, ſowie auch Darlegung rein formeller Geſangskunſt (Virtuoſität) iſt nicht ausgeſchloſſen, aber dieß Alles kann hier nur in beſchränkterer Weiſe erreicht werden, da das Naturorgan auf kunſtreichere, figurirtere Bewegungen nicht oder nur in geringerem Grad angelegt und vor Allem auf den Ausdruck angewieſen iſt; dieſer iſt im Geſang das Weſentliche; der Geſang muß vor Allem, was er von Natur iſt, ſein und bleiben, ſeeliſch, in die Empfindung verſenkt, ſie unmittelbar aushauchend; die tönebildende Phantaſie dient hier dem Empfinden blos als Mittel der Aeußerung ſeiner ſelbſt. Die Inſtrumentalmuſik dagegen ſpielt; die empfindende Phantaſie hat hier ein Organ vor ſich, an dem ſie die Fähigkeit zur Tonerzeugung gewahr geworden oder dem dieſelbe durch abſichtliche Technik gegeben iſt; dieſes Organ ſetzt ſie in Bewegung, wohl auch getrieben durch das Gefühl, das ſich in Tönen ausſprechen will, aber die Empfindung tritt doch nicht ſo unmittelbar und nicht ſo ſich ſelbſt gleich heraus, wie im Geſang; das äußere Werkzeug folgt nicht ſo unmittelbar dem innern Gefühle, ſchmiegt ſich ihm nicht ſo rein und unbedingt an wie das Stimmorgan, etwas von der Unmittelbarkeit des Ausdrucks oder etwas von Innigkeit geht bei der mechaniſchen Uebertragung der muſikaliſchen Empfindung auf das Organ, das zudem als materielle Maſſe Widerſtand entgegenſetzt, immer verloren, und das Organ iſt immer ein Selbſtändiges, das zunächſt ſeinen eigenen, nicht des Menſchen Ton von ſich gibt und ſomit auch nur ein Abbild, nicht aber den directen Ausdruck der den Menſchen bewegenden Stimmung geben kann. Sodann ſteht der Spielende den Tönen ſeines Organs freier gegenüber als der Singende; er iſt nicht ſelbſt in den Ton, den er hervorbringt, verſenkt, nicht unmittelbar mit ihm verwachſen, ſondern er hat ihn ſich gegenüber als ein Anderes, er verhält ſich zu ihm nicht unmittelbar producirend, ſondern weit mehr zugleich reflectirend, beobachtend, die Töne des Inſtruments treten ihm abgelöst von der eigenen Subjectivität als Figuren, Bilder gegenüber, deren Geſtalt und Bewegung die Phantaſie neben dem daß ſie ſie producirt weit freier verfolgen kann und wirklich mit ſpezifiſchem Intereſſe verfolgt, weil es eben Figuren, Bilder ſind. Die Phantaſie iſt alſo hier weit mehr für ſich thätig als beim Geſang und erhebt weit mehr Anſprüche darauf, daß auch ihr etwas ſie ſpezifiſch Angehendes geboten werde. Kurz, nicht Gefühlserguß, ſondern mindeſtens ebenſoſehr Phantaſiebeſchäftigung iſt hier Zweck; die Tonbilder ſollen allerdings, weil Töne nichts Anderes als Gefühle malen können, durchaus Abbilder einer Gemüthsſtimmung ſein, aber ausgeführtere, ſelbſtändigere, durch concretere Formen und Figuren die Phantaſie als ſolche anregende, beſchäftigende, in freie Thätigkeit, „freies Spiel“ verſetzende Bilder. Endlich bieten die Inſtrumente dem Spieler durch ihre leichtere, beliebigere Hand-

Digitized by Google

habung eine so reiche Möglichkeit hervorzubringender Figuren und Bewegungen und durch ihre charakteristischen Eigenthümlichkeiten eine so große Verschiedenheit von Klangfarben an, daß sie auch nach dieser Seite die Phantasie für sich in Anspruch nehmen und in Thätigkeit versetzen; sie reizen die Phantasie zu mannigfaltigerer, namentlich rhythmischer Formenproduction, die über das bloße Gefühlsäußerungsbedürfniß weit hinausgeht, und diese Formenproduction beschäftigt ebenso auch die Phantasie des Hörers in gleicher Selbständigkeit und Unabhängigkeit. Mit Einem Worte: die Instrumentalmusik ist nicht bloßer Gefühlserguß, sondern auch Phantasiespiel, sie ist nicht bloße Sprache des Herzens, sondern auch objective Bethätigung des Vermögens der empfindenden Phantasie zur Hervorbringung mannigfaltiger, für sich selbst gefälliger und bedeutsamer Tonformen und Toncombinationen oder (S. 921.) musikalischer Gedanken; sie ist freie Thätigkeit, die über dem Gegenstande schwebt, Thätigkeit der Phantasie, die nicht blos dem Gefühle dient, sondern auch des Gefühles sich als Stoffes bedient, dessen künstlerische Abbildung oder Darstellung ihr selbst Zweck ist, sie verfährt freier, wie sie an sich selbst betrachtet freier, mannigfaltiger, beweglicher, formenreicher ist als der Gesang. Die Vocalmusik ist subjectiv, die Instrumentalmusik in der Subjectivität zugleich objectiv; jene ist Aeußerung des Gefühls, diese Darstellung, welche die Darstellung, die Form zugleich zum Selbstzweck macht; jene kommt aus der Innerlichkeit und ihrem einfachern Ausdruck nie ganz heraus und soll es auch nicht, diese aber geht weiter zu den mannigfachsten Bewegungsformen und Klangfiguren, die überhaupt denkbar sind, und bildet diese in selbständiger Weise ungehemmt aus, wie und wieweit sie es irgend vermag. Der Gegensatz ist kein ausschließender; wie der Gesang auch bis zu einem gewissen Grade das Moment der spezifischen Form, der Charakteristik, der melodiösen Figuren, der polyphonen Künstlichkeit in sich aufnehmen kann, so kann ja auch die Instrumentalmusik einfach melodisch sein; aber es ist das nicht ihr eigenthümliches und wichtigstes Gebiet, sie ist und bleibt Spiel, freie und mannigfach charakteristische Formenerzeugung; die Vocalmusik ist plastisch, die Instrumentalmusik malerisch; jene ist Natur in Form der Kunst, die nicht mehr gibt als die Haupt- und Grundzüge der Natur, diese aber ist Kunst, welche die Natur in feinster und individualisirtester Ausarbeitung der sie darstellenden Formen und Farben zeigt und hierin ihre Hauptaufgabe hat. — Der Unterschied zwischen Vocal- und Instrumentalmusik beruht somit schließlich auf nichts Anderem, als darauf, daß die zwei Elemente, die in der Musik als Kunst der „empfindenden Phantasie" enthalten sind, Empfindung und Phantasie, aus einander treten, sich gewissermaaßen verselbständigen, ein Unterschied, der jedoch die Einheit nicht aufhebt, und zwar weder die unmittelbare, indem, wie eben bemerkt, auch die Vocalmusik in

Digitized by Google

die freiere Sphäre der Instrumentalmusik hinübergreift wie diese in die der Vocalmusik, noch die mittelbare, indem beide mit einander zusammentreten und gerade in dieser Vereinigung, in der sie sich gegenseitig verstärken, heben und ergänzen, ebenso großartige als charakteristische Gesammtwirkungen hervorbringen können.

§. 797.

Die Vocalmusik ist zwar insofern nicht reine Musik als der Gesang des hinzutretens eines das Gefühl erklärenden Textes bedarf; aber sie repräsentirt nach einer andern Seite doch das eigentlich Musikalische, sofern sie auf unmittelbaren Gefühlsausdruck sich beschränkt, wogegen die Instrumentalmusik mit ihrer objectivern, phantasiereichern Richtung auf Hinstellung selbständigerer Formen bereits dem Typus anderer, nämlich der darstellenden Künste sich anzunähern beginnt.

Schon in §. 749 und 764 ist die einseitige Ansicht abgelehnt, als hätte die Musik blos mit Formen, musikalischen Figuren, nicht aber mit wirklichem Gefühlsausdruck zu thun, und als wäre ebendarum nur Instrumentalmusik, die allerdings freier in Formen spielt, wirkliche Musik. Das dort Gesagte wird nun hier geradezu dahin weiter fortbestimmt, die Vocalmusik sei in gewissem Sinne die wahre, eigentliche Musik. Jene ist, wie es S. 829 heißt, nicht reine Musik, weil sie das Gefühl nicht in seiner Reinheit, sondern in seiner Verbindung mit dem begleitenden Bewußtsein darstellt. D. h. die Musik tritt in ihr nicht allein, sondern zugleich mit der Rede auf, als Ausdruck eines bestimmten, in der Rede ausgedrückten Gefühles. Aber in anderer Beziehung ist gerade dieß eigentlich Musik, weil hier über den Gefühlsausdruck (wofern nicht Gesangvirtuosität Hauptzweck ist) nicht hinausgegangen, nicht zu große Formbestimmtheit (Figuration, Malerei) erstrebt wird, was eben durch die begleitende Rede unnöthig ist. Jedes Gefühl ist, obwohl mehr oder weniger dunkel, doch ein so und nicht anders gewordenes und seiendes, ein schlechthin bestimmtes, und es ist daher (s. S. 791) ganz dem Wesen der Musik entsprechend, daß sie bestimmt in Worten fixirte Gefühle singt und daß sie nicht singt ohne solche Fixirung; es wirkt hiezu auch der Umstand mit, daß es dem Wesen des Menschen als selbstbewußten Subjects widerspräche, blos Töne hervorzubringen, blos Instrument zu sein, der Mensch, wenn er singen will, muß Bewußtes, Bestimmtes singen wollen; er setzt entweder Worte, Gedichte in Musik, um ihren Gefühlsinhalt auch musikalisch sich vergegenständlichen, um sie auch singen zu können, oder er erfindet, wenn er singen will, musikalisch componirbare Texte oder greift zu schon componirten, in beiden Fällen ist ihm

Digitized by Google

das Singen, aber das inhaltbewußte Singen, Selbstzweck. So tief uns auch die Instrumentalmusik durch Reichthum, Großartigkeit, dramatische Verflechtung und Fortbewegung ergreifen und staunenmachen mag, sie geht doch über das unterscheidende, spezifische Wesen der Musik schon auch hinaus, sie ist phantasievolle Poesie, die sich in freiem Gedankenflug über den einfachen Gefühlsausdruck erhebt, sie ist Malerei, die ihn mit mannigfachsten Klangfarben umgibt, sie ist Zeichnung, die ihn ausschmückt mit einem verschlungenen Gewebe von Figurationen, deren wechselnde Formen bereits die Phantasie, die innere Anschauung, überhaupt, nicht mehr blos die empfindende Phantasie als solche oder die Empfindung selber ansprechen. Weil somit hier die Musik über ihren spezifischen Charakter hinaus sich erweitert und zugleich Phantasiekunst, allgemeine Kunst wird, oder weil eben in der Instrumentalmusik sich das realisirt, was §. 542 (bei der Entwicklung des Satzes, daß die einzelnen Künste nur die Wirklichkeit der Kunst an sich sind und daher vielfach in einander übergreifen) gesagt ist, daß nämlich der Ton selbst auch „als gestaltenerzeugende Kraft" auftritt, daß er auch für die Phantasie wirkt, auch vor ihr „schwebende Gestalten" aufsteigen läßt: so fühlen wir uns in ihr, sobald sie sich entschieden auf diese letztere Seite wendet, doch bereits an der Grenze des rein Musikalischen, wir stehen da gleichsam in einem Mittelgebiete allgemeinerer Gattung, in welchem wir schon mehr als bloße Musik vor uns sehen, und da das Ganze nun doch Phantasiespiel bleibt, zu keiner vollen Bestimmtheit der Gestalt oder des Ausdrucks gelangt, sondern in der Romantik des Gestaltlosen verharrt, so macht sich am Ende gebieterisch die Forderung der Rückkehr zu bestimmterem Gefühlsausdrucke geltend; von der Instrumentalmusik müssen wir schließlich (vgl. S. 830.) entweder hinweg zur concretern Kunst der reinen Phantasie, zur Poesie, zu deren Einleitung und Begleitung sie sich ebendarum so trefflich eignet, oder wir müssen — darum schloß gerade der größte Instrumentalcomponist seine letzte Symphonie in dieser Weise, getrieben durch die innere Nothwendigkeit sein Herzensgefühl bestimmter auszusprechen — zurück zum Gesange, der uns zur ursprünglichen Heimath der Musik, zum unmittelbar klaren Empfindungserguße, zurückführt. Als „Künstler" überhaupt, als Heros der Phantasie würde der reine Instrumentalcomponist den in seinem Fach gleich großen Vocalcomponisten uns in Schatten stellen; aber der größere „Musiker" bliebe uns doch wiederum der Letztere, weil er die Empfindungen des Herzens im Ton uns offenbart, nicht aber vorherrschend an die Phantasie sich wendet, deren Ansprüche auch die übrigen Künste, nicht blos die Musik, zu befriedigen im Stande sind. Inwiefern die Instrumentalmusik allerdings gerade durch ihren unendlichen Gestaltenreichthum, der sie nach der einen Seite über die Grenzen der Musik hinauszuführen droht, nach der andern doch in Einem Punkte auch musikalisch

Digitized by Google

über der Vocalmusik stehe, wird §. 798 zeigen; aber im Ganzen, in ihrem Verhältniß zur Idee der Musik überhaupt betrachtet, kann sie nicht über sie gestellt werden; die (letztlich durch die Beethoven'schen Instrumentalwerke veranlaßte) unbedingte Höherstellung der Instrumentalmusik gehört einer bereits wieder im Zurückweichen begriffenen ideellen Richtung an, welche das allgemein künstlerische Element einseitig betont und hierüber die jeder Kunst durch ihre besondere Natur vorgezeichneten Aufgaben und Grenzen zu unterschätzen geneigt ist.

§. 798.

Aus §. 797 ergibt sich in Betreff der Stellung der beiden Hauptgattungen, daß die Vocalmusik die vorangehende, den Mittelpunct bildende, die Instrumentalmusik sich bei- und unterordnende Gattung ist. Sie hat vor letzterer auch dieß voraus, daß sie größere Reihen zusammenhängender Tonstücke bilden kann, wozu jene nicht fähig ist, weil ihr mit dem erklärenden Worte ein Hauptmittel zu bestimmterem Inhaltsausdruck abgeht. Innerhalb ihrer natürlichen Grenzen aber behauptet die Instrumentalmusik eine Selbständigkeit, die eine reine Ausbildung auch dieser Gattung um so mehr fordert, als ihr doch der eigenthümliche Vorzug beiwohnt, durch die Mannigfaltigkeit ihrer Formen und Organe eine einzelne Stimmung ungleich umfassender, mannigfaltiger und vor Allem freier ausführen zu können, als der bloße Gesang es zu thun vermöchte. Die höchste Form der Musik ist ebendarum eine Vereinigung beider, in welcher die Vocalmusik voransteht, der hinzutretenden Instrumentalmusik aber zugleich hinlänglicher Raum gegeben ist, um auch ihrerseits in möglichster Vollständigkeit und Wirksamkeit sich zu entfalten.

Die Vocalmusik ist der unmittelbare, durch Anlehnung an das Wort klare und bestimmte und in dieser so gewonnenen Bestimmtheit sich selbst genügende Gefühlsausdruck. Mit ihr ist die Musik im Wesentlichen da; die Instrumentalmusik dagegen ist eine höhere und weitergreifende Ausbildung, welche das Wesen der Musik, statt objectiver Gestaltenproduction blos das Subjective der Empfindung zum Object zu machen, alles Objective in's fühlende Subject zurückzunehmen, nicht in so spezifischer Beschränkung eben auf diesen Zweck wie jene verwirklicht. Die Vocalmusik ist ferner eben wegen dieser Bestimmtheit und dieser Subjectivität wesentlich selbständig, sie kann nicht als Zugabe der andern Gattung erscheinen, da das Bestimmtere nicht einem Unbestimmten, das Subjective nicht einem Objectiven als bloßes Accidens sich unterordnen kann; wenn Menschen die Staffage eines Landschaftgemäldes bilden, so ist hier das Verhältniß ein anderes, der Mensch bildet Ein Ganzes mit der Natur, er ist ihr homogen, ja er ist ein Theil

Digitized by Google

von ihr und nach dieſer Seite ihr untergeordnet, während bei Menſchengeſang und Inſtrumentenſpiel dieſe Homogeneität und dieſe höhere Stellung des zweiten Factors nicht ſtattfindet. Der Geſang läßt ſich daher von Inſtrumenten einleiten, begleiten, verſtärken, aber nicht umgekehrt; *die Inſtrumentalmuſik verhält ſich zum Geſang*, ſofern ſie die in ihm hervortretenden Empfindungen noch mit weitern Formen muſikaliſcher Darſtellung umgibt, *ähnlich wie er ſelbſt zu der Empfindung*, die er darſtellt; ſie tritt daher namentlich dann begleitend zu ihm hinzu, wenn er ſelbſt, wie z. B. in der Arie, ſchon mehr in's Einzelne und Mannigfaltige eingeht, ſie fügt die concretere Ausführung ſolcher Stimmungsgemälde bei, gerade wie der Geſang zur Empfindung hinzutritt, wenn dieſelbe aus ihrem dumpfen Weben in ſich ſelbſt zu einem beſtimmtern Ausdruck ihres Inhalts herausſtrebt. Die Anlehnung des Geſanges an das Wort hat aber noch den weitern Vortheil, daß durch ſie allein größere „cycliſche" Tonwerke möglich werden. Längere Reihen von Inſtrumentalſätzen, wenn auch noch ſo kunſtreich nach den Geſetzen der Abwechslung, des Contraſtes, des Bewegungsrhythmus, des dramatiſchen Fortganges gegliedert, ſind eine Unmöglichkeit, ſie würden in Folge der Unbeſtimmtheit, die das Fehlen des Wortes mit ſich führt, den Geiſt, der vergeblich nach Licht in dieſen geſtaltloſen Tongeweben ſuchte, völlig abſpannen und abſtumpfen, daher ſchon Ouvertüren und Symphonien nicht zu lang ſein dürfen; Beſtimmtheit des Textes iſt nothwendig erforderlich, wenn die Muſik nicht auf kurze Tonſtücke beſchränkt, ſondern auch zu umfaſſendern Tongebilden größeren Styls befähigt ſein ſoll. — Allein im Gegenſatz hiezu tritt nun eben auch der eigenthümliche Vorzug der Inſtrumentalmuſik hervor. Sie vermag nicht größere Reihen von Stimmungen vorzuführen, wohl aber einzelne Stimmungen in einer Weiſe in's Große, Weite und Tiefe zu malen, zu der dem Geſang die Mittel fehlen, ſie vermag die Einzelſtimmung (ſofern dieſe innerhalb ihrer ſelbſt auch wiederum eine in's Unendliche analyſirbare Mannigfaltigkeit von Gefühlen, Luſt und Unluſt, Ruhe und Bewegung, Affect und Reſignation u. ſ. w. enthalten kann) mit Hülfe der ihr zu Gebot ſtehenden Maſſen, Klangfarben, verſtärkten Harmonieen, mannigfaltigen Rhythmen, Figurirungen ſo ſchlechthin concret für die Phantaſie durchzuarbeiten bis in ihre mannigfaltigſten und feinſten Wechſel, Nüancirungen, Abſtufungen, Steigerungen hinein, daß ſelbſt der kunſtvollſte polyphone Geſang dadurch überboten wird, wenn man nämlich von der Innigkeit des Ausdrucks abſieht, die dem Geſange ſtets vorzugsweiſe als ſein Eigenthum bleibt. Und in dieſem Reichthum von Mitteln, Formen entwickelt ſie zugleich eine, der Vocalmuſik wiederum verſagte, *Freiheit*, in der ſich ſo ſpezifiſch wie ſonſt nirgends die Unendlichkeit des Geiſtes, die unbegrenzte Erregbarkeit und Weite des Gefühls, die unabmeßbare Combinationskraft der Phantaſie

Digitized by Google

reflectirt. Sie ist nicht an das Naturorgan, nicht an erklärende Worte gebunden; sie bleibt bei aller concreten Mannigfaltigkeit doch stets im Unbestimmten, Gestaltlosen, im Reich der reinen Form, die den Inhalt (die Stimmung und ihren Verlauf) blos symbolisch andeutet, nicht definitiv ausdrückt; sie bietet wohl innerlich Bestimmtes, aber sie sagt es nicht, sie erhält sich frei hievon, folgt nicht einzelnen Worten, Sätzen, sondern bewegt sich ungebunden, wie das Gefühl selbst, bevor es sich gesammelt und in Worten sich ausgesprochen hat; sie hat ebendamit auch ein mit der Allgemeinheit des Denkens verwandtes Element, sie gibt wohl viele Tonreihen, die an sich gerade so concret sind wie Vocalmelodieen, an Bestimmtheit des Ausdrucks diesen nichts nachgeben, aber sie beläßt sie ohne den erklärenden Text, und damit läßt sie sie stehen wie allgemeine Typen, die so oder anders aufgefaßt, gedeutet werden können, sie hat auch mehr Raum zu Tonbewegungen, die nicht eigentlich melodisch sind und so gleich von vornherein nicht den Charakter spezifischen Gefühlsausdrucks an sich tragen, sondern mehr das lebendig aufgeregte, aufgerüttelte, in Spannung versetzte Gemüth überhaupt darstellen, sie muß sich allerdings quantitativ auf die Schilderung des Verlaufs einer einzelnen Stimmung beschränken, aber innerhalb dieser hält sie sich mit ihren die Stimmung und deren Gang erschöpfend analysirenden und doch das Qualitative, das Was des Geschilderten blos andeutenden Tongeweben so sehr im Allgemeinen, daß sie damit zugleich ein Abbild des in seine Innerlichkeit zurückgezogenen, die allgemeinen Formen, Verhältnisse, Verknüpfungen der Dinge an sich vorüberziehenlassenden Gedankenlebens wird. Der Gesang gibt die einzelne Stimmung direct, einfach, in wenig Worten; die Instrumentalmusik dehnt sie aus in's Weite und Breite, verfolgt und erschöpft den ganzen Umkreis der Gemüthsbewegungen, welche durch sie hervorgerufen werden, schildert sie in den mannigfaltigsten Farben und Wendungen, und läßt zugleich Alles in geisterhafter Idealität; so kommt es, daß nicht blos das einzelne Gefühl, sondern das Leben des Gemüths überhaupt und nicht blos das Gemüthsleben, sondern auch der ganze Schwung und Reichthum der Phantasie, dessen der Geist fähig ist, ja seine eigene ideale Unendlichkeit und Freiheit in ihr dem Bewußtsein gegenübertritt. Malerisch schildernde, dramatisch entwickelnde und in vollkommenster Lebendigkeit und Freiheit sich bewegende, die ganze Tiefe des Geistes und Gemüths enthüllende Darstellung der Einzelstimmung ist die Sphäre der Instrumentalmusik; diese hat sie anzubauen, in ihr steht sie da als eigene, vollberechtigte, das Tonmaterial erst ganz erschöpfende, den Gesang überbietende Kunst, und darum ist auch nicht die Vocalmusik für sich, sondern sie in ihrem Verein mit ihrer weniger seelenvollen, aber erfindungsreichern und mannigfaltiger ausgerüsteten Schwester die höchste Form der Tonkunst überhaupt. Es muß auch Kunstwerke geben,

Digitized by Google

in welchen die ganze Musik mit allen Mitteln und Formen zusammenwirkt, also Kunstwerke, die beide Gattungen vereinigen; in dieser Einheit gehört der Vortritt der selbstbewußtern, klar vom Herzen zum Herzen redenden Vocalmusik, aber auch der andern muß es gestattet sein, ihren Reichthum und ihre Kraft und Freiheit ungehemmt, so weit die Einheit es erlaubt, zu entfalten, wenn ein vollständiges, uns ganz ausfüllendes, alle unsere geistigen Kräfte in Anspruch nehmendes und befriedigendes musikalisches Kunstwerk entstehen soll. In der concreten Formenfülle der Instrumentalmusik ist es dann endlich auch begründet, daß sie für die Vocalmusik in vielen Fällen unentbehrlich wird; sobald die Vocalmusik aus dem Gebiet des einfach innigen Stimmungsausdrucks herausgeht, bedarf sie instrumentaler Begleitung, um mehr Fülle und Anschaulichkeit zu gewinnen, und so zeigt es sich auch hieran, daß nicht Trennung beider Gattungen und einseitige Ueberschätzung der einen oder andern, sondern harmonische Vereinigung beider die höhern künstlerischen Zwecke der Musik erreichen hilft. — Das Verhältniß der Instrumental- zur Vocalmusik ist dem hier Entwickelten gemäß auch noch mit etwas Anderem, nämlich mit dem zwischen Melodie und (selbständig rhythmisirter) Harmonie zu vergleichen; Melodie ist Ausdruck, Harmonie verstärkter, erwärmter, vermannigfaltigter Ausdruck; wie eben darum die Melodie der Harmonie voransteht und doch in Tiefe, Wärme und Kraft mit ihr nicht wetteifern kann und nicht volle Musik ist ohne sie, so behauptet die Vocalmusik ihrer Schwester gegenüber den ersten Rang, muß sie aber als die reicher ausgestattete Begleiterin und Gehülfin anerkennen, die Vieles allein leisten und ohne die sie selbst nicht vollkommen das musikalische Gefühl befriedigen kann.

α. Die Vocalmusik.

§. 799.

Die Gliederung der Vocalmusik ist in der allgemeinen Eintheilung der Formen des musikalischen Kunstwerks in der Hauptsache bereits vorgezeichnet; sie zerfällt 1) qualitativ einerseits in einfach melodischen und melodiösen, figurirenden, andrerseits in ein- und mehrstimmigen, in homophonen und polyphonen Gesang, 2) quantitativ in für sich stehenden Einzelgesang und größere Gesangwerke. Die weitern Unterschiede, welche zu diesen hinzutreten, sind die zwischen rein subjectiver (lyrischer) und objectiv subjectiver (darstellender, epischer, dramatischer), zwischen weltlicher und religiöser, sowie in formeller Beziehung zwischen unbegleiteter und begleiteter Vocalmusik; ebenso reflectiren sich die verschiedenen Stylarten und die Stimmungsunterschiede auch in der Vocalmusik.

Digitized by Google

Die im §. angegebenen Unterschiede sind durch die §§. über Melodie, allgemeine Musikformen, Stylarten, Vocal- und Instrumentalmusik hinlänglich motivirt und vorbereitet, so daß sie keiner speziellern Rechtfertigung bedürfen. In welcher Art diese Unterschiede bei den einzelnen Formen sich vielfach kreuzen und combiniren, wird bei der Entwicklung von selbst hervortreten. Der Unterschied des Volks- und Kunstgesangs ist in die allgemeine Eintheilung nicht aufgenommen, da er nur innerhalb der Liedform seine Geltung hat. — Ein Zweifel könnte bei einigen in den nächsten §§. besprochenen Formen der Vocalmusik, die in der Regel Instrumentalbegleitung fordern (Arie u. s. w.), darüber entstehen, ob sie nicht etwa erst zur dritten Hauptgattung gehören, welche durch Vereinigung der Vocal- und Instrumentalmusik zu Stande kommt; allein so lange die letztere blos begleitend auftritt, nicht aber zugleich sich selbständig entwickelt und eben durch diese selbständige Entwicklung ihres eigenen Wesens zum Ganzen mitwirkt, haben wir immer noch Vocalmusik in Vereinigung mit Instrumenten, nicht aber eine Einheit beider Hauptzweige, durch welche eine ganz neue Gattung entsteht.

§. 800.

Die erste Stufe der Vocalmusik ist das Lied, das „Stimmungsbild" der Musik, die einfache Melodie, welche die in ein lyrisches Gedicht niedergelegte Stimmung in ihrer einfachen Allgemeinheit musikalisch wiedergibt, entweder mehr volksmäßig natürlich, in ungebundener Weise vor Allem den Ausdruck anstrebend, oder in kunstmäßiger, die eine oder andere Stylart principiell durchführender, die Tendenz auf Ausdruck jedoch gleichfalls voranstellender Form; endlich entweder mit oder ohne Begleitung von Instrumenten und Nebenstimmen, mit oder ohne Mehrstimmigkeit.

Den Naturgesang ohne Worte, das zum Jodeln ausgebildete Jauchzen, von dem schon S. 816 die Rede war, übergehen wir hier und wenden uns gleich zu der bestimmtern Form des Liedes, die aus dem poetischen Liede hervorwächst und selbst wiederum es mitproduciren hilft, indem das Gesangsbedürfniß ebenso zur Liederdichtung anregt, wie die Liederdichtung zur Liedercomposition weiterführt. Das Lied ist zunächst rein lyrisch, die Liedermelodie will nichts sein als der Ausdruck der Gesammtstimmung des Gedichtes nach ihrem eigenthümlichen Charakter der Erregtheit, der Lust, des Scherzes, der Trauer, der Wehmuth u. s. w. Das Lied geht einerseits auf bestimmten Ausdruck und hat eben in ihm sein Wesen, nicht etwa in selbständigerer Ausbildung der musikalischen Form, es ist einfache Musik, deren Werth ausschließlich in dem Sprechenden, Treffenden, Charakteristischen besteht; aber andrerseits bleibt es bei der Gesammtstimmung stehen, es ver-

Digitized by Google

folgt nicht die einzelnen Wendungen und Momente der Dichtung, es malt, charakterisirt noch nicht Einzelnes, sondern es bringt gleichsam den allgemeinen Gefühlsgehalt, der die ganze Dichtung durchdringt, auf einen kurzen, d. h. möglichst plastisch und anschaulich sich abrundenden Ausdruck, es hebt jenen Gefühlsgehalt heraus, es löst den Duft der Empfindung, der im Ganzen weht, von ihm ab; das Lied kehrt die Seele der Dichtung heraus, macht die Gemüthsbewegung, welcher sie entsprossen war, in Tönen offenbar, es faltet den in poetische Worte, Gedanken, Sätze auseinander getretenen Inhalt des Gefühls wiederum zusammen zur einfachen Gefühlsform, ohne das Einzelne der poetischen Ausführung nachbilden, musikalisch veranschaulichen zu wollen. Diese einfache Allgemeinheit zeigt sich als Grundcharakter des Liedes namentlich darin, daß es für das in mehrere Strophen zerfallende Gedicht nur Eine in jeder Strophe wiederkehrende Melodie hat, es bleibt sich wie das Metrum gleich, dessen starre Form es in den weichen Fluß der Musik auflöst, es kann natürlich, sofern die Anlage des Gedichtes es gestattet oder geradezu fordert, in einzelne Takte, Sätze, Perioden einen besonders charakteristischen, einen etwas erhöhten Ausdruck und Nachdruck legen, aber es tritt im Ganzen aus den Schranken der einfachen Melodie nicht heraus. Allein dieser Einfachheit ungeachtet ist das Lied so mannigfaltig wie die Unterschiede der Stimmungen und die auf ihnen beruhenden Unterschiede lyrischer Dichtungen selbst es sind; ja es schließt, obwohl es auf Charakteristik einzelner Momente der Empfindung sich nicht (wie die Arie) einläßt, doch einen mehr individualisirenden Naturalismus nicht aus, sondern es theilt sich gerade hienach in zwei Hauptklassen, in das weniger concrete Stimmungen ausdrückende, einfach empfindende und das entschiedener charakteristische, naturalistische Lied, welche beide wiederum die mannigfachsten Unterarten unter sich begreifen, indem z. B. der ersten Klasse Lieder angehören, deren Gegenstand die einfachen, allgemein menschlichen Gefühle und Stimmungen, elegische Empfindungen, Liebe, Freude, Trauer und dergleichen bilden, der zweiten Klasse aber die concretern Arten der Gesellschafts-, Bundes-, Fest-, Kriegs-, Trink-, Spottlieder, der Lieder, welche geschichtliche Erinnerungen oder Sagen feiern (ohne damit aus dem einfach lyrischen Charakter herauszutreten). Wegen seiner Einfachheit und seiner blos dem unmittelbaren Ausdruck des natürlichen Gefühls zugewandten Innigkeit ist das Lied etwas Naturwüchsiges, das aus dem Leben selbst sich erzeugen kann, auch wo es noch ganz an höherer Ausbildung der musikalischen Formen fehlt; ebenso aber läßt es auch eine künstlerische Behandlung zu, und so entsteht der weitere sehr wichtige Unterschied des Volks- und Kunstlieds. Das erstere ist das einfachere, ungebundenere, formlosere, indem es in ihm nur um den möglichst sprechenden und natürlichen Empfindungserguß zu thun ist; exacte Symmetrie der

Digitized by Google

Periodisirung, strenges Ebenmaaß und feinere Gestaltung des Rhythmus, kunstvolle Modulation, ja selbst strenges Festhalten eines bestimmten Tongeschlechts (Dur oder Moll) wird hier noch nicht angestrebt und entsteht mehr zufällig, aber Alles, was zum Ausdruck gehört, Klarheit und Bestimmtheit, kräftige Erregtheit, Derbheit, heitere Laune, Humor, Herzensfreudigkeit, Liebesdrang, sowie andrerseits tiefe Weichheit, elegische Wehmuth, traurige Sehnsucht, düstere Melancholie, tritt in der Volksmelodie mit einer Frische, Ursprünglichkeit und Naivität hervor, die sie nur mit der Volkslyrik theilt, die Musik tritt hier auf in dem Gewande unverkünstelter Natur, daher das Volkslied stets die reine Quelle bleibt, aus welcher auch der höhern Tonkunst jedes Zeitalters stets neue Läuterung und Erfrischung zuströmt. Eine weit schwerer und seltener gedeihende Pflanze ist das Kunstlied, es kann nicht gelingen, wenn die Kunst aufgehört hat naiv zu sein; es soll allerdings seinen Charakter als Kunstlied nicht verleugnen, sondern im Gegentheil alle Mittel der Kunst, die auf so beschränktem Gebiete anwendbar sind, für sich aufbieten, es soll nicht durch erkünstelte Popularität, sondern durch ideale Einfachheit oder, wo es um dieß zu thun ist, durch treffenden, schlagenden Naturalismus wirken, aber es setzt Naivität sowohl des Fühlens selbst als des Erfindens voraus; denn das Lied soll ja doch immer den unmittelbarsten Ausdruck wirklicher Empfindung, der überhaupt möglich ist, geben, auch das Kunstlied muß stets eine wirkliche, durch keine Reflexion abgeschwächte, abgeblaßte, beirrte Bewegtheit des Herzens abspiegeln und das in einer Form, die gleichfalls überall diese ihrer selbst sichere, unbeirrte, frisch zugreifende Unmittelbarkeit an sich hat, und die ebendarum nicht gemacht, künstlich erdacht, sondern nur, nachdem sie aus künstlerisch gebildeter Phantasie sogleich in kunstmäßigerer Gestalt als das Volkslied emportauchte, dann auch im Einzelnen kunstmäßig ausgeführt werden kann. Während das Volkslied seines mehr stofflichen Charakters wegen sich mehr nach den verschiedenen Stimmungsqualitäten, wie sie oben der Hauptsache nach aufgezählt sind, in verschiedene Gattungen gliedert, kommt beim Kunstlied als der bewußtern, ideellern Form auch der Stylunterschied in wesentlichen Betracht, der freilich mit dem Inhaltsunterschied selbst wieder in enger Beziehung steht; einfache, ernste Idealität, kräftig malender Naturalismus, soweit er die Grenzen des Liedes nicht überschreitet, rührende Weichheit, reizende Anmuth sind hier die Hauptunterschiede, wogegen das Erhabene im Liede nur annäherungsweise erreicht werden und das Derbkomische nicht in ausgeführterer Weise in ihm vorkommen kann. Verwandt, aber nicht zusammenfallend mit diesen Unterschieden ist der zwischen religiösem und weltlichem Liede; das erstere ist immer ideal, kann aber ebensosehr den Charakter des Ernsten, des an sich Haltenden, als des Weichen, Gebrochenen an sich haben, wogegen dem weltlichen

Digitized by Google

Liede neben der Idealität und Weichheit das Naturalistische, das charakteristischer Individualisirende, ebenso das Anmuthige und nicht minder die Fortführung der Weichheit der Empfindung bis zum Schmelz reiner Sentimentalität (im guten Sinne des Wortes), die eben im Liede den passenden Ort zu ihrer Aeußerung findet, vor Allem zugehört. Das religiöse Lied fällt unter den oben aufgeführten zwei Hauptklassen der ersten, dem „einfach empfindenden" Liede zu; Einfachheit ist bei aller Innigkeit sein Gesetz; ein religiöses Lied, selbst wenn es nicht von vorn herein zu einem Chorgesang bestimmt ist, muß immer allgemeiner Natur sein, in dem Sinne, daß die Andachtsstimmung den beherrschenden Grundton bildet und daher die speziellere Stimmungsindividualisirung ausgeschlossen bleibt; das Natürlichmenschliche darf sich hier nicht frei in die Weite und Breite ergehen, sondern darf nur erscheinen als aufgelöst in die Idealität des frommen Gefühles überhaupt. Die dem religiösen Liede nicht minder wesentliche Idealität schließt aber ebenso auch ein zu starkes, zu ausdruckreiches Hervortreten des Empfindens selbst aus (vgl. S. 975), die Empfindung darf hier nicht auftreten mit dem Reiz und Schmelz des Schwelgens in sich selbst, des Anmuthiglockenden, des Rührenwollens, und auch das Süße, Weiche, sehnsüchtig oder wehmüthig Zerfloſſene findet in diesem Gebiete seine Stelle nur unter der Hülle edler Idealität, die das Empfindselige, Sentimentale, Schmachtende von ihm abwehrt; kurz wie durch Naturalismus, so durch überfließende Anmuth und Weichheit wird die Musik weltlich, wogegen auf der andern Seite das weltliche Lied, z. B. wo es ethischen Inhaltes ist oder wo durch die Dichtung eine Mischung beider Gattungen (frommer Kriegesmuth, religiöser Patriotismus) an die Hand gegeben ist, durch idealen Charakter sich dem religiösen bis zur Ununterscheidbarkeit annähern wird, nur etwa mit Ausnahme der weniger activkräftigen Haltung, die sich im religiösen Lied immer noch irgendwie ausprägen sollte, weil die Ichheit hier nicht auf sich selbst gestellt, sondern vom Gefühl der Abhängigkeit von einer universellern Macht durchdrungen ist. In formeller Beziehung ist es natürlich nicht blos die Tonfolge (nebst Modulation und Harmonie), sondern namentlich auch Rhythmus (und Tempo), in dessen verschiedener Gestaltung jene Unterschiede sich musikalisch ausprägen; wie die Tonfolge bald einfachere, gleichförmigere, bald geschwungenere, verschlungenere, in stärkerem Wechsel und Contrast sich hebende und senkende, schärfer und eckiger sich zuspitzende Linien zieht, so ist auch der Rhythmus bald ruhiger, gehaltener, gleichartiger, bald auch energisch, provocirend, leicht, lebendig, springend, wechselvoll, wie der Charakter des einzelnen Tonstücks es erheischt. Eine weitere, zu diesen Stoff- und Stylunterschieden noch hinzukommende Unterscheidung ist die zwischen Liedern für verschiedene Stimmen; die sich hier ergebenden speziellern Unterschiede sind wiederum theils materieller Natur (Männergesang, Kinder-

Digitized by Google

lied u. s. w.), theils formeller Art, indem der verschiedene Charakter der Stimmen, wie er S. 850 angegeben ist, auf die Gestaltung dieser Liedergattungen von Einfluß ist und in ihnen zu naturgemäßem Ausdruck kommen soll.

Wir betrachteten das Lied bis jetzt noch ohne Rücksicht auf die Frage, ob es als Einzelgesang (Monodie) oder als unison vielstimmiges oder als mehrstimmiges oder endlich mit oder ohne instrumentale Begleitung auftritt. Monodie ist das Lied seinem allgemeinen Begriffe nach nicht, da es in der Regel die natürlichen und hiemit auch zu sympathetischem Mitgefühle geeigneten Empfindungen des Menschenherzens ausspricht, und ebensowenig schließt es an sich die Begleitung aus; die letztere dient im Gegentheil zu einer Verstärkung, Verdeutlichung, charakterisirenden Ausmalung des einfachen Liedestones und Liedesausdrucks, die an sich seine Wirkung nur heben kann, wenn sie nämlich seinem Charakter gemäß ist und sich dem Gesang gebührend unterordnet, sie thut zum Gesang einen instrumentalen Wiederklang hinzu, der ihn gleichsam aus seiner Einsamkeit herausnimmt, ihn voller, tonreicher macht; sie umgibt ihn mit der Lieblichkeit der Harmonie, durch die er an Innigkeit gewinnt, sie muß nur etwa da nothwendig fehlen, wo das Lied, wie z. B. Gretchen's „Meine Ruh' ist hin" entschieden einen stillen, verhüllten, beklemmten Monolog des Herzens mit sich selbst darstellen soll. Lieder solcher Art sind natürlich auch wesentlich monodisch; und nicht minder, jedoch wohl begleitbar, sind es alle diejenigen, welche etwas rein Individuelles oder ganz besonders zarte Gefühle aussprechen; die Grenze ist hier freilich schwer zu ziehen, und schlechthin ist von Liedern der letztgenannten Art jede Mehrheit mitsingender Stimmen nicht auszuschließen, wenn nur diese Nebenstimmen selbst in Führung und Vortrag dem Liedcharakter angemessen sind. Die Angemessenheit der unisonen Viel- oder der harmonischen Mehrstimmigkeit nimmt zu, je mehr das Lied allgemeinere Bedeutung, Lebendigkeit, Kraft, Wärme hat, so z. B. bei nationalen, kriegerischen, gesellschaftlichen Liedern; bei diesen letztern wird sie geradezu zur Nothwendigkeit, und hiemit tritt denn auch die einzige concretere Form auf, welcher das Lied fähig ist, nämlich das Einandergegenübertreten einer Einzelstimme und des mehrstimmigen Gesangs, die bereits in dramatisirender Weise einander antworten. Lieder, die wesentlich auf Vielstimmigkeit angelegt sind, machen eine eigene Gattung aus, das Chorlied (indem wir die Bezeichnung Chor für den über das einfach mehrstimmige oder unison vielstimmige Lied hinausgehenden gewichtigern, entwickeltere Musikformen in sich aufnehmenden vielstimmigen Gesang aufbehalten). Das Chorlied ist schon weniger als das melodische Lied auf Melodie und Rhythmus allein angewiesen, es wirkt auch durch Tonkraft und Tonfülle, es kann ebendarum in die Melodie weniger spezifische Entwickelt-

Digitized by Google

heit und Bedeutſamkeit legen, ſie und ihre Rhythmiſirung vereinfachen, ja es muß Letzteres thun, wenn es allgemein ſingbares Volks- oder Gemeindelied werden will. Davon gibt insbeſondere das volksmäßige religiöſe Chorlied, der Choral, eine klare Anſchauung. Der Choral ſtreift vermöge innerer ſachlicher Nothwendigkeit alle ſpezifiſchere melodiſche und rhythmiſche Gliederung ab, er ſucht den Gang des Geſangs und die Takteintheilung möglichſt einfach und gleichförmig zu geſtalten, er gewinnt, was er hiedurch an Mannigfaltigkeit und Belebtheit verliert, wieder theils durch die ſicherer und leichter gewordene Bewegung der Maſſe, theils durch die Würde und Ruhe, die in dieſem regelmäßigen Fortgange liegt, ſowie durch rhythmiſch bewegtere und melodiöſere Zwiſchenſpiele zwiſchen den einzelnen Strophen, welche der Maſſenbewegung zugleich die für ſie nothwendigen Ruhe- und Sammlungsmomente gewähren, und welche ſchon aus dieſem Grunde nur ein viel zu weit greifender Puritanismus vom Kirchengeſange ausſchließen zu müſſen glauben kann. Im Choral kommt ſo die dem Liede weſentliche Einfachheit, verbunden mit idealer Großheit und mit einer von aller Ueberweichheit fernen ernſtkräftigen Haltung, zu ihrer vollen Verwirklichung, der Choral iſt das Lied in ſeiner eigentlichſten Geſtalt, auf ſeiner höchſten Potenz. Die Harmonie der Inſtrumentalbegleitung überlaſſend, ſtrömt er im klaren Octavenzuſammenklange aller Tonregionen machtvoll und gemeſſen einher, das reinſte Bild des Zuſammengehens aller individuellen Empfindungen in Ein ſie befaſſendes Allgemeines, verſchmähend alle ſpezielle Individualiſirung, blos Eine Geſammtſtimmung darſtellend, in der die perſönlichen Gefühle der Einzelnen wie zu Einem unauflösbaren Guſſe verſchmolzen ſind. Den Gegenſatz zum Choral bildet dasjenige Chorlied, das einen großen oder den größten Theil der Wirkung entweder in den Rhythmus oder in Harmonie und Modulation legt; auch hier kann die Tonkunſt innerhalb enger Schranken, oft nur durch einzelne an rechter Stelle angebrachte Harmoniewendungen, die ſchönſten und charakteriſtiſchſten Effecte hervorbringen, obwohl natürlich Ebenmaaß, Fluß, beſtimmter Charakter der Melodie die Haupteigenſchaften des Liedes zu bilden haben; das vorzugsweiſe durch Harmonie wirkende Chorlied nähert ſich bereits dem „Chore“ ſelbſt, in welchem die verſchiedenen Tonmittel und Tonformen zu entwickelterer Anwendung gelangen.

Das Lied als die Realiſation der einfachen Melodie iſt wie dieſe (§. 779) Anfang, Mitte und Ende aller Muſik; mit ihm erſt gewinnt ſie Klarheit, Seele, Innigkeit; zur Liedform kehrt ſie überall, auch in Inſtrumentalwerken, zurück von den zuſammengeſetztern Kunſtformen; aus ihr bildet ſie durch Figurirung, Variirung, Nachahmung u. ſ. w. dieſe höhern Formen ſelbſt heraus; Lieder jeder Art, beſonders Volkslieder, Chorale fügt die Compoſition gerne (freilich oft auch mißbräuchlich als Nothbehelf) in größere Tonwerke ein, als Momente der Ruhe, in welchen die erregtere,

Digitized by Google

verwickeltere und künſtlichere Tonbewegung ſich erweicht und ſammelt, ſich abklärt und vereinfacht und das Gefühl in ſeiner urſprünglichen Natürlichkeit und Innigkeit zum Worte kommen läßt. Aber die Sphäre des Liedes iſt zu eng, ſein Gang und ſeine Mittel zu einfach, als daß ſchon die Vocalmuſik, geſchweige denn die Inſtrumentalmuſik bei ihm ſtehen bleiben könnte; die lyriſche Muſik würde zu elegiſch, zu wenig charakteriſtiſch entwickelt, zu einförmig, wenn ſie auf das Lied ſich beſchränken wollte, und das Lied muß daher reichere Geſtalten aus ſeinem Schooße hervorgehen laſſen. Dieſes Ungenügende der Liedform kündigt ſich zuerſt damit an, daß ſchon innerhalb ihrer ſelbſt ein Streben nach Erweiterung und mannigfaltigerer Charakteriſtik hervortritt, durch welches ſie über ihre urſprüngliche Geſtalt hinausgetrieben wird.

§. 801.

Aus der einfachen Liedform tritt das Kunſtlied zuerſt damit heraus, daß es durch variirende Begleitung einen Wechſel und Fortſchritt in den Ausdruck der lyriſchen Stimmung zu bringen ſucht. Hieran ſchließt ſich weiter das durchcomponirte Lied, eine Form, die beſonders dann ihre Geltung hat, wenn der Inhalt des Lieds nicht mehr rein lyriſch, ſondern erzählend, epiſchlyriſch iſt, d. h. bei der Ballade, wiewohl das epiſchlyriſche Lied auch innerhalb der einfachen Form bleiben kann, womit die Romanze gegeben iſt.

Variirung der Inſtrumentalbegleitung iſt eine durch das natürliche Streben nach Mannigfaltigkeit und Abwechslung hervorgerufene Form, die aber aus dem Liede bereits etwas Anderes macht als es urſprünglich iſt. Die Melodie bleibt ſich in ihren Wiederholungen gleich, aber die Nebenſtimmen wechſeln; dadurch iſt ſogleich (falls nämlich die Abwechslung nicht bloße bedeutungsloſe Form iſt) eine verſchiedenartige Nüancirung der Stimmung und mit ihr ein Fortgang, eine Fortbewegung von einer Stimmungsmodification zur andern gegeben; das feſte, gerade durch die gleichförmige Wiederholung des Ganzen um ſo mehr in's Licht geſetzte Verweilen des Gefühls auf Einer Grundſtimmung beginnt ſich zu lockern, die plaſtiſche Geſtalt des Liedes bekommt Leben und Bewegung, welche ſeine ruhige Gleichheit mit ſich ſelbſt erſchüttert, welche jedoch z. B. innerhalb größerer Tonwerke, Opern u. ſ. w., in denen Vermannigfaltigung des Ausdrucks ohnehin das Grundgeſetz bildet, ganz in Ordnung iſt, indem ſie das Lied den ſonſt in dieſen Werken herrſchenden Formen annähert. Das in der Begleitung variirte Lied bildet den Uebergang zum durchcomponirten, das einzelne oder alle einzelnen Strophen mit eigenen, mehr oder weniger unter ſich verwandten, natürlich aber von Einer Grundidee getragenen Melodieen

Digitized by Google

ausstattet. Schon beim lyrischen Lied kann dieß eintreten, wenn es mehr eine werdende, in stetigem Fortgange begriffene, sich steigernde Stimmung, oder eine reflectirtere, die Empfindungen bestimmter auseinander legende, nach verschiedenen Seiten des Fühlens sich hinwendende oder geradezu in gegensätzliche Gefühlsmomente (vgl. S. 796) sich spaltende und aus ihnen erst wieder in sich zurückkehrende Gemüthsbewegung darstellt; hier muß die Musik, wenn nicht vielfach völlige Incongruenzen einzelner Theile des Gedichtes mit der Gesangcomposition entstehen sollen, dem Gange und den Wendungen des Gedichtes nothwendig folgen und kann es auch mit vollstem Rechte, da sie im Festhalten des Grundtons, in beschränkterer Anwendung von Modulationen, sowie in der Gestaltung der Tonfolgen, Harmonieen und Rhythmen immer Mittel genug besitzt, um die Einheit des Ganzen nicht verloren gehen zu lassen. Innerhalb des eigentlich lyrischen Liedes ist jedoch die durchgehende Composition immer Ausnahme, niemals Regel; sie ist je nach Umständen Sache freier Wahl des Componisten, der einen auch einfacher Behandlung fähigen Text umfassender bearbeiten, eine reichere Fülle von Empfindung in ihn hineinlegen kann, als er zunächst zu enthalten schien. Bestimmter gefordert aber ist sie, wenn das Gedicht nicht einfach lyrisch, sondern erzählender Art ist, so daß in ihm nicht blos ein Wechsel von Empfindungen, die doch wieder zusammen Ein Stimmungsganzes ausmachen, sondern zugleich ein realer Wechsel differenter, gegensätzlicher Zustände, Handlungen, Begebenheiten zur Entwicklung kommt, welche ebendarum auch von bestimmterem Wechsel und Contrast der innern Zustände, der Stimmungen (sowohl objectiv der Personen, deren Schicksale und Handlungen Inhalt des Gedichtes sind, als subjectiv des Zuschauers und Hörers) begleitet sind. Diese episch- und, sofern die Personen als ihre Empfindungen selbst aussprechend auftreten, zugleich dramatisch-lyrische Poesie ist die Ballade, die sich zur musikalischen Composition eignet, wenn das lyrische Element in ihr das hervorstechende ist. Die Musik kann hier bereits eine mannigfaltige Charakteristik, wie sie das einfache Lied nicht zuläßt, entwickeln, sie kann den Gesang an einzelnen Stellen in's Declamatorische übergehen lassen, um einen bestimmtern dramatischen Ausdruck zu erzielen, sie findet ebenso in freierer Modulation und kunstvollerer Gestaltung der Begleitung, z. B. in selbständigen, den Gesang unterbrechenden, einzelne Hauptwendungen der Erzählung einleitenden Zwischenspielen Mittel zu concreterer Zeichnung, kurz sie ist hier durch den objectivern Stoff aufgefordert, selbst objective, darstellende Musik zu werden. Indeß leidet die Ballade, so erfindungsreich sie auch ausgeführt sein mag, an dem Widerspruch, daß die Form doch die der einfachen musikalischen Lyrik ist; als Poesie ist sie von diesem Widerspruche frei, da sie ihre Erzählung rein objectiv der Phantasie entgegenbringt, aber bei der musikalischen Composition und Recitation wird

Digitized by Google

die Form der Objectivität doch wiederum nicht wirklich festgehalten, das Ganze wird in die Form eines lyrischen Gefühlsergusses gebracht, der Vortragende muß abwechselnd die Rolle des empfindenden Zuschauers der Handlung und die des dramatischen Darstellers der in ihr redenden und handelnden Personen übernehmen, es ist eine stets in die Subjectivität zurückgenommene Objectivität, ein Vorherrschen der erstern über die letztere, das doch wiederum den Eindruck eines Mangels an Lebendigkeit des Ganzen, des Mangels einer wahren, dem Inhalt adäquaten, für seine vollkommen sprechende Darstellung zureichenden Kunstform machen muß; die durchcomponirte Ballade gehört mit Einem Wort einer einseitig subjectiven Richtung an, die auch das Objective subjectiv umgestaltet, sie ist keine reine Gattung. Befriedigender ist daher die, bei einfachern (z. B. Göthischen) Dichtungen dieser Art statthafte, nichtdurchcomponirte, höchstens die Begleitung wechselnde, etwa auch an einzelnen Stellen, z. B. am Schlusse, die Melodie ändernde, erweiternde, ihr mehr Kraft oder Innigkeit gebende Ballade, die das Geschichtliche nicht malend schildern, sondern nur seine allgemeine Bedeutsamkeit für das Gefühl, die Stimmung, die es durchweht, den Eindruck, den es auf die Empfindung macht, veranschaulichen, kurz wie das einfache Lied durch den Ausdruck, nicht aber durch speziellere Charakteristik wirken will. Eine Nebenart nichtdurchcomponirter, sondern einfach melodischer episch-lyrischer Lieder, die Romanze, entsteht, wenn das epische Element in ihnen vorherrscht, wenn das eigentlich Lyrische, Weiche, Rührende zurücktritt und das Ganze mehr eine objectiv plastische Haltung hat, die auch in der Melodie sich abspiegelt. Die Romanze kann ernster oder auch komischer Art sein, aber in beiden Fällen tritt der lyrische Ausdruck zurück, es ist weniger auf Innigkeit, Wärme der Empfindung, als auf eine (wiewohl nicht speziell malende) charakteristische Gestaltung der Tonfolge abgesehen, die dem rein Lyrischen gegenüber das Gepräge der Ruhe, der Objectivität, des Anstichhaltens, wie um anzudeuten, daß erzählt werden soll, an sich trägt, dem Inhalte aber deßungeachtet im Allgemeinen wohl entspricht durch das Gepräge des Ernstes, der Bedeutsamkeit oder andrerseits des Komischheitern, in das sie sich kleidet. Die Romanze schließt sich nicht enger an den Text, sie schlägt mehr den allgemeinern, ernst gewichtigen oder burlesken Erzählerton an, der zum Bänkelsängertone herabsinkt, wenn aus der für die Romanze wesentlichen Zurückhaltung des Ausdrucks Ausdruckslosigkeit, mechanische oder gar plumpe Recitation wird. Auch in die Instrumentalmusik ist die Romanze übergegangen; sie bezeichnet hier dem Rondo verwandte Sätze mit kürzerem, leichtem, nicht auf Tiefe des Ausdrucks, sondern auf klare, freie, wohlgefällige Tonfolge abzweckendem melodischem Hauptsatz, der wie die Liederstrophe fortwährend in gleicher Weise, zuerst ohne, sodann mit Zwischensätzen, die sich allmälig erweitern und vermehren können, sich wiederholt und endlich das Ganze abschließt.

Digitized by Google

Das wesentlich auf variirende Begleitung angelegte Kunstlied, die Ballade und die Romanze sind bereits mehr oder minder entschieden monodisch. Am wenigsten noch das erstere, da z. B. ein Chorlied wechselnde Instrumentalbegleitung wohl verträgt; doch ist diese gerade beim Chorlied, dessen Hauptgewicht doch immer in dem vollkräftigen Ausdruck der unisonen oder harmonisirten Melodie selbst liegt, von geringerer innerer Bedeutung; da wo die Begleitung wirklich höhere Bedeutung hat, da ist überhaupt der Ausdruck ein nüancirterer Ausdruck, der dem Chorgesang weniger angemessen und nur beim Einzelvortrag vollkommen zu erreichen ist. Aus demselben Grund neigt sich auch das durchcomponirte Lied vorherrschend der Monodie zu, ganz entschieden aber die durchcomponirte Ballade, deren spezifisch malende, die verschiedensten Wendungen nehmende, freie Form sie mit Nothwendigkeit dem monodischen Vortrage zuweist; wenn dramatische Chöre nicht minder reich sind an kunstvollern Wendungen, so ist hiebei zu beachten, daß dieselben ganz und gar nichts Anderes sind als der Ausdruck einer eine Mehrheit von Personen bewegenden Gesammtstimmung, wogegen es der Ballade nicht wesentlich ist, als Massengesang aufzutreten. Der Balladensänger ist nicht Publikum, das ist vielmehr der Chor, sondern er ist Erzähler, der vor das Publikum hintritt, und daher ist die Ballade Einzelgesang. Nichtdurchcomponirte Balladen können allerdings von einer Mehrheit gesungen werden; die Sänger sind in diesem Falle das von der musikalischen Erzählung lebendig bewegte, sie dem Dichter und Tonsetzer nachsingende Publikum; aber auch die nichtdurchcomponirte Ballade ist, wenn ihr Styl mehr episch darstellend als lyrisch fühlend ist, dem strengen Begriff nach Monodie. In gleicher Weise verhält es sich mit der Romanze; je bestimmter sie ihren objectiv plastischen, erzählenden Charakter bewahrt, desto mehr ist sie Monodie, die vom Publikum gehört, nicht aber mitgesungen werden kann, weil nicht ein allgemein menschliches Gefühl, sondern ein charakteristisches Tonbild speziellern Inhalts ihr Wesen ist.

§. 802.

Die Liedform hebt sich auf und macht einer freiern Gestaltung der Vocalmusik Platz, wenn dieselbe dazu fortschreitet, dem musikalisch wiederzugebenden Inhalte einen Ausdruck zu verleihen, welcher den einzelnen Momenten, in die jener Inhalt sich aus einander legt, folgt, und eben die charakteristische Darstellung des Einzelnen sich zum Zwecke setzt, ohne in dieser Ausmalung der Einzelmomente an irgend ein anderes Formprinzip als an das Gesetz, daß die Einheit der Grundstimmung des Ganzen mit hervortrete und bei dem Fortgang von einem Momente zum andern Stetigkeit und Motivirung nie vermißt werde, gebunden zu sein, — Recitativ, declamatorischer Gesang und Arie.

Digitized by Google

Das Moment des charakteristischen Einzelausdrucks, das wir an der Liedform vermißten und zu dem auch Ballade und Romanze sich noch nicht ganz entschieden erheben, weil sie die Wiederkehr gleicher oder gleichartiger Strophen festhalten, verwirklicht sich vollständig in Recitativ, declamatorischem Gesang und Arie. Die beiden erstern erheben das declamatorische Element, das uns schon bei der durchcomponirten Ballade begegnete, zu selbständiger Ausbreitung, die Arie führt die lyrische Charakteristik zu ihrer Vollendung. Auf den ersten Anblick liegt die Arie dem Liede näher als das Recitativ, so daß jene voranzustellen wäre, die Form der Arie entfernt sich ja von der des Liedes weit weniger als die des Recitativs; aber die Arie hat deßungeachtet das declamatorische Prinzip selbst wiederum in sich, und es ist daher begrifflich das Richtigere, dem Liede zunächst das Recitativ (und den declamatorischen Gesang) als erste die Liedform ganz sprengende Musikgattung gegenüberzustellen und erst von ihm aus zur Arie fortzugehen.

Die Musik strebt Alles darzustellen, was die Empfindung irgend anregt, auch das Historische; sie erhält namentlich in größern Gesangwerken religiösen, epischen, idyllischen, dramatischen Inhalts Anlaß genug, einzelnes Historische, an dessen Recitation sich dann nachher wiederum eigentlich lyrische Gefühlsergüsse knüpfen, in der Weise des Gesangs vorzutragen, nicht etwa blos um auch in solchen Partieen die musikalische Form des ganzen Tonwerks äußerlich festzuhalten, sondern vor Allem, um durch die musikalische Darstellung, die sie auch dem Historischen zu Theil werden läßt, die Bedeutung, welche es je nach Inhalt und Charakter für das Gefühl hat, mehr oder weniger bestimmt zu veranschaulichen. So entsteht das epische Recitativ, der objectiv epischen Liedform entsprechend wie die Arie der subjectivlyrischen. Bei dieser Gattung des Recitativs geht nun freilich der musikalische Ausdruck insofern wiederum verloren, als die Melodie hier aufhört und ein Mittelding zwischen ihr und der bloßen Rede an ihre Stelle tritt, und es scheint daher von diesem Recitative nicht gesagt werden zu können, daß es sich durch charakteristische Ausmalung der Einzelmomente des Inhalts vom Liede unterscheide; wo die Musik auf Melodie verzichtet, wo sie sich mit Tongängen begnügt, bei welchen es zu concreter Anwendung ausdrucksvollerer musikalischer Formen gar nicht kommt, da, hat es den Anschein, könne auch kein charakterisirendes Eingehen in das Spezielle des Inhalts erwartet werden. Allein das Minus von Ausdruck, das hier allerdings eintritt, weil recitirt und nicht mehr liedartig gesungen wird, ist kein Null; wo es zu diesem Null kommt, da ist gar keine Musik mehr; innerhalb seiner den lyrischen Fluß und Schmelz allerdings ausschließenden Objectivität ist das Recitativ doch wesentlich gerade auf sprechenden Ausdruck und zwar eben des Einzelnen gerichtet. Die Musik tritt hier aus ihrer wesentlichen Form, der eigentlichen Melodie, heraus, aber doch in

Digitized by Google

keiner andern Absicht, als um einem Inhalte, dessen objectiver Charakter keine melodische Composition erlaubt, eine musikalische Fassung zu geben, welche Dasjenige an ihm, was für das Gefühl Bedeutung hat, charakteristisch hervorhebt; seelenvoller, in den Inhalt aufgehender Erguß kommt hier nicht zu Stande und ebendeßwegen keine Melodie, keine der musikalischen Empfindung vollen Lauf lassende, stetig dahinfließende, den Text ganz in sich auflösende Tonreihe, aber deßungeachtet eine der Melodie analoge Tonbewegung, die durch ihre ganze Haltung, durch Tempo, Rhythmus, Modulation, durch die Art der Auf- und Abbewegung in Intervallen, der Hebungen und Senkungen, durch Accentuation einzelner Stellen, durch Steigerung des Tones, der innern Bewegung, des Affects, sowie endlich auch durch harmonische Begleitung einen spezifisch musikalischen Ausdruck sowohl der Gesammtstimmung als insbesondere einzelner Hauptmomente erzielt. Gerade diese Hervorhebung einzelner Momente gibt dem erzählenden Recitativ die Lebendigkeit und Mannigfaltigkeit, die ihm an sich der Melodie gegenüber fehlt; eine unvollkommene, zur Ergänzung durch wahrhaft lyrische Musik hintreibende und daher auch nicht populäre, sondern aus Reflexion entstandene Kunstform bleibt dieses Recitativ immer, aber im Einzelnen lebendig charakterisiren und zeichnen kann es, in ausdrucksvollern Stellen und Wendungen dieser Art kehrt es gleichsam immer wieder zu dem musikalischen Typus zurück, den es durch seine übrige kältere, gebrochenere Weise aufgeben zu wollen scheint; es ist Rede, die eben anfängt musikalisch zu werden, und die im Ganzen blos den musikalischen Ton überhaupt anschlägt, im Einzelnen aber bereits Ansätze wirklich musikalischer Rhythmik und Melodik aus sich hervortreibt. Das Gleiche findet sodann auch statt bei dem rein lyrischen und dem dramatisch lyrischen Recitativ, nur mit dem Unterschiede, daß es frei von der epischen Breite und Ruhe, die den spezifischen Ausdruck mehr nur an einzelnen Stellen hervortreten läßt, von Anfang an concentrirter, bewegter, affectvoller, nüancirter und daher einer durchgehend festgehaltenen, in immer wieder neuen Formen erscheinenden Charakteristik fähiger ist. Diese beiden Recitativgattungen entstehen, wenn die das Innere bewegende Empfindung zwar hervortritt, aber nicht in den stetigen Fluß der Melodie einmündet, entweder weil es (ähnlich wie im epischen Recitativ) um ein deutlicheres, das Einzelne markirter darlegendes Aussprechen des Gefühlsinhalts (z. B. in kirchlichem Gesang) zu thun ist, oder weil die Empfindung sich noch nicht zu einfachem Ausströmen ihrer selbst gesammelt hat, sondern noch zu sehr reflectirend mit ihrem speziellen Inhalt, ihren Motiven beschäftigt, noch zu stürmisch aufgeregt, hinundhergezogen und -getrieben ist, oder endlich (besonders im Drama) weil der Inhalt neben seinen Gefühlselementen auch andere, mehr der Reflexion angehörige enthält, die für einfach melodischen Vortrag sich nicht eignen, so

Digitized by Google

daß hier das dramatiſche Recitativ dem epiſchen ſich wiederum annähert. Möglich iſt auch, daß der Fluß der Melodie wieder abgebrochen und in recitativiſche Sätze übergegangen wird, wenn ein einzelnes bewegendes Moment zur ſchärfern Ausſprache, zur Heraushebung aus dem gleichförmigen Gange der Melodie drängt; in allen Fällen iſt es eben immer das Sichgeltendmachen einzelner Elemente, was dazu treibt, die Recitativform an die Stelle der Liedform zu ſetzen. In einem großen Vortheil befindet ſich das lyriſche und dramatiſche Recitativ dem epiſchen gegenüber dadurch, daß es bewegter und erregter und ſo nicht nur ſchon durch ſich ſelbſt muſikaliſcher iſt, ſondern auch des Hülfsmittels malender, markirender, hebender, Fluß, Wärme und Schmelz über das Ganze verbreitender Begleitung weit mehr als jenes ſich bedienen darf; die reichere Begleitung kann ſo ziemlich Alles, was dem Recitativ zum Muſikaliſchen fehlt, von ſich aus hinzuthun, ohne ſeinen Charakter zu beeinträchtigen, ſie ſtellt neben die Worte, in denen das Gemüth ſich Luft macht, das innere Wogen, Sehnen, Erzittern des Gemüths ſelbſt, ſie läßt die bewegte Seele ſchauen, die bis jetzt nur in gebrochenen Lauten ihre Empfindungen äußert; auf dieſem Gebiete kann die Muſik die charaktervollſten und ergreifendſten Kunſtwerke ſchaffen, ſo ſchwierig es freilich immer iſt, dem gebrochenen Redegang wahrhaft muſikaliſches Leben einzuhauchen. Denn gebrochen, zertheilt in ſcharf auseinander gehaltene Worte und Sätze bleibt das Recitativ immer, es beſteht eben in dieſer Fixirung des Einzelnen, in dem Abwerfen einer das Ganze umſpannenden und verſchmelzenden Melodie, in der Pronuntiation jeder Periode, jedes Wortes, jeder Sylbe mit einem beſondern eben nur an dieſen Punkt gehörenden Accent und Ausdruck, daher namentlich die fortwährenden ſtarken Intervallwechſel oder vielmehr Sprünge, die eben die einzelnen Momente von einander recht ſondern ſollen; es iſt immer eine nur angefangene, ſtockende, vor der Reflexion nie in Gang kommende oder vor ihr wieder zurückweichende Muſik, es iſt das Ueberwiegen des Inhalts über die Form, es iſt eine muſikaliſch gehobene, rhythmiſirte Sprache, welche dabei doch das was ſie iſt bleiben muß, eine gebrochene Wortreihe; das Recitativ iſt eben noch nicht oder nicht mehr wirkliche Muſik und iſt daher auch keine ſelbſtändige Muſikform, es bildet immer nur die Vorbereitung, den Uebergang zu eigentlichem Geſange oder tritt es an einzelnen Punkten ſprechend aus ihm hervor; ja das Recitativ muß, ſobald in ihm die Empfindung eine tiefer bewegte iſt, dem melodiſchen Element innerhalb ſeiner ſelbſt Raum geben, es muß wechſeln zwiſchen Wort- und eingefügten Melodiepartieen (Arioſo), in welchem Wechſel dann allerdings der Kampf des Gemüths mit ſich ſelbſt, das durch Reflexion und Affect immer wieder zurückgehaltene Sichherausdrängen der Empfindung ſich auf wahrhaft dramatiſche Weiſe darſtellt.

Digitized by Google

Der Hauptmangel des Recitativs, das Gebrochene, Atomiſtiſche, hebt ſich zunächſt auf im declamatoriſchen Geſang. Das Recitativ iſt auch Declamation, wenn nämlich ſein Ausdruck einfach und doch markirt und das Gebrochene der Rede nicht zu ſtark iſt — denn Declamation iſt ein Vortrag, der die Hervorhebung des Einzelnen weſentlich in Einheit hält mit Veranſchaulichung des Ganges, des Fortſchritts, der Steigerung u. ſ. w. des Ganzen, ſie verfährt nicht bruchſtückweiſe, ſondern ſie wirkt in und mit dem Ganzen, ſie veranſchaulicht den dem Ganzen inwohnenden „Bewegungsrhythmus", ſie erzielt Geſammteffect —; aber declamatoriſcher Geſang iſt das Recitativ nicht, das unmelodiſche Recitativ iſt nicht Geſang und das ganz melodiſch-werdende nicht declamatoriſch. Der declamatoriſche Geſang iſt nicht mehr gebrochene Rede, ſondern er hat wie die Melodie Fluß, Continuität, Biegſamkeit, aber er iſt auch noch nicht Melodie, er hält vielmehr innerhalb des continuirlichen Tonfortſchritts die Einzelworte feſt und folgt einfach ihnen, ſo daß nicht melodiſche Ausführung, Dehnung, auch nicht nothwendig melodiſche Gruppirung, Periodiſirung, ſondern blos melodiöſer Vortrag des Ganzen und ſeiner einzelnen Worte und Sätze zu Stande kommt. Die altkirchliche Ritualmuſik bildete vorzugsweiſe dieſen declamatoriſchen oder Sprechgeſang aus, der, um einen gewichtigen Inhalt deutlich und doch mit muſikaliſchem Ausdruck ausgeſtattet zu pronuntiiren, die Worte in das Gewand einfacher, gebundener, fließender melodiöſer Sätze kleidet, ohne damit ſchon zu Melodieganzen fortzuſchreiten. Auch die Oratorien- und die dramatiſche Muſik wendet dieſe Gattung mit großer Wirkung z. B. in Chören an, die man mehr Sprech- als Singchöre nennen muß; Mendelsſohn hat in ſeinen Compoſitionen zu ſophokleiſchen Tragödien gezeigt, was für ein lebendiger, draſtiſcher Eindruck mit dieſem Sprechgeſange zu erzielen iſt; und nicht minder iſt von dieſer declamatoriſchen Singweiſe anzunehmen, daß ſie die Hauptform der griechiſchen Muſik war und daß eben auf ihr der tiefe Eindruck beruhte, den dieſe Muſik trotz ihrer einfachen Mittel hervorzubringen vermochte; ja ſie iſt ohne Zweifel überhaupt die älteſte Kunſtmuſik. Der Eindruck des Sprechgeſangs iſt, wenigſtens im Moment, der wirkſamſte, rührendſte, ſtärkſte; iſt der Sprechgeſang mehr lyriſcher Natur, dem lyriſchen Recitativ verwandt, aber eben geſangreicher, ſo wirkt die Einfachheit der melodiſchen Wendungen, mit welchen die Worte vorgetragen werden, die Verſchmähung alles Künſtlichen, die Natürlichkeit und Helligkeit, die rein vom Herzen zum Herzen ſpricht, der ruhige, ſanfte, fließende Wechſel zwiſchen Hebung und Senkung ebenſo erhebend als gewinnend und eindringend; iſt aber der Sprechgeſang mehr dramatiſch und daher namentlich in rhythmiſcher Beziehung bewegter, gegliederter, geſchärfter, ſo macht die Energie und Unmittelbarkeit, mit der hier die ganze im Tertinhalt latitirende Erregtheit, ohne alle melodiſche Dehnung und Erweichung nur

Digitized by Google

dem Wortrhythmus folgend, Schlag auf Schlag blitzartig sich entladet, im Augenblick des Hörens einen durch nichts zu überbietenden Eindruck drastischer Kraft, dem nur die überwältigende Wirkung einer absolut vollendeten dramatischen Wortdeclamation nahe zu kommen vermag. Beide Arten des Sprechgesangs, die lyrische mit ihrer lieblichen Herzlichkeit, und die dramatische mit ihrer hinreißenden Lebendigkeit sind weit mehr als das Recitativ wesentlich berechtigte Musikgattungen; in ihnen ist Musik, Seele, Gesang, zwar in allgemeinster, einfachster, aber ebendamit in potenzirtester Weise; aus ihnen könnte neben der Oper ein zweites mit musikalischem Ausdruck begleitetes Musikdrama sich entwickeln, falls nämlich eine spätere Entwicklung der Kunst und der geistigen Anschauungsweise überhaupt dahin führte, Stoffe in der Art und Weise der griechischen Tragödie zu finden, die, in der Mitte zwischen Oper und Wortdrama liegend, für musikalische Declamation sich eigneten, *ethisch* dramatische Stoffe, welche feierlich innigen und kräftigen Ausdruck, aber keine breitere musikalische Ausführung verlangten, so daß eben diese Mittelgattung die richtige für sie wäre.

So hoch der declamatorische Gesang in den so eben hervorgehobenen Beziehungen steht, so falsch wäre es nun aber deßungeachtet, in ihm die höchste oder gar einzige Form des über die Liedform hinausstrebenden Gesanges zu erblicken. Es ist Musik *in ihm*, aber keine freie und ganze Entfaltung *der* Musik; er löst die Rede in Musik auf, aber er bindet die Musik an Sylben, Worte, Sätze, Metrum; er kommt nicht oder nur zufällig zur Realisirung der der Musik eigenthümlichen Formen gleichartiger entsprechender Perioden; er führt immer von einer Wendung zur andern, läßt keinen Gedanken sich selbständig entwickeln, er wirkt nur in und mit dem Worte, unterstützt nur den Eindruck des letztern, es kommt in ihm kein Tongebilde zu eigener Consistenz, sondern das Ganze schwebt oder rauscht vorüber wie das verhallende Wort selbst; der musikalischen Phantasie wird Nichts geboten, sie geht leer aus, es war doch nur ein momentaner, musikalischrhythmisch erwärmter und belebter declamatorischer, nicht ein wirklich musikalischer Eindruck, den wir erhielten, das Einzelne des Inhalts ließ auch hier die Form, die Kunst nicht zu ihrem Rechte gelangen; ja der Ausdruck selbst trat ebendarum nicht voll und wirksam genug hervor, weil es nicht zur Entwicklung breiterer Formen kam, innerhalb welcher die einen bestimmtern Ausdruck bedingenden Mittel wirklich hätten vollständiger angewandt werden können, kurz es war eben mehr Eindruck als Ausdruck, es war musikalische Rede, aber nicht Musik. Es kann daher kein Zweifel sein, daß es auch noch eine andere, das Einzelne der Stimmung charakteristisch mit vollem Ausdruck malende Art der Vocalmusik geben muß, in der nicht blos Musik ist, sondern die ganz und vollkommen Musik ist. Die Tonkunst ist so formenreich, daß es in der That sonderbar wäre, wenn

Digitized by Google

gerade dieß, die concrete Darstellung eines Empfindungsinhalts in allen seinen Nüancen, Wechseln, Steigerungen u. s. w., ihr versagt sein sollte. Mit Recitativ und Declamation begann einst die Kunstmusik, aber sie schritt mit Recht fort zu dem wahrhaft musikalischen Empfindungsgesange, zur Arie, sie gerieth hiebei in einseitige Cultivirung der Form auf Kosten des Ausdrucks, aber diese vorübergehenden Verirrungen beweisen gegen die Wahrheit der Sache so wenig als überhaupt bekanntlichst der Mißbrauch jemals den rechten Gebrauch aufheben kann. Im Gegentheil, die Arie ist die Krone aller monodischen Vocalmusik, sie einigt den charakteristischen Ausdruck des Einzelnen wiederum mit der strengeren Form und dem lebendigen Fluß der Melodie, sie ist das recitativischdeclamatorisch gewordene und doch wiederum vollkommen melodische Lied. Gerade weil die Arie Beides zumal ist, kann bei ihr leicht einseitig das eine oder andere Element geltend gemacht werden; überwiegt das Streben nach charakteristischem Ausdruck, so nimmt sie leicht die gebrochene, kühle Recitativform oder die pathetische und doch bis zur Nüchternheit concise Form der dramatischen Declamation an; ist aber die Tendenz vorhanden, das rein musikalische Element, die Periodicität der Gliederung oder die reiche Entwicklung oder den Fluß und Reiz der Melodie zur Geltung zu bringen, so wird sie leicht steif formalistisch oder andrerseits mit sog. schönen Gedanken und deren Wiederholungen überladen oder weich, charakterlos, ja am Ende ein leeres, schnörkelhaftes Singstück, das zu nichts Anderem nütze ist als um die Kehlenfertigkeit des Sängers zu zeigen. Auch können sehr wohl Mißgriffe in der Anwendung der einzelnen Formen der Arie gemacht, z. B. eine Arie mit reicher und darum an sich der Wiederholung wohl werther Melodieentfaltung in eine Situation verlegt werden, deren Eigenthümlichkeit nicht gestattet, daß das lyrische Element der Herzensergießung sich breit mache, den Gang der Handlung aufhalte, während wir anderswo gerade da, wo eine solche Ergießung ganz am Platze wäre, mit einer viel zu kurzen, unentwickelten Melodie abgefertigt werden. Allein dieß Alles beweist nichts gegen die Arie selbst, sondern gegen Geschmack und Takt des Componisten; soll es überhaupt Musik als eigene Kunst und nicht blos halbmusikalische Rhetorik geben, soll die ganze Musik nicht auf den Standpunkt des sechszehnten Jahrhunderts oder vielmehr der atheniſchen Tragödie zurückgeschraubt werden, so ist die Arie, die Rousseau mit Recht das Meisterstück der (Vocal-)Tonkunst nennt, in ihrer bleibenden Bedeutung anzuerkennen. Nur in ihr spricht das Gemüth das was es erfüllt ganz, nach allen Seiten, in ungehemmtem Erguſſe aus, nur in ihr legt sich die Seele ganz hinein in den Gesang, nur in ihr kommt das Individuelle zu seiner musikalischen Darstellung, nur in ihr fühlen wir vollkommen mit, was das Innere des Andern bewegt, da das Lied und der Chor jedes in seiner Art hiefür

Digitized by Google

zu allgemeiner Natur sind; nur von der Arie empfangen wir den Eindruck des vollkommenen, reine Form und charakteristische Wahrheit, Gefühlsinnigkeit und scharfe psychologische Entwicklung der einzelnen Gefühlsmomente in sich verknüpfenden Kunstwerks der Vocalmusik. Recitation ist indirecter, Declamation directer Idealismus, das Lied und die Arie vereinigen beide, neigen sich nach der einen oder andern Seite vorzugsweise hin, nur wiederum beide in verschiedener Weise, das Lied hat zu wenig Raum, um beide Elemente zu umfassenderer Entfaltung kommen zu lassen, die Arie aber geht zunächst ein in die ganze Breite und concrete Bestimmtheit des indirecten Idealismus, weiß aber doch wiederum mittelst ihrer periodischen Gliederung, mittelst ihrer innigen Verbindung und flüssigen Verschmelzung der Theile das hohe, klare, einfach schöne Gepräge directer Idealisirung demselben aufzudrücken. Die verschiedenen Formen der Arie ergeben sich einfach daraus, daß sie entweder lyrische oder dramatische Arie ist, und daß sich die eine oder andere entweder mehr dem Liede oder dem Recitativ und Sprechgesang annähert; im ersten Falle findet strophen- oder rondoartige Ausführung, Wiederholung, Entwicklung der Gedanken und abgemessenere Periodisirung ihre Stelle, wogegen im zweiten der einfache Ausdruck des Inhaltes das Ueberwiegende ist. Welche Form anzuwenden sei, ergibt sich im einzelnen Falle aus ihrem Zweck und aus der Situation, in der sie gesungen wird (vgl. S. 955). Ganz falsch ist es natürlich, der Arie, die sich ganz den jeweiligen individuellen Empfindungen anzuschmiegen hat, eine feste allgemeingültige Form geben und z. B. vorschreiben zu wollen, daß und wie einzelne Hauptgedanken wiederholt werden sollen; das Eigenthümliche der Arie ist vielmehr, keine Form, d. h. wohl Form (rein musikalische, melodische Form), aber nicht irgend eine bestimmte Form zu haben, sondern die Form ganz dem Inhalt gemäß zu bemessen. Die Wiederholung wird stets am Platze sein, wenn die Situation so ist, daß das Individuum als von einer Empfindung beherrscht, immer wieder auf sie zurückkommend erscheint; auch in solchen Fällen, wo ja die Wiederholung gerade höchst dramatisch ist, sie als undramatisch, den Gang der Handlung störend zu bezeichnen, wäre ein absolutes Mißverständniß einer modernen, einseitig den dramatischen Fortschritt betonenden Richtung, die, wenn sie folgerichtig sein wollte, auch aus dem Drama alle Exposition der Gedanken und Gefühle verbannen und aus ihm ein wahres Todtengerippe, eine geist- und leblose Folge von Begebenheiten und Situationen zu machen versuchen müßte. Das Richtige über diese Frage liegt schon bei Mozart vor, der sich, die bekannten Bravourarien abgerechnet, von aller Schulform emancipirt und ganz nach Erforderniß der einzelnen Fälle Arien theils von liedartiger, streng periodisirter, wiederholender, theils von ganz freier, lediglich dem Ausdruck folgender Form componirt, übrigens auch in Arien der letztern Art keineswegs pedantisch

Digitized by Google

prinzipiell alle und jede Wiederholung vermieden, sondern, wo sie natürlich und zur einheitlichen Abrundung des Ganzen passend war, sie gleichfalls zur Anwendung gebracht hat (Tamino im ersten, Sarastro im Anfang des zweiten Acts der Zauberflöte). Wie sehr sodann im Wesen und in der Form der Arie als der ganz freien Darlegung des Empfindungsergusses namentlich Dieses liegt, dem Verlaufe, den Wechseln, den Steigerungen des Gefühls ungehemmt nachzugehen und durch diese lebendige Veranschaulichung der Pulsschläge des Herzens, durch voll und energisch sich entfaltenden Bewegungsrhythmus gerade wahrhaft dramatisch, ja noch dramatischer als das Schauspiel zu wirken (keineswegs aber, wie man meint, den dramatischen Ausdruck zu stören), bedarf nur kurzer Erwähnung; mit der Arie wäre nicht blos die Musik, sondern eine Hauptgattung des Drama selbst, das rein musikalische, nur in der Musik den adäquaten Ausdruck seiner bewegtern Stimmungen und Situationen findende Drama, aus dem Kreis der Künste herausgerissen und vernichtet. Auf einen wesentlichen Unterschied zwischen Sprechgesang und Arie ist noch hinzuweisen; die Declamation schließt die Instrumentalbegleitung nicht gerade nothwendig aus, namentlich die dramatische nicht, deren größere Erregtheit wohl durch Mitwirkung von Instrumenten stärker hervorgehoben werden kann, aber selbst hier darf diese Mitwirkung nur eine im eigentlichsten Sinne des Worts „begleitende" sein, sich aber nicht für sich geltend machen wollen; die Declamation schließt sich so unmittelbar an das Wort an und verdankt alle ihre Wahrheit und Wirksamkeit so sehr eben nur dieser Unmittelbarkeit, mit der sie die einzelnen Worte und Sätze mit zutreffendem Ausdruck, Accent und Ton hervorhebt, daß eine selbständigere Instrumentalmusik ihre Klarheit und Schärfe nur trüben, ihre Einfachheit nur in Schatten stellen, die distincte Auffassung auf Seiten des Hörers nur unmöglich machen würde. Noch mehr gilt dieß von der lyrischen Declamation; auch neben ihr müssen die Instrumente entweder schweigen oder mit einer Begleitung sich begnügen, die den einfachen, kunstlosen Eindruck der gesungenen Worte nicht stört und beeinträchtigt durch Hinzuthat concreterer, den zarten Hauch, der über dem Ganzen schwebt, verwischender, die reine ätherische Klarheit zerstörender Formen. Bei der Arie dagegen verhält es sich in dieser Beziehung gerade wie bei dem Recitativ und dem kunstreichern Liede; die malende Charakteristik der Arie fordert mit Recht noch eine genauere Individualisirung durch Instrumente, und auch der Eindruck, den die Arie machen soll, der Eindruck des Ueberfließens des Gefühls in rückhaltlose volle Aeußerung seiner selbst, wird nur erreicht, wenn die Stimme nicht allein ertönt, sondern Orchestertöne sich zugesellt, deren Harmonie und Klangfülle die ganze Tiefe und Weite der Gemüthsbewegung, welche in den Einzeltönen der Melodie sich ausspricht, veranschaulichen; die Melodie für sich, eben weil sie nur ein

Digitized by Google

Nacheinander von Einzeltönen ist, reicht nicht zu, um die Wärme und Erregtheit des in allen seinen Regionen lebendig bewegten Gemüths vollkommen zur Erscheinung zu bringen, dieß geschieht erst durch die Harmonie, die mit dem Einzelnen das Ganze, mit dem Einfachen das Volle, mit der Empfindung die Gesammtstimmung gibt. Beschränkt man die Vocalmusik auf declamatorischen Gesang, so sei man so consequent und gebe aller reichern Instrumentalbegleitung den Abschied; will man aber diese haben, so belasse man es auch bei demjenigen, wozu sie allein paßt, bei der Arie, wie sie durch Mozart zur Vollendung gekommen ist. Es versteht sich, daß die Begleitung dem Gesange untergeordnet bleiben muß, selbst wenn sie sich noch so reich und bedeutungsvoll ausbreitet; das Orchester kann selbst im Drama (blos mit Ausnahme solcher Fälle, wo es die Aufgabe hat, eine neben dem Gesang hergehende Handlung, auf die er sich selbst bezieht, zu veranschaulichen) trotz aller concretern Individualisirung der Figuren, Läufe u. s. w. vorherrschend doch nur mitsingen, nicht aber neben dem Gesange selbständige Instrumentalmusik aufführen wollen; seine Bestimmung ist zunächst einzig die, den Gesang zu heben und zu tragen, zu bewirken, daß er mit der ganzen Innigkeit, mit der ganzen fließenden Weichheit, mit der gesättigten vollen Kraft, mit der klaren Individualisirung, die er eben in der Arie haben muß, der empfindenden Phantasie vorgeführt werde und so in ihr mit derselben Wärme und derselben Bestimmtheit des Eindrucks sich reflectire, mit welcher er aus dem Gemüthe des bewegten Individuums selbst hervortönt. Das ist eben das Eigenthümliche der Arie, das Subjectivste, Individuellste unmittelbar auszusprechen und mitzutheilen, das Innerste und Verborgenste herauszukehren, die Seele selbst und was sie bewegt überfließen zu lassen in die Seele des Hörers; mit der Arie treten wir aus dem Gebiete des Allgemeinern ganz und vollkommen hinein in das der einzelnen Persönlichkeit; dieses Persönliche mit seiner ganzen Eigenheit und Eigenthümlichkeit ansprechend, penetrant und ergreifend (wie Lied und Sprechgesang), klar und anschaulich (wie das Recitativ) hinzustellen, es herauszuleiten aus der ideellen Welt des Innern in die reale objective Welt ist ihr Beruf, daher sie auch auf Seiten des Künstlers eine „Objectivität", eine Fähigkeit das Subjectivste in einfach zutreffenden, unmittelbar anschaulichen Formen zu reproduciren, vorausgesetzt, die ihm nur eine reiche Phantasie, verbunden mit ebenso großer, das Wesentliche direct erfassender Schärfe und Klarheit des Geistes, sowie mit feiner Empfänglichkeit für das Charakteristische gewähren kann. Nirgends ist, weil alle diese Bedingungen nicht überall beisammen sind, so viel Werthloses, theils Steifes und Trockenes, theils Inhaltloses, blos formell Melodisches producirt worden als auf dem Gebiet der Arie; aber nirgends kommt auch die ganze Lebendigkeit und Wärme der Musik so wie in ihr zu Tage, wenn sie nicht durch Unvermögen oder Ungeschmack verkümmert und verdorben wird.

Digitized by Google

Die seit Gluck so vielfach besprochene formelle Frage, ob die Arie dergestalt an das Wort gebunden sei, daß auf jede Sylbe nur Eine oder höchstens in Ausnahmefällen etliche Noten weiter fallen dürfen, erledigt sich einfach durch die Unterscheidung zwischen ihr und dem declamatorischen Gesange. Nicht einmal dieser ist (wie auch das Lied seiner allgemeinern Haltung ungeachtet nicht) so mechanisch an die Sylbenfolge gekettet, daß er nicht hie und da, wo mit einem Worte oder Satze der Strom der Empfindung seinen Culminationspunct erreicht, weiter ausholen, das Gewicht, das auf solche Puncte fällt, durch ausgeführtere melodische Wendungen ausdrücken, daß er ebenso nicht hie und da Manches wiederholen dürfte, was von besonderer Bedeutung ist; Form und Inhalt kämen ja mit einander in Widerspruch, wenn der letztere auch da, wo er eine bestimmtere Markirung, ein Verweilen auf ihm fordert, ganz ebenso kurz und schnell, d. h. (S. 908) ganz ebenso ungewichtig wie weniger gewichtige Momente, behandelt würde. Noch viel weniger aber kann an die Arie eine Anforderung dieser Art gestellt werden. Die Musik ist nun eben einmal die Kunst, welche zur Rede hinzutritt, um den dieser letztern nicht erreichbaren vollständigen Ausdruck der Wärme und Tiefe der Empfindung zu ihr hinzuzuthun, sie „fängt da an, wo die Rede aufhört"; die Rede ist etwas Practischzweckmäßiges, sie ist der concise Gedankenausdruck, der zum Behuf klarer und leichter Mittheilung des Gedachten aus einfachen, leicht überschaulichen Bezeichnungen (Worten) und Combinationen derselben (Sätzen) besteht, und der ebendarum unverweilt vom Einen zum Andern fortschreitet, um das Gedankenbild in zusammengedrängtem, schnell zusammenzufassendem Umriß zu geben; die Musik aber ist dieß Alles nicht, sie ist nicht logische Bezeichnung, nicht Syllabirung, nicht Abbreviatur, nicht Geschwindschrift, nicht Mittel für den Zweck leichter und scharfer Gedankenverdeutlichung, zu all Dem wäre sie außerordentlich unpassend gewählt, sondern sie ist breiter, voller Gefühlserguß, sie ist dazu erfunden, um sich auszusingen, wie es einem um's Herz ist, um der ganzen das Gemüth nicht oberflächlich momentan berührenden, sondern es mehr oder weniger tief und dauernd beherrschenden, erfüllenden, schwellenden, niederdrückenden Bewegtheit einen natürlichen, nichts als sich selbst bezweckenden Ausdruck zu geben, wie er sich vermöge der Einrichtung der menschlichen Organisation im Ton darbietet; die Rede setzt für Alles Ein Wort, spricht Alles ein- höchstens zweimal aus, auch wenn sich gerade eben an dieses Wort, diesen Namen u. s. w. im Augenblick, wo er ausgesprochen wird, die tiefste und mannigfachst bewegte Gemüthserregung knüpft, die Rede kann eine solche Erregung wohl auch ausmalen in einer Folge von Sätzen, Strophen, Gedichten, aber an einem einzelnen Punkte, wenn er auch innerhalb des Ganzen noch so schwer wiegt, kann sie nicht stillhalten, höchstens

Digitized by Google

durch die Stellung im Satze und durch accentuirten Vortrag seine hohe Bedeutung einigermaßen andeuten, denn die Logik oder der Umstand, daß sie logische Gedankendarstellung ist, gestattet es nicht anders; die Musik dagegen ist von dieser Gebundenheit frei, sie muß sie abwerfen, da sie sonst eben das ihr eigenthümlich Zukommende, das Gefühl, zurückdrängen, verschweigen müßte, statt es kundzuthun, und sie kann sie abwerfen, da das längere Verweilen auf einem Puncte, wenn es nicht übermäßig ist, die Symmetrie und Ueberschaulichkeit, die natürlich auch der musikalische Ausdruck haben muß, nicht beeinträchtigt, sondern im Gegentheil die Gleichförmigkeit des streng periodischen Melodienbaus in ganz berechtigter Weise durch Auslassungen dieser Art unterbrochen wird. Rede und Musik haben nicht dasselbe Tempo (Zeitmetrum), die Musik richtet sich in ihrem Tempo, in ihrem Eilen und Verweilen nach der Empfindung, nicht nach Begriff und Wort; „der Gedanke", sagt Moritz ganz richtig, „hat Licht, die Empfindung Fülle; der Gedanke kann sich auf einmal äußern, die Empfindung nur nach und nach sich ihrer Fülle entledigen; der Gedanke ist ein Blitz, die Empfindung die regenschwangere Wolke, ihr Erguß ist der langsamere oder schnellere Tropfenfall". Die Läugnung dieses Unterschieds zwischen Rede und Musik, die Behauptung der syllabischen Melodie als der einzig zulässigen ist derselbe Widerspruch, wie wenn man der lyrischen Poesie die Ausmalung einer Empfindung durch mehrere Strophen hindurch verbieten, die Disposition der Scenen eines Drama's, die Skizze eines Gemäldes u. s. w. für den bessern Ausdruck der Idee des Ganzen erklären wollte, weil sie alles überflüssige Beiwerk bei Seite lasse, oder weil, wie Wagner und seine Schule in Bezug auf die Oper behauptet, die breite Ausführung an dem Widerspruch leide, das was blos Mittel für den Ausdruck sei zur Hauptsache zu machen. Melodie in der Musik, Ausführung in der Poesie, Musik im musikalischen Drama sind Zweck, nicht Mittel (außer soweit alles Einzelne, was Zweck ist, auch wieder Mittel ist für irgend etwas Allgemeineres, für vollständige Realisirung der Idee der Kunst, sowie für Förderung und Bereicherung des Geisteslebens überhaupt), Musik und Kunst überhaupt wollen nicht belehren, sondern schön und ausdrucksvoll darstellen (wiewohl sie hiemit indirect auch Dieß und Jenes mit tiefem Eindruck lehren können), man will in der Kunst die Idee in voller Realität, nicht in dürftig symbolischer Andeutung, nicht in einem Ausdruck, der blos Mittel ist, man will sehen, hören und genießen, und insofern ist eine in Coloraturen, Läufen, Cadenzen das Maaß überschreitende Arie, wenn sie nur Vocal- und nicht Instrumentalmelodie darbietet und keine unnatürlichen Anforderungen an das Organ macht, immer noch dramatisch musikalisch, weil auch in diesen Figuren an sich ein immerhin adäquater Ausdruck der stärkern Bewegtheit des Gemüthslebens, wie sie eben im Drama

Digitized by Google

nicht im lyrischen Lied zu Tage tritt, gegeben ist. Die Arie ist nicht blos einfache Melodie, wie das Lied, sondern auch figurirte; die Figuren mit ihren schnell auf einander folgenden Wendungen stellen das Unruhige, aus dem Gleichgewicht herausgehobene, unendlich Wechselvolle der Gemüthsbewegtheit, die Rouladen das ganze und volle Sichauslaben und Sichauslassen der durch alle Tonregionen hindurcheilenden, das ganze Tongebiet durchmessenden, nur durch dieses Sichausbreiten zu größern Tondimensionen sich selbst genügenden Empfindung so treffend dar, daß gegen ihre (richtige) Anwendung in der That nichts mit Fug eingewendet werden kann. — Umgangen werden konnte die Erörterung dieser Fragen, obwohl sie ganz einfach mit der Frage, ob es eine Musik überhaupt geben solle oder nicht, zusammenfallen, an diesem Orte deswegen nicht, weil neuerdings „die musikalische Melodie" für undramatisch erklärt worden ist; wir bestreiten die Möglichkeit eines blos recitativisch-declamatorischen musikalischen Drama's gar nicht, aber wir leugnen, daß es das einzige und höchste sei, wir können ihm nur einen sehr engen Kreis, der über den der antiken Tragödie nicht hinausginge, zuweisen, und wir müßten zudem namentlich rücksichtlich der mehr lyrischen Partieen eines solchen einfachethischen Drama's (auf welches in der That das Kunstwerk der Zukunft, wie es S. 208 u. f. f. sich exponirt, hinauskommt) als Hauptbedingung seiner etwaigen Entstehung ein Wiederaufleben einer einfachen ethischreligiösen Anschauungsweise und einer damit gegebenen einfach humanen Gemüthsinnigkeit betrachten, zu welcher in Betracht der gespannten Verhältnisse und der reflectirten, in sich gespaltenen Bildung des modernen Lebens die Zeit wohl noch nicht da sein dürfte. In Bezug auf die bisherige dramatische Musik aber ist der Theorie der Zukunftsmusiker entgegenzuhalten, daß wir dramatisch declamatorische Musik schon längst in Fülle haben, und daß sie also nicht erst geschaffen oder aus vermeintlichem Untergange wieder hergestellt zu werden braucht; wir finden in Ensemblestücken, Quartetten, Terzetten, auch in Arien unsrer klassischen Opern sehr häufig, nämlich in allen Stellen, wo der Gesang mehr dem parlando als der Melodie sich nähert (ohne doch förmlich recitativisch zu werden), den Sprechgesang ganz richtig angewendet; auch den Vergangenheitsmusikern war es von selbst klar, daß in dramatischen Werken nicht Alles breit melodisch fließend und ebenso wenig Alles recitativisch gebrochen, mit recitativischer, das Einzelne gesondert hervorhebender Umständlichkeit componirt werden kann, und die Vertheidiger der Zukunftsmusik irren sich mithin gewaltig, wenn sie uns sagen, unser jetziger musikalischer Geschmack sei durch die „musikalische Melodie", die uns noch immer „in den Ohren klinge", so verdorben und verwöhnt, daß er eine nicht absolut musikalische, declamatorische Melodie gar nicht mehr zu begreifen im Stande und daher auch einer richtigen Würdigung der neuesten Richtung unfähig sei.

Digitized by Google

Recitativ und Arie haben zwar ihren Hauptort in größern lyrischen, epischen, dramatischen Werken, in Cantate, Oratorium und Oper; sie waren aber deßungeachtet schon hier zu betrachten; sie entstehen doch nicht einzig und allein erst mit diesen breitern Musikformen; das Recitativ bildet sich, wie oben erwähnt, schon aus dem umfangreichern Liede hervor, es ist auch Theil von diesem, die Arie aber kann auch selbständig bestehen als musikalischer Ausdruck einer Empfindung oder Stimmung, die durch Inhalt, Charakter, Situation so concret ist, daß die Liedform zu allgemein für sie wäre. Allerdings aber ist auch die Arie, dem Recitativ hierin gleichfalls verwandt, vorzugsweise Theil eines größern Ganzen, da innerhalb des Verlaufs eines solchen sich am ehesten und am klarsten solche „concrete" Stimmungen ergeben, für welche die Arie die charakteristische Form ist.

§. 803.

Dem Liede und den monodischen Formen des Recitativs und der Arie stehen gegenüber die polyphonen Gattungen der Vocalmusik, welche von den mehrstimmigen Solosätzen (Duetten u. s. w.) an in immer steigender Mannigfaltigkeit und Verwicklung sich bis zu mehrchörigen Compositionen ausbreiten und zugleich der Anwendung der kunstreichern Formen der Figurirung und Verflechtung der Stimmen, der Nachahmung und Fuge, des Canons und Contrapuncts Raum verstatten.

Die Polyphonie ist der Vocal- und Instrumentalmusik gemeinsam und wurde daher schon bei den allgemeinen Formen des musikalischen Kunstwerks besprochen. Allerdings aber ist der Gesang das Hauptgebiet für die systematisch durchgeführte Polyphonie. Die Gesangstimmen sind zwar nicht mannigfaltigere, aber gewichtvollere, selbständigere Größen als die Instrumentalstimmen, weil in jenen die menschliche Subjectivität selbst unmittelbar sich ausspricht, und daher gehört die Polyphonie, deren Wesen und eigenthümlicher Eindruck eben im Zusammentönenlassen selbständiger, in ihrem Zusammensein selbständig bleibender, mit selbständigem Gewicht sich vernehmen lassender Einzelstimmen besteht, vorzugsweise dem Gesange an. Auch hat nur der Gesang in allen Lagen die einfache Helligkeit und Klarheit, die Distinctheit, die deutliche Unterscheidbarkeit der zusammenerklingenden höhern und tiefern Stimmen, die erforderlich ist, um die polyphone Musik recht durchsichtig zu machen — selbst die in den mittlern und obern Lagen so helltönenden Rohrblasinstrumente werden in der Tiefe dumpfer, wogegen der Baß der Menschenstimme so voll, rund und klar ist, wie irgend eine andere Stimmregion, — und somit ist auch von dieser Seite her der Gesang das Hauptgebiet für die systematische Polyphonie, besonders für die

Digitized by Google

Fuge, deren Haupteffect, das lebendige, unendlich schwungreiche Durcheinanderwogen der neben einander doch klar vernehmlich bleibenden Stimmen, für die Instrumentalmusik nicht in gleichem Grade erreichbar ist. Jedoch wie die kunstgerechtern und strengern kann der Gesang auch die freiern und leichtern polyphonen Formen für lyrische, besonders religiöse, und für dramatische Zwecke benützen; für sie hat das Vocaltonsystem vollends Helligkeit, Beweglichkeit, Combinationsfähigkeit genug; eine und dieselbe Gattung, Duett, Terzett u. s. w., Chorgesang kann entweder freier, einfach melodisch, lied-, recitativ-, arienartig, als Zusammen- und als Wechselgesang, oder strenger, figurirt, mit Stimmenverflechtung, contrapunctisch u. s. w. behandelt werden. Die musikalische Aesthetik hat hier nichts zu thun, als auf die großartige Mannigfaltigkeit schöner und charakteristischer Gestaltungen, welche hier der Tonkunst offen stehen, einfach hinzuweisen und formzerstörenden modernen Theorieen gegenüber, welche consequenterweise auch sie angreifen müssen, die Berechtigung und Nothwendigkeit aller dieser Gattungen harmonisch-melodischer Vocalmusik aus denselben Gründen festzuhalten, welche uns nicht erlaubten, mit J. J. Rousseau der Harmonie und mit jenen Neuern „der musikalischen Melodie" den Abschied zu geben. Musik ist nun eben einmal Stimme (nicht Rede), Stimme aber ist erstens biegsam und zweitens eines harmonischen Verhältnisses zu andern Stimmen fähig; soll es also Musik geben, so ist Biegung der Stimme, d. h. Melodie, und Harmonie der Melodieen auch auszubilden; Musik ist ferner nun eben einmal Gefühlsausdruck, zu andern Dingen ist sie nicht zu brauchen, sie hat Mittel, Gefühle mehrerer oder ganzer Massen sowohl auseinanderzuhalten, als auch zu harmonischer Einheit zusammenklingen zu lassen, und zwar entweder contrapunctisch als Zugleich oder imitatorisch als sich ablösendes Nacheinander; diese Mittel nicht zu gebrauchen, wäre gerade Dasselbe, wie wenn die bildende Kunst blos einzelne Individuen darstellen, die Poesie des Epos und des Drama sich enthalten wollte; die polyphonen Formen können also nie veralten, das Publikum der Zukunft wird stets auch in ihnen um so mehr Befriedigung und Erhebung finden, je weniger die Kunst selbständige Stimmen, d. h. Melodieen, nicht bloße Tongänge, in Einheit zu setzen, verloren gehen, und je weniger man diese Kunst, welche das Schwerste, Einheit und concreteste Mannigfaltigkeit in Einem, herzustellen weiß, durch Aeußerlichkeiten frappant sein sollender Modulationen, Instrumenteneffecte u. s. w. zu ersetzen bedacht sein wird. Die kunstgerecht polyphonen Formen (mehrchörige Compositionen mit eingeschlossen) genügen nun aber, wie dieß schon §. 784 bemerkt wurde, freilich nicht; den erhabensten, beruhigendsten, abschließendsten, seelenvollsten Eindruck gewähren zuletzt doch immer die einfachern Chöre, bei denen die Selbständigkeit der Stimmen doch nur eine untergeordnete ist; sie erheben, sie schließen ab, sie ergreifen dadurch,

Digitized by Google

daß sie die Einheit wiederum hervorkehren, daß sie die Tonmasse ganz, ungetheilt und dadurch sowohl groß als ruhig, einfach und concentrirt zum Gefühle reden lassen; nur in ihnen ist wahre Totalität, schwere Wucht, Auflösung aller individuellen Bewegungen und Empfindungen in den Strom Einer universellen, allumfassenden, die Harmonie des Weltalls nachbildenden, das Gemüth über alles Einzelne beseligend hinaushebenden, in sich gesättigten großen Gesammtstimmung; mit ihnen, mit den einfachern Chören langen wir an beim Ende, bei dem höchsten und letzten Sammel- und Ruhepunct, über den hinaus die Musik uns nichts mehr zu bieten vermag; in ihnen faßt sie alle Kraft, alle Freude, alle Wehmuth, die aufgeboten werden kann oder dargestellt werden soll, zu einem Gesammtbilde zusammen, das selbst, wenn es trauriger Klaggesang ist, die unendlich beruhigende Wirkung auf uns ausübt, die allem Hohen und Großen, aller Vereinigung der Einzelexistenzen und Einzelkräfte zu Einer Totalwirksamkeit eigen ist. Die einfachern Chöre eignen sich wohl auch für die Darstellung erregterer Massenempfindungen, wenn es sich nämlich um eine schlechthin einmüthig bewegte Masse, wie z. B. um Kriegerchöre handelt; das Höchste aber, was sie leisten können, sind doch jene zusammenfassenden und abschließenden Gesammtstimmungen, über die hinaus kein weiteres Fortschreiten der musikalischen Bewegung stattfindet. Allein damit verlieren die streng polyphonen Formen an ihrem Werthe nichts, sie sind da für alle bewegtern und zugleich die einzelnen Individuen oder Theile eines Ganzen lebendiger durchdringenden Mehrheits- oder Massenempfindungen, sie stellen die Mehrheit oder Masse als eine in ihren Gliedern, Personen, Altern, Geschlechtern von einer Stimmung aufgeregte dar, sie sind dramatischer, wie jene lyrischer, sie führen die Gesammtbewegung der beruhigten Auflösung in Ein großes Ganzes erst entgegen; sie können zwar (wie z. B. Schlußfugen) in vielen Fällen auch selber abschließen, indem auch ihnen in Stimmführung und Rhythmisirung die Mittel zur allmäligen Herbeiführung eines beruhigenden Totaleindrucks nicht durchaus fehlen, sie sind namentlich dann zum Schlusse geeignet, wenn das ganze Tonwerk so lebhaft erregt war, daß eine Abschließung mittelst polyphoner Musik im Gegensatz zum Uebrigen immer noch beruhigend wirkt, allein eigentlich sind sie doch dazu da, die Bewegung in Gang zu bringen, sie in's Weite und Breite auszudehnen, sie zu steigern und zu vermannigfaltigen, sie anschwellen und immer lebendiger wogen und pulsiren zu lassen, bis der Culminationspunct erreicht und daher die Zeit zu einfach großem Ausklingen des Ganzen gekommen ist. Auch in den kleinern mehrstimmigen Tonstücken, in Terzetten u. s. w. zeigt sich dieser Unterschied individuellerer Erregtheit, bei der die Stimmen sich spalten, gegen einander agiren, einander wechselvoll ablösen u. s. f., und ruhigerer, allgemeinerer Haltung, bei der sie zu Einem Gesammtgesange verschmelzen, ohne damit

Digitized by Google

ihre Eigenthümlichkeit ganz aufzugeben; man vergleiche z. B. das Terzett im Anfang des zweiten Acts von Don Juan und das Terzett aus Bdur im ersten Finale, die den Unterschied beider Arten so schlagend veranschaulichen. So lange aber dieser Unterschied besteht, werden auch die kleinern künstlich polyphonen Gattungen stets in Kraft bleiben; es wird namentlich auch der Canon seine Geltung behalten, der die Mittheilung der Empfindung von einem Individuum zu andern, das Auftauchen Eines Gefühls in mehrern, dabei doch getrennt bleibenden, für sich singenden Personen ganz naturgemäß wiedergibt. Also auch hier keine neuen Formen, keine Umstürzung des Alten und weil es naturgemäß war auch Bewährten, sondern richtige Anwendung und Combination der verschiedenen Gattungen! Auszuscheiden oder vielmehr längst ausgeschieden ist nur die contrapunctische Madrigalform, die polyphone Composition eines Liedtextes, die eben als solche eine unhaltbare, widersprechende Kunstart war; das Richtige ist für das Lied seinem Begriffe nach unison oder harmonisch begleitete Einstimmigkeit; erst wo verschiedene Personen mit verschiedenem Gesangsinhalt auftreten oder wo ein Gesangsinhalt ausdrücklich von verschiedenen Personen zugleich und zwar in selbständiger Weise ausgesprochen werden soll, tritt die Polyphonie ein, entweder frei oder kunstgerecht, und entweder als bloße Mehrstimmigkeit (Duetten u. s. w.) oder als Allstimmigkeit, als alle Klassen, Geschlechter, alle Individuen eines Standes u. s. w. vereinigender Chor, der eben hiedurch, daß er nicht blos Viel-, sondern wesentlich Allstimmigkeit ist, den universell abschließenden Charakter erhält, welcher ihm allein eigen ist.

Die Eigenschaft des Chors, daß er wesentlich „Allstimmigkeit" ist, hindert natürlich nicht, daß mehrere Chöre, von denen so jeder doch wieder nur Theil einer noch größern „Allgemeinheit" ist, einander gegenübergestellt, ebensowenig daß Chöre aus Stimmen einer besondern Tonregion, „Halbchöre," z. B. Männerchöre mit Ausschluß des Alts und Soprans, gebildet werden. Der Begriff der Allstimmigkeit ist ein doppelter; es kann darunter entweder absolute oder nur relative Allstimmigkeit verstanden sein. Die absolute Allstimmigkeit mit ihrem umfassenden, mächtigen Eindruck wird allerdings nur erreicht durch einchörige und durch vollchörige, d. h. sämmtliche Stimmregionen vereinigende Composition (letztere gewöhnlich nicht ganz treffend „gemischter" Chor genannt); aber auch die relative Allstimmigkeit behauptet den Charakter der Großartigkeit, sei es nun daß sie als mehrchöriger Gesang zwei oder mehr selbständige Ganze gegen einander und zusammenführt, wodurch die erhabensten und schlagendsten dramatischen Wirkungen erreicht werden können, oder daß sie als Halbchor auftritt, und zwar insbesondere als vollkräftiger Männerchor (da die obern Stimmen wegen des Mangels der substantiellen Baßbasis sich zu selbständigem Chor-

Digitized by Google

gesange weniger eignen). Der Männerchor ist an sich nur Halbchor, aber er hat die Mittel, die wesentliche Eigenschaft des Ganzchors, d. h. das Vereintsein tiefster, mittlerer und höherer (nach oben zu abschließender) Stimmregionen, auf sich selbst überzutragen, sofern der Tenor vom untersten Basse durch Höhe wie durch helle und weichere Klangfarbe sich so spezifisch unterscheidet und zugleich in Folge dieses weiten Abstandes so entschieden nicht nur Eine, sondern zwei Mittelstufen zwischen sich und der untersten Stimme zuläßt, daß der (drei- oder vierstimmige) Männerchor ein in sich selbst durchaus concretes Abbild des eigentlich allstimmigen Ganzchors ist, welches vor diesem zudem das Kräftigere der tiefern Lage des Ganzen voraus hat und so gerade ein Hauptmerkmal des Chors überhaupt, das Kräftiggroße, zu spezifischer Anschauung bringt. Im Ganzchor wird dieses Kräftiggroße wiederum gemildert und erweicht durch die mitwirkenden Oberstimmen; im männlichen Halbchor dagegen tritt es für sich in voller Macht und Activität heraus, und es entsteht zudem durch die Beschränkung auf die Unterstimmen ein Charakter der Gleichartigkeit, der auch noch ein anderes Merkmal des Chores, das gleiche Durchdrungen-, Bewegt-, Begeistertsein Aller von Einem Inhalte, Einer Gesammtstimmung zwar unvollständiger, aber unmittelbarer und darum schlagender als der Ganzchor veranschaulicht. Diese zwei Momente, das Vollkräftige und das sprechendere Hervortreten der Einheit einer Gesammtstimmung, weisen dem Männerchor eine ganz eigenthümliche Stellung unter den Formen der Musik an, eine Stellung, durch die er, obwohl er dem Lied gegenüber durch selbständigere Stimmenführung schon kunstgerechte Form ist, doch aus dem Gebiete der reinen Kunst zugleich hinüberreicht in das des Lebens und zwar sowohl des socialen und religiösen als ganz insbesondere des nationalen Gesammtlebens. Der Männerchor ist nicht eigentlich „volksmäßig" — denn er ist ja Kunstform, — aber er ist national; er ist auch social und religiös, aber er ist für den geselligen Zweck doch nicht einfach, leicht, populär, für den religiösen, gemeindlichen nicht allumfassend, nicht menschheitlich genug; national dagegen ist er im vollsten Sinne des Worts, er hat noch nicht die Schwierigkeiten und Feinheiten der strengen Polyphonie und ist so immer noch „volksthümlich," er hat das zarte Nebenelement des Ganzchors nicht mehr, sondern repräsentirt durch seine reine Männlichkeit sowie durch seine individualisirtere und kunstmäßigere Stimmführung eben die „Nation," das Volk als active, ihrer selbst energisch bewußte, von höhern Ideen kräftig beseelte, gebildete, aus frei zum Ganzen mitwirkenden Gliedern (S. 899) bestehende Gesammtheit. Natürlich eignet er sich aus all diesen Ursachen auch zum Gesellschaftlichen im Unterschied vom blos Geselligen, zum Ausdruck der von einer Gesellschaft vertretenen ethischen, künstlerischen Ideen, aber doch vorzugsweise zum Nationalen, weil doch erst in diesem die ganze

Digitized by Google

Kraft und Vollstimmigkeit, welcher der Männerchor fähig ist, zur vollständigen Anwendung gelangt. Mit dem Männerchor wird so die Kunstmusik unmittelbar praktisch, sie tritt in's Leben hinein oder zurück mit einigender, erhebender, massenverschmelzender, allbegeisternder Kraft; der Männerchor bildet die Brücke, über welche die Kunstmusik überhaupt, auch mit ihren strengern Formen, allmälig in's Leben der Gesammtheit hinüber sich verpflanzen kann, er macht auch die Kunstmusik zur Volksmusik, er zieht sie aus der engen Sphäre musikalischer Gelehrsamkeit heraus und führt sie auf den Schauplatz der Oeffentlichkeit, um auch dem nationalen Gesammtleben die erwärmende und einigende Kraft der Tonkunst einzuhauchen und Dasjenige, was dort bereits als Gefühl in den Einzelnen lebt, durch die Macht des Gesangs zu einem alles verschmelzenden und in immer weitern Kreisen zündenden Gesammtheitsausdruck zu bringen. Weiter findet sich dieß Alles ausgeführt in der Schrift „der volksthümliche deutsche Männergesang" von Dr. O. Elben, in welcher zugleich die historischen Nachweisungen über die allmälige Herausbildung dieser Musikform gegeben sind. Unter den „Männergesang" fällt natürlich auch das von Männerstimmen vorgetragene Chorlied (§. 801), und auch von ihm gilt bis zu einem gewissen Grade, was im gegenwärtigen §. über den Männerchor gesagt wurde; aber die drei Puncte, daß durch ihn der Kunstgesang national, der Volksgesang kunstmäßig und (durch die Stimmführung) ein sich freier individualisirender wird, gehören dem Männerchor eigenthümlich an und machen ihn zu einer ganz besonders wichtigen, in seiner Art einzig dastehenden Form der Gesammtmusik.

§. 804.

1. Die Combination der verschiedenen homophonen und polyphonen Formen macht es der Musik möglich, zusammenhängende größere Gesangwerke zu schaffen, und zwar hauptsächlich Werke kirchlichen Inhalts, sofern bei ausgedehntern Vocalcompositionen, die nicht dieser Sphäre angehören, die Nothwendigkeit einer selbständigern Mitwirkung der Instrumentalmusik sich so sehr geltend macht, daß sie nicht der Vocal-, sondern der aus der Vereinigung beider
2. Hauptzweige entstehenden Gattung beigezählt werden müssen. Die verschiedenen Arten kirchlicher Gesangwerke unterliegen, sofern sie der Musik zum Theil von außen her durch die Institutionen des Cultus gegeben sind, keiner strengern musikwissenschaftlichen Bestimmung; doch lassen sich im Allgemeinen unterscheiden Werke, in welchen die einfache mehr beschauliche Versenkung des Gemüths in einen religiösen Inhalt vorherrscht, dann solche, in denen ein gehobenerer mehr lyrischer Aufschwung zum Unendlichen das Charakteristische ist, endlich solche, welche, die zwei ersten Arten in sich aufnehmend, den religiösen Inhalt in seiner

Digitized by Google

ganzen objectiv ausgesprochenen Bestimmtheit, in seiner ganzen Höhe und Weite dem Subject gegenüberstellen und die Empfindungen, mit denen es sich von ihm erfüllt findet, zu musikalischem Ausdrucke bringen. Nebenarten sind die mehr declamatorisch-recitativischen Gesänge, deren Formen weniger fest und entwickelt sind.

2. Die zahlreichen Formen der Vocalmusik geben der Kunst Gelegenheit und Anlaß zu den mannigfaltigsten, wirkungsreichsten Combinationen, durch welche größere Gesangwerke entstehen. Monodie, Mehrstimmigkeit, Polyphonie, einfacher und kunstreich gegliederter Gesang lassen sich in vielfachster Art contrastirend einander gegenüberstellen, verwandtschaftlich einander beiordnen, nach dem Gesetz rhythmischer Steigerung und Wiederberuhigung mit einander verknüpfen; durch dieses Verfahren, durch die Combination der Gattungen, bilden sich, wie durch architectonische Gruppirung großartige und charakteristische Gebäudecomplexe, Gesangscyclen, ebenso belebt durch Mannigfaltigkeit, Antithese und Fortschritt als erhebend durch den Reichthum musikalischer Formen, die hier nach und mit einander, eine die andere ergänzend und weiter führend, auf den Schauplatz treten. Der geeignetste Name für diese größern Gesangwerke zusammen wäre der der Cantate; er wird jedoch gewöhnlich blos für Gesangwerke weltlichen und allgemeinreligiösen Inhalts gebraucht, deren äußere Form eine freiere, nicht durch kirchliche Sitte fester bestimmte ist, sowie andrerseits nicht ganz passend hie und da auch für objectiver gehaltene, epischdramatische Gesangwerke, die in eine andere Klasse von Compositionen als die hier zu besprechenden gehören. Die Cantate im richtigen Sinne des Worts, als größeres lyrisches Gesangwerk, ist eine Reproduction des Liedes auf höherer Stufe und in universellerer Weise, sie führt einen Inhalt von allgemein menschlicher Bedeutung musikalisch aus, einen Inhalt, der nicht blos Einzel-, sondern Gesammtgefühl, und der ebenso, was die speziellere Gestaltung betrifft, breiter auseinandergelegt, durch genauer eingehende, die Gedanken reicher entwickelnde strophische Poesie bestimmter in seine einzelnen Momente zerlegt ist. Je nachdem diese einzelnen Theile sich mehr für den musikalischen Ausdruck durch eine oder mehrere Einzelstimmen oder durch Chöre eignen, werden sie den einen oder andern zugewiesen, jedoch so, daß auch die Einzelgesänge das Gefühl der in der Cantate sich aussprechenden Gesammtheit aussprechen; die Stimmenvertheilung ist blos musikalisches Mittel des Ausdrucks, indem z. B. ein lebendiger bewegtes Schmerzgefühl passender in der weichern Monodie- als in der kräftigern Chorform dargestellt wird, sachliche Bedeutung hat sie keine, es sind nicht Arien, Duette u. s. w. verschiedener Personen, sondern blos einzelner Stimmen, welche die Gesammtheit abwechselnd in ihrem Namen reden läßt. Die Instrumentalbegleitung ist der Cantate, wenn

Digitized by Google

ſie ſich vollſtändig entwickeln ſoll, nothwendig; bei Feſtcantaten wird ſie ſchon der verſtärkten Wirkung wegen nicht leicht fehlen; bei religiöſem Inhalte wäre ſie an ſich eher entbehrlich, da auf dieſem Gebiete gerade durch die Beſchränkung auf den Geſang ein eigenthümlicher Eindruck rein in ſich verſenkter, rein nur das innere Gefühl ohne alles Nebenwerk ausſprechender, einfachernſter Innigkeit hervorgebracht wird, allein ſie iſt auch bei religiöſen Cantaten doch das Gewöhnliche, ſofern ſie nicht dem Cultus dienen und daher bei ihnen die reichere Charakteriſtik dem religiöſen Ernſte nicht aufgeopfert zu werden braucht. Von ſelbſt verſteht es ſich aber, daß die Inſtrumentalmuſik dem Geſange weſentlich untergeordnet bleibt; die Cantate erhält zwar durch die Vertheilung der einzelnen Inhaltsmomente an verſchiedene Perſonen bereits eine objectivere, ſpezieller charakteriſirende Geſtalt als das Alles in die Subjectivität des Einzelindividuums einſchließende Lied, und inſofern bedarf ſie auch mehr malende Charakteriſtik durch Inſtrumente, welche eigentlich nichts thun, als daß ſie das Prinzip der Vertheilung an mehrere Stimmen noch weiter fortſetzen, aber die in der Cantate auftretenden Perſonen ſind ja nicht verſchiedene Perſönlichkeiten, deren jede etwas Eigenes hätte und zum Ganzen mit hinzu brächte, ſondern ſie ſind blos Theile, blos Stimmen des Ganzen ſelbſt, in der Cantate überwiegt die Einheit immer noch die Beſonderung, und daher kann auch die Inſtrumentalbegleitung nur den Geſang einleiten und unterſtützen, nie aber zu ſelbſtändiger Mitwirkung ſich erheben, außer wenn eine Cantate auf ein ſpezielles, zur Inſtrumentalmalerei auffordernde Ereigniß, wie Kampf und Sieg, ihre Beziehung hat, und ſelbſt hier darf dieſelbe ſich nicht ſo weit ausbreiten, daß dadurch die Wirkung des in Einem Zuge fortſchreitenden Geſanges geſtört würde. In dieſem Ueberwiegen der Einheit über das Beſondere liegt das Eigenthümliche, zugleich aber auch das Schwierige, ja Undankbare der Cantate, ſobald ſie ſich, wie z. B. Neukomm's Oſtermorgen, zu größerem Umfange ausdehnt; es ſoll Vertheilung, Individualiſirung der Stimmen ſtattfinden und doch nicht bis zu wirklichem Heraustreten des Einzelnen aus dem Ganzen fortgegangen, es ſoll die Mittellinie getroffen werden zwiſchen dem Allgemeinen und Beſondern, es ſoll ſtarke Färbung und farbloſe Allgemeinheit gleich ſehr vermieden werden, dieß gelingt nicht immer und tritt auch, wenn es gelingt, nicht ſo von ſelbſt klar und ſprechend hervor, wie bei Geſangwerken objectiverer Haltung und noch umfaſſendern Umfanges; kurz die größere Cantate iſt nicht concret genug, nicht hinlänglich mannigfaltig gegliedert, und auch wieder nicht einfach und überſchaulich genug, ſie iſt ein weit ausgedehntes Lied, das doch nicht mehr Lied iſt, ſie iſt eine Mittel- und Uebergangsgattung, die nicht ganz befriedigt und daher nur eine beſchränkte Geltung in Anſpruch nehmen kann.

Digitized by Google

s. Die Schwierigkeiten, die bei der blos allgemein religiösen Cantate obwalten, verschwinden bei andern Formen der Gesangmusik, denen durch ihre Bedeutung für den Cultus entweder ein einfacherer oder ein bestimmter charakteristischer Typus aufgedrückt ist. Das Erste ist der Fall einmal bei den kürzern Kirchencantaten (wie sie z. B. in den ersten Bänden der neuen Ausgabe S. Bach's enthalten sind), indem sich diese auf wenigere, leichter überschauliche Theile beschränken. Sodann bei den sog. Motetten, d. h. „Spruchgedichten"; es sind dieß kürzere, oft nur aus wenigen (biblischen oder sonstther entnommenen) Sätzen bestehende Texte, welche eine für das religiöse Gefühl bedeutende Wahrheit, Erinnerung, Lehre, Andachtsempfindung enthalten, und welchen nun eine eben dieser ihrer Bedeutung, entsprechende, sie ganz und voll ausdrückende und ausführende mehrstimmige, insbesondere polyphone Composition unterlegt wird. Die Motetten sind, wenn sie sich an Sprüche mehr objectiven, historischreligiösen Inhalts anschließen, eine Art didactischer Musik; sie gehören überhaupt, auch wo ihr Inhalt ein lyrisch gehobener (z. B. ein Psalmspruch) ist, weniger dem Gebiet subjectiv erregten Aufschwungs als der objectivern Sphäre einer ruhiger sich erbauenden contemplativen Stimmung an, sie stellen sich die Aufgabe, einzelne religiöse Grundgedanken und Grundgefühle, die in gegebener fester Form vorliegen, dem religiösen Bewußtsein in erhebender, wirksamer Weise gegenüberzustellen, und darum eben ist die Pronuntiation durch Mehr- und Allstimmigkeit, durch energische, die Gedanken in vereinigter Kraft der Stimmen und immer neuen Wendungen darlegende Polyphonie, sowie dabei Beschränkung des Textumfangs, Kürze ihre wesentliche Form; nur besondere Kunst ist im Stande, auch längere, z. B. Choralterte mit Anwendung mannigfaltigerer Gesangformen und in größerem Umfange motettenartig zu componiren und dabei doch den Charakter der Energie und Gedrungenheit nicht preiszugeben. Auch hier könnte man freilich sagen: die Motette mit ihrer im Verhältniß zu ihrem kurzen Texte doch immer breiten Ausführung ist ein Irrthum, wie die alte Oper, sie macht die Musik, die blos Mittel des Ausdrucks sein soll, zum Zweck. Allein wenn man so redet, so lasse man doch die Musik ganz weg und declamire einen religiösen oder Sittenspruch einfach und kurz ab, natürlich nicht ohne Ausdruck; sieht man denn nicht, daß der musikalische Ausdruck, um den es doch in der Musik ohne Zweifel zu thun sein möchte, wächst, je mehr man die Musik ihre Mittel entfalten läßt, und abnimmt, je engere Grenzen man ihr ziehen will? So ist es auch hier. Die Motette erfüllt vollkommen den Zweck, einem einzelnen Grundgedanken des religiösen Gesammtbewußtseins einen vollen, erschöpfenden, hinter der innern Bedeutung nicht zurückbleibenden Ausdruck zu verleihen, sie läßt ihn als Allgemeines, das in den einzelnen Gliedern der religiösen Gesammtheit sich lebendig reflectirt,

Digitized by Google

d. h. eben in breit ausgeführter Polyphonie auftreten. — Der mehr didactisch-erbaulichen Motette tritt zunächst gegenüber der Gesang poetisch sich aufschwingender Andacht, Psalm und Hymne. Die Formen sind hier, namentlich bei manchen nicht einfach lyrisch, sondern antiphonisch gegliederten, Wechselreden verschiedener Stimmen gegen einander stellenden alttestamentlichen Psalmen, weit mannigfaltiger; je nach Umständen kann die Motettenform, allein oder mit andern gemischt, einfacher Chor, ein- und mehrstimmiger Sologesang angewandt werden; nur die großartigere Festhymne, das Tedeum, bewegt sich wie natürlich, vorzugsweise in mehrstimmigem und polyphonem Gesang. Eine Hauptsache bei Psalm- und Hymnodie ist das Erzielen eines umfassenden Totaleindrucks, weit mehr als bei der mehr auf das Einzelne eingehenden längern Cantate; nur ist dieser Totaleindruck qualitativ ein sehr verschiedener, je nachdem der Inhalt mehr individueller oder allgemeiner, mehr gehobener oder niedergedrückter, dankender, verherrlichender oder sehnender, flehender Art ist. Instrumentalbegleitung ist bei allen diesen Musikgattungen, Kirchencantate, Motette, Hymne mehr oder weniger entbehrlich, am meisten bei der ruhiger gehaltenen Motette; überall kann, wenn es um den Eindruck einfach ernster Innigkeit zu thun ist, auf instrumentale Colorirung, namentlich auf rauschendes Blech und auf die Violine Verzicht geleistet werden; die Töne dieses Instruments liegen von der Menschenstimme, die in der Kirchenmusik Hauptsache ist, weil in ihr eben die reine Hingabe des menschlichen Gemüths an das Göttliche zu ungetrübter Darstellung kommen soll, viel zu weit ab, sie klingen ihr gegenüber zu künstlich, nicht natürlich und einfach, nicht voll und weich genug, nicht so unmittelbar der fühlenden Brust des Menschen entströmend, wie z. B. Töne der Blasorgane; in dem Alleinauftreten der Menschenstimme dagegen liegt eine Schmucklosigkeit, eine vor allem Prunk sich scheuende, ihn verschmähende Demuth und ernste Fassung, und dabei doch in Folge der Beseitigung alles Dessen, was das Hallen und Verhallen des Tones hindern könnte, eine Klarheit, welche die Entweltlichung des Geistes, die heilige Erhebung des Gemüths über alle Wirrnisse und alles Trübe der Endlichkeit, die in dieser Erhebung liegende Seligkeit und Freiheit vortrefflich ausdrückt. Indeß folgt daraus nicht, daß, wie auch neuerdings wieder von Verehrern altkatholischer Kirchenmusik angenommen wird, reine Vocalmusik ausschließlich kirchliche Form sei. Diese reine Idealität, diese Negativität gegen das Endliche ist doch nur die Eine Seite; das religiöse Gefühl hat auch ein positiveres und concreteres Verhältniß zu seinen Gegenständen, es bleibt nicht stehen oder vielmehr schweben in jenem Hinweg vom Endlichen zum Unendlichen, sondern es erhebt sich zu diesem wirklich hinauf als zu dem Absoluten, in welchem es die über Alles übergreifende, Alles ebenso ordnende und niederhaltende als auch wiederum tragende,

Digitized by Google

hebende und versöhnende Macht des Guten hat, und von dessen Anschauung es daher auch wiederum zum Endlichen herabsteigt mit der versöhnten Anschauung seines Befaßtseins im Unendlichen. Diese Seite des religiösen Gefühls darf und muß auch zu ihrem Rechte kommen; das Erhabene, Große, Wohlthuende der Macht, Gerechtigkeit, Herablassung des Absoluten muß auch veranschaulicht, die Ehrfurcht, Begeisterung, Gemüthsberuhigung, Freude, die sich daran knüpft, auch ganz und voll ausgesprochen werden, wenn das religiöse Gefühl in der religiösen Musik sich selbst vollständig wiederfinden soll, und zwar ist dieß namentlich dann der Fall, wenn die Andacht sich an einzelne bestimmtere Momente des Verhältnisses zwischen dem Unendlichen und Endlichen hält, wie in Psalmen an die Erhabenheit des Göttlichen in der Natur, in Hymnen an das preiswürdige Walten des Göttlichen in der Geschichte; wo die religiösen Empfindungen so lebendig, so concret werden, wie es hier der Fall ist, würde reine Vocalmusik zu ruhig und farblos, nicht metallreich genug, ja zu bescheiden, dem Gegenstand nicht seine volle Ehre anthuend erscheinen. Wir müssen also unterscheiden zwischen kirchlicher Musik überhaupt und heiliger Musik insbesondere; wo dieser Charakter des Heiligen rein hervortreten soll, müssen die Instrumente schweigen; wo aber hierüber zu positivern Empfindungen fortgegangen wird, da ist Füllung, Verstärkung und Charakterisirung durch Instrumentalbegleitung nicht nur gestattet, sondern nothwendig, obwohl in verschiedenen Graden, zunächst Orgel und Bläser, Violinen erst dann, wenn ein kirchliches Musikwerk überhaupt und in jeder Beziehung so umfassend von den mannigfaltigen Mitteln der Tonkunst Gebrauch macht, daß auch die Mitwirkung dieser Streichinstrumente in dem großen Chore preisender Stimmen nicht mehr störend, sondern vielmehr als Erhöhung des Totaleindrucks willkommen ist. — Ihren Gipfel erreicht die kirchliche Musik in größeren Compositionen, welche die Eigenthümlichkeiten der Cantate, Motette u. s. w. in sich vereinigen und so zum Aussprechen des gesammten religiösen Inhalts in seiner ganzen Höhe und Weite fortschreiten, wie dieß in der christlichen Messe geschieht. Sowohl die gewöhnliche Messe als das Requiem, das dem Ganzen nur eine engere Beziehung auf die Persönlichkeit des einzelnen Individuums gibt, stellen einen Cyclus von Kirchengesängen dar, welche den religiösen Inhalt ebenso sehr in seiner objectiv fixirten Bestimmtheit als in seiner unmittelbaren Bedeutung für die Menschheit, als Gegenstand der Gefühle unbedingter Ehrfurcht und Dankbarkeit, unbedingten Sehnens und Vertrauens zur Anschauung bringen. In der Messe, als dem Mittelpunkt des Cultus, treten das Göttliche und Menschliche in ihrem ganzen absoluten Unterschiede einander entgegen und ebenso als absolut sich einigende zusammen; es ist die Feier der Transscendenz des Unendlichen und seiner Immanenz im Endlichen, des Gegensatzes zwischen beiden und seiner ewigen Auf-

Digitized by Google

hebung zumal, und so vereinigt sie die religiösen Grundgefühle des bangen Bewußtseins der Endlichkeit und des versöhnenden Bewußtseins der Aufhebung der Endlichkeit zur Gemeinschaft mit dem Unendlichen unmittelbar in sich, das religiöse Gefühl durchläuft in ihr alle Stadien des Processes, in dem es sich bewegt, Andacht überhaupt, Furcht und Niedergeschlagenheit, unendliche Gewißheit der Versöhnung. Die Messe ist so nicht blos nach der Seite ihres tiefen und ergreifenden Gefühlsinhalts, sondern auch durch den in ihr vorhandenen Fortgang und Fortschritt, durch die innere Bewegung von einem Momente zum andern, die sich schließlich in die absolute Beruhigtheit, in das absolute Erfülltsein des Gemüths vom Versöhnungsbewußtsein auflöst, durchaus musikalisch; sie bietet der Tonkunst den trefflichsten Anlaß zur Aufbietung aller melodischen, harmonischen, rhythmischen Mittel, die ihr zu Gebote stehen; sie kann den ruhigern, die Unterschiede und Gegensätze weniger zur Entfaltung bringenden einfach harmonischmelodischen Typus, ebenso aber zugleich mit Hülfe des Rhythmus auch eine bewegtere, reicher entwickelte Haltung annehmen, indem im ersten Falle die passivere Gefühlshingabe, im zweiten eine activere Form der Religiosität zu Grund liegt, welche sowohl von der Entzweiung des Endlichen mit dem Unendlichen als von der Vollkommenheit der Versöhnung zwischen beiden und der Höhe, auf welche durch sie das Subject gestellt ist, ein energischeres, schärferes und lebendigeres Bewußtsein hat. In der Messe, weil sie den tiefsten und den ergreifendsten Gefühlsinhalt hat, erreicht die Vocalmusik ihre Vollendung sowohl nach der Seite reiner Idealität als rücksichtlich innerer subjectiver Bewegtheit; beide Elemente, (allgemein künstlerische) Idealität und (spezifisch musikalische) Bewegtheit, treten hier im Großen zusammen, wie beim wirklich ausdrucksvollen Kunstliede im Kleinen, obwohl gewöhnlich unter Vorherrschen des einen oder andern Elementes. Auf diesem Unterschiede beruht auch die Anwendung oder Nichtanwendung der Instrumentalmusik; sie fehlt mit Recht, wenn die Messe eine rein idealische, hingebende Gefühlsmusik ist, sie ist aber nothwendig, wenn die subjectivactivere Frömmigkeitsform sich in ihr aussprechen soll, und sie ist auch für eine passivere Religiosität nicht überall entbehrlich, weil auch sie neben jener reinen Idealität auch stärkere Färbungen des Ausdrucks ihrer Andachtsgefühle bedarf. Festhalten läßt sich, wie Thatsachen zeigen, der Ausschluß der Instrumentation auf die Dauer niemals; die idealische Vocalmusik kann nur die Eine Seite der Kirchenmusik bilden, nie die ganze, das Bedürfniß nach concreterer Tonfülle und Tonmalerei macht sich z. B. bei der Form des Requiems wegen der hier stattfindenden nachdrucksvollern Vergegenständlichung der ethischen Beziehungen zwischen dem Endlichen und Unendlichen unabweisbar geltend, und auch im sonstigen Cultus verlangt es seine Berücksichtigung, da die Form der absoluten Idealität nur unter

Digitized by Google

besondern Verhältnissen, bei besonders ernster Feierlichkeit die passende ist und bei steter Wiederholung auch einförmig und ermüdend würde.

Mit der religiösen Musik, auf deren weitere historisch gegebene Formen (Antiphonien, Litaneien, Lamentationen u. s. w.) der Schluß des §. der Vollständigkeit wegen kurz hinweist, hat die Vocalmusik quantitativ und qualitativ ihre höchste Höhe erreicht; eine ihr verwandte „ethische Musik" (vgl. S. 1003) würde, weil sie doch weniger transscendent wäre, der Instrumentalmusik mehr Umfang einräumen und daher in die dritte Hauptgattung gehören, unter welche Oratorium und Oper fallen; wir gehen daher zunächst über zur Instrumentalmusik.

β. Die Instrumentalmusik.

§. 805.

Die Körperwelt bietet der Musik eine Reihe von Organen an, welche der menschlichen Stimme in Bezug auf Weichheit, Innigkeit, Rundung des Tones nachstehen, aber sie, alle zusammengenommen, übertreffen nicht nur durch größere Freiheit der Handhabung, durch raschere Beweglichkeit, sondern auch in Bezug auf Umfang, Kraft, Intensität, Dehnbarkeit des Tons, sowie durch eine den verschiedenen Stimmungskreisen und Stylarten entsprechende Mannigfaltigkeit der Klangfarben. Am nächsten stehen in letzterer Rücksicht der Menschenstimme die Blasinstrumente, am fernsten diejenigen Saiteninstrumente, denen der Ton durch Anschlagen oder Reißen entlockt wird, wiederum weniger fern die Streichinstrumente, in denen der Begriff des „Instruments" als eines allen künstlerischen Zwecken dienenden, vollkommen fügsamen Organes sich am vollständigsten realisirt. Durch Construction und Klangfarbe stehen die verschiedenen Gattungen und Arten der Instrumente zugleich in spezifischen Beziehungen zu den Hauptelementen der Musik, zu Melodie, Harmonie und Rhythmus.

Von dem Wesen der Menschenstimme (das gerade durch seinen Contrast zu dem der Instrumente klar in's Licht gesetzt und daher erst hier spezieller besprochen wird) gilt in Vergleich mit den äußern Musikorganen Dasselbe, was in §. 794 ff. von der Vocalmusik überhaupt gesagt wurde. Sie ist das singende, die Empfindung direct ausströmende, die Bewegungen des Innern in allen Graden, Stufen, Wechseln, Nüancen mit vollster Unmittelbarkeit und Wahrheit wiedergebende, bei aller Kraft weich-innig dem Gefühl sich anschmiegende Organ, das zugleich durch die eigenthümliche Rundung und Klarheit seines Tones, welcher das eigentlich Scharfe, Spitze, Dünne,

Digitized by Google

Dumpfe fern bleibt, das unmittelbare Abbild der ganz und voll von einer Empfindung ergriffenen und sie rückhaltslos, offen und frei in harmonischem Schmelz ausströmenden Seele darstellt; nur ist sie andrerseits rücksichtlich des Umfangs, der Tonstärke, der leichtern und feinern Beweglichkeit auch wiederum beschränkt und gebunden durch die natürliche Organisation und zudem trotz der Mannigfaltigkeit des Klanges der verschiedenen Stimmlagen und der individuellen Stimmeigenthümlichkeiten zu sehr stets sich selbst gleich, zu einartig, als daß sie das alleinige Musikorgan bilden könnte; die Stimme ist das einer großen Kraft, bis zu einem gewissen Grad einer intensiven Schärfung sowie einer lebendigen Volubilität und eines mannigfach charakteristischen Ausdrucks wohl fähige, im Ganzen aber doch einfache und „einfach schöne" unter den Musikorganen. Merkwürdig ist es nun, wie die Instrumente die Eigenthümlichkeit der Menschenstimme quantitativ und qualitativ theils weiter führen, theils ergänzen. Sie thun zu ihr nicht blos hinzu, was ihr fehlt in Bezug auf frei figurirende Beweglichkeit, Umfang, Stärke, Gewalt, elastische, scharf einschneidende Intensität, langes, energisch gedrungenes, dehnendes, an- und abschwellendes Aushalten des Tones, sondern sie bringen auch eine Mannigfaltigkeit von Klangfarben herbei, deren jede ihre eigene Bedeutung hat und die ebenso ganz oder theilweise zusammengenommen zu den verschiedenartigsten und wirksamsten Combinationen Gelegenheit geben. Diese Klangfarben sind in den verschiedenen Eigenschaften der Menschenstimme bereits auch wie im Keime vorgebildet; aber sie treten erst in den Instrumenten ganz heraus, und zwar dieß so, daß die eine Art derselben der Stimme noch näher steht, nur sie selbst zu reproduciren scheint, eine zweite dagegen sich entschieden von ihr entfernt, eine dritte endlich, in welcher die Instrumentalmusik ihre höchste Vollendung erreicht, ihr des Gegensatzes gegen sie ungeachtet sich wiederum wesentlich annähert. — Die Betrachtung der musikalischen Instrumente, zu der wir hiemit übergehen, führt namentlich auf das Ergebniß, daß nicht nur ihrer Gliederung in Hauptgattungen die einfachen Unterschiede des Subjectiven, Objectiven, Subjectivobjectiven zu Grund liegen, sondern auch die Unterarten der verschiedenen Klassen, in bemerkenswerther Uebereinstimmung, nach den verschiedenen Verhältnissen des Subjectiven und Objectiven sich bestimmen; es ist eine Systematik contrastirender Wechselergänzung und verwandtschaftlicher Analogie in dieser scheinbar ganz zufällig zusammengewürfelten Instrumentenwelt, welche beinahe überrascht, da sie sich ganz ungesucht aufdrängt.

1. Die erste der im §. angegebenen drei Hauptgattungen bilden die Blasinstrumente. In ihnen ist, wie in der Stimme, der Ton ein Hauch, der direct aus dem Innern kommt, und darum sind sie ihr noch auf's Engste verwandt; sie setzen, ähnlich wie das Stimmorgan, eine in festem, und zwar cylindrischem Raume, jedoch nicht zu schmal und eng ein-

Digitized by Google

geſchloſſene, aus ihm (in der Regel) frei herausſchwingende Luftſäule in Bewegung, und ſie haben daher wie jenes den runden, vollen, hellen, weichern Ton, wie er ſowohl der Conſtruction des Inſtruments als der Natur des Elements (der Luftſäule) entſpricht; ſie ſchallen und hallen einerſeits nicht dermaaßen frei wie Schlag- und Reißinſtrumente, ſie „tönen“ andrerſeits nicht ſo gebunden und gedämpft wie die Streichorgane, ſondern ſie „klingen“ geſchloſſen und hell zugleich. Dieß Alles jedoch wiederum mit mannigfaltigſten Unterſchieden, indem namentlich die Rohrblasorgane von den Blechinſtrumenten ſich ſehr weſentlich unterſcheiden. Haucht die Menſchenſtimme in der Regel einfach ihre Töne aus, ſo thun am ähnlichſten Daſſelbe die Pfeife und die Flöte. Ein Luftſtrom wird in den geradlinig geformten, feſt mit Holz oder Metall umſchloſſenen, meiſt runden, weitern oder engern, aber nie ſo ſehr, daß ein eigentlich acuter Ton entſtände, ſchmalen Raum einfach hineingehaucht und ſtrömt aus ihm frei wieder aus; ſo entſteht ein immer geſchloſſener und gerundeter, in der Tiefe allerdings dumpferer, in der Höhe allerdings ſchärferer, aber weſentlich doch einfach heller, mühelos weicher, ſpannungsfreier, milder Ton, nicht eben ſehr ſcharf, intenſiv, charakter- und bedeutungsvoll, ſondern im Verhältniß zu andern weniger beſagend (daher das Cherubini zugeſchriebene Wort, daß etwas noch ennuyirender ſei als Eine Flöte, nämlich zwei), aber lieblich, zart, rührend, elegiſch, ideal durch ihre gleichſam unkörperliche Weichheit; „unſer Geiſt“, läßt der Dichter ſie ſagen, „iſt himmelblau, führt Dich in die blaue Ferne, zarte Klänge locken Dich im Gemiſch von andern Tönen, lieblich ſprechen wir hinein, wenn die andern munter ſingen, deuten blaue Berge, Wolken, lieben Himmel ſanft Dir an, wie der letzte leiſe Grund hinter grünen friſchen Bäumen“; weniger direct gilt dieß Alles von der unfeinern Pfeife, von dem luſtig ſchrillenden Piccolo, aber es findet auch auf ſie ſeine Anwendung, auch ſie haben das Helle und auch das Weiche der ungehemmt ſingenden Menſchenſtimme. — Die Einſeitigkeit der Flöte, die an's Charakterloſe ſtreifende Rundung und Weichheit, verlangt einen Gegenſatz; neben dem Idealen und einfach Gefälligen muß auch das Subjective, das Charakteriſtiſche, Ausdrucksreiche, Scharfe, Naturaliſtiſche vertreten ſein; dieß bietet ſich dar in der Oboe. In ihr iſt die Erzeugung und Qualität des Tones eine ganz andere; der Luftſtrom muß durch ein zuſammengepreßt vibrirendes Mundſtück hindurch; damit wird ihm das Runde, Flüſſige, Ruhige des Flötenklanges genommen, er wird gepreßt und zitternd und erhält zugleich den Charakter eines theils materiell getrübtern, theils dünnern und ſpitzern Tones, vergleichbar einem durch die einander genäherten Lippen mehr hervorgeblaſenen, herausgedrückten als frei herausgehauchten und durch dieſe Beengung des Luftſtromes der idealen Klanghelligkeit ſchon ziemlich beraubten, näſelnd gewordenen Tones. Die Oboe „klingt“ auch noch, aber nicht mehr

Digitized by Google

mit der geſangverwandten Unmittelbarkeit der Flöte, ſondern mit einem erheblichen Zuſatz von näſelnder Bedecktheit und einſchneidender Schärfe, ſie iſt in der Tiefe kräftig, hart, ſchnarrend, ſchreiend, in der Höhe Daſſelbe, nur dünner und ſpitzer und daher hier auch neckiſch, humoriſtiſch, in den mittlern Lagen allerdings von zarter und feiner Eindringlichkeit, indem hier der Ton ſich doch erweicht und erhellt und dabei durch die deßungeachtet bleibende Schärfe und Bedecktheit eine ganz eigenthümliche, ſchmelzende, auflöſende, ſchmeichelnde, geheim ergreifende, gemütherregende Farbe gewinnt; „ungewiß ſchreit' ich voran, Seele, willſt Du mit mir geh'n? auf, betritt die dunkle Bahn, wundervolles Land zu ſeh'n: Licht zieht freundlich uns voran, und es folgt auf grünen Matten hinter uns der braune Schatten." Die Leidenſchaft, die Liebe, die bange Erwartung, die tiefe Sehnſucht, der wehthuende Schmerz, die herzzerreißende Klage ſprechen aus dieſem allerdings am meiſten charakteriſtiſchen und ausdrucksreichen unter den der Menſchenſtimme näher verwandten Inſtrumenten. Sofern die Oboe aber doch unter dieſen bereits von der Menſchenſtimme am weiteſten abliegt, iſt es bezeichnend, daß ſie mit den die Töne ebenſo verdünnenden als dämpfend bindenden Streichinſtrumenten eine unverkennbare Verwandtſchaft hat; ſie ſteht zur Flöte in einem analogen Verhältniß, wie die Violine zur Stimme. Einen ähnlichen bedeckten und gedämpften, aber dabei vollern, weichern Ton zeigt das Fagott, für das Weh- und Schwermüthige, ebenſo aber durch ſeine wie Gutmüthigkeit ſich ausnehmende Unbeholfenheit und Schwerbeweglichkeit, ſowie durch ſeinen in den meiſten Lagen nicht feinen, leicht zur Annäherung an's Grunzen zu bringenden Ton auch für den Humor, ſonſt namentlich zu intenſiver, tondehnender Verſtärkung anderer Inſtrumentalbäſſe ſehr geeignet. Gleichfalls weniger einfach und frei als in die Flöte ſtrömt die Luftmaſſe in die Clarinette ein; ihr offeneres Mundſtück wie ihr ſonſtiger Bau begünſtigt aber doch einen weit vollern, breitern, ſozuſagen fettern Ton als der der Pfeifen- wie der Oboeninſtrumente. Der Luftſtrom breitet ſich zwar auch hier nur allmälig von dem Mundſtück, das mit gepreßterem Hauch angeblaſen wird, in die breitere Röhre aus und entſpricht hiemit wiederum nicht den einfach hauchenden, ſondern den gepreßter ſich hervordrängenden Tönen der Menſchenſtimme, auch er erhält etwas Zitterndes, Bebendes durch den hierauf eingerichteten beweglichen Theil des Mundſtücks; aber er iſt doch lange nicht ſo geklemmt, beengt, bedeckt, getrübt wie der Oboenton, er iſt runder, heller, voller und freier. Auf dieſer vermittelnden Vereinigung des nur weit vollern und fettern Flötentones und des gepreßtern, bebendern Oboentons beruht die Eigenthümlichkeit der Clarinetteninſtrumente. Sie ſtehen am höchſten unter den Rohrblasorganen; zwar weniger ſilberhelle Klarheit, aber Weichheit, jedoch eine weit geſättigtere, vollere, männlichere und zugleich innerlich bewegtere Weichheit ſteht ihnen zu Gebot, ſie haben

Digitized by Google

etwas Großartigeres und Bedeutsameres durch den mit kräftiger Bestimmtheit strahlenförmig sich expandirenden, intensivvollen Ton, der daher auch zum kräftig und derb Lustigen sich gut eignet, sie haben etwas wahrhaft Zartes und Inniges ohne Schwäche und ohne das extrem-subjective Sentiment der Oboe, sie haben eine ganz und voll, unabgeschwächt und doch ungezwungen, nicht zu subjectiv drängend und spannend sich gebende Herzlichkeit, sie entsprechen, wie die Flöte dem leichtern Sopran, graduell und qualitativ dem in schöner zarter Fülle sich aussprechenden Alt der Menschenstimme, auch da, wo sie (wie Baßclarinette und Bassethorn) in der Scala noch tiefer hinabgehen, sie klingen auch hier kräftig weich und rund mit einem heranschwellenden Ernst, der sie in dieser Lage für das Schreckhafte, Ahnungsvolle sehr geeignet macht; die Clarinetteninstrumente können wegen ihres fetten Tons am ehesten zum Naturalistischen, Niedrigkomischen gebraucht oder zum Gemeinen mißbraucht, aber wegen ihrer sonstigen Eigenthümlichkeiten zum schönsten, reinsten, wahrhaftesten Ausdruck tief bewegter, in unumwundener Aeußerung heraustretender Herzensgefühle verwendet werden. Aus der gegebenen Charakterisirung geht zugleich hervor, daß die Rohrblasinstrumente, wie die Stimme, wesentlich melodische Organe sind; sie können zwar natürlich, wie diese, auch harmonisch wirken, aber sie haben nicht nur so viel Volubilität, um zur Melodie brauchbar, sondern auch eine so ausgesprochene Rundung, Weichheit, Klarheit, Eindringlichkeit, einen solchen Fluß der Töne, um gerade für die Melodie vor Allem geeignet zu sein, sie sind vorzugsweise und mehr als alle andern subjective Singinstrumente.

Wenn die Menschenstimme hie und da nicht blos Töne aushaucht, herauspreßt und herausdrückt, sondern auch heftiger in sich erbebt und mit der sei es nun tief ergreifenden oder energisch niederschmetternden Gewalt dieses innern Erbebens sich vernehmen läßt, so entsprechen ihr nach dieser Seite die Blechinstrumente, nur mit der nähern Bestimmung, daß sie dieses Erbeben auch in einen Ausdruck des unendlich sanften und doch von innerlichster Ergriffenheit zeugenden Durchzittertseins umzuwandeln im Stande sind. Schmetternde, jubelnde, tief dröhnende, mit schwerem Gewicht auffallende Kraft, Fülle und Breite des Klanges, zwar auch nicht vollkommen klar, sondern in einen Flor des Helldunkels gehüllt, jedoch befreit von dem Gebundenen des Klanges der Rohrinstrumente, von der fettigen Weichheit der Clarinette, von der spitzen Eindringlichkeit der Oboe und damit erhoben zu unsagbarer Idealität und zugleich verbunden mit jener nervös durchzitterten Erregtheit macht das Eigenthümliche dieser Instrumente aus, sie sind die subjectiv innerlichsten, aber das Subjective am meisten zu vollem objectivem Heraustreten bringenden Instrumente. Von den stark zusammengepreßten Lippen aus voller Brust mit intensiver oder an sich haltender Kraft, heftig oder sanft, in die nicht mehr starre, sondern erregt mit-

Digitized by Google

vibrirende, lange, gewundene Metallröhre hineingetrieben, in ihr circulirend, sie erbeben machend drängt sich der Luftstrom stark oder mild erschütternd aus ihr hervor, zwar durch das miterregte Material dunkel schattirt, aber voll, metallreich, weithin hallend; das energisch Vibrirende, das dem dürren Holze und der festen Metallröhre nicht abzugewinnen war, wird hier endlich Herr, die Materie wird besiegt, zum Mitklingen genöthigt; der Ton auf höchster Potenz, als seele- und weltdurchzitternde, jetzt mit schmetternder Gewalt, jetzt mit wonnigem Erbeben an die Pforten des Gemüthes pochende Kraft ist endlich da, er tritt an uns heran mit dem erhabenen Schauer des Unendlichen, das Alles vor sich nieder wirft, wie mit der süßen Luft herzergreifender Unwiderstehlichkeit. Sie singen nicht mehr, diese Metalltöne — sie verstehen sich wenigstens nur mit Widerstreben dazu, — sie haben hiefür eben zu viel Metall, zu schweres Gewicht, zu stark schmetternde Kraft, zu sehr in's Weite gehenden Wiederhall, sie gleichen in dieser negativen Beziehung den tiefern Stimmlagen, die auch weniger beweglich sind, sie haben einen Klang, bei dem der Ton schon für sich ein Ganzes und Volles ist, nicht aber erst in formen- und figurenreicher Beweglichkeit wirksam wird, sie eignen sich ebendamit entschieden entweder zu einzelnen kraftvollern Stößen oder zu einfachern Fortgängen, Hebungen, Sprüngen, welche nur Hauptintervalle intoniren mit Uebergehung der Zwischenglieder, oder zu nachdrücklichem Wiederholen und gewichtvollem Aushalten einzelner Klangstufen und Zusammenklänge, nicht aber zu wirklicher Melodie, sie paßten dazu nicht, selbst wenn sie keine von selbst davon abmahnende technische Schwierigkeiten in den Weg legten, sie sind wesentlich ausfüllende Instrumente, sowohl in dem Sinne, daß die Füllung, Verstärkung, Vertiefung, Färbung und Weichheit, welche die Harmonie in die Tonbewegung zu bringen hat, ganz vorzugsweise ihnen zufällt, als auch in dem weitern, daß sie da eintreten, wo noch nicht oder nicht mehr fließend bewegliche Melodie, sondern Anschlagen oder Aushalten einzelner Töne, Tongänge, Accorde beabsichtigt wird. Das bei aller Tonfülle sanfteste und gemüthweichste, das am meisten romantische Blechinstrument ist das Horn, welches ebendarum trotz seines weiten Abstands von der Flöte doch dieselbe Stelle innerhalb seiner Gattung einnimmt wie diese in der ihrigen. Das ganze und volle Wiederklingen der Empfindung im Innern des Gemüths, nicht das Zerfließen in Gefühle, das der Oboe zufällt, sondern das tiefe, unnennbar ergreifende, aber nicht sinnlich schwache Durchbewegtsein von etwas, kurz die ideale Gemüthsbewegung und Gemüthsstimmung, welcher Art sie nun auch im Einzelnen sei, gehört diesem Instrumente an, in welchem zuerst die Instrumentalmusik ein spezifisch ihrem Charakter (S. 987) entsprechendes, die ganze Gemüthsweite, nicht das Einzelgefühl ausdrückendes Organ erhält; wie die Flöte noch mehr stimmenartig das einfache Gefühl des

Digitized by Google

Herzens in kindlich naiver Weise ausspricht, so thut es das Horn mit der tiefern Gemüthsstimmung in ernstdurchdrungener, bewegterer, aber allerdings in ähnlich treuherziger Art, weil so ganz und gar nichts Zurückhaltendes in ihm, sondern der ganze, reine, volle Erguß und Aushall des Tones sein Wesen ist; sein Ton trägt eben dieß, daß er aus voller Brust kommt, an sich und ist eben dadurch so ganz eigenthümlich gemüthreicher Natur. Männlicher, heller und zugleich wie die Oboe schärfer, spitziger, subjectiver als das Horn ist die Trompete; sie repräsentirt vorzugsweise die Kraft, das Siegesgewisse, Schwunghafte, Gehobene, Eindringendenergische, sie ist nicht zunächst für das Ernste und Weiche, sondern für Töne des Muthes und Triumphes, der Freude und Freiheit vorhanden; aber auch sie hat doch nebendem eine wesentliche Beziehung zum Gemüth, sie ist auch schmetternd, erbebenmachend, sie hat auch das romantische, in weite Fernen winkende Austönen des Klanges, sowie sein offenes Heraus- und Herantreten, und sie kann daher auch für ruhigere, innigere, nur nicht eben gerade sentimentale Herzensempfindungen höchst wirksam angewendet werden, wie z. B. in dem schönen Andante der kleinern C dur-Symphonie Mozart's. Weniger äußerlich schmetternd, aber um so intensiver erschütternd, gehaltener, tiefer, nachdrücklicher, breitern, vollern Klanges ist die Posaune; sie ist weder so empfindsam wie das Horn noch so subjectiv energisch wie die Trompete, sie hat (wie die Clarinetteninstrumente) einen vermittelnden Charakter, eine das subjective Moment weniger durchhören lassende, zudem hauptsächlich langgezogene Töne begünstigende Spielart, einen weder sanft hallenden noch scharf stoßenden, sondern wieder etwas mehr gebundenen, straffen, ruhigen, aber gedrungenen mächtigen Klang; durch diese an sich haltende Ruhe im Verein mit ihrer Nachdrücklichkeit und Tonfülle hat sie eine Hoheit, Pracht, Majestät, Feierlichkeit, einen tiefen, ergreifenden Ernst, der auch in den höhern Lagen bleibt, so daß sie das idealste und in der Idealität zugleich effectreichste aller Instrumente ist, das freilich nur da diesem seinem Charakter gemäß wirkt, wo es nicht äußerlich zu bloßem Klangeffect gemißbraucht wird. Jeder Styl und jeder Stimmungskreis hat ein ihm eigenthümlich entsprechendes Instrument, aber vergeblich ist es deßungeachtet, durch das Instrument allein einer Tonbewegung einen Ausdruck und Charakter, sei es nun der Hoheit oder der Kraft oder der wahrhaft gefühlvollen Weichheit verleihen zu wollen; das Instrument macht den Ausdruck nur vollständig und vollkommen, aber es bleibt unwirksam, wo der musikalische Gedanke mit dem durch das Instrument beabsichtigten Ausdruck im Mißverhältniß oder gar im Widerspruche steht.

2. Die directe Verwandtschaft mit der Menschenstimme trat bei den Blechinstrumenten bereits entschieden zurück, sie greifen über das, was der Stimme möglich ist, schon sehr weit hinaus, sie reproduciren sie nicht mehr,

Digitized by Google

ſondern ergänzen ſie, obwohl wir auch in ihnen eine gewiſſe Analogie mit ihr nicht verkennen konnten. In ähnlicher Weiſe verhält es ſich nun mit den durch Schlagen oder Reißen in Bewegung geſetzten Saiteninſtrumenten oder den Lautinſtrumenten. Bei ihnen iſt der Ton ganz und gar nicht mehr ein Hauch und nicht mehr ein innerhalb des Hauches beſchloſſener, mit ihm entſtehender, dauernder und vergehender Klang, ſondern er iſt Product eines mehr oder weniger intenſiven Druckes und Stoßes und ein nach demſelben frei forttönender, in's Weite ſich verlierender Laut, wie ſchon bei den Blechinſtrumenten dieſes vom Inſtrument ſich mehr entbindende Klingen und Hallen als ſpezifiſche Eigenthümlichkeit hervortritt. Stoß und ſchneller Druck, Laut ſtehen auch der Stimme zu Gebot, aber nicht (ſelbſt in eingeſchloſſenem Raume nicht) dieſes gleichweithingehende ſelbſtändige Forthallen, dieſes ſich rings nach allen Seiten Verbreiten, dieſes Nachtönen des in keine (Mund-) Höhle und Röhre eingeſchloſſenen, ſondern in freiem Raum erzeugten, blos in einer reſonirenden Baſis gefangenen, concentrirten und verſtärkten, keineswegs aber in ihr zurückgehaltenen Tones. Stoß oder Schlag und Riß auf der einen, freies Vibriren und Verhallen auf der andern Seite macht die Eigenthümlichkeit dieſer Inſtrumente aus, die natürlich auch dann nicht aufgehoben wird, wenn durch angebrachte Dämpfer das Fortvibriren auf möglichſt kurze Zeit beſchränkt wird, wie beim Clavier, wo die allerdings (in den Körper des ganzen Inſtruments) ſchon wieder mehr eingeſchloſſenen Töne ohne ſolche Vorrichtungen ſich unter einander vermiſchen würden. Beide Merkmale, die ſtoßweiſe Entſtehung und das freie Verhallen nach allen Seiten hin widerſprechen einander in gewiſſer Beziehung, ergänzen ſich aber auch wieder. Durch die ſtoßweiſe Entſtehung ſind die Töne ſelbſt eigentlich blos Stöße, augenblicklich entſtehende und ebenſo augenblicklich wieder aufgehobene „Laute," ſofern nur im Augenblick des Stoßes und Riſſes ſelbſt die Straffheit der Saite, welche ſie haben muß, um ſchnell vibriren zu können, entſchieden überwunden, ein diſtincter Klang hervorgebracht wird; das was nachher von dieſem Laute noch forttönt, iſt kein diſtincter Klang mehr, wie z. B. ein ausgehaltener Hornton, ſondern ein weit weniger beſtimmtes und zudem mit der ſtetigen Abnahme der Weiten der Schwingungen ſelbſt jeden Moment ſchwächer werdendes Tönen, und ſo ſcheinen denn dieſe Saiteninſtrumente weſentlich Inſtrumente des kurzen, diſtincten, articulirten Lautes und eben nur auf dieſen und was mit ihm ſich erreichen läßt angewieſen zu ſein. Verhielte es ſich wirklich ausſchließlich ſo, dann wäre dieſes Forttönen blos ein ſtörendes, der Diſtinctheit der Laute feindliches Element, das man um jeden Preis ganz zu beſeitigen ſuchen müßte. In der That, der wohlthuende Eindruck eines aus ziemlicher Ferne gehörten Clavierſpiels, beruht er nicht darauf, daß wir, da die Laute rein, ohne alle Spur von mitſummenden

Digitized by Google

Nebentönen und ſomit in voller gefälliger Klarheit zu hören bekommen? Allein genauer betrachtet gilt dieß doch nur von den ſchnell nach einander geſpielten Tönen; bei langſamerer Bewegung iſt ein längeres, nicht zu raſch verklingendes Forttönen unentbehrlich und verleiht dem Ganzen doch erſt neben der Diſtinctheit, die für ſich allein zu ſpitz, klanglos und hart wäre, auch die Weichheit, die engere und fließendere Verbindung der Töne. Freilich iſt es nicht eine ſo enge Verbindung, wie andere zum gleichförmigen Aushalten und ſtetigen Ineinanderüberführen der Töne geeignete Inſtrumente ſie haben, ſondern eine Verbindung, die dadurch immer eine loſere iſt, daß der vorangehende Ton mehr oder weniger merklich bereits im Abſchwellen begriffen iſt, wenn der nächſtfolgende eintritt; aber dieſe Art von Verbindung iſt hier, bei dieſen nur Laute erzeugenden Inſtrumenten eben die rechte, ſie gibt ihnen die Zartheit zurück, die ſie durch das Stoßweiſetönen verlieren, ſie ſchiebt zwiſchen die jedesmaligen Stöße oder zwiſchen die mit den Stößen hervortretenden ſchlechthin diſtincten Laute Momente des Verklingens, der Erweichung der Härte des Stoßes, des gleichſam Immateriellerwerdens des Klanges hinein. Der oben angeführte ſchöne Eindruck eines in der Ferne gehörten Claviers mag nebenbei auch dieß zu ſeiner Urſache haben, daß wir die Töne weniger deutlich als Stöße, ſondern ätheriſcher, ſchwebender, als weiche, leichte Klänge vernehmen; ſo iſt es aber auch ſonſt bei allen Inſtrumenten dieſer Klaſſe, bei denen durch gehörige Reſonanz für das Forttönen geſorgt iſt; der harten Diſtinctheit des Stoßes, des Riſſes, der „Arſis“ (vgl. S. 904) tritt bei ihnen ſogleich die Weichheit des nach dem Stoß durchaus frei, leicht, ſchwebend gewordenen und in dieſem Forttönen immer mehr verſchwebenden Klanges entgegen oder vielmehr theils mildernd, theils contraſtirend gegenüber, und damit haben nun dieſe Inſtrumente eine ganz ſpezifiſche Eigenthümlichkeit; ſie ſind hart, ſtark, ſcharf, klar intonirend und weich austönend, verklingend zumal, ſie ſind glockenhell und romantiſch in's Weite verſchwimmend, kräftig und zart zugleich. Und ebendeßwegen, weil ſie neben dem Diſtinctmarkirenden auch das zart Verſchwimmende haben, ſchließen ſie auch das Forttönen ſchon angeſchlagener Klänge nicht aus, ſondern verwenden es zu eigenthümlicher Wirkung, ſie umgeben durch dieſes ſich immer neu erzeugende Forttönen älterer Klänge die diſtincte Tonbewegung mit Schallwellen, in denen nichts Einzelnes mehr ſich unterſcheiden läßt, gleichſam mit einer duftig wehenden, das Ganze einhüllenden und doch durchſichtigen, lichten Schallatmoſphäre, die ſowohl den Eindruck der Fülle als der Verſchmelzung, den Eindruck einer unbeſtimmt gewordenen und doch nach dieſen beiden Seiten hin noch wirkſamen Harmonie hervorbringt. Alle dieſe Eigenthümlichkeiten reflectiren ſich nun in den verſchiedenen Arten der Saiteninſtrumente mit mehrfachen Modificationen. Die Schlagſaiteninſtrumente, Lyra mit Plectrum, Hackbrett und

Digitized by Google

besonders Clavier, haben eine mildere, weniger hart und scharf articulirte Intonation, auch ein weniger volles Nachklingen, sie sind hiemit einerseits weicher und heller, runderen Klanges, andrerseits weniger hallend, weniger romantisch, nüchterner und ruhiger, sie entsprechen innerhalb ihrer Art wiederum der Flöte. Um dieser größern Milde und Einfachheit willen sind sie weniger charakteristisch und ausdrucksvoll, aber um so universeller, objectiver, wozu auch ihre leichtere Handhabung mitwirkt, und so ist denn gerade das Clavier durch die Natur der Sache das Universalinstrument geworden, das von allen andern Musikorganen etwas an sich hat und sie gewissermaaßen ersetzen kann, weil es neben der scharfen Lautarticulation doch des Weichen, Gefälligen, Sanften fähig ist. Nicht so ist es bei den Saiteninstrumenten, denen der Ton durch Reißen entlockt wird. Zunächst treten uns hier, in ähnlicher Antithese zu den Schlagsaiteninstrumenten, wie Oboe zur Flöte, Trompete zum Horne, entgegen die eigentlichen Lautinstrumente, die *Reißinstrumente* mit stark widerstehenden und dünn lautenden Saiten (namentlich Metallsaiten), Cither, Guitarre, Mandoline u. s. w. Sie articuliren außerordentlich scharf, haben nach oben zu feine, spitze, unendlich distincte, nach unten harte, kräftig stoßende Töne, aber wenig Nachhall, sie sind eindringlich, aber das Weiche, Warme der Stimme und der Blasinstrumente fehlt, so lebendig sie auch besonders durch schnelles Hingleiten auf Accordtönen (Arpeggiren) auf Phantasie und Gemüth wirken können. Die *Harfe* dagegen hat durch ihren Bau und durch Material und Spannung ihrer Darmsaiten wieder einen nicht blos scharf articulirten, kräftigen, sondern auch einen weichern, vollern, frei, warm, romantisch nach allen Seiten hallenden Ton, der „Laut" wird hier wieder zugleich „Klang," der in den untern Tönen großartig breit, in den mittlern gewichtvoll und anmuthig zugleich, in den obern mit sanfter Zartheit sich vernehmen läßt. Die Harfe hat unter den Lautinstrumenten dieselbe Stellung wie die Clarinetteninstrumente und Posaunen innerhalb ihrer Gattungen, sie ist erhaben, prächtig, seelenvoll, herzlich, innig, zugleich aber als scharf und leicht articulirendes, gleichsam punktirendes Lautorgan beweglich, munter, selbst spielend und neckisch, sie ist ein Instrument, das lange mit Unrecht zurücktreten mußte und das durch das idealische Verhallen seiner Töne namentlich religiöser und ähnlicher Musik erst die wahrhaft feierlich, festlich bewegte Weihe gibt, soweit dieselbe durch instrumentale Begleitung erzielt werden soll. Indeß Eine Eigenschaft hat eben doch auch die Harfe mit allen Lautinstrumenten gemein: die höhere Ruhe, die tiefere Intensität des dehnbaren Tones und die engere Verbindung und Verschmelzung der Töne unter einander fehlt, es ist auf diesen Instrumenten kein directer Aushauch des Innern, kein energisches und tiefbewegtes Sichergießen, kein völliges Hineintreten der Empfindung in das Organ, keine Vermählung des Gefühls mit ihm mög-

Digitized by Google

lich, weil die Töne nicht Stand halten, nicht an- und abgeschwellt, nicht mit der Continuität in einander übergeführt werden können, die ebenso reizend als für den Ausdruck des Gefühls, wo es in ungehemmtem Flusse sich bewegt, schlechthin unentbehrlich ist; die wahre Tiefe, die sinnige Innigkeit ist allen diesen Lautinstrumenten unerreichbar, weil sie weder das Hervorquellen einer Erregung aus dem Innersten noch eben das ruhigsinnige Verweilen bei einem Gefühlsinhalt mit ihren leichten und schnell entfliehenden Tönen darzustellen im Stande sind, und sie erscheinen daher ausschließlich oder zu viel gebraucht allerdings oberflächlich, klingelnd und klimpernd; ganze und volle Musik ist nicht in ihnen, ihre Töne sind Klänge, die der Materie nur durch momentane Berührung entlockt sind, nicht aber durch beharrliches Hineinwirken (Blasen, Drücken) in sie abgewonnen werden, sie sind allerdings romantisch durch diese ihre Eigenschaft als flüchtiger „Berührungstöne" und ergreifend durch ihr eben hiemit gegebenes Verhallen, aber Metall, Gewicht, Energie haben sie nicht und können sie nur annäherungsweise durch reiche Harmonie erreichen, wie dieß z. B. beim Clavier der Fall ist, sie sind schließlich doch blos das leichte Geschütz in der Heeresmasse des Orchesters, sie tönen am besten zu Romanzen, Balladen, Ständchen, und sie sind, auch wenn sie sich wie die Harfe zu höherer Feierlichkeit erheben, in ihrer ästhetischen Wirkung eben nur den Blumenkränzen zu vergleichen, deren saftige Farbenpracht zum festlichen Schmuck nothwendig gehört und ihn eben festlich macht, obwohl sie für sich allein nur ein flüchtiges Entzücktwerden durch den reichen und zarten Reiz der Pflanzenschönheit, nicht aber ein tieferes ästhetisches Interesse zu erregen vermögen.

3. Das den Blasinstrumenten versagte Scharfarticulirte, unendlich Zarte, Feine, Duftige der Lautinstrumente wird erhalten, aber zugleich mit der tiefinnerlichen Energie und Intensität, mit der Flüssigkeit und Wärme des Tones, die den Blasinstrumenten theils mit der Stimme gemeinsam, theils in erhöhtem Maaße ihnen allein eigen ist, wiederum vermählt in den Streichinstrumenten, der größten musikalischtechnischen Erfindung, die je gemacht worden ist. Sie sind reine Kunstwerke, während die übrigen nur veredelte, vergrößerte, verwandelte Naturinstrumente (Rohre, Kuhhörner, Muscheln, Sehnen) sind; die Application des Bogens auf die Saite mußte erst gefunden werden, mit dem Bogen hat die Musik weit mehr als mit dem weniger besagenden Plectrum oder Clavierhämmerchen den Zauberstab in die Hand genommen, durch den sie in vollster künstlerischer Freiheit der Materie nach Belieben die verschiedensten Töne und Klangfarben entlocken kann, welcher sie zu sprechendem Ausdruck der Empfindung bedarf. Die Freiheit des Künstlers, seine Emancipation vom Organe begann zwar schon in den Lautinstrumenten; während die geblasene Musik derselbe Aushauch ist wie die gesungene, so daß hier der Instrumentist mit seinem Organe

Digitized by Google

ganz verwachſen und in ähnlicher Weiſe von ihm abhängig iſt wie von der Stimme, ſtehen der Kitharist und Clavicembalist bereits frei über demſelben; aber dieſe Freiheit war hier erkauft durch eine zu groß werdende Trennung zwiſchen dem Subject und Object, zwiſchen dem Künſtler und dem Organe, der Künſtler konnte in das Organ nicht Alles hineinlegen, was er fühlte, das Organ blieb zu objectiv, zu ſpröde und kalt, es duldete ſeine Griffe und Riſſe, aber es antwortete ihm nur in gebrochenen Lauten, die, wenn ſie auch ſchön und prachtvoll in's Weite hallten, doch dem warmen Leben des Gemüths ſo wenig entſprachen, als in der Vocalmuſik die gebrochene Sylbenrecitation es vermochte. Durch den Bogen ſoll es nun hiemit anders werden, durch ihn bekommt der Künſtler das widerſtrebende Organ ganz in ſeine Gewalt, aber allerdings dadurch, daß er auch ſelbſt weniger gewaltſam verfährt, es nicht mehr martert durch Schläge, Riſſe und Kniffe — außer etwa hie und da zur Abwechslung, um das Inſtrument auch ſeine Fähigkeit, als Lautinſtrument zu wirken (im pizzicato), erproben zu laſſen, — ſondern ſich dazu verſteht, es blos zu ſtreichen mit dem zart und weich ſich anfühlenden Medium des elaſtiſch-ſtraffen, glatten Haarbündels, der die Saite mit ihrer rauhern Oberfläche durch ſein Auf- undabziehen an ihr in fein vibrirende Bewegung verſetzt, ſie electriſirt, Funken ihr entlockt, ohne ſie unſanft hinundherzuſtoßen, wie der fühlloſe Hammer des Clavierſchlägers und der unbarmherzige Finger des Harfners es zu thun gewohnt ſind. Die Poeſie der äußern Erſcheinung iſt damit freilich weg, der freie, feierliche Anſtand des kitharischen Apoll weicht der banauſiſchen Handarbeit des jetzt bedächtigſt hinundherfahrenden, jetzt eifrigſt fuchtelnden Violiniſten, welche ſeine Haltung kaum minder verunſtaltet als das Flötenſpiel die jungfräulichen Geſichtszüge der Göttin Athena und nur wenn er zum Contrabaſſe greift ihm wiederum beſſer anſteht durch den gewaltigen Kampf mit dem brummenden Ungeheuer, das er mit ganzer Leibeskraft anfaſſen und angreifen muß, um es zum Stehen und Reden zu bringen. Aber aus dem proſaiſchen Apparat entſpringt um ſo reicher die Quelle einer ebenſo zarten als gewaltigen und großartigen Poeſie des Tones; denn er ermöglicht es dem Künſtler, ſeinem Inſtrumente Alles abzugewinnen, was ein einzelnes muſikaliſches Organ überhaupt leiſten kann. Qualitativ nämlich geſtattet der Gebrauch des Bogens ſowohl die ſchärfſten, ſpitzeſten als die langgezogenſten, gedehnteſten Töne in ganz gleicher Vollkommenheit hervorzubringen und zudem die einzelnen auf einander folgenden Töne ſo eng zu verbinden, zu „ſchleifen," wie dieß auf keinem andern Inſtrument möglich iſt. Der Bogen ſtreicht ſchnell an und gleitet ebenſo ſchnell wieder ab, damit erhalten wir die momentanſten, feinſten oder auch ſtechendſten Laute; er bleibt liegen, geht nur langſam auf und ab, dadurch haben wir die Töne in unſrer Gewalt, der Zug des Armes hält länger aus als der

Digitized by Google

des Athems, und so können wir beliebig dehnen, beliebig unter einen Bogenzug eine größere oder kleinere Zahl von in einander geschleiften Einzeltönen subsumiren; wie auf jenem raschen und spitzen Absetzen die Schärfe und Klarheit des Instruments beruht, so auf diesem Aushalten und Schleifen seine Fähigkeit, ebenso großartig gedehnt und ruhig als mit anmuthsvollstem, schmelzendstem, ausdrucksreichstem Fluß, mit jener Stetigkeit der Tonverknüpfung zu wirken, die wir schon mehrfach als Hauptbedingung der musikalischen Schönheit erkannten. Quantitativ und dynamisch sind die Vortheile der Bogenführung gleich groß; das Spiel der Streichinstrumente ist das allein ganz gelenkige, von mechanischen Schwierigkeiten ganz befreite, soweit dieß überhaupt erreichbar ist. Nicht nur das schnelle Herumgreifen und Herumspringen in den mannigfaltigsten Intervallen, das beliebig rasche Aufundabgehen in der Leiter, sondern namentlich das in außerordentlicher Schnelligkeit wiederholte Anstreichen eines Tones oder abwechselnd zweier Töne, ein Hauptmittel zur Energie der Tonbewegung, steht den Streichinstrumenten zu; sie sind in dieser Beziehung die spezifisch rhythmischen Instrumente, und, sofern sie ebenso alle Mittel zum Vortrag jeder Art von Melodie, namentlich der künstlichern und verschlungenern Melodieweisen haben, auch die spezifisch „melodiösen," figurirenden Instrumente, wogegen Flöte und Genossen mehr einfach „melodische" Organe sind. Die Bogenführung gestattet ferner die größten Contraste und das feinste ausdrucksvollste An- und Abschwellen zwischen Forte und Piano, sie gestattet kräftiges, absolut energisches Stoßen und Reißen, intensivste Erhöhung der Spannkraft des Tones ebensogut, wie einen durchaus leichten, getragenen Vortrag, bei welchem aller Druck auf das Instrument so unhörbar wird, daß das Instrument selbst frei zu reden, der Ton des materiellen Elementes, das er von dem Druck her an sich hat, ganz entbunden in reiner zartester Idealität dahinzuschweben scheint; die Streichinstrumente sind nicht schon an sich spezifisch ausdrucksreich, wie die Blechinstrumente, aber sie werden es unter der Hand des Menschen, und sie gewähren die Möglichkeit zu einer weit mannigfaltigern Nüancirung des Ausdrucks, als jene sie zulassen. Durch alle diese Eigenschaften sind sie die vollkommenste Verwirklichung des Wesens der Instrumentalmusik in ihrem Unterschiede von der Vocalmusik, sie haben ganz die subjective Freiheit und am meisten die objectivmannigfaltige Gestaltungsfähigkeit, welche die erstere von der letztern unterscheidet. Durch ihre Distinctheit, Feinheit und Volubilität sowie durch ihre Spannkraft und gedrungene Energie stehen sie ebenso den übrigen Instrumenten gegenüber als diejenigen Organe, welche vorzugsweise sowohl die Stimmführung als die dirigirende Basis der Harmonie zu übernehmen, sowohl die äußerste bewegliche Spitze als den substantiellen Kern des Orchesters zu bilden und damit zugleich den Eindruck des zu subjectiv Weichen, Schmelzenden oder

Digitized by Google

anderntheils des einseitig Klangvollen und Breiten von ihm abzuwehren haben, der durch das Vorherrschen der verschiedenen Gattungen von Blasinstrumenten entstehen würde. Auch innerhalb ihrer selbst besitzen sie eine sehr ausgesprochene Mannigfaltigkeit von Charaktereigenthümlichkeiten, durch welche sie vom übrigen Orchester gleichfalls als eigene, weit selbständigere Instrumentalgattung sich unterscheiden. In der Violine sind die Eigenschaften der Streichorgane überhaupt am vollständigsten vereinigt, obwohl wegen der höhern Lage unter Vorherrschen des Scharfen und Spitzen, wie des Leichten und Beweglichen, des Weichen und Flüssigen, sowie mit einem Charakter größerer Helligkeit, der eben mit der Höhe und mit der Leichtigkeit dieses kurz- und dünnsaitigen Instruments gegeben ist. In der Viola wird, ähnlich wie bei den der Altregion angehörigen Blasinstrumenten, der Ton wie der Bau des Instruments schon schwerer, härter, weniger dünn und hell, auch bei sanftem Anstreichen kräftiger und gewichtiger, daher sie zur Violine durch alles dieses höchst reizend und ausdrucksvoll contrastiren kann. Bei dem Violoncell ist Haupteigenthümlichkeit das völlige Aufhören der Helligkeit des Tones, seine völlige Bedecktheit; dieselbe schließt zwar eine bei starkem Anstreichen sich ergebende klangvollere Resonanz gar nicht aus, aber sie herrscht durchaus vor, sie gibt dem Instrument in höhern Lagen etwas fein Näselndes und damit etwas theils Liebliches, theils Humoristisches (das eben in dem Verdeckten, Zurückhaltenden, in dem sich gleichsam Versteckthalten des Tones liegt), in den mittlern und tiefern Lagen dagegen etwas gedämpft Ernstes, welches im Verein mit der immer auch vorhandenen ungemeinen Elasticität und Biegsamkeit des Tones auf dem Violoncell vorzugsweise das gemessen und doch sanft Intensive der Streichorgane hervortreten läßt. Der Contrabaß hat das Leichte, Weiche, Klangvollere, Bewegliche nicht mehr; er ist schwer zur Ansprache zu bringen, seine Töne lassen dieß deutlich erkennen, sie sind selber schwer, aber absolut intensiv, sie sind Töne, welche in Folge der sie erzeugenden herbern Friction etwas durchaus Gespanntes, Gedrungenes, Straffgezogenes, ebendamit aber etwas durchaus Energisches, Substantielles haben, sie sind einerseits wegen des schwer beweglichen Saitenkörpers materiell dumpf, andrerseits wegen des starken und entschiedenen Striches, welcher sie der stark bebenden Saite abpreßt, ungemein kraftvoll, erschütternd, weltbewegend mächtig, tiefernst und tiefsterregend, und dabei doch im Piano und mezzo Forte von einem ansprechenden feinen Zug, dem man das Kräftige wohl anmerkt, obwohl es ganz zurückzuweichen und sich im Dunkeln halten zu wollen scheint. Dieß die Kräfte und Tugenden des Streichquartetts, durch die es den kräftigsten und doch zugleich feinsten Theil des Gesammtchors der Instrumente bildet. — Ungerecht jedoch wäre es, wenn man eine Einseitigkeit verkennen wollte, die ihm anhängt und die ebendeßwegen seine Ergänzung durch andere

Digitized by Google

Musikorgane fordert, ja in vielen Fällen es dieſen geradezu in blos begleitender Stellung unterordnet. Der Ton der Streichinſtrumente iſt nämlich Alles, nur nicht voll, breit, hell (wiewohl relativ die Violine immer hell iſt in Vergleich mit den übrigen); der Ton iſt hier gefangen und gebunden nicht blos im reſonirenden Körper des Inſtruments, ſondern auch durch den Bogenſtrich, der kein freies, hallendes Vibriren, kurz keinen eigentlichen Klang geſtattet (außer bei ſchnellem, kräftigem, ſtark reſonirendem Anſtrich), der Ton iſt in Folge hievon theils dünn, dünner noch als bei den Lautinſtrumenten, bei denen er ſich durch das Verhallen wieder expandirt, theils gedämpft, bedeckt, nicht hellklingend, es iſt der eigentliche „Ton" (vibrirende „Spannung"), aber auch der abſtracte, heiſere Ton, der zum klaren Laut und vollen Klang ſich nicht fortbildet und daher der Menſchenſtimme doch wiederum ſehr ferne ſteht. Inwiefern auch dieſes Gedämpfte, Zurückgehaltene charakteriſtiſch verwendet werden kann, wird die Betrachtung des Streichquartetts zeigen; aber es iſt doch auch ein Mangel, der bewirkt, daß bloßes Streichinſtrumentenſpiel bei längerem Hören einſeitig dumpf, farblos, ſchattenhaft erſcheint und eine Sehnſucht nach dem Hinzutreten der hellen, klaren, in lichten Farben ſpielenden Blasinſtrumente erweckt. Aus demſelben Grunde eignen ſich die Streichorgane ſehr gut zu einer in den Hintergrund zurücktretenden Begleitung der Stimme, der Flöte und anderer klangreicherer Inſtrumente, ſie ſtellen ihnen eine deutlich intonirende und doch ſtille, die Klarheit der Melodie nicht beeinträchtigende Harmonie zur Seite, begeben ſich aber hiemit in ein Verhältniß der Abhängigkeit und Unterordnung, das nicht möglich wäre, wenn nicht auch an ihnen eine Einſeitigkeit, ein Mangel an Tonfülle haftete. An einer ſolchen Einſeitigkeit darf es aber in der That keinem Inſtrumente fehlen, da ſie ſich ſonſt nicht gegenſeitig zu Einem Ganzen ergänzen würden; wie die verſchiedenen Regionen der Menſchenſtimme jede ihr eigenthümlich Schönes und jede den übrigen gegenüber auch ihr Unzureichendes und Mangelhaftes haben (vgl. S. 850), das aber eben die Grundlage für ihre Vereinigung zu dem alle Stimmen in wirkſamen Rapport zu einander ſetzenden Enſemble oder Chore abgibt, ſo iſt es auch bei den Inſtrumenten, ſie ſind das Gebiet, in welchem der Ton ſich beſondert, ſich nach verſchiedenen Richtungen hin vereinſeitigt, aber dieß ſchließlich nur dazu, damit durch die Gegenüberſtellung und Zuſammenfaſſung dieſer particularen und conträren Klänge die ganze, in ihre Unterſchiede aus einander gelegte und ſie zu lebendiger Wechſelwirkung bringende Fülle der Tonwelt zu concreter Manifeſtation gelange.

Auf eine vollſtändige Aufzählung auch untergeordneterer Inſtrumente (Serpent, Bombardon u. ſ. w.), ſowie auf eine noch mehr in's Einzelne gehende Charakteriſtik derſelben, z. B. der verſchiedenen Arten höherer und niederer Flöten, Clarinetten, Hörner, kann die muſikaliſche Aeſthetik ſich nicht

Digitized by Google

einlaſſen, da die allerdings auch hier ſich ergebenden mannigfaltigen Klangunterſchiede auf die weſentlichen Verhältniſſe der Inſtrumentengattungen zu einander keinen weitern Einfluß haben, und da ſie zudem hauptſächlich auf der größern oder geringern Tonhöhe beruhen, von deren Bedeutung für den Klangcharakter ſchon in §. 768 und 773 die Rede war.

§. 806.

Aus den durch die Natur an die Hand gegebenen, der menſchlichen Einzelſtimme entſprechenden Muſikorganen bildet die Kunſt Inſtrumente zuſammengeſetzterer Art, welche das gleichartige Ertönenlaſſen mehrerer Stimmen ermöglichen, und es entſteht ſo der weitere Unterſchied zwiſchen monodiſchen, homophonen und mehrſtimmigen, polyphonen Inſtrumenten; die letztern unterſcheiden ſich ſelbſt wieder (quantitativ) in einfach vielſtimmige und in umfaſſendere Chorinſtrumente, (dynamiſch) in Inſtrumente relativer und abſoluter Tonkraft und endlich (qualitativ) in ſolche von ſubjectiverem und von ſchlechthin objectivem Charakter, — hauptſächlich Clavier und Orgel.

1. Während die Blasorgane, welche §. 805 aufzählt, wie die Menſchenſtimme monodiſch ſind, traten uns in den Saiteninſtrumenten bereits vielſtimmige Inſtrumente entgegen, am meiſten in den Reißinſtrumenten, deren neben einander ausgeſpannte, möglicherweiſe ziemlich zahlreiche Saiten ein gleichzeitiges Anſchlagen mehrerer Töne geſtatten, weniger ſchon wieder in den Streichinſtrumenten, deren Tonſchönheit, Ausdruck und Volubilität ſo entſchieden durch monodiſche Führung der Melodieen und Gänge bedingt iſt, daß auf ihnen ſchon das arpeggirende und noch mehr das mehrſtimmige Spiel, ſo kräftig es auch im Forte dreinreißt, nur als Ausnahme zur Anwendung kommt. Nicht nur mehrſtimmig, ſondern zugleich homophon iſt dagegen das Clavier, deſſen allgemeiner Klangcharakter ſchon beſprochen iſt. Es iſt „Univerſalinſtrument“ auch inſofern, als es ein Nebeneinanderſpiel verſchiedener, mehr oder weniger ſelbſtändiger Stimmen geſtattet, wiewohl allerdings ſeine ganze Conſtruction doch wieder zu einfach iſt, als daß ſelbſtändige Stimmführung, eigentliche Polyphonie dem Clavierſpiel vorzugsweiſe zufallen könnte; das Hauptgebiet deſſelben iſt vielmehr die Vielſtimmigkeit, die Polyphonie nur in freier, mit bloßer Vielſtimmigkeit abwechſelnder Anwendung (natürlich mit Ausnahme des Zuſammenſpiels mehrerer Individuen, von dem hier noch nicht die Rede iſt). Das Clavier iſt für blos melodiſche Muſik nicht geeignet, weil es zu wenig fließende Verbindung und Verſchmelzung der Töne zuläßt, es iſt vielmehr hauptſächlich auf harmoniſirte Melodie angewieſen; aber daraus folgt keineswegs, daß man es ganz als polyphones Inſtrument zu behandeln hätte. Die

Digitized by Google

neuere Zeit mit ihrem Streben nach absoluter Ausbildung der einzelnen Musikzweige ist auch hier in ein ganz unnatürliches Extrem, in eine völlige Verkennung und Vermischung der Gattungen hineingerathen; „Orchestration des Claviers", Erhebung desselben zu vollkommenster Polyphonie, ist das Ziel, das sich einer der geistvollsten Meister des modernen Clavierspiels gesteckt hat, während doch damit gerade die eigenthümliche Wirksamkeit und Schönheit dieses Instrumentes aufgehoben wird. Die wirkliche und ausschließliche Durchführung des polyphonen Prinzips auf dem Clavier ist ein Irrthum, denn sie macht zur Hauptsache, was auf dem Clavier seiner Natur nach nur Nebensache sein kann, die Selbständigkeit neben oder über einander herlaufender Stimmen; Nebensache muß diese der Natur des Claviers gemäß immer sein, weil die Toncharaktere aller Regionen der Clavierscala doch zu gleichartig und die streng polyphone Spielart auf ihr doch zu gemacht und erkünstelt ist, als daß ein wahrhaft distinctes und ein naturgemäß erscheinendes Zusammenspielen selbständiger Stimmen hier durchführbar wäre. Harmonisirte Melodie, nicht in Melodieen zerlegte Harmonie ist das Feld des Clavierspiels, das Clavier ist Ensemble-, aber nicht Chorinstrument, es ist zu uniform, zu compact, als daß es anders denn als eine willkürliche Zerreißung einer natürlichen Tönecontinuität erscheinen könnte, wenn fortwährend eigene, freie Stimmen in den verschiedenen Regionen seiner Scala einander gegenübertreten; es hat in diesen seinen Stimmregionen zu wenig streng geschiedene Klangfarben, als daß es klar und deutlich bliebe, wenn nicht Eine Prinzipalstimme dominirt, und weder es selbst noch die spielende Hand ist im Stande ein ungezwungenes Zusammenklingen besonders geführter Stimmen auf die Dauer zu ermöglichen. Man kann es daher nur beklagen, wenn man sieht, wie durch die „Orchestration" des Claviers sein ursprünglicher Charakter und Eindruck verwischt, wie an die Stelle reich figurirter und entweder mit einfachen oder mit gleichfalls figurenreichen (frei polyphonischen) Harmonieen zart oder kräftig begleiteter Melodie ein Gewebe von Melodieen und Läufen gesetzt wird, das uns als persönliche Virtuosität Bewunderung abnöthigen mag, aber die wahre Tonfülle, Tonkraft und Tonklarheit preisgibt und den Charakter des Strebens nach Unmöglichem, des Uebergreifens über das natürlich Gebotene nicht verleugnen kann. Das Clavier ist polyphon, aber es ist polyphon in Unterordnung unter das homophone Prinzip; das Clavier weist schon durch das schnelle Ausklingen seiner Töne darauf hin, daß es als Instrument des Tonnacheinanders, nicht des Tonmiteinanders behandelt werden will, außer soweit unter letzterem nicht wirklich polyphone Melodieensimultaneität, sondern ein bloßes Anschlagen harmonischer Nebentöne, Nebenfiguren, Nebenläufe u. s. w. verstanden wird. Durch den Versuch polyphon zu spielen, beraubt sich der Clavierspieler gerade des Hauptvortheils, den ihm dieses Instrument

Digitized by Google

und die Applicatur der Hand auf ihm gewährt, des Vortheils in vollster Freiheit ein mannigfaltigst verstärktes und begleitetes Tonnacheinander hervorzubringen; er begibt sich statt dessen hinein in ein Stimmen- und Läufegewirr, dem das klare Sichabheben der Einzelstimmen gegen einander, der klare melodiöse Umriß, die Freiheit der Bewegung abgeht. Die Mechanik thut beim Clavier alles Mögliche, um diese Freiheit des Spiels zu fördern, die Fingerübung desgleichen; aber die unrichtige Anschauung von der Bestimmung des Claviers zu orchestrischer Polyphonie macht Alles wiederum vergeblich. Das Clavier ist wie die Violine ein subjectives, freies, der mannigfaltigsten Melodieenformen fähiges und dabei doch nicht einsam monodisches, sondern vieltöniges, vollstimmiges Instrument, es ergänzt das melodische Prinzip durch das harmonische, es ist eben dazu da, den melodiösen Erguß nicht blos monodisch, sondern zugleich mit der vollen und wo es nöthig ist kräftigen harmonischen Begleitung sich vollziehen zu lassen, die Monodie mit der ganzen Fülle, Mannigfaltigkeit und Stärke von Nebenklängen, die sie um sich ganz, reich und intensiv auszusprechen bedarf, in ein Instrument niederlegen zu können; das Clavier ist wie die Arie, es bietet sich zunächst dar zum Aussprechen der Empfindung in klarem aber dabei mannigfaltigst gestaltetem melodischem Umriß, und es reicht hiezu zugleich die Instrumentalbegleitung dar, welche zur bewegtern Arie auch hinzutreten muß, ihr aber doch stets untergeordnet bleibt. Die Unterordnung des harmonischen Prinzips unter das monodisch melodische ist allerdings eine andere als bei der orchesterbegleiteten Arie (oder dem von andern Instrumenten begleiteten homophonen Instrument), sie ist nämlich geringer als dort, sofern die Tonstärke und die Instrumentalklangfarbe der stimmführenden und der stimmbegleitenden Claviertöne die gleiche ist; daraus ergibt sich auf dem Clavier die Eigenthümlichkeit, daß Melodie und Harmonie weit weniger auseinandertreten, daß sie Einen Guß bilden, in welchem Alles gleichmäßig und fest an einander gedrängt zusammentönt; dieses Compacte, verbunden mit der Schlagkraft und der Helligkeit der Clavierlaute, trägt vor Allem dazu bei, diesem Instrument eine besondere, durch nichts Anderes zu ersetzende Stellung unter den Musikorganen anzuweisen. Aber gerade hieraus folgt wiederum das Obige, daß das Clavier die verschiedenen Stimmen zusammen, nicht aus einander halten, nicht zertrennen und zerstreuen darf, wenn es seinem Charakter getreu bleiben will; das Clavierspiel soll frei polyphon sein, es soll unermüdlich im Kleinen figuriren, nachahmen u. s. w., aber es muß doch die Homophonie obenanstellen, es muß nach dieser Seite hin Lied mit mannigfaltiger Begleitung sein, das von dem Prinzip frei monodischer Melodieentwicklung nicht abgeht. Zusammenspiel Mehrerer bewirkt wohl, daß die Polyphonie auch auf dem Clavier natürlicher wird, weil dadurch ein distincteres Auseinandertreten der Stimmen

Digitized by Google

zu erreichen ist; aber auch da ist die Polyphonie immer etwas künstlich Hervorgebrachtes, das uns fremdartig anweht, weil sie das Compactgleichförmige des Instruments vergeblich zu durchbrechen, das Eine und einfache Instrument vergeblich zum Orchester oder Chor zu erweitern sucht, und auch der Triumph des Zusammenspiels auf Einem oder mehrern Clavieren besteht somit doch darin, daß die Polyphonie nur als Durchgangsmoment gebraucht, im Uebrigen aber die wühlende Beweglichkeit der Finger und Hände dazu verwendet wird, dem Instrument eben jene Einheit reicher Melodie mit reicher Harmonie zu entlocken, in der sein eigenthümliches Wesen besteht. Durch diese compacte Einheit, welche Melodie und Harmonie auf's Engste an einander kettet, sowie neben ihr durch die Distinctheit seiner Töne in ihrem Nacheinander, welche das allzu Weiche und Schmelzende von ihm abhält, hat das Clavier etwas Classisches, d. h. einestheils ein Befaßtsein des Einzelnen im Ganzen des Zusammenklangs, das die besondern Stimmen nicht einseitig heraustreten läßt, anderntheils etwas gesund, hart Kräftiges, das wohl auch in's Hölzerne ausarten kann und jedenfalls die höhere musikalische Feinheit vermissen läßt, das aber beßungeachtet einen wohlthuenden Contrast bildet zu dem Fließenden, Süßen, Nervenaufregenden der übrigen Instrumente, daher in dieser Hinsicht die Aufnahme von Clavierstücken in Concerte psychologisch sehr gut begründet ist; wie frische erquickliche Morgenluft weht es uns an, wenn auf Flötengetändel, Oboenliebelei, Hornromantik, Violingewimmer die präcisen, klaren, festen Klänge des Claviers an unser Ohr schlagen und uns eine Erholung gewähren von der subjectivern Musik, die wir dort zu hören bekamen. Das Clavier ist wohl, wie oben bemerkt wurde, subjectiv in dem Sinne, daß es das Instrument für freien Melodieerguß ist; aber es ist auch wiederum objectiv, es widersteht mit seiner kernigen Natur den zu feinen Nüancen der Empfindung, es ist antik; wie es Ein compactes Tonganzes gibt, so gibt es einfach in dieser oder jener Stärke anzuschlagende, nicht an- und abzuschwellende oder gar tremulirende Töne, es sondert zwar die Töne nicht (wie die Violine durch ihre Gegenstriche) mit reflectirter Schärfe von einander, aber es setzt sie mit einfacher Klarheit und Ruhe von einander ab, ohne einem überzarten Ineinanderschleifen derselben Raum zu verstatten. Allein es ist klar, daß auch diese Classicität und Objectivität des Claviers verloren geht, wenn seine Stimmen zersplittert und in aufregende Gegenüberstellungen und Abwechslungen gebracht werden, und es kann daher als ein gutes Zeichen gelten, daß die Orchestration des Claviers doch wieder im Zurückweichen begriffen ist und eine classische Behandlung dieses ganz irrthümlich modernisirten Instruments wiederum Raum gewinnt.

2. Einem andern polyphonen Instrument gegenüber tritt das Clavier freilich wiederum auf die Seite der subjectiven Musikorgane theils durch

Digitized by Google

seine leichtere und freiere Handhabung überhaupt, theils besonders durch den ausdrucksvollen Wechsel des Forte und Piano, den es seinem Spieler verstattet, sowie auch durch seine dabei doch wie bei allen bisher betrachteten Musikorganen durch das Maaß menschlich individueller Kraft beschränkte Tonstärke. Dieses Instrument ist die Orgel, welche mit weit größerer Fähigkeit für mannigfaltig polyphones Spiel eine ganz eigenthümliche Gewalt des Tones und eine alle Einmischung des rein Subjectiven schlechthin von sich weisende Objectivität verbindet. Die Orgel ist wieder ein Pfeifeninstrument und damit ein Instrument der frei ein- und ausströmenden Luft, durch welche auch hier ein runder, wenigstens in den höhern Lagen heller, aber unscharfer, nicht eigentlich klarer und ein weniger als bei der Flöte dünner Ton entsteht, letzteres, weil die Pfeifen hier weiter, namentlich kegelförmig gebohrt sind, und weil wohl auch das weiche Metall dem Klange alles Distincte und Spitze benimmt. Der Klangfarbe nach steht somit die Orgel, wie alle Rohrinstrumente, der Menschenstimme sehr nahe; aber eigenthümlich ist ihr einmal dieß, daß die Luft in sie nicht gehaucht, sondern stark eingeblasen wird, sodann daß dieses durch einen Mechanismus bewirkte Einblasen ein schlechthin gleichförmiges ist, so daß der Ton beliebig ausgehalten werden kann, und so lang er dauert unabänderlich sich selbst gleich feststeht, sowie endlich dieß, daß hier dem Aushalten nicht wie bei andern Musikorganen das fließende Schleifen zur Seite steht, sondern die Töne durchaus discret einander ablösen, und zwar noch mehr als beim Clavier, bei welchem doch immer ein leiser Nachhall des eben verlassenen Tones neben dem neu angeschlagenen forttönt. Auf diesen drei Momenten beruhen zunächst die zwei Haupteigenschaften der Orgel, ihre ideale, hohe durchgreifende Kraft und ihre elementarische, substantielle Objectivität. Ohne gerade eine besonders effectiv einschneidende Tonstärke zu haben, welche vielmehr bei der Orgel im Verhältniß zu den Massen, welche sie aufbietet, klein ist, weil ihr die durchdringende Klarheit und Schärfe abgeht (s. S. 913), hat doch die Orgel eine Kraft, die allen andern Instrumenten schlechthin versagt ist; zur Ansprache wird sie vom Menschen gebracht, aber in Bewegung wird sie gesetzt nicht von beschränkter menschlicher Lungen- und Muskelkraft, sondern von einer bereitgehaltenen elastischen Luftmasse, die einmal frei gelassen mit dem intensiven, unwiderstehlichen Zuge einer entfesselten Naturkraft wirkt, neben welchem alle menschliche Kraftanstrengung als Null erscheint; wie eine man weiß nicht woher kommende, dem dunkeln Schooß weltbewegender Kräfte entstiegene, geisterhafte höhere Gewalt braust die vollgenommene Orgel, besonders in den Baßtönen, und auch wo nur einzelne, zartere Register erklingen, hat ihr Ton ein bestimmtes, von allem Schwanken und Oscilliren freies Auftreten, das den reinen Contrast bildet zu den nie dieser absoluten Sicherheit und Unwandelbarkeit fähigen Tönen anderer Organe; es ist ein

Digitized by Google

Ideales, hereintretend in die gewöhnliche Realität, unbeirrt durch sie hindurchschreitend, unbedingt über sie übergreifend, was aus der Orgel uns entgegenzutönen scheint. Verstärkt wird dieser Eindruck der Idealität durch das schlechthin Mühelose ihrer Töne, das mit ihrer Construction gegeben ist, es ist kein Aufwand subjectiver Anstrengung, kein bloßes Streben nach Kraft, sondern die reine, volle, in majestätischer Hoheit oder lieblicher Ruhe sich äußernde, sich objectiv darstellende Kraft selbst, daher eben das eigentlich Hohe sowie das von allem Drängenden, Pathetischen durchaus freie, ruhig an uns herankommende Liebliche der Orgel vorzugsweise eigen ist. Allein auch abgesehen von der Kraft hat die Orgel etwas Außergewöhnliches, Transscendentobjectives. Es vollendet sich erst in ihr der Begriff des Instruments als objectiven Musikorgans in seinem reinen Gegensatze zur Menschenstimme; die Blasinstrumente sind eigentlich nur Erweiterungen und Variationen der letztern selbst, die Saiteninstrumente haben mit ihr dieß ganz gemein, daß ihr Ton durch ein Ansetzen eines vom menschlichen Willen geleiteten Organes, wie dort des Mundes, so hier der Hand, entsteht; in der Orgel aber tönt endlich die, freilich durch menschliche Kunst dafür zubereitete, Materie selbst, ihre Töne sind nicht mehr subjectiv, in ihr erklingt Weltstoff durch Weltkraft in Bewegung gesetzt, in ihr ist die Musik ganz in's Gebiet der außermenschlichen Objectivität hinausverlegt, das Universum redet aus ihr musikalisch, und sie ist daher auch eines ganz andern Eindrucks fähig als die übrigen Organe, des Eindrucks nicht eines subjectiv menschlichen, sondern eines objectiven, der Subjectivität vorausgehenden, an sie herankommenden, sie durchdringenden, sie aus sich heraus versetzenden, sie zum Object hinan hebenden Inhalts; sie ist das rechte Organ für eine Musik, aus welcher dem Menschen ein Höheres als er selbst, ein Ansichseiendes, Substantielles, Universales entgegentönen soll. Die Objectivität der Orgel ist nach dieser Seite gegenüber der nur relativen des Claviers eine so absolute, daß hier beide Instrumente den völligsten Contrast bilden; wie das Clavier das Organ ist für die Subjectivität der freien musikalischen Phantasie, so die Orgel für die gebundene Phantasie, d. h. für die von einem objectiven Inhalt erfüllte, diesen objectiven Inhalt (sei es nun etwas Ideales, Religiöses oder mehr formell die Macht der Harmonie, der Reichthum der Polyphonie u. s. w.) zur Darstellung bringenwollende Phantasie; empirisch ist natürlich ein freies Phantasiren auch auf der Orgel möglich, aber wenn es blos dieses ist, so ist es eben keine Orgelphantasie, sondern widerspricht selbst bei der eminentesten Technik dem Charakter des Instruments; denn seine Töne sind nun einmal nicht subjectiv gesetzte, sondern selbständige, durch das Subject nur zur Ansprache gebrachte Klangrealitäten, seine ganze Construction ist von der Art, daß durch sie die subjective Kraft und Freiheit eben in ihrer Kleinheit, Beschränktheit und Gebundenheit erscheint,

Digitized by Google

indem ja hier der Menſch nicht als autokratiſcher Herr des Werkzeugs, ſondern als der dienende Vermittler fungirt, den das Organ allerdings braucht, um die in ihm verborgenen Tonmaſſen an's Licht treten zu laſſen; jedenfalls bringt ein freies Phantaſieſpiel dieſen eigenthümlichen Charakter der Orgel nicht zur Anſchauung, es benützt gerade die Hauptſache nicht, es läßt die Orgel nicht auftreten mit der ſubſtantiellen Wucht eines durch ſich ſelbſt ſchwer wiegenden Gehalts, durch welche ſie ſelber erſt ihrem Weſen gemäß wirken, ſelber erſt ihre eigene Großartigkeit entfalten kann. In Zeiten leerer und hohler Subjectivität iſt es daher ein Glück zu nennen, daß die Orgel da iſt; unerbittlich und unbezwinglich ſteht ſie allem Mode- und Virtuoſenthum, das ihr wenigſtens nur in ſehr beſchränkter Weiſe beizukommen vermag, aller Gleißnerei, Sentimentalität und Süßlichkeit gegenüber, ſie verſchmäht ſtolz den Bund mit aller Unmännlichkeit und Entnervtheit, ſie überdauert den Lärm und die vergänglichen Künſteleien des Tages, auf die ſie wie ein Rieſe von ferner Höhe herabſchaut, des Zeitpuncts ruhig harrend, wo das Kleinlichte und Geſpreizte in den Staub geſunken ſein und dem Männlichkräftigen Platz gemacht haben wird. Dieſer ſubſtantiell objective Charakter der Orgel beruht jedoch nicht blos auf der Art und Weiſe, in welcher die Töne auf ihr hervorgebracht werden, ſondern auch auf den beiden andern der zu Anfang erwähnten Momente, auf der Möglichkeit die Töne unabänderlich auszuhalten, und auf der Unmöglichkeit ſie weichfließend in einander überzuführen. Ihre Töne ſtehen feſt mit einer ebenſo intenſiven als ruhigen Beharrlichkeit und Ausdauer, welche allein eine im Wechſel der Stimmen bleibend beharrende, gleichmäßig fortklingende Harmonie, kurz eben die Harmonie in ihrem weſentlichen Unterſchied von der Melodie und namentlich eine die obern Stimmen kraftvoll tragende Baßgrundlage ermöglicht; aber auch als Melodietöne ſind ſie von eigenthümlicher Wirkung, ſie halten den Gang der Melodie gleichmäßig aufrecht und führen ihn ebenſo gleichmäßig, ohne An- und Abſchwellen, ohne Möglichkeit vielfacher Wechſel der Tonkraft fort, es reiht ſich einfach Ton an Ton ohne ſubjectiv ausdrucksreiche Nüancirungen der Tonſtärke, es erklingt nur der Ton ſelbſt in ſeiner Objectivität ohne individuelle Modification durch den Spieler und doch andrerſeits in Bezug auf Zeitdauer und gleichbleibende Kraft ihm willig zu Dienſten ſtehend, ſo daß das Spiel durch dieſe intenſive Continuität des Klingens an innerer Stärke, Ruhe, Feierlichkeit reich wieder gewinnt, was es an Feinheit der Ausführung des Einzelnen verliert. Auf der andern Seite ſcheiden ſich die Töne mit derſelben Beſtimmtheit, mit der jeder für ſich ausharrt, ſcharf von einander ab; ſo viel Fluß und Schmelz als für die Muſik ſchlechthin unentbehrlich iſt, läßt ſich durch die liegenbleibende Harmonie und möglichſt gebundenes Spiel wohl erreichen und iſt ſogar bis auf einen gewiſſen Grad von ſelber vorgeſchrieben durch den

Digitized by Google

Widerstand, welchen der Orgelmechanismus einem gar zu gebrochenen, punctirenden Vortrag entgegensetzt, aber dabei haben die Orgelklänge eben doch in ihrem Nacheinander eine Distinctheit, eine Sprödigkeit, eine Art Indifferenz gegen einander, bei welcher jeder Ton die Reihe neu zu beginnen scheint und namentlich der Accentwechsel (§. 776) auf ein Minimum der Bemerkbarkeit beschränkt wird, so daß mithin auch nach dieser Seite der Subjectivität des schleifenden Hinüberziehens sowie des besonders Betonens einzelner Noten aller freie Spielraum benommen ist. Es ist dieß zwar ein Mangel der Orgel, daß sie die freie Verfügung wie über die Mittel der Dynamik so über die der Rhythmik nicht hat, aber dieser Mangel ist doch bei ihr selbst kein Widerspruch, sondern er steht in vollkommenem Einklang mit ihrem Charakter, er dient dazu, denselben noch bezeichnender herauszuheben; die Orgel leistet eben auch hier auf die subjective Freiheit beliebig wechselnder Wahl der Tonstärke und beliebig betonender Accentuation, sowie auf die schöne Leichtigkeit des rhythmischen Accentwechsels Verzicht und begnügt sich mit der objectiven Macht der ihr immanenten allgemeinen Gewalt des Tones, mit der imponirenden Kraft der Gesammtwirkung, mit der Großartigkeit und Ruhe des gleichschwebenden, ohne rhythmische Einschnitte und Stöße dahingehenden Fortklingens, welches letztere zugleich auch wiederum dazu beiträgt, dem Orgelspiel eine nur ihm eigene Idealität und Lieblichkeit zu verleihen. Ganz verleugnet sich auch auf der Orgel der „periodische Wechsel accentuirter und nichtaccentuirter Taktheile" nicht, aber er ist wegen der geringen Einwirkung auf die Tongestaltung, welche der complicirte Mechanismus zuläßt, so sehr zurückgedrängt, daß jene „ruhige, die Bewegtheit verhüllende Haltung des Ganzen", welche S. 910 als Wirkung eines gleichmäßigen Rhythmus bezeichnet wurde, hier ganz von selbst eintritt. Fülle und Macht des Tonsturms und Ruhe des Tonfortgangs sind so bei der Orgel in einer gegenseitigen Ergänzung vereinigt, welche aller vielfachen Schranken des Instruments ungeachtet die Vereinigung der größten und der lieblichsten Effecte auf ihm gestattet und es so hauptsächlich zum Instrument für das Religiöse, sowohl nach seiner erhabenen als nach seiner milden, gemüthansprechenden und doch von allem Pathetischsüßlichen sich frei haltenden Seite, gemacht hat. Es ist jedoch kein Grund da, die Orgel blos für das spezifisch Kirchliche anzuwenden; jede große Gesammtempfindung ruhiger Art, wie sie vor Allem dem Chore auszusprechen zufällt, findet an der Orgel ihre würdige Begleitung; unverträglich ist sie nur mit dem bewegtern subjectivern Leben, da alles Erregte, Pulsirende, Spannendschwellende gänzlich außer ihrem Bereiche liegt. Von selbst versteht es sich, daß die der Orgel so spezifisch zukommenden Eigenschaften der Objectivität, der Transscendenz, der gleichförmigen Ruhe auch wiederum Einseitigkeiten sind, sofern sie damit eben das Prinzip der Lebendigkeit, der subjectiven

Digitized by Google

Freiheit, der Mannigfaltigkeit der individuellen Stimmungskreise von sich ausschließt, und daß daher die Orgel für sich allein in ihren Wirkungen sehr beschränkt ist; aber für das wirklich Großartige, Tiefe, Weltbewegende ist sie unentbehrlich; denn nur sie legt den leichten, frei beweglichen, dem individuellen Belieben untergebenen, schwachen Organen der Stimme und der Einzelinstrumente eine feststehende, gewichtig stützende, nervig aushaltende Basis der Klangstärke und Harmoniefülle unter, welche der Gesammtbewegung Kraft aus der Tiefe und gediegene Haltung verleiht; nur durch die mittönende Orgel erscheint die Musik als eine Tonbewegung, zu welcher das Ganze der Weltharmonie mitklingt, als eine Bewegung, die nicht in einsamer und einseitiger Subjectivität auftritt, sondern vermählt mit den gewaltigen Tonkräften des Universums und rings von ihnen umschlossen und getragen sich nach oben schwingt; wie die Arie des Individuums zum Chor der Gesammtheit, gerade so verhält sich die Musik der Einzelstimmen und Einzelinstrumente zu orgelbegleiteter Musik, nur daß Dasjenige, was die Orgel hinzuthut, noch übergreifender und substantieller ist wegen der transscendenten elementaren Gewalt, mit der ihre Töne die subjective Musik umbrausen und durchwehen, und wegen der Kraft, mit der sie den leichtern, wechselvolleren Bewegungen der subjectiven Musikorgane gegenüber das flüchtige Tonelement zu ruhigfester Consistenz fixiren.

Die Frage, inwieweit die Orgel sich nicht blos zur Harmonie, sondern auch zur Polyphonie eigne, ist in verwandter Weise zu beantworten, wie beim Clavier. Manchen wird freilich schon das Aufwerfen dieser Frage wunderlich scheinen, da die größten Meister des polyphonen Satzes ihn gerade auch auf die Orgel mit besonderer Vorliebe angewandt haben. Aber die Orgel, wenigstens wie sie bisher war, hat die Helligkeit und Distinctheit aller Tonlagen nicht, welche zu einer wirklich hörbaren und klar ansprechenden Polyphonie zusammengesetzter Art erforderlich ist. Die Orgel ist „orchestrisch polyphon" durch die Mannigfaltigkeit der Klangfarben, welche sie in ihren Registern vereinigen kann, aber zur kunstgerechten Polyphonie, zu welcher sie auch nicht die gehörige Leichtigkeit der Tonerzeugung besitzt, paßt sie, die Sache vorurtheilsfrei angesehen, ganz vollkommen nur bei einfachern Sätzen und nur bei langsamem Tempo, bei schnellerem blos dann, wenn ihre polyphonen Stimmen die Begleitung einer von andern, hellern Musikorganen ausgeführten polyphonen Musik bilden; in diesem Falle wirkt sie, wenn auch nicht überall deutlich vernommen, doch zur Intensität und Fülle z. B. des Gesanges vortrefflich mit. Der Meister der Polyphonie wird sich freilich getrieben fühlen, das vielstimmige Organum, bei dessen Spiel er zudem nicht auf den Dienst der Hände beschränkt ist, zu künstlichern Canon's, Fugen u. s. w. zu benützen; aber hier ist einer der Fälle, wo die Intentionen subjectiver Virtuosität und die Forderungen der Kunst

Digitized by Google

aus einander gehen, die tiefen Orgeltöne sind zu dumpf, als daß sie den hellern Klängen der höhern Regionen klar zur Seite gehen könnten, und wenn wir auch zugeben, daß selbst bei schnellerer Bewegung mittelst passender Wahl der Register auch die mittlern und die weniger tiefen Stimmen reicher polyphonisch behandelt und dabei die tiefsten zu wirksamer Begleitung gebraucht werden können, so ist damit doch der Satz, daß die Polyphonie auf der Orgel blos bedingte Anwendung findet, nur von einer andern Seite her wiederum bestätigt. Man kann auch nicht sagen, das Dumpfe der untern Töne sei eben ein zufälliger Fehler, dessen Beseitigung die Aufgabe der Technik sei; im Gegentheil, mit dieser Dumpfheit würde eine Haupteigenthümlichkeit der Orgel, ihre geisterhaft dröhnende elementare Tiefe, ihre sturmähnliche Grundgewalt verschwinden. Ja die vollgenommene Orgel hat ganz wiederum das Compactgleichartige des Claviers und widerstrebt auch aus diesem Grunde der Polyphonie, und es hat daher dabei sein Bewenden, daß (wie auch Marx anerkennt) die Orgel zu immerhin mannigfaltigem, aber doch namhaft beschränktem polyphonem Spiel geeignet ist. Die Orgel ist überhaupt nicht vorzugsweise Solo-, sondern mehr begleitendes, füllendes, einleitendes Chorinstrument; so hoch sie nach einer Seite hin über allen subjectiven Musikorganen steht, so übt sie doch ihre Kraft zum Gewaltigen wie zum Lieblichen wahrhaft nur im Verein mit Stimme und Orchester aus. Für sich ist sie zu unbeweglich, zu elementarisch starr und ungelenkig; sie gibt der subjectiven Musik Wucht und Substantialität, aber sie entbehrt, auf sich beschränkt, die Wärme des subjectiven Lebens, den zarten Hauch der Innerlichkeit, den selbst ihre lieblichen Register nur annäherungsweise erreichen. Das Schreiende, Kreischende der volltönenden Orgel kann die Technik vielleicht besiegen, aber die eminente Klarheit der Blasinstrumente wird ihr ohne zu complicirten Mechanismus schwerlich gegeben werden können, und es wird daher auch in dieser Beziehung eine nicht ganz zu idealer Reinheit geläuterte elementarische Klangbeschaffenheit wohl immer an ihr hängen bleiben. Im Verein mit Stimmen- und Orchesterchor wirkt auch dieser Mangel nicht störend, sondern findet von selbst seine Ausgleichung, aber auch nur hier; die Orgel ist eben, von welcher Seite her man sie betrachtet, selbst wo sie die Melodie mitführt, Harmonieinstrument, sie leitet allen andern Organen die reichen Ströme der Harmonie zu, und sie ist selbst groß und schön nur in diesem harmonischen Zusammenwirken mit der Gesammtheit der übrigen Stimmen der Musik, sie steht mit riesiger Kraft über diesen „menschlichen" Organen, aber sie muß sich mit ihnen verschmelzen, sie muß den Bund eingehen mit menschlicher Anmuth und Zartheit, um nicht für sich allein in unbehülflicher und ungeschlachter Massenhaftigkeit dazustehen. —

Digitized by Google

Eine beſondere Bedeutung für die Muſik haben Orgel und Clavier dadurch, daß ſich an ihnen, weil ſie das ganze Tonſyſtem von unten bis oben als ein coexiſtentes repräſentiren, deſſen Einzelklänge harmoniſch geſtimmt ſein müſſen, ehe ſie zum Spiel brauchbar ſind, die Nothwendigkeit der gleichſchwebenden Temperatur (S. 873 u. f.) vor Allem fühlbar macht. Die ſubjectivern Organe, die Menſchenſtimme und unter den Inſtrumenten beſonders die Streichinſtrumente, produciren die Töne ſtets von Neuem und nicht mit dieſer beſtimmten Rückſicht auf den Zuſammenklang des Geſammttonſyſtems, da ſie immer nur einzelne Regionen deſſelben durchwandern und mit einander combiniren; ſie gehen vom einzelnen Intervall, vom ſubjectiven Wohlgefallen an ſeiner Reinheit und Schärfe aus und ſchreiten erſt von da zu weitern Tonverbindungen fort. Umgekehrt iſt es bei den objectiven polyphonen Inſtrumenten. In ihnen iſt das Tonmaterial real objectivirt ſeinem ganzen (gebräuchlichen) Umfange nach; es ſteht hier nicht mehr in der Freiheit des Spielers, harmoniſche Unzuträglichkeiten, die ſich aus der Beſtimmung der Intervalle nach ihrem unmittelbar gefälligen Eindruck für das Tonganze ergeben, bei Seite liegen zu laſſen oder hintennach zu heben, es muß vielmehr von vorn herein dafür geſorgt ſein, daß eine ſolche Unzuträglichkeit gar nicht entſtehe, es muß vorerſt ein harmoniſches Ganzes hergeſtellt ſein, ehe die Bewegung in einzelnen ſeiner Regionen beginnen kann. So iſt auch nach dieſer Seite die ſubjective Thätigkeit eine beſchränkte und bedingte, der Spieler empfängt vom Inſtrument Töne, die bereits geſtimmt und zwar nach dem Geſetz geſtimmt ſind, daß in allem Einzelſpiel die Beziehung auf den Geſammtzuſammenklang aller Töne mitberückſichtigt und ihr zu lieb die an ſich ſubjectiv befriedigendere Schärfe der Einzelintervalle abgeſtumpft werde. Bei den Rohrblasinſtrumenten iſt dieſe Nöthigung auch vorhanden, aber weniger dringend, wegen ihres kleinern Umfangs und weil hier das Einzelinſtrument keine conſonirenden Töne hervorbringen kann; erſt die umfaſſenden polyphonen Organe beugen die Tonbewegung vollkommen unter das objective Geſetz allſeitiger Harmonie und weiſen auch hiemit darauf hin, daß ſie vor Allem als harmoniſche Inſtrumente zu gebrauchen ſind.

Weitere polyphone Organe, wie namentlich die verſchiedenen Arten der „Harmonika“, ſind hier nur kurz zu erwähnen, da ihr Material, theils metallene Zungen, theils Stäbe aus Holz, Glas, Eiſen u. ſ. f., entweder die Klarheit oder die Kraft nicht hat, die zu einem Inſtrument von eigenthümlicher Bedeutung innerhalb des Ganzen der Muſikorgane erforderlich wäre. Wichtiger ſind die Schlaginſtrumente, welche die Schallkraft und Klangfülle des Orcheſters vermehren und hie und da ſogar allein, einleitend, vorbereitend, alternirend auftreten können, Pauke, Trommel, Triangel u. ſ. w.; in ihnen geſellt ſich das Orcheſter wiederum mehr

Digitized by Google

elementarische Tonkräfte bei, welche in ihrer Art ähnlich wie die Orgel der Tonmasse einen Zusatz des Durchschlagenden, Uebergreifenden, des höchstmöglichen Stärkegrades und Klangreichthums verleihen, mit dem eine Empfindung ausgesprochen werden soll.

§. 807.

In der Instrumentalmusik treten die Instrumente entweder monodisch oder mehrstimmig oder allstimmig auf, d. h. entweder als Einzelstimmen, theils unbegleitet, theils begleitet, oder verbunden zu kleinern oder größern Gruppen theils gleicher, theils gemischter Gattung, oder endlich vereinigt zu einem Ganzen der Instrumente, zum Orchester, das wenigstens die wichtigsten Gattungen derselben umschließt, so daß mit ihm ein voller Chor von Instrumenten, in welchem alle Instrumentalkräfte zusammenwirken, gegeben ist, — Solo-, mehrstimmiger, Orchestersatz.

In §. 795 ist bemerkt, daß bei der Eintheilung der Instrumentalmusik die formellen Theilungsprinzipien vorwiegen, weil ihr eigenthümliches Gebiet eben die freie Formenmannigfaltigkeit ist. Schon §. 805 und 806 enthalten mittelbar zugleich eine Seite dieser formellen Eintheilung, indem die Lehre von den Charakteren und Klangfarben der verschiedenen Instrumente bereits verschiedene Gattungen und Arten von Instrumentalmusik, Rohrbläser- und Blechmusik, Saiten- und Streichorganmusik, Flöten-, Horn-, Violinen-, Clavier- und Orgelmusik u. s. w. begründen. Hier nun wird die Gliederung weiter, nach dem Gesichtspunkt der Ein- und Mehrstimmigkeit, fortgesetzt, und zwar hat sich diese Theilung an die in §. 805 und 806 enthaltene deßwegen unmittelbar anzuschließen, weil die mit ihr sich ergebende Combination verschiedener Instrumente und verschiedener Instrumentengattungen selbst wieder neue Gestaltungen der Tonbewegung, der Klangkraft und der Klangfarbe erzeugt, ganz in derselben Weise, wie die Instrumente überhaupt zur Menschenstimme hinzutreten als Organe neuer, in dieser noch nicht gegebener Formen theils der Bewegung, theils der dynamischen Wirkung, theils eigenthümlicher Klangqualitäten (§. 805). Bei der Vocalmusik war die Sache einfacher; dort konnte sogleich zu den concreten Gattungen des monodischen oder mehrstimmigen Lieds, der Arie, der mehrstimmigen Solosätze, des Chors u. s. w. fortgegangen werden, weil diese Gattungen einfach daraus erwachsen, daß die Einzelstimme für sich oder mit andern zusammen auftritt. Hier aber verhält es sich anders; zwischen die Betrachtung der concreten Gattungen, Instrumentallied, Tanz, Marsch, Concert, Symphonie u. s. w. und die Betrachtung der verschiedenen Instrumentenarten müssen wir hier einschieben die Erörterung der verschiedenen Com-

Digitized by Google

binationen der Instrumente; jene concreten Gattungen können sich dieser Combinationen jede in ihrer Weise bis zu einem gewissen Umfang bedienen, es kann z. B. ebensogut Clavier- als Trompeten-, Harmonie (Bläserchor)-, Orchestermärsche geben, und sie setzen daher die Lehre von den verschiedenen Combinationen bereits voraus (wie das Lied, der Chor die Lehre von Melodie, Harmonie, Polyphonie vorausseßte). Zunächst ist also hierauf einzugehen, welche Bedeutung dem Solo-, dem mehrstimmigen und dem Orchesterinstrumentalsatz im Allgemeinen zukommt, und sodann hieran erst die Betrachtung der concreten Gattungen anzureihen. — Das „mehrstimmig" ist hier, indem uns in diesem Zusammenhang Stimme eine für sich wirksame Instrumentalstimme bedeutet, in einem andern Sinn als früher (§. 781) genommen, nämlich so daß es keine Anwendung auf den mit blos begleitenden Instrumentalstimmen auftretenden Solosatz findet, sondern nur auf Sätze, die für eine Mehrheit zusammenwirkender Instrumente, jedoch nicht für das ganze Orchester, bestimmt sind, sei es nun daß in dieser Mehrheit die Einzelstimme blos einfach, durch Ein Instrument (wie im Streichquartett), oder vielfach (wie in der Harmoniemusik) besetzt ist. Auch den Ausdruck Polyphonie mußten wir im vorhergehenden §. noch in einem andern als dem gewöhnlichen Sinne gebrauchen, indem sich uns dort der Begriff „orchestrisch polyphon" als passendste Bezeichnung der Mannigfaltigkeit zugleich ertönender instrumentaler Klangfarben ergab; es verhält sich mit Beidem ähnlich wie mit dem Begriff des „Satzes", der in der Theorie der Musik nicht weniger als viererlei, 1) die Hälfte einer Periode (S. 927), 2) den einen Haupt- oder Nebengedanken enthaltenden Theil eines Tonstücks (S. 956), 3) das Tonstück, das Theil eines größern ist (z. B. Satz einer Symphonie) und 4) außerdem noch wie hier die Composition ihrer technischen Seite nach (so auch homophoner, polyphoner Satz u. dergl.) bezeichnen muß.

§. 808.

Der Instrumentalsolosatz ist eine Monodie des Einzelinstruments, welche entweder mehr eine dem Charakter desselben entsprechende Einzelstimmung wiederzugeben, oder mehr diesen Charakter selbst und die mit ihm gegebene eigenthümliche Kunstform zu veranschaulichen, oder auch die Leistungsfähigkeit des Instruments in's Licht zu setzen hat. Wird an die Stelle dieser Zwecke die Darlegung der Leistungsfähigkeit des Spielers gesetzt, so ist damit an die Stelle eines künstlerischen Actes entweder die unkünstlerische Production bloßer Fertigkeit oder die wenigstens noch nicht künstlerische Manifestation subjectiver Genialität oder Geistreichheit getreten. Die erstere Art des Virtuosenthums hat jedoch eine äußere Berechtigung, sofern sie indirect zur Vervollkommnung der Technik mitwirkt; die zweite hat einen Anspruch auf Anerkennung theils

Digitized by Google

an sich, theils sofern im Gebiet der Instrumentalmusik bei einer die Eigenthümlichkeit und Grenze des Organs überschreitenden Behandlung doch weniger Unnatur, Willkür und Widerspruch ist, als im Gebiet der von strenger zugemessenen Naturbedingungen abhängigen Vocalmusik.

Die Sätze, welche der §. aufstellt, haben den Zweck, dem Instrumentalsolospiel, das durch das moderne Virtuosenthum vielfach in Verruf gekommen und neuerdings auch hievon ganz abgesehen von Wagner als höchste Spitze des „Egoismus" sich selbst isolirender Musik gebrandmarkt worden ist, theils sein begründetes Recht zuzusprechen, theils die Schranken zu bezeichnen, innerhalb welcher es sich zu bewegen hat. Vor Allem kann darüber kein Zweifel sein, daß das Solospiel den eigenthümlichen Vorzug hat, der unmittelbarste Ausdruck der Stimmung des Subjects zu sein, der innerhalb der Instrumentalmusik möglich ist; das einzelne Instrument steht ganz unter der Gewalt seines Spielers und gibt den von ihm beabsichtigten Empfindungsgehalt vollkommen wieder mit einer Leichtigkeit und wechselvollen Beweglichkeit, mit einer Feinheit der Nüancirung, die für das Zusammenspiel Mehrerer nicht in gleichem Grad erreichbar ist, weil verschiedene Subjecte nie so zur Einheit weder eines kunstvoller bewegten Spieles noch des feinern Stimmungsausdrucks zusammenzugehen vermögen; das Instrumentalsolospiel steht dem unmittelbaren Gefühlsausdruck, dem Lied- und Ariengesange am nächsten und überbietet ihn noch weit durch die Freiheit der Technik; es kann daher so wenig als dieser verworfen werden. Sodann ist es gewiß in Ordnung, wenn der Umstand, daß jedes Instrument gewissen Stimmungskreisen vorzugsweise entspricht, praktisch gemacht, d. h. eine Stimmung auf einem ihr bestentsprechenden Instrument „gesungen" oder kunstreicher „gespielt" wird (S. 980). Die unendliche Mannigfaltigkeit der Stimmungen, Empfindungen, Erregungen verlangt in der Kunst nach adäquaten Ausdrucksmitteln; sind solche nicht da, so sind sie zu suchen; sind sie da, wie eben in den Instrumenten, so wäre es Thorheit, sie nicht in Thätigkeit zu setzen. Nicht jede Stimmung ist für Harmonie oder Orchester da; es gibt auch subjectivere, persönlichere, sowie in sich zurückgezogenere, einfachere, beschränktere, stillere Stimmungen, denen durch Vielstimmigkeit und Polyphonie ein falscher, entweder zu universeller oder zu kräftig voller Ausdruck gegeben würde. Welche Stimmungs-, Erregungskreise den einzelnen Instrumenten vorzugsweise zufallen, geht aus §. 805 u. f. von selbst hervor, und nur darauf ist hier noch hinzuweisen, daß eine strenge Ausschließlichkeit nicht stattfindet, daß vielmehr Lust und Unlust, idealischruhige und pathetischerregte Empfindung im Allgemeinen auf jedem für das Solospiel geeigneten Instrument dargestellt werden können, daß aber andrerseits auf jedem der Stimmungsausdruck wiederum sich eigenthümlich

Digitized by Google

modificirt, und doch jedes wegen seiner eigenthümlichen Beschaffenheit in Bezug auf Kraft, Helligkeit, Beweglichkeit u. s. w. für Eine oder für mehrere bestimmte Stimmungsarten am empfänglichsten und eben in ihnen am wirksamsten ist. — Das Solospiel kann aber auch mehr rein instrumentaler Natur, d. h. (§. 796) auf objective Veranschaulichung einer besondern Instrumentalkunstform gerichtet sein, es kann darauf abzwecken, der künstlerischen Phantasie ein charakteristisches Instrumentaltonbild vorzuführen; die Empfindung, der Inhalt soll auch hier nicht fehlen, aber die Form, die Ausführung, die Darlegung der dem Instrument naturgemäß abzugewinnenden Toncharaktere, Tonkräfte, Toncombinationen, Figuren u. s. w., kurz die volle Belebung des Organs und der in ihm schlummernden Möglichkeiten schöner musikalischer Wirkung ist die Hauptsache. Auch hiegegen ist mit Fug nichts einzuwenden; es würde im Gegentheil etwas Wesentliches verloren gehen, wenn z. B. die große Mannigfaltigkeit von Gestaltungen, welche ein Variationencyclus eröffnet, niemals dazu benützt würde, in der einen oder andern Violinvariation den Charakter dieses Instruments nach der einen oder andern Seite, seine Feinheit, Wärme, Beweglichkeit, die Kraft großartiger Bogenführung u. s. w., zur Darstellung zu bringen; was an sich schön und bedeutend ist, muß auch an's Licht des Bewußtseins herausgehoben, zur gemeinsamen Anschauung Aller gebracht werden. Und zwar ist hievon auch ein solches Solospiel nicht auszuschließen, welches mehr das Quantitativtechnische der „Leistungsfähigkeit" eines Instruments, der künstlichen Schwierigkeiten, die es auf die Bahn zu bringen und siegreich zu überwinden erlaubt, hervorzukehren sich zum Zwecke setzt; es entsteht auch hiedurch ein concretes Bewußtsein der Eigenthümlichkeit und Wirksamkeit des Instruments und eine Anschauung einer besondern Kunstart, welche einfachern Productionen als berechtigter, das Prinzip bewegter Mannigfaltigkeit der Stimmführung in höchster Potenz darstellender Contrast gegenübertritt. — Die weitern Sätze, welche der §. über das Solospiel aufstellt, sofern es in eine Darlegung subjectiver Virtuosität übergeht, bedürfen (besonders bei Vergleichung von §. 525, 409 f.) einer näheren Begründung nicht; was über das geringere Maaß der Unnatur abstracter Instrumentalvirtuosität der Gesangsvirtuosität gegenüber gesagt ist, leuchtet von selbst ein, da das Instrument von vorn herein ein unselbständiges Werkzeug und ein rein technisches, freiste Behandlung zulassendes, ja herausforderndes, zudem ein todtes, in seinem Bestande nicht zu alterirendes oder stets neu herzustellendes Organ in der Hand des Spielers ist, wogegen die Menschenstimme einerseits zu hoch steht, um zu einem bloßen Mittel virtuoser Ostentation des Individuums herabgewürdigt werden zu dürfen, und andrerseits zu zart, zu kunstvoll organisirt, zu ausdrucksreich, wie als Naturgabe zu kostbar ist, als daß ihre Verderbung, Verschwendung und Hineinleitung in eine falsche

Digitized by Google

Gesangmethode nicht als eine ästhetische Sünde gefühlt werden müßte, die zum Voraus allen Kunstgenuß bei dergleichen Productionen unmöglich macht. Blos bei denjenigen Instrumenten, welche zum Solospiel sich gar nicht oder nur unter ganz ungewöhnlichen, selten vorhandenen Bedingungen technischer Meisterschaft eignen, wie Posaune, Fagott, ist die Unnatur eine ähnliche, obwohl sie auch hier weniger verletzend wirkt.

Die Begleitung des Solospiels kann je nach dem innern Charakter des Tonstücks monodisch, vielstimmig, orchestrisch sein und sowohl verschiedene Tonstärken als mannigfaltigste Klangfarben in Anwendung bringen, oder auch auf ganz einfache, blos füllende Harmonie sich beschränken. Am entschiedensten verschmäht die Orgel, wenn sie als Soloinstrument auftritt, jede weitere Begleitung wegen ihres ganz eigenthümlichen Charakters, der, wenn sie Principalinstrument ist, eine Combination mit andern nicht leicht zuläßt und ihrer auch nicht bedarf; ähnlich selbständig ist auch die Harfe, weniger schon das Clavier, durch dessen Verbindung besonders mit den kräftig und doch zart ausfüllenden, tonaushaltenden Streichorganen die Einseitigkeit des Claviers ergänzt und ein ebenso voller und gediegener als doch feingedämpfter Harmonieklang hervorgebracht wird.

§. 809.

Der mehrstimmige Instrumentalsatz combinirt mehrere Instrumente, um ein durch die Natur derselben und durch ihre qualitative und quantitative Gesammtwirkung bedingtes Instrumentaltonbild hervorzubringen. Die Combinationen können einfacher oder zusammengesetzter, von gleichartiger oder von gemischter Gattung sein, und entweder einen mehrstimmigen Solosatz oder einen Harmoniesatz mit mehrfach besetzten Stimmen darstellen; im Concertsatz sind die Prinzipien des Solo- und des Harmoniesatzes vereinigt.

Der in §. 808 zuletzt erwähnte Solosatz der Harmonieinstrumente, Clavier, Orgel u. s. w., geht bereits über die Monodie zur Mehrstimmigkeit, über die Homophonie zur Polyphonie hinaus und bildet so den Uebergang zu dem mehrere Instrumente vereinigenden Satz. Der unbegleiteten Monodie des Einzelinstruments entspricht innerhalb des letztern der „mehrstimmige Solosatz", der begleiteten der „Concertsatz", der einfacher begleiteten die „gleichartige, einfachere", der voller begleiteten die „gemischte, zusammengesetztere Art" des mehrstimmigen Satzes, sowie insbesondere der „Harmoniesatz", der jedoch zugleich den directen Gegensatz zum monodischen Satze bildet. Der mehrstimmige Solosatz ist hier, wie in der Vocalmusik, die erste Form, durch welche der „Egoismus" des Einzelspiels überwunden, die

Digitized by Google

Instrumentalkräfte zum Zusammenwirken vereinigt werden, sei es nun in einfachern und freiern oder künstlichern und strengern polyphonen Formen, die man am besten insgesammt unter dem gemeinsamen Namen des Symphonischen befaßt, von „harmonisch" dadurch verschieden, daß es auf eine größere Selbständigkeit der zusammenwirkenden Instrumente hinweist, von „polyphonisch" (im Sinn von §. 781) nur dadurch, daß es dem Gebrauch gemäß blos Instrumentalpolyphonie bedeutet (ein Sprachgebrauch, der seiner scheinbaren Zufälligkeit ungeachtet doch ganz zutreffend ist, sofern, wie §. 803 zeigte, die Instrumentalpolyphonie weniger als die Vocalmusik eine kunstgerechte polyphone Sonderung aller Stimmregionen gestattet und daher trotz aller Klangfarbenmannigfaltigkeit doch mehr symphonisch, als, wie man erstere bezeichnen könnte, antiphonisch oder heterophonisch ist). Die Instrumentenzahl des mehrstimmigen Solosatzes unterliegt keiner festen Begrenzung; einfachere Formen (Duo's, Trio's, Quartette) verstehen sich von selbst, zusammengesetztere schon weniger leicht, weil mit der Vermehrung der Stimmen die Schwierigkeit ihrer selbständigern Führung zunimmt; nur so viel läßt sich hierüber im Allgemeinen sagen, daß die einfachere Form sich besser eignet für Sätze gleichartiger oder doch weniger gemischter Gattung (z. B. Streichquartett, Clavier und Streichinstrumente), die zusammengesetztere aber mehr für die gemischten, weil die Unterschiede der Charaktere und Klangfarben der vereinigten Instrumente eine vollzähligere und dabei doch mannigfaltige, überall klar bleibende, wirkungsreiche Stimmencombination begünstigen (Sextett u. s. w.).

1. Unter den zahlreichen schönen und charakteristischen Formen, welche sich hier ergeben, ist zunächst besonders *der mehrstimmige Solosatz für Streichinstrumente* hervorzuheben. Die distincte Tonschärfe und die ungemein figurenreiche Volubilität dieser Instrumente machen sie, und zwar namentlich die höherliegenden (den Contrabaß weniger), für mannigfaltige, in den einzelnen Regionen verschieden rhythmisirende Stimmencombinationen ganz vorzüglich geeignet, und zugleich steht dieser reichen Belebtheit der Tonbewegung hier jene feine Gedämpftheit, jene ätherische Idealität des Klanges zur Seite, selbst wiederum abwechselnd mit nachdrücklicher Entwicklung der elastischen Tonkraft, welche diesen Instrumenten inwohnt. Nicht die volle, compacte, reiche Lebensentfaltung, welche im Harmonie- und umfassendern Symphoniesatz zu Tage tritt, auch nicht die reizende Fülle und Abwechslung von Klangwirkungen, zu denen der gemischte Satz Gelegenheit bietet, ist von dem Zusammenwirken der Streichinstrumente zu erwarten, sondern ihr Gebiet ist nach der einen, formalen Seite hin das Kunstreiche des Ineinandergreifens der Stimmen, in materialer Beziehung die Innerlichkeit eines nicht zu effectivem Schall und Klang heraustretenden, sondern stillgedämpften, fast schattenhaften, in einzelnen Partien wohl auch

Digitized by Google

zu energiſcher, pathetiſcher Spannkraft ſich erhebenden, aber auch da das Gedämpftſchattenhafte feſthaltenden Tongewebes, das wie aus feinen Fäden ſich zuſammenflicht, alle concretere, derbere Realität dagegen, alle metallreiche Klangdynamik ferne von ſich hält. Beide Seiten, die formale und die materiale, vereinigen ſich ſchließlich in einem und demſelben Reſultate, darin nämlich, daß dieſe Muſik die geiſtigſte iſt — geiſtig nicht im ethiſchen Sinn, ſondern in dem des Gedankenmäßigen, des Gegenſatzes zu ſinnlich naturaliſtiſcher Lebensfülle; ſie führt uns aus dem lauten Lärm des Lebens hinein in das ſtille Schattenreich des Idealen, in die unſinnliche Welt des in ſich, in ſein verborgenſtes Gefühlsleben zurückgezogenen, dieſes Gefühlsleben ſich ſelbſt innerlich gegenüberſtellenden Geiſtes, ſie realiſirt eben dieſe ideelle Seite der Inſtrumentalmuſik (S. 987), ſie iſt eine Gedankenmuſik der reinen Kunſt, aus der wir uns freilich bald wieder nach der vollen Realität naturaliſtiſch klangreicherer Tonweiſen zurückſehnen, die uns aber doch innerlich erhebt durch den hohen, von Sinnenreiz freien, einzig der erfindungsreichen Feinheit kunſtvoller Compoſition gewidmeten Genuß, zu welchem wir durch ſie gelangen. Sie erfordert aber eben darum auch weit mehr innern Gehalt als andere Tonwerke, ſie muß durch ihn erſetzen, was ihr abgeht an äußerer Fülle und Kraft; ein Zwiegeſpräch des Geiſtes, ein Spielen des ſchöpferiſchen Gedankens mit ſich ſelbſt muß ſie abbilden, wenn ſie nicht bedeutungslos werden, nicht auf den Standpunkt virtuoſer Behandlung der Einzelinſtrumente zurückſinken will. Am eheſten iſt dieß noch geſtattet bei einfachern Tonſtücken dieſer Gattung, die eben um ihrer Einfachheit willen weniger Anſprüche erheben und weniger Erwartungen erregen; aber bei zuſammengeſetztern, wie namentlich bei Quartetten, iſt der Fall ein anderer, ſie können allerdings (wie gewöhnlich bei Haydn und Mozart) wegen der ungemeinen Dehnbarkeit aller muſikaliſchen Formen auch das einfach Gemüthliche oder das ſchmelzend Weiche ſich zum Gegenſtande nehmen oder auf künſtlichere Durchführung der Gedanken verzichten, aber dann bringen ſie das Eigenthümliche der Quartettform auch nicht zu vollſtändiger und befriedigender Erſcheinung; dieß geſchieht erſt, wenn ſie zu tieferem Gefühlsinhalt und höherer Kunſt der Compoſition ſich erheben und ſo wirklich ein lebendiges Bild des Webens des Geiſtes in ſich ſelbſt, der in ſich verſenkten, mit ſich ſelbſt beſchäftigten Innerlichkeit des Gedankens darſtellen. — Der mehrſtimmige Soloſatz für Blasinſtrumente hat wiederum einen andern Charakter und Zweck; er iſt weicher, offener, heller, klangreicher; er iſt auch ſtiller und gedämpfter Art, aber blos inſofern, als er Soloſatz iſt, der die Einzelſtimmen nicht mehrfach beſetzt, er ſtellt ſchon ein ungehemmteres Wachwerden und Sichergießen der Gefühle dar, er hält ſie nicht mehr zurück im Innern der künſtleriſchen Phantaſie, ſondern läßt ſie heraustreten, ſich ausſingen in dem hellen Klang und — wenn er Blas-

Digitized by Google

instrumente verschiedener Art vereinigt — in dem reichen Farbenspiel der einander ablösenden und antwortenden Instrumente; er ist diejenige Species der Composition, in welcher eben dieses Moment der Klangfarben zum Behuf eines ebenso innigen als mannigfaltigen Gefühlsausdrucks zu voller Geltendmachung gelangt; das Ideellgeistige und das intensiv Energische der Streichinstrumente fehlt ihm, er neigt sich entschieden theils zum Weichaufgelösten, Süßen, Lieblichen, Idyllischen, andrerseits zum naturalistisch Reizenden, Lustigen, Komischen hin, er gewährt weniger innerliche Befriedigung als unmittelbares momentanes Wohlgefallen, und er hat daher die hohe Bedeutung innerhalb des Kreises der verschiedenen Musikformen nicht, welche z. B. dem Streichquartett zukommt; hieraus ist es zu erklären, daß er von den Meistern der Composition verhältnißmäßig seltener für sich allein angebaut und statt dessen mehr nur als Theil größerer Tonstücke, Symphonieen, Oratorien, Opern verwendet ist, wiewohl jetzt die so viel weiter als früher vorgeschrittene Technik der Behandlung der Blasinstrumente eine ausgedehntere Pflege dieses Musikzweiges gerade sehr begünstigen würde. — Von dem gemischten mehrstimmigen Solosatz versteht es sich durch sich selbst, daß er den umfassendsten Spielraum sowohl für Gefühlsausdruck als reiche Gedankenerfindung eröffnet; den Combinationen der Instrumente sind durch die Natur der Sache wohl an gewissen Puncten Grenzen gesteckt, indem z. B. Horn und Clavier entschieden nicht zusammenpassen (weil Voll und Dünn unmöglich zusammengehen), aber sie sind deßungeachtet zahlreich und mannigfaltig genug, um diesen Zweig der Composition zu einem ganz besonders lohnenden zu machen. Nur der Mangel, der aber kein Fehler, sondern nur eine im Wesen der ganzen Species selbst liegende Einseitigkeit ist, haftet ihm an, daß die Combination gemischter Organe immer etwas von Willkür an sich hat; das Streichquartett hat etwas fest Umgrenztes, es ist ein Ganzes in sich, es zeichnet durch sich selbst die Aufgabe, die der Künstler sich zu setzen, und die Methoden, die er zu befolgen hat, klar vor, während z. B. das gemischte Septett einestheils zu so mannigfaltigen Instrumentaleffecten Raum gewährt, daß die Wahl unter ihnen schwanken muß, und anderntheils doch eine in sich charakteristisch abgeschlossene Totalwirkung, wie Quartett im Kleinen und Orchester im Großen, nicht erzielen kann. Der gemischte Satz ist eine weniger scharf bestimmte Form, deren Erfüllung mit einem vollkommen zutreffenden Inhalt schwerer zu finden, Sache des Glücks und Takts des Componisten ist; er ist nach dieser Seite eine Art musikalischer Phantasie, wenn er sich auch rücksichtlich der Anordnung ganz in den gewöhnlichen Formen des „Tonstücks mit mehrern Sätzen" bewegt; er ist eine Uebergangsform, in der Mitte stehend zwischen Solo- und Orchestersatz und hat ebendaher das Schwebende und Unbestimmte, das allen Mittelgattungen eigen ist.

Digitized by Google

2. Der Harmoniesatz ist der erste Anlauf dazu, durch Vereinigung eines Chors von Instrumenten das dynamische Element der Instrumentalmusik, ihre Klangfülle und Klangkraft, vollkommen hervortreten und die einzelnen Instrumente zur Erzielung einer compacten Gesammtwirkung zusammentönen zu lassen. Die verschiedenen Stimmen sind hier nicht mehr Solostimmen und daher auch nicht mehr einfach vertreten (außer so weit bei einzelnen Organen, wie Posaune u. s. w., ihre Klangkraft mehrfache Besetzung entbehrlich macht), sondern mehrfach; denn der Zweck ist, eine Totalwirkung hervorzubringen, an welcher die einzelnen Instrumente nicht blos durch ihre Qualität, Klangfarbe, sondern und zwar vorzugsweise durch gemeinsame Klangkraft mitzuarbeiten haben; nicht auf Tonfarbenpolyphonie, sondern auf eine allerdings reich und stark gefärbte, aber dabei in sich verdichtete, voll und hell zusammenklingende Tonkraft und Tonmasse ist es abgesehen, innerhalb welcher die Einzelinstrumente nur insofern selbständiger wirken, als auch hier neben der gleichförmigen Bewegung des Ganzen als compacter Masse das Bedürfniß sich geltend macht, zum Behuf theils der Abwechslung, theils des Ausdrucks eine Variirung des Fortgangs eintreten zu lassen entweder durch einfachere, weniger stimmenreiche Abschnitte und Sätze (Trio's und dgl.), in denen das Hauptinstrument soloartig wirkt, oder andrerseits durch vorübergehende polyphone Behandlung, in welcher eine oder mehrere Einzelstimmen (z. B. kräftige Baßtöne) aus dem Ganzen heraus- und ihm oder andern Stimmen in freiem Wechselspiele gegenübertreten. Der Name „Harmoniemusik" für diese Satzart hat eben darin seinen Ursprung, daß sie nicht mehr, wie der Solosatz, auf Melodie oder Melodieenverschlingung, sondern auf kräftige Gesammtwirkung ausgeht, in welcher Charakter und Ausdruck der Melodie nur eines der mitwirkenden Momente bildet, ja oft nur die untergeordnete Stellung des Rahmens, des Umrisses einnimmt, innerhalb dessen die klangreiche Tonmasse sich bewegen muß, um Klarheit und Bestimmtheit des Fortgangs zu haben. Die Harmoniemusik ist durch diese ihre Compactheit in ihrer Art Dasselbe, was der (einfache) Chor in der Vocalmusik, das Clavier und die Orgel unter den Einzelinstrumenten sind; sie geht aus dem Streben hervor, einen vollen, ungetheilten Musikeindruck zu haben, der Gehör und Phantasie objectiv ergreift und erfaßt, nicht aber wie der Solosatz sie blos anregt und zu beobachtender Verfolgung seines Ganges und seiner Verzweigungen einlädt; in der Harmoniemusik stellt das Gefühl eine Klangfülle sich gegenüber, in der es untergeht und untertaucht, um sich von ihr und von der in ihr zu Tage tretenden Empfindung in voller Hingebung durchdringen, durchwärmen, durchbeben zu lassen; sie ist die directe Negation der ideellen Stille und Ruhe des geistigen Insich- sowie der Egoität des persönlichen Fürsichseins, sie ist die Erfüllung des Raums mit hell aufsteigendem, von allen Seiten her

Digitized by Google

wiederklingendem Vollton eines Instrumentenchors, welcher eine Stimmung nicht blos charakteristisch malt und zeichnet, sondern dem Hörer warm und voll entgegenbringt als eine weithindringende, allbewegende, universelle Empfindung, die auch sein Bewußtsein lebendig erfüllen, ihn mit allen Andern in Einem Gesammtgefühl vereinen soll. Die einfachern, weniger stimmreichen Zwischensätze und Zwischenperioden, von welchen oben die Rede war, treten herein als Episoden, in welchen die Tonbewegung entweder dünner, leichter, schwebender oder, bei energischem Erklingen klangvoller Einzelinstrumente, markirter, kräftiger eindringend wird; im erstern Fall, z. B. bei einem liedartigen Trio, wird der Eindruck ruhiger, weicher, es wird Raum geschafft für zartere, feinere, freier gehobenere Erregungen, es treten Tonbewegungen auf, in denen wir behaglich ausruhen, weil sie stiller und gedämpfter uns in's Ohr klingen, Tonbilder, denen wir mit Lust oder Interesse folgen, weil die Massenwirkung zurückweicht und kunstreichern melodiösen und rhythmischen Gestaltungen Platz macht, so daß also hier das Prinzip des Harmoniesatzes das des Solosatzes ergänzend in sich aufnimmt; im zweiten Falle aber werden wir herausgerissen aus dem gleichförmig hinwallenden Strome des bewegten Tonmeeres, es treten Einzelstimmen uns entgegen, die uns gemahnen wie Einzelkräfte, die etwas für sich bedeuten, für sich wirken wollen, oder wie laute Signale, die auf etwas Besonderes, Außerordentliches hinweisen und so ein Bild des nie in reinem Gleichmaaß dahinschwebenden, sondern immer wieder durch Wechsel, Contraste, widerstandhervorrufende Hemmungen u. s. w. lebendig bewegten menschlichen Daseins geben. Indeß Zwischenspiel bleibt im Harmoniesatze dieß Alles; er bedarf dieser Ausweichungen in das Prinzip des Solosatzes keineswegs nothwendig und überall, er kann ebenso gut von Anfang bis zu Ende seine unverminderte Klangfülle und compacte Massenhaftigkeit beibehalten, um durchaus mit gleich intensiver Kraft oder wenigstens mit gleichmäßig vollem Eindruck zu wirken. — Durch diesen seinen Charakter gleichmäßiger, einfachgewichtiger Totalwirkung, welche die künstlichern und verwickeltern Musikformen von ihm ausschließt, ist der Harmoniesatz dem Chore auch noch in einer andern als der oben hervorgehobenen Rücksicht verwandt; er ist nämlich die volksmäßigste Gattung der Instrumentalmusik; er stellt große, massenbewegende Empfindungen dar in einfacher und in eindrucksvoller Form zugleich, und er ist daher nicht nur für Musikstücke, die eben solche Empfindungen zu ihrem Inhalte haben, Tanz, Marsch u. s. w., sondern auch für den Vortrag von Compositionen geeignet, welche, obwohl ursprünglich nicht für Harmoniemusik oder nicht blos für sie bestimmt, doch von so einfacher und kräftiger und zugleich von so unmittelbar allgemein ansprechender Natur sind, daß ihre Production durch volle, klare, wohlklingende, weithin hallende Harmoniemusik ihrem Eindruck blos vortheilhaft ist,

Digitized by Google

indem durch dieſelbe eben ihre dem Weſen des Harmonieſatzes entſprechende Seite, d. h. eben ihre Einfachheit, Kraft und Gefälligkeit nur um ſo ſprechender hervorgekehrt und in der geeignetſten Form in weitere Kreiſe getragen, größeren Maſſen von Hörern dargeboten wird. Das Claſſiſche, das Gehaltreiche in einfachſchöner Form, iſt und wird als ſolches immer auch Gemeingut, Gegenſtand des allgemeinen Intereſſes, es wird „maſſenbewegend", ſelbſt wenn es ſeiner urſprünglichen Conception und Abzweckung nach ſich dieſes Ziel nicht geſteckt hatte, und dazu, daß es auch dieſes wirklich werde und bleibe, iſt die Harmoniemuſik vorhanden, ſie verbreitet und populariſirt das Schöne, ſie führt, was die höhere Kunſt in volksthümlichem Sinne gedichtet hat, dem Volke zu mit der ganzen unmittelbar in's Ohr fallenden Stärke, Klarheit und Schönheit des Klanges, welche hiezu erforderlich iſt. — Seinem allgemeinen Begriffe nach iſt der Harmonieſatz auf keine der beiden Hauptgattungen der Inſtrumente, Blas- und Streichorgane, beſchränkt; er hat die eine oder die andere zu wählen, um ein gleichartiges und dadurch compactes Tonganzes hervorzubringen, er kann ſich auch des vollen Streicherchors bedienen, um mittelſt ſeiner ungemeinen Spannkraft und leichten Beweglichkeit großartige oder reizende Wirkungen hervorzubringen, er wird hiedurch namentlich zu mannigfaltigern und ſchlagendern rhythmiſchen Effecten in den Stand geſetzt, und es iſt daher als Mangel zu bezeichnen, daß dieſe Compoſitionsform verhältnißmäßig ſo gar ſelten iſt, obwohl z. B. ſo viele Symphonieen, in welchen ſie vorübergehend vorkommt, ihre eigenthümliche Kraft und Schönheit klar genug in's Licht ſetzen. Aber Regel wird allerdings die Wahl der *Blasinſtrumente* ſein; denn die Seite der „Harmonie", daß Alles klingt und in Einen Klang zuſammengeht, daß es voll und laut an's Ohr ſchallt und tönt, wird nur durch die Blasorgane wahrhaft realiſirt, und auch die unmittelbar anſprechende Gefälligkeit ſowie die ergreifende Macht des Hallens in die Weite und Ferne, durch welche die Harmoniemuſik vorzugsweiſe ſociale und volksthümliche Muſik wird, kommt nur den Blasorganen zu, und es iſt ſomit dagegen nichts einzuwenden, daß der Harmonieſatz der letztern ſich vorzugsweiſe bedient (obwohl ein ſpezieller Mißſtand damit verbunden iſt, die zum Behuf der Erleichterung des Spiels nothwendige Umwandlung der Hauptblechorgane in „Ventilinſtrumente", welche zwar gleiche Volubilität wie Clarinette u. ſ. w. beſitzen, aber nicht mehr die „ſchütternde", den ganzen Inſtrumentkörper gleich durchbebende Reſonanz und damit auch nicht mehr jenes tiefgehende Ergreifen, jenes romantiſche in die Seele Dringen der urſprünglichen Blechorgane).

3. Die dritte Gattung des mehrſtimmigen Inſtrumentalſatzes iſt der *Concertſatz*. Mit Concert wird zwar auch das Soloſpiel (z. B. einer Violine) bezeichnet, das von andern ganz untergeordneten Stimmen begleitet iſt; das Wort begünſtigt aber ſeiner urſprünglichen Bedeutung nach eher

Digitized by Google

den engern hier gewählten Gebrauch für eine Satzweise, welche die Prinzipien des Solo- und des Harmoniesatzes vereinigt, indem neben dem Einzelinstrument, dem die Hauptrolle zugetheilt ist, die Gesammttonmasse oder innerhalb ihrer wiederum einzelne Instrumente selbständiger wirken, als es bei bloßer Begleitung der Fall ist. Das Hauptinstrument tritt für sich auf und entfaltet vollkommen frei seine ganze Kraft und Formenmannigfaltigkeit; aber der Chor der übrigen Instrumente tritt hinzu nicht nur einleitend, begleitend und verstärkend, sondern auch selbst frei mitwirkend, so daß das Hauptinstrument doch nur als einzelnes Glied der Gesammtheit der Tonkräfte, als einzelne Stimme des ganzen Chors der vollen Musik erscheint, das nicht blos für sich sein, nicht allein herrschen und glänzen will, sondern an das Ganze sich anlehnt, aus ihm Kraft schöpft, ihm die Tonführung überläßt, wo der Ausdruck der Stimmung großartiger werden soll, sich aber immer auch wieder aus ihm mit glanzvoller Virtuosität erhebt, weil das Musikstück doch auf das Hervortreten des Einzelinstruments in seiner Eigenthümlichkeit angelegt ist. Auch andere Instrumente treten zum Hauptinstrument hinzu, „concertiren" gleichsam um die Hauptrolle streitend mit ihm, lösen es ab, und ziehen sich dann wiederum zurück; das Prinzip der Individualisirung ist hiemit folgerichtig noch um etwas weiter, auch in die Instrumentation hinein, ausgebildet; ja es ist auch möglich, daß nur solche concertirende Nebeninstrumente in der Art des mehrstimmigen Solosatzes als kleinere Instrumentengruppe neben dem Hauptinstrument hergehen, während sie bei vollerer Besetzung zwischen dieses und den Gesammtchor der Instrumentenharmonie lebendig vermittelnd hineintreten. Die Berechtigung und Bedeutung der Concertform besteht darin, daß sie vermöge ihrer Anlage frei individualisirende, alle technischen Mittel reich entfaltende Beweglichkeit und großartige Massenwirkung, Anmuth und Kraft, Reiz des Einzelspiels und tieferen Gehalt des harmonischen Vollklangs in sich vereinigt; die Egoität des Spielers, des Einzelinstruments und der auf demselben zur Darstellung gebrachten, seinem Charakter entsprechenden besondern Stimmung tritt hier allerdings wieder auf, aber nicht losgerissen vom Ganzen, sondern innerhalb seiner und auf ihm ruhend, ganz ähnlich, wie es bei einem Lied oder einer Arie mit Quartett, Chor und dgl. der Fall ist; das Einzelne und das Ganze treten aus einander, contrastiren, gehen für sich ihren Weg, suchen sich wieder und finden sich, verschmelzen sich jubelnd zu vollster Einheit in ebenso schönem und anmuthsvollem als stark und tief ergreifendem Wechselspiel der Trennung und der Einigung. Es versteht sich, daß diese Wirkungen nur möglich sind, wenn die Concertform nicht mit bedeutungslosen Figuren und hohlen Bravourstücken, sondern mit einem ihr wirklich entsprechenden, d. h. mit einem gemüth- oder schwungreichen Inhalt erfüllt wird; denn eben das Eine oder Andere dieser beiden

Digitized by Google

eignet sich zu der im Concertsatz stattfindenden Verbindung des virtuosen Einzelspiels, dieses feinsten, gefühlvollsten, belebtesten, siegesgewiß immer höher und höher sich schwingenden Ausdrucks der subjectiven Stimmung, und des Chors der Instrumente, deren voller Zusammenklang die Einzelstimmung hebt und trägt und ihr gestattet, sich zu der Bedeutsamkeit einer universellen, alldurchdringenden und ebendarum im Chorus vorgetragenen Gesammtheitsstimmung zu erweitern. Gerade die ernstesten und größten Meister haben es daher nicht verschmäht, die Concertform zwar nicht vorzugsweise, aber doch mit Liebe anzubauen als ein Nebengebiet, das auch sie anzog durch die ihm eigene Verschmelzung des leichten, zarten, freibewegten subjectiven Elements mit dem kräftigen Wiederhall voll und gediegen ansprechender Harmoniemusik. Der äußere Umstand, daß das Concert nicht blos Instrumentengruppen, sondern auch das ganze Orchester dem Hauptinstrument beigesellen kann, beweist natürlich dagegen nichts, daß es eine besondere, vom Orchestersatz wesentlich zu unterscheidende Musikart ist; zum Orchestersatz gehört nicht blos dieß Quantitative, daß alle Instrumentgattungen beisammen sind, sondern vor Allem das Qualitative, daß das ganze Tonstück seinem Charakter nach Orchester- und nicht blos ein das Orchester sich beigesellendes Solostück ist; im Concert ist das Hauptinstrument die Eine, der Instrumentenchor die andere Hauptstimme, zu der sodann die concertirenden Nebeninstrumente noch als weitere untergeordnete Stimmen hinzutreten, es ist also im Prinzip immer noch ein mehr-, nicht ein allstimmiger Instrumentalsatz.

§. 810.

Der Orchestersatz vereinigt mehr oder weniger alle Hauptgattungen von Instrumenten zu einem Ganzen, in welchem dieselben theils zu Einer alle Schallkräfte und Klangfarben verschmelzenden gediegenen Tonmasse zusammengenommen, theils vereinzelt und in verschiedenen Verbindungen und Stellungen gegen einander geführt werden, so daß sich in ihm der Kunst ein der größten Kraftwirkungen wie der mannigfaltigsten Combinationen gleich sehr fähiges Organ für Tonwerke größeren Styls darbietet.

1. Das Orchester ist der Chor der Instrumente, der Orchestersatz wie der für Vocalchor der allstimmige Satz, der zwar nicht numerisch alle Instrumentenspecies zusammenstellt, wohl aber qualitativ, indem er ein Ganzes bildet aus den wesentlichen, einander ebenso contrastirend als ergänzend gegenüberstehenden Hauptgattungen. Von numerischer Vollständigkeit kann in mannigfacher Weise abgesehen, dieß und jenes Blasinstrument weggelassen und so ein einfacheres Orchester gebildet werden; nur der Chor der

Digitized by Google

Streichinſtrumente kann in einer Vereinigung von Muſikorganen, die Orcheſter ſein ſoll, niemals fehlen, ſchon darum nicht (außer dem S. 1035 Bemerkten), weil der Begriff des Orcheſters im Gegenſatz zu andern Inſtrumentencombinationen weſentlich das Merkmal der techniſchen Totalität, d. h. des Vereintſeins aller Mittel für die Löſung aller der Inſtrumentalmuſik eigenthümlichen Aufgaben enthält, dieſe Totalität aber ohne die Streichorgane, in welchen allein volle techniſche Freiheit vorhanden iſt, nicht zu erreichen wäre. Um dieſen Kern der Streichorgane her aber ſtets alle und jede Inſtrumentenſpecies durch ein oder mehrere Exemplare vertreten zu laſſen, des einfachern Orcheſters ſich zu ſchämen und überall nur aus dem Vollen blaſen und toſen zu wollen, beſonders in einer eröffnenden Muſik (Ouvertüre), die ihrer Natur nach nicht ſchon mit der höchſten Culmination der Kräfte zu beginnen, ſondern auf dieſe nur erſt entfernt hinzuweiſen, nur auf ſie vorzubereiten hätte, iſt immer Verfall der Muſik, ſei es nun daß die Schuld mehr auf Seiten eines unmuſikaliſchen Publikums, dem der Componiſt entweder leichtfertig oder berechnend ſich accommodirt, oder auf Seiten des Letztern ſelbſt liegt, indem entweder in mehr naiver Weiſe der Lärm oder in feinerer, reflectirterer Art nebendem die Technik aller möglichen Klangfarben den ſchöpferiſchen Gedankenreichthum erſetzen ſoll. Die Klangfarbe iſt allerdings von weſentlicher Bedeutung in der Behandlung des Orcheſterſatzes (und zwar namentlich gegenwärtig, da die Lärmeffecte nachgerade nicht mehr wirken); aber nicht die ſelbſt wieder in das Lärmprinzip umſchlagende Production aller und jeder klangfarbenerzeugenden Inſtrumentencombinationen, nicht die Häufung der Klangeffecte iſt die Aufgabe; damit gingen gerade manche Klangwirkungen, die für mannigfaltige Charakteriſtik unentbehrlich ſind, d. h. eben die durch einfachere Orcheſterbeſetzung entſtehenden Färbungen des Tones verloren. Es macht einen ſehr großen Unterſchied aus, ob in einer Symphonie die ſchmetternde Trompete, die ſchmelzende Oboe, die kräftigere Clarinette, die liebliche Flöte fehlt; die ſo entſtehenden einfachern Orcheſterformen liegen in der Mitte zwiſchen dem „mehrſtimmigen“ und dem ganz vollſtimmigen Satz, ſie geben der Compoſition gleich von vorn herein ein eigenthümliches Gepräge größerer oder geringerer Gedämpftheit, Erregtheit, dieſer oder einer andern Gefühlsweiſe, dieſes oder jenes Grades der Einfachheit oder Gewichtigkeit, der Leichtigkeit oder der Tiefe u. ſ. f.; insbeſondere die Eröffnungsmuſik hat dieſen Grad des leichtern oder ſchwerern Gewichts, auf welchem das von ihr eingeleitete Drama durch Gehalt und Charakter ſteht, ſchon durch die Orcheſterbeſetzung ſelbſt anzudeuten, ſtatt z. B. durch volltönende Blasinſtrumentenſätze Erwartungen einer Tiefe und Energie des Inhalts zu erregen, die hintennach ſich durch nichts beſtätigen. Diejenige Orcheſterbeſetzung, welche blos die Hauptgattungen, nicht aber auch die Unterarten der Inſtrumente vereinigt

Digitized by Google

und dabei etwa auch die Schlaginstrumente wegläßt, ist als „einfaches Orchester" zu bezeichnen; „volles Orchester" ist eine solche, welche auch die Unterarten (sowie die nothwendigsten Schlaginstrumente) vollständig vereinigt nur mit Ausnahme derjenigen, welche zu besondern, gewöhnlich nicht erforderlichen Wirkungen bestimmt sind, d. h. namentlich der Pracht- und Kraftinstrumente, Posaune, Trommel u. s. w.; „voll" ist ein solches Orchester bereits, weil ihm nichts fehlt zu kräftigem, schönem, mannigfaltig charakteristischem Ausdruck der Stimmungen, mit denen die Kunst in der Regel zu thun hat; die Besetzung dagegen, welche auch die Pracht- und Kraftinstrumente aufnimmt, geht bereits über das Volle, das keine Leere empfinden läßt, hinaus, sie ergibt das „verstärkte Orchester," das schon deßwegen immer Ausnahme ist, weil seine Blas- und Schlaginstrumente selbst den vollzähligst besetzten Chor der Streichinstrumente so überwiegen, daß es eigentlich zwei Orchester, zwei Instrumentalchöre sind, die neben und gegen einander agiren. Im „vollen Orchester" ist es anders, der ebenso straffe als feine Violonen- und Violinenton behauptet hier das Uebergewicht, er umspannt und durchdringt die Tonmasse mit überlegener Kraft und hält sie so zu Einem Ganzen zusammen, daher eben nur dieses volle Orchester auch das normale Orchester ist.

2. Das Orchester wirkt theils als einheitliches Tonganzes, theils, das Prinzip des ein- und mehrstimmigen Satzes in sich aufnehmend, als Neben- und Miteinander der besondern in ihm enthaltenen Instrumente und Instrumentengruppen. Im ersten Falle verschmelzen sich die Schallkräfte und Klangfarben zu Einer „gediegenen" Masse, obwohl auch hier wiederum mannigfache Unterschiede möglich sind, indem die Gediegenheit absolut ist, wenn die Blasinstrumente den Streichorganen untergeordnet werden, aber desto mehr nur relativ wird, je mehr die erstern an der Melodieführung sowie an der Harmoniefüllung selbständig theilnehmen (indem z. B. Hörner und Trompeten nicht unison, z. B. in der Tonica, Dominante, sondern in vollgegliedertem Accorde mittönen). Der Klang dieser Masse, der „Orchesterklang," ist vermöge der Combination aus den beiden Hauptgattungen eine Mischung von Straffheit und Weichheit, von an sich haltender Intensität und breit ausströmender Fülle, von tonus und sonus, in welcher eben nach dem so oder anders genommenen Mischungsverhältniß das erste Element das zweite stärker oder nur geringer überwiegt; auch kann das zweite geradezu die erste Stelle einnehmen, indem die Streichorgane mit der Rolle der Begleitung des Chors der Blasinstrumente sich begnügen; der Orchesterklang hat so zwei Pole, zwischen denen er sich in mannigfachen Abstufungen hinundherbewegt, obwohl im Ganzen der erste, der intensivere Pol der Schwerpunct ist, der nicht zu lange verlassen werden darf, da auf seiner Einhaltung die Einheit sowie die wahre innerliche Kraft des Orchesters

Digitized by Google

beruht. Es wiederholt sich so in der Behandlung des Orchesters derselbe Unterschied wie in seiner Besetzung, der Unterschied zwischen dem Einfachern und Vollern, zwischen Concentration und breiter Freilassung der Einzelkräfte. Dieser Unterschied setzt sich nun aber noch weiter fort durch die Theilung des Orchesters in Instrumentengruppen und Einzelinstrumente, an welcher die Instrumentalmusik vor der Vocalmusik, die ihre gleichartiger zusammengesetzten Chöre nicht so leicht und nicht so mannigfaltig in Einzelstimmen auflösen kann, wiederum einen wesentlichen Vorzug rücksichtlich der Beweglichkeit und des Formenreichthums voraus hat. Je mannigfaltiger das Orchester an sich ist, z. B. in Vergleich mit der compactern Harmoniemusik, desto mehr liegt es in seinem Wesen, diese Mannigfaltigkeit nicht blos im Zusammenklang aller Simmen verschwimmen, sondern sie auch für sich heraustreten, das Besondere (die Gruppen) und das Einzelne (die Instrumente) theils mit dem Ganzen, theils unter sich selbst contrastirend auftreten und sie überhaupt sich frei bewegen zu lassen, um so theils Abwechslung der Klangmasse und des mit ihr gegebenen Gewichtes der Tonbewegung, theils Abwechslung der Klangfarben und der instrumentalen Bewegungstypen hervorzubringen. Das Orchester ist nicht nur Vollchor und damit Organ für das Große, Gewichtige, Massenbewegende, Alldurchdringende, sondern es ist auch „gemischter Chor," der seine Einzelstimmen für sich zu klarer Sonderung und individueller Selbständigkeit entläßt, sie aus sich hervortreibt und wieder in sich zurücknimmt, ja sich selbst erst allmälig aus diesen nach einander emporquellenden und allmälig in immer größere Massen zusammenfließenden Einzelstimmen zusammensetzt; das Orchester ist einem Meere zu vergleichen, das gewaltig hinundherfluthet, aufbraust, schäumt oder auch in mildem Sonnenschein ruhig aufundabwogt im reizenden Wechsel der Hebungen und Senkungen seiner von reichem Licht- und Farbenspiel belebten Massen, das aber jeweilig diese Massen auch zurückzieht und damit klare, dem Grund entspringende Quellen blos legt und sie munter sprudeln läßt, bis es zurückkehrt und sie überdeckt, um sie wieder in seinen allumfassenden Schooß aufzunehmen; das Orchester ist schwer und leicht, massenhaft und feinbeweglich, rauschend und still flüsternd, dramatisch drastisch und lyrisch weich zumal, es ist Harmonie und Monodie zugleich, es ist wie aller harmonischen Wirkungen so aller rhythmischen Bewegungsformen, aller Melodieweisen in gleichem Maaße und in unerschöpflicher Mannigfaltigkeit und Contrastirung fähig; es ist und bleibt in erster Linie Ganzes, volltönende, Alles verschmelzende Masse, aber ein Ganzes, welches das Besondere und Individuelle zu seiner ganzen Ausbreitung gelangen läßt und damit sowohl dem Bedürfnisse der Phantasie nach Reichthum und Wechsel als insbesondere den Anforderungen des Gefühls die vollständigste Rechnung trägt, das (durch die verschiedenen Instrumente) nach allen Seiten seiner Erregungsfähigkeit hin angesprochen und

Digitized by Google

nicht blos durch Maſſengewalt erſchüttert oder gar erdrückt zu werden, ſondern auch bei ſchönem Einzelſpiel frei aufzuathmen und auszuruhen begehrt. Aus dieſer Doppelnatur des Orcheſters ergibt ſich auch hier wieder eine zweifache Behandlungsweiſe, ein Oscilliren des Orcheſterſatzes zwiſchen zwei Polen; der eine iſt die harmoniemuſikartige vorwiegende Behandlung des Orcheſters als Maſſe, die Arbeit aus dem Vollen und in's Volle, der andere die Auffaſſung des Orcheſters mehr als „gemiſchten Chors," als eines Vereins verſchiedener lebendig contraſtirender Stimmen (wie bei Haydn); dieſe beiden entgegengeſetzten Behandlungsweiſen können ſelbſt wieder combinirt, Maſſenwirkung und Auflöſung in Einzelſtimmen in gleich hoher Ausbildung verknüpft werden (wie bei Beethoven), oder wird der Mittelweg eingehalten, der die beiden Seiten ſich nicht gegen einander in Spannung ſetzen, ſondern Geſammtwirkung und Individualiſirung das Gleichgewicht halten und ſtets in einander überfließen läßt (wie in der Mozart'ſchen Inſtrumentalmuſik). — Auf Werke „größern Styls" muß der Orcheſterſatz ſtets beſchränkt bleiben; eine zu ſehr in's Kleine figurirende, wenn auch polyphoniſch kunſtreiche Filigranarbeit, eine überzarte, hyperromantiſche Zerſplitterung, Verflüchtigung, Aetheriſirung der Muſik, die der ein- und mehrſtimmige Soloſatz (namentlich das Streichquartett) wohl zuläßt, gehört z. B. in eine Symphonie nicht, ſondern kann innerhalb ihrer nur kleinlich und erſchlaffend wirken, weil ſie ſich von der „Compactheit" des Orcheſters zu weit entfernt; aber dieſer größere Styl läßt verſchiedenartige Modificationen zu, nicht blos das Hohe und „Große," ſondern auch das einfach Schöne, das von zerfließender Weichheit ſowie von überfeinem Pinſelſtrich ſich ferne hält und immer noch in kräftigen Zügen malt, gehört ihm nicht minder an, und der Orcheſterſatz hat daher eine Mannigfaltigkeit, wie der Satz für Einzelinſtrumente ſie nie erreicht. Mit dem innern Merkmal des größern Styls hängt auch die äußere Forderung eines größern Umfangs zuſammen; innerhalb zu enger Grenzen könnte das Orcheſter ſich weit nicht genug entfalten, es entſtände ein Mißverhältniß zwiſchen den großen in Bewegung geſetzten Mitteln und dem ſchnell und leicht verfliegenden Toninhalt, für den ſie aufgeboten würden, und das Orcheſter kann daher nur innerhalb umfaſſenderer Tonwerke Stücke von geringem Umfang ausführen. — Die eminente Leiſtungsfähigkeit des Orcheſters, wie ſie beſonders durch Beethoven enthüllt worden iſt, macht die Ueberſchätzung der Inſtrumentalmuſik dem Geſange gegenüber, die in §. 797 beſprochen wurde, ſehr leicht erklärlich, das Vermögen der Menſchenſtimme ſcheint in der That in nichts zuſammenzuſinken vor der Hoheit und Farbenpracht vollen Orcheſterklanges; aber zu vergeſſen iſt auch das Andere nicht, daß das Orcheſter nach zwei Rückſichten, nämlich ſofern es Maſſe und ſofern es Compoſitum iſt, hinter dem Vocalchore auch wiederum zurückſteht, es hat als Maſſe nicht die Art

Digitized by Google

von Beweglichkeit, die der Gesang hat, d. h. nicht die dem Empfindungsinhalt überall hin bis in's Einzelnste folgende ausdrucksreiche Schmiegsamkeit, und es hat als Compositum nicht die ideale Einfachheit, die auch dem vollesten Chore beiwohnt und ihm eine so unendliche Würde verleiht (§. 804), es kann sich dessen, daß es ein Product reflectirter Technik aus mannigfachen heterogenen Stoffen ist, niemals ganz entäußern, es besitzt die Unmittelbarkeit und Frische des Naturorganes nicht, und es kann daher ihm wohl zur Seite, aber niemals über es gestellt werden; ächt modern wäre ein einseitiger Cultus der Orchestermusik, aber mit den Gesetzen der Natur und der Tonkunst, die als Kunst des Empfindungsausdrucks ein so biegsames und sprechendes Organ wie die Menschenstimme nicht hintansetzen darf, wird er in stetem Streite sein. In dynamischer Beziehung freilich kann der Chor mit dem Orchester nicht wetteifern, aber es ist dieß ein Vorzug des letztern, der auch seine Zweideutigkeit und bereits außerordentlich viel zur Veräußerlichung der Instrumentalmusik beigetragen hat. Ein Riesenorchester, wie es H. Berlioz in Vorschlag brachte, wird für innerlich gediegene und kraftvolle Werke, wie die Beethoven'schen, ein würdiges Organ der Ausführung sein; aber mehr als dieß kann man sich von ihm nicht versprechen; ein Orchester, das noch verständlich und schön sein soll, muß seine Tonkraft stets innerhalb gewisser Grenzen halten, und ein gewisses Maaß der Stärke seines Gesammtklanges ist ohnedieß dadurch geboten, daß dieser zu der Klangkraft der in der Orchestermusik mitauftretenden Soloinstrumente nothwendig in passendem Verhältnisse stehen muß. Die absolute Gigantisirung des Orchesters ist derselbe unwirkliche Traum wie die Orchestrirung des Claviers es war.

§. 811.

Die concreten Gattungen der Instrumentalmusik (§. 807. Anm. 786 ff.) sind: 1) einfaches Tonstück, insbesondere Lied; 2) mehrtheiliges Tonstück, Marsch, Tanz, Rondo, Variation, zweitheiliger Satz mit „freier Gedankenentwicklung," besonders Ouvertüre; 3) das größere Tonstück aus mehrern Sätzen bestehend, Sonate, Duett, Trio u. s. w., Concert, Symphonie, denen sich als untergeordnet die mehr willkürlichen Phantasieformen anreihen.

Die Instrumentalmusik ist ursprünglich einfaches Spiel mit dem vorgefundenen oder auch selbst gefertigten Naturinstrument, Muschel, Rohr u. s. w., ein Spiel, welches, sobald es über ein bloßes Hervorstoßen von Einzeltönen, an denen die Phantasie sich ergötzt oder die zu Rufen, Signalen dienen, hinausgekommen ist, zu Anfängen melodiöser oder wirklich melodischer Tonbewegung fortschreiten wird, wie die Singstimme allmälig das Lied aus sich herausbildet. So ergibt sich das einfache Instrumentaltonproduct, das

Digitized by Google

„Stück," noch kunstloser und ungeregelter als das Volkslied, aber auch selbst der Liedform fähig, aus welcher sich später das instrumentale Kunstlied und das weiter ausgeführte instrumentale Cantabile, das liedartige Andante, Allegretto u. s. w. entwickelt. Weniger Spiel als von Anfang an durch bestimmte praktische Zwecke bedingt ist die Musik des Tanzes, des Marsches, der Procession; mit ihr entwickelt sich die Instrumentalmusik nach ihrer der Vocalmusik entgegengesetzten dynamisch rhythmischen Seite, zuerst ohne alles melodische Element, allmälig aber dasselbe in sich aufnehmend und es mit der lebendigen, drastischen Beweglichkeit rhythmischer Musik verschmelzend. Von dieser Belebung der Melodie durch Rhythmus, des Rhythmus durch Melodie gehen alle weitern Formen der eigentlichen Instrumentalmusik aus; die Gebundenheit an den äußern Zweck der Marsch- oder Tanzbegleitung löst sich, es bilden sich Tonstücke freierer Art, Erweiterungen des „Stücks" und des Lieds durch Rondo, Variation u. s. w., aus denen sodann wie von selbst die größern, mehrsätzigen Tonstücke sich zusammenfügen. Dieß die in der Natur der Sache liegende einfache Gliederung der Instrumentalmusik. Jede der sich in ihr ergebenden Gattungen hat ein bestimmtes Verhältniß zu den verschiedenen Satzarten §. 807 ff., welches bei den einzelnen zur Sprache kommen muß.

§. 812.

Das einfache Instrumentaltonstück ist eine primitive Phantasieform, welche durch Anwendung auf die verschiedenen Instrumente sehr mannigfaltig wird. Der Vocalmusik nähert es sich an, wenn es sich zum Instrumentallied ausbildet, das als Kunstlied hauptsächlich durch die charakteristische Verschmelzung der Melodie mit Harmonie Bedeutung gewinnt und daher vorzugsweise den mehrstimmigen Instrumenten zufällt.

Eine speziellere Aufzählung und Betrachtung der „Stücke" für Horn, Trompete u. s. f. wäre nach dem über die Charaktere der verschiedenen Instrumente früher Bemerkten überflüssig; eine kurze Besprechung erfordert blos das instrumentale Kunstlied, und zwar besonders das „Lied ohne Worte." Dieses Kunstlied unterliegt der Gefahr, das Vocallied direct nachbilden zu wollen und damit eine Weichheit und einfache Innigkeit der Melodie zu erkünsteln, die der Instrumentalmusik ein für allemal versagt ist durch ihr starreres Material. Deßungeachtet aber ist kein Grund da, es mit der neusten Schule unbedingt zu verwerfen. Weichheit und Innigkeit sind den Instrumenten nicht schlechthin versagt, sondern nur graduell; diesen ihnen verliehenen Grad von Weichheit ihnen wirklich zu entlocken und für sich hinzustellen, kann nicht unerlaubt sein. So viel aber ist der Bestreitung

Digitized by Google

des Liedes ohne Worte zuzugeſtehen, daß es zu hohler Sentimentalität, d. h. zu einer Weichheit, der doch die innere Lebenswärme des Liedes fehlt, herabſinkt, wenn es das Weſen der Inſtrumentalmuſik nicht auch in irgend einer Weiſe in ſich aufnimmt. Dieß kann aber bei der Liedform nur die Harmonie ſein, und zwar die inſtrumentale d. h. die kunſtreicher rhythmiſirte, figurirte Harmonie; ſie iſt dem Inſtrumentallied viel weſentlicher als dem Vocallied, ſie gibt ihm die Formenmannigfaltigkeit und Belebtheit, ohne welche die eigentlich melodiſche Inſtrumentalcompoſition entweder hölzern trocken oder ein gemachtes, falſches Gegenbild der weichen Geſangmuſik iſt. Die Bezeichnung „Lieder ohne Worte" iſt freilich irreführend, ſie erweckt die Vorſtellung, als ob es um ein bloßes Geſanglied in Inſtrumentalform zu thun wäre, dem gar nichts als der Text fehle, um Geſanglied zu ſein. — Den mehrſtimmigen Inſtrumenten fällt das Inſtrumentallied ebendarum zu, weil ſein Werth auf der unzertrennlichen Einheit der Melodie und Harmonie beruht. Singinſtrumente (Flöte u. ſ. w.) mit Begleitung eignen ſich weniger, weil hier Melodie und Harmonie aus einander fallen und ſo das Liedartige der Hauptſtimme doch zu einſeitig hervortritt; auch ſtehen die Singinſtrumente der menſchlichen Stimme zu nahe, als daß ihr Gebrauch für dieſe Kunſtform dem Eindruck der Nachahmung und ſomit des Zwitterhaften entgehen könnte, und es iſt ſomit auch aus dieſem Grunde das Inſtrumentallied den dem Geſang ferner liegenden Harmonieinſtrumenten, wie dem Clavier, zuzuweiſen. — Der mit der Menſchenſtimme alternirende Vortrag von Liedmelodieen durch Inſtrumente überhaupt und Singinſtrumente insbeſondere, z. B. in größern Arien, wird von den ſo eben gemachten Bemerkungen nicht getroffen; dort iſt das „Inſtrumentallied" nur eine den Geſang ſelbſt vorbereitende, einführende, wiederholende Zugabe, ein ihm vorangeſtelltes oder beigeſelltes Gegenbild, das ihn nicht erſetzen, ſondern blos abbildlich vervielfältigen will, um ihn dadurch in höherer Bedeutung erſcheinen zu laſſen. Die zum Menſchengeſang in dieſer ſelbſtändigern Weiſe hinzutretende Inſtrumentalcantilene dichtet zur Menſchenſtimme eine zweite, ähnliche, aber ſubjectloſe, unperſönliche, ideale Geſangſtimme hinzu, die nirgendsher kommt als aus dem Reich der Töne, der Empfindungswelt überhaupt, die aber mit der im Geſange ſich ausdrückenden Empfindung des Individuums (oder einer Mehrheit) ſympathiſirt, ſo daß dieſe letztere nicht als blos für ſich ſeiend, ſondern als eine von der übrigen Welt (vgl. S. 830) mitgefühlte und eben durch dieſes Mitgefühl zu höherer Bedeutung erhobene ſich darſtellt. Das hier ſich ergebende Verhältniß der Sympathie der Welt mit der empfindenden Einzelſubjectivität läßt ſich in gewiſſer Beziehung auch auf das Lied ohne Wort anwenden; auch in dieſem verlegen wir unſer muſikaliſch lyriſches Empfinden in die Objectivität hinaus, laſſen es uns aus ihr als ein verdoppeltes und verſtärktes entgegentönen; aber damit iſt die Forderung, daß

Digitized by Google

das Instrumentallied das Wesen des instrumentalen Satzes in sich aufnehme, nicht beseitigt, indem das Lied hier ganz in die objective Instrumentalsphäre versetzt, nicht blos sympathisirendes Abbild eines neben ihm erklingenden Vocallieds ist. Zudem sind jene „sympathisirenden Instrumentalcantilenen," die z. B. eine Arienmelodie oder Theile derselben vortragen, auch nicht ohne Instrumentalcharakter theils durch beigegebene Begleitung, theils durch figurirtere Ausführung im Einzelnen (wie dieß z. B. in den Mozart'schen Opern, welche die Singmelodie so gern mit Instrumentenmelodieen concertiren lassen, in durchaus befriedigender Weise überall vorliegt). Weiter wird von dieser Bedeutung der Instrumentalmusik als sympathetischer Gesangbegleitung im dritten Abschnitt der Lehre von den Zweigen die Rede sein.

§. 813.

Das mehrtheilige Instrumentaltonstück hat zu seinen Hauptformen Tanz und Marsch, populäre, durch gegebene Zwecke bestimmte Gattungen, die aber dem Wesen der Musik namentlich als rhythmischer Kunst so durchaus entsprechen, daß sie ästhetisch betrachtet beide keiner andern Musikform nachstehen, wiewohl der Marsch nicht die Mannigfaltigkeit von Gestaltungen zuläßt, welche mit der freiern Bewegung des Tanzes gegeben sind.

1. Der Tanz geht ursprünglich aus von einer den Menschen erfassenden, in Schwung bringenden Freude, Begeisterung, Erhebung; die Subjectivität gibt sich naiver oder bewußter dieser ihr ganzes Wesen ergreifenden und aus dem Zustand der Ruhe heraushebenden Bewegung hin und läßt sich von ihr fortreißen, um ganz in ihr aufzugehen und sie ungehemmt gewähren zu lassen, bis der Drang eben in dieser Bewegung zu sein und in außergewöhnlicher Erregung überhaupt zu sein gerade durch jenes ganze Sichhingeben seine volle Befriedigung gefunden hat. Wie das Lied, ja die Musik überhaupt entsteht durch das Ergriffenwerden von einem Gefühle, das dazu führt, der Aeußerung desselben durch Stimme und Ton freien Lauf zu lassen und ganz in dieser Aeußerung zu sein, den übrigen Bewußtseinsinhalt aber bei Seite zu setzen, so ist auch der Tanz diese Selbstentäußerung der Subjectivität an eine Stimmung, die sich ihrer bemächtigt, sie beflügelt und beschwingt, bis sie sich selbst genug gethan hat und ebendamit der normale Zustand des ruhigen Selbstbewußtseins wieder eintritt. Musik und Tanz stehen also schon ursprünglich in sehr naher Beziehung zu einander, und damit ist von selbst gegeben, daß sie auch zusammentreten, zusammenwirken, einander hervorrufen, heben und unterstützen können; frohe, erhebende Musik erregt die zum Tanze drängende Stimmung, bewirkt, daß sie länger anhält, steigert sie über den Grad hinaus, den sie für sich allein

Digitized by Google

erreichen würde; der Tanz umgekehrt fordert Musik, wo er nicht etwa ausnahmsweise in feierlichem Ernst sich selbst Schweigen auferlegt, er fordert eine Musik, aus welcher ihm seine eigene Stimmung entgegentönt; denn erst wenn dieß der Fall ist, wenn es den Tänzer von außen her ganz so umrauscht und umklingt, wie ihm innerlich zu Muthe ist, gewinnt die Stimmung für ihn die Objectivität, die alles Andere vergessen machende Präponderanz, welche sie haben muß, wenn er ganz und mit vollem Behagen in ihr soll aufgehen können; ein stiller Tanz hat, von der vorhin erwähnten Ausnahme abgesehen, etwas Unnatürliches, ja Unheimliches, weil das bewegende, anfeuernde Organon fehlt, das den hohen Grad der Erregung, welcher im Tanze sich darstellt, als einen trotz seiner Ungewöhnlichkeit doch eben jetzt naturgemäß entstandenen erscheinen läßt; Tanz und Musik haben sich ohne Zweifel von Anfang an überall mit einander gebildet, wenn die Musik zunächst auch nur in Lärm, Schall und Geklingel bestand. Dasjenige Element, in welchem Tanz und Musik eins sind und durch welches sie zusammenwirken, ist das rhythmische und das dynamische. Die Tanzbewegung kommt ganz von selbst in einen irgendwie gleichförmigen Rhythmus, da ein regelmäßiger Wechsel namentlich stärkerer Bewegung den körperlichen Organen hier wie überall nothwendig, und da zudem durch die Stimmung selbst immer eine bestimmte Bewegungsart, bald eine ruhigere, mehr schrittmäßige, bald eine erregtere, mehr hüpfende, an die Hand gegeben ist; durchaus unentbehrlich wird sodann diese Gleichförmigkeit der Bewegung beim Zusammentanz Mehrerer, der die ursprüngliche und wesentliche Form des Tanzes ist, da nur eine mehrere Individuen zugleich erfassende und dadurch auch auf jeden Einzelnen stärker wirkende Erregung die Gewalt hat, den Menschen dergestalt aus sich herauszuversetzen und in Schwung zu bringen wie es im Tanze der Fall ist. Ebenso ist von Natur ein dynamisches Element im Tanze; er ist sanfter, zarter, schwebender, kräftiger, stoßender, stampfender, je nachdem der Affect gedämpfter oder stärker, derber, aggressiver ist, der im Tanze sich Luft macht. Zu dieser Rhythmik und Dynamik des Tanzes tritt nun die Rhythmik und Dynamik der Musik wie ein Commentar in Tönen hinzu; sie objectivirt das Maaß und Tempo des Tanzrhythmus, sie läßt es fortwährend hören, prägt es ein und bildet es vor, sie belebt es durch die Tonfiguren, die sie so gestaltet, daß auch melodisch immer das Hauptgewicht auf die Taktaccente kommt; sie objectivirt ebenso die Kraft oder Zartheit oder die Abwechslung zwischen Beidem, welche der jedesmaligen Tanzbewegung eigenthümlich ist, sie bildet das Zu- und Abnehmen, das Steigen und Fallen der Energie der Bewegung ab, sie markirt die Puncte, auf welche die höchste Kraftäußerung kommen soll, durch Tonmassen, die sie auf sie wirft, sie schiebt zwischen sie wiederum Perioden ein von gleichförmigerem und beruhigterem Charakter, während welcher die

Digitized by Google

Bewegung in gemeſſenem Gleichmaaß ihren Gang geht, läßt dann abermals ſtärkere Klangeffecte hören, welche ihre Energie auf's Neue beleben, u. ſ. f. Ohne die Muſik könnte die Rhythmik und Dynamik des Tanzes zu ſo beſtimmter Entfaltung gar nicht gelangen, ſie erſt bringt dieſe feinern Unterſchiede in das Ganze hinein; die Tanzbewegung hat wohl einen innerlichen Bewegungsrhythmus, ſie durchläuft wohl an ſich dieſe Stadien des An- und Abſchwellens, der Zu- und Abnahme, aber ſie kann ihnen, wenn ſie nicht zu förmlichem Kunſttanze ſich erhebt, keinen concreten Ausdruck geben, dieſen übernimmt die Muſik und gibt ſo dem Tanze erſt wahres Leben, beſtimmte Form und ebendamit auch den geiſtigern Charakter einer mit Bewußtſein innerhalb einer ſolchen Form ſich bewegenden Thätigkeit. Dieſe Belebung und Vergeiſtigung des Tanzes ſetzt ſich ſodann aber weiter fort bis in's Einzelnſte der Melodie, der Stimmenführung, des Harmoniegebrauchs, der feinern metriſchen und rhythmiſchen Figurationen, der Anwendung und Vertheilung der Inſtrumente; der Stimmungscharakter und der Bewegungsrhythmus des Ganzen wird durch dieß Alles in mannigfaltigſter, ſprechendſter Weiſe veranſchaulicht; die Muſik ſpecificirt gleichſam die unendliche Menge bewußter und nicht bewußter Gefühlserregungen, welche die durch einander wogende Maſſe durchſtrömen, ſie läßt die Empfindungen erklingen, welche an die Geſammtbewegung in den Individuen ſich anknüpfen, und in welchen dieſe ſelbſt erſt wahrhaft concret und lebendig, ihrer ſelbſt wirklich bewußt wird. Obwohl nun die Muſik hiemit zum Tanze hinzutritt in dienender Stellung, ſo begibt ſie ſich damit doch nicht auf ein ihr fremdes, ſondern im Gegentheil auf ein ihr ganz vorzugsweiſe wohlanſtehendes, für ſie außerordentlich fruchtbares Gebiet. Ihre Stellung iſt eigentlich doch die bedeutendere, ſofern ſie die Tanzſtimmung erſt zu einer bewußten macht oder zur Tanzbewegung hinzutritt als ihr höheres, ideales Bewußtſein von ſich ſelbſt, und es erwächst ihr aus dieſem Berufe ein unerſchöpflicher Reichthum ächt muſikaliſcher Aufgaben, ſie erhält dadurch die Aufforderung zu Stimmungsgemälden verſchiedenſter Art vom Feierlichen und Gravitätiſchen bis zum Luſtigen und Muthwilligfröhlichen herab; mit der Tanzmuſik erſteht das muſikaliſche „Stimmungsbild" (§. 699) kleinern Umfangs, das muſikaliſche Genre, von welchem ſie ſich allerdings zu umfaſſendern Seelengemälden größeren Styls erhebt, in welchem ſie aber doch mit Liebe verweilt, weil ſie innerhalb dieſes begrenztern Umfangs und durch die freie Anwendung draſtiſcher rhythmiſcher und dynamiſcher Mittel hier eine Anſchaulichkeit, graciöſe Anmuth und ſicher treffende Wirkung erzielt, die bei größern Werken nicht in dieſem Maaße mehr erreichbar iſt. Die Muſik iſt hier ganz in ihrem Elemente; das an ſich ſo reiche Gebiet kann ihr zwar geſchmälert werden durch die Mode, durch die einſeitige Richtung des Tanzes auf ſtürmende Bewegtheit, welche die ausdrucksreichern, kräftigern, gemeſſenern

Digitized by Google

Formen, religiösen und kriegerischen Tanz, Sarabande, Menuett, außer Curs setzt und von ihnen nur den eigentlichen Kunsttanz, das mimische Ballet, beibehält; aber auch innerhalb der weniger charakteristischen Gattungen abstracter Bewegung, Walzer, Galopp u. s. w., vermag sie immer noch eine Mannigfaltigkeit des Ausdrucks, der Stimmung, des Pathos, der Figuren, der Rhythmik, der Dynamik, der Farbenmischung, des geistreichen Witzes in Contrasten und Ueberraschungen zu entwickeln, aus der es uns so ächt musikalisch anweht, daß wir dem schönen Spiel selbst, wenn es zu bunt und lärmend wird, nicht leicht zürnen, sondern ihm seine Schwächen und Uebergriffe, da es doch nur Spiel sein will, weit eher verzeihen, als wir es bei anmaaßlich auftretender, sich ernst anstellender Effectmusik höherer Gattung zu thun im Stande sind. Der ernstere, namentlich zu höheren Feierlichkeiten gehörende Tanz ist freilich Spiel nur in dem Sinne, daß er eine rein ideale Darstellung kunstvoll geregelter Körperbewegung ist, aber aller übrige Tanz ist Spiel, zweckloses Sichgehenlassen erhöhter Stimmung, das keinen Anspruch macht als den, sich selbst volle Genüge zu thun, er ist die absolute Harmlosigkeit des einfachen Heraustretens innerer Erregtheit, die aber allerdings in voller Ungehemmtheit und Kraft sich äußern will und daher auch der begleitenden Musik stets mehr oder weniger diesen Charakter bunter Beweglichkeit und kräftigen Dreinschlagens mit gutem Recht aufdrücken wird. Auch in der Tanzmusik gibt es ein Uebermaaß und eine Ausartung in's Leichtfertige, Süße, Lüsterne, krankhaft Erregte, Plumpe; aber sie ist ebensosehr, und an sich durchaus, das Gebiet gesundfroher Heiterkeit, idealer Lebensfreude, freier Begeisterung, frischer Erfindungslust, das in ähnlicher Weise wie das Volkslied durch diese seine Eigenschaften seinen eigenen, durch nichts in Schatten zu stellenden Werth innerhalb des reichen Kreises der Musikformen behauptet. — Im Besondern ist noch anzuführen, daß die Tanzmusik nur in den vorzugsweise rhythmischen, d. h. in den Violininstrumenten, und zwar, sofern sie zugleich sociale Musik ist, in dem Verein derselben, zu welchem immerhin Blasinstrumente füllend, colorirend und verstärkend hinzutreten mögen, also im mehrstimmigen Satz für Streichorgane oder „einfaches Orchester," ihren entsprechenden Ausdruck findet. Aeußere Verhältnisse und Zwecke veranlassen häufig Verwendung der Blasorgane, die aber verfehlt ist, da diesen das Elastische, Schnellende, leicht Schreitende und Schwebende abgeht. Auf dem Boden des Tanzes hat die Violinmusik sich entwickelt und ihr Vorrecht auf ihn sollte ihr nicht entzogen werden; sie ist auch am ehesten befähigt, jene Ausartungen in's Ueppige, Sentimentale, Rohe von der Tanzmusik abzuwehren, welche durch Mißbrauch der Blasinstrumente in der Regel veranlaßt werden. — Eine Verbindung des Tanzes mit orchestischer Vocalmusik oder vielmehr streng rhythmischer Vocalmusik mit entsprechend rhythmischer Orchestik ist bei ruhiger,

Digitized by Google

feierlicher Bewegung wohl ausführbar, aber künſtleriſch gerechtfertigt nur bei höchſt einfacher Geſtaltung des Geſangs, welche der einfach gemeſſenen Bewegung des Tanzſchritts harmoniſch, in gleich einfachem Tonſchritt ſich anſchließt; nur die Inſtrumentalmuſik kann neben dem Tanze in allen ſeinen Formen ſich frei nach jeder Richtung hin entwickeln.

2. Der Marſch, das gleichmäßige Vorangehen einer geſchloſſenen Maſſe zur Vornahme oder zur Mitbegehung einer gemeinſamen oder für die Gemeinſamkeit bedeutenden Handlung, zu Wettkampf, Streit, religiöſer, patriotiſcher und ſonſtiger Feier, geſellt ſich außer dem Marſchliede (und beſſer als dieſes, da dem Geſang der einzelnen Individuen eine das Ganze beherrſchende und durchdringende rhythmiſche Kraft nicht beiwohnt) auch die inſtrumentale Marſchmuſik zu in ähnlicher Bedeutung wie der Tanz die orcheſtiſche. Die Marſchmuſik objectivirt wie dieſe ſowohl das Zeitmaaß der Bewegung als die Stimmung, welche gemäß der Bedeutung der vorzunehmenden oder anzuſchauenden Handlung die Gemüther erfüllt; der Zug geht ſtill einher, den Rhythmen und Tönen der Muſik folgend und lauſchend, indem er eben durch dieſe Hingebung an die Muſik theils in gleichmäßigem Voranſchritt, theils vor Allem in der Stimmung, die ſie ausdrückt, erhalten wird. Die der Marſchmuſik offen liegenden Stimmungskreiſe ſind beſchränkter als die der Tanzmuſik, aber immer noch mannigfaltig, charakteriſtiſch und namentlich ideal genug, um auch ihr einen reichen und ſehr dankbaren Stoff darzubieten, feierliche Andacht, entſchloſſener Sieges- und ernſter Todesmuth, triumphirender Jubel, feſtliche Freude, frohe Lebensluſt, tiefempfundene, ſchwer an's Herz ſchlagende Trauer; dieß Alles einfach plaſtiſch, damit die Unmittelbarkeit des Eindrucks, das Schlagende der Wirkung nicht verfehlt, und doch ausdrucksvoll, damit der höchſte Grad der Eindringlichkeit erreicht werde, darzuſtellen iſt hier die Aufgabe, die vor Allem durch belebten, gehobenen, der Stimmung adäquaten und doch gleichmäßigen Rhythmus, ſowie durch volle, helle, markige Harmonie, durch gemeſſene, klar hinſchreitende, an geeigneter Stelle ſchwungreich, freud- oder leidvoll ſich emporhebende Melodie zu löſen iſt. Der Marſch, ſelbſt der jubilirende, hat weit mehr gehaltenes Maaß als die Tanzmuſik, weil er nicht die Bewegung beflügeln, ſondern ſie regeln und zuſammenhalten muß, er iſt mehr Takt, wie dieſe mehr Rhythmus (vgl. S. 906), er einigt die Vielheit der Individuen zu Einer Geſammtempfindung und Geſammtbewegung, während die Tanzmuſik neben ihrer gleichfalls einigenden Wirkung die Gefühlserregtheit im Gang zu erhalten, zu beleben und zu ſteigern hat; die Tanzmuſik ladet ein zu begeiſtertem oder fröhlichem Gebahren, der Marſch ordnet und beherrſcht gebieteriſch die Bewegung, er gibt ihr ideales Maaß, Beſtimmtheit, Styl, die Marſchmuſik iſt muſikaliſches Stylbild (§. 699), wie die Tanzmuſik Stimmungsbild. — Die Ausführung des Marſches fällt der Harmoniemuſik

Digitized by Google

und den Schlaginstrumenten oder dem „verstärkten Orchester“ zu; die Streichinstrumente sind zwar so universeller Natur, daß sie sich auch für den Marsch weit eher als die Blasorgane für den Tanz eignen und jedenfalls an der Marschmusik mit Erfolg theilnehmen können, aber die volle Wirkung erreichen sie nicht; die Klangfülle, das Schwere und Tiefdröhnende, wie das Helle, Runde, frisch Dreinblasende, das kräftige Dehnen und Aushalten, wie das so wirksame Absetzen und Abstoßen vollklingender Töne, das hier erforderlich ist, bieten nur die Blasinstrumente dar, und die in gedämpfterer Musik gesetzten Priestermärsche in Idomeneo und Zauberflöte machen daher, wenn sie außerhalb ihres Zusammenhangs, durch den ihre Instrumentation bedingt ist, gehört werden, lange nicht den Eindruck, den sie rein in Harmoniemusik umgesetzt hervorbringen. — Die normale Kunstform ist für Tanz und Marsch die gleiche, Dreitheiligkeit mit Trio, wie sich dieß aus der Zusammenhaltung von §. 787 mit dem in §. 809, 2. über Gliederung der Harmoniemusik Bemerkten und mit dem im gegenwärtigen §. Erörterten von selbst ergibt; an die Stelle der Dreitheiligkeit kann eher, namentlich in langsamer bewegten Tänzen und Märschen, die Zweitheiligkeit treten (welche auch wirklich die ursprüngliche Form war), als die Vier- und Mehrtheiligkeit, damit das Geschlossene, Sprechende des Tonbildes nicht verloren gehe. — Ein Miniaturbild des eigentlichen Marsches ist der Claviermarsch, eine wegen der kräftigen Vollstimmigkeit und Compactheit dieses Instruments im Kleinen sehr wirksame Form, die ebendarum eine Hauptspecies der Claviermusik bildet.

§. 814.

Dem Tanz und Marsch reiht sich als nächstverwandt an die Eröffnungsmusik, wie jene nicht für sich Selbstzweck, aber deßungeachtet eine Hauptgattung der Instrumentalmusik, weil sie den Zweck hat, das Stimmungsgebiet, welches die zu eröffnende Handlung umschreibt, in der Form eines charakteristischen Tonbildes von lebendiger Wirkung unmittelbar zu veranschaulichen. Allgemeinerer Art ist die Einleitungsmusik, sofern sie nur die Stimmung überhaupt in Tönen zu malen hat, welcher die folgende Handlung angehört.

1. Der Marsch führt in längerem Zuge zu einer Handlung hin; die Ouvertüre stellt uns unmittelbar vor den Vorhang, der sie den Blicken noch verhüllt, und läßt die Töne einer Musik hören, welche der Handlung eine ihrer Bedeutung entsprechende und ihren ganzen Charakter veranschaulichende Eröffnung voranschicken will. Die Handlung ist entweder eine wirkliche, z. B. eine Festfeier, oder eine blos angeschaute, ein poetisches Schauspiel oder ein selbst musikalisches Drama oder Epos; beide Arten von Handlungen eignen sich zu musikalischer Eröffnung, sie schlägt die Brücke

Digitized by Google

von der Prosa des gewöhnlichen Lebens zu der Feierlichkeit oder künstlerischen Darstellung, die vor sich gehen soll, sie thut dieß, indem sie ein ihrem Zwecke gemäß eng begrenztes, aber qualitativ um so sprechenderes Bild der Stimmung gibt, welche aus der zu erwartenden Handlung uns entgegentreten und in welche ebendamit sie selbst uns versetzen wird; auf das Letztere, auf das Hervorrufen der der Handlung entsprechenden subjectiven Stimmung, ist es bei der Festouvertüre, die mehr praktisches Mittel für das Fest selbst ist, auf das Erstere, auf objective Veranschaulichung der der Handlung selbst ihren Charakter gebenden Stimmung, ist es bei der Ouvertüre zum Drama abgesehen (indem wir die zum „Epos" noch bei Seite lassen); jene ist rein lyrisch, diese zugleich oder vorzugsweise dramatisch schildernd, jene steht noch in Einer Kategorie mit Tanz und Marsch, diese aber stellt das Moment des Charakteristischen, des Inhalts so entschieden in den Vordergrund, daß sie über jene Formen bereits weit hinausgreift in das Gebiet des concreten Tongemäldes, das zunächst nicht unmittelbar auf die Stimmung des Hörers einwirken, sondern seiner Phantasie ein Bild einer bestimmten Handlung, d. h. der Stimmung oder der Mannigfaltigkeit von Stimmungen, welche in einer Handlung enthalten sind, entgegenbringen will. Es ließe sich auch eine Ouvertüre zu einem Drama denken, welche die Stimmung wiedergeben wollte, in welche der Zuschauer durch die Handlung und ihren Verlauf versetzt werden wird; aber man bekäme damit nur einen sehr beschränkten Kreis von Ouvertüren, traurige und heitere, tragische und komische, erhebende und rührende; die Ouvertüre würde zu wenig Bestimmtes bieten, sie würde von dem unrichtigen Prinzip ausgehen, als ob es beim Drama nur um eine subjective Stimmung, um Rührung, Ergötzung u. s. w. zu thun wäre; die Ouvertüre muß also objectiv, *Charakterbild einer Handlung* sein. Dieß vermag sie nun aber allerdings nur dadurch, daß sie die Empfindungen, Affecte, Erregungen, Leidenschaften, kurz die *Stimmungen* malt, von denen die Handlung ausgeht, deren unmittelbares Abbild sie ist, die Stimmungen, in deren Umkreis sie sich bewegt, die in ihr rege werden, in ihr zusammen und auf einander treffen, ebenso für's Zweite solche Stimmungen, die sich innerhalb des Verlaufs der Handlung an einzelnen Orten durch dieses Aufeinandertreffen der Personen mit ihren Affecten, Leidenschaften u. s. w. erzeugen, und für's Dritte die allgemeine Stimmungsspecies, unter welche die ganze Handlung durch den in ihr vorherrschenden Stimmungsgehalt sich einreiht. Diese Arten von Stimmungen sind wesentlich zu unterscheiden; die erstern sind die *activen Stimmungen*, die in einer Handlung agiren und wenn sie auch erst durch sie angeregt sind doch thätig in sie eingreifen, die zweiter Art sind *passive Stimmungen*, die durch den Gang der Handlung in den Handelnden und Leidenden erzeugt werden, sie sind wiederum lyrisch, das lyrische Resultat des Ganzen, so z. B. die

Digitized by Google

Stimmung heiteren Behagens, in welche die Verwicklungen eines komischen Schauspiels am Ende sich auflösen, die dritte Art endlich ist eine Stimmung, welche durch alle in der Handlung spielenden Einzelstimmungen hindurchgreift und auch in der Phantasie des Zuschauers als die Gesammtstimmung, der Grundton des Ganzen sich reflectirt, wie z. B. das Gepräge des Ernstes, der Trauer, das von Anfang bis zu Ende über dem Ganzen einer tragischen Handlung und der handelnden Personen ausgebreitet liegt. Offenbar ist es nun, daß die Ouvertüre sich hauptsächlich an die activen Stimmungen, d. h. an den Kreis menschlicher Erregungen und Leidenschaften, welcher nun eben in diesem Drama auf den Schauplatz tritt, Lebenslust, Kraftgefühl, Heroismus, Kampflust, Trotz, Liebe, Sehnsucht u. s. w. zu halten hat; die passiven Stimmungen kann sie im Einzelnen nicht malen, da diese so spezifisch durch den Gang der Handlung und die einzelnen Wendungen desselben bedingt sind, daß sie nicht schon jetzt, wo die Handlung selbst noch nicht vorliegt, mit Anschaulichkeit wiedergegeben werden könnten, wogegen jene activen Stimmungen allgemein menschliche, in der Menschenbrust überhaupt schlummernde und daher, sobald ihre Töne musikalisch angeschlagen werden, durch sich selbst klare und verständliche Erregungen sind, welche die Musik recht gut malen kann; so wenig die Eröffnungsmusik den Gang der Handlung selbst in seinen Einzelheiten vorausgeben kann, da die Musik nicht die Mittel zu so bestimmter Schilderung hat, ebensowenig darf sie die einzelnen Stimmungen, welche durch einzelne Ereignisse hervorgerufen werden, in Tönen speziell darstellen wollen. Von den passiven Stimmungen bleibt ihr daher fast nur dieß übrig, etwa am Schluß des Ganzen oder der Haupttheile die Endstimmung, in welche das Ganze sich auflöst, ihrem wesentlichen Charakter nach noch auftreten, und ebenso schon von Anfang an durch das Ganze hindurch die Gesammtstimmung, die über ihm schwebt, mehr oder weniger bestimmt hervorleuchten zu lassen. Die activen Stimmungen bilden das dramatische, die passiven das lyrische Element der Ouvertüre; beide zu Einem Ganzen zu verschmelzen ist ihre Aufgabe, da durch diese Vereinigung der höchste der Musik mögliche Grad der Veranschaulichung einer Handlung erreicht wird. — Aus dieser Zweiheit von Momenten geht zugleich eine zweifache Art von Ouvertüren hervor, die mehr dramatische und die mehr lyrische. Die erstere ist mehr Charakter-, die letztere mehr Stimmungsbild (mit der Ouvertüre zu feierlichen Acten verwandt, aber dadurch immer von ihr verschieden, daß sie nicht den Hörer in eine Stimmung versetzen, sondern die Gesammtstimmung der Handlung oder die durch sie erzeugten passiven Einzelstimmungen vorzugsweise veranschaulichen will). Die dramatische Ouvertüre weist den lyrischen Partien eine untergeordnete Stellung an, wie z. B. die Figarooouvertüre zuerst das bewegte Treiben der Handlung und der handeln-

Digitized by Google

den Perſonen zu malen, dann im letzten weich melodiſchen Satz des erſten Theils die behaglich vergnügte Stimmung, die das Endreſultat ſein wird, kurz anzudeuten, endlich aber, nachdem dieß Alles wiederholt iſt, in der pianissimo beginnenden, immer ſtärker und belebter werdenden Schlußpartie, wo Alles ſich jagt und überholt, den unendlichen Jubel, in den ſchließlich Alles ausgeht und der auch jene ſanftern melodiſchen Klänge übertäubt, darſtellen zu wollen ſcheint. Etwas anders iſt es in der Ouvertüre zu Don Juan; ſie ſtellt das Wichtigſte, den niederſchmetternden, ſchmerzlich bangemachenden Ernſt höherer Schickſalsgewalt, der in's Leben hereintritt und es entzweiſchneidet, zwar dramatiſch, aber doch zugleich mit der Wirkung voran, daß dadurch überhaupt die ernſte, drohende Geſammtſtimmung, die im Hintergrunde über der ganzen Handlung ſchwebt, veranſchaulicht wird, worauf dann erſt im Allegro der eigentliche, rein dramatiſche Theil der Ouvertüre folgt; ein ziemlich regelmäßiger Wechſel des Dramatiſchen und Lyriſchen dagegen iſt wieder in Gluck's Ouvertüre zur Iphigenie in Aulis zu bemerken. Die mehr lyriſche Ouvertüre iſt vorzugsweiſe an die Geſammtſtimmung des Ganzen oder, wenn auch ſie concreter verfahren will, an die Hauptunterſchiede der Stimmung, durch die es ſich hindurchbewegt, gewieſen; ſo iſt die Ouvertüre zu Idomeneo eigentlich blos eine Einleitungsmuſik, die durch ihre düſtere, nur von wenigen Lichtblicken erhellte, unruhig und ſchmerzlich erregte, endlich ganz in Klage ſich auflöſende Haltung allerdings paſſend auf die Handlung vorbereitet; lyriſch iſt deßgleichen Beethoven's Egmontouvertüre, die ja nur verſchiedene Zuſtände, gedämpfte Trauer, ſchmerzerfüllte Aufraffung und Erhebung, innige Zärtlichkeit und dann nach plötzlichem Stillſtande jubelnde Freiheitsfreude an uns vorüberführt. Dem Begriff der Ouvertüre entſpricht die dramatiſche Art mehr als die lyriſche, ſie iſt concreter, anſchaulicher, kräftiger, ſie iſt ein Bild, während die lyriſche ein zu farbenloſes Tongewebe iſt, außer wenn ſie, wie die zur Zauberflöte, auf eine ihr doch nicht vollkommen erreichbare Schilderung des Wechſels der Einzelſtimmungen verzichtet und ſtatt deſſen ſich darauf beſchränkt, ein zur Totalſtimmung des Ganzen überhaupt paſſendes, durch Ausdruck, Formſchönheit und Formenmannigfaltigkeit beſtimmtere Charakteriſtik erſetzendes Tongemälde zu geben (und ſomit wiederum mehr der Feſtouvertüre ſich anzunähern). — Die lyriſche Ouvertüre könnte des vollen Orcheſters eher entbehren als die dramatiſche; dieſe aber bedarf es zu ihrer Charakteriſtik der neben und gegen einander ſpielenden Affecte, Empfindungen, Leidenſchaften, ſie braucht die Orcheſterpolyphonie nothwendig, um ein Bild einer Handlung zu ſein, in welcher eine Mehrheit von Charakteren auftritt, ſie braucht nicht minder die Geſammtmaſſe und Geſammtkraft des Orcheſters, je größer, maſſenhafter der Kreis der Perſonen, je gewichtiger der Inhalt und das Endreſultat der Handlung iſt.

Digitized by Google

Der Versuch, in einer Ouvertüre den speziellen Gang der Handlung vorauszugeben, ist schon in §. 792 als ein widersprechender bezeichnet. Aber auch die dramatische Charakteristik darf nicht überconcret sein, sie muß wohl das ganze Stimmungsgebiet, das die Handlung umschreibt, umfassen, wie z. B. die Titusouvertüre der Oper selbst entsprechend, hauptsächlich Kampfesmuth, Zärtlichkeit, Wirrnisse gegen einander streitender Massen zeichnen zu wollen scheint, aber sie kann qualitativ diese Hauptstimmungen des Drama's nicht beschreiben, sondern nur Anklänge daran geben. Die Ouvertüre ist nicht eine Inhaltsanzeige oder gar ein Extract, sondern ein *Analogon* des musikalischen Drama's, wie z. B. ein lyrisches Gedicht, das Liebe und Treue singt, ein Analogon eines Epos oder eines Drama's ist, in welchem dasselbe Thema zur Breite eines concreten geschichtlichen Verlaufs sich ausdehnt. Auch die dramatische Ouvertüre ist ihrer Kunstform nach noch Lyrik, wie die Ballade es gleichfalls ist; beide können eine Anschaulichkeit nicht bezwecken, die über ihre Grenzen hinausgeht. Nichts versteht sich so von selbst wie dieser Satz, und gegen nichts wird deßungeachtet mehr verstoßen, obwohl Mozart und Mendelssohn so klar zeigen, daß die Beschränkung auf die „Analogie" keine Schranke für den Künstler ist, sondern ihm Raum genug zu reicher Ideenentwicklung verstattet, ja gerade die wahre Freiheit ihm erst eröffnet, d. h. die Freiheit, nicht zu viel in die Ouvertüre hineindrängen, *nicht zu bestimmt sein zu müssen*, sondern die musikalischen Gedanken in aller Weite und Fülle sich ausgestalten lassen zu können. Es ist ein vom Wesen der Musik abkommender Empirismus, in der Ouvertüre die Oper selbst zu suchen; die Musik hat Mittel genug, eine Stimmung und so auch die der Oper in mehrfacher Art, in directer, aber auch in indirecter, mehr andeutender Weise zu schildern; das Letztere bezweckt die Ouvertüre, sie wäre höchst überflüssig, wenn sie schon die Oper selbst wäre, sie hat psychologische Begründung nur, wenn sie als zur Sache selbst erst überleitende Vorandeutung gefaßt wird, sie kann Interesse und Wohlgefallen erregen eben nur durch dieses Schweben in der Mitte zwischen ganz allgemein gehaltener Einleitungsmusik und der in der Oper selbst erst auftretenden concreten Individualisirung; sobald sie diese Mitte verläßt, wird sie entweder zu unbestimmt oder zu bestimmt und damit gerade unklar, weil ihre concreten Beziehungen unverstanden bleiben. Einzelne Stellen aus der Oper selbst finden ihren Ort in der Ouvertüre nicht in der Meinung, diese müsse die Hauptgedanken der Oper in sich vereinigen, sondern, wenn es geschieht, blos deßwegen, weil der Componist die Ueberzeugung hegt, in solchen Stellen so sehr den treffendsten Ausdruck der Hauptstimmung des Ganzen zu haben, daß auch für die Ouvertüre ein besserer und kräftigerer als sie nicht zu finden wäre. Sonst aber, abgesehen von verfehlter Detailmalerei, soll die Ouvertüre allerdings der unmittelbarste Wiederschein der Oper sein, sie soll den Ernst-

Digitized by Google

die Bedeutsamkeit, die Lebendigkeit der Handlung mit allen Tonmitteln abbilden, und namentlich Eines soll ihr nicht fehlen, die Verwicklung, Steigerung der Bewegung; wie die Handlung von einfachen Anfängen aus sich erweitert, größere Dimensionen annimmt, verwickelter, schwieriger wird, so ist auch die Ouvertüre nur dann vollkommen dramatisch, wenn sie dieß abbildet durch allmälige Erweiterung, Verstärkung, Spannung, Verdichtung der Tonbewegung, die sich aber ebenso auch wieder auseinander wickelt und auflöst, wie die Handlung; dieser steigende und fallende Rhythmus ist eine Hauptzierde der Ouvertüre, durch ihn ist sie ächt musikalisch, obwohl natürlich nicht für alle Ouvertüren, z. B. zu leichtern Opern, gefordert werden kann, daß diese Verwicklung gleich stark hervortrete. Dieser Steigerung der Bewegung dient in der Ouvertüre vor Allem der kunstreichere, vollstimmigere, die Stimmen kräftiger und rascher gegen einander führende, sie auch geradezu polyphonisch verflechtende „Mittelsatz" (S. 950); hier, wo Alles enger zusammenrückt, sich in einander wirrt, sich jagt und verfolgt, hier stehen wir mitten in der bewegtesten Handlung, hier ragt das Drama selbst am anschaulichsten in die Ouvertüre herein, hier werden wir es am bestimmtesten inne, daß wir im Begriff sind einer Handlung zuzuschauen und ihr in alle ihre Verschlingungen zu folgen. Aufbau des Ganzen aus einem oder wenigen Motiven (fugirte oder streng thematische Arbeit S. 961) ist für die dramatische Ouvertüre in der Regel nicht Gesetz; selbst die fugirte Ouvertüre muß sich freier bewegen und zu eigenen Nebensätzen fortschreiten, wenn sie ein Bild der aus den Actionen mehrerer und mannigfach verschiedener Individualitäten sich zusammensetzenden Handlung sein will; die normale Form ist die Gliederung in Hauptabschnitte, deren jeder einem Hauptstimmungsmotiv des Drama's entspricht, damit die verschiedenen treibenden Elemente desselben nach und neben einander in der Ouvertüre sich abspiegeln. Diese Abschnitte im Einzelnen selbst wieder reich zu gliedern, sie an einander in der Art anzureihen, daß sowohl das allmälige Wachsen der Handlung in die Breite, die Erweiterung ihres Umfangs durch Hinzutreten neuer Momente, als ihre innerliche Zunahme an Intensität und Verwickeltheit lebendig veranschaulicht, nach Umständen auch ihr endlicher Verlauf angedeutet werde und so die ganze Ouvertüre der Mannigfaltigkeit ihrer Sätze ungeachtet ein organisch fortschreitendes Ganzes sei, ist die Aufgabe der Composition, über deren Lösung die Theorie etwas Spezielleres nicht bestimmen kann, außer etwa dieß, daß die Ent- und Verwicklung, nicht aber der Schlußverlauf die Hauptsache ist, nicht nur weil die erstere am besten den Stoff zu einem lebendig bewegten Tonbild liefert, sondern auch deßwegen, weil eine zu bestimmte Schilderung des Schlusses, wie z. B. im letzten Satz der Egmontouvertüre (der doch richtiger erst am Ende des ganzen Drama's gehört wird), in zu großem Abstande sich befindet zu der mit dem Aufgehen des Vorhangs beginnenden,

Digitized by Google

vom Schluß selbst noch fern abliegenden allmäligen Entwicklung des Ganges der Handlung; die Ouvertüre soll eben zu dieser Entwicklung hinüberführen, und daher ist es das Richtigere, diese selbst ihr zum Hauptinhalt zu geben und die Ouvertüre lieber, wie Gluck und Mozart hie und da, introductionsartig in die Oper selbst direct übergehen zu lassen, als sie zu selbständig hinzustellen; die Ouvertüre ist zugleich Ouvertüre zum ersten Act, der unmittelbar auf sie folgt, und ist mithin so zu gestalten, daß dieser sich ungezwungen an sie anreiht.

2. Die Ouvertüre zum musikalischen „Epos" (Oratorium) ist mehr lyrischer Natur, da dieses Epos eine weniger bewegte und mannigfaltige, ja oft, wie namentlich das religiöse, blos eine ideale Handlung, eine heilige Geschichte oder selbst eine nur in Form der Geschichte auftretende Vergegenständlichung von Hauptmomenten einer idealreligiösen Anschauung zu seinem Inhalte hat. Einzelne Fälle, in welchen das Oratorium die Bewegtheit des Drama's, seinen Reichthum an gegeneinanderstrebenden Kräften und an Conflicten nahezu erreicht, bilden natürlich eine Ausnahme (wie z. B. Händel's Samson). Doch sind hier die Formen überhaupt weniger streng; das Oratorium kann sich noch mehr als die Oper auch mit bloßer „Einleitungsmusik" begnügen, die im Allgemeinen auf den in ihm waltenden Stimmungsgehalt hinweist. Ueber die speziellen Formen dieser Art von Musik, z. B. das Präludium, ist blos zu bemerken, daß sie zu den freiern Musikgattungen gehören und daher je nach Umständen einfacher oder mit mehr Aufwand von Kunst, namentlich freier Polyphonie, die spannend, auf etwas Gewichtiges aufmerksam machend und damit spezifisch „einleitend" wirkt, behandelt werden können.

§. 815.

Ihren Höhepunct erreicht die Instrumentalmusik in den umfangreichern Formen zunächst der größern Stücke für ein- oder mehrstimmigen Solosatz, der Sonate und des Concerts.

Der §. erwähnt Variation, Rondo, Instrumentalfuge nicht. Die erstere ist schon in §. 789 behandelt; auch über das Rondo ist nach dem in §. 788 Gesagten nichts hinzuzufügen; die Instrumentalfuge fällt, so weit sie überhaupt zulässig ist (§. 803), theils der „gebundenen Phantasie" (S. 1043), theils der freiern Polyphonie (§. 785), innerhalb der Instrumentalformen aber hauptsächlich der Ouvertüre (obwohl mit Einschränkungen S. 1079) anheim. Zudem treten diese Formen, selbst die Variation nicht immer ausgenommen, in der Regel als Theile des größern Tonstücks (§. 791) auf, zu welchem die Instrumentalmusik mit innerer Nothwendigkeit

Digitized by Google

fortschreitet, sobald sie die durch äußere Zwecke bestimmten kleinern Stimmungs- und Charakterbilder (§. 812 u. f. f.) verläßt und sich selbständig auszubreiten beginnt. Der ihr mitgegebene Reichthum an Formen und Wirkungen, ihre Fähigkeit zu mannigfaltigst contrastirenden, die verschiedensten Grade der Steigerung (des Bewegungsrhythmus) durchlaufenden Bewegungen kann nicht zur vollen Entfaltung kommen innerhalb des engen Rahmens des einfachen oder blos mehrtheiligen Tonstücks; es ist z. B. ganz natürlich, daß ein Beethoven die Schranken der Ouvertüre zu eng fand und dadurch zu Ausschreitungen über die ihr nothwendige Begrenzung getrieben wurde; die reine Instrumentalmusik muß sich expandiren, so weit die Gedankeneinheit der Composition es nur irgend gestattet, sie muß hinaus über das geschlossene plastische Bild zum breit sich hinlagernden, gestaltenvollen, lyrischen, epischen, dramatischen Gemälde (§. 697), damit erst gewinnt sie Leben, Freiheit, Unendlichkeit.

1. Der ein- und mehrstimmige Solosatz kann rücksichtlich des Umfangs auf die engen Grenzen des „Stücks" (§. 811) oder des mehrtheiligen Tonstücks sich beschränken; das Violinsolo, das Duett, Trio u. s. w. kann möglicherweise nur aus Einem Satze bestehen. Indeß kommt hiemit schon der Wechsel und Contrast mannigfaltigerer rhythmischer Bewegung, welcher namentlich das ganz frei sich bewegende Einzelinstrument fähig ist, nicht zu seinem Rechte, und der monodische Solosatz drängt daher von selbst zu zwei, drei oder mehr Sätzen vorwärts; dasselbe ist der Fall beim mehrstimmigen, indem die Mannigfaltigkeit von Tonbewegungen, welche die Combinirung mehrerer Instrumente ermöglicht, innerhalb Eines Satzes nicht zu erschöpfen ist. Den hienach geforderten weitern Inhalt erreicht der Solosatz durch den in §. 791 bereits begründeten Wechsel und Contrast von „Erregungs- und Stimmungsmusik", der in dem größern und doch für die Einheit des Ganzen nicht zu weiten Rahmen von zwei, drei, vier, selten mehr Sätzen zur Erscheinung kommt, oder (s. ebd.) er erreicht ihn dadurch, daß er nicht eine Einzelempfindung, sondern den Wechsel und Gegensatz von Empfindungen sich zum Gegenstande nimmt, der die Grundform des Gefühlslebens ist, kurz dadurch, daß er nicht blos Stimmungs-, sondern *Lebensbild* wird, wie schon die Ouvertüre nichts mehr mit der Einzelempfindung zu thun hatte, sondern bereits ein Stück Leben, ein historisches Gemälde war. Eine ruhige, aber spannende, besonders durch reichere Harmonie, künstliche Stimmführung den Hörer voll fassende und fesselnde Einleitung kann, wenn das Tonstück an sich oder durch größeren Umfang gewichtigerer Art ist, vorhergehen; dann folgt als erster Hauptabschnitt *ein erregter Satz*, der das Gemüth und die Phantasie mit Entschiedenheit mitten in das Gebiet eines irgendwie bewegten, aus der Ruhe der Indifferenz gebrachten, gehobenen, sich kräftig regenden oder auch in Kampf ver-

Digitized by Google

wickelten Seelenlebens hineinversetzt; wie das Leben nicht träge, kraftlose Ruhe, sondern nur da wirkliches, volles Leben ist, wo es eine bestimmte Richtung, Strebung, einen Schwung zur Thätigkeit erhält durch lebendige Anregungen, Affectionen, die es aus seiner Indifferenz herausheben und erst hintennach der Ruhe und Sammlung wieder Raum lassen, so eröffnet sich hier die Musik mit dem Moment der Sollicitation, des Anhebens, Ansteigens, lebendigen Sichaussprechens innerer Erregung, mit einem Satz, der durchaus entschieden Bewegtheit athmet und, sofern an diese alles Weitere sich anreihen muß, von wesentlichster Wichtigkeit für den Totaleindruck des ganzen Werks ist. Tonstücke, die mit längerem Adagio beginnen, machen von vorn herein einen erschwertern, trübern Eindruck; die Musik tritt hier nicht entschieden genug an's Leben heraus, löst sich gleichsam nicht vollkommen los von der in ihr Gefühl versenkten, ihm nachsinnenden Seele; diese Form, so ausdrucksreich sie hiedurch auch ist, kann ebendarum nur Nebenform sein, da sie nur auf vertieftere, innigere, sanftere Seelenzustände paßt, in denen Affect und Wille in ungewöhnlicherer Weise zurücktreten. Auf die Unruhe, Erregtheit, strebende Bewegtheit des ersten Satzes folgt im zweiten, das Gemüth und die Phantasie gleich ansprechend, die Ruhe, die Zuständlichkeit, das an sich selbst hingegebene, sich behaglich sammelnde oder grüblerisch sich in sich vertiefende Fühlen, auf die überschäumende Fröhlichkeit, Lebens- und Thatenlust die stille Zufriedenheit des Glücks, das ernstere Ansichhalten sinniger Zurückziehung in sich selbst oder auch eine plötzlich einbrechende, die Seele beschäftigende, niederdrückende Schmerzensstimmung, auf Kampf und Streit Frieden und Stillstand oder traurig in sich zurücksinkende Wehmuth. In dieser Zuständlichkeit aber kann die Musik, sobald sie einmal ein größeres Ganzes geben will, nicht verharren, das Leben fordert sein Recht; nicht mit erschlaffendem Behagen und Genießen, nicht mit zehrendem Kummer und ermattender Sehnsucht kann ein Tongemälde schließen, das nicht etwas Einzelnes aus dem Leben herausgreifen, sondern Totalität, Lebensbild sein will, sondern es muß diese Zuständlichkeit, dieses Stehenbleiben des Rades der Bewegung, das immer etwas Unlebendiges, Contemplativtheoretisches, Kraftloses hat, wieder negiren, das Leben muß sich aus der Rast, aus der Resignation, aus der Schmerzbefangenheit wiederherstellen zu sich selbst, zur Beweglichkeit, Thätigkeit, Freiheit oder doch zum Ringen um dieselbe, es muß sich selbst affirmiren, es muß sich abermals darstellen als sich selbst, als Lebendiges, als vorwärtsgehend, und zwar entweder als leicht dahineilendes Leben, das die wiederum gewonnene Erregtheit mit Lust und froher Kraft zum Schlusse führt, oder als Leben, das die an es gekommenen Gegensätze, Entzweiungen, Kummergefühle bekämpft und wo möglich versöhnend überwindet. Damit ist ganz naturgemäß der bewegtere Schlußsatz und zugleich die zwei Haupt-

Digitized by Google

gattungen deſſelben gegeben; er iſt entweder einfacher, leicht und kräftig belebter Endſatz, der die Bewegung des erſten Satzes wieder aufnimmt, ihm ſelbſt aber an innerem Gewicht und verſchlungenem Bau nachſteht, weil er im Gegenſatz zur Ruhe und Gehemmtheit des zweiten eben das Leichte, das Abwerfen aller Hemmung und Feſſel, die ohne Störung und Verwicklung geradlinigt dahinſtrömende, fröhlich und kräftig ſich gehen laſſende, zu heiterem Schluß eilende Bewegung darſtellt, oder iſt der Schlußſatz concreterer Natur, ein Bild des Kampfes, der das eine Mal bis zum Ende anhält, ſo daß das Ganze nicht mit wirklicher Befriedigung (daher z. B. in Moll, nicht in Dur) ſchließt, das andere Mal aber auch zum Siege hindurchdringt, deſſen fröhliche Feier in kräftigen, heitern, humoriſtiſch neckiſchen Sätzen das Ganze verſöhnend zu Ende führt. — Dieſer Wechſel, Contraſt, Kampf, durch deſſen Vergegenſtändlichung die Muſik hier zum Lebensbilde wird, kann ſich in drei Sätzen vollſtändig verwirklichen, aber auch noch ein vierter Satz eignet ſich treffend dazu beizutragen, nämlich ein Satz in Tanzform, ſofern dieſe der unmittelbarſte Ausdruck ſchwungreich ſich hebender, von Freude beflügelter, in Lebensluſt vergnügt ſich wiegender Empfindung iſt; im Tanze wird am directeſten die „Zuſtändlichkeit", die Ruhe, der träge Unmuth negirt, der Tanz iſt ja eben dieſes Sichlosreißen von der Indifferenz des Gleichgewichts, dieſes Sichaufraffen, Hineineilen in lebendige Bewegtheit. Ein dieſer Form ſich bedienender, ſie jedoch dem Charakter des Ganzen gemäß modificirender, mäßigender, veredelnder Satz bietet ſich am beſten dazu dar, dem Adagio oder Andante als ſeine Negation zu folgen und von ihm den Uebergang zu bilden zum bewegten Schlußſatz, der, um das Ganze doch ſeinem gewichtigern Charakter gemäß nicht gar zu leicht zu beſchließen, nicht ſelbſt Tanzform haben, ſondern ſie nur als vorbereitende Einleitung ſich voranſtellen darf. Oft findet ſich der Satz in Tanzform ſehr paſſend auch in Tonſtücken, die mit Adagio beginnen und mit Allegro ſchließen, als vermittelnder Zwiſchenſatz zwiſchen dieſen beiden; ſehr häufig nimmt er aber auch die Stelle nach dem erſten Allegro ein und geht dem Andante vorher, ſei es nun um die Bewegtheit des erſten Satzes, der in dieſen Fällen einen geringern Grad von Erregung hat, höher zu ſteigern und ſo nach vollſtändiger Erſchöpfung des Momentes der Bewegung um ſo ruhiger und ungeſtörter den ſtillern Klängen des Andante ſich zu widmen, oder auch umgekehrt, um z. B. zwiſchen ein kraftvoll bewegtes, ſchwerwiegendes Allegro und ein zartes ſanftes Andante einen leichtern, das Herabſteigen zur Ruhe des Andante vermittelnden Uebergang einzuſchieben; doch normal iſt dieſe Stellung nicht, ſie hält das Bewegungsmoment zu lange in einſeitiger Weiſe feſt, was im einzelnen Falle nur durch die hierauf angelegte Tendenz des ganzen Stücks motivirt ſein kann. Von ſelbſt ergibt es ſich, daß der Satz in Tanzform vorkommen

Digitized by Google

kann nur in Instrumentalwerken größern Umfangs, sowie daß er in Werken, deren einzelne Sätze bereits sehr in's Breite sich dehnen, passender weggelassen und etwa erst am Schluß durch einen heitern Endsatz ersetzt wird; auch muß er selbst immer eine untergeordnete Stelle einnehmen und somit seinen Umfang beschränken, wenn er den Schlußsatz nicht überflüssig machen, anticipiren, sein Interesse schmälern soll; man sieht z. B. aus Beethoven's Adur-Symphonie, welche fast extremen Mittel der Componist anwenden muß, um nach einem großartiger angelegten Satz in Tanzform auch noch dem Schlußsatz die ihm gebührende Bedeutsamkeit und Wirkungskraft zu verleihen. Ebenso ist klar, daß je nach Charakter des einzelnen Tonstücks die Formen auch noch anders modificirt, dem Andante ein Allegretto oder ein in gehaltenem Tempo vorwärtsschreitender Marsch von ernster Empfindung substituirt, daß ebenso der Satz in Tanzform durch ein Allegretto oder Aehnliches ersetzt oder in einen Satz mit gehobenem dreitheiligem Rhythmus, der gar nicht mehr tanzartig, sondern nur noch spezifisch gehobener Bewegungssatz ist, umgewandelt, oder der Schlußsatz ganz oder theilweise in lebendig erregter Marschform componirt werden, oder endlich ein Thema mit Variationen die Stelle eines oder mehrerer Hauptsätze des Ganzen, besonders des Andantesatzes, einnehmen kann. Aber die normale Form bleibt jene Dreiheit oder Vierheit von Sätzen, weil sie das unmittelbare Bild des Pulsschlags der Wirklichkeit des Lebens darstellt, dessen Veranschaulichung das Motiv und der Sinn und Zweck dieser ganzen Musikgattung von Anfang an ist und bleibt.

2. Die Unterschiede, zu welchen sich diese Musikgattung wiederum im Einzelnen besondert, ergeben sich aus den Bemerkungen früherer §§. über Solo-, Concert-, Orchestersatz. Das begleitete monodische Solo, besonders der Violine, ist bereits hinlänglichen Ausdrucks und hinreichender Formenmannigfaltigkeit fähig, um durch die Trias (oder Vierheit) von Sätzen sich hindurchzubewegen; es ist ein Monolog des Individuums, in welchem dieses sich darstellt als der Reihe nach zu den Stimmungen sich erhebend, niedersenkend und wieder erhebend, die zusammen in jener Trias sich aussprechen. Die Hauptaufgabe ist daher hier individuelle, subjectiv charakteristische Gestaltung der Composition, ohne sich in's einseitig Subjective, Bizarre zu verlieren, und reicher, schöner Ausdruck, damit eben jener Eindruck der sich selbst mittheilenden, ihr Empfinden darlegenden Individualität (§. 808) entstehe; sowohl um des Ausdrucks willen als zum Behuf der Vermeidung der Eintönigkeit, der das Einzelinstrument leicht verfällt, ist zugleich lebendiger Wechsel und Contrast der Gedanken und Formen der einzelnen Sätze gefordert, womit die Gelegenheit zu umfassender Darlegung der Eigenthümlichkeit des Instruments und der Virtuosität des Spiels von selbst gegeben ist (Bedingungen, die namentlich in Molique's Violincon-

Digitized by Google

ferten sehr schön realisirt sind). — Eine ganz eigenthümliche Form des Solosatzes entsteht durch die polyphonen Instrumente, insbesondere das Clavier. Dieses ebenso bewegliche als volle Organ ist bereits mehrstimmig, es ist eine Harmonie-, eine Concertmusik, ein Orchester im Kleinen, es ist zwar so compact, daß es wie andere Soloinstrumente nur eine individuelle, nicht eine Gesammtheitsstimmung aussprechen kann, wenn es seinem Charakter gemäß wirken will, aber es erlaubt, den Ausdruck dieser Stimmung mit einer Klang-, Farben- und Formenfülle auszustatten, welche dem Individuum die Möglichkeit eröffnet, die ganze Macht, Tiefe und Unendlichkeit der Subjectivität, die ganze Mannigfaltigkeit und Intensität voller menschlicher Gemüthsbewegtheit in die Töne des Instruments niederzulegen, und zwar so, daß es dabei den musikalischen Ausdruck dieser Wärme und Fülle von Inhalt schlechthin in seiner Gewalt behält, statt ihn von außen her, von einer fremden Begleitung und Verstärkung zum Theil erst borgen zu müssen. Das Clavier, weil es mit der Melodie die Harmonie verbindet und diese letztere doch in die Hand des Subjects gibt, ist das Hauptorgan für das freie und volle Sichergehen des letztern; das Subject ist in diesem Instrument *rein für sich* und deßungeachtet, ja gerade auch hiedurch in den Stand gesetzt, *sich rein und ganz in ihm auszusprechen*, intensiv und extensiv, je nachdem das Eine oder das Andere Hauptzweck ist, und das Clavier ist daher vor allen andern Instrumenten auf das größere, das Empfindungsleben darstellende Tonstück als auf die Gattung hingewiesen, in welcher es seine Haupttriumphe feiern kann. Das Clavierstück von dieser Gattung ist die *Sonate* (ein Name, der auch von andern mehrsätzigen Instrumentalstücken, z. B. ein- oder zweistimmigen Violincompositionen gebraucht, passender aber auf die polyphonen Instrumente beschränkt wird, um für diese so ganz eigenthümliche Compositionsgattung auch einen besondern Ausdruck zu haben). Die Sonate dehnt sich zwar als Solostück nicht immer bis zu dem Umfang von vier Sätzen aus, aber sie ist doch ebendazu bestimmt, einen reichen und ausdrucksvoll sich gebenden subjectiven Gefühlsinhalt zu entfalten, sei es nun daß derselbe sich mehr in die Breite ausdehnt als eine schöne, charakteristische, mannigfaltige *Folge von zusammengehörenden Stimmungsbildern*, oder daß er mehr Eine die verschiedenen Stadien des Gefühlslebens durchlaufende *einheitliche Stimmung* in Form eines großen Tongemäldes entrollt. Im ersten Fall ist Reichthum der Phantasie und Vielseitigkeit des Empfindens, im zweiten neben jener warme, tiefe, starkfühlende, in Contraste und Gegensätze eingehende, sich in sie vertiefende, sich aus ihnen emporarbeitende Erregtheit des Ichs dasjenige, was in der Sonate hervortritt, und zwar ist es immer dieses Zweite, worin die Claviersonate ihren Gipfelpunct erreicht, weil nur bei dieser zweiten Form das ganz freie und alle Ausdrucksmittel

Digitized by Google

erschöpfende Aussichheraustreten des Subjects, zu welchem das Instrument auffordert, zu Stande kommt. Die gemüthliche Sonate, wie wir die erste Form benennen können, (die Haydn-, Mozart'sche) leistet noch nicht Alles, was sich hier leisten läßt, dieß vollzieht sich erst in der zweiten (Beethoven'schen) Art, in der Sonate der freien Gedankenentwicklung (obwohl dieser Name nicht vollständig zutrifft, weil das ideell, schattenhaft „Gedankenmäßige", das wir als charakteristische Eigenschaft des Streichquartetts fanden, der in reicher Klang- und Farbenfülle tönenden Sonate nicht zukommt, sondern vielmehr in scharfem Gegensatze zu ihr steht). In der Hauptsache aber sind beide Formen einander gleich; das musikalische Subject ist in ihnen ganz frei und ganz unmittelbar zu rein und voll musikalischer Production veranlaßt, es ist ganz in sich und ebenso ganz befähigt und getrieben sich voll auszusprechen; die Sonate ist nur möglich, wo schöpferischer Reichthum der Phantasie und ein reiches charakteristisch ausgeprägtes Empfindungsleben, dem es Selbstzweck ist, sich zu äußern, vorhanden sind und zu engstem Bande sich vermählen; wo die Erfindungsgabe, noch mehr wo das poetische Gemüthsleben, die Individualität eigenartigen Fühlens, am meisten aber wo der naive Drang zur Gefühlsäußerung verschwunden, wo künstliche Combination, verflachende Reflexion, weiche Verschwommenheit der Sentimentalität und vollends eine die Musik nur als technisches Fach und mit einseitiger Tendenz auf dramatische Wirkung betreibende Verständigkeit an die Stelle getreten sind, da hört die Sonate auf, ihre Blüthezeit ist auch die der Musik, ihr Welken das Zeichen, daß die „empfindende Phantasie" phantasie- oder empfindungslos zu werden beginnt und sich daher zu andern Musikgattungen flüchten muß, in welchen mit Empfindung ohne Phantasie (und ohne ausgeprägtern Charakter) oder mit Phantasie ohne Empfindung eher etwas zu leisten ist. Das Clavier kann auch mit andern Instrumenten zu einer reicher besetzten Sonate zusammentreten, es kann die süße, lustige Flöte sich beigesellen, in Läufen mit ihr wechseln und wetteifern, ihre liebliche Melodie mit vollen Accorden und reichen Figuren begleiten, es kann seine hellklingende Vollstimmigkeit, seine starken, scharf markirten, silberklaren Laute mit den ernstgedämpften, kräftig durchdringenden und doch wiederum weichen, zarten, schwellenden Tönen der Violininstrumente verbinden und durch diese Vereinigung den höchsten Zauber gediegenen Wohlklanges, lebendigster Energie der Bewegung, reizendsten Tonschmelzes hervorbringen; aber der Charakter der Sonate als freien und vollen Ausdrucks des subjectiven Gefühlslebens wird dadurch nicht beeinträchtigt, sondern nur verstärkt, indem das kraft- und klangreiche Clavier die Nebeninstrumente im Grunde doch beherrscht und sie in seinen eigenen Kreis ausdrucksreichen Ergusses musikalischer Empfindung mit hereinzieht.

Digitized by Google

3. Das einfache oder gemischte mehrstimmige Solostück, das Duo, Trio, Quartett, Quintett u. s. w. geht einen bedeutenden Schritt weiter, es läßt mehrere Stimmen selbständig (symphonisch) zusammenwirken und stellt so schon eine wenn auch nicht nothwendig tiefere, so doch mannigfaltiger erregte, nicht an Einem Faden fortlaufende, sondern verschiedene Kräfte gegen einander in Bewegung setzende, verschiedene Stimmungsfarben mischende Gefühlsentwicklung dar. Auch diese Form eignet sich daher ganz besonders zu größern, sonatenartigen Tonstücken, in deren drei oder vier Hauptsätzen die verschiedenen Fäden, aus denen das Ganze sich zusammenspinnt, in die mannigfaltigsten Formen der Gegenüberstellung und des Zusammenwirkens gebracht werden. Lebendig contrastirende, hiedurch zum Schwung des Ganzen nach Vermögen beitragende Stimmenbewegung und Stimmenverflechtung im ersten Satze; im zweiten eine enger zusammenrückende, zu klarem, weichem, tiefem Stimmungsausdruck zusammentönende Stimmführung, die jedoch im Verlauf auch dazu fortschreitet, das Thema kunstreich auszubilden, es in verschiedene Formen zu kleiden, deren jede ihm eine neue bedeutende Seite abgewinnt; im dritten abermaliges Zusammenrücken in geschlossenen Gliedern zu belebtem Chor- oder Wechseltanz, der im Trio zartere, lieblichere, auch etwa mit einem leichten Anflug von Wehmuth oder Sehnsucht sich verbindende Formen annimmt; endlich im Schlußsatz entweder einfach abschließende oder „concrete", zu künstlicherer Gegeneinanderführung der Stimmen fortgehende Gesammtbewegung (s. Anm. 1); dieß sind die Grundzüge, in welchen diese Form im Allgemeinen sich halten wird, nur daß die gemischte mehrstimmige Composition durch mannigfaltige Verwendung der Klangfarben mehr eine gemüthliche, die Composition für Streichinstrumente dagegen durch kunstvolle Combination der Stimmen mehr eine geistig anregende Wirkung erstrebt (§. 809). Auch neigt sich die letztere mehr zu einer Vierzahl kürzerer, contrastirend gebauter Sätze, um Monotonie zu vermeiden, während die erstere mit ihrer Klangfarbenpolyphonie leichter auch zu längern, weiter ausholenden, mannigfach variirenden Sätzen sich ausbreitet.

4. Auf lange, in's Weite und Breite gehende Sätze ist vor Allem das Concert angewiesen. Denn hier handelt es sich ganz besonders um ungebundene, ungehemmt austönende Gedankenentfaltung, damit beide Elemente, das Einzelspiel und die Mitwirkung des Orchesters und der Nebeninstrumente, zu ihrem vollen Rechte kommen. Individuum und Gesammtheit treten hier mit einander auf den Schauplatz der Oeffentlichkeit, um sich zu zeigen und zu messen; stellt der mehrstimmige Solosatz meist noch Gefühle dar, die im Innern der Seele auftauchen, zusammentreffen, in Kampf gerathen, in versöhnter Harmonie sich wieder zusammenfinden, so tritt dagegen das Concert in die Realität eines concretern Lebens heraus, es legt eine erhöhte

Digitized by Google

Seelenstimmung des Individuums dar, die sich ganz und voll gibt, die sich nicht blos, um sich selbst Genüge zu thun, in Tönen verkörpern, sondern gehört, vernommen werden, Anklang und Wiederhall finden will und ihn wirklich findet in dem mittönenden, bald schweigenden, bald voll einfallenden, bald scheinbar still zuhorchenden, bald wiederum mitsingenden und kräftig zustimmenden Chor der Instrumente. Zu diesem Wechselspiel eignet sich am besten ein vom normalen Orchester wesentlich verschiedenes, ihm selbständig und mit eigener individueller Kraft und Tonfülle gegenüberstehendes Instrument, am besten also das Clavier; das Clavierconcert ist eigentlich nur eine aus der Innerlichkeit sich nach außen wendende Claviersonate, die ihre Klangfülle nicht mehr zu einsamem Spiel mit sich selbst zurückhält, sondern sie frei nach allen Seiten entsendet und dazu den Wiederklang der übrigen Instrumentenstimmen sich selbst zugesellt. Der Bau der Sätze ist daher der gleiche, mit Ausnahme der breitern, mannigfaltigern Anlage der Concertsätze, die mit ihrem Zweck und mit der ihnen zu Gebote stehenden Instrumentalpolyphonie gegeben ist; nur muß das Concert seiner Natur nach einfacher in qualitativer Beziehung, in Gedankengehalt und künstlicher Anlage, es muß vollkommen klar und durchsichtig sein, weil nicht Vertiefung des Subjects in sich, sondern sein Herausgehen aus sich selbst zur Wechselwirkung mit einer Welt außer ihm Gegenstand der Darstellung ist. Die Sonate gestattet, weil sie dazu da ist, daß das Ich sich, sein Fühlen und nichts weiter in sie niederlege, die mannigfachsten Verwicklungen der Stimmführung, sie erlaubt Härten der Harmonie, die in einem Concert wie unverständlich oder unschön sich ausnehmen; das Concert ist die Arie der Instrumentalmusik; nicht Tiefe, sondern Klarheit und Kraft, der allerdings ein tieferer Hintergrund anzufühlen ist, lebendiger Ausdruck ist in ihm die Aufgabe. Zunächst verdankt das Concert seine Existenz freilich dem äußern Umstande, daß es das Bedürfniß befriedigt, die Virtuosität des Einzelinstruments mit einer reichern und glänzendern Orchesterbegleitung zu hören als beim gewöhnlichen Solo; aber dieses Bedürfniß hat hiemit eine Kunstgattung hervorgetrieben, die ebenso aus dem innern Wesen der Instrumentalmusik folgt und zu ihrer vollständigen Verwirklichung mitgehört; die Instrumentalmusik setzt hier das einzelne Instrument in Rapport mit dem Ganzen, sie läßt die Stimmen sich selbständig entwickeln und ebenso einander unterstützen und beantworten, und damit ist es von selbst gegeben, daß charakteristische Belebtheit, Entfaltung der ganzen Beweglichkeit und Formenfülle der einzelnen Stimmen, namentlich ein glänzend sich emporhebendes, sozusagen provocirendes Auftreten des Hauptinstruments hier das Wesentliche ist; die Einzelstimme soll hier in ihrer ganzen Leistungsfähigkeit angeschaut werden, das Ganze soll die Wirkung der Einzelstimme ergänzen und heben, aber sie nicht in Schatten stellen, und die Einzelstimme muß daher ihre ganze Kraft und

Digitized by Google

Schönheit aufbieten; nicht also die Rücksicht des Effects, des Ohrenkitzels, sondern die Idee der Kunstform selbst, die Idee des Wechselspiels des Einzelnen mit dem Ganzen bewirkt, daß das Concert populärer, glänzender, auf Ausdrucksmittel bedachter ist als die Sonate und das Quartett; es ist in ihm nach dieser Seite bereits etwas Dramatisches, obwohl es in anderer Rücksicht, sofern nämlich das Dramatische die Bedeutung einer die Subjectivität in Kämpfe und Gegensätze hineinziehenden Verwicklung hat, jenen Formen an dramatischem Charakter durchaus nachstehen und sich auf reiche, klar hinströmende, in jedem Moment schöne Gedanken- und Formenentwicklung beschränken muß. Das Concert ist durchaus directer Idealismus, es verwirklicht diesen auf dem Boden der Instrumentalmusik am reinsten, es kehrt das Schöne des Instruments, des Orchesters und ihres Gegeneinanderspiels heraus, es ist damit freilich dem Nachtheil unterworfen, daß für Sonate und Quartett ein charakteristischer und tiefer Gehalt leichter zu gewinnen ist, weil sie das Seelenleben in seinen innersten Verschlingungen erfassen und malen dürfen, aber es ist ebendamit auch weniger subjectiv, es ist wie die Harmoniemusik eine sociale, volksthümliche Form, die weit mehr, als es gewöhnlich geschieht, neben dieser ihrer massiveren Schwester zu allgemeinerer Verbreitung auch feinerer musikalischer Kunstanschauungen dienen könnte.

§. 816.

Mit den in §. 815 aufgeführten umfangreichern Formen gehört die Symphonie zu Einer Hauptgattung zusammen, unterscheidet sich aber von ihnen dadurch, daß sie einer vollern und breitern Gedankenentfaltung, einer größern Mannigfaltigkeit des Inhalts, einer charakteristischern und tiefer bewegten Entwicklung fähig ist, so daß mit ihr die Instrumentalmusik formell und materiell zu ihrer letzten Vollendung gelangt.

1. Das Volltönende, Kräftige, Breite, Farbenreiche, das Zusammensein der Massenwirkung und des Einzelspiels, das §. 810, 2. als das Eigenthümliche des Orchestersatzes hervorhob, kommt auch dessen höchster Form, der Symphonie, zu (ein Ausdruck, welcher dem gewöhnlich gewordenen Sprachgebrauch entsprechend ganz auf die große oder Orchestersymphonie beschränkt werden sollte, für die er auch etymologisch besser sich schickt, als namentlich für mehrstimmige Solosätze, indem z. B. wohl von einem symphonicartigen, d. h. beide Instrumente zu gleich selbständigem Zusammenwirken vereinigenden und zu weiterem Umfang sich ausdehnenden Duo der Violine und Viola, nicht aber von einer Symphonie beider passend gesprochen werden kann). In der Symphonie ist die freie Bewegung des monodischen Solo, die feine Stimmenverwebung des Streichquartetts, der

Digitized by Google

Farbenreichthum des gemiſchten Satzes, die Fülle und Tonklarheit des Concertſatzes vereinigt und zugleich unter die höhere Potenz der Orcheſtermuſik geſtellt, in welcher das Einzelne dem Ganzen untergeordnet iſt, innerhalb deſſelben aber die ihm in der Harmoniemuſik verkümmerte Freiheit individueller Bewegung in reichem Maaße genießt. In Folge dieſer Maſſenhaftigkeit und Univerſalität iſt die Symphonie zu einer ganz andern Art von Tongemälden berufen als die bisherigen Formen, ſie iſt, da ſie allſtimmig iſt und da ſie namentlich die hell austönenden Blasinſtrumente mit den ideellern Streichorganen vereinigt, ein Bild des in ſeiner ganzen Fülle und Kraft, nach allen Seiten ſeiner Erregungsfähigkeit, in allen ſeinen Regionen ſowohl innerlich bewegten als nach außen ſich erſchließenden Gefühlslebens, ſie iſt ganzes, vollſtändiges Lebensbild und zwar Bild ſowohl des Lebens, wie es zunächſt im ſtillern Bereich des Innern ſich regt, als auch wie es von da mächtig und klar heraustritt an's Licht des Tages, alle ſeine Schwingen kräftig entfaltend, nichts verbergend, bald in voller Selbſtmittheilung fröhlich einhergehend, bald in ihr Entlaſtung und Erleichterung ſuchend von dem, was die Bruſt begeiſternd ſchwellt oder das Herz drückend beengt. Die Univerſalität iſt der Symphonie allein eigen; die Zeichnung innerlicher Seelenzuſtände hat ſie, obwohl ſchon in concreterer, mehr maleriſcher Form, mit dem Streichquartett, das volle Heraustreten, jedoch mit mehr Tiefe und Intenſität, mit dem Concert gemein, daher die Gliederung in die drei oder vier Sätze auch für ſie ihre Geltung behält. Sie kann ſich ebendeßwegen auch bald der einen, bald der andern Seite mehr zuneigen, ſie kann das eine Mal (mit „einfachem Orcheſter“) mehr quartettartig, das andere Mal mehr concertmäßig verfahren, obwohl im erſten Falle die ſymphoniſche Kraft kleiner iſt, im zweiten der Gehalt leicht nothleidet. Ja innerhalb jeder Symphonie ſelbſt kehren dieſe Unterſchiede wieder; diejenigen ihrer Sätze und Theile der Sätze, in welchen (§. 815, 1.) die Zurückziehung des Gefühlslebens in ſich, zu innerer Beſchaulichkeit, Ruhe u. ſ. w. zur Darſtellung kommt, werden ſich immer der Quartett-, die belebtern, ſchwungreichern der Concertmuſik verwandter zeigen. Deßgleichen werden an die letztere, ſowie an den monodiſchen und den mehrſtimmigen Soloſatz für Blas- und gemiſchte Inſtrumente, ſolche Partien erinnern, welche die Einzelinſtrumente zum Reden kommen laſſen, an das Quartett aber diejenigen, in welchen das ganze Orcheſter oder eine einzelne ſeiner Gruppen in engerer Stimmverwebung ſich vernehmen läßt. Hier jedoch iſt der Vergleichungspunct ein anderer; es tritt nämlich an ihm die univerſelle Formenmannigfaltigkeit der Symphonie hervor, ihre Formenmannigfaltigkeit, durch die ſie eines weit reichern Inhalts fähig iſt als die übrigen Gattungen. Die Symphonie iſt nicht nur ganz heraustretende Gefühlsmalerei, ſondern auch Malerei des ganzen Gefühlsgebiets; die in ihr

Digitized by Google

vereinigten Klangfarben und die ihr möglichen Toncombinationen klingen so klar und charakteristisch an die sämmtlichen Erregungsarten, Stimmungskreise und Empfindungsgebiete des Seelenlebens an, daß sie dieselben vollständig zu erschöpfen, sie für sich oder in größerer Vereinigung zu schildern vermag. Es ergibt sich hiemit für die Symphonie eine ähnliche, jedoch mehrgliedrige Eintheilung wie für die Ouvertüre. Sie ist einmal lyrische Symphonie, sie stellt einen Wechsel, Contrast und Fortgang verschiedener Stimmungen dar, die das Gefühl nach der Seite entweder der Lust und der Unlust, oder der Erhebung und der Ruhe, des freudigkräftigen Aufschwungs und der Sammlung in sich selbst, der Begeisterung und der Rückkehr zu sinniger Betrachtung nach einander afficirt zeigen; sie hat in diesem Falle weniger charakteristische Färbung, weniger intensive Ergriffenheit, sie geht nur aus auf klares und ausdrucksvolles Wiedergeben der Stimmungen; sie zerfällt jedoch schon innerhalb dieses Gebietes gleich wieder in zwei Unterarten, je nachdem ihre Lyrik (wie bei Haydn) eine einfachere, dem Stimmungscharakter des Liedes und sonstiger gemüthlicher Musik sich annähernde Bewegtheit der Empfindung oder (wie bei Mozart) eine bereits wärmere, tiefergehende, großartigere, pathetischere Erregung des Gefühles ist. Eine zweite Form ist die epischlyrische, malerische Symphonie; sie stellt nicht blos Stimmungswechsel, sondern eine Gefühlserregtheit von qualitativ bestimmter Art und Aeußerungsweise dar, sie malt Naturempfindungen, sie malt Gefühle, von denen das Menschenleben sich bewegt zeigt, sociale Gefühle, wie sie bei Einzelnen oder größern Massen nach verschiedenen Richtungen, der Freude oder des Leids, der behaglichen, stürmenden Lust oder des Ernstes und der Trauer lebendig werden, sie malt friedliche, ebenso aber auch kriegerische Stimmungen und deren Aeußerung, — idyllische, pastorale, romantische, Freuden- und Tanzsymphonie, elegische, Kriegs- und Siegessymphonie. Ansätze zu solchen malerischen Schilderungen können auch die kleinern Formen des Quartetts u. s. w. ausnahmsweise nicht ohne Glück versuchen, aber volle Mittel hat dazu erst die Symphonie. Natürlich ist es, daß die einfachlyrische und die epischlyrische Symphonie häufig in einander verschmelzen; namentlich gibt dazu der dritte Satz, der Satz in Tanzform, fast von selbst Anlaß, weil er selbst immer schon etwas Malerisches hat, sei es nun daß er die Vorstellung eines wirklichen Tanzes erweckt, oder daß er wenigstens durch charakteristischere Stimmungsfarbe, die ihm immer gegeben werden muß, um ihn nicht unbedeutend erscheinen zu lassen, über das einfach Lyrische hinausgeht, dem Idyllischen, Elegischen u. s. w. sich annähert (wie z. B. das Trio des Menuetts in Mozart's lyrischer G moll-Symphonie, das dem dunkel gefärbten, kräftig schreitenden Mollsatz gegenüber wie eine momentan eröffnete Perspective in ein heiter vergnügtes, gemüthlich sich wiegendes Naturdasein sich ausnimmt). Die einzelne

Digitized by Google

Symphonie kann auch mehrere jener Stimmungskreiſe vereinigen; ſo tritt in die Behagen und Luſt ſprühende A dur-Tanzſymphonie Beethoven's mit wunderbarer Wirkung (im zweiten Satz) der Ernſt des Lebens hinein, zuerſt in ſtillem Schritt, aber immer mehr anwachſend, immer ſchmerzlicher anfaſſend, immer rührendere Klagen hervorrufend, bis er endlich noch einmal ſtark aufleuchtend wie eine ſich zurückziehende unheimliche Rieſenfauſt verſchwindet, um dem bewegten Treiben einer Menge wieder Raum zu laſſen, die bald fröhlich hüpfend und lärmend, bald wie in geſchloſſenen Reihen Arm in Arm umherziehend ihr Feſt zu feiern ſcheint, bis Alles in dem großartig bacchantiſchen Eilen und Jagen des letzten Satzes ſich auflöst. Die Tonmalerei kommt in dieſer Gattung der Symphonie zu der ganzen Berechtigung, die ihr gebührt; die Muſik ſchafft hier Gebilde, die der Phantaſie wie farbenreiche, aber der Klarheit des Umriſſes und daher der eigentlichen Erkennbarkeit entbehrende Geſtalten aus der Wirklichkeit entgegentreten; nirgends iſt es deutlicher als hier, daß die Muſik nie zeichnen, nur malen, nur andeutende Züge geben und ihnen Farbe verleihen kann, daß ſie aber allerdings ſich ſelbſt eines ihrer dankbarſten Gebiete berauben würde, wenn ſie auf die Pracht, Gluth und Fülle der Färbung, die ſie hier aufzubieten vermag, Verzicht leiſten müßte. Das tönende Orcheſter iſt das unendlich wahre Bild des aus verſchiedenſten Kräften ſich zuſammenſetzenden, von den verſchiedenſten Stimmungen bewegten Menſchenlebens, ein lebendig die Stimmen gegen einander führender Orcheſterſatz macht den Componiſten ſelbſt ohne Abſicht zum Maler einer bewegten Lebensſcene (wofür auch der Inſtrumententanz im Anfang des zweiten Theils des erſten Satzes der großen Mozart'ſchen C dur-Symphonie als Beiſpiel dienen kann); kurz die Symphonie iſt durch die reichern und mannigfaltigern Formen und Farben der Inſtrumentalmuſik weſentlich auf das Charakteriſtiſche, ſomit auf Lebensbilder (höheres Genre) hingewieſen. Die dritte Symphoniegattung iſt die dramatiſch lyriſche (vgl. S. 964). In ihr kehrt das Subject aus der Objectivität in ſich zurück und nimmt, ſtatt von der Außenwelt ſich mit Bildern und Stimmungen erfüllen zu laſſen, wie in der höhern Sonate ſein eigenes Leben, aber nicht dieſe oder jene einzelnen mehr beiher ſpielenden Stimmungen und Stimmungswechſel, wie ſie die lyriſche Symphonie ſchildert, ſondern eine tiefere Stimmung zu ſeinem Gegenſtande, wie ſie theils im Subject überhaupt, theils eben in dieſem Individuum durch das Verhältniß zur Wirklichkeit, zum Gang der Dinge erzeugt werden, in welche es ſich hineingeſtellt findet. Dasjenige, um was ſich ſchließlich das ganze Leben mit all ſeinen Strebungen, Hoffnungen, Gefühlen dreht, die Harmonie zwiſchen Subject und Object, zwiſchen dem Ich und dem Weltlauf, wird hier zum Inhalt der Symphonie, die nun ihre reichen Farben und Mittel dazu verwendet, den ganzen Verlauf der ſo mannigfaltigen, entgegen-

Digitized by Google

gesetzten und widerspruchsvollen, tiefstgehenden Stimmungen zu malen, welche die Reflexion auf sein Verhältniß zur Welt, auf das Schicksal im Innersten des Menschen hervorruft. Es gibt hier nichts, wozu die Kraft der Symphonie nicht ausreichte; die innerliche Ergriffenheit des Ganzen, die einzelnen Wechsel und Gegensätze der Stimmungen, der Streit verschiedener Empfindungen mit einander, das Aufstreben zu Kraft und Sieg, das Zurücksinken zur Wehmuth und Sehnsucht, die abermalige Ermannung und Aufraffung, die Erhebung zu seliger, freudenvoller Harmonie des Gemüths mit sich, mit der Welt und der Menschheit, das sind insgesammt Dinge, welche die höchste und für sie in vollkommenster Weise lösbare Aufgabe der Symphonie bilden, wie dieß nach Beethoven's C- und D moll-Symphonieen nur einfach gesagt zu werden braucht. Als höchste Form erscheint diese dramatisch lyrische Symphonie auch dadurch, daß sie die objective Formenmannigfaltigkeit der Instrumentalmusik einerseits zu reichster Entwicklung kommen läßt, andrerseits aber dieselbe auch wieder zurückbiegt zum eigentlich Musikalischen, zur unmittelbaren Schilderung des Herzensgefühls; diese Art von Symphonie ist mit aller ihrer dramatischen Lebendigkeit doch nur Ein großartiger Gefühlserguß mit derselben sich einfach wie sie ist gebenden Innigkeit, welche das Wesen der Vocalmusik ausmacht. Die Instrumentalmusik realisirt sich hier nicht blos nach der Seite ihrer besondern Eigenthümlichkeit, sondern läßt in ihr zugleich das allgemein Musikalische zur Erscheinung kommen; mit der dramatischlyrischen Symphonie schließt sich so der ganze weite Umkreis der Musikformen harmonisch ab, die Bewegung kehrt wieder in ihren Anfang, zur unmittelbaren Gefühlsmusik zurück; weitere Formen können nur noch dadurch entstehen, daß die an der Symphonie in eminentester Weise zu Tag tretende Befähigung der Instrumentalmusik zu wirksamer Mitaussprache des Gefühls nach allen seinen Richtungen Anlaß zu einer Combination der Instrumente mit der Vocalmusik gibt, um so endlich alle Ausdrucksmittel zumal in erschöpfender Wechselwirkung zur Anwendung zu bringen. —

2. Ueber die musikalische Construction der Symphoniesätze ist mit Rücksicht auf §. 790 hier beizufügen, daß sie den Aufbau eines größern Satzes aus Motiven eines kurzen Grundthema's, die „thematische Verarbeitung" ganz besonders begünstigt. Die Mannigfaltigkeit der Combinationen und Klangfarben ist hier so groß, daß es sehr gut möglich ist, das Motiv zu den verschiedensten Formen zu entwickeln, in welchen es immer wieder neu, kräftiger, umfang-, farbenreicher oder ebenso auch zarter, leichter, feiner erscheint als in der ursprünglichen Gestalt. Am vollkommensten wird diese Construction durchgeführt, wenn ein einziges Motiv ganz kurzer Art den hervorstechenden „Hauptgedanken" des ganzen Satzes oder zunächst des „ersten Theils" bildet, indem es durch Wiederholung in

Digitized by Google

mannigfaltigen melodiſchen Hebungen und Wendungen, in wechſelnder harmoniſcher Begleitung, ſowie durch Ausweitung und nachahmende Fortbildung zu verwandten Bewegungen ſich zur Dimenſion einer längern Tonreihe ausdehnt; der Symphonieſatz baut ſich ſo ganz organiſch auf aus einem Keime, der nur was in ihm ſchon enthalten iſt aus ſich hervortreibt in mannigfaltigen Unterſchieden der Geſtaltung, der Kraft, des Umfangs, und doch ſo, daß alle Sproſſen nur Figurationen Einer Grundform ſind, die ſich in ihnen fortwährend veräſtelt und verzweigt, bis der ganze Baum, groß und umfangreich und deßungeachtet nur Vervielfältigung jenes Einen Urtypus, vollendet daſteht. Die Conſtruction des Symphonieſatzes erhält hiedurch eine Einheit des Grundgedankens, einen Charakter ſchöpferiſcher Evolution, productiver Kraft, großartiger Expanſion, der gerade für dieſe das Seelenleben in großartigem Entfaltungs- und Erregungsprozeß darſtellende Muſikgattung beſonders ſich eignet, obwohl er beeinträchtigt wird, wenn die Ausführung des Grundmotivs zu hartnäckig ſyſtematiſch wird und ſo in eine unſchöne Kleinlichkeit geräth. Verwandt mit dieſer Art thematiſcher Verarbeitung iſt der in der Form der Nachahmung und der Fuge ſich bewegende Symphonieſatz, nur daß in letzterem Falle das Motiv, weil es aus „Thema und Gegenſatz" beſteht, bereits breiter und daher jene Einfachheit des Gedankens ſchon nicht mehr vorhanden iſt. Wiederum eine andere Art ergibt ſich damit, daß ein gleichfalls nicht zu kurzes Thema nicht blos in andere melodiſche und harmoniſche Formen ausgeweitet und übergeführt, ſondern auch zerſtückt, in Motive getheilt und dieſe dann zu ſelbſtändigen Figuren und Gedanken vergrößert und fortgebildet werden, eine Methode, die ſich (wie z. B. im zweiten Theil des erſten Satzes von Beethoven's Cmoll-Symphonie) mit der erſtgenannten Art, der Evolution aus einfachem Motiv, paſſend verbindet, aber auch für ſich beſtehen kann (wie im erſten Satze von Mozart's großer C dur-Symphonie); hier iſt nicht bloße Expanſion, ſondern auch Auseinandergehen, Auflöſung des Ganzen in Glieder, die ſich ſchließlich ſelbſt wieder zu Einem größern Ganzen zuſammenordnen. Eine Schwierigkeit entſteht bei all dieſen Formen thematiſcher Verarbeitung für den zweiten Theil. Der Anfang des zweiten Theils (der „Mittelſatz") bildet den Höhepunct des ganzen Satzes, den Culminationspunct der Bewegung, und ſtellt dieß naturgemäß dar durch polyphone, verwickeltere Satzbildung aus Elementen des erſten Theils, damit hiedurch eben die Bewegung des erſten Theils in dieſen belebtern Bewegungscharakter übergeleitet werde (S. 950, 961); iſt nun aber der erſte Theil bereits ſo conſtruirt, daß ſeine Grundelemente complicirtere Satzbildungen aus ſich hervorgetrieben haben, ſo ſind dieſe eigentlich ſchon vorweggenommen, und es kann jedenfalls leicht eine Einförmigkeit entſtehen, wenn ſo im zweiten Theil wieder dieſelbe Conſtructionsform und damit derſelbe Inhalt erſcheint, wie im erſten.

Digitized by Google

Nur mit großer, kaum überall genügender Kunst überwand Beethoven diese Schwierigkeit im ersten Satz seiner C moll-Symphonie; es bietet sich aber ein von Mozart im ersten Satz der schon erwähnten C dur-Symphonie mit Glück betretener Ausweg dar; es kann dem ersten Theil ein kurzer, das Ganze passend abschließender, seine Bewegtheit charakteristisch recapitulirender Schlußgedanke gegeben und dann dieser zum Thema des „Mittelsatzes" gemacht, in diesem weiter ausgeführt werden; der Symphoniesatz erhält so zwar eine Trias von Hauptgedanken, aber hiemit auch mehr Mannigfaltigkeit, der Einheit unbeschadet, wenn nur der dritte Gedanke innerlich mit den übrigen eng zusammengehört. Aehnlich ist das Verfahren Mozart's in dem Andante der kleinern C dur-Symphonie; hier kommt am Anfang des zweiten Theils ein neuer Nebengedanke hinzu, ein kräftiger, zuerst im Baß auftretender Tongang, der anfänglich zu der Weichheit des Hauptgedankens mit seinem Ernste schön contrastirt, allmälig aber selbst wieder in weichere Formen sich auflöst und so dem Grundcharakter des durch ihn belebter gewordenen Ganzen sich wieder unterordnet. Weiter können die speziellen Formen der Construction hier nicht verfolgt werden, und es ist ja von selbst klar, daß hier ein großer Spielraum gelassen ist, indem es in der Hauptsache nicht auf Identität, Gleichlaut der Theile des Ganzen, sondern auf ihre innere Wahlverwandtschaft ankommt. Auch in Bezug auf die musikalische Gedankenfolge hat das aggregirende, anreihende Prinzip (S. 964) neben dem strenger einheitlichen sein Recht, wie die episch in's Breite malende Symphonie neben der einfach lyrischen und neben der in sich concentrirtern dramatischen. — Der „zweite Hauptgedanke" des Symphoniesatzes (S. 790) wird auch durch die strengste thematische Verarbeitung nicht ausgeschlossen. Namentlich im ersten Satze kann er nicht fehlen; die diesem eigene Bewegtheit soll nicht nur in mannigfaltigerer Form sich aussprechen, als es der Fall wäre, wenn der ganze Satz nur die einförmige Entwicklung Eines Gedankens bildete, sondern sie muß schon deßwegen „zweitheilig" auftreten, damit durch das Hinführen des ersten Hauptgedankens zu dem zweiten, melodisch, harmonisch, rhythmisch von ihm verschiedenen Hauptgedanken ein höherer Rhythmus, eine wirkliche Voranbewegung, ein Fortgang zu neuer, durch das Vorhergehende hervorgerufener Richtung und Farbe der Gefühlserregung in's Ganze hereinkomme; nur wenn dieß der Fall ist, steht das Ganze nicht als Aggregat von Gedanken da, die mehr oder weniger gleichgültig gegen einander sind, sondern als ein lebendig sich Bewegendes, in welchem ein Fortschritt ist von Ursache zu Wirkung, von Motiv zu Resultat, und welches eben hiedurch, daß in ihm Ein Gefühl, Eine Erregung (erster Hauptgedanke) ein zweites, drittes hervorruft, Bild des Gefühlslebens ist, dieses unendlichen Ineinanders von Empfindungen, Erregungen, deren jede wieder Anlaß und Motiv neuer

Digitized by Google

Empfindungen ist u. s. f. Die musikalische Composition ist nun allerdings genöthigt, aus dieser Unendlichkeit von Erregungen eine einzelne Hauptstimmung und ihren Verlauf herauszugreifen, aber die Symphonie und der einzelne Symphoniesatz entwirft doch diese Stimmungsbilder schon in einem so großen Maaßstabe, daß jenes Moment des Fortgangs von Ursache zu Wirkung, von Motiv zu Resultat in ihm nicht fehlen darf. Dieß wird noch bestimmter erhellen, wenn wir mit Rücksicht auf die früher den einzelnen Sätzen der Symphonie zugewiesene Stellung und unter Zurückgehen auf die psychologische Begründung jenes „Fortgangs" uns genauere Rechenschaft darüber geben, wie hier die Musik verfahren muß, und warum uns das Uebergehen von Einem Hauptgedanken zu einem zweiten, wie wir es gewöhnlich hören, so durchaus natürlich und befriedigend erscheint. Der erste Allegrosatz ist (§. 815, 1) ein erregter, kräftig belebter; je mehr dieß der Fall, je unruhiger und gespannter die Erregung ist, mit der er gleich oder nach vorbereitenden kleinern Sätzen beginnt, je mehr sie sich sodann gesteigert, erbreitert und verdichtet hat, desto mehr ist zu erwarten, daß das Gemüth aus ihr wieder zu sich selbst kommt, zurückblickt, der Stimmung sich bewußt wird, in welche es durch jene erste Erregung versetzt ist; der Affect, die Unruhe, die heftige Schmerzergriffenheit, der Aufschwung, die Begeisterung u. s. w., hinterläßt eine Stimmung, ein Gefühl, in welchem das Gemüth eben empfindet, wie ihm in Folge des Affects u. s. w. übel oder wohl zu Muthe ist, oder führt er zu einem neuen, in der Regel jedoch gefaßtern, weniger unruhigen Affect hinüber, der aus ihm selbst psychologisch sich ergibt, z. B. die Schmerzergriffenheit zur Sehnsucht nach Freiheit u. s. f.; das menschliche Gefühlsleben strömt, weil es ein bewußtes ist, nicht mechanisch uno tenore fort, sondern es ist Prozeß, in welchem aus der Affection, welcher das Gemüth zunächst hingegeben ist, etwas Neues, ein ruhigeres, gesammelteres Gefühl des Zustands, in den die Affection das Ich versetzt, sich entwickelt; das Ich nimmt sich aus der einseitigen Erregtheit, durch die es afficirt war, in sich zurück, wird seiner selbst wieder inne, es stellt dem das Bewußtsein aus sich herausreißenden Affect immer wieder das Gefühl gegenüber, in welchem es wieder rein bei sich ist, aus welchem aber ebenso neue Affecte sich wieder entwickeln können. Auch kann der erste Affect wieder in den Vordergrund des Gefühlslebens treten, wieder Meister werden, sich verstärken, gerade weil er zurückgedrängt war und noch nicht ganz durchgekämpft ist — diesen Höhepunct hat der den zweiten Theil eröffnende „Mittelsatz" darzustellen; — aber ganz allein kann er nicht dominiren, das wäre ungeistig, und darum läßt die Symphonie (wie auch Sonate, Quartett u. s. w., für welche dieß Alles gleichfalls gilt) den ersten bewegten Hauptgedanken fortführen zu einem zweiten, der innerhalb des einzelnen Symphoniesatzes eine ähnliche Stellung einnimmt, wie das Andante

Digitized by Google

oder Adagio innerhalb der ganzen Symphonie; es ist mehr Ruhe, Sammlung, Zuständlichkeit, Klarheit und daher auch mehr melodiöse Helligkeit in ihm, aber allerdings eine Ruhe, die hier noch der Erregtheit untergeordnet bleibt und erst im Andante ganz für sich hervortritt. Auch das Andante, wenn es gedankenvoller ist und nicht etwa leichtes Rondo oder Variationsstück ist, führt die Tonbewegung von einer Empfindung zur andern fort, welche Resultat der erstern ist; ein Gefühl gebiert immer ein zweites, weil jedes Gefühl ein Zustand ist, dessen Verhältniß zum ganzen Leben und Sein der Ichheit abermals für sie Ursache und Gegenstand eigenen weitern Fühlens wird. Selbst der Tanzsatz zeigt keine blinde, taumelnde Erregtheit, er braust zuerst voll und unruhig einher, aber er erweicht und sammelt sich im Trio, obwohl er dessen nicht nothwendig bedarf, wenn er selbst schon ernstern Ton und Charakter angenommen hat. Der Schlußsatz, wenn er einfacherer Natur ist (§. 815, 1), kann die Gliederung in zwei gleich wichtige Hauptgedanken am ehesten entbehren, weil in ihm die Gefühlserregtheit bereits in dem Stadium der Vereinfachung, der leichter, gegensatzloser werdenden Bewegtheit angekommen ist, er kann sich mit der Rondoform begnügen, wogegen der concretere Schlußsatz, in welchem noch einmal Erregung, Streben und Kampf auf den Schauplatz tritt, den zweiten Hauptgedanken wiederum wesentlicher bedarf, um an ihm ein Element beruhigterer Bewegung zu haben, das vom Ganzen den Charakter einseitiger Erregtheit ferne hält. Musikalisch kann freilich der zweite Hauptgedanke auch ganz oder theilweise aus Elementen des ersten, des Hauptmotivs, herausgebildet sein, aber es thut dieß dem entschiedenen Contrast, in welchem er zum ersten Gedanken steht, und der Bedeutung, die er hiemit im Ganzen hat, keinen Eintrag, wie dieß namentlich an dem Beispiel des zweiten Hauptgedankens im ersten Satz der Cmoll-Symphonie so klar ersichtlich ist. Warum er in der Regel melodischer, figurenärmer, durchsichtiger, liedartiger ist als der alle Orchesterkräfte in Bewegung setzende erste Gedanke mit seinen Nebensätzen, ergibt sich von selbst aus seinem Zweck und Charakter; er verhält sich zu jenem wie die Melodie zu undurchsichtigern Harmoniegeweben (S. 923), die Tonbewegung öffnet, erhellt, vereinfacht sich in ihm, und daher finden namentlich auch die Soloinstrumente, besonders die weichern Blasorgane, eben an diesem Orte hauptsächlich ihre charakteristische Verwendung. — Die speziellere Gliederung der Hauptsätze, z. B. das Gesetz, daß ein Hauptsatz die Theilung in zwei Hauptgedanken innerhalb seiner selbst abbildlich wiederholen kann, muß die Aesthetik der Musikwissenschaft überlassen; wie in der rhythmischen, so kann auch in der Gedankengliederung eine Vielfachheit symmetrischer Subsumtion kleinerer Theile unter größere stattfinden, die genauer aprioriſcher Bestimmung nicht unterliegt und nur an der Forderung ihre Grenze hat, daß das Ganze dadurch nicht in zu viele kleine Theile und Theile von Theilen

Digitized by Google

zerstückelt werde. Auch die Lehre von den (schon früher mehrfach berührten) fortleitenden Neben- und Zwischen-, sowie von den Schlußsätzen sowohl der großen Sätze als der Theile und ihrer Hauptabschnitte ist zu spezieller Natur; alles Einzelne in ihr beruht auf denselben Gesetzen der Gliederung der Reihen, des fließenden Fortgangs, des Bewegungsrhythmus, welche für die ganze musikalische Composition maaßgebend sind.

Die durch gegebene Zwecke hervorgerufenen oder ganz freien Phantasieformen, Etüde, Notturno (Serenade), Capriccio, Divertissement, größere Phantasie (S. 962) können allesammt Schönes, Charakteristisches, Großartiges leisten, sie sind, die eigentliche Etüde abgerechnet, Zier- und Prachtblumen in dem reichen Garten der Musik, welche neben ihren kraft- und saftvollern Producten edlern und strengern Styls immerhin so viel Raum als ihnen beliebt einnehmen mögen, wenn sie nur das Feld nicht allein behaupten wollen; sie sind eine Poesie der Musik, zu welcher die musikalische Phantasie hinstrebt, um sich in ihrer reinen Freiheit zu haben, mit welcher sie aber ebendarum auch bereits an der Grenze ihres Kunstgebietes angekommen ist.

γ. Vocal- und Instrumentalmusik in Einheit und Wechselwirkung.

§. 817.

Die beiden Hauptgattungen treten naturgemäß zu einer Verbindung ihrer beiderseitigen Wirkungen zusammen, da der einfache Gefühlserguß der Vocalmusik in der concreten Gefühlsmalerei der Instrumentalmusik ganz von selbst seine Verstärkung und belebende Vermannigfaltigung findet, wie hinwiederum der Formenreichthum der letztern zu vollständiger Verwendung und allseitiger Entwicklung, sowie zur Erfüllung mit ganz bestimmtem Inhalt nur gelangt, wenn sie sich auch zu gesangbegleitender Musik ausbildet und zur musikalischen Darstellung des concretern Empfindungsinhalts, wie er der Gesangsmusik durch das zu Grund gelegte Wort zusteht, ihrerseits mitwirkt.

Daß der Gesang in dem Kraft- und Formenreichthum der Instrumentalmusik eine Ergänzung, eine Verstärkung und Belebung des Ausdrucks, einen sympathetischen Wiederhall nicht nur findet, sondern auch sucht, sobald er aus der Sphäre rein in sich seiender Subjectivität (im unbegleiteten Liede) und in sich vertiefter Idealität (in der heiligen Musik) zu vollerer, kräftigerer, lebendigerer Aeußerung, zu ausgesprochener Selbstmittheilung des

Digitized by Google

Gefühls heraustritt, bedarf nach früher Erörtertem keiner Ausführung mehr. Ebenso klar ist, daß die Instrumentalmusik, wie sie durch Begleitung des Tanzes und Marsches, durch Eröffnung des Drama's ihr Gebiet erweitert und gerade hier zu ganz besonders charakteristischer Tonmalerei Stoff erhält, so auch durch Gesangsbegleitung ihre Formenmannigfaltigkeit weiter ausbilden und concretern Gehalt gewinnen kann, als wenn sie blos innerhalb ihrer selbst verharren und aus ihrer nach der Seite des Inhalts doch immer gestaltlos unbestimmten Sphäre gar nicht heraustreten wollte. Wer blos reine Instrumentalmusik will, muß auch jene Formen, in welchen sie begleitend zu Handlungen sich hinzugesellt, (Marsch u. s. w.) verwerfen; wer aber diese Formen, aus denen die Instrumentalmusik sich herangebildet und in welchen sie jederzeit die reichsten und charakteristischsten Wirkungen hervorgebracht hat, nicht als Mißbildungen, sondern als naturgemäße Gattungen betrachtet, in denen die Instrumentalmusik eine ihr nicht aufgedrängte, sondern in ihrem eigenen Wesen liegende Befähigung zur Begleitung ausübt und glänzend beurkundet, der kann auch in gesangbegleitender Instrumentalmusik keinen Widerspruch finden; gerade weil sie weit formenreicher ist als der Gesang, *kann sie auch die Form der Begleitungsmusik annehmen*, die ihr Gelegenheit zu neuer Verwendung ihrer Mittel, zu neuen Bewegungen und Stellungen und zugleich Aufforderung zum Streben nach einer charakteristischen Inhaltsbestimmtheit bietet, durch welches sie selbst nur gewinnen und sich bereichern kann. Die Unterordnung, in welche sie sich (§. 798) bei diesem Bunde mit der Gesangsmusik begeben muß, läßt ihr immer noch Raum genug zu schöner Entfaltung ihres eigenen Wesens und wird reichlich aufgewogen durch die erhöhte Pracht und Kraft, in welcher sie gerade in der Vereinigung prangt vermöge des mittelst dieser entstehenden Contrastes zwischen der Einfachheit des Gesangs und der Klang- und Farbenfülle des Instrumentenchors. Ja sie gewinnt darin selbst ein neues Leben, eine ihr erst in dieser Vereinigung erwachsende Function, die Function nicht nur verstärkender und vermannigfaltigender, sondern auch sympathetisch mitgehender, den theilnehmenden Wiederklang, den das subjective Gefühl in der objectiven Welt außer ihm findet, darstellender Begleitung (§. 812). In Concert und Symphonie konnte dieß doch nur unvollkommen, uneigentlich (symbolisch) geschehen, weil hier den von andern Instrumenten umspielten und beantworteten Hauptstimmen das klare, scharfe Gepräge eines einer objectiven Welt gegenüberstehenden Subjectiven fehlte; dieses entsteht erst dann, wenn subjective und objective Musik einander *wirklich* gegenübertreten, wie es da der Fall ist, wo ein der Menschenbrust selbst entsteigender Gesang von Instrumenten begleitet wird, welche nichts Anderes sind, als äußere, von außenher tönende und somit eben die Sympathie einer Außenwelt mit dem Subject darstellende Naturobjecte.

Digitized by Google

§. 818.

Die Vereinigung beider Gattungen ermöglicht Tonwerke größeren Umfangs und Styls, belebterer und schärferer Charakterisirung, als die einzelne Gattung für sich sie hervorbringen könnte, Tonwerke, welche nicht einzelne Empfindungen und Stimmungen, sondern eine in sich abgeschlossene Reihe von Gefühlen schildern, die sich an ein dem Bewußtsein vorschwebendes Ganzes objectiver Anschauung, Geschichte, Handlung knüpfen, oder aus einer solchen als in ihr enthalten ihm entgegentreten. Mit Werken dieser Art realisirt die Composition eine Aufgabe, welche durch das eigenste Wesen der Musik selbst vorgezeichnet ist, und durch deren Lösung sie erst zu ihrer vollständigen Entfaltung gelangt.

Größere Tonwerke sind der Instrumentalmusik unmöglich wegen ihres Mangels an anschaulicher Inhaltsbestimmtheit, ebenso aber auch der Vocalmusik wegen ihrer Einfachheit, die bei weiterer Ausdehnung zur Einförmigkeit würde; anschaulichen Inhalt hat der Gesangtext, mannigfaltigere Formbelebung und schärfere Ausdrucksmittel der Instrumentenchor zu liefern. Findet sich dieß Beides zusammen, so ist das „Tonwerk" (§. 786, 2.) möglich. Es wäre schlimm für die Musik, wenn sie sich auf „Tonstücke" beschränken müßte; in ihrem Wesen liegt es, allerdings mit Hülfe eines bestimmtern Inhalt und größern Zusammenhang leihenden Textes, nicht nur einzelne Tonbilder und Tongemälde, sondern auch Reihen von solchen zu geben, die zusammen Ein umfassendes Ganzes bilden; sie strebt nach Totalität, Entwicklung weit mehr als die bildenden Künste, weil die Fixirung eines einzelnen Gebildes in schlechthin concreter sinnlicher Erscheinung ihr nicht in dem für sich befriedigenden Grade der Vollkommenheit wie jenen zusteht, und weil ihr Stoff einmal kein anderer ist als der unendlich bewegliche, unruhige, in unaufhaltsamem Fortschritt begriffene, sich selbst stets neu gebärende Proceß des Gefühlslebens; sie ist nicht blos Bild, sondern Reihe von Bildern und kommt erst damit zu voller Verwirklichung ihrer selbst, daß sie dieses ist, daß sie sich zu einer Folge von Stimmungsbildern entfaltet, welche durch die Verhältnisse des Contrastes, der Motivirung, des fortschreitenden, aufundabwogenden Bewegungsrhythmus unter sich zusammengehalten Ein größeres Ganzes constituiren. Sodann zerfällt ja auch das Gefühlsleben selbst gar nicht blos in eine Unzahl einzelner lediglich subjectiver, einander zwar bedingender, aber dem Inhalte nach heterogener, nur durch die Individualität, an der sie haften, äußerlich zur Einheit einer Reihe zusammengehaltener Empfindungen; im Gegentheil über jenes unendliche Chaos wechselnder, singulärer, zufälliger idiopathischer Einzelempfindungen heben sich Gefühle tiefern, höhern, weitergreifenden Gehalts und Interesses,

Digitized by Google

sympathetische Gefühle, Empfindungen religiöser, ethischer, allgemeinmenschlicher (gemüthlicher) Natur empor, welche an großen, allgemein bedeutsamen, für das menschliche Gemüth als solches wichtigen, die Sympathie der Menschenbrust überhaupt erregenden Gegenständen, Ereignissen, Anschauungen ihr Object haben, und diese Art von Gefühlen ist nun nicht blos beschränkt auf jene unmittelbarern, selbst wieder subjectivern Stimmungen der Andacht, der Demuth, der Begeisterung, welche wir bei der Betrachtung der kirchlichen Musik kennen lernten, sondern sie erstreckt sich weiter, sie geht fort zu einer fühlenden Betrachtung *ganzer Reihen von Ereignissen oder von Anschauungen*, welche religiöse, ethische, gemüthliche Bedeutung für die Subjectivität haben, zu der fühlenden Betrachtung bedeutungsvoller Ereignisse und Anschauungen, welche selbst so inhalt- und umfangreich sind, daß sie nicht innerhalb des engen Raumes des Psalms, der Motette, der Messe, des Lieds, der Ballade u. s. f. befaßt werden können, sondern sich ausdehnen zu einem großen zusammenhängenden Ganzen, zu einem „Cyclus" von Begebenheiten und Vorstellungen, der in dieser seiner ganzen Ausdehnung Gegenstand des Gefühls ist, vom Gefühl des Anschauenden lebendig empfunden wird und so eine seinem objectiven Inhalt entsprechende große Reihenfolge von Gefühlen, einen Cyclus von subjectiven Gefühlen *in ihm* erregt. Auch Gefühle dieser Art fallen unter das Gebiet der Musik, sie werden, wie alles Gefühl, erst durch sie recht lebendig, und sie gewähren andrerseits ihr den edelsten und zugleich umfassendsten Stoff, der überhaupt denkbar ist, der aber eben wegen seines weitern Umfangs Fixirung der Gefühle in andeutendem Worte, also Vocal-, und wegen seiner concretern, objectiver entwickelten Natur lebendigere, farbenreichere Charakteristik, also Instrumentalmusik verlangt. Ein zweiter Grund, der die Musik zu größern Tonwerken forttreibt (und der mit dem vorigen zusammen zugleich bereits die Grundlage der Gliederung dieses ganzen Musikzweiges abgibt) ist folgender. Zusammenhängende „Gefühlscyclen" (um diesen bezeichnendsten Ausdruck beizubehalten) bilden sich auch dadurch, daß jede größere Folge von *Begebenheiten und Actionen*, jede „Geschichte" und „Handlung," die nicht ganz äußerlicher, zufälliger, mechanischer, bedeutungsloser Art ist, ihrer subjectiven Seite nach nichts Anderes ist, als eine Reihenfolge von „passiven und activen" Gefühlen (§. 814), welche durch das Geschehende bedingt sind und das Geschehen selbst bedingen. Eine in der Sphäre bewußter, empfindender, wollender Wesen vor sich gehende, eben mit ihnen zu thun habende Geschichte löst sich psychologisch betrachtet auf in eine Reihe von Zuständen, Affectionen, Gefühlen, welche in den Betheiligten hervorgebracht werden oder sie, soweit sie mithandeln, zu diesem Handeln bestimmen; dasselbe ist bei einer Handlung der Fall, nur daß hier die zum Handeln bestimmenden activen Gefühle, Affecte, Leidenschaften, Strebungen stärker und mit mehr

Digitized by Google

Bedeutung hervortreten als bei der bloßen Geſchichte, indem eigentlich ſie den Kern des Ganzen ausmachen. So entſtehen mithin objective Gefühlscyclen, Reihen von Gefühlen nicht des anſchauenden Subjects, ſondern der bei der angeſchauten Geſchichte oder Handlung betheiligten Perſonen, und dieſe objectiven Gefühlsreihen kann natürlich die Muſik ebenſogut als jene noch ſubjectivern muſikaliſch darſtellen, denn es macht für ſie nichts aus, ob ſie der ſubjectiven Stimmung des fühlenden und ſein Gefühl in Tönen ausſprechen wollenden Subjects ſelbſt einen Ausdruck zu geben, oder ob ſie Stimmungen leidender und handelnder Perſonen, denen das Subject blos zuſieht, zu ſchildern hat, wenn nur dieſe Stimmungen muſikaliſch darſtellbar und zugleich ihrem Gehalte nach von der Art ſind, daß der Wunſch ſie auch in Muſik zu hören, einen muſikaliſchen Eindruck von ihnen zu empfangen wirklich entſtehen kann. Ja die Muſik erhält hiemit ein ganz beſonders fruchtbares Gebiet; in „Geſchichte" und „Handlung" werden die Gefühle, weil hier verſchiedene Individuen durch reale Ereigniſſe afficirt werden, weil ſie das Erregendſte, Schwerſte, Schmerzlichſte, Furchtbarſte erleiden, zu den verſchiedenartigſten, heftigſten, extremſten Affecten und Leidenſchaften hingetrieben werden können, kurz, weil hier Individuen in das Leben und ſeine Einwirkungen und Conflicte mitten hineinverſetzt ſind, dergeſtalt intenſiv, innig, tief, durchgreifend, kurz dergeſtalt dramatiſch bewegt und dergeſtalt mannigfaltig und individuell, oder ſie nehmen hier ſo ſtarke und ſo concrete Färbungen an, daß die Muſik, ſobald ſie nur einigermaaßen ihrer dynamiſchen und qualitativen Ausdrucksmittel bewußt und Herr geworden iſt, dieſes Gebiet als ihre eigentlichſte Sphäre ergreifen und anbauen muß, was ſie aber wiederum nur thun kann durch Fixirung des darzuſtellenden Gefühlscyclus (der Geſchichte oder Handlung) in beſtimmtem Wortinhalt und durch Verwendung der draſtiſchen Kräfte und maleriſchen Formen der Inſtrumente, welche für den Ausdruck, ſowie ſchon für die bei längeren Compoſitionen erforderliche Mannigfaltigkeit, unentbehrlich ſind. Dieſe muſikaliſche Vergegenſtändlichung des einer Geſchichte oder Handlung immanenten Gefühlsgehalts wird aber noch weiter führen; die Theilnahme an demſelben, welche dazu treibt, ihn auch muſikaliſch dargeſtellt haben zu wollen, wird bald auch den Wunſch hervorrufen, die Geſchichte und insbeſondere die Handlung, weil in letzterer die Activität der Perſonen den Schwerpunct bildet, nicht blos zu hören, ſondern auch zu ſehen; die Sänger, welche ſich bereits dazu verſtanden haben, die Helden, deren Thaten und Leiden ſie ſingen, muſikaliſch vorzuſtellen, werden es auch dramatiſch zu thun ſich nicht lange weigern, ſie werden ſingende Schauſpieler werden und als ſolche, accompagnirt von den Choriſten und Soliſten des Orcheſters, die Handlungen und Geſchicke, die Empfindungen und Affecte der vorgeſtellten Perſönlichkeiten ſo ganz unmittelbar und in ſolcher Ver-

Digitized by Google

bindung des mimischen Ausdrucks mit dem musikalischen darstellen, daß dieser letztere, um den es hier in erster Linie zu thun ist, dadurch an Klarheit und Leben unendlich gewinnen muß. Die Fähigkeit und der Beruf der Musik zu größern Tonwerken von einer Tiefe, Kraft und Schönheit der Wirkung, welche ihr gewiß wohl ansteht und dem, was sie auf andern Gebieten leistet, gewiß nicht nachgesetzt werden kann, ist hiemit erwiesen; es ist gezeigt, daß es nicht eine Verirrung, wie der Purismus behauptet, sondern der folgerechte Fortschritt zu einer ihr Wesen erst vollständig realisirenden Kunstform ist, wenn sie zur Geschichte und zum Drama fortgeht, und es kann sich daher weiter nur um Betrachtung der speziellern Gestaltungen dieser Kunstform handeln. — Ein untergeordneter, aber nicht unwichtiger Punct, den die obige Erörterung noch bei Seite lassen mußte, ist der, daß die Musik auch Mittel hat, Ereignisse (z. B. Sturm, Erdbeben, sanftes Wogen, Säuseln u. s. f.) und einzelne Actionen (z. B. Angriff, Marsch, Kampf, Verwirrung, Flucht, Getümmel, Tanz u. s. f.) mit einem charakteristischen, ihren Eindruck auf Phantasie und Empfindung (ihren Stimmungsgehalt) malenden Ausdruck begleitend hervorzuheben; auch diese Seite der Musik, die Tonmalerei, kann erst dann zu voller und zu künstlerisch berechtigter Entwicklung gelangen, wenn sie zu einer durch den Wortausdruck oder die scenische Darstellung klar veranschaulichten Begebenheit oder Handlung hinzutritt und so selbst klar und deutlich wird (s. S. 968); die Musik müßte auf eine große Zahl der ihr eigenthümlichsten Tonwirkungen verzichten, wenn sie nicht zu Werken fortginge, in welchen sie Gelegenheit erhält objectiven Ereignissen, Zuständen, Begebenheiten, Actionen, Bewegungen musikalischen Ausdruck zu verleihen und dadurch zugleich die Veranschaulichung der Stimmungen und Gefühle zu verstärken, die an jene Ereignisse u. s. w. sich anknüpfen und deren Darstellung für sie allerdings die Hauptsache bleibt.

§. 819.

Das Tonwerk, welches (§. 818) den einer objectiven Anschauung, Geschichte oder Handlung immanenten Gefühlsgehalt musikalisch wiedergibt, ist zunächst, wie alle Musik ursprünglich, lyrisch (d. h. noch ohne dramatische Darstellung), aber es ist bereits episch-lyrisch, weil es die musikalische Darstellung der an ein bestimmtes objectives Sein oder Geschehen sich knüpfenden oder in ihm zu Tage tretenden Reihen von Stimmungen und Gefühlen bezweckt. Dieses epischlyrische Tonwerk kann in dreierlei Hauptformen erscheinen. Es ist 1) vorherrschend lyrisch, indem die Aussprache der für das anschauende Subject an die Vorstellung eines objectiven Seins oder Geschehens sich knüpfenden Gefühle überwiegt, lyrisches Oratorium. Es ist 2) vorherrschend oder rein episch,

Digitized by Google

indem die Begebenheit oder Handlung ähnlich wie im hiſtoriſchen Liede geſungen, in der Form belebter muſikaliſcher Erzählung eines das Gefühl anſprechenden und ſelbſt eine Reihenfolge von Gefühlen und Stimmungen darſtellenden Geſchehens vorgetragen wird, epiſche Cantate. Es iſt 3) in ſeiner epiſchlyriſchen Haltung zugleich dramatiſch, indem es die Einzel- und Geſammtperſönlichkeiten, auf die das Ganze Bezug hat und deren Zuſtände und Thätigkeiten, Stimmungen und Empfindungen den Inhalt und Verlauf des Ganzen ſelbſt bilden, in der Form ſelbſtändiger, durch eigene Stimmen und Stimmenganze repräſentirter Individuen neben und nach einander auftreten und ihre Gefühle ſelbſt ausſprechen läßt, ſo daß der Gefühlsgehalt des Ganzen in allmäliger Entfaltung dem Subject in völlig objectiver Form gegenübergeſtellt wird, epiſchdramatiſches Oratorium. Streng zu ſondern ſind dieſe drei Hauptformen nicht, da eine ausführlichere Hereinnahme epiſcher Elemente in das lyriſche, lyriſcher in das epiſche und epiſchdramatiſche Tonwerk unter Umſtänden Jenes zur Belebung der Darſtellung, Dieſes zur Innigkeit des Stimmungsausdrucks weſentlich beitragen kann. Weitere Unterſchiede ergeben ſich aus dem Inhalt, der religiös oder allgemeinerer Art iſt, ſowie daraus, daß er entweder dem Gebiet idealer Anſchauung oder realer Objectivität angehört, welche letztere dann wiederum entweder religiös oder hiſtoriſch oder Lebensbild, Sittenbild (§. 702 ff.) iſt.

Der §. ſucht die ſchwierige, vielbeſprochene Frage über Begriff und Eintheilung des Oratoriums und der verwandten Zweige der Muſik zu erledigen. Die Sache iſt im Grund einfach. Das Oratorium beginnt da, wo epiſche Muſik in größerem Maaßſtabe (als z. B. in Ballade) in die lyriſche herein-, zu ihr herantritt. Innerhalb religiöſer Muſik bezeichnet namentlich das Stabat mater den Fortgang von lyriſcher zu epiſchlyriſcher Muſik; in der erſten Strophe bis pertransivit gladius iſt oratorienmäßige Epik, aber ſie wird nicht fortgeſetzt, ſondern geht zur Lyrik theilnehmender Klage und herzinniger Bitte zurück. Wirkliches, aber lyriſches Oratorium ſind Haydn's „Worte des Erlöſers am Kreuze"; die Worte treten in objectiver Weiſe, theils von Einzelſtimmen, theils vom Chor vorgetragen, dem anſchauenden Subject, der Gemeinde gegenüber, deren an die „Worte" ſich knüpfende Empfindungen aber dann allerdings den Hauptinhalt der muſikaliſchen Compoſition ausmachen. Ebendeßwegen weil dieſes Lyriſche hier das Hauptmoment bildet, iſt auf rein epiſche oder gar dramatiſche Form bei der Compoſition der Worte ſelbſt nicht Bedacht genommen, die Mehrzahl derſelben wird einfach, ohne alles erzählende Beiwerk recitirt, und zwar in Choralform, nicht in Recitativ- oder Liedform (wie das Geſetz der Dramatik es fordern würde), weil es ſich eben nur darum handelt, ſie der Gemeinde gegenüberzuſtellen in einer der Gewichtigkeit, die

Digitized by Google

sie als Mittelpunkt des Ganzen haben, vollkommen entsprechenden (darum chorischen) Form. Das „Ach mich dürstet" wird von einer Solostimme vorgetragen, die aber nicht dramatisch den Sprechenden selbst, sondern nur einen epischen, die Worte dieses Letztern berichtenden Erzähler vorstellt; hier macht sich das epische Moment mehr geltend, wie auch nachher in der instrumentalen Schilderung des Erdbebens, aber nur ganz im Vorübergehen. In umfassenderem Maaßstabe tritt das Epische, an einzelnen Puncten („Ja nicht auf das Fest" u. s. w., „Laß ihn kreuzigen" u. s. w.) zum wirklich Dramatischen fortgehend, in das lyrische Oratorium herein in Bach's Passionsmusik. Sie ist der Grundtendenz nach lyrisch, Betrachtung der Leiden Christi, an die sich überall sogleich das Aussprechen der Gefühle des Subjects, der Gemeinde anschließt, die für sie sich an jenes Leiden knüpfen; aber sie läßt auch der epischen und dramatischen Schilderung in epischen Recitativen und dramatischen Chören so weiten Raum, daß sie eigentlich alle drei Formen des Oratoriums in sich vereinigt. Nicht so großen aber gleichfalls sehr bedeutenden Umfang hat das Epische in Händel's Messias. Die Anlage ist hier die: einzelne der Geschichte und Handlung gleichsam während ihres Verlaufes zuschauende Stimmen erzählen dieselbe nach ihren einzelnen Momenten einem zuhörenden, idealen, die Gemeinde repräsentirenden Chor, jedoch so, daß die Erzählung nicht in die epische Breite des Thatsächlichen eingeht, sondern die innere Bedeutung desselben überall als Hauptsache behandelt; dieser erzählenden Schilderung, die im dritten Theil („Merkt auf, ich sag' ein geheimes Wort") auch zu lehrhafter Ansprache übergeht, antwortet der Chor, bald vollstimmig (d. h. auch musikalisch als Chor), bald nur durch Quartett, bald auch blos durch Einzelstimmen sich aussprechend (z. B. in der Arie „Ist Gott für uns"), indem er seine Gefühle darlegt, wie sie an die einzelnen Momente der Handlung sich knüpfen. Einmal tritt auch ein dramatischer Chor ein („Er trauete Gott"), der eigentlich zu vereinzelt neben den sonst fast durchaus lyrischen Chören dasteht und daher in's Ganze nicht recht paßt. Aus dem über diese beiden Oratorien Gesagten geht zugleich hervor, daß die Vereinigung der drei Gattungen, namentlich des Epischen und Lyrischen (obwohl Verfehltes dabei mitunterlaufen kann), nicht unerlaubt, sondern je nach Anlage des Ganzen sehr wirksam ist. Je reicher das Objective sich entwickelt, je ausdrucksvoller es dargestellt wird, desto mehr gewinnt auch das subjectiv Lyrische an Entwicklung, Farbe und Ausdruck; dem blos lyrischen Oratorium fehlt es an concreter Schilderung und daher auch an eigentlich concreter Gefühlsfärbung. — Rein episch, höchstens mit lyrischen Beigaben (z. B. Schlußsätzen) ist die (epische) Cantate, wie z. B. Händel's Alexanderfest. Eine Begebenheit oder Handlung, das Einzelne, was die in ihr auftretenden Personen reden und thun, wird von zuschauenden Persönlich-

Digitized by Google

keiten der Reihe nach erzählt; weder ein der Handlung gegenübertretender Chor ist da, noch treten die Personen der Handlung selbstredend auf. Aber — und hierauf beruht der Unterschied der „Cantate" von Lied, Ballade u. s. w. — die Handlung soll doch in größerem Styl, in der Form des Tonwerks, nicht des bloßen Stücks, objectiv veranschaulicht, sie soll dem Hörer geschildert werden mit allen musikalischen Mitteln, welche aufgeboten werden können, um ihr inneres Leben, die in ihr immanenten, in ihr spielenden und wirksamen Gefühle, Affecte u. s. w. in voller Objectivität, in kräftigem Heraustreten zu veranschaulichen, und daher erzählt nicht blos Eine Stimme (nicht blos ein Balladensänger), sondern die Erzählung vertheilt sich (wie bei der größern lyrischen Cantate §. 804 die Aussprache der Gefühle) an verschiedene musikalische Persönlichkeiten, an Recitativ- und Arienstimmen, an Terzette, Chöre u. s. w., je nachdem das einzelne Moment der Handlung durch seinen Inhalt mehr für den einfachern Solo- oder für den gewichtigern, nachdrücklichern Ensemblevortrag sich eignet; bedeutsam verwickelte Momente, z. B. solche, in welchen Reden oder Handlungen einer Mehrheit, einer Kriegertruppe oder dgl., erzählt werden, theilt der Componist einem Chore, weniger bedeutende den Einzelstimmen zu. Die Cantate nimmt also in ihrer Stimmenvertheilung bereits Rücksicht auf die Persönlichkeiten der Handlung selbst; die singenden Stimmen und Stimmganzen bilden bereits die handelnden oder leidenden Einzel- und Gesammtpersönlichkeiten entsprechend ab, und es ist somit nur noch ein kleiner Schritt zum dramatisch-epischen Oratorium, das ein Drama, nur ohne scenische Darstellung ist, aber auch lyrische Elemente, z. B. Gesänge eines zuschauenden idealen Chors (wie in Mendelssohn's Paulus und am Schlusse des Elias), und ausführlichere epische Recitationen sei es nun durch Einzelstimmen (wie die Oper es thut) oder an geeigneten, bedeutsamen Stellen durch Chorstimmen (wie mehrmals im zweiten Theil des Elias) in sich aufnehmen kann, so daß in letzterem Falle das Oratorium gerade wie die Cantate verfährt. Im Ganzen jedoch ist zu rathen, daß das dramatisch-epische Oratorium nicht zu viel lyrische Zugaben erhalte, da die Lebendigkeit der Handlung durch zu öftere Unterbrechungen nothleidet und so ein erschlaffendes Element in die Composition hereinkommt. Anders ist es beim lyrischen Oratorium; dieses kann in einzelnen Momenten sich zu dramatischer Objectivirung dessen, was das Subject anschaut und mit Empfindung betrachtet, steigern (wie eben bei Bach), damit gewinnt das Werk an Leben und Kraft; aber ein Herabgehen aus dem bewegtern dramatischen in das weichere lyrische Gebiet ist immer mißlich, es wirkt leicht sentimental, abschwächend (im Paulus z. B. ist doch etwas zu viel Lyrisches, zu viel Choral, am Schluß des im ersten Theil so dramatischen Elias auch; Händel

Digitized by Google

hat mit Recht dergleichen nicht in seinen epischen Oratorien, die eben auch darum so ganz aus Einem Guß und von so ungetheilt kräftiger Wirkung sind).

Die weitere Gliederung, religiöses und weltliches, ideales oder realepisches Oratorium, ergibt sich von selbst. Das ideale Oratorium, wie Spohr's letzte Dinge, das nicht eine Geschichte, sondern eine in episch-dramatischer Form sich darlegende ideale Anschauung zu seinem Inhalte hat, wird am ehesten auf dem Boden der Religion sich bilden, jedoch stets beschränkte Bedeutung haben, weil es der concreten Bestimmtheit, wie dieser Musikzweig sie fordert, zu sehr entbehrt und daher auch der religiösen Cantate noch zu nahe bleibt. Das realepische Oratorium kann neben den religiösen auch ethische, heroische, patriotische, weltgeschichtliche, sowie Stoffe aus der unmittelbaren Wirklichkeit des Lebens wählen, Alles mit gleich guter Wirkung, obwohl die Aufgabe immer sein wird, auch in nicht direct religiösen Oratorien ein religiöses und ethisches Grundgefühl durchklingen zu lassen, um dem Ganzen die höhere Weihe tiefern Empfindungsgehalts und innigerer Ergriffenheit zu geben, die es nicht so entbehren kann, wie die mehr auf Einzelcharakteristik und drastische Wirkung angewiesene Oper. Das Oratorium läßt seine Anschauungen, Begebenheiten, Handlungen und Personen noch nicht scenisch zu voller empirischer Wirklichkeit heraustreten, es kann ebendarum auch weder zu spezifischerer Charakterentwicklung, die erst bei concretem Verlauf einer in's Breite sich exponirenden Handlung anschaulich wird, noch zu einer solchen reichern Entfaltung der Handlung selbst fortgehen, es erzählt die Handlung blos und erzählt sie nur in ihren Hauptmomenten, es läßt die activen Personen nicht wirklich handeln, sondern es läßt theils nur Andere ihre Handlungen und den Eindruck derselben auf sich berichten, theils sie selbst blos die Hauptstimmungen vortragen, in denen sie handeln oder in die sie durch den Gang der Ereignisse versetzt werden, es ist also überall auf das Moment des Gefühles als auf die Hauptsache hingewiesen, ein Oratorium, in welchem dieses nicht zu voller Entwicklung käme und nicht den Schwerpunkt des Ganzen ausmachte, wäre etwas so Trockenes und Unlebendiges, daß es nicht angehört werden könnte, und darum muß es auch einen tiefern, innigern d. h. religiösethischen Gefühlsinhalt haben, in welchem zugleich die in der Handlung auftretenden Einzelgefühle ihre Zusammenfassung zu höherer Einheit erhalten. Die schöne Vereinigung des Religiösen mit Stoffen, die dem Gebiet der unmittelbaren Wirklichkeit entnommen sind, in Haydn's Schöpfung und Jahreszeiten ist bekannt; diese Werke sind aber zugleich, auch hievon abgesehen, Hauptbeispiele für die Oratorien, welche der §. als Lebens- oder Sittenbilder bezeichnet. Sie sind nicht mehr eigentliche Geschichte oder Handlung, aber sie sind, wie das Sittenbild überhaupt (§. 702), doch epischer Natur, Schilderungen von Begebenheiten und Zuständen, an welche

Digitized by Google

sowohl in dem betrachtenden Subject als in den an ihnen betheiligten Personen die von dem Tonwerk musikalisch objectivirten Empfindungen sich knüpfen. Beachtenswerth ist, wie in der „Schöpfung" ein Fortgang vom Epischlyrischen zum Dramatischen stattfindet. In den beiden ersten Theilen wird das Schöpfungswerk von einzelnen Engeln und von Chören gesungen, welche zugleich Engelchöre repräsentiren; hier also herrscht, indem die Handlung von zuschauenden Personen, die außerhalb derselben stehen, vorgetragen wird, die Weise der epischen Cantate, allerdings mit dem Unterschiede, daß diese Personen nicht abstracte Personen (Erzähler), sondern zugleich selbst wenigstens innerlich an der Handlung sich betheiligende, sie mitfühlende und sie daher auch (in den Chören) mit Lobgesängen verherrlichende Individuen sind; vollständig aber beginnt die dramatische Form erst im dritten Theile mit dem ersten Menschenpaare, das hier auf den Schauplatz tritt und die Empfindungen ausspricht, in die es sich durch seinen Eintritt in die göttliche Welt versetzt findet. Der Unterschied der Behandlung war nothwendig durch die Natur der Sache; die Schöpfung selbst konnte nicht dramatisch dargestellt werden; ebensowenig aber wäre es passend gewesen, im dritten Theil die epischrecitirende Form beizubehalten, es mußte vielmehr hier zu der lebendigern dramatischen fortgegangen werden, wieder ein Beweis, wie auf dem Gebiete des Oratoriums keine strenge Sonderung der Behandlungsarten vorgeschrieben werden kann.

Gesetz ist für das Oratorium, daß die Musik, auch wo der Inhalt religiös erhaben ist, musikalisch schön, d. h. directer Gefühlsausdruck, ebendarum aber in den spezifisch dramatischen, affectvollen Partien auch vollständig dramatisch bewegt sei. Die Musik wirkt hier nur durch sich selbst, sie allein muß den Text veranschaulichen und beleben, sie muß also ein volles und schlechthin klares und charakteristisches Heraustreten der Gefühle und Erregungen zu ihrem Einen Zwecke machen. Nirgends ist daher vor Allem Melodie und bei gewichtigern, bewegtern Partien wirksame Harmonik und Rhythmik so unerläßlich wie hier; die rein lyrische Musik kann einfacher verfahren, weil sie weniger in der Charakteristik zu leisten hat, auf die im Oratorium Alles ankommt, weil es bestimmte, an eine concrete Anschauung sich anschließende, aus bestimmten Ereignissen, Handlungen, Zuständen sich entwickelnde Gefühle ganz allein in voller Anschaulichkeit zu malen hat. Eine Hauptstelle nehmen ebendeßwegen auch die Chöre ein, sowohl die lyrischen als die dramatischen; sie sind im Oratorium überall der Gipfel- und Schlußpunct, weil in ihnen sowohl die Bewegtheit der Handlung als besonders der Reflex der Ereignisse und Actionen im Gefühle der betheiligten Personen sowie im subjectiven Bewußtsein seinen umfassendsten, kräftigsten, unumwundensten, vollsten, erhabensten Ausdruck erhält. Richtige Vertheilung der Stimmen, passende Folge der

Digitized by Google

Solo- und Enſemblepartien in Gemäßheit des Inhalts der einzelnen Partien und entſprechend den Geſetzen des Wechſels und Contraſts, der Abſtufung und der Steigerung (des höhern Rhythmus) iſt natürlich eine Hauptſache. Dankbar iſt beſonders die Stellung des Orcheſters; es verſtärkt den Gefühlsausdruck, es begleitet den individuellen und den Chorgeſang mit unſichtbaren, ſympathetiſch mitklingenden Stimmen, welche die Bedeutung des Vorgetragenen in ihr volles Licht ſetzen (daher im Oratorium namentlich auch die Orgel mit ihren urkräftigen, weltdurchſchütternden Tönen auftritt, wenn es gilt, den objectiven, ſubſtantiellen, transſcendenten, übermenſchlichen Gehalt des Gegenſtandes in ſeiner vollen Wucht fühlen zu laſſen); das Orcheſter malt die Gefühlseindrücke, die an Ereigniſſe, Begebenheiten, im ſittenbildartigen Oratorium auch an Veranſchaulichung von Naturgegenſtänden, mit denen das menſchliche Leben in Berührung kommt, ſich anknüpfen, es belebt die dramatiſch bewegten Partien, kurz es wirkt auch hier lyriſch, epiſchmaleriſch, dramatiſchpathetiſch wie in den entſprechenden Symphonieen, Quartetten, Sonaten u. ſ. f. Sind alle Geſetze dieſer Kunſtform in einem Oratorium erfüllt, alle Mittel, die es gebrauchen darf und ſoll, richtig verwendet, ſo ruht ein Zauber der Schönheit auf ihm, der mit nichts beſſer zu vergleichen iſt als mit dem Wohlgefühl, in das ein in Ausdruck und Farbe vollendetes, reich belebtes und doch in ruhigſter Haltung vor uns ſtehendes Gemälde uns verſetzt. Wir ſind im Oratorium aus der engen ſubjectiven Sphäre rein lyriſcher Muſik heraus, wir haben eine Anſchauung, ein Bild vor uns, das ſich ohne alle einſeitige Erregtheit allmälig entfaltet, klar und ruhig wie Sonnenſchein und doch eines ſchönen Wechſels von Licht und Schatten, hellerer und dunklerer, einfacherer und bunterer Färbung, anſprechender Lieblichkeit und ergreifender Erhabenheit, ſanfterer und ſpannenderer Bewegung nicht entbehrend. Die Muſik bietet im Oratorium ihre Mittel bereits in mannigfaltigerer und draſtiſcherer Weiſe auf, aber ſie geht über das Maaß ausdrucksvoller Schönheit noch nicht hinaus, weil ſie die verwickeltern, drängendern Momente der Handlung vor unſern Blicken verbirgt und auch die handelnden Perſonen nur vorübergehend oder gar nicht in derjenigen Aufgeregtheit zeigt, die erſt mit der ſceniſchen Darſtellung verträglich iſt. Das Gefühl ergießt ſich voll, aber nicht in ausſchreitendem Uebermaaß, es bleibt Alles innerhalb der Linie der reinen Schönheit, das Ganze athmet eine ideale Zartheit, eine zurückhaltende Jungfräulichkeit, welche der Oper allerdings fehlt, weil ſie die Conflicte und Affecte des realen Lebens in ihrer ganzen Schärfe und Macht zur Anſchauung bringen muß. Aber — und dieſe Seite der Sache iſt ebenſowenig zu überſehen — die Oper kann doch dieſes Element der Idealität, des feinern Gefühlsausdrucks ſowie des tiefen Gefühlsgehalts auch in ſich aufnehmen, das Zarte mit dem Scharfeinſchneidenden, das Jungfräuliche

Digitized by Google

mit dem Männlichderben vereinigen, sie kann die Kunstform des Oratoriums auf höherer Stufe reproduciren und mit dem vollständig entwickelten dramatischen Prinzip verschmelzen, während das Oratorium in dieses Gebiet nie ganz einzutreten, sondern es nur unvollständig abzubilden und nur im Vorübergehen es zu berühren vermag; die Oper ist eine universellere Form, zu der das Oratorium geradezu selbst hindrängt, je mehr es sich der rein lyrischen Musik gegenüber in seiner Eigenthümlichkeit, d. h. nach der dramatischen Seite hin entwickelt. So hat gerade Händel's letztes Oratorium Jephtha einen so entschiedenen Charakter dramatischer Verwicklung und dramatischer Erregtheit der Empfindungen und Affecte, daß die Oratorienform zu weich, zu zart, zu farblos erscheint; gerade der Meister des Oratoriums mußte, nachdem er eine so große Reihe lyrischer und epischer Werke dieser Gattung durchgearbeitet hatte, naturgemäß endlich wieder bei dramatischern Stoffen ankommen, die bereits nach vollständiger scenischer Darstellung verlangen.

§. 820.

Das größere Tonwerk wird rein dramatisch lyrisch, wenn es nicht mehr den für das Subject an ein objectives Geschehen sich knüpfenden, sondern lediglich den in einer Handlung selbst zu Tage tretenden Gefühlsinhalt d. h. die Gefühle und Stimmungen der Personen der Handlung, wie dieselben den Gang der Handlung theils bestimmen, theils durch ihn bestimmt werden, musikalisch darstellt, und wenn es hiemit sowohl eine scenische Darstellung der ganzen Handlung, als auch eine Tonmalerei verbindet, welche allen besonders hervorzuhebenden und musikalischer Veranschaulichung fähigen Momenten und Partien der Handlung diese Veranschaulichung zur Seite stellt.

Der §. hebt die musikalische Begleitung der Handlung erst hier ausdrücklich hervor, weil sie im Oratorium um seines subjectiv innerlichen Charakters willen weniger bedeutend und durchgreifend ist. Geht die Veranschaulichung einer Handlung bis zur vollständigen scenischen Darstellung fort, mit welcher eine reiche Zahl mannigfachster im Oratorium verschwiegen bleibender oder blos kurz erzählter Einzelactionen, Situationen, Zufälle, Ueberraschungen, Schreckniſse, Wirrnisse, Tumulte, oder auch concrete Handlungen, wie Tanz, Marsch, Prozession, Opfer, offen auf den Schauplatz treten, so wird das Verhältniß anders, die Musik muß hier wirklich über die bloße Gefühls- und Affectsschilderung zur Malerei von Situationen, Begebenheiten und Handlungen oder doch zu einer ihre Bedeutung andeutenden Begleitung fortgehen, sie kann da nicht schweigen, wo die Vorgänge auf der Bühne so laut reden, sie muß auch dem Ohre einen kräftigen und bestimmten Eindruck von Dem geben, was das Auge in

Digitized by Google

lebendiger Wirklichkeit vor sich steht; sie muß den „Gefühlsgehalt" der Ereignisse und Handlungen gerade so objectiviren, wie die Gefühle selbst, einmal deßwegen, weil auch von letztern (z. B. dem Schrecken, der Unruhe, der innern Vernichtung) ein vollständig klares musikalisches Bild erst entsteht, wenn sie nicht gemalt werden, ohne zugleich die sie bedingenden und bestimmenden Anlässe (schreckendes, niederschmetterndes Auftreten einer höhern Natur- oder Schicksalsgewalt u. dgl.) zu malen, und für's Zweite auch hievon abgesehen schon darum, weil jeder nicht indifferenten oder zu unbedeutenden Begebenheit, Lage und Action auch an sich irgend ein Gefühlsgehalt, ein Verhältniß zum Gefühl, eine Art auf das Gemüth so oder anders zu wirken (zu schrecken, zu beunruhigen, lebhaft zu beschäftigen, Behagen zu erregen, komisch zu ergötzen, frei aufathmen zu lassen u. s. f.) eigen ist, ein Gefühlsgehalt, dessen Nichtmalung der musikalischen Darstellung der Gesammthandlung alles höhere Leben und alle bestimmtere Färbung entziehen würde. Das Mittel, das die Musik dazu hat, sind die Kräfte, Klangfarben und charakteristischen Tonbewegungen des Orchesters und der einzelnen Instrumente. Das Oratorium steht noch immer wie der rein lyrischen, so der bloßen Vocalmusik näher, weil es diese instrumentale Malerei der Situationen und Handlungen nur in beschränkterem Maaße anwendet; erst mit dem musikalischen Drama tritt die Wechselwirkung von Vocal- und Instrumentalmusik vollständig in Wirklichkeit, obwohl auch hier das durch die Natur der Sache gebotene Verhältniß der Unterordnung des Orchesters unter den Gesang nicht aufgehoben werden darf, wenn nicht die Klarheit und Schönheit des Ganzen zu Grunde gehen soll. Der Schwerpunct liegt auch im musikalischen Drama auf Seiten der Malerei des Innern, der Empfindungen und Affecte, die ihr allein vollkommen gelingen kann; wird dieser Schwerpunkt verschoben, so tritt der schon erwähnte Purismus in sein relatives Recht ein, der die Wahrheit und Innigkeit des melodischen Gefühlsausdrucks für das Ein und Alles der Musik erklärt. — Bloße Instrumentalbegleitung der Handlung eines (gesprochenen) Drama's, das sog. Melodrama, ist zulässig bei Werken, in welchen das Element der lyrischen Empfindung (wie z. B. theilweise in Göthe's Egmont) sich so entschieden geltend macht, daß musikalische Begleitung einzelner Momente der Handlung, in welchen dieses lyrische Element ganz für sich heraustritt, naturgemäß ist und nichts Störendes in's Ganze hereinbringt. In der Regel aber muß der Gang des nichtmusikalischen Drama's einen Verlauf nehmen, der innerhalb der Sphäre des realen nach außen gewendeten Handelns bleibt und mithin solche Uebergänge in's lyrische Gebiet ausschließt, daher das Melodrama und ebenso die nur unter denselben Bedingungen wie dieses zulässige Musik der Zwischenacte blos eine exceptionelle Nebenform der dramatischen Musik bilden kann. Dasselbe gilt, nur in anderer Weise, vom Ballet,

Digitized by Google

dem pantomimischen Drama mit Instrumentalbegleitung, einer Form, die durch sich selbst auf einen engen Kreis poetischer Darstellungen beschränkt ist, der Musik aber allerdings Stoff zu charakteristischen Compositionen gewähren kann.

§. 821.

1. Wenn das dramatische Tonwerk über die Schilderung einfacherer und beschränkterer Vorgänge zur eigentlichen „Handlung" von größerem Umfang und von concreter Entwicklung sich ausdehnt, welche das Product der Charaktere einer Mehrheit in ihr zusammentreffender Personen und bestimmter Verhältnisse und Situationen, in denen sie sich finden, ist und ihrem ganzen Verlaufe nach
2. bis zu ihrem nothwendigen Abschlusse zur Darstellung kommt, so ist hiemit die Oper gegeben. Die Musik ist in der Oper Selbstzweck, nicht bloßes Mittel zu einer Verschärfung oder Verdeutlichung des dramatischen Ausdrucks, und die Anlage des Drama's muß daher der Musik zu freier Entfaltung ihrer selbst, d. h. zu ungehemmter Gefühlsmalerei, die ihr Wesen ist, Raum gewähren. Andrerseits ist der Zweck der Oper eine rein dramatische, Handlung und zwar eben diese bestimmte Handlung zu musikalischem Ausdruck erhebende Musik, der dramatische Ausdruck also Grundgesetz der Opernmusik. Beide Forderungen finden ihre Vereinigung und Vermittlung darin, daß die Oper so angelegt ist, daß in der Handlung, im Drama selbst der Gefühlsgehalt das Ueberwiegende und überall Heraustretende ist, das Drama somit selbst einen musikalischen Ausdruck, der überall Gefühl in reichen Formen und Farben oder in freier Entfaltung der Mittel der Musik malt, nicht nur zuläßt, sondern geradezu fordert.

1. Kleinere Formen, wie die Scene, die nur eine einzelne dramatische Situation oder (wie die Ode-symphonie Columbus von F. David) eine Reihe solcher musikalisch, wiewohl ohne theatralische Darstellung (somit noch in der Art des Oratoriums) veranschaulicht, das Sing- und Liederspiel, das Vaudeville (Singspiel, das vorzugsweise Volkslieder in sich aufnimmt), können als Uebergangsstufen zwischen Oratorium sowie zwischen reiner Vocalmusik und Oper wohl für sich bestehen, aber sie bilden keine Hauptgattung, weil es ihnen an einer sich in sich verwickelnden und vertiefenden Handlung fehlt; sie heben nur den Gefühlsgehalt einzelner Momente heraus, sie sind Situationsbilder (§. 711) oder Reihen von solchen und lassen daher auch mit der Musik den Dialog abwechseln, sobald die lyrischen Momente vorüber sind und die Handlung, d. h. das was sie an Handlung haben und dem es an musikalisch zu schildernder innerer dramatischer Erregtheit und Bedeutsamkeit fehlt, wieder ihren Verlauf nimmt. Um musikalisch darstellbar zu sein, muß, wie schon §. 820 bemerkt ist, die Handlung stärkern Gefühlsgehalt, höhere Eindringlichkeit und Nachdrück-

Digitized by Google

lichkeit, intensivere Wirkung auf Gefühl und Gemüth haben; wo kein bestimmter, scharfer Eindruck auf die Empfindung ist, da ist kein Stoff zur Musik; eine solche Nachdrücklichkeit und Eindringlichkeit aber gewinnt die Handlung erst bei concreterer Verwicklung, wie das eigentliche Drama sie darstellt, und daher entsteht auch erst mit diesem die wahrhaft dramatische Musik, das vollkommen dramatische Tonwerk.

2. Die Sätze, welche die zweite Hälfte des §. aufstellt, sind schon in §. 802 (der Wagner'schen Schule gegenüber) sowie in §. 818 vorbereitet, und es ist daher hier blos genauer anzugeben, worin die Anlage der Oper bestehe, vermöge welcher in der Handlung selbst der Gefühlsgehalt so überwiegt und so überall heraustritt, daß sie selbst nicht einen dürftig trockenen, sondern voll musikalischen, alle Mittel melodischer, harmonischer, rhythmisch-dynamischer Entfaltung verwendenden Ausdruck postulirt. Der Gefühlsgehalt muß 1) überwiegen; denn Lyrik bleibt die Musik immer, da die Tonmalerei, welche objective Ereignisse und Actionen begleitet, immer von untergeordneter Stellung und Bedeutung bleiben muß, auch die Oper ist dramatisch-lyrisches Gedicht. Damit ist gegeben, daß die Handlung der Oper einfach sein muß, einfach in dem Sinne, daß nicht zu viel Handlung, zu viel „Action," d. h. nicht zu viele und zu große Partieen in ihr sind, in welchen gehandelt oder verhandelt wird, in welchen die Personen aus der Sphäre des Gefühls in die breite Sphäre des Verständig-praktischen hinaustreten. Eine Oper, welche zu viel Action und in ihr ihren Schwerpunct hat, müßte manches Unmusikalische musikalisch componiren und würde selbst, wenn dieser Uebelstand vermieden werden könnte, zu einer Breite und Dehnung der musikalischen Composition, die all den umfangreichen Verschlingungen und Wendungen der in's Detail sich ausspinnenden Actionen zu folgen hätte, genöthigt werden, bei welcher nichts Anderes als Stoffüberfüllung, Undurchsichtigkeit, Ermüdung herauskäme. Zu viel und zu spezialisirte Handlung absorbirt zudem das Interesse an der Musik; durch Ueberladung mit Handlung wird die Oper allerdings ein Zwitter, ein Compositum aus unverträglichen, nicht zur Einheit zusammenzuschauenden Elementen (S. 829 f.), bei dem man bald die Musik wegwünscht, um die Handlung rein zu haben und sie nicht durch die Musik stets retardirt zu sehen, oft aber auch die Handlung, um der Musik ungestörter folgen zu können. So kann es, um von andern Beispielen zu schweigen, nicht geleugnet werden, daß die Oper Figaro in Vergleich mit Don Juan zu viel Handlung und zu viele der musikalischen Composition widerstrebende Partieen von zu undurchsichtiger Verwickeltheit und von zu wenig Gefühlsgehalt hat, namentlich im ersten und letzten Finale, wo die musikalische Recitation oft noch bloße Form ist und hinter der Bewegtheit der Action ganz zurücktritt, während die beiden Finale's in Don Juan nicht nur dramatische, sondern

Digitized by Google

ebensosehr die höchste musikalische Erregtheit und dabei eine Einfachheit haben, die das musikalische Interesse zu seinem Rechte kommen läßt, ohne dem dramatischen Eintrag zu thun, wogegen dann allerdings die Zauberflöte wieder zu wenig Action hat, zu lyrisch, dem Oratorium zu nahe ist; nur ein „Ueberwiegen," nicht ein das Dramatische abschwächendes Vorherrschen des weichen lyrischen Elements ist in der Oper das Richtige. Sodann muß 2) der Gefühlsgehalt überall heraustreten, qualitativ oder quantitativ. Die Handlung der Oper kann z. B. keine dem Gebiet des Verständigen angehörige Staatsaction, sie muß vielmehr überall durchdrungen sein von der Poesie des Gefühles, des ernsten oder heitern, des tragischen oder komischen, sie muß eine Handlung sein, in der nicht Berechnungen, sondern Gefühle das Wort führen, in den Vordergrund treten, thätig werden, in welcher ebenso die Ereignisse, die Verwicklungen, die Erfolge Gefühlsgehalt haben, eindrucksreich, gemütherregend u. s. w. sind (§. 820); die Empfindung, der Affect, die Leidenschaft, die Gemüthsbewegung, die Herzensstimmung müssen die Handlung bedingen und bestimmen, nicht der verständige Plan, das prosaische Vorgehen des berechnenden Willens und Charakters, der Charakter darf hier nur auftreten mit der Wärme oder mit der Erregbarkeit des Gefühls, die ihn unmittelbar zum Handeln treibt, so daß sein Handeln selbst nur ein in Praxis umgesetztes Fühlen, ein innerlich bewegtes oder pathetisch erregtes Handeln ist. Aber auch quantitativ muß der Gefühlsgehalt überall heraustreten, d. h. die Gefühle müssen nicht nur die Handlung durchgängig bestimmen und fortgehend erwärmen und beleben, sondern sie müssen auch für sich zur Aussprache und zur Darstellung kommen, zur Aussprache, indem die Handlung so angelegt ist, daß sie ganz von selbst, ganz ungezwungen und folgerecht, ohne regelwidrige Hemmung des Fortgangs jezuweilen in Scenen ausmündet, in welchen ein zu ihr gehöriges, durch sie veranlaßtes oder zur Aeußerung gedrängtes Gefühl Zeit hat sich auszusprechen, in Monologe, Dialoge des Gefühls, ähnlichen Partieen des Wortdrama's vergleichbar, nur daß in letztern auch nüchterne Reflexion und Ueberlegung zu Tage treten kann. Zu besonderer Darstellung aber müssen die Gefühle kommen dadurch, daß innerhalb der Gesammthandlung immer auch Situationen und Actionen sich ergeben, in welchen jene Belebung und Beseelung des Handelns durch das Gefühl in ganz spezifisch ausgeprägter Weise heraustritt, affectvoll erregte, gefühlvoll durchwärmte Scenen, sowie neben diesen auch solche, in welchen durch Ereignisse, durch diese oder jene Erfolge der Handlung die Gefühle, welche wir schon §. 814 „die passiven Stimmungen" genannt haben, reg und laut werden, also Scenen mit ergreifenden, erschütternden, Jubel und Lust erregenden Wendungen des Stückes. Zu beachten ist hier die Unterscheidung des affectvoll Erregten, Belebten und des gefühlsvoll Durch-

Digitized by Google

wärmten, Beseelten; Beides ist nicht Dasselbe, und Beides muß bis auf einen gewissen Grad stets neben einander in der Oper vorkommen; ohne eine verhältnißmäßige Zahl affectvoller, lebendig erregter Scenen wird die Oper selbst bei sonstigem tiefstem Gefühlsinhalt zu still, zu farb- und leblos, wie z. B. Fidelio diesen Mangel zeigt; ohne gefühlsvoll bewegte Scenen aber verliert sie an Innigkeit, an musikalischer Wärme und Tiefe, wie man z. B. aus Don Juan empfindungsvollere Scenen, wie im Sextett, ohne den höhern Gehalt des Ganzen zu beeinträchtigen nicht herausnehmen dürfte und aus demselben Grunde der Schluß des zweiten Finale's bei keiner Aufführung weggelassen werden sollte (eine Abkürzung, die blos von einseitigem Interesse für das drastisch Erregte und damit von derselben Einseitigkeit ausgeht, welcher ein Adagio unerträglich ist, weil sie nur für Allegro's und Presto's Sinn hat).

Für die Anlage und Disposition des Operngedichts folgt aus dem Bisherigen, sowie aus den allgemeinmusikalischen Gesetzen des Wechsels, Contrasts, Rhythmus, der Gliederung und Gruppirung, 1) das Gesetz der Beschränkung und der Einfachheit der Handlung; z. B. womöglich nur Zweizahl der Acte, da auf dem Boden der Musik, die eine so reiche Fülle von Gedanken und Formen in schneller Folge an dem Hörer vorüberführt, nur das An- und Absteigen der Handlung innerhalb dieses engern, zweitheiligen Rahmens oder in zwei einander correspondirenden Hälften ein wirklich überschauliches, sich von selbst zu Einem Ganzen zusammenfassendes Gesammtbild und damit einen Totaleindruck gibt, während zu viele Acte, selbst wenn sie nicht ermüden, jenen Rhythmus des An- und Absteigens nicht so klar hervortreten lassen und zu sehr in selbständige, einander nicht mehr direct correspondirende, als Einheit zusammenzuschauende Ganze aus einander fallen (auch in der Oper ist somit wie überall in der Musik die Zweitheiligkeit die Grundform); ebenso schlechthin spannende, aber nicht in's Breite und Prosaische sich verlierende, einfach und durchaus anschaulich sich wieder lösende, das Musikalische frei gewähren lassende Verwicklung. 2) Das Gesetz zunächst der formalen Belebung und Vermannigfaltigung des sonst eintönig werdenden Ganzen durch wechselndes Auftreten der verschiedenen musikalischen Formen, von Monodie und Lied oder liedartiger Arie bis hinauf zum Chor (Duette u. s. f.), vom einfachern Instrumentaltonstück und einfacher Instrumentalbegleitung bis hinauf zu symphonischer und voller Orchesterverwendung. 3) Das mit dem zweiten sachlich zu demselben Resultat führende Gesetz des wechselnden Hinundhergehens zwischen Scenen vorwärtsschreitender Handlung und stillhaltender Aussprache der Empfindung, zwischen Scenen affectvollen, drastisch bewegten Zusammen- und Gegeneinanderwirkens der Personen und Massen und ruhigern Heraustretens der Gefühle einzelner besonders betheiligter

Digitized by Google

Individuen, endlich zwischen Scenen activen, vorherrschend thätigen, die Handlung weiterführenden Charakters und hinwiederum solchen, welche mehr abschließender Natur sind, indem in ihnen Resultate, durch die Actionen motivirte Erfolge, Begebenheiten nebst lebendigem Ausdruck der durch sie erregten passiven Stimmungen zu Tage treten. Daß somit an der bisherigen Form der Oper mit ihrem Wechsel von Ensemblestücken (besonders stark bewegten, alle Kräfte zusammenführenden, große Abschnitte oder Abschlüsse der Handlung darstellenden Finale's) und ein- oder mehrstimmigen Solostücken nichts Wesentliches geändert werden, daß man aus der Oper weder ein in einseitiger Erregtheit vorüberrauschendes Finale oder Massendrama, noch ein ohne reichern Scenenwechsel sich fortziehendes, mehr episches als dramatisches Gewebe von unmelodisch recitativischen Dialogen kommender und gehender Stimmen, wie man neuerdings will, machen kann, liegt am Tage; selbst das blos musikbegleitete, der antiken Tragödie verwandte Drama (§. 802), in welchem die musikalische Gedankenentwicklung der poetischen untergeordnet und ihr nur zur Erhöhung des lyrischen Eindrucks beigegeben wäre, könnte ohne Wechsel ein- und vielstimmiger Musikformen und ohne geordnete scenische Disposition nicht bestehen.

In Betreff der Wahl der Stoffe für die Oper ergibt sich aus der Forderung, daß der Gefühlsgehalt überwiege und überall heraustrete, vor Allem das Negative, daß aus ihr Handlungen, die zum Gesungenwerden untauglich sind, und Personen, denen ihrer ganzen Natur nach das Singen, das gemüthbewegte Aufgehen in musikalischen Gefühlserguß nicht beigelegt werden kann, steife Charaktere, prosaische Rechner, reisende Engländer mit Regenschirm und Shawl, betrogene Betrüger, falsche Propheten, bei denen singender Herzenserguß nur noch eine Lüge weiter ist, überallhin, nur nicht in die Oper, gehören. Gefühlerwärmte Handlung und gefühlwarme Personen können hier allein auftreten; wie alle Musik Bild des Lebens ist, so muß vor Allem in der Oper der frische Pulsschlag wirklichen Lebens herrschen, wenn sie nicht eine widersprechende und widerliche Fiction, eine bemalte Statue, eine geschminkte Kokette sein soll. Es ist in ihr wahrlich schon Fiction genug, da sie den natürlichen Wortausdruck in einen erhöhten Stimmungsausdruck umsetzt; diese Fiction ist nur dann nicht unwahr, wenn in den Personen ein so erregtes und bewegtes Leben ist, daß der erhöhte Stimmungsausdruck für sie als der natürliche, d. h. als ein Ausdruck erscheint, der deßwegen an die Stelle des gewöhnlichen trete, weil das lebhafter wogende Gefühl zu einer stärkeren, die Schranken der Gewohnheit und Convention, die Nüchternheit der Reflexion durchbrechenden Aeußerungsweise dränge. In dieser Beziehung ist schon die komische Oper weit beschränkter als das komische Drama; die reflectirtere Komik des Verstandes, des Witzes, der Intrigue ist von ihr ausgeschlossen, ihre Sphäre ist die

Digitized by Google

unmittelbare Gefühlskomik, die frisch in's Leben heraustritt; komisch heitere, lustige Stimmungen, komisches Pathos und Poltern, komische Affecte der Furcht, der Ueberraschung, des Aergers, der getäuschten Erwartung und dergleichen bilden ihr Gebiet, da sonst die Composition an ihr keinen Stoff fände, den sie musikalisch beleben könnte. Aehnlich verhält es sich mit der ernsten Oper. Am wahrsten ist sie, wenn volle und frei sich gebende Gefühlserregtheit, Gefühlspoesie oder tiefe, innerlich ergreifende, das Herz zur Aeußerung treibende Gemüthsbewegtheit oder Beides zumal ihr Grundton ist; die Gefühlspoesie der Lebenslust, der Liebe, die Bewegtheit der Leidenschaft, der Begeisterung, der opferbereiten Hingebung, der verletzten, Sühnung eines Frevels suchenden Pietät, des heroischen Thatendranges, des Patriotismus, des Glaubensmuthes, der Kindes-, Eltern-, Gatten- und Menschenliebe, diese und verwandte Motive sind die Sphäre, aus welcher die Oper wählen muß. In dieser Beziehung hat R. Wagner ganz Recht, wenn er gegenüber einer Entartung des Opernwesens, welche unmusikalischen Sujets musikalische Kleidung umhängt, wieder auf Gefühlsstoffe dringt und solche z. B. in der deutschen Mythe sucht; nur ist es einseitig, blos in einer abstracten, poetisch überspannten Hingebung und Aufopferung, wie seine weiblichen Hauptfiguren sie darstellen, eine des musikalischen Ausdrucks würdige Gefühlsbestimmtheit finden zu wollen und überhaupt das poetische Element der Oper in dem Maaße vorherrschen zu lassen, wie es hier geschieht. Die Gefühlspoesie, wie die Oper sie zu schildern hat, verlangt freilich auch eine entsprechende poetische, nichtprosaische Umgebung; aber damit ist es noch nicht gestattet, eine ganz abstracte, phantastisch mythologische, abenteuerliche Poesie auf die Bühne zu bringen, welche ja bekanntlich mit dem Wunder nur sehr sparsam umgehen, nicht aber schlechthin Unwirkliches in Form eines Wirklichen in Scene setzen darf. Mozart's Don Juan, den Wagner nicht müde wird zu preisen, zeigt am besten was für eine Poesie in der Oper am besten wirkt, nämlich eben die Poesie des Gefühls selbst, nicht die des Mährchens, die Poesie der Lebenslust und Leidenschaft; dieser Poesie des Lebens tritt in der Person des „steinernen Gastes" die mythische Poesie allerdings zur Seite und gegenüber, aber in einer von den realen Verhältnissen der menschlichen und sittlichen Welt nicht zu weit abliegenden Form, weil es doch nur der Geist des Gemordeten ist, der erscheint, und weil sich in ihm zugleich die Idee der ebenso ernst strafenden als mit Liebe zur Besserung mahnenden ewigen Gerechtigkeit treffend personificirt. Die Oper kann an sich wohl poetischer sein als die eben genannte; sie darf uns in eine zauberhafte romantische Welt versetzen, denn der Gefühlsgehalt, der ihr die Hauptsache ist, kann auch innerhalb einer solchen sich reich entwickeln, ja das Gefühl scheint in ihr in seinem eigentlichsten Elemente zu sein, weil eine poetische Welt nur der äußere Wiederschein der

Digitized by Google

innern Poesie des über die Schranken der Wirklichkeit sich emporhebenden Gefühles ist; diese rein poetische oder romantische Oper, wie sie namentlich Weber ausgebildet, ist wirklich eine vollberechtigte Gattung. Aber eine bis zum Phantastischen gehende Steigerung des Romantischen ist unzulässig, da wenn aller feste Boden der Wirlichkeit entschwindet, auch für wahres Gefühl, das doch allein musikalisch anspricht, kein Platz mehr ist, sondern in einer durch und durch unwirklichen Welt auch die Gefühle zu leerem Scheine werden ohne Leben und Wirklichkeit, ohne Kraft und Innigkeit, wie sie zu musikalischem Ausdruck als nothwendige Bedingung erforderlich ist. Auch ist die romantische Oper, selbst wenn sie sich von solchen Extremen ferne hält, nicht die höchste Gattung, eben weil in ihr doch immer zu wenig Wirklichkeit, Substanz, Gediegenheit, zu wenig Möglichkeit wirklicher dramatischer Spannung und Entwicklung, zu wenig selbstthätiges Wollen und Handeln, zu viele Phantasiegestalten (Geister u. s. w.), welche die Sphäre des menschlichen Handelns verengen, zu wenig Boden für sittliche und sociale Verhältnisse ist, aus denen in Folge von Collisionen und Conflicten eine vollgewichtigere Gefühlserregtheit und besonders eine tiefergehende Gemüthsbewegtheit erwachsen kann; mit der Romantik wird Alles Spiel der Phantasie, mit dem Spiel aber entschwindet die objective, feste Realität und damit auch der ernstere und gediegenere Gefühlsgehalt. In Don Juan wirkt das mythisch Poetische nicht als Poetisches, sondern lediglich als Bild einer sittlichen Idee, die nichts Gedichtetes, sondern absolute Wirklichkeit ist, und auch das andere poetische Element dieser Oper, die Gefühlspoesie der Lebenslust, ist nur ihre Eine Seite, sie ruft durch den Frevel, in den sie stürzt, die Gemüthsbewegtheit der verletzten Pietät und Freundschaft gegen sich auf, und erst dadurch, daß dieses ernstere, tiefere, den einfachen sittlichen Verhältnissen der Wirklichkeit entnommene Gemüthselement die andere Seite des Ganzen ausmacht, wird diese Oper das was sie ist, das ebenso schöne als erhabene Werk, dem kein anderes sich vergleichen kann, weil es durch die Vereinigung beider Elemente und durch die kräftige und entscheidende Entwicklung, die beide in ihm erhalten, einen sonst nirgends sich so zusammenfindenden Reichthum inhaltsvollster Beziehungen in sich vereinigt. Die Gattung, unter welche Don Juan fällt, kann man nicht wohl anders bezeichnen als durch den Namen ethischpoetische Oper im Gegensatz zur romantischpoetischen; ethischpoetisch ist die Oper dann, wenn einerseits dem subjectiven Element der Lebenslust, des Genusses, des Glückes ein objectives ethisches Element gegenüber- oder geradezu entgegentritt, und wenn andrerseits beide Elemente nicht nur lebendig individualisirt, in lebhaft und innig fühlenden Individualitäten verkörpert, sondern das Ganze zugleich mehr oder weniger idealisirt, über die gewöhnliche Sphäre hinausgehoben ist, damit durch diese Idealität diejenige prosaische Realität,

Digitized by Google

welche mit der Oper als dem Kunstwerk des poetisch erhöhten Stimmungsausdrucks unverträglich ist, gänzlich aus ihr entfernt werde, die ganze Handlung und Umgebung das entsprechende Abbild der in dem Drama herrschenden erhöhten Stimmung sei, und damit nicht minder die Individuen, welche die Vertreter der beiden Elemente, des subjectiven und des objectiv ethischen sind, in einer idealen Höhe und umfassenden Bedeutsamkeit erscheinen, vermöge welcher sie nichts als die Träger des Prinzips, das sie repräsentiren, sind und dieses Prinzip in ihnen vollständig und vollkommen seinen Ausdruck findet (wie z. B. die Gestalt des Don Juan in dem Prinzip der freien Subjectivität, der einseitigen Poesie des Lebens ganz aufgeht, der Comthur aber, oder in der Zauberflöte Sarastro mit seinen Priestern das ethische Prinzip in concreter Ausprägung darstellt). Zu dieser ethischpoetischen Gattung gehört auch die heroische Oper; sie ist ein etwas weniger idealistischer Zweig derselben, sie stellt der gewöhnlichen Realität nicht eine schlechthin poetische, sondern nur eine in großartigern Formen sich bewegende, großartigere Charaktere und großartige Motive und Actionen zeigende Wirklichkeit entgegen, das ideal, mythisch Poetische kann auch in sie hereingreifen, wie in Gluck's Iphigenien, Alceste, Armide, so daß sie sich, wie z. B. die letztgenannte Oper, der romantischen Gattung hierin annähert, aber sie bleibt dadurch von ihr getrennt, daß die Verwicklung auf ethischen Momenten mit beruht und daher im Kreise wirklicher, nicht phantastischer Verhältnisse sich bewegt; die heroische Oper kann, wie z. B. bei Spontini, das romantische Element auch ganz entbehren und sich mit derjenigen Idealität begnügen, die in der Größe der Charaktere und in der ethischen Bedeutsamkeit der Motive und Verwicklungen liegt. Einfach ethische Oper ist diejenige, in welcher ethische Momente die Handlung bestimmen, aber die Gestaltung des Ganzen aus den gegebenen Verhältnissen der empirischen Realität nicht heraustritt; dieser Opergattung fehlt die der erhöhten musikalischen Stimmung entsprechende idealisirte Form und Umgebung, sie läßt sich schon etwas prosaisch an, so daß das Musikalische den Eindruck willkürlicher, äußerlich bleibender Zuthat macht, so tief und gehaltvoll auch an sich die Composition namentlich im Ausdruck der ethischen Gefühle und Stimmungen sein mag, wie z. B. in Fidelio und Wasserträger. Epische, historische Oper wäre die Gattung zu nennen, in welcher die normalen Lebensverhältnisse auch beibehalten, die Verwicklung dagegen zwar umfassender und ernster Natur, aber allgemeinerer Art und in ihrem concreten Verlauf und Abschluß nicht durch das Ethische bedingt und bestimmt, sondern mehr Schicksal, Glück, Unglück überhaupt ist; diese Gattung (wie z. B. Hugenotten, Clemenza di Tito) ist in Gefahr, für die musikalische Composition zu schwer und breit, zu sehr mit realem Stoff überladen zu sein oder auch kein höheres geistiges Interesse zu bieten; Stoffe solcher Art, obwohl den

Digitized by Google

heroiſchen verwandt, gehören mehr dem Schauſpiel als der Oper an. Dagegen eignen ſich Stoffe aus der empiriſch reellen Welt für die Oper, ſobald ſie eine einfachere Verwicklung haben und das Moment der Empfindung (des Reinmenſchlichen) ſtärker hervortreten, voller ſich ausſprechen laſſen; wenn die Handlung, obwohl an ſich nicht poetiſch, doch ganz in Gefühl, Liebe u. ſ. w. aufgeht, ſo iſt das Ganze wenigſtens lyriſch, gemüthreich genug, um für muſikaliſche Compoſition zu paſſen; ſo z. B. die Entführung aus dem Serail und ähnliche Stoffe von Opern und Operetten namentlich älterer Zeit. Jedoch nicht blos die Lyrik, ſondern auch die Komik belebt die unpoetiſche Realität zu einem Gebiet, das die Opernmuſik mit beſonderem Glück anbauen kann; die komiſche Oper entſpricht der heitern Tanzmuſik, wie die heroiſche der Marſch-, die lyriſche oder gemüthliche der Lied-, die ethiſchpoetiſche der dramatiſchen Symphoniemuſik entſpricht, ſie ſtellt das bewegte Treiben und Gegeneinanderſpielen der ſich frei ergehenden Subjectivitäten und ſubjectiven Affecte und Leidenſchaften dar, ſie hat mit der romantiſch- und ethiſchpoetiſchen Oper die Poeſie, mit der gemüthlichen die Gefühlsbelebtheit gemein und kann ſich daher auch geradezu mit ihnen verbinden (wie in Don Juan, Zauberflöte, Entführung u. ſ. f.) — eine Verbindung, die in der Muſik leichter durchzuführen iſt als im Wortdrama, weil die in der Oper nun einmal herrſchende poetiſch erhöhte Stimmung beide Gattungen eng unter ſich zuſammenhält; — die komiſche Oper tritt aber ebenſo auch für ſich auf in einer nicht unbedeutenden Mannigfaltigkeit von Unterarten, von denen die verwickeltere Converſationsoper und die einfachere gemüthlich heitere, burleske Oper am weiteſten von einander abſtehen. Während die erſtere der verſtändigern Komödie ohne Muſik ſich annähert, bildet ſich die letztere weiter aus zum idylliſchen Liederſpiel (Schäferſpiel), zum Quodlibet, zur Poſſe, Nebenformen, in welchen das Dramatiſche wieder verloren geht und davon nur das Allgemeine einer Darſtellung heiter komiſcher Situationen und Handlungen übrig bleibt. Der Name „Operette" gibt keinen beſtimmten Begriff, da er ſich nur auf den Umfang bezieht; die Operette kann noch ganz dramatiſch, wie das einactige Luſtſpiel, ſie kann aber auch mehr lyriſches Singſpiel ſein und dann zu den am Anfang des §. erwähnten Uebergangsformen gehören; ebenſo gehören zu ihr diejenigen kleinern komiſchen Stücke, die ſich noch nicht zu weit von einheitlicher Entwicklung der Handlung und vollſtändigerer muſikaliſcher Begleitung derſelben entfernen. Daß wir der komiſchen Oper nicht ſpeziell eine tragiſche, ſondern nur eine ernſte, ethiſche Oper überhaupt gegenübergeſtellt haben, iſt darin begründet, daß die Tragik in der Oper nicht dieſelbe Bedeutung und denſelben Umfang beanſpruchen kann, wie im Wortdrama. Die nothwendige Einfachheit der Handlung der Oper läßt eine ausgeführtere tragiſche Verwicklung nicht zu, und die ernſte, ethiſch-

Digitized by Google

poetiſche Oper kann daher wohl auch eine tragiſche, aber nicht eine Tragödie ſein und kann das Tragiſche nicht zum Hauptſtoffe haben, weil nicht jeder Stoff dieſer Art die einfachere Opernbehandlung zuläßt. Ein weiterer Zweifel könnte darüber entſtehen, ob innerhalb der Kategorie der ernſten Oper nicht ein Unterſchied gemacht werden ſollte zwiſchen Opern, in welchen das Einzelindividuum, und ſolchen, in denen eine größere Geſammtheit die Hauptperſon iſt und den Mittelpunct des Ganzen bildet. Das Oratorium leiſtet Großes in dieſer letztern Gattung (Judas Maccabäus, Israel in Aegypten); ſoll die Oper es ihm nicht gleichthun? ſoll ſie nicht auch Völkergeſchicke auf die Bühne bringen und mit den Chören, die ſie dazu aufzubieten hätte, großartigere Wirkungen erſtreben, als ſie es gewöhnlich thut? Die Frage iſt zu bejahen, ſofern in dieſer Beziehung allerdings mehr geſchehen kann, als namentlich in der claſſiſchen Blüthezeit der deutſchen Oper geſchehen iſt, aber zu verneinen, ſofern damit gemeint wäre, es ſollte geradezu die Geſammtheit ſtatt des Einzelſubjects zum Mittelpunct der Handlung gemacht werden. Dieß konnte bis jetzt ſelbſt von R. Wagner nicht verſucht werden, weil nur das individuelle Leben ſo begrenzt und ſo bedingt, ſo beweglich iſt, um in dem Wechſel der Activität ſowohl als der Geſchicke dargeſtellt zu werden, ohne welchen es kein Drama und vollends keine Oper gibt. Es wäre allerdings eine würdige Aufgabe der zukünftigen Muſik, etwa in heroiſchen Opern, von welcher Gattung ohnedieß für die Muſik mehr zu hoffen iſt als von der mythiſchromantiſchen, Individuum und Geſammtheit in eine engere Verbindung zu bringen, in eine Verbindung wie ſie von Händel in ſeinen Oratorien ausgeführt, von Gluck in kleinerem Maaßſtabe verſucht wurde, und wie ſie Beethoven bei ſeiner Sinfonia eroica vorgeſchwebt haben mag. Einfach iſt die Sache freilich nicht; große Maſſen ſind für die Oper bald zu ſchwer, und der tiefpraktiſche Ernſt, der ſolche Tonwerke zu durchdringen hätte, könnte ſich mit dem Singen, das auf der Bühne gerade durch ſeinen Contraſt zur gewöhnlichen Stimmungsäußerung (zur Rede) ſich ſtets als etwas rein Poetiſches ausnimmt, leicht als unverträglich zeigen; die Frage muß daher eine offene bleiben und ihre Beantwortung von künftigen Entwicklungen erwartet werden.

Ueber die Stellung des Orcheſters in der Oper iſt nach früher (beſonders §. 820) Bemerktem nur beizufügen, daß es nicht blos die Einzelgeſänge, Arien, Chöre u. ſ. f. und nicht blos die einzelnen Handlungen malend, ausführend, verſtärkend, ſympathiſirend begleitet, ſondern auch die beharrliche harmoniſche Grundlage der großen Opernmelodie bildet (vgl. S. 897). Das Orcheſter ſchlingt ein Band der Einheit um das in Scenen, Handlungen und Perſonen ſtets wechſelnde Ganze; wegen des Ueberwiegens und Heraustretens des Gefühlsgehalts muß die Oper die Handlung in eine Reihe von Scenen zerfällen, in welchen das Gefühl ſich ausſpricht,

Digitized by Google

die hiedurch momentan beeinträchtigte Continuität des Fortgangs stellt das Orchester her, indem es Alles stets mit gleich unermüdeter Beweglichkeit begleitet, den Faden stets lebendig weiter führt, Pausen ausfüllt, Uebergänge (wie z. B. im Sextett des Don Juan) von einer Wendung der Handlung zur andern bildet u. s. f. Das Orchester beginnt die Handlung mit der Ouvertüre (deren Weglassung den Uebelstand mit sich führt, daß wir so nicht gleich diese zusammenhaltende, hiemit auch den Totaleindruck erhöhende Grundlage des Ganzen bekommen), es leitet sie in belebtem Gange fort durch alle Wechsel, hebt sich und senkt sich, vereinfacht und verstärkt sich mit ihr, bezeichnet ihre Höhe und Ruhepuncte, ihre Verwicklungen und ihre Abwicklung und schließt sie mit Kraft und Bestimmtheit ab, obwohl es hier auf eine der Ouvertüre entsprechende reichere Entfaltung seiner Mittel verzichten muß, indem ein hintennachkommender Nachhall der so reich bewegten Musik, mit welcher es die Handlung begleitete, nur matt und schwach erscheinen würde; die dramatische Musik kann nicht enden mit einem lyrischen Nachklang, und an diesem Puncte bleibt daher der symmetrische Bau der Oper unvollendet, auch dieß einer der Fälle, in welchen die Musik die Strenge der Form dem Ausdruck unterordnen muß.

C.

Die Geschichte der Musik.

§. 822.

1. Die Geschichte der Musik zeigt eine weit langsamere Entwicklung als die der übrigen Künste; die äußeren Momente, daß die Musik als begleitende Kunst sich schwerer zur Selbständigkeit entfaltet, und daß das Tonmaterial ohne bestimmtes Naturvorbild größtentheils erst zu entdecken und zu gestalten ist, ehe es Mittel eines künstlerischen musikalischen Ausdrucks werden kann, wirken mit der Idealität und Innerlichkeit des Wesens der Musik selbst zu diesem Resultate
2. zusammen. Das treibende Motiv der Entwicklung ist auch hier der Gegensatz und Streit der beiden Stylprinzipien, des directen und indirecten Idealismus, zu welchem aber noch ein weiteres Moment, der Kampf des abstract formalistischen Prinzips mit dem des freien Gefühlsausdrucks hinzukommt.

1. Die formal technischen Schwierigkeiten sind bei der Musik größer als bei andern Künsten. Sie tritt zuerst unselbständig als Verstärkung der

Digitized by Google

Rede, des Rufens, als Mittel zu Signalen, zur Erhöhung feierlicher oder vergnügter Stimmung, als vorübergehendes Spiel mit Instrumentalklängen auf; man kann lange gar nicht daran denken, diese nicht gestaltenbildende Kunst doch als solche zu behandeln, sie zu eigener Entwicklung zu erheben, Tonbilder, Tongemälde aus dem Tone zu erschaffen; wie die poetische Lyrik nur schwer und spät zum Drama sich herausringt, so und noch mehr die Musik zu besonderem Fürsichsein. Die Schwierigkeit der Entdeckung und künstlerischen Gestaltung des Tonmaterials (§. 767, 1.) kommt hinzu; die Herausfindung der mathematisch acustischen Verhältnisse fordert Beobachtung, Reflexion und somit höhere Cultur (daher die langsamen Fortschritte im Mittelalter). Die Idealität der Musik macht sie unfaßbar, hält sie lange auf der Stufe des tastenden Herumsuchens zurück, und auch von all diesen formellen Hemmnissen abgesehen, kann der Trieb zu concreterem musikalischem Gefühlsausdruck, mit welchem die Musik erst zu ihrer ganzen Innerlichkeit vordringt, so lange nicht erwachen, als das subjective Gefühlsleben selbst gebunden und gehemmt oder noch zu wenig entwickelt ist in Folge einer die freie Berechtigung der Subjectivität noch nicht zur Anerkennung zulassenden einseitig objectiven oder dualistisch unfreien Weltanschauung. Die Musik ist ein Sichselbstvernehmen des Subjects in seinem Gefühl, in welchem es sich nach Dem was es selbst bewegt, nach *seinen* Empfindungen, Freuden, Leiden, Hoffnungen gegenständlich wird; dieses Sichselbstvernehmenwollen hat überall und immer Keime und Blüthen des Volkslieds hervorgetrieben, indem in der volksthümlichen Sphäre das individuelle Einzelleben von lebendiger musikalischer Aeußerung seines Gefühls nie zurückgehalten werden konnte, aber auf dem Gebiet des öffentlichen, des religiösen und politischen Lebens fand dieses Prinzip erst mit dem Aufgang der modernen Zeit seine Geltung, und es begegnet uns daher im Alterthum und Mittelalter die merkwürdige Erscheinung, daß der Musik politisch und religiös gerade die entgegengesetzte Bestimmung zugewiesen wird, die Gefühlsäußerung in objective, der Willkür des Einzelsubjects entnommene plastische Formen zu bringen, obwohl eine Reaction hiegegen, eine Regsamkeit des freien Prinzips, schon frühe sich zeigt und endlich im Ausgang der mittlern Zeit gewaltsam sich Bahn bricht.

2. Auf dem Boden der Musik bekämpfen einander dem zuletzt Bemerkten zufolge nicht nur directer und indirecter Idealismus, reine Formschönheit und charakteristisch individueller und naturalistischer Gefühlsausdruck, sondern auch Form und Ausdruck überhaupt (vergl. §. 792), objective Gebundenheit und subjective Freiheit. Die religiöspolitische Praxis, die Theorie und der Zeitgeschmack vereinigen sich von scheinbar ganz entlegenen Gesichtspuncten aus in dem Streben, der Musik feste Formen zu geben; die erstere suchte Typen zu fixiren, in denen die Musik unverändert sich bewegen sollte, um objective,

Digitized by Google

gleichmäßige Haltung, bestimmten Styl, wie ihn z. B. kirchliche Zwecke fordern, zu erhalten und zu bewahren; die Theorie fand sich, sobald man in der künstlerischen Gestaltung des Tonmaterials zu bestimmten Resultaten, zur Unterscheidung von Tonarten und Tongeschlechtern, der consonirenden und dissonirenden Accorde, der verschiedenen Arten der Modulation, der verschiedenen Formen der Stimmverflechtung (Contrapunct u. s. f.), der Gesetze der Gliederung der Tonstücke (der Arien, der Marsch- und Tanzmusik, der Ouvertüre und Symphonie) vorgedrungen war, mit Naturnothwendigkeit getrieben, diese Resultate festzuhalten, in's Einzelne auszubilden, sie in Systeme zu bringen, welche der Composition die Gesetzmäßigkeit und Methode verleihen sollten, die gerade der Musik so nöthig ist wegen der Flüssigkeit und Freiheit ihres ganzen Wesens; die verschiedenen Zeitalter übten einen ähnlichen Zwang aus durch den Geschmack, der zwar stets wechselnd, aber doch unter entschiedenem Einfluß auf die Kunst für gewisse Compositionsgattungen (z. B. Contrapunct, Madrigal), für die eine oder andere Manier der musikalischen Figuren (z. B. der Arie), der Instrumentation u. s. f. sich entschied, indem jede Zeit vermöge ihrer ganzen Bildungs- und Anschauungsweise unwillkürlich eine Vorliebe für Formen hat, welche derselben irgendwie entsprechen. Gerade der freisten aller Künste hat sich so ein Formalismus typischer Observanz, grübelnder Theorie, einengender Despotie des Geschmacks angehängt, der sie wiederholt mit Erstarrung und Veräußerlichung bedrohte, ebenso aber auch durch seine Einseitigkeit in gewissen Epochen ein nur um so kräftigeres Erwachen des freien Prinzips hervorrief; die Geschichte der Musik geht nicht in gerader Linie vorwärts, sondern in dem fortwährenden Wechsel und Kampf der beiden entgegengesetzten Prinzipien, deren jedes sein Recht, aber auch jedes, wo es für sich sein will, seine Einseitigkeit hat. Auch der Gegensatz des directen und indirecten Idealismus nimmt nach einer Seite hin an dem Kampfe des formalen und des freien Prinzips Theil; der directe Idealismus mit seiner Tendenz auf Schönheit der musikalischen Gebilde schafft sich auch sogleich feste Formen, die er allerdings mit schönem Inhalt (Ausdruck) erfüllt, die aber nur um so mehr sich zu fixiren, sich als unabänderlich geltend zu machen suchen, je mehr in ihnen und mittelst ihrer geleistet worden ist, er wählt seinem ganzen Prinzip gemäß einfachere Harmonieen, Rhythmen, einfachere Gliederungen der Theile, Sätze und Tonstücke und stellt hiemit unabsichtlich feste Typen hin, die sodann der indirecte Idealismus, um sich frei und voll zu bewegen, sprengen muß, so daß dieser letztere zu seinen übrigen Eigenschaften, mit denen er dem directen gegenübersteht, auch noch die Tendenz auf reine Freiheit, die Neigung zu transscendentem Uebersliegen fester Maaße und Grenzen hinzu erhält; der indirecte Idealismus der Malerei hat stets sein Maaß an den gegebenen Formen der Wirklichkeit, aber die Musik hat ein solches nicht, sie scheint

Digitized by Google

ſich in's Unendliche expandiren zu können, und ſie neigt ſich dieſem Extreme von Zeit zu Zeit wirklich zu, weil der Gefühlsausdruck einmal in abſolute Form ſich nicht bannen läßt. Mit dem Bisherigen iſt jedoch nicht geſagt, daß der directe Idealiſmus blos auf Seiten des Form-, der indirecte blos auf Seiten des Freiheitsprinzips ſtehe; beide Gegenſätze ſind nicht identiſch, ſie berühren ſich zwar mit einander, aber ſie haben auch noch eine zweite Seite, von welcher aus ihr Verhältniß eine andere Geſtalt annimmt. Der directe Idealiſmus hält die Form entſchieden feſt, aber er iſt nicht formaliſtiſch, er geht auf ſchönen Ausdruck des Einzelnen, er ſucht die typiſchen Formen, wo er ſich ihrer bedient, freier und belebter, einfacher und durchſichtiger zu machen (wie z. B. die römiſche Schule Canon und Contrapunct, Mozart die Fuge); der indirecte Idealiſmus dagegen kann (wie bei S. Bach) ſehr gut auch in typiſche Formen ſeinen tiefern Ausdruck, ſeine ſchärfere Charakteriſtik, ſeine dunklern Harmonieen, ſeine kräftigern Farben legen, obwohl er allerdings nur dann ganz in ſeiner Sphäre iſt und vollkommen ſich verwirklicht, wenn er die Form zerbricht und frei dem Fluge des individuellen Genius folgt; die beiden Gegenſätze decken alſo einander nicht ganz, wie dieß ſchon in §. 792 u. f. ſich geltend machte, ſie durchkreuzen ſich vielmehr blos an einigen Puncten. Der Gegenſatz des directen und indirecten Idealiſmus iſt dem zwiſchen Form- und Freiheitsprinzip nicht ſubordinirt als bloße Spezification von ihm, ſondern er ſteht neben, ja über ihm, denn er iſt ein concreter Gegenſatz, deſſen beide Seiten wirklich etwas muſikaliſch Ganzes für ſich ſind, während der zwiſchen Form- und Freiheitsprinzip ein abſtracter Gegenſatz iſt, der in ſeiner Reinheit gar nicht erſcheinen kann, weil weder die abſtracte Form noch die abſtracte Bewegungsfreiheit noch Muſik wäre; aber auch der abſtractere Gegenſatz iſt in der Muſik von ſehr großer hiſtoriſcher Bedeutung, welche darauf beruht, daß die Muſik einerſeits nach feſten Formen ringen muß, um ein Geſetz zu haben, und andrerſeits durch ſich ſelbſt doch ſtets wieder über ſie hinausgetrieben wird; es wird ſich zeigen, daß das Freiheitsprinzip zuletzt nicht blos gegen die Form, ſondern gegen den Inhalt und Ausdruck ſelbſt negativ wird und ſo die extremſte Subjectivität in der Muſik Raum gewinnt.

§. 823.

Das Alterthum bringt es vermöge ſeines plaſtiſchen Charakters bis zur Herſtellung eines künſtleriſch brauchbaren, ausdrucksfähigen Tonmaterials, aber es ſucht den Ausdruck in dieſem künſtleriſch gegliederten Material ſelbſt, in der auf ſcharfſühlende Unterſcheidung gegründeten Verwendung der in den Charakteren (Stimmungsunterſchieden) der verſchiedenen Tonlagen, Tongeſchlechter, Tonarten, Rhythmen, Inſtrumentengattungen gegebenen allgemeinen

Digitized by Google

Ausdrucksmittel; es gelangt nicht zu einer Belebung des scharfgegliederten Materials durch individualisirende Melodie, durch eine das Tonsystem modulatorisch in Fluß setzende, concrete Accordklänge erzeugende Harmonie; die Musik bleibt daher unentwickelt, sie hat Ausdruck, aber nur typischabstracten, sie hat Schönheit, aber nur durch Begrenzung, durch absolute Durchsichtigkeit, durch Fernhaltung alles Concreten, das die Einfachheit des Stimmungsausdrucks beeinträchtigt, sie trennt sich ebendarum auch nicht wesentlich los von dem Bunde mit Poesie und Orchestik, in welchem sie sich zu dieser ebenso scharfgegliederten als einfachen Form entwickelt hat, sie bleibt melodiöse, rhythmisirte Declamation und Begleitungsmusik, welche der poetisch erregten Rede und mimischen Bewegung Maaß, Takt und Stimmungston gibt; es ist directer Idealismus, der das Ungeregelte der Gefühlsäußerungen in schöne und bestimmte Form bringt, aber in diesem Formalen stehen bleibt und so zum Formalismus wird.

Die Musik des Orients könnte hier nicht in Betracht kommen, selbst wenn wir besser von ihr unterrichtet wären als wir es sind. Kulturgeschichtlich ist es allerdings von großem Interesse zu sehen, wie z. B. der zartfühlende Inder die feinern Klänge der Saiten-, der trockene Chinese den handgreiflichen Lärm und das ohrenfälligere Geklingel der Schlag- und Klinginstrumente vorzieht; es ist ferner namentlich dieß nicht zu bezweifeln, daß im israelitischen Volke der erhabenen und gefühlreichen Entwicklung, die seine religiöse Lyrik nahm, auch eine Gestaltung der Gesang- und Instrumentenmusik zur Seite ging, die sich vor der der übrigen Semiten gewiß durch Einfachheit und Würde auszeichnete; aber von freier musikalischer Productivität ist keine Spur, der Gesang bewegte sich in wenigen traditionellen Tonweisen, und die Instrumentenmusik, wenn sie auch für die damalige Zeit prächtig und festlich war, kam über eine ganz einfache Begleitung der Stimmen oder religiöser Acte niemals hinaus, daher denn auch seit der Berührung des jüdischen Geistes mit dem Hellenismus die griechische Musik die herrschende und namentlich von den alexandrinischen Juden nachgebildet ward.

Die Griechen brechen auch in der Musik für alle Folgezeit Bahn durch die künstlerische Gestaltung des Tonmaterials, deren klare und scharfe Herausstellung vor Allem ihr Werk ist. Herstellung von Saiteninstrumenten mit vollständiger Octave, Auffindung und Scheidung der diatonischen, chromatischen und enharmonischen Leiter (welche letztere jedoch wegen der Schwierigkeit des Fortgangs in Vierteltönen wieder aufgegeben ward, indem derselbe auf die Dauer der Klarheit des griechischen Geistes nicht zusagen konnte), Aufbau von (transponibeln) vier Moll- und drei Durtongeschlechtern auf den sieben Tönen der diatonischen Leiter, welche nebst ihren Nebentonarten später Grundlage der Kirchentonarten (obwohl zum Theil mit ver-

Digitized by Google

änderten Benennungen) wurden, Feststellung von dreizehn Tonarten (toni) auf bestimmten Stufen des Tonsystems, feine Belauschung des Stimmungscharakters aller dieser Scalengattungen, sowie des Klangcharakters der verschiedenen Tonlagen, eine auf diese Beobachtung gegründete Verwendung der Tonarten (und der Ausweichungen von der einen in die andere) für die verschiedenen Zweige der lyrischen, dramatischen und orchestischen Musik, sowie der verschiedenen Tonlagen für Chor- und monodische Musik, insbesondere Herstellung eines in kräftigernstem Basse singenden Männerchoros für die Tragödie, sodann besondere Pflege und höhere Ausbildung der feiner geistigen Musik der Saiteninstrumente, taktmäßige Bewegung des Chor- und Einzelgesangs, gleichfalls mit Rücksicht auf die Stimmungsunterschiede der rhythmischen Bewegungsweisen verschieden geartet, dieß Alles gehört ganz oder vorzugsweise den Griechen an. Sie selbst schufen mit diesen Mitteln eine Musik, die uns deßwegen fremdartig erscheint, weil unsere Ausdrucksmittel weit concreter sind als die ihrigen; den Griechen wirkten die verschiedenen Stimmlagen, Baß, Bariton, Tenor als solche direct, jede in Gemäßheit ihrer natürlichen Klangfarbe, die auch auf uns ihren Eindruck nicht verfehlt, sie überließen sich und lauschten dem Eindruck ihrer Moll- und Durleitern direct, dieß Alles gewann Charakter und Ausdruck für sie nicht erst vermittelt durch reiche Melodieentwicklung, und nicht erst vermittelt durch Harmonik und damit verbundene feinere Rhythmisirung der Stimmführung, sondern in rein unmittelbarer Weise, wie z. B. der Farbenton eines Gemäldes schon durch sich selbst Ausdruck einer gewissen Stimmung ist. An bestimmte Tonarten, Tonlagen, Taktbewegungen, Instrumente knüpfte sich im griechischen Bewußtsein der Eindruck einer bestimmten Stimmung, Gemüthsverfassung, Gemüthserregung, diese Stimmung hörte man heraus in ihrer Eigenthümlichkeit, in ihrem Contrast zu den andern, sie fand man einfach immer wieder, so oft die entsprechenden Töne erklangen; daher auch die großen Wirkungen der Musik auf das Gemüth, weil sie sogleich einen bestimmten Stimmungstypus mit allen in ihm enthaltenen ethischen Beziehungen direct veranschaulichte. Männlich, erhaben kräftig klang ihnen das Dorische (das spätere Phrygische), ecstatisch, hochfeierlich das Phrygische (das spätere Dorische), üppig, gehoben und muthvoll das Aeolische (unser Moll mit kleiner Septime), zur Klage geeignet, mild, kindlich das Lydische (unser Dur), etwas kräftiger wieder das Jonische (Dur mit kleiner Septime), indem, wie es scheint, das bedeutsame, erschwerte, gleichsam Hemmungen überwindende, ernstere Dahinschreiten der Molltonarten einen erhabenen und erhebenden, das leichte, klare Dahingehen der Durtonarten aber einen mattern, erschlaffendern Eindruck auf den Sinn der Alten machte, so daß ihnen also „Dur" Moll und „Moll" Dur war, ein charakteristischer Unterschied der antiken, ethischpraktischen, männlichen und der modernen, gemüthlichen, in

Digitized by Google

freiem Aufſchwung, in ungetrübtem Wohlgefühl individuellen Daſeins allein befriedigten Empfindungsweiſe, der aber auch deßwegen nicht auffallen darf, weil die Alten in Ermanglung der harmoniſchen Ausdrucksmittel ſolche in der Tonbewegung ſelbſt ſuchen und daher diejenigen Tongeſchlechter bevorzugen mußten, welche bereits an ſich concrete Farbe haben und dieſelbe auch der uniſonen Melodie mittheilen. Eine ſolche Muſik des unmittelbarſten Idealiſmus war natürlich blos dadurch auf die Länge möglich, daß ſie keine weitern Anſprüche machte als die, einerſeits den Stimmungsausdruck der dramatiſchen und lyriſchen Poeſie zu verſtärken, zu ſchärfen, zu heben, rhythmiſch zu beleben, jeder Art von Feier gleichſam als letzten, den Stimmungscharakter ſymboliſch klar bezeichnenden Umriß noch die Töne der einen oder andern Scala in melodiſcher Bewegung beizugeben, andrerſeits aber eben durch dieſe feſte und klare Tonſymbolik, ſowie durch das feſte Taktmaaß, durch die Einfachheit des uniſonen Klanges, durch die gehaltene und gemeſſene, wenig Intervallwechſel zulaſſende Melodiebewegung den Stimmungsausdruck zu idealiſiren, ihm im Gegenſatz zu allem Naturalismus leidenſchaftlicher Erregtheit die Geſchloſſenheit in ſich ſelbſt, die höhere geiſtige Ruhe zu verleihen, welche der plaſtiſche Sinn des Hellenenthums von der Kunſt als eine Pflicht forderte, weil ſie auch das ſtärker erregte Leben in feſtem, allgemeingültigem Maaß, in idealer Geſetzmäßigkeit darſtellen ſollte (wovon ſelbſt nicht die bewegtere dithyrambiſche Weiſe, ſondern nur die orgiaſtiſche Muſik dionyſiſcher Culte eine Ausnahme machte); die Muſik wirkte nur zum Ganzen mit, als belebendes und als maaßgebendes Element zugleich, und ſie blieb daher melodiſchrhythmiſche Declamation und Begleitungsmuſik, ſie trat nur wenig aus dieſer Stellung heraus, die ſie feſthalten mußte, wenn nicht die mit ihr untrennbar verflochtene Dramatik und Lyrik ſelbſt zu Grund gehen ſollte. Das naturgemäße Bedürfniß nach concreterer Belebung der Muſik durch Harmonie machte ſich auch geltend; die Monodie wurde bereits mit höhern und tiefern Octaven-, Quint-, Quartklängen der Lyra begleitet; aber weiter zu gehen, auch die andern, die ſogen. diaphoniſchen Intervalle, wie die Terz, anzuwenden oder gar den Zwei- zum Dreiklang zu erweitern, dieß gelang nicht oder fand es, wenn es verſucht ward, Mißbilligung; was die klare Durchſichtigkeit der Muſik alterirte, galt dem griechiſchen Ohre als verletzend, und auch die Verſuche diaphoniſche Intervalle anzuwenden hatten wohl mehr das Streben nach größerer Mannigfaltigkeit, namentlich der Inſtrumentenmuſik, als ein Bedürfniß nach gefühlreicherer Erwärmung der uniſonen Muſik zu ihrer Grundlage; die Muſik ſollte ja überhaupt die Gefühle nicht aufregen, nicht ſchmelzend auf das Gemüth wirken, ſondern dem das Gemüth erfaſſenden muſikaliſchen Stimmungsausdruck ſtets zugleich Beſtimmtheit, klare Form, feſtes Maaß, geregelte Bewegung geben und ſo in derſelben Art vor Allem beruhigen,

Digitized by Google

wie das Gesammtkunstwerk mit seinen geschlossenen Formen überhaupt; nicht die Harmonie der Accorde, die immer etwas Undurchsichtiges hat und gerade auch hiedurch auflösend und erweichend wirkt, sondern eine ideale Harmonie, die Harmonie der Reinheit distincter Klänge, die Harmonie der klar durchsichtigen, direct symbolischen Stimmungsveranschaulichung, der Haltung und der Gemessenheit war es, was man wollte; man verschmähte, weil man die Musik wie die andern Künste plastisch auffaßte, ihr subjectives malerisches Element, das nun einmal verschlungenere Tonbewegungen und Tonverknüpfungen fordert, als der Sinn des Alterthums in der Kunst, wo sie öffentlich auftrat, es zuließ. Die Musik mußte aber mit diesem directen Idealismus beginnen, der die Elemente der Tonwelt zuerst klar und scharf unterschied (vergl. §. 769, 1.) und in ihnen einen unmittelbaren, einfach schönen Stimmungsausdruck suchte; erst im Gegensatz zu der hiemit gegebenen typischen Starrheit des unvermittelten Nebeneinanders scharf geschiedener Tongeschlechter und zu der Kälte und Leblosigkeit des monotonen Ein- und Octavenklangs konnte sich der Schmelz, der modulatorische Fluß, die Weichheit und Lebendigkeit harmonischer Musik entwickeln.

§. 824.

Die Impulse, welche das Christenthum mit seinem das Gemüth im 1.
Innersten erfassenden und aufschließenden Bewußtsein des ebenso tiefen als ewig zur Versöhnung aufgehobenen Gegensatzes zwischen dem Endlichen und Unendlichen der empfindenden Phantasie gegeben hatte, schaffen nicht sogleich eine wesentlich neue musikalische Kunstform. Die Kirche erhält die höhere Musik und rettet sie aus dem Alterthum in's Mittelalter herüber, sie stellt den Ausdruck als allein bestimmendes Prinzip auf, gibt dem Gesang mehr Innigkeit und Feierlichkeit der Bewegung, aber hält ihn wiederum in typischen Formen fest. Die Melodie bleibt Sprechgesang, in Noten von gleichem Zeitwerth fortschreitend (Cantus planus), einstimmig, die Anfänge zu harmonischer Begleitung gehen wieder verloren. Allein endlich tritt eine Reaction ein gegen diese 2.
Monotonie durch die Ausbildung der Harmonie, welche gegen den Ausgang des Mittelalters zur Polyphonie fortschreitet. Die hiemit gegebene Möglichkeit einer vollern und tiefern musikalischen Darstellung realisirt sich nur allmälig, da die neugewonnene polyphone Harmonie zunächst gegen die Melodie sich verselbständigt, gegen die Rücksicht auf den Stimmungsausdruck sich abschließt und in eine leere Systematik, in eine abstracte Form ausartet, welche der Geist zunächst noch nicht überall mit Gefühlsgehalt zu durchdringen vermag, welche er aber beharrlich festhält und fortbildet, weil in ihr doch das Prinzip belebter Individualisirung der Stimmführung und gesetzmäßigen Fortschritts der Tonfolge vertreten ist.

Digitized by Google

1. Die Ansätze zu belebterem Stimmungsausdruck, welche die wenigen Notizen über den ältesten christlichen Cultus durchblicken lassen, bleiben vereinzelt und ohne Erfolg, indem die ecstatischen Gefühlserregungen des sog. Zungenredens, in welchem der seiner Versöhnung mit dem Göttlichen in unendlicher Selbstgewißheit sich bewußt gewordene Geist offenbar eine neue, seinem überwallenden Gefühl entsprechende Aeußerungsform suchte, zu gestaltlos waren, als daß ein neuer musikalischer Stimmungsausdruck sich aus ihnen hätte entwickeln können; das ecstatische Element, dieser reine Gegensatz zum Antiken, tritt wieder zurück, der Kultus nimmt fest geregelte Formen an; der kirchliche Priester- und Chorgesang erhält wieder eine ähnliche Bestimmung wie im Alterthum, die Bestimmung feierlich declamatorischer Begleitung religiöser Handlungen und feierlichen Vortrags religiöser Gesänge, Gebete, Hymnen, Psalmen, evangelischer Abschnitte u. s. f. Der Ausdruck kommt aber mehr zu seinem Rechte, die Texte sind einfacher, die Musik kann mehr für sich heraustreten, als es in der ehemaligen Verbindung mit einem concreten, streng rhythmisch gegliederten poetischen Inhalt möglich war, die Stimmungsunterschiede der Tonarten werden immer noch wirksam verwendet, aber der Stimmungsausdruck des einzelnen Gesangstücks ist jetzt das Wesentliche; so einfach Alles noch ist, so weht doch in den Monodien des kirchlichen, „gregorianischen" Gesangs eine an den Inhalt sich anschmiegende Weichheit, die auf höhere Formen der Ausbildung bereits hinausweist. Die Musik folgt in gleichlangen Noten, in gleichförmigem, nur zum Behuf besondern Ausdrucks größere Intervalle ergreifendem Vor- und Herumschreiten auf der Scala, ohne Takteintheilung, meist syllabisch geformt dem Texte und läßt dessen Wort- und Sylbenrhythmus klar durchscheinen, es ist nur Sprechgesang, aber durch Wahl der Tonart, durch treffende Hebungen, Senkungen, Wendungen musikalisch ausdrucksvoller, melodiöser Sprechgesang, obwohl von melodischer Gliederung, Periodisirung noch nicht die Rede ist, es ist alle äußere Form aufgelöst in die einfach der Stimmung nachgehende, sie in Einem Zuge, ohne Ein- und Abschnitte wiedergebende Aussprache des religiösen Gefühlsinhalts; auch Schönheit der Musik als solcher ist nicht Zweck, sie ist nur schön in ihrer treffend ausdrucksvollen Einheit mit dem Inhalt, jedoch hier mit dem Unterschied vom Antiken, daß die größere Innigkeit des Ausdrucks, indem sie zugleich eine durchaus klare und einfache bleibt, auch eine musikalische Schönheit einzelner Wendungen mit sich führt, welche die antike Musik wohl nicht gekannt hatte. Kurz es ist ein indirecter Idealismus, aber noch nicht in Opposition gegen das Prinzip einfacher Schönheit, sondern dieses selbst innerhalb seiner reproducirend und neu gestaltend in Folge der Unmittelbarkeit, mit welcher der Gesang, obwohl er nicht mehr blos die „allgemeinen" Ausdrucksmittel gebraucht, doch überall die nächstliegenden ergreift und so die Durchsichtigkeit, die reine Idealität sich bewahrt.

Digitized by Google

a. Vollkommen wird die Musik über das antike Prinzip erst hinausgeführt durch die Einführung der Harmonie. Die Monotonie des unisonen, blos melodischen Gesangs ruft zwar auch in Italien, wo sie sich vorzugsweise ausgebildet hat, schon seit dem siebenten Jahrhundert einzelne Versuche mehrstimmiger Belebung des Gesangs (wie schon im Alterthum) hervor, aber erst vom deutschen Geiste wird sie in ihrer ganzen Leerheit empfunden, seitdem man hier zuerst nur schüchtern tastend auf die Harmonieverhältnisse der Intervalle aufmerksam geworden war und angefangen hatte die Hauptstimme mit consonirenden Nebentönen zu begleiten; mit dieser, wie es scheint, seit dem zehnten Jahrhundert in Flandern, wo auch die Malerei einst am bestimmtesten den concreten ächt malerischen Styl der flachern italienischen Anmuth entgegenstellen sollte, systematischer behandelten und practisch gemachten Erfindung beginnt erst die Musik der Neuzeit, die ganze und volle Musik überhaupt. Es war nichts Anderes als das Wohlgefallen am Mitklingen der einen Stimme zur andern und an den in demselben zu Tage kommenden gesetzmäßigen Klangverhältnissen, was einem Hucbald u. A. für die Harmonie ein so belebtes Interesse einflößte; die altitalienische Musik setzte zwar mit Recht der antiken die Melodie, die Zuspitzung des abstracten bloßen Tonganges zu individuellerer, dem subjectiven Gefühl genügender Gestaltung entgegen, aber sie war in dieser selbst wiederum plastischen Herausführung des Innern zur Selbstdarstellung in einfach ebenmäßigem, planem Linienumriß stehen oder vielmehr schweben geblieben, sie hatte wie alle italienische Kunst etwas einseitig Superficielles, ein Heraustreten des Innern an die Oberfläche in klarer, großartiger Zeichnung, aber ohne Tiefe und Lebenswärme; hier aber ist es anders, man will erstens nicht blos dieses einfache Linienziehen, das von einem Momente zum andern vorwärts schreitet und damit zwar einen klaren, aber auch einen leeren Eindruck macht, man will nicht mehr den Einzelton, sondern ein Tonganzes, man will um jeden Preis der Längendimension die in die Breite und Tiefe, dem dünnen Laute den volleren, wärmeren Klang, dem Tonumriß die Tonfärbung, und man will zweitens dem tonus vagus, der auf den Stufen der Leiter aufundabirrt, den bestimmten Ton, bestimmte Klangverhältnisse beigefügt haben, die in die Musik ein Element der Gesetzmäßigkeit und somit neben der Wärme auch etwas Strafferes, Strengeres, Tieferes bringen, man will nicht blos Kunst, Melodiecomposition, Subjectivität, sondern Natur, eine natürliche Gesetzmäßigkeit, eine Objectivität, einen realen Hintergrund, auf welchem das Subjective sich bewege, wie dieß Alles auch die deutsche und besonders die flandrische Malerei (§. 728) in entschiedenster Weise erstrebte. Damit entsteht nun aber freilich auch eine einseitige Richtung in der Entwicklung, die alle sonstigen Curiositäten der mittelalterlichen Kunst noch weit hinter sich läßt. Die Harmonie wird

Digitized by Google

zunächſt in abſtracter Selbſtändigkeit genommen; man begleitet die Hauptſtimme mit fortgehenden Quarten und Quinten, als ob dieſe Klangverhältniſſe, weil ſie geſetzmäßig und natürlich ſind, nun überall angewandt werden müßten, man zerſtört mit dieſen gleich fortlaufenden Zweiklängen nicht nur alle Abwechslung, ſondern auch alle wirklich harmoniſche Fortſchreitung, weil dabei alle natürliche Accordverbindung durch den Mechanismus des Fortrückens in gleichen Intervallen unmöglich gemacht iſt. Allmälig, gegen den Anfang des vierzehnten Jahrhunderts ſind zwar endlich die richtigen Grundſätze über den nothwendigen Intervallwechſel bei der Fortſchreitung und über die Auflöſung der Accorde durchgedrungen, der Italiener Marchetto von Padua und der Franzoſe Jean de Meurs ſtellen ſie auf, ſie bringen in die Harmonie das wieder hinein, was ſie *mit der Melodie gemein* haben muß, die Biegung, die Hebung und Senkung, durch die Accordwechſel und Accordübergang ermöglicht wird, und es iſt ſomit die wahre Harmonik gewonnen; zugleich hatte die Vertiefung des Geiſtes in die Harmonie vom zwölften Jahrhundert an Anſtoß gegeben zur Ausbildung der Metrik und Rhythmik, ſoweit ſie für das Nebeneinanderhergehen mehrerer Stimmen erforderlich iſt, und es war alſo auch hiemit ein weiteres Element objectiver Geſetzmäßigkeit, das in der altitalieniſchen Muſik verloren gegangen war, wieder hergeſtellt. Allein dieſes Prinzip harmoniſcher Vielſtimmigkeit tritt dem Prinzip des Ausdrucks, das bei jener noch rohen Harmonie gleichfortſchreitender Intervalle ganz zerſtört war, abermals in den Weg und hebt wiederum wie jene die Harmonie ſelbſt, die ſie zu cultiviren meint, auf. Die Vielſtimmigkeit wird Polyphonie, einfacher, doppelter, mehrfacher Contrapunct, Canon; der Geiſt arbeitet ſich, froh darüber, daß er in der Muſik concrete Mannigfaltigkeit und ein Geſetz entdeckt hat, mit welchem ſich kunſtvolle Tongebilde hervorbringen laſſen, in dieſe Polyphonie, in die Häufung und Gegeneinanderſtellung der Stimmen ſo hinein, daß die Muſik ſelbſt, der Ausdruck, die Melodie ihm verloren geht; die contrapunctiſche Kunſt iſolirt ſich, wird zur mathematiſchen Technik, welche lange Zeit ſich ſpröde verhält gegen das neben ihr, beſonders durch die Troubadours aufblühende melodiſche Lied; wie ein zu ſehr auf's Einzelne gehendes Naturſtudium der deutſchen und der niederländiſchen Malerei das Durchdringen zu reiner Schönheit der Geſtalt vielfach verdirbt, ſo, nur in weit größerem Maaße, iſt es auch hier, das Schöne geht im Gelehrten unter, die Form im Formalismus. Es kann daher auch nicht anders kommen, als daß dieſer Formalismus, weil es ihm am Intereſſe für den Inhalt fehlt, am Ende, ſo ernſter Natur er zu ſein ſcheint, auch in leere Spielerei umſchlägt, die zwar von den Meiſtern der Kunſt, wie von Josquin des Prés im fünfzehnten Jahrhundert, nur nebenbei mit Humor betrieben wird, aber deßungeachtet auf dem Wege iſt, die Muſik ganz von ihrem eigentlichen

Digitized by Google

Ziel, der Darstellung lebendiger Gemüthserregung, abzulenken und des Gehalts und Ernstes sie zu berauben. Zudem bleibt Ein Mangel der monodischen Musik, das schwebende Aufundabirren der Töne ohne feste Baßbasis unbeseitigt, die Melodie ist nur multiplicirt, nicht aber eine Geschlossenheit des Kunstwerks in sich selbst erreicht, die es nur erhält, wenn die Harmonie sich auch nach ihrer der Melodie entgegengesetzten Seite, als stützende und begleitende Unterlage ausbildet. Allein gerade an diesem Mangel tritt am klarsten hervor, welches an sich doch berechtigte Motiv dieser einseitig polyphonen Kunst zu Grund liegt, es ist die Stimmenfülle und Stimmenselbständigkeit, an welcher jene immer mehr zum Bewußtsein individueller Selbstberechtigung heranreifende Zeit ihre Freude hat, es ist das in einander und um einander herum Spielen der Stimmen mit seiner lebendigmalerischen Mannigfaltigkeit, was der an sich trockenen Kunstform Reiz verleiht und sie sogar populär macht im Madrigale (§. 803) trotz ihrer so abstract scheinenden Systematik. Nirgends tritt das indirect idealistische Prinzip, das auf Gestaltenschönheit verzichtet und auf weitem Umweg mit vielen Härten und Schroffheiten eine Gesammtwirkung sucht, so sprechend heraus und dem direct idealistischen entgegen, es tritt ihm entgegen selber in der Weise der Form, die sonst Hauptmoment des andern Prinzips ist, weil eben diese Form doch das Moment der Individualität, sowie das eines naturalistischern Klang- und Figurenreichthums, zu seiner Berechtigung bringt. Discantus, Auseinandersingen, bei belebtern Stücken auch Fuga, Stimmenjagen (welche erst später zu dem symmetrischer gebauten Stimmgefüge, das die jetzige Fuge darstellt, sich fortbildete), nannte man diese contrapunctischen Gesänge, zum deutlichen Beweis, daß eben die Verselbständigung und das freie Gegeneinanderspielen der Stimmen der Zeit selbst als das Charakteristische, als das was sie eigentlich wollte, vorschwebte; kommt es doch vor Palestrina so weit, daß man in extremster Opposition gegen die altkirchliche Monotonie in der Liturgie verschiedene Stücke derselben, ja nebenbei weltliche Melodieen, zusammen und durcheinander singt, weil eben die Individualität dem monotonen Concentus um keinen Preis mehr sich fügen will.

§. 825.

Die Harmonie und Polyphonie bewirkt im fünfzehnten Jahrhundert eine Umbildung hauptsächlich der kirchlichen Vocalmusik; sie bringt in sie eine Vielstimmigkeit, Figurirung und Stimmenverflechtung, durch welche sie erst wirklicher Chorgesang, Musik einer in ihren einzelnen Gliedern lebendig von dem religiösen Inhalte bewegten Gesammtheit wird. Die niederländischen Meister bilden sie in dieser Richtung immer weiter aus, das Moment des rein Musikalischen kommt allmälig wieder zur Berechtigung, obwohl erst

Digitized by Google

Orlandus Lassus im sechszehnten Jahrhundert diese Kunstform zu der Großartigkeit des Ausdrucks erhebt, der sie fähig ist. Zu derselben Zeit wird die harmonisch polyphone Musik in Italien von Palestrina auf eine Stufe der Ausbildung erhoben, welche zugleich Grundlage eines neuen Styles wird. Der religiöse Ausdruck und die Klarheit werden Hauptgesetz; die Polyphonie wird mit ausdrucksvoller Weichheit des in einander Ueberfließens der Stimmen und mit ebenso durchsichtiger Auseinanderhaltung derselben behandelt; das melodische Prinzip der altkirchlichen Musik wird wieder aufgenommen und durch die Harmonie erwärmt und beseelt, zugleich aber durch die lichte Einfachheit dieser Harmonie, durch ruhigen Rhythmus, durch beschränkte Anwendung der Figurirung dem Element des Ausdrucks eine strenge Formschönheit und eine Hoheit und Großheit beigegeben, durch welche das die Grundlage bildende indirect idealistische Prinzip der Klangfülle und Stimmenindividualisirung in erhabenster Plastik wieder zur reinen Idealität verklärt ist.

Die bedeutendsten niederländischen Meister, Dufay, Ockenheim, Josquin de Prés führen in ernster, jedoch noch trockener Weise, zum Theil in Anlehnung an kirchliche oder Volksmelodieen, welche sie mit contrapunctisch geführten, theils unter, theils über der Hauptstimme herlaufenden Nebenstimmen umgeben, die Polyphonie in die Vocalmusik, insbesondere in die kirchliche, ein; am freiesten verfährt hierin Josquin, dessen Charakterisirung durch Luther, daß ihm es die Noten machen müssen, wie er es wolle, die Andern aber, wie die Noten es haben wollen, zugleich zeigt, wie wenig es bis zum sechszehnten Jahrhundert im Ganzen gelungen ist die spröden Kunstformen zu beherrschen, ihnen Leben und Geist einzuhauchen. Mit dem höhern geistigen Aufschwung des letztgenannten Jahrhunderts erreicht die niederländische Schule ihren Höhepunct in den Werken des O. Lassus, welche eine reiche Stimmenfülle mit unverkennbarer Tendenz auf Großartigkeit vereinigen, aber mit dem formalistischen Prinzip nicht in so ausgesprochener Weise zu brechen die Absicht haben, wie dieß in Italien geschieht. Hier, in Rom, tritt der Bruch ein zwischen dem abstracten Formalismus und der Forderung des Ausdrucks, der Klarheit und der Würde für die kirchliche Musik. Palestrina gibt der polyphonen Figuralmusik zurück, was ihr in dieser Beziehung fehlt; er verwendet aber zugleich auch für die einfache melodische Musik des gregorianischen Sprechgesangs die Harmonie in wirksamster, großartigster Weise. Die Melodie erhält an der Harmonie eine tragende Basis und damit festere Haltung und größere Kraft; die Melodie wird in ihrer alten Einfachheit belassen, aber eben auf Grundlage dieser Einfachheit wird sie mit der Harmonie, d. h. sowohl mit bloßen Accorden als mit selbständiger sich bewegenden, antwortenden, ausfüllenden, einzelne Wendungen ausführenden Nebenstimmen dergestalt verschmolzen,

Digitized by Google

daß das Ganze nur eine sich fortbewegende, ruhig wogende Harmonie wird, eine Musik, welche nicht blos melodisch, sondern harmonisch anspricht, die Seele nicht blos melodischklar, sondern auch harmonischweich ergreift, sie auflöst in die mit den Wendungen der Harmonie entstehenden Stimmungstöne (Ausdrucksschattirungen), wie die Stimmen selbst nichts für sich bedeuten wollen, sondern aus dem Ganzen nur heraustreten, um immer wieder in dasselbe zurückzugehen und zu seinem hellen weichen Klange mitzuwirken; es ist (S. 897) bestimmte Musik, umhaucht und umschwebt von der Musik überhaupt. Zugleich aber ist diese Harmonie eine so lichte, unweichliche, gediegene, von allem Süßen und Pathetischen reine, einfache, durch die antiken Tonarten allerdings sehr bestimmt gefärbte Dreiklangharmonie, daß Alles ebenso sehr klar aus einander tritt, als es zusammenklingt, und Alles ebenso ruhig sich gegen einander bewegt, als es schön in einander fließt; desgleichen ist der Rhythmus auch, wo mehr figurirt wird (von den Stimmen z. B. kleine schnellere Tongänge ausgeführt werden), so ebenmäßig, daß die Haltung des Ganzen, das zu ruhen scheint in der Bewegung, nirgends gestört oder erschüttert wird. Von dramatischer Erregtheit ist keine Spur, auch da nicht, wo mehrere Chöre einander antworten, es ist eine plastische Objectivität über das Ganze hergebreitet, die allerdings einen wärmeren und bestimmtern Ausdruck an einzelnen Puncten nicht ausschließt, aber doch in der Art, daß der gleichbemessene Rhythmus des Ganzen auch hier nur vorübergehend in einfacher Weise belebt wird, das Gleichgewicht, in dem Alles sich bewegt, somit keine Störung erleidet. Die Idealität wird noch besonders verstärkt durch die Einfachheit der Ton- und Ausdrucksmittel; die Menschenstimmen, zu mehrstimmigen Solo's oder Chören vereinigt, sprechen das Ganze aus für sich allein und ohne selbst ein subjectives Ausdrucksvollseinwollen in dasselbe zu legen, die Sache allein soll wirken und der Ausdruck vor Allem darin bestehen, daß nichts sich vordrängendes Subjectives die ideale Stimmung des Ganzen störe und abschwäche.

§. 826.

Während die römische Schule den Styl Palestrina's fortsetzt sowohl nach der Seite der Großartigkeit als nach der des Ausdrucks hin, welcher letztere besonders durch Allegri eine hohe Vollendung erreicht, entwickelt sich in Italien seit dem Anfang des siebenzehnten Jahrhunderts aus der polyphonen Madrigalmusik die Oper, welcher das Oratorium und eine höhere Ausbildung der Instrumentalmusik für den Zweck der Gesangsbegleitung auf dem Fuße folgt. Die weltliche Musik wirkt auf die kirchliche zurück und befördert das in dieser selbst erwachte Streben nach größerer Bewegtheit, nach freierer Ausbildung des melodischrhythmischen Elements, nach reicherer Figura-

Digitized by Google

tion, ohne zunächſt den Gehalt und die Strenge des Styls aufzuheben; die religiöſe Muſik Italiens wird ſo dasjenige Gebiet, auf welchem die moderne Muſik, ſo weit ſie nicht dramatiſch iſt, die Ausbildung zu einer die Form bemeiſternden, ſie zum einfach ſchönen Ausdruck des Gefühlsinhalts erhebenden Claſſicität erlangt, wiewohl dieſelbe am Ende des achtzehnten Jahrhunderts bereits in eine der Tiefe ermangelnde Anmuth und Weichheit überzugehen beginnt. Die Oper bildet das Recitativ, mit dem ſie begonnen, zur Arie fort und bringt hiemit ein Hauptelement der dramatiſchen Muſik zu claſſiſcher Entwicklung, aber ſie bewegt ſich in Italien von vorn herein in einſeitig melodiöſer Tendenz, welche ſie hindert, ſich zum wirklich dramatiſchen Kunſtwerk auszubilden, und auch ſie wieder einem Formalismus anheimfallen läßt, dem Formalismus einer die Oper zum bloßen Rahmen für die verſchiedenen Formen der Geſangsmuſik zurichtenden und dieſe ſelbſt in Singkunſt verwandelnden Vorliebe für das Aeußere der Geſangsvirtuoſität.

Die italieniſche Muſik bleibt großartig und gediegen, ſo lange und ſo weit ſie das urſprünglich deutſche Element der Harmonie als Grundlage der Compoſition fortbeſtehen läßt. Die Polyphonie und die Verbindung der Harmonie mit der Melodie war jedoch auch innerhalb des Prinzips directer Idealiſirung, welchem die italieniſche Muſik dieſe ihr von außen zugekommene Kunſtform wieder unterworfen hatte, noch weiterer Ausbildung fähig, und es zeigt ſich daher ſchon in der römiſchen Schule eine über Paleſtrina hinausgehende Entwicklung; die Weichheit der Harmonie, das Gefühlvolle findet in Nanini und im ſiebenzehnten Jahrhundert in Allegri ihre Hauptvertreter, deſſen berühmtes Miſerere die Melodie d. h. das in dieſer ſelbſt, in ihren Wendungen und Hebungen liegende Ausdruckselement ſchon ſelbſtändiger hervortreten läßt, ohne jedoch die Mitwirkung der Harmonie in Paleſtrina's Weiſe irgend an ausdrucksreicher Bedeutſamkeit verlieren zu laſſen. Auf der andern Seite findet auch das Prinzip der ſonſt mehr in Deutſchland ausgebildeten, möglichſt geſteigerten Vollſtimmigkeit in ſeinem Zeitgenoſſen Benevoli ſeine Vertretung innerhalb der römiſchen Schule, wiewohl immer noch mit verhältnißmäßig einfacher Figurirung der Stimmen. Es lag in der Natur der Sache, wie des italieniſchen Geiſtes, daß das melodiſche Element ſich mehr und mehr hervordrängen mußte, das ſchon Paleſtrina ſelbſt dem einſeitig harmoniſchen entgegengeſtellt, dann aber allerdings mit dieſem wieder untrennbar verſchmolzen hatte; eine gewiſſe Gleichförmigkeit obligat wiederkehrender melodiöſer Wendungen, welche ſtehendgewordenen harmoniſchen Combinationen (beſonders am Schluſſe der Sätze und Perioden) dient, ſowie eine entſchiedene Mäßigung der ſelbſtändigen Bewegung der polyphon zuſammenwirkenden Stimmen, iſt der ältern römiſchen Schule noch eigen, weil ſie die Einzelſtimmen noch nicht

Digitized by Google

individualiſiren, ſondern ſie nur zum Ganzen mitwirken laſſen will; hiebei aber konnte nicht beharrt werden, der italieniſche Charakter verlangte unmittelbar in's Ohr fallende Klarheit des Ganges der Melodie, und dieſem Trieb kann auch die römiſche Schule nicht widerſtehen. Vollkommen aber wird dieſes Prinzip der Stimmenindividualiſirung in's Leben eingeführt erſt in Folge der Erfindung der Oper, die eben aus dem Drange der italieniſchen Natur nach freier, nicht durch die Harmonie gebundener muſikaliſcher Bewegung, nach freiem Ausdruck des Charakters und Verlaufs ſubjectiver Stimmungen, wie ſolche im Drama auftreten, hervorgegangen iſt. Die durch das Madrigal über die kirchliche Sphäre hinaus in weitere Kreiſe gedrungene Vocalkunſtmuſik folgt endlich ſeit dem Schluſſe des ſechszehenten Jahrhunderts dem auf andern Kunſtgebieten ſchon früher durchgebrochenen Streben, die überlieferten ſtereotypen Formen zu verlaſſen und mit vollkommen freier Handhabung der Mittel, mit freier Erfindung einer ſchön charakteriſtiſchen, lediglich dem Weſen des eben vorliegenden Gegenſtandes ſelbſt entnommenen Darſtellung der Kunſtſtoffe ſich zu widmen; angeregt durch die Erinnerung an das antike Drama, beginnt man dramatiſche und zwar zunächſt mythologiſche Stoffe, welche charakteriſtiſche, ſangbare Situationen und Handlungen darbieten, mit Muſik in Scene zu ſetzen. Hiemit iſt der Muſik ein neues Gebiet eröffnet, das Gebiet des beſtimmtern Ausdrucks des Individuellen, des Pathetiſchen und des Rührenden, ſowie der dramatiſchen, die Entwicklung einer Stimmung verfolgenden, in ihr Einzelnes eingehenden Schilderung. Die Opernmuſik iſt ebendeßwegen zunächſt blos Recitation, hie und da wechſelnd mit kleinern, zuſammenfaſſenden, abſchließenden Chören, ſowie verbunden mit einer zur Belebung dienenden, wenn gleich noch ſehr einfachen Inſtrumentenmuſik; aber das neue Prinzip der Individualiſirung der Muſik iſt damit ſeiner noch ſehr unentwickelten Geſtalt ungeachtet ein für allemal aufgeſtellt und verfehlt nicht vorherrſchenden Anklang in Italien zu gewinnen. Das geiſtliche Drama, das Oratorium und Cantate erhält im Verlauf des ſiebenzehenten Jahrhunderts, beſonders durch Cariſſimi eine ſchöne, bewegte Recitation mit melodiſchen Arien und vollern, kunſtreichern Chören vereinigende Ausbildung, durch welche dieſe Kunſtgattung zwiſchen die im Ganzen noch ſehr muſikloſe Oper und die Harmoniefülle der Kirchenmuſik in die Mitte tritt. Seit dieſer Zeit iſt nun ein entſchiedener Einfluß des von Oper und Oratorium vertretenen rhythmiſchmelodiſchen Prinzips auf die kirchliche Muſik vorhanden. In Neapel und Venedig, wo die Oper ihre Hauptſtätte findet, wird, nicht ohne Einflüſſe von Deutſchland her, auch die Kirchenmuſik freier in Melodie, Rhythmus, Harmonie und Charakteriſtik; die Stimmen werden individualiſirt, ſie treten in den polyphoniſchen Werken ſchärfer und geſonderter aus einander, ſie erhalten belebtere rhythmiſche Gliederung, mannigfaltige inſtrumentale Be-

Digitized by Google

gleitung, die Figurirung verdrängt immer mehr den ebenmäßigen Cantus planus, der gregorianiſche Geſang iſt bald nicht mehr als Grundlage der italieniſchen Kirchenmuſik zu erkennen; die freien Formen der recitativiſchen und arioſen Monodie, des Vocalterzetts u. ſ. w. werden mit Vorliebe ergriffen, die Harmonie und Modulation durch reichere Anwendung der zuſammengeſetztern Accorde und durch Beſeitigung des ausſchließlichen Gebrauchs der Kirchentonarten mannigfaltiger und vielſeitiger; die charakteriſtiſche Geſtaltung der einzelnen Tonſtücke je nach ihrem Inhalt und der ſubjectiveren Auffaſſung des Componiſten verdrängt, namentlich in den ſog. Kirchenconcerten mehr und mehr die typiſche Behandlung, ſo daß die Kirchenmuſik allmälig einen reichen Kreis mannigfaltiger Productionen aus ſich emportreibt, der im ſechszehenten Jahrhundert noch unmöglich geſchienen hatte. Der einſt durch die flandriſchen Meiſter und durch Paleſtrina gegebene Impuls zu gehaltvoller und polyphoniſch tiefer Compoſition wirkt deßungeachtet auch außerhalb der römiſchen Schule fort; religiöſe Compoſitionen der Gabrieli, Lotti, Caldara aus der formenreichen venetianiſchen und der Scarlatti, Aſtorga, Durante, Leo aus der gelehrten neapolitaniſchen Schule athmen immer noch religiöſe Kraft, Innigkeit und Würde, und erſt allmälig machen im Laufe des achtzehenten Jahrhunderts dieſe Eigenſchaften bei einem Marcello und Pergoleſi entſchiedener einer formellern Schönheit, Anmuth und Weichheit Platz, welche mehr dem Oratorium und der Oper als der kirchlichen Muſik angehört. Damit hat die Muſik in Italien ihren Kreislauf vollendet; ſpätere Entwicklungen der italieniſchen Muſik ſtehen weſentlich unter franzöſiſchem und deutſchem Einfluß; die Miſſion Italiens iſt hier wie auf dem Gebiet der Malerei die Ergänzung des antiken plaſtiſchen Prinzips durch das concretere, realiſtiſchere moderngermaniſche Prinzip und die Zurückführung dieſes letztern zur Schönheit der unmittelbar wohlgefälligen Erſcheinung. In Folge dieſer Tendenz war Italien auch die Wiege der Oper geworden, die ja nur da entſtehen konnte, wo der Drang zu freimelodiſcher, einfach ſchöner Muſik lebendig war. Aber hier reicht nun das italieniſche Prinzip nicht vollkommen zu; Italien ſchuf die Oper, ohne ſie ihrem wahren Begriff nach realiſiren zu können. Das trockene, ſteife Recitativ treibt zur *Arie* fort, deren über das Lied weit hinausgehende Beſtimmtheit und Mannigfaltigkeit des Ausdrucks nur in Italien *zugleich* mit dem ſchönen Fluß und dem leichten Schwung der Melodie, ohne den ſie eckig und unbeholfen bleibt, ausgebildet werden konnte; die Vereinigung dieſer beiden Elemente hat italieniſche Lebhaftigkeit und italieniſcher Formſinn geleiſtet. Aber je mehr die Geſangsmuſik zu dieſer freien Schönheit ſich entwickelt, deſto mehr wird die ſchöne Form Selbſtzweck, deſto mehr geht die Vocalmuſik über in *Geſangsvirtuoſität*. Nicht als ob blos das Mechaniſche der Technik Gegenſtand des Intereſſes

Digitized by Google

wäre; sondern die Gesangkunst wird in Italien, losgetrennt von höherem dramatischem und tieferem Gemüthsausdruck, deßwegen für sich Object, weil das in ihr stattfindende vollkommene Heraustreten des Innern in äußere sinnliche Form, d. h. weil das drastisch Pathetische einer-, das anmuthig Weiche andrerseits, das im Gesange als unmittelbarer und vollster Aeußerung innerer Bewegtheit liegt, dem ebenso südlich lebhaften und leicht erregbaren als formbegierigen, klare Anschaulichkeit, treffende Wirkung, packenden Eindruck verlangenden italienischen Geiste als ein Höchstes und Letztes erscheint; der Gesang ist ihm für sich ein lebendiges plastisches Kunstwerk der bewegten Subjectivität, das als solches ihn befriedigt, so daß der Inhalt Nebensache wird. Manches Schöne in Melodie und Ausdruck mag mit den zahllosen in den Schutt der Vergessenheit begrabenen Opern der zwei ersten Jahrhunderte dieses Kunstzweiges bis jetzt verloren gegangen sein; aber die musikalische Dramatik konnte auf diesem Boden nicht gelingen.

§. 827.

In Deutschland geht aus der Musik der niederländischen Schule eine ähnliche Blüthe harmonisch melodischer Kunstmusik hervor, wie in Italien durch Palestrina. Aber zu ihr tritt mit dem Protestantismus die volksthümlichere, neben gleicher religiöser Tiefe kräftigere und lebensvollere Form des Chorals hinzu, welche auch auf jene Kunstmusik einen kräftig belebenden Einfluß ausübt, wie die Musik in Deutschland überhaupt von Anfang an eine mehr auf innigen Gefühlsausdruck als auf Formschönheit gehende Richtung einschlägt. Ebendeßwegen aber entwickelt sich die deutsche Musik langsamer zu einer eigenthümlichen Kunstform; erst im achtzehenten Jahrhundert erreicht sie in Sebastian Bach und Händel ihren erstmaligen Höhepunct. In dem ersten dieser beiden Heroen ist die ganze Strenge und Verwickeltheit harmonischer und polyphoner Kunst mit einer in die Formen derselben in vollster Wärme sich ergießenden Gemüthsinnigkeit und Gefühlslebendigkeit, sowie mit treffender, bis zum Dramatischen fortgehender Charakteristik in einer Art und Weise verbunden, welche das Prinzip des indirecten Idealismus in erhabenster Verwirklichung darstellt, aber das plastische Element der Abrundung, der Durchsichtigkeit, der kunstvollern Disposition des Tonwerks, der einfach großartigen Stylisirung, der klaren entscheidenden musikalischen Wirkung noch nicht ausbildet. Dieses Element tritt, durch italienischen Einfluß bedingt, in Händel auf, aber durch und durch gesättigt mit Ernst des Gefühls, mit Größe des Gedankens und Charakters, mit umfassender, auch das Zarte und Liebliche in anmuthigen, jedoch immer kraftdurchwehten Formen darstellender, die Polyphonie zwar beschränkender, aber die einfachere Harmonie nur um so erhabener verwendender Universalität des Ausdrucks. Während S. Bach seiner Eigenthümlichkeit gemäß die formen-

Digitized by Google

strenge Kirchenmusik und die formenreiche Instrumentalmusik zu seinen Hauptgebieten nimmt, bildet Händel vor Allem das Oratorium in mustergültiger Vollendung aus.

Die Musik ist wie eine moderne so insbesondere eine wesentlich germanische Kunst, da sie erst mit dem germanischen Element der Harmonie selbständige Kunst und Kunst vollen Gefühls- und Gemüthsausdrucks wird. Es ist daher natürlich, daß auch in Deutschland die flandrische Polyphonie Vertreter erhält, die sie, wie Palestrina's Zeitgenosse Handl, nach der Seite des Ausdrucks fortbilden. Abweichend aber ist die deutsche Entwicklung von der italienischen schon darin, daß die Behandlung der polyphonen Musik schon im sechszehenten Jahrhundert einen lebhafter rhythmisch bewegten Charakter zeigt; die Kunstmusik, sofern unter ihr vorzugsweise Polyphonie verstanden wird, ist zwar ein deutsches Geistesproduct, aber ihre Zurückführung zu der einfachern Form der Figuralmusik, wie sie in Italien sich vollzieht, kann in Deutschland sich nicht auf die Dauer behaupten, die deutsche Musik sprengt immer wieder die Fesseln der abstracten Form, sie ist naturalistisch lebendig, volksthümlich frisch und kräftig; nicht Sprechgesang, sondern Melodie, nicht ideale Hoheit, welche die eigentlich musikalische Bewegtheit niederhält und nie recht zum Durchbruch kommen läßt, sondern der Realismus eines ungebundenen Heraustretens der Empfindung, einer sich selbst nie genug thuenden, immer zu neuen Figuren und Tonverknüpfungen greifenden, die Combinationen stets mehrenden und steigernden poetischerregten Phantasie ist auch in der Musik das spezifisch Deutsche, zu dem der Naturalismus italienischer Componisten, wie er sich in der Vollchörigkeit und Stimmenhäufung eines Benevoli und Lotti darstellt, sich doch immer nur verhält, wie der Gestalten- und Farbenreichthum venetianischer Malerei zu der realistischen Fülle und Mannigfaltigkeit der deutschniederländischen, und ebendarum ist in Deutschland auch die Entwicklung der Instrumentalmusik, sobald sie begonnen hat, gleich von weit größerer Bedeutung als in Italien. Vor Allem aber ist das volksthümliche religiöse Lied, der Choral, eine ächt deutsche Kunstform, wiewohl er zuerst bei den Hussiten mit charakteristischer Bedeutung auftritt; in ihm, der ebendeßwegen auch aus dem Volksliede zu schöpfen nicht verschmäht, ist das Ernste und Tiefe des Religiösen vereinigt mit der subjectiven Innigkeit und Gefühlslebendigkeit, die sich nicht in idealer Feierlichkeit selbst wieder die Schranke hoher Gemessenheit anlegt, sondern in freiem und vollem Herzenserguß sich äußern will; der Choral erst ist vollkommen Gemeindegesang, Gesang nicht einer idealen Gemeinde, die wieder zwischen die reale und den Gegenstand ihrer Anbetung hineintritt und diese Anbetung an ihrer Stelle in objectiv typischer, kunstvoll geregelter Weise vollzieht, sondern

Digitized by Google

Gesang der realen Gemeinde selbst, Gesang der Individuen, der Herzen, nicht eines beauftragten, stellvertretenden Chors, welcher der Gemeinde das, was sie fühlt und fühlen soll, darzustellen hat und darum nicht selbst eine Gesammtheit rein unmittelbar von dem gesungenen Inhalte zur Aeußerung getriebener Persönlichkeiten ist. Von selbst ergibt es sich bei dieser Eigenthümlichkeit der deutschen Musik gegenüber der italienischen, daß sie zu einer ihr Wesen vollkommen ausdrückenden classischen Form, die hier viel schwerer zu gewinnen war, nicht so bald gelangte; der Choral ist wohl bereits classisch, aber er repräsentirt nur die Eine Seite, den subjectivern Charakter, den hier das Empfindungsleben und der Empfindungsausdruck annimmt; die andere dagegen, die individuelle Lebendigkeit der empfindenden Phantasie, die in solchen einfachern Formen sich nicht genug thun kann, diese konnte erst allmälig eine ihr ganz entsprechende Aeußerungsweise finden, sie erhielt ihren adäquaten Ausdruck erst in einer Polyphonie, die weit figurirter und rhythmisch belebter war als die italienische, in einer Polyphonie, die namentlich nicht mehr die gleichförmigere Bewegung des Canons, sondern die Fuge, die Nachahmung, die Stimmenfigurirung zur Hauptsache machte. Daher ist erst S. Bach derjenige Musiker, der den eigenthümlich deutschen Styl des indirecten Idealismus vollendet darstellt in der Weise, die der §. ausspricht, freilich aber auch in der dort gleichfalls hervorgehobenen Einseitigkeit dieser ganzen Stylrichtung, die sich namentlich in der bei Bach noch nicht zu künstlerischer Rundung erhobenen, zu sehr figurirten, sich zu viel windenden und schlängelnden, nicht klar zu einfach großem Ausdruck heraustretenden Solomelodie bemerklich macht. Der Raum gestattet nicht auf das Große wie auf das noch Einseitige dieses Heros näher einzugehen, in welchem das Systematischtechnische der Composition seine höchste Vollendung und die erhabenste und reichste Durchdringung einerseits mit tiefster Andacht, innigster Herzensergriffenheit, süßester Lieblichkeit, andrerseits (besonders in Instrumentalwerken) mit unerschöpflicher Gefühlsbelebtheit und Phantasiefülle, mit gesundester Freudigkeit, mit charakteristischer Formenmannigfaltigkeit, selbst mit dramatischer Anschaulichkeit (in den Passionsmusiken) erhalten hat, aber doch zur Classicität plastischer Kunst und einfach concentrirter musikalischer Wirkung nicht gekommen ist, weil die Vertiefung in das Spezielle der Formen und in den subjectiven Gefühlsgehalt ihn nicht dazu gelangen läßt. Auch auf Händel kann nur kurz als auf Denjenigen hingewiesen werden, der die deutsche Musik zu dem Grade von Classicität und Wirkung, dessen sie damals fähig war, hingeführt hat; das Große an ihm hebt der §. bereits hervor; beizufügen ist nur, daß auch Händel die Solomelodie noch nicht überall in vollen Fluß und Schwung gebracht hat, obwohl sie bereits viel weiter als bei Bach entwickelt ist und ihr bei Händel mehr die Leichtigkeit als die Einfachheit fehlt (von Arien rein italienischer Manier hier abge-

Digitized by Google

sehen); das zarte Gewebe der Einzelmelodie ist zu fein und schwebend für diesen massiven Styl, der hauptsächlich den Chor großartig ausbildet, so schön sie auch oft durch kräftige Charakteristik und tiefen Ausdruck in einzelnen Gesängen und Stellen sich darstellt.

§. 828.

In Frankreich entwickelt sich seit der Mitte des siebenzehnten Jahrhunderts an der Oper das dramatische, sowie überhaupt das drastische, in Melodie und besonders im Rhythmus scharf zeichnende Element der Musik; doch muß auch hier dem Eindringen italienischer Gesangseinseitigkeit, das nicht abzuwehren ist, weil die zu nüchterne, zu antike französische Art ein melodisches Gegengewicht fordert, durch den deutschen Gluck eine Schranke entgegengesetzt werden. Wie Händel den indirecten Idealismus überfüllt werdender Polyphonie zum directen Idealismus einfacherer Harmonie und energischen Gefühlsausdrucks zurückführt, so macht Gluck den dramatischen Ausdruck zum Prinzip, schneidet die Auswüchse des Formelwesens in der Gesangmusik ab, verwendet die Instrumentalmusik zu vollerer und schärferer Charakteristik, wahrt trotz der Vereinfachung des Gesangs das dramatische Pathos, breitet über die Oper durch seine Chöre ein ächtdeutsches Element tiefer Gemüthsbewegtheit aus und schafft so zum ersten Mal eine Oper von bleibender classischer Vollendung, der jedoch die freiere Bewegtheit sowohl der Charaktere als der Einzelmelodie, die Wärme und der Schmelz des Ausdrucks, der volle, unumwundene Erguß musikalischen Gefühls und Phantasiereichthums noch fehlt. Die spätere französische Oper ermäßigt diese Nüchternheit, sie greift zu belebtern, der Melodieentwicklung günstigern Stoffen, bildet dabei das Drastische und das Pathetische immer vollkommener aus, aber sie entbehrt fortwährend den tiefen und vollen Farbenton deutscher Musik, sie behält dieser gegenüber etwas Kühles und Aeußerliches; Frankreich gestaltet, stylisirt die Oper, welche erst Deutschland mit musikalischem Gehalt wahrhaft zu erfüllen bestimmt ist; auch bleibt es außerhalb des Drama's in der höhern Musik unfruchtbar.

Im Wesen des französischen Geistes liegt es, daß er dem rhythmischen Element der Musik und Allem, was hiemit zusammenhängt, dem Drastischen u. s. w. vorzugsweise sich zuwendet; auch die Volksmelodie entwickelt sich zwar reich, denn die Fassung des Lieds in kurzen musikalischen Ausdruck sagt der Neigung zum scharf Charakteristischen zu, aber sie entwickelt sich ebendeßwegen auch nur in dieser letztern Richtung. Die Oper erhält (wie die Malerei §. 733) in Frankreich seit Lulli Styl, dramatische Architectonik, bewegte Finale's, Märsche, Tänze, scharfe musikalischrhythmische Zeichnung der Handlung, der Situationen, der Affecte, freilich aber auch

Digitized by Google

zu viel Dramatiſches, Ueberladung mit Stoff (große Oper, fünf Acte) und mit Effect. Das Speziellere geſtattet keine nähere Ausführung; daß Gluck dem Inhalt das Uebergewicht gibt über den Formalismus, daß ihm aber das eigentlich Schöpferiſche, der Fluß fehlt trotz ſeiner heroiſchen Claſſicität und trotz ſeiner nicht blos dramatiſch erregten, ſondern auch gefühlstiefen Chöre, daß ebenſo die ſpätere franzöſiſche, ernſte wie komiſche Oper bis zu Boieldieu u. A. herab in der im §. angegebenen Weiſe große ſtyliſtiſche Vorzüge mit Mangel an Wärme vereinigt, iſt anerkannt.

§. 829.

Auf die Periode Gluck's folgt in Deutſchland die Epoche der Entwicklung des freien und des ſchönen Styls durch Haydn und Mozart, mit welcher die Muſik überhaupt zur claſſiſchen Vollendung, zur vollſtändigen Entfaltung ihrer Hauptformen endlich gelangt.

1. Der durch Bach und Händel vollendeten polyphonen und harmoniſchen Compoſition tritt der freie Styl in reicher melodiſcher Entfaltung gegenüber und ſetzt das ſtreng formale Element zu einem untergeordneten Moment des Ausdrucks herab. Der indirecte Idealiſmus des deutſchen Geiſtes erſcheint jetzt in ungebundener Geſtalt, er ſprengt die Feſſeln, die einſt ſein Tiefſinn ſich ſelbſt geſchaffen, und tritt in jugendlicher Friſche, durch einfache Formen der muſikaliſchen Gliederung Freiheit und Klarheit zumal gewinnend, zu der ganzen ächt maleriſchen Mannigfaltigkeit der Production heraus, deren er fähig iſt; das goldene Zeitalter, der Frühling der Tonkunſt beginnt, die Inſtrumentalmuſik Haydn's eröffnet ihrem Fluſſe freie Bahn, auch die Vocalmuſik lernt durch ihn die Sprache der einfachen Gefühle des Herzens, die Muſik kommt in ihm endlich zum klaren Bewußtſein, daß ſie nicht Syſtem, Wiſſenſchaft, ſondern freie Bewegung, Lyrik iſt, ſie wird wieder Gefühl und bleibt es, da in Deutſchland der neuitalieniſche Geſangsformalismus keinen nationalen Boden findet. Aber die deutſche Muſik iſt doch bereits zu tief und zu vielſeitig entwickelt und in zu ſtarke Wechſelbeziehung mit Italien und Frankreich getreten, als daß dieſe Epoche der frei werdenden Empfindung und Phantaſie nicht noch eine zweite höhere Blüthe deutſcher Kunſt treiben ſollte; in Mozart faßt ſich der Genius der zum freien Selbſtbewußtſein gelangten Muſik zur Erſcheinung in voller Schönheit zuſammen; deutſcher Ernſt, der die Form zu achten und die Formen in ihrer eigenthümlichen Bedeutung für den muſikaliſchen Ausdruck anzuerkennen weiß, deutſche Wärme des Fühlens, welche in die Form ganz und voll ſich hineinlegt, nichts Kühles und Froſtiges duldet, Melodie und Harmonie innerlichſt beſeelt und ſie in vollem, reichem Fluß und Schmelz

Digitized by Google

ausströmen läßt, schöpferische Phantasie, welche alle Arten des Stimmungsausdrucks in vielseitigster Objectivität reproducirt, in jugendlicher Kraft und Fülle Alles frisch anfaßt und das Tonmaterial in lebendig pulsirende und schwingende Bewegung versetzt im reinsten Gegensatz zu der besonders in die Oper eingedrungenen formalistischen Steifigkeit, italienisch plastischer Sinn, welcher die Kraft mäßigt und sie dadurch am rechten Orte um so erhabener herantreten läßt, welcher die sprudelnde Raschheit genialer Bewegtheit in schönstem Maaß und Gleichgewichte hält und allmälig den Meister von dem Styl der ersten Periode, in welchem diese Bewegtheit culminirt, zum maaßvoll, charakteristisch schönen Styl der zweiten, von diesem zum idealschönen Styl der dritten Periode verklärend hinanführt, italienische Anmuth und Weichheit, französische Schärfe, Dramatik, Kunst zu treffen vereinigen sich, um nun auch die freie deutsche Musik zu einer ihrer Eigenthümlichkeit und Universalität vollkommen entsprechenden classischen Form zu erheben; die freie Schönheit ist für die Musik überhaupt gewonnen, die beiden Stylprincipien zu lebendigster und wirkungsvollster Einheit verschmolzen, unter den einzelnen Zweigen besonders die Oper zu mustergültiger Gestalt und zugleich zu einer schönen Mannigfaltigkeit verschiedener Gattungen ausgebildet.

2. Der §. hebt die Wendung scharf hervor, welche die Musik wie der deutsche Geist überhaupt im vorigen Jahrhundert, in der Epoche der frei werdenden, ebendamit auch zur Genialität sich erhebenden Subjectivität nimmt; namentlich Mozart ist nur zu begreifen aus dieser Erhebung des Geistes zur Freiheit und zur vollen Bewegung in ihr, auf deren Höhe er im Figaro angelangt ist, wie andrerseits später wieder eine komische Oper (Cosi fan tutte) mit ihrer schon an die Zauberflöte mahnenden harmonisch-melodischen Weichheit und zartern Gefühlsbewegtheit den Uebergang zu dieser und damit den Uebergang von der mittlern Periode (Don Juan) zur dritten, zum idealschönen Styl bezeichnet. In der Instrumentalmusik ist Mozart am größten in der Symphonie, die von der Haydn'schen gerade so weit absteht, wie das Dramatische vom Gemüthlichen; sie ist zwar nicht dramatisch im Sinn von §. 816, 1. sie gehört zur höhern lyrischen Gattung (ebd.), aber ihre Lyrik hat eine wesentlich dramatisch bewegte und dramatisch contrastirende Tendenz; bei Haydn ist die Musik, die Form, bei Mozart auch der Genius, die Subjectivität frei geworden und legt die ganze Erregtheit und Kraft ihres Selbstgefühls, ihres reich und stark bewegten Lebens und Empfindens in ihre Instrumentalwerke nieder. Das Quartett glückt weniger; es wird Haydn gegenüber auch mehr erwärmt und innerlich belebt, aber diese Erwärmung gelingt nur ausnahmsweise in einer dem Charakter dieses Zweiges wirklich entsprechenden Form; auch in der Claviermusik geht Mozart über die in ihrer Einfachheit Treffendes leistende Art Haydn's

Digitized by Google

hinaus und ſucht eine vollere Entfaltung, ohne ſie ſchon recht zu finden; ſein Genius entwickelt ſich vollkommen doch nur an ſchon vorliegenden feſten Formen, wie die Oper und die dem Componiſten klarer als Quartett und Clavier eine beſtimmte Aufgabe vorzeichnende Orcheſtermuſik. Haydn hat daher vor Mozart vielfach eine einfache und doch farbenreichere, charakteriſtiſchere Inſtrumentalcompoſition voraus, er iſt ächt maleriſch, Mozart dramatiſch plaſtiſch, ohne dieſen Typus ſchon überall befriedigend durchführen zu können, wozu ihm auch die Zeit nicht gegeben war. So viel, um beiden Männern gerecht zu ſein; weiteres ließe ſich nur unter Berückſichtigung der einzelnen Hauptwerke und Hauptperioden der beiden Meiſter näher erörtern; auch Männer, welche vor und neben Haydn die Epoche des freien Styls eröffnen und neben ihm und Mozart wirken, E. Bach, ſpäter der Komiker Dittersdorf u. ſ. w., können nicht ſpeziell beſprochen werden.

§. 830.

Die Epoche des freien Styls iſt mit Haydn und Mozart nicht abgeſchloſſen, ſondern erſt angefangen, es bleibt ihm neben jenen noch ein weites Gebiet übrig in der Gefühls- wie in der dramatiſchen Muſik, dieſes Gebiet wird jetzt ergriffen von den verſchiedenſten Seiten her, und zwar einerſeits unter dem vorbildlichen Einfluß Mozart'ſcher Fülle und Idealität, andrerſeits mit der in der Natur des Entwicklungsganges ſelbſt liegenden Tendenz auf concretere Stoffe, mannigfaltigere und individuellere Stylgeſtaltung, charakteriſtiſchere Tonmalerei, vielſeitigern und ſtärkern Ausdruck und Effect, als der ſchöne Styl geſtattete; kurz der indirecte Idealiſmus tritt aus demjenigen Bunde mit dem directen wieder heraus, den er in Mozart geſchloſſen, er wird wieder das überwiegende Element. Ein zweiter Genius des freien Geiſtes tritt zunächſt in Beethoven auf, der die Form nun ganz dem Inhalte und zwar einem ſubjectiven Inhalte dienſtbar macht; die Muſik wird Darſtellung der Subjectivität, des in ſich vertieften, auf ſich und ſeine Beziehung zur objectiven Welt reflectirenden, die Anziehung wie die Abſtoßung des Subjects durch die Objectivität gleich ſtark bis in's Innerſte hinein und nach allen Seiten hin fühlenden, in Allem ſeiner ſelbſt kräftig bewußten und mit gleicher Kraft und phantaſievollſter Reflexion über die Tonmittel gebietenden, ſie zur Herausſtellung des mächtigen Gefühlsinhalts, von dem es erfüllt iſt, ächt deutſch in ſtets neuer, ſich ſelbſt nie genügender Weiſe verwendenden Ichs.

Gleich ſtarkes und nach allen Seiten, um die es ſich in dieſem Gebiete handeln kann, ſich erſtreckendes innerlichſtes Fühlen ſowohl der Anziehung als der Abſtoßung zwiſchen Subject und Object iſt das Charakteriſtiſche des Beethoven'ſchen Genius. Es iſt das volle Herz in ihm, das der Wirk-

Digitized by Google

lichkeit freudig, kräftig, mit feuriger Liebe, mit Begeisterung für alles Große und Schöne in ihr entgegenschlägt und bald diese Stimmungen, bald auch die Wirklichkeit selbst, welche sie hervorgerufen, in Tönen ausspricht, schildert, malt und feiert (z. B. Pastoral-, A dur-, heroische Symphonie); dasselbe Herz hat aber auch die Collision zwischen Subject und Object schmerzlich empfunden und spricht daher auch die Entzweiung des Ichs mit Welt und Schicksal, jedoch immer mit subjectiver Entschiedenheit und Kraft, aus, obwohl es schließlich zur Versöhnung, zum Triumph über die Wehmuth, zum reichsten Humor, zur herzensfreudigen Feier des Bruderbundes mit der Menschheit, zur dankbaren, alle Mittel aufbietenden, solennsten Verherrlichung der höhern, die große Weltharmonie aufrecht erhaltenden, durch sie auch den Einzelnen beglückenden Ordnung der Dinge sich immer wieder emporhebt. Dieser an sich großartig mächtige und vielseitige, ebenso subjectiv in tiefstem Ernst und lebendigster Ergriffenheit empfundene Gefühlsinhalt setzt die musikalische Phantasie in eine gleich großartige und schwungvolle Bewegung, vollere und tiefere Harmonieen treten hervor, Tonkräfte und Klangfarben ungekannter Art werden lebendig, die Formen wachsen in die Weite und Breite, Orchester und Clavier werden zu Organen für den vollen Wiederhall des erregten, in seine Stimmungen sich immer tiefer hineinarbeitenden, überall unendlich groß fühlenden Gemüthes erhoben, die ganze Fülle von Tonbewegungen und Toncombinationen, deren die Musik fähig ist, scheint offenbar werden zu wollen. Auch des Klaren, Plastischen, einfach Charakteristischen, Anmuthigen ist der an Haydn und Mozart herangebildete Genius Herr und weiß es anzuwenden, es bewahrt ihn davor, die Grenzen der musikalischen Darstellung und die Gesetze der Deutlichkeit sowie der Anschaulichkeit des Fortgangs öfter zu überschreiten, die Classicität geht nicht verloren. Aber als beherrschendes Gesetz wird sie allerdings nicht festgehalten, der Inhalt ist für die Formen oft zu reich oder zu tief oder zu verwickelt, die Formen werden nicht blos gestreckt, sondern auch gesprengt (wie in der letzten Symphonie), die Musik ist an der äußersten Grenze angekommen, der subjectiven Genialität Eingang in sie verstattet, obwohl diese hier eine durchaus gehaltvolle und daher insbesondere zur Darstellung ethischer Empfindungen in ihrer ganzen heiligen Tiefe und Innigkeit berufene, den Menschen und den Künstler in sonst nie gesehener Gleichheit der Achtungs- und Sympathiewürdigkeit darstellende Subjectivität bleibt.

§. 831.

Die übrige nachmozartische Entwicklung tritt nicht in so ausgesprochener Weise auf die Seite des indirecten Idealismus, wie die beethoven'sche Musik. Die italienische Oper, nachdem sie in Cimarosa Mozart einen in der Komik

Digitized by Google

nahezu ebenbürtigen Zeitgenossen zur Seite gestellt, erhebt sich in Cherubini und Spontini, an Gluck anknüpfend, zu tieferem Ausdruck, zu heroischer Kraft, zu energischer und glänzender Totalwirkung; Rossini bereichert das italienisch melodische Element mit den Tonmitteln der deutschen Musik, zieht aber die Oper zur Einseitigkeit des Melodiereizes, der Gesangsanmuth und Gesangsvirtuosität, des äußern Effects wieder herab. Eine höhere Richtung nimmt die Musik bei den deutschen Romantikern; am kräftigsten und geistreichsten gestaltet sich diese Romantik bei Schubert, weicher, aber ausdrucksvoll, gefühl-, formen- und farbenreich, poetisch, obwohl auch zu viel schimmernd und glänzend, bei Weber. Eine überaus regsame Production in allen Zweigen des freien Styls bereichert auch neben jenen Hauptrichtungen die Musik mit Werken, die mehr oder weniger Einen Zug mit diesen und unter einander gemein haben, die Modernität, d. h. die mit Stoff und Form absolut frei waltende Subjectivität; eine Ausnahme hievon tritt da ein, wo das ältere lyrisch melodische Element theils, wie bei Spohr, zum Subjectiv-elegischen sich fortbildet, theils die Liedcomposition aus sich hervortreibt, indem in dieser freien Gattung das neunzehnte Jahrhundert eine hohe Stufe der Vollendung erreicht.

Die Gefahr der modernen Musik ist dieß, daß sie eine absolut freie ist; sie ist durch keine Typen mehr gebunden; die Naivität Haydn'scher Gemüthlichkeit, die Mozart'sche Objectivität künstlerischen Schaffens, die in natürlichem Drange und mit der wonnigen Freude steten Gelingens die gegebenen Formen mit einem Inhalte füllt, welcher erwärmen, Wirkung thun, zeigen soll, was die Musik vermag, die Objectivität, in der selbst Beethoven ist, weil in ihm der Mensch den Musiker zur Aeußerung treibt, dieß Alles ist mit dem freien Standpunct des modernen Bewußtseins überwunden, die Musik ist mehr Phantasie- als Empfindungsthätigkeit, daher in ihr das Ursprüngliche und Urkräftige des unmittelbaren Hervorquellens aus Gefühl, Gemüth und Charakter zurückweicht, am wenigsten bei Schubert, dessen Romantik z. B. in der Symphonie durch poetische Gedanken- und Farbenfülle anspricht und ihrer blumenreichen Mannigfaltigkeit ungeachtet das entschiedene Gepräge eines kräftig in die Tonwelt hineingreifenden, ächt musikalischen Charakters an sich trägt; überhaupt ist gerade die Romantik diejenige Form der Modernität, die trotz ihrer über dem Inhalte stehenden Subjectivität doch eine Ausfüllung des Lebens mit Poesie und poetischem Klange wirklich sucht und so aus der Unmittelbarkeit nicht ganz heraus ist, — daher die hohe Bedeutung, welche außer Werken von Marschner, Schumann namentlich die Weber'sche Oper durch ihre Poesie des Tones und ihre Verwendung der musikalischen Mittel zu weich und hell wiederklingendem Gefühlsausdruck stets behaupten wird trotz der im §. hervorge-

Digitized by Google

hobenen, auch der romantischen Poesie nur mit wenigen großen Ausnahmen anhängenden Mängel. Die Modernität ist an sich nicht zu verwerfen, sie ist eine Form der Musik, welche deren Entwicklungsgang mit sich bringt, sie findet sich auch bei Beethoven in Werken, in welchen der Gefühlsinhalt sich weniger hervordrängt, sie hat ihre Berechtigung in der stoffbeherrschenden, selbstbewußt auftretenden Freiheit des musikalischen Gedankens, Ausdrucks, und Effects; aber daß hier die Gefahr des Effectmachens, des Brillanten, des Inhaltslosen u. s. w. nahe liegt, und daß diese Modernität nur ein Durchgangspunct ist, daß sie eine Sättigung mit concreterem Gefühlsinhalt fordert, ist klar, da die Musik Kunst der empfindenden Phantasie ist. Ebendarum kann sie auch nicht das ganze Gebiet der Musik beherrschen; es bleibt neben dem absolut Modernen die Sphäre einfach melodischer Lyrik namentlich durch die schön erblühende Liedcomposition vertreten, in welcher nicht blos durch Opern-, sondern durch eine zahlreiche Reihe von Gesangscomponisten auch in dieser Epoche noch eine reiche Fülle ächter und ächtdeutscher Musik zu Tage gefördert wird; die Blüthe der classischen deutschen Poesie wirkt auch auf die Musik anregend und ruft die schönen Tondichtungen eines Reichardt, Zelter, Schubert u. s. w. hervor, das Volkslied wird besonders durch Silcher wieder erweckt und die Gattung des volksthümlichen Kunstliedes von ihm mit schönen Productionen leichtanmuthiger wie ernsterer und tieferer Art bereichert, und auch der seit Nägeli aufblühende Männergesang zeigt, daß die moderne Kunstmusik, obwohl sie auch in diesen eindringt, für sich allein dem Bewußtsein der Zeit nicht genügt.

§. 832.

Während die Musik bei Meyerbeer in der Oper den Gipfel der Modernität erreicht, erlebt sie in Mendelssohn eine Nachblüthe, in welcher sie sich der einseitigen Modernität zu begeben, sich mit reinem Gefühlsausdruck und tiefem Gehalt wieder zu erfüllen, durch strengere Formen festere Haltung und objectivere Gedankenentwicklung neu zu gewinnen strebt. Ein Gefühl, daß die Musik der Gegenwart in die gefährliche Bahn eines mit den Conventionen willkürlich waltenden hohlen Subjectivismus gerathen sei, macht sich dessungeachtet in immer bestimmterer Weise geltend und drängt Wagner zu dem Versuche, eine dramatische Musik zu begründen, welche sich der Poesie als bloßes Mittel zum Ausdruck ihres Inhaltes unterordnen, somit auf selbständige Entwicklung der musikalischen Kunstformen verzichten soll. Daß die Musik eine derartige Rückkehr zum antiken Standpunct vollziehen und damit den Kreislauf ihrer Entwicklung beendigen werde, ist nicht anzunehmen, ein Fortschritt der Oper aber allerdings nur von neuen, der empfindenden Phantasie sich darbietenden objectiven gehaltvollen Stoffen zu erwarten.

Digitized by Google

So reich und erhebend der Entwicklungsgang der Musik bis zur ersten Hälfte des gegenwärtigen Jahrhunderts ist, so unbefriedigend, ja beunruhigend ist der Blick auf ihre letzte, jetzige Periode, die Kunst der Subjectivität scheint eben durch diesen ihren subjectiven Charakter ihrer Selbstauflösung entgegengetrieben zu werden. Meyerbeer bezeichnet zwar in der Oper einen Fortschritt, indem er durch umfassenden und energischen Gebrauch der dramatischen Mittel an die Stelle romantischer Weichheit und italienischer Anmuth einen kräftigern Ausdruck, eine schärfere Charakteristik des Einzelnen setzt, aber die plastische Klarheit und Schönheit der Musik kann neben der theatralischen Breite und Ueberfülle der großen Oper nicht bestehen, und an den Stoffen zeigt es sich, daß die musikalische Dichtung des Charakters, die Musik des tiefern Gehalts verlustig gegangen, daß sie eine subjective Technik geworden ist, welche nicht mehr durch empfindende Phantasie zu einem für die Musik spezifisch geeigneten Inhalte hingetrieben, sondern durch einseitige Rücksicht auf die dramatische Wirkung zur Wahl ihrer Süjet's bestimmt wird. Daß es so nicht fortgehen kann, oder auch, daß so in's Unendliche fortgemacht werden könnte, ohne daß damit für die Musik etwas Höheres wiedergewonnen wäre, dieses Gefühl haben vor Allem die Meyerbeer'schen Opern hervorgerufen, da sie trotz der eminenten Befähigung des Componisten zum Musikdrama der musikalischen Empfindung theils zu viel, theils zu wenig bieten, zu viel durch die Stoffmasse und den äußern Glanz und Effect piquanter Situationen, zu wenig durch den Mangel des poetischen Hauchs der Idealität und der Gefühlswärme, der das Kunstwerk durchwehen soll, sowie durch das Gemachte, Geschraubte, das aus der Textdichtung so vielfach heraustritt. Anders hat für die Musik Mendelssohn gewirkt; bei ihm ist vor Allem edler Geschmack, in ihm tritt die Phantasie auf als gebildet empfindende Phantasie, es ist wieder Form und Gehalt, es ist das Streben des wahrhaft gebildeten Geistes da nach Beidem, die Musik bekommt ideale Klarheit, Gedanken, Gefühl, gediegene Composition, die freie Subjectivität versenkt sich in die objectiven Formen, damit die Musik wieder Kunst werde, die scharfe Spitze der Modernität biegt sich um und erweicht sich, die Tonkunst wird wieder Selbstzweck, der Geist lebt und webt in ihr, taucht in ihre Fülle unter, um Schätze zu heben, welche ältere verwandte Meister noch zurückgelassen; eine neue Blüthe reiner, warmer und dabei fein poetischer Musik scheint mitten in einem durch Reflexion zerklüfteten, großartiger Production unfähigen Zeitalter zu entstehen, und auch an kräftiger Charakteristik, an gesundfroher Frische fehlt es den hervorstechenden unter den Compositionen des Meisters nicht. Allein die Erscheinung bleibt vereinzelt, und auch die andere Seite der gebildet empfindenden Phantasie macht sich bemerklich, der Mangel an durchgreifender Kraft, an einfacher Männlichkeit und ebendamit auch an der

Digitized by Google

vollen Lebenswärme, an Natur, die sich gibt, es ist zu viel Kunstmusik, es sind schöne Bilder, welche die Persönlichkeit ihres Urhebers wohl überall abspiegeln, in welchen aber doch nicht ein ausgeprägter Charakter mit der Wucht oder mit der Lebendigkeit unmittelbarer Empfindung activ, durchschlagend auftritt, es ist mehr gebildete Reproduction als geniale Production; das Modernitätsprinzip bleibt eben damit, daß der Componist diese zurückhaltende Stellung des gebildeten Künstlers einnimmt, doch wieder stehen, und die Vorliebe für das Weiche und Romantische, das allerdings mit schöner neuer Erfindung behandelt wird, zeigt, daß ein substantiellerer Gehalt auch hier jenem Modernitätsprinzip nicht gegenübergetreten ist. Wirklich befreit wird also auch hier die Musik nicht von dem Extrem der Subjectivität, auf das sie durch die ganze Entwicklung hinausgedrängt ist, und die Frage, was werden soll, wird nur immer schwieriger, da die verständige Reflexion mehr und mehr allgemeiner Zeitcharakter wird und auf die Naivität des musikalischen, namentlich melodischen Schaffens immer zersetzender einwirkt. Hieraus geht endlich in einfacher Consequenz die schon in Früherem mehrfach besprochene Richtung Wagner's hervor. Die Musik soll Mittel des Ausdrucks werden, statt sich selbständig hinstellen zu wollen und durch diese Selbständigkeit Halt und Gehalt zu verlieren; in diesem Postulat ist das Wahre enthalten, daß die Musik wieder objectiven Inhalt bekommen soll, und es ist mit ihm doch zugleich die Reflexion an die Stelle der nun einmal selbst bei Mendelssohn nicht mehr schöpferisch wirkenden Phantasie gesetzt; die Modernität bekennt, daß sie inhaltslos war uud Inhalt suchen muß, und sie schwingt sich zugleich nun erst zur ganzen Absolutheit empor, sie beseitigt die Formen, durch welche die Musik selbständige Kunst wird, sie nimmt der Musik ihre durch diese Formen bedingte Ausbreitung zu eigener Gestaltung und damit ihr Phantasieelement, der künstlerische Verstand wird von seiner Gebundenheit an die Phantasie frei gemacht, der musikalische Satz in eine Erfindung gefühlvoll vorgetragener Rede, in eine Melodisirung und Rhythmisirung des Sprechens umgewandelt, bei welcher der Componist volle Freiheit hat; denn diese Art von Composition, weil sie nicht mehr auf die Ausgestaltung einer bestimmten Form, z. B. einer ein Ganzes von Worten und Sätzen umspannenden Melodie ausgeht, hat so sehr nur mit dem Einzelnsten, bei welchem alle Möglichkeit einer objectiven Bestimmung für die rechte und beste Art des Ausdrucks ausgeht, so sehr nur mit einer Masse vereinzelter, zu keinem Ganzen zusammenrückender melodiöser Wendungen, Hebungen, Accente u. s. f. zu thun, daß nun über die Composition nicht mehr die Musik, sondern der Musiker entscheidet und auch wenn die Entscheidung erfolgt ist, das Ganze ein rein subjectives Werk bleibt, da mit dem Wegfallen der bestimmten musikalischen Formen Alles zufällig geworden ist. Es ist zu wünschen, daß aus dieser Richtung, welche es mit der Musik

Digitized by Google

doch ernſt nimmt und durch die Verlegung einer ausdrucksreichern Färbung in die begleitende Inſtrumentalmuſik Dasjenige, was ſie der Melodie nimmt, auf anderer Seite ſelbſt wieder erſetzen zu müſſen zugibt, ein muſikbegleitetes lyriſches Drama, eine Mittelgattung zwiſchen Oper und Schauſpiel (§. 802), die aber doch mehr Melodieentfaltung haben müßte, dem Oratorium verwandt, ſich entwickle; für die Oper aber, wie für die nicht blos begleitende Muſik überhaupt, iſt zu hoffen, daß ihr mit neuen Stoffen, welche neue Entwicklungen bringen werden, auch wieder eine Aera der Productivität bevorſtehe, in welcher ein großartiger Inhalt, wie ihn bisher vorzugsweiſe die franzöſiſche Oper in ihrer Weiſe hatte, auch auf deutſchem Boden in wahrhaft muſikaliſcher, die beiden Stylprinzipien mit Kraft, Fülle und Klarheit unter ſich neu verſchmelzender Geſtaltung erſcheinen wird.

Digitized by Google

Anhang.

Die Tanzkunst.

§. 833.

1. Mit der Gymnastik als einer lebendigen Sculptur (vergl. §. 647, 1.) verbindet sich die Musik, indem sie den Rhythmus des Tons und das in ihm sich entfaltende Gefühl in der Bewegung der menschlichen Gestalt verkörpert; die also in das Sichtbare übergetragene Musik oder musikalisch belebte, rhythmische Plastik ist die Tanzkunst oder Orchestik. Sie steht der selbständigen Schönheit näher, als die Gymnastik, denn sie ist mehr zur reinen Darstellung, mehr zur Entwicklung der Schönheit bestimmt und ungleich reicher im Ausdruck. Dieser erweitert sich wesentlich, indem aus der orchestischen Gesammtbewegung nicht blos der künstlichere und ausdrucksvollere Tanz Einzelner, sondern bestimmter die musikalisch geregelte Mimik, die Pantomime, heraustritt, und eine Hand-
2. lung darstellt. In der Geschichte der Orchestik macht sich der Gegensatz der Style durch eine mehr darstellende, objective und eine mehr auf geselligen Genuß und engeren, subjectiven Ausdruck beschränkte Form des Tanzes geltend.

1. Die Tanzkunst drückt das ästhetische Bewegungsleben des Tons zunächst in der horizontalen Richtung des Raumes aus, die Musik wird zu einer projicirten Figuration der Linie. Hierin hängt sie mit den gymnastischen Massenbewegungen, den Evolutionen zusammen, die bereits musikalische Begleitung fordern und so in die Orchestik herübergehen (vergl. Anm. 2. zu §. 647). Die neuere Gymnastik verbindet gern mit ihren Uebungen Attitüden des Einzelnen, die zwar auf Ausbildung der Kraft und Gewandtheit berechnet sind, aber doch zugleich ein ästhetisches dramatisches Bild ergeben; dieß weist bestimmter auf die Tanzkunst hinüber; einen wirklichen Uebergang in diese nahm die griechische Gymnastik durch eine Verbindung mit rhythmisch gemessenem Scheinkampfe, durch den Schwerttanz, der bei so vielen Völkern vorkommt und wohl eine der ursprünglichsten Formen des Tanzes ist. Der andere Hauptpunct des Uebergangs ist das Spiel (Ballspiel u. dgl.), das gemessene Ordnungen mit Begleitung von Gesang und

Digitized by Google

Musik ganz naturgemäß annimmt. — Die Figuration der horizontalen Linie ist nur die eine, abstracte Seite des Tanzes, die positive, concrete die Bewegung, wie sie sich während der Ortsveränderung und eben in deren verschiedener Qualität über die ganze Gestalt nach allen Richtungen verbreitet. Die physiologische Wirkung, vermöge welcher die Musik in die Nerven, die Glieder und so in unwillkührliche Bewegung übergeht, wird zum Gegenstande der Kunstthätigkeit und die Bewegung so zu einer gemessenen und geordneten Ausstrahlung des idealen Gefühlspuncts der Seelen-Erregung in das Sichtbare, in den Raum. Hier ist nun eine doppelte Seite zu unterscheiden: die Schönheit der Bewegungen ohne bestimmtere Beziehung auf einen Inhalt, der zum Ausdruck kommen soll; wie ja in der Musik selbst, auch abgesehen davon, daß das Innerliche, was sie ausdrückt, in gewissem Sinn immer unbestimmt bleibt, ein formellerer Genuß des Schwebens und Wiegens in den Wellen der Töne von der gleichzeitigen tieferen Bewegung der Seele zu unterscheiden ist. Neben dem Spiele der Füße, des Rumpfes ist das der Arme und Hände (die im modernen Ballet-Tanz so elend unthätig sind), das Neigen und Beugen des Kopfes wesentlich: „sie rührt sich, die Cymbeln zum Tanze zu schlagen, sie weiß sich so lieblich im Kreise zu tragen, sie neigt sich und biegt sich und reicht ihm den Strauß". Die plastische Schönheit der menschlichen Gestalt wird zu lebendiger Musik, die Musik wird plastische Schönheit. Die Anmuth, die Welle des Runden und Weichen als Ausdruck der fließenden, rinnenden Natur des Tons ist so sehr Grundbestimmung, daß sie auch die Gegensätze des Schönen, wie sie in jeder leidenschaftlich starken, in der männlichen Bewegung gegenüber der weiblichen, und im Grotesk-Tanz hervortreten, beherrschen und mildern muß. Zu der Bewegung des übrigen Körpers kommt nun als bestimmterer Seelen-Ausdruck noch wesentlich die Mitwirkung der Gesichtszüge. Dieß Moment führt uns dann unmittelbar zu der nähern Aufgabe der Tanzkunst: nämlich den spezifischen Inhalt, die qualitative Stimmung der Musik in der Aufeinanderfolge der Bewegungen auszudrücken. Wie beschaffen solcher Inhalt sei, läßt sich nicht näher bestimmen, ehe man auf den großen Unterschied des antiken und des modernen Tanzes eingeht; was aber das Verhältniß zu der Musik betrifft, so ist klar, daß der Tanz weniger und daß er mehr sagt, als sie. Weniger: denn in der Darstellung für das Auge durch die Bewegung geht verloren jene Unendlichkeit in der Musik, die in irgend ein Gefühl die ganze Gefühlswelt legt und ebendaher durch kein anderes Ausdrucksmittel zu erschöpfen ist; mehr, denn das Unbestimmte wird bestimmt, wie denn z. B. trauriger, ängstlicher, banger, heftiger, beschleunigter, heiterer Ton als traurende, fürchtende, zürnende, versöhnte und glückliche Liebe zur Erscheinung kommt. Es treten nun aber hier verschiedene Stufen der Bestimmtheit des Ausdrucks ein,

Digitized by Google

welche sich an ein wesentliches Unterscheidungsmoment im Tanze knüpfen, nämlich an das Auseinandertreten des Allgemeinen und Besondern. Aus der Bewegung größerer Massen treten Mehrere, tritt ein Paar, tritt endlich eine einzelne Person hervor und stellt das Gefühl, das die Musik andeutet, bestimmter dar, zunächst durch reinen Tanz, der nur subjectiv bewegter, mannigfaltiger, kunstreicher ist, als der Massentanz, welcher stets mehr bloße Evolution bleibt, wobei aber ja nicht an die Kunststücke des modernen Ballets zu denken ist. Von da nun geschieht ein weiterer Schritt: die Tänzer und Tänzerinnen, die aus der orchestischen Gesammtbewegung heraustreten, gehen in die Pantomime über und stellen durch sie nun deutlicher und ausgeprägter, als der reine Tanz es kann, eine Handlung dar. Hier ist zunächst wohl zu unterscheiden: es ist nicht die Rede von der freieren Pantomime ohne Musik, wie sie in den Harlekinaden der Italiener auftritt, auch nicht von der musikalisch begleiteten des modernen Ballets; die erstere führt hinüber zur eigentlichen Mimik, ist eine Lostrennung der Action von der Declamation, und auch die zweite steht dem eigentlichen Tanze, obwohl mit ihm äußerlich verbunden, bereits zu fern. Es gibt eine Darstellung von Handlung durch bloße Gebärden, in welcher das Spiel derselben einer gemessenen Reglung durch die Musik unterliegt, so daß zwar einige Freiheit, vor Allem die Intensität des Ausdrucks dem Tänzer überlassen ist, aber doch die Hauptstellungen, Bewegungen, Ortsveränderungen vorgeschrieben, fest formulirt sind. Ein Bild kann man sich machen an den Formen der katholischen Messe, welche der Rest eines ursprünglichen liturgisch dramatischen Tanzes ist; hier wurde das Begräbniß, die Aufsuchung des Leichnams durch die Frauen, die Auferstehung durch vorgeschriebene Gänge nach bestimmten Theilen der Kirche, Stellungen, Bewegungen dargestellt, wovon jetzt nur noch ein abgekürztes Hin- und Wiedergehen, Verneigen u. s. w. am Altar übrig geblieben ist. — Die Alten gingen, allerdings erst in der späteren römischen Zeit, in der Ausbildung der Pantomime bis dahin, daß Ein Tänzer die andern Personen und weiteren Objecte, die sich der Zuschauer vorzustellen hatte, mimisch anzeigte, ja mit rapidem Wechsel der Maske, Kleidung und des Standortes alle Personen einer Handlung tanzte, und sie bewunderten darin noch mehr die psychische Fülle, Kraft und Einsicht, als die somatische Geschicklichkeit (Lucian vom Tanz c. 66). Ein Zusammenwirken mehrerer pantomimischer Tänzer wird natürlich dadurch nicht ausgeschlossen und bleibt vom Standpuncte des darzustellenden Inhalts das Natürlichere. Die höchste Fähigkeit, jeden reichsten Inhalt darzustellen, wird nun erreicht, wenn die Pantomime nicht blos von der Musik, sondern auch vom Gesange, dessen Text den Inhalt der Handlung wie im Drama ausspricht, sich begleiten läßt. Bei den Alten that dieß ursprünglich der Tänzer selbst, nachher trennten sich die

Digitized by Google

Rollen und der Textgesang wurde von Andern übernommen. Der Tanz mit der Musik tritt hier in die Stellung, welche diese für sich in ihrer Anlehnung an die Poesie als Gesang gewinnt: der Umfang dessen, was ausgedrückt werden kann, dehnt sich weit über das ursprüngliche Maaß, die Welt der Leidenschaften kann unendlich mannigfaltiger und tiefer erschöpft werden und zugleich mit ihr die Sphären, wie sie sich nach den Grundgegensätzen des Schönen theilen, namentlich das Komische, was bei den Alten zu einer höchst ausgebildeten Gebärden-Satyre sich steigerte. Mit dieser zur vollen, deutlichen Handlung zusammengefaßten mimischen Orchestik wirkt nun wieder das Gesammtspiel des Chors zusammen, der auf der Stufe der einfacheren Tanzbewegung bleibt und mit ihren weniger spezialisirten Mitteln den pantomimischen Acteur wie ein Echo begleitet.

Blickt man auf die Gymnastik zurück, so erhellt, daß die Orchestik dem rein Aesthetischen näher liegt. Jene ist wesentlich praktisches, pädagogisches, politisches Mittel und wird, wo sie nicht käuflich ihre Künste zeigt, nur aus bestimmten, festlichen Anlässen der bloßen Darstellung wegen ausgeübt, sie sieht auf Schönheit und befördert sie, aber mehr auf Ausbildung der Kraft, und Ausdruck von Seelen-Leben ist gar nicht ihre Absicht, sondern ergibt sich, und zwar in sehr beschränkter Weise, nur von selbst bei der Kraftübung. Bei der Orchestik verhält sich dieß Alles umgekehrt. Sie ist wohl auch pädagogisches Mittel und gehört nach dieser Seite zur Gymnastik als ihr feinerer Theil, aber sie eilt doch viel directer dem zwecklosen Zwecke der schönen Darstellung zu, in welcher das erhabene Bild der Kraft nur ein Moment ist; sie sieht es neben der reinen Darstellung auch auf geselligen Genuß ab, in diesem bildet aber neben der heilsamen Emotion der Säfte und Nerven und der Erheiterung, die in den Anziehungen der Geschlechter liegt, eben das Zeigen und Schauen, also wieder das objective Bild ein Hauptmoment. Uebrigens werden wir finden, wie hierin das Alterthum und die neuere Zeit sich unterscheidet. Die Schattenseite der Tanzkunst liegt darin, daß sie eben um so viel, als sie ästhetischer ist, auch Gefahr läuft, durch ihre Verwendung lebendigen Naturstoffes zu einem System anmuthvoller Bewegungen sich zu pathologischen Reizen verführen zu lassen; was denn auch von jeher geschehen ist. Mit gutem Recht ist ein Hauptthema einer Kunst der schönen Bewegung die Liebe der Geschlechter, aber der Uebergang von dem Bilde der Lust, das in allem Feuer rein bleibt, zum gemeinen und stoffartigen Kitzel liegt nahe und schon die Griechen hatten ihren Cancan, das pantomimische Theater der Römer so üppige und üppigere Darstellungen, als die orientalische Tanzbühne noch heute sie aufweist. Dem Tanze selbst um dieser Verirrung willen zu zürnen muß man aber denen überlassen, die nur eine häßliche Sinnlichkeit kennen.

Digitized by Google

a. Der geſchichtliche Gegenſatz der Style wendet ſich in dieſem Gebiet anders, als in den bildenden Künſten und in der Poeſie. Dort iſt der claſſiſche Styl einfacher, uncolorirter, hier dagegen unendlich mannigfaltiger, reicher, bunter, als der moderne. Von der Höhe, dem Umfang der Tanzkunſt bei den Alten können wir uns nur ſchwer ein annäherendes Bild machen. Damit ſcheint es in Widerſpruch zu ſtehen, wenn der antike Tanz als weſentlich objectiv im Gegenſatze gegen den modernen bezeichnet werden muß, denn die reichere Farbe und Fülle jener andern Künſte im Style der neueren Zeit hat ja gerade in der vertieften und erweiterten Subjectivität ihren inneren Grund. Die Sache verhält ſich aber hier ſo, daß gerade die weniger entwickelte und in ſich gegangene Subjectivität in ungleich weiterer Ausdehnung es wagen wird, das Leben durch ſtumme Bewegung darzuſtellen, weil ſie eben ein Leben vor ſich hat, wo alles Innere in die Geſtalt heraustritt. So iſt denn alſo gerade die urſprüngliche Hauptform des Tanzes ſtreng objectiv: es iſt der Tanz in ſeiner religiöſen monumentalen Bedeutung als weſentlicher Theil des Cultus. Hier werden Thaten und Leiden der Gottheit durch jene muſikaliſch geregelte Pantomime dargeſtellt, die aus der rhythmiſchen Maſſenbewegung des Chors heraustritt. Vom Gottesdienſte begibt ſich die Orcheſtik auf die Bühne, aus dem Pantomimen wird der Schauſpieler, der Chor und ſeine orcheſtiſche Bewegung bleibt. Und ſo herrſcht in allem Tanz, auch dem Feſttanze, der nicht zur Bühne gehört, zunächſt das Gemeinſchaftliche, die Geſammtbewegung von Maſſen, was an ſich ſchon objectiven Charakter trägt. Hiezu kommt nun aber der reiche Inhalt deſſen, was hier zur Darſtellung kam: Weinleſe, ländliche Geſchäfte verſchiedener Art, kriegeriſcher Kampf, ſtreng Objectives, wie das Labyrinth von Kreta, menſchliches Thun und Leiden aus dem reichen Gebiete der Sage. In ſeiner höchſten Ausbildung ſchafft ſich der Tanz ſeine beſondere Bühne, die ganze Mythologie, ein Stoff, der an orcheſtiſchen Motiven unendlich reich war und um den unſere Balletmeiſter die Alten beneiden müſſen, wird durchgeſpielt, ja man tanzt Begriffe, wie die Freiheit u. dergl. Neben dem höheren Kunſttanze ſchlingt ſich der geſellige in reicher Fülle, unendlichen Formen durch das Leben und ſchmückt namentlich das Mahl. Aber auch dieſer iſt objectiv, nämlich in dem allgemeineren Sinne, daß er mehr die Darſtellung für die Zuſchauer, als den unmittelbaren Genuß für die Ausübenden zum Zweck hat. Die Geſchlechter, die bei Homer noch in den Reigen vereinigt ſind, tanzen ſpäter durchaus nur getrennt und gerade dieß begründet den mehr darſtellenden Charakter, denn wo ſie vereinigt tanzen, nehmen ſie die Freude für ſich weg und fragen wenig danach, wie es ausſieht. So wurde allerdings auch der geſellige Tanz zum größern Theile Kunſttanz, Tänzer und Tänzerinnen von Profeſſion tanzten bei Mahlen und andern Beluſtigungen; das Volk aber

Digitized by Google

behielt daneben ſeine choriſchen Tänze, die jedoch ebenfalls mehr auf Schau angelegt waren, als auf bloße Unterhaltung der Tanzenden.

Der moderne Tanz iſt vorherrſchend geſelliger Genuß, hat auf dieſem Gebiete faſt kein choriſches Element, keine rhythmiſchen Maſſenbewegungen mehr, vereinigt durchaus die Geſchlechter, legt ſomit den Accent auf das Vergnügen der Tanzenden, nicht der Zuſchauenden und hat kaum ein Bewußtſein, daß er auch in dieſer Behandlung eigentlich etwas darſtellt, und zwar durchaus Beziehungen der Liebe. Dieß Thema kann an ſich ſubjectiv genannt werden, und wo es ſo ſehr vorherrſcht, wie im modernen Tanze, begründet es allein ſchon den Charakter, den dieſes Wort bezeichnet; ſubjectiv iſt aber ebenſoſehr das Abſehen vom Darſtellungszwecke, die Beſchränkung der Tanzenden auf ihre Freude in der Ausübung. Die Italiener haben darin immer noch antiken Sinn bewahrt, daß mehr für die Zuſchauer getanzt wird, alle romaniſchen Völker darin, daß ſie mehr auf Grazie als unmittelbaren Genuß ſehen. Unſer geſelliger Tanz iſt ferner an Formen unendlich arm. Allerdings fehlt es ihm nicht an reichen Modificationen ſeines herrſchenden erotiſchen Inhalts in den Nationaltänzen, und hier iſt zunächſt eine Unterſcheidung nachzuholen, die der Tanz mit der Muſik und Poeſie gemein hat. Temperament und Charakter der Stämme, Völker, Zonen legt ſich vor allem ausgebildeten Bewußtſein über Sinn, Ausdruck und Kunſtregel in der gleichzeitig erfundenen Tanzmuſik und Tanzweiſe nieder. Es gibt alſo im Tanz eine naive Kunſt, wie in Poeſie und Muſik. Auch die Alten theilten ihre geſelligen Tänze neben andern, auf Gegenſtand, Anlaß, Tempo gegründeten Unterſcheidungen nach ihrem localen Urſprung ein, bezeichneten ſie mit Stämme- und Völker-Namen und drückten damit beſondere Charaktere aus. Die bewußte Kunſt entwickelt ihre Formen zunächſt aus dieſem naiven Stoffe und ſchreitet dann zur eigentlichen Compoſition, endlich bis zur geregelten, dramatiſchen Handlung fort. Unſre gebildete Geſellſchaft hat, noch nicht für höhere Kunſtdarſtellung, aber für correcteren geſelligen Genuß verſchiedene Nationaltänze aufgenommen, ja ſie recrutirt ihr Tanzbedürfniß eigentlich nur aus dieſer Quelle, ſtößt aber dem entlehnten Stoffe ſeinen Naturton ab, ſtatt ihn zu veredeln, ja ſie verſtümmelt ihn gern gerade in ſeinen edelſten Theilen, wie denn z. B. unſer Walzer das Stück eines Tanzes iſt, der zuerſt im Finden, Fliehen, ſcherzenden Schmollen und Meiden, Verſöhnung den Roman und erſt zuletzt im längeren Drehen den Jubel der Hochzeit darſtellte; wir tanzen phantaſielos dieſe ohne den Roman. Nun fragt es ſich aber, ob wir auch die höhere Kunſtform, die umfaſſende Compoſition zum reinen Zwecke der Darſtellung noch haben, und allerdings beſteht ſie in gewiſſer Geſtalt, nämlich im Ballet. Es theilt ſich in drei Momente: Maſſentanz des Chors, vereinzelter Tanz der aus ihm heraustretenden Tänzer und Tänzerinnen,

Digitized by Google

pantomimiſche Handlung. Die letztere iſt nicht mehr zugleich wirklicher Tanz, wie bei den Alten; zwar wird ſie von der Muſik begleitet, aber nicht zu eigentlich orcheſtiſcher Beſtimmtheit mit jenem geringeren Spielraum des freien Theils der Bewegungen geregelt, wie bei den Alten. Der Kunſttanz der heraustretenden Tänzer und Tänzerinnen iſt, wo nicht Nationaltänze, wie die ſpaniſchen, ſlaviſchen, von ihnen ausgeführt werden, faſt ausdrucklos und zum widerlichen Kunſtſtück herabgeſunken, welches das Schwere mit dem Schönen verwechſelt; dieß führt nothwendig zum Schweren auf Koſten des Schönen, zur häßlichen Verrenkung, und für die Beleidigung der Anmuth entſchädigt der Kitzel der Entblößungen, den der Reiz des Verbotenen in einer Welt ſtrenger Dezenzbegriffe verdoppelt: ein Zuſtand, den die Aeſthetik der Sittenpolizei anheimzugeben hat. Am meiſten Schönheit iſt noch in den Chortänzen unſeres Ballets. Es wäre Zeit, daß aus dieſen Reſten ein neuer, edlerer, theatraliſcher Kunſttanz entwickelt würde.

Berichtigung.

Seite 786 Zeile 3 von unten lies: „lebendige Mitte" ſtatt lebendige Mutter.

Digitized by Google

Schnellpressendruck der Buchdruckerei von J. C. Mäcken Sohn in Reutlingen.

Digitized by Google

Aesthetik

oder

Wissenschaft des Schönen.

Zum

Gebrauche für Vorlesungen

von

Dr. Friederich Theodor Vischer,
ordentlichem Professor der Aesthetik und deutschen Literatur an der Universität und dem Polytechnikum in Zürich.

Dritter Theil.

Die Kunstlehre.

Stuttgart.
Verlagsexpedition der
Verlagsbuchhandlung von Carl Mäcken
in Reutlingen.
1857.

Digitized by Google

Aesthetik

oder

Wissenschaft des Schönen.

Zum

Gebrauche für Vorlesungen

von

Dr. Friederich Theodor Vischer,
ordentlichem Professor der Aesthetik und deutschen Literatur an der Universität und dem Polytechnikum in Zürich.

Dritter Theil. Zweiter Abschnitt.

Die Künste.

Fünftes Heft:

Die Dichtkunst.
(Schluß des ganzen Werkes.)

Stuttgart.
Verlagsexpedition der
Verlagsbuchhandlung von Carl Mäcken
in Reutlingen.
1857.

Digitized by Google

Schnellpressendruck der Buchdruckerei von J. C. Mäcken Sohn in Reutlingen.

Digitized by Google

Vorwort
zu der letzten Abtheilung.

Indem ich, fast eilf Jahre nach dem Erscheinen des ersten Bandes, meine Aesthetik vollendet der Oeffentlichkeit übergebe, fühle ich mich vor Allem verpflichtet, einen Uebelstand der technischen Form dieses Werks bereitwillig zuzugestehen. Es ist die Paragraphen-Einrichtung. Ein einfacher, freilich grober Rechnungsfehler hat mich um einen guten Theil des Erfolgs meiner Arbeit gebracht. Das Werk sollte zum Gebrauch akademischer Vorlesungen, zunächst meiner eigenen dienen, die Zusammendrängung des Inhalts in Paragraphen das Dictiren ersparen, diese sollten vorgelesen, die Anmerkungen der Erläuterung in freier Rede zu Grunde gelegt werden. Zu spät erkannte ich, daß das Buch den Umfang, der dabei vorausgesetzt war, weit überschreiten mußte; die einmal angenommene Form durfte nicht mehr verlassen werden. Sie schreckt nun wie ein eisernes Stachelgitter von den Früchten meiner Arbeit ab; die Paragraphen mußten durch die nothwendige Kürze hart, spröd im Style werden und die schwere Mühe, die sie kostete, dankt mir natürlich Niemand. Doch bleibt Ein Zweck, dem diese Einrichtung dient: die vielen Rückbeziehungen, Anführungen früherer Stellen in einem Werke, worin Alles in streng organischer Verbindung steht, sind dadurch wesentlich erleichtert, daß überall auf die scharf hervortretenden, bündigen Zusammenfassungen mit der Deutlichkeit der Zahl verwiesen werden kann.

Es mag jedoch von der Härte, welche in den Paragraphen unvermeidlich war, auf die Ausführung in den Anmerkungen etwas übergegangen sein und der Styl mehr Schwere angenommen haben, als

ſelbſt der ſtreng wiſſenſchaftliche Charakter rechtfertigt. Der erſte Theil mag zudem von der damaligen Stimmung des Verfaſſers nicht unberührt geblieben ſein: der Vorwurf frivoler Leichtigkeit in der Behandlung der Wiſſenſchaft kann immerhin dazu verleiten, daß man denkt, man wolle einmal zeigen, ob man es nicht auch ſchwer machen könne. — Im Ganzen und Großen bedenke man aber wohl, daß ich durchaus kein populäres Werk ſchreiben wollte. Es gibt eine Gemeinfaßlichkeit edler Art, deren Werth, deren große Wichtigkeit für eine Zeit, zu deren höchſten Aufgaben es gehört, dem Geiſte Schloß und Riegel zu öffnen und ihn in die Maſſen zu verbreiten, ich natürlich nicht beſtreiten will; aber daneben bleibt eine ſtreng eſoteriſche Form der Wiſſenſchaft in ihrem Recht, in ihrer Nothwendigkeit für alle Zukunft ſtehen. Es iſt ein anderes, zweites Geſchäft, die ſtrenge Form zu ſprengen und den Inhalt an möglichſt Viele auszugeben, ein Geſchäft mit anderer Technik, anderen Werkzeugen, und diejenigen, die dem Arbeiter jener innerſten Werkſtätte vorwerfen, daß er in Formeln ſich bewege, die nicht gemeinverſtändlich ſind, kommen mir immer vor, wie Leute, die etwa dem Goldſchmiede vorrückten, daß er nicht der einfachen Hämmer, Zangen, Meiſel u. ſ. w. ſich bediene, wie man ſie in jedem Hauſe braucht und kennt. Das Ausmünzen, Verarbeiten für die Maſſe iſt denn ein ganz ehrenwerthes, verdienſtliches Geſchäft, nur ſoll es auch redlich ſein und geſtehen, woher der Inhalt geholt iſt. Ich könnte hierüber allerhand erzählen, begnüge mich aber mit der Bemerkung, daß ich nicht ſo geizig bin, es für Diebſtahl zu achten, wenn Einer nicht bei jedem Worte, das er meinem Buch entnommen, die Anführungszeichen ſetzt, daß aber wenigſtens diejenigen Züchtigung verdienen, die einen Schriftſteller ausſchreiben und ihm zum Danke dafür bei jeder Gelegenheit einen Stich verſetzen. Freilich mögen ſich dieſe Unredlichen einer ziemlichen Sicherheit erfreuen, da ſie wohl wiſſen, daß man ſich ſchwer entſchließt, die peinliche Mühe einer genauen Conſtatirung des Betrugs durch actenmäßigen Nachweis zu übernehmen, und daß ſie, ſo lange man dieß nicht thut, gegen jede Nennung proteſtiren können. Wenn ich aber einmal recht viel Zeit übrig habe, gedenke ich doch ein Exempel zu ſtatuiren. — Ich meines Theils habe mir zur Pflicht gemacht, kein Wort eines Andern ohne Citat, und zwar, wo ich ſie immer finden

Digitized by Google

konnte, mit ausdrücklicher Angabe der Stelle aufzunehmen. Mein Werk sollte zugleich eine Fundgrube für die gesammte Literatur der Aesthetik, ja für Alles sein, was da und dort von einzelnen bedeutenden Gedanken über den Inhalt dieser Wissenschaft zerstreut ist. Die Trockenheit seines Charakters ist allerdings auch dadurch, nur dieß nicht zufällig, sondern mit Wissen, verstärkt worden. Im Uebrigen bedenke man auch billig, welch massenhafter, aufquellender Stoff zusammenzupressen war; man wird, wenn man genauer zusieht, wohl finden, wie oft ich gewaltsam anhielt, wo der Zug der Darstellung in's Weite gehen und sich der Ergießung in die gefällige Form hingeben wollte, so daß Gefahr eintrat, mehr schön, als über das Schöne zu schreiben.

Niemand wird meinen, ich sei so wenig fortgeschritten, daß ich mit einer Arbeit, deren Anfang so weit hinter mir liegt, ganz zufrieden wäre. Was ich von der Kritik im Einzelnen gelernt, worin ich sie ungerecht, ja feindselig, hämisch, selbst lügnerisch gefunden, dieß auseinanderzusetzen gehört nicht in das Vorwort eines Werkes, das auf Objectivität Anspruch macht. Nur das kann ich nicht ganz unterdrücken, daß ich mich verwundert habe, die Schwächen und Mängel, die mir selbst am klarsten sich aufgedeckt haben, so wenig von Andern aufgezeigt zu sehen, während sie mir so häufig wesentliche Lücken und Fehler vorrückten, wo das Vermißte, Ergänzende, Zurechtstellende nur an andern Stellen ausgeführt ist, als an welchen sie es suchten. Uebrigens wird man nicht verlangen, daß ich über die Gebrechen, die mir zum Bewußtsein gekommen sind, hier ein Bekenntniß ablege, man wird diese Unterlassung mir mindestens dafür verzeihen, daß ich auch nicht verkündige, was nach meiner Ueberzeugung in dem Buche neu und gut ist. Nur über eine Hauptfrage halte ich für Pflicht mich hier auszusprechen. Die meisten und stärksten Angriffe hat der Aufbau meines Systems auf der Grundlage einer Metaphysik des Schönen erfahren, welche den Satz, daß das Schöne in der Auffassung und Thätigkeit des Geistes liegt, noch unentwickelt läßt; man hat mir vorgeworfen, daß ich in der Weise des Platonischen Idealismus den Begriff hypostasire, wie ein Wesen für sich in die Luft hinstelle. Was ich schon in der Vorrede zum ersten Theile, was ich an hundert Orten im Zusammenhange des Systems zu meiner Rechtfertigung hierüber vorgebracht habe, wurde nicht

Digitized by Google

berücksichtigt. Dieser Punct mag denn hier aus der Tendenz des ganzen Werks noch einmal kurz beleuchtet werden. Dasselbe arbeitet in seinem ganzen Geist und Bau gegen eine hohle, gegenstandslose, blos subjective Kunst, gegen den falschen ästhetischen Idealismus; für ein wahres Kunstwerk wird nur dasjenige erklärt, welches in naturvollem Contacte des Künstlergeistes mit einem gegebenen, vorgefundenen Object auf dem Wege der Zufälligkeit entstanden ist; der Genius schaut in dieser Berührung durch die empirisch getrübte Gestalt der Dinge hindurch in die reinen Urtypen, auf welche das Leben angelegt ist, und dieß Schauen ist in seinem Ausgangspunct von dem Scheine begleitet, als begegnen ihm diese reinen Formen vermöge einer besonderen Gunst des Zufalls, die einem Naturschönen mangellose Entwicklung gegönnt, mitten in der empirischen Welt. Wird nun das System der Aesthetik aus der Phantasie construirt, so wird dieser freudige Schein, von dem der Künstler ausgehen soll, von vorneherein in entwickelter Weise vernichtet und stellt sich der Gang der Wissenschaft an, auf ein gegenstandloses Dichten hinzuarbeiten, das mit Willkür Gebilde aus dem Innern erzeugt. Daher habe ich in diesem ersten Theile wohl angelegt, aber noch nicht entwickelt, daß die reinen Typen nur scheinbar im naturschönen Gegenstand empirisch vorgefunden worden, ich habe den Begriff des Schönen metaphysisch behandelt, d. h. von dem Standpuncte, daß der Geist Schönes findet und schafft vermöge seiner Herkunft aus dem allgemeinen Lebensschooße, in welchem auch die reinen Urgestalten schweben, die allen Gebilden der Außenwelt zu Grunde liegen. In diesem allgemeinen Substrate, in diesem Urgrunde verweilt der erste Theil, darum heißt er metaphysisch, daher trennt er noch nicht, unterscheidet noch nicht ausdrücklich, wie viel Antheil an der Erzeugung des Schönen der thätige Geist, wie viel das empirische Object hat, daher gesteht er noch nicht förmlich, daß das eigentlich Schaffende jener, dieß blos das Weckende und der Stoff ist. — Ein weiterer Grund für diese Anlage des Systems liegt in den gegensätzlichen Formen des Schönen, dem Erhabenen und Komischen. Die Auffassung im Sinne der einen oder andern dieser Formen geht bald nur vom Künstler und seiner Stimmung aus, bald aber zwingt ihn der Gegenstand; es gibt Erscheinungen, die ebensogut anmuthig, als erhaben oder komisch, es gibt aber auch solche, die nur entweder anmuthig, oder erhaben, oder komisch gefaßt

Digitized by Google

werden können: daraus folgt, daß diese großen Unterschiede in einem allgemeinen, abstracten Gebiet außerhalb und vor denjenigen Gebieten behandelt werden müssen, wo das Schöne ausdrücklich zuerst im Objecte, dann im Subjecte gefunden wird, d. h. daß sie in einer Metaphysik des Schönen ihren Platz fordern. So liegt die Sache; mag man diese Gründe widerlegen, bis jetzt hat man sie meines Wissens noch nicht einmal bedacht.

Eine schwere Beichte aber muß ich hier ablegen: die Lehre von der Musik ist nur im ersten, allgemeinen Theile (§. 746 — 766) und in dem Anhange von der Tanzkunst (§. 833) von mir ausgeführt. Ein Freund, der philosophische Bildung mit tieferer Kenntniß der Musik vereinigt, Dr. Carl Köstlin, Professor in Tübingen, auf theologischem Gebiete durch historisch kritische Arbeiten ehrenvoll bekannt, neuerdings durch philosophische Vorträge auf der genannten Universität mit Beifall und Erfolg thätig, hat die übrigen Theile übernommen und im Anfange seiner Arbeit einiges freundlich überlassene Material von einem in die physikalischen Grundlagen und das technische System der Musik noch specieller Eingeweihten, der nicht genannt sein will, benützt. Der Entschluß wurde von beiden Seiten nicht früher gefaßt, als bis sich bei unsern Besprechungen ergeben hatte, daß Prof. Köstlin mit meinen Grundgedanken, insbesondere mit meiner leitenden Idee eines Gegensatzes von zwei Stylprincipien, der alle Künste und ihre Geschichte beherrscht, sich in völliger Uebereinstimmung fand. Er hat sich, wie ich, zur Aufgabe gemacht, den Begriff ganz in das Concrete hineinzuarbeiten, durch die Elemente, Formen, Zweige der Musik vollständig und systematisch durchzuführen, und er muß bei solcher Natur seiner Arbeit ebenso lebhaft, als ich bei der meinigen, wünschen, daß man das Ganze liest, ehe man es beurtheilt. Ich hoffe, daß der Unterschied der zweierlei Hände nicht allzufühlbar sein, sich nicht als störende Kluft darstellen werde; ich kann freilich nicht die Verantwortung für jedes Einzelne übernehmen, aber ich freue mich, durch eine Kraft von solcher Tiefe, Fülle, Schärfe und Feinheit des Eindringens unterstützt worden zu sein. Ganz ruhig ist mein Gewissen allerdings nicht dabei, daß ich dieser Unterstützung bedurfte; ich bekenne hier eine tiefe und traurige Lücke in meiner Bildung. Ich habe in dem Alter, wo man es soll, weil man es kann, keine Musik gelernt; es war ein Versäumniß in

Digitized by Google

meiner Erziehung. Allerdings hätte ich wohl in den ſpäteren Jugendjahren mehr Willen und Beharrlichkeit gehabt, das Verſäumte nachzuholen, wenn nicht Alles an einem tödtlichen Grauen vor Noten geſcheitert wäre. Man verſichert mich, daß ich ganz richtig höre, ich freue mich an der Muſik, ich glaube Manches, weit mehr, als in jenem von mir ausgeführten Theil, über ſie ſagen können, und ich darf anführen, daß ein Kenner mir ſeine Verwunderung darüber ausgedrückt hat, wie erträglich die Ausführung der ganzen Lehre von dieſer Kunſt mir in den akademiſchen Vorleſungen gelungen ſei. Ich bin aber allerdings mehr auf das Auge, als auf das Ohr angelegt und noch beſtimmter muß ich bekennen, zu den unmathematiſchen Naturen zu gehören. So lernte ich denn kein Inſtrument und ein letzter, ganz ſpäter Verſuch, mir theoretiſch das Verſtändniß der Zeichenſchrift der Muſik anzueignen, war vergeblich. Wer aber keine Noten, kein Inſtrument verſteht, hat ein für allemal kein Recht, über Muſik zu ſchreiben; was er immer über ſie gedacht haben mag, er würde bei jedem Schritt auf das Concrete ſtoßen, das er nicht berühren darf; ich wollte und konnte einen ſolchen Eiertanz nicht auf mich nehmen. Ich hatte nun die Wahl, entweder den Abſchnitt über die Muſik auf das Wenige zu beſchränken, was ich gegeben, und ſo die Symmetrie meines Werkes zu opfern, oder dieſelbe um den Preis zu retten, daß ich eine fremde Hand zu Hülfe rief. Der deutſche Sinn für Vollſtändigkeit und Ebenmäßigkeit zog das Erſtere vor. Sagt man mir nun, wem es in einem ſo weſentlichen Stück fehle, der ſei nicht berechtigt, eine Aeſthetik zu ſchreiben, ſo muß ich es mir gefallen laſſen und kann nur bedauern, daß es dennoch geſchehen iſt. — Auf dem Titel der Abtheilung von der Muſik iſt der Name meines Mitarbeiters nur darum nicht genannt, weil ſich keine Bezeichnung darbot, welche in der Form und Kürze, wie es für dieſen Zweck gefordert iſt, ſeinen Antheil von dem meinigen unterſchied.

Zürich im Januar 1857.

Fr. Viſcher.

Digitized by Google

Inhaltsverzeichniß.

Dritter Theil.

Die subjectiv-objective Wirklichkeit des Schönen

oder

die Kunst.

Zweiter Abschnitt.

Die Künste.

Dritte Gattung.

Die subjectiv-objective Kunstform oder die Dichtkunst.

	§§.	Seite.
a. Das Wesen der Dichtkunst.		
α. Ueberhaupt	834—845	1159—1195
β. Die einzelnen Momente.		
Das Stylgesetz.		
Verhältniß zu der Musik	846	1196—1199
— zu der bildenden Kunst	847	1199—1204
— zu der Prosa	848	1205—1211
Die zwei Stylprinzipien: directer und indirecter Idealismus	849	1211—1215
Der sprachliche Ausdruck	850 ff.	1215 ff.
Die Mittel der Veranschaulichung (Tropen)	851—852	1219—1232
Die Mittel der Stimmung (Figuren)	853	1232—1234
Gegensatz der Style	854	1234—1238
Die Rhythmik.		
Grundbestimmungen	855—858	1238—1246
Die Rhythmik des direct idealen, classischen Styls	859	1246—1250
— — des indirect idealen, charakteristischen Styls	860	1250—1258
Die Composition	861	1258
b. Die Zweige der Dichtkunst.		
Eintheilungsgründe	862—864	1259—1264
α. Die epische Dichtung.		
1. Ihr Wesen.		
Grundbestimmung	865	1265—1266
Die epische Weltauffassung	866—868	1266—1275
Der epische Dichter. Das Stylgesetz	869	1275—1278

Digitized by Google

	§§.	Seite.
Die Composition	870	1278—1283
Werth und logische Stellung	871	1283—1285
2. Die Arten der epischen Poesie.		
Die zwei Hauptformen	872	1285
Das Epos des idealen Styls oder das (orientalische und) griechische	873	1285—1289
Styl-Unterschied innerhalb desselben. Idylle	874	1289—1291
Das römische Kunst-Epos	875	1291—1292
Das persische und das deutsche Heldengedicht des Mittelalters	876	1292—1295
Das romantische Epos. — Legende. — Märchen	877	1296—1300
Das religiöse und weltliche Epos der Italiener	878	1300—1303
Die epische Dichtung des modernen, charakteristischen Styls oder der Roman	879—880	1303—1310
Eintheilung nach Stoffgebieten: der aristokratische, der Volksroman, der bürgerliche, historische, soziale	881	1310—1315
Eintheilung nach Stimmungs-Unterschieden: der ernste und komische, der sentimentale Roman	882	1315—1317
Die Novelle. Die moderne Idylle	883	1317—1321
β. Die lyrische Dichtung.		
1. Ihr Wesen.		
Grundcharakter	884—886	1322—1333
Styl, Composition	887	1333—1338
Rhythmische Form	888	1338—1341
2. Die Arten der lyrischen Dichtung		
Eintheilungsgrund	889	1342—1345
Die Lyrik des Aufschwungs: das Hymnische, Dithyramb, Ode	890	1345—1351
Die reine lyrische Mitte: das Liederartige	891	1351—1354
Styl-Unterschied. Volkspoesie und Kunstpoesie	892	1354—1358
Objective Formen. — Ballade und Romanze	893	1358—1367
Die Lyrik der Betrachtung: Elegie, orientalische Lyrik, romanische Formen (Sonett), Epigramm u. s. w.	894	1367—1374
γ. Die dramatische Dichtung.		
1. Das Wesen derselben.		
Grundbestimmung	895—896	1375—1381
Die dramatische Weltauffassung	897—900	1381—1389
Der dramatische Styl	901	1389—1394
Die dramatische Composition	902	1394—1403
Werth des Drama's im Verhältniß zum Epos	903	1403—1405
2. Die Arten der dramatischen Poesie.		
Der Stylgegensatz	904	1406—1408
Die classische Tragödie und Komödie	905—906	1408—1413
Das moderne Drama	907	1413—1416
Wechselwirkung und bleibender Unterschied der Style	908	1417—1419

Digitized by Google

	§§.	Seite.
Haupt-Eintheilung: tragisch und komisch . . .	909	1419—1420
Tragödie. Eintheilung derselben nach dem Stoff: sagenhaft heroisch, bürgerlich, privat .	910	1421—1423
Nach der Seite der Auffassung: Prinzipien- und Charakter-Tragödie	911	1423—1426
Verhältniß dieser Unterschiede zu einander	912	1426—1428
Verhältniß derselben zum Stylgegensatze . .	913	1428
Unterschied des negativ und positiv Tragischen	914	1429—1430
Komödie. Eintheilung derselben nach dem Stoffe: politisch, bürgerlich, privat. Die mythische Form	915	1431—1433
Nach der Seite der Auffassung: Charakter- und Intriguen-Lustspiel	916	1433—1436
Verhältniß zum Stylgegensatze	917	1436—1439
Annäherung an die Tragödie mit glücklichem Ausgang	918	1439—1441
Verhältniß zu den Hauptformen des Komischen. Volks-Lustspiel und Lustspiel der Kunstpoesie; Posse	919	1441—1443
Werth der Komödie im Verhältniß zur Tragödie .	920	1443—1446
Anhang zu der Lehre von der dramat. Dichtkunst: die Schauspielkunst.		
Die Mimik	921	1447—1453
Die Bühne	922	1453—1455
Anhang zu der Lehre von der Dichtkunst überhaupt. Satyrische, didaktische Poesie, Rhetorik.		
Charakter des Grenzgebiets im Allgemeinen	923	1456—1457
Die Satyre; negative, indirecte und positive, directe Form	924	1458—1462
Die didaktische Poesie. Epische Formen: Beispiel, Parabel, Fabel und beschreibendes Gedicht. Thier-Epos. Lyrische und dem Dramatischen verwandte Formen. Das eigentliche Lehrgedicht	925	1462—1472
Die Tendenzpoesie und Rhetorik	926	1472—1474

Digitized by Google

Digitized by Google

Druckfehler.

Theil I.

Seite	Zeile	
5	10 v. u.	statt: cognitatio lies: cognitio
35.	9 v. o.	st. Geistet l. Geiste,
35.	10 v. o.	st. ausgebilde l. ausgebildet
54.	10 v. o.	streiche das Komma nach: das
54.	11 v. o.	setze ein Komma nach: erschiene
88.	9 v. u.	st. die l. dieß
89.	19 v. o.	st. gibt l. gilt
105.	6 v. o.	st. Dürr l. Dürer
105.	6 v. o.	st. Lamozzo l. Lomazzo
110.	6 v. o.	st. Lamozzo l. Lomazzo
110.	6 v. o.	st. Nic, l. Nic.
126.	15 v. u.	streiche: nämlich
126.	11 v. u.	st. subjectiv l. objectiv
142.	15 v. o.	st. sie l. es
149.	12 v. o.	st. befreiten l. befreien
149.	14 v. o.	st. befreiten l. geläuterten
173.	13 v. u.	statt: auf lies: auch
199.	11 v. o.	streiche „nicht" nach „läßt sich" und setze es nach „aber"
203.	11 v. u.	st. Ring l. Reiz
210.	6 v. o.	nach „Idee" setze: der Einheit
224.	1 v. o.	nach „stärkere" setze ein Komma.
260.	4 v. o.	st. Weislinger l. Weislingen
275.	19 v. o.	st. Vermögens l. Vergnügens
277.	9 v. o.	st. In l. Je
321.	18 v. u.	st. Kampfwuth l. Kampfmuth
341.	16 v. o.	st. Todel l. Tadel
419.	10 v. o.	st. welche l. welchen
467.	5 v. o.	st. Dichtens l. Denkens
469.	15 v. o.	st. mag l. muß

Theil II.

Seite	Zeile	
78.	2 v. o.	statt: Klängen lies: Klänge
116.	20 v. o.	st. nun l. nur
297.	19 v. o.	st. arbeitet l. darbietet
317.	19 v. o.	st. Freude l. Schmerz
321.	3 v. o.	st. Anderew l. Anderem
347.	19 v. o.	st. dieselke l. dieselbe
348.	16 v. u.	st. meinen l. meisten
358.	2 v. u.	st. ϱωγϱάφος l. ζωγϱάφος
359.	12 v. u.	st. ἐϱιννύας l. ἐϱινύας
363.	13 v. o.	statt: natur lies: natur=
386.	19 v. u.	st. Aber l. Oder
442.	3 v. u.	st. Politheismus l. Polytheismus
459.	7 v. o.	st. 4 l. 2
489.	9 v. o.	st. Gleiche l. gleiche
509.	15 v. o.	st. innere l. moderne
513.	15 v. o.	st. ziehen l. zu ziehen
513.	1 v. u.	st komm l. kommt

Theil III.

Seite	Zeile	
28.	21 v. o.	statt: dieser nicht, lies: dieser, nicht
47.	21 v. o.	st. fasset l. faselt
53.	4 v. o.	st. nach l. auch
134.	8 v. u.	statt: prachliebenden lies: prachtliebenden
175.	12 v. o.	st. ungeschaffene l. umgeschaffene

Digitized by Google

Seite	Zeile	
189.	18	v. u. statt: §. 555 lies: §. 550
197.	16	v. u. st. hingesteckten l. hingestreckten
200.	14	v. o. st. kleiner l. kleinen
203.	1	v. o. st. 303 l. 203
240.	9	v. o. st. und l. der
244.	18	v. o. st. Kapitel l. Kapitell
365.	10	v. u. st. subjectiver l. subjective
371.	3	v. o. st. reell l. real
439.	17	v. u. st. nathropologischer l. anthropologischer
490.	7.	v. o. st. Pisa l. Florenz
662.	10	v. u. st. uubenanten l. unbenannten
723.	4	v. u. st. Schutzwetzr l. Schutzwehr
777.	9	v. u. st. nun l. nur
786.	3	v. u. st. Mutter l. Mitte
799.	12	v. u. st. dann l. denn
800.	16	v. o. st. uns l. was
803.	2	v. u. nach: „liegen" setze ein Komma.
807.	5	v. o. st. binden l. Binden
808.	12	v. o. st. Strömungs l. Stimmungs-
808.	18	v. u. st. Resonnanz l. Resonanz
818.	16	v. o. streiche das Wort: Ton
819.	1	v. u. nach: „unbefriedigende" setze ein Komma.
821.	1	v. u. st. unendlichen l. unendlicher
823.	18	v. o. st. die l. der
823.	8	v. u. statt: einem lies: seinem
827.	2	v. u. st. und an dem l. nur an dem
828.	11	v. o. nach „Sinnlichen" streiche das Komma.
836.	8	v. u. nach „Melodie" streiche das Komma.
838.	13	v. o. nach „weil" setze: er
838.	18	v. o. streiche: „auch"
838.	19	v. u. st. das l. der
839.	19	v. o. nach „Ausgebreiteten" setze ein Komma.
907.	6	v. u. st. Vorschieben l. Verschieben
1153.	14	v. u. st. dann l. denn
1154.	13	v. u. nach „Zeit" streiche das Komma
1157.	14	v. o. nach „Grazie" setze ein Komma.
1180.	9	v. u. st. flüchtigen l. flüssigen
1204.	4	v. o. st. Zuge l. Gange
1209.	15	v. u. st. nux l. aus
1212.	8	v. u. nach: 506) setze ein Komma.
1222.	9	v. u. st. harmonisch l. homerisch
1236.	4	v. u. st. Btick l. Blick
1248.	20	v. o. st. anatamischen l. anatomischen
1317.	9	v. o. st. erotischen l. erotischen
1328.	21	v. o. st. anschließt l. anschießt
1333.	12	v. u. st. Atmösphäre l. Atmosphäre
1345.	1	v. u. st. eigenthümliche l. eigentliche
1370.	8	v. u. st. Sinnen l. Sinne

Digitized by Google

Dritte Gattung.

Die ſubjectiv-objective Kunſtform oder die Dichtkunſt.

a.

Das Weſen der Dichtkunſt.

α. Ueberhaupt.

§. 834.

Die Kunſt hat nunmehr alle Seiten der Erſcheinung und der Art ihrer Auffaſſung iſolirt, welche überhaupt iſolirt werden können. Jede dieſer Beſchränkungen hat mit ihrem Werth auch ihre Mängel und Nachtheile geoffenbart (vergl. §. 533); die letzte derſelben, die Muſik, hat mit der Form der Bewegung von der ſubjectiven Welt Beſitz genommen, aber die ganze objective geopfert; die Nothwendigkeit des Schritts (vergl. §. 746), wodurch dieſe wieder gewonnen und mit dem ganzen Reichthum der erſteren vereinigt werden ſoll, hat ſich nachdrücklich hervorgeſtellt.

Das Geſetz, das uns im wiſſenſchaftlichen Gange vorwärts treibt, iſt in dem angeführten §. 533 aufgeſtellt und erläutert. Es hat nun die bildende Kunſt das Object, d. h. die Welt als körperliche, ſichtbare Realität, im Raume nachgebildet und dem Auge vorgeführt; ihre Darſtellung war zuerſt räumlich im engſten Sinne des Worts, indem ſie die Bewegung, welche den Raum in der Zeit überwindet, überhaupt nicht zum Gegenſtand ihrer Nachahmung machte, ſondern nur die bewegungsloſe Maſſe zu reinen Verhältniſſen ordnete: als Baukunſt; ſie hat organiſch ſich Bewegendes nachgebildet, aber ohne die Bewegung wirklich in ihr Werk aufzunehmen, und ſie hat zugleich von den Momenten, die das Sehen in ſich begreift, dasjenige, das ſich auf die Form im engeren Sinne des Worts bezieht, das taſtende Verhalten des Auges iſolirt: als Bildnerkunſt; ſie hat die

Digitized by Google

dargeſtellte, aber nicht eigentlich nachgeahmte Bewegung beibehalten und das bewegte Leben in ungleich reicherem Umfang, mit unendlich vertieftem und erweitertem Ausdruck dem Auge in der Totalität ſeines Wahrnehmens geboten, wie es mit der Form die Verhältniſſe des Lichts und der Farbe erfaßt: als Malerei. Hiemit iſt Alles erſchöpft, was im Raum ohne wirkliche Bewegung dargeſtellt werden kann; eine Verbindung der letzteren aber mit der räumlichen Darſtellung iſt, wie wir ſahen, nur möglich durch Verwendung lebendigen Naturſtoffs in der blos anhängenden Kunſtform der Gymnaſtik (ebenſo der Orcheſtik). Jede der einzelnen Beſchränkungen in dieſer Folge der Künſte erreichte durch ihr Verzichten ein relativ Vollkommenes und deckte doch zugleich ihren tiefen Mangel auf. Dieß trieb mit Nothwendigkeit zur Muſik. Wir haben geſehen, was dieſe gewinnt und verliert, indem ſie die Welt der Innerlichkeit, das ſubjective Leben, in der Form der reinen Bewegung, d. h. ſo ausſpricht, daß das geiſtige Zeitleben im Zeitleben des Darſtellungsmittels ſeinen Ausdruck findet, aber keine ſich bewegende Geſtalt, kein räumliches Subject einer Bewegung zu ſehen iſt. Erſt jetzt vermochte die Kunſt das innerſte Geheimniß der Dinge, wie es vom Menſchen durch lebensvolle Sympathie mit der Welt in ſeinen Buſen hereingenommen wird, jenes Geheimniß, das ſtill über den Geſtalten der bildenden Kunſt ſchwebt, ihnen und dem Zuſchauer auf der Zunge liegt und ſich nicht löſen kann, zu entbinden und zu verrathen, und doch wußte ſie es nur auszuhauchen, nicht zu nennen, denn mit dem Sichtbaren hatte ſie die Fähigkeit geopfert, überhaupt einen Gegenſtand anzugeben; ſie war ganz Gefühl und ſtand ſtill an der Schwelle des Bewußtſeins. Das Gefühl haben wir aber als jene lebendige Mitte des Geiſteslebens erkannt, welche ſtetig in das bewußte Verhalten übergeht; es war nicht nur die volle Empfindung des Mangels da, ſondern poſitiv war es uns, als müſſe er jeden Augenblick ſich tilgen, das Object ſchwebte ſtets in die nächſte Nähe heran, ja die ganze Kunſtform verband ſich mit der Sprache des Bewußtſeins, mit dem Worte, um ihrem tief gefühlten Mangel abzuhelfen, freilich wieder mit einem Opfer, denn eben die Iſolirung der Erſcheinungsſeiten in der Kunſt begründet ja auf der einen Seite die Vollkommenheit ihrer Sphären und die ſelbſtändige Muſik mußte daher für reiner erklärt werden, als die begleitende. Der Fortgang nun, wodurch die Lücke gefüllt werden ſoll, welche auch dieſe neue, ſo reiche und tiefe Kunſtform zurückgelaſſen hat, muß ſich von den bisherigen Schritten, die von der einen zu der andern Kunſt überführten, weſentlich unterſcheiden. Dort beſtand das Neue nicht darin, daß je die neue Kunſtform, um dem Mangel der in der logiſchen Folge vorhergehenden abzuhelfen, auf eine noch hinter dieſer liegende Hauptform zurückgriff, ſondern ſie behielt zwar etwas von der vorhergehenden (wie die Plaſtik von der Baukunſt das ſchwere Material, die maſſiv räum-

Digitized by Google

liche Darstellung und die Strenge der Verhältnisse, die Malerei von jener das Gewicht der Form in Zeichnung und Modellirung, die Musik von allen dreien die in ihren Darstellungen schlummernde Stimmung), aber sie erfaßte zugleich eine neue Seite des Erscheinungslebens, wodurch denn das Behaltene zugleich wesentlich verändert wurde. Die Poesie aber greift, um das, was sie von der Musik behält, zu ergänzen, — wodurch sie es natürlich ebenfalls wesentlich verändert, — zurück nach dem Sichtbaren, dem Gebiete der bildenden Kunst. Freilich auch diese wieder ergriffene Seite der Welt wird sie, verglichen mit der Behandlung, die ihr in der bildenden Kunst widerfährt, auf's Tiefste verändern, eben weil sie, was die Musik gewonnen hat, hinzubringt; ja in gewissem Sinne ist es ganz und schlechthin Neues, in keiner von diesen zwei Hauptgattungen der Kunst Dagewesenes, was mit ihr in die ästhetische Welt eintritt, allein es ist nur Neues aus Erscheinungsgebieten, welche vorher in engeren Schranken der Kunst sich eröffnet haben, kein neues Erscheinungsgebiet, keine neue Kategorie des Daseins wird erobert. Einfach, weil es nichts mehr zu erobern gibt, weil kein Erscheinungsgebiet mehr übrig ist. Wir sind daher an der letzten Gattung der Kunst angekommen. Der Fortgang ist ein Rückgang, die Linie läuft als Kreis in sich zurück. Es ist aber dieß Rückgreifen nicht nur ein Nichtanders-Können, es ist eine positive, innere Nothwendigkeit, denn alles Sein der Idee ist zunächst Sein im Raume, räumliche Existenz ist die vorausgesetzte Grundlage innerlicher, geistiger Existenz, eine Grundlage, welche die Musik sich unter dem Fuße weggeschoben hat; vergl. §. 746, wo überhaupt der Schritt zu der Musik gar nicht vollzogen werden konnte, ohne sogleich auf die Poesie vorwärts hinüberzuweisen.

§. 835.

Durch diese Aufgabe ist gefordert, daß die Phantasie diejenige Art ihrer Thätigkeit in Wirkung setze, worin sie sich nicht auf das eine oder andere ihrer Momente, sondern auf die ganze ideal gesetzte Sinnlichkeit und auf das Innerste und Reinste ihres Wesens, auf die tiefste Vergeistigung aller ihr zugeführten Bilder stellt: die dichtende Phantasie (vergl. §. 404. 535).

Der Dichter soll die Wirkung auf das Auge mit der Wirkung auf das Gehör (das Letztere keineswegs blos dadurch, daß er sich durch sein Kunstmittel an dasselbe wendet,) vereinigen, er soll zu allen Sinnen sprechen. Vor Allem muß er daher selbst mit allen Sinnen schauen. Dieß thut aber jeder Künstler; es muß also seinen Grund in der Organisation der Phantasie haben, wenn der eine diese, der andere jene Seite der Erscheinung, die er doch sinnlich mitauffaßt, in demselben Act ausscheidet, um sich auf

Digitized by Google

eine bestimmte zu isoliren, wenn dagegen die Auffassung des Dichters sich in das Ganze der Erscheinung legt. Dieser Satz ist hier aus der Lehre von der Phantasie ausdrücklich wieder aufzunehmen, welche in §. 404 auf Grundlage der Darstellung des Wesens derselben jene innern Unterschiede aufgeführt hat, die darauf beruhen, daß die Phantasie als Ganzes sich entweder auf den Standpunct des einen oder andern ihrer Momente stellt oder in den Inbegriff dieser Momente legt; und darauf eben beruht ja die Theilung der Kunst in Künste (§. 535). Es sind aber in §. 404 zwei Linien der Eintheilung aufgestellt, welche entsprechend nebeneinander laufen: die eine, ebengenannte, ist genommen aus den Weisen des Verhaltens zum äußern Object, welche der innerlich frei gestaltenden Thätigkeit vorausgesetzt sind, die andere aus dieser selbst; so gründet sich die bildende Phantasie auf den Standpunct der Anschauung in der ersten, auf den der Einbildungskraft in der zweiten Linie, die empfindende auf die Seite der innigen, mit dem Gehörssinn auffassenden Aneignung des angeschauten Gegenstands in der ersten, auf die Stimmungsseite der Begeisterung in der zweiten; was nun die dichtende betrifft, so ist jetzt genauer zu bestimmen, wie es hier mit den zwei Begründungslinien sich verhalte. Der geborene Dichter schaut denn allerdings zum Voraus anders an, als der bildende Künstler und der Musiker; Gestalt und Ton, jede Bewegung, jede Aeußerung des Lebens umfaßt er, wie schon gesagt, mit gleich aufmerksamen Sinnen. Allein schon in §. 404 ist zu der Bestimmung: „die ganze ideal gesetzte Sinnlichkeit" gefügt „und die reichste geistige Bewegung aller ihrer Mittel." Der Künstler, der sich nicht auf einen bestimmten Sinn isolirt, sieht es schon in seiner Auffassung auf eine Kunst ab, welche, weil dem äußern Sinne niemals alle Erscheinungsseiten zugleich dargestellt werden können, nur für den innern darstellt und die Totalität der Erscheinung wesentlich in geistige Einheit zusammenfaßt, das Ganze des Lebens, ergriffen im geistigen Centrum, nachbildet. Von diesem Centrum laufen die Strahlen in gleicher Kraft nach allen Seiten der Erscheinung; jede Weise, sie wahrzunehmen, kann bedeutend werden, ist bedeutend, jeder Punct der Peripherie führt in das Innere, jeder Nerv betheiligt sich in der Aufnahme. Also nur darum ist hier die ganze Sinnlichkeit berechtigt und berufen, weil sie schon als Sinnlichkeit Alles geistig betont, weil jeder ihrer Töne unmittelbare Resonanz im Geiste hat, weil in jedem Ergreifen des Gegenstands die Tiefe dieser Beziehung vorbehalten ist, ja miterfolgt. Dieß ist eben dadurch bereits ausgesprochen, daß der Dichter die subjective Innerlichkeit der Musik mit der objectiven Gestaltung der bildenden Kunst vereinigen soll. Sehen wir nun genauer auf jene zwei Linien zurück, so ist die ganze Sinnlichkeit, womit der Dichter anschaut, darum bereits auch die verinnerlichte, ideal gesetzte, also die Einbildungskraft, weil die Totalität der Anschauung sogleich

Digitized by Google

in der Bedeutung vor sich geht, daß sie ohne jede äußere Gegenwart des Objects das Bild bewahren und im Zuhörer hervorrufen muß. Das innere Bild soll aber in emphatischem Sinne vergeistigt, also von der eigentlich Ideal-bildenden Phantasie verarbeitet werden. So ruht die dichtende Art der Phantasie gleichmäßig auf diesen beiden Linien: auf der ganzen Sinnlichkeit, die als Einbildungskraft zur innerlichen wird, und auf dem intensiv reinsten Thun der Phantasie. Trat in der Begründung der bildenden Phantasie die Einbildungskraft in zweiter Linie ebenfalls auf, so lag hier das Gewicht auf der Objectivität des innerlich vorschwebenden Bildes im Gegensatze gegen das bildlose Empfinden; tritt sie jetzt in erster Linie, sofern nämlich die Totalität der Sinnenwahrnehmung unmittelbar in sie überleitet, wieder auf, so liegt der Nachdruck eben auf der Vollständigkeit, womit alle äußeren Sinne in ihr auf innerliche Weise, in Abwesenheit des Gegenstands, der Seele das Bild vorführen, das durch ihre Thätigkeit erfaßt wird, denn die Einbildungskraft sieht nicht nur, sondern hört auch, tastet, schmeckt, riecht innerlich. Nun aber ist allerdings das Thun der Einbildungskraft noch kein Läutern der Erscheinungen zum Ausdruck der reinen Idee, daher ergänzt sich die Begründung dahin, daß die dichtende Phantasie auf die Phantasie selbst im engsten Sinne des Worts, auf die reine, Ideal-bildende Formthätigkeit gestellt ist. Alle Arten der Phantasie müssen zwar zu dieser Höhe des Thuns sich erheben, wenn sie ächte Kunstwerke hervorbringen wollen, sie müssen ein reines, ideales Bild geistig im Innern erzeugen, aber während die andern dieß Bild im äußeren Stoff niederlegen, bleibt es bei dem Dichter im Mittheilen nach außen geistig, innerlich: daher ist sein Element wie das keines andern Künstlers die innere Idealbildung; daher haben wir die dichtende Phantasie die Phantasie der Phantasie genannt.

§. 836.

Soll nun die dichtende Phantasie ihr inneres Bild in Kunstform darstellen und hiemit den vollen Schein der Dinge vorführen, so muß sie nothwendig auf alles Material, auch auf diejenige Beziehung zu einem solchen, die in der Musik noch besteht (vergl. §. 759. 767, a.), verzichten (vergl. §. 533. 534) und sich statt dessen eines bloßen Vehikels bedienen. Dieß kann nur der articulirte Ton, die Sprache sein, als das Mittel, wodurch der Dichter das Bild, das er in sich selbst erzeugt hat, im Innern desjenigen hervorruft, an den er sich wendet, also mit Phantasie in Phantasie thätig ist. In engerem Sinne, als bei der Musik, ist daher die Phantasie, in welche der Dichter das Gebilde der seinigen überträgt, das eigentliche Material, in welchem er arbeitet.

Digitized by Google

In §. 533. 534 ist gezeigt, daß die Kunst in stufenförmigem Gange je das Material, worin das Leben umfassender und tiefer zur Darstellung gebracht werden kann, an die Stelle des beengenderen setzt, bis endlich alles Material, weil sein Charakter wesentlich die sinnliche Ausschließlichkeit ist, abgeworfen wird, und es ist nachgewiesen, daß daraus zunächst eine Zweitheilung der gesammten Künste entsteht, indem der Gruppe derselben, welche sich sinnlichen Materials bedient, eine Kunst gegenübertritt, welche dieses Band zerschneidet. Darauf ist dann in §. 535 die Dreitheilung eingeführt durch diejenige Kunstform, welche den Moment des Uebergangs zu dieser völligen Lösung darstellt, indem sie ein sinnliches Material noch verwendet, aber nur als Voraussetzung, d. h. nur, um ihm das rein Bewegte, schon der Zeitform Angehörende, den Ton, zu entlocken. Daß nun die Abwerfung alles eigentlichen Materials mit der Poesie eintreten muß, folgt eben daraus, daß sie für alle Sinne und daß sie sowohl das innere, als das äußere Leben darstellt. Es ist schon bei der Verbindung von Künsten untereinander (§. 544) berührt, daß es Unnatur ist, Poesie, Musik und Malerei vereinigen zu wollen, der Unsinn der Verbindung voller Farbenwirkung und Formwirkung ist bei den bildenden Künsten nachgewiesen. Der bloße Versuch, sich ein Werk der Kunst vorzustellen, worin die Erfassung des Gegenstands nach sämmtlichen Seiten der Erscheinung sich an ein Material bände, hebt sich von selbst auf: nachgeahmte Figuren, welche völlige Farbe haben, sich bewegen, singen, sprechen, dazu wirklich bewegte Lüfte, Wasser, Pflanzen, und auch diese in allen Verhältnissen des Lichts und der Farbe, sind undenkbar. Die Kunst, die auf der ganzen innerlich gesetzten Sinnlichkeit ruht, kann sich auch nur an diese wenden, der volle Schein kann nur in der Einbildungskraft des Zuhörers oder Lesers hervorgerufen werden. Auch die bedingte Beziehung der Musik zu einem Körper als Material fällt daher weg: das Schöne kann mit dem, wodurch es vermittelt wird, nicht ebenso unmittelbar Eines sein, wie in der Musik mit dem Tone, den sie durch Anschlagen eines Körpers hervorbringt. Will ich nun, daß im Innern derjenigen, an die ich mich als Künstler wende, das Bild entstehe, das ich in meinem Innern trage, so bleibt als Mittel, als tragendes, überführendes, von meinem Innern zu dem des Andern überleitendes Medium, d. h. als Vehikel, nur die Sprache übrig. Die Sprache ist ein System articulirter Töne; die Zusammenschließung der Vocale durch Consonanten entnimmt den Ton dem bloßen Weben der Empfindung, bildet ihn im Worte zum Ausdruck des Bewußtseins, des Begriffs. Bewußtsein, Begriff: dieß bedeutet uns hier zunächst nur: Angabe bestimmter Objecte; wir untersuchen noch nicht die schwierige Frage, in welchem Sinne der Dichter allerdings auch an das Bewußtsein als eigentliches Denken des Allgemeinen sich wende. Die Sprache ist nun zwar schlechthin ein Verallgemeinern und das Wort

Digitized by Google

als solches gibt nie ein eigentliches Dieses, ein empirisch Einzelnes an, denn das Erzeugen von Lautzeichen, wodurch jedes Object ohne sinnliche Aufweisung kennbar gemacht wird, setzt ja eben voraus, daß durch Zusammenfassung der Vielheit empirischer Individuen der Begriff, das Allgemeine gebildet sei, und der ursprüngliche symbolisch bildliche Charakter der Laute und Schriftzeichen ist in der entwickelten Sprache nothwendig und mit Recht vergessen, dem reinen Mechanismus gewohnter Verknüpfung des Inhalts mit dem Worte gewichen. Allein die Abstraction des Denkens, wie es sich in der Sprache darstellt, ist keine absolute: die Einbildungskraft begleitet sie und erzeugt sich einen Auszug aus der unbestimmten Vielheit des Einzelnen, ein Bild der Gattung, das nun den Begriff derselben, wie er im Wort als mechanisirtem Zeichen gegeben ist, umschwebt: was man in der Psychologie Denkbild genannt hat. Die Selbstbeobachtung sagt Jedem, daß mit dem Worte, wie es vernommen oder gelesen wird, eine sinnliche Vorstellung vor seinem Innern steht, bei dem Wort Mann ein Mann, Baum ein Baum u. s. w. Der Dichter kann also mit dem Vehikel der Sprache überhaupt auf das innere Schauen wirken, es hervorrufen, sie ist sein elektrischer Telegraph, durch den er sein Bild zu dem hinüberströmen läßt, für den er dichtet. Dieß bedarf allerdings einer eingreifenden näheren Bestimmung. Jenes Denkbild, das mit dem vernommenen Worte wie durch einen Zauberschlag innerlich entsteht, hat an sich weder die Kraft der Idealität, noch der Individualität mit dem ästhetischen Bilde gemein, es ist blaß, verschwommen und zur äußersten Unbestimmtheit zerfließt es bei den Wörtern, welche abstracte Begriffe im engeren Sinne bezeichnen, obwohl auch sie ursprünglich andere, concrete Bedeutung hatten. Die Aufgabe des Dichters fällt in den Mittelpunct dieses Verhältnisses zwischen Sprache und innerem Bild hinein: er hat die Sprache so zu verarbeiten, daß er das Denkbild zum Idealbild erhebt, dem ganz Abstracten seine Beziehung zum Sinnlichen zurückgibt, ebensosehr aber, daß er in dieser Rückbildung zum Sinnlichen und durch dieselbe die Energie des Allgemeinen vielmehr gerade verdoppelt. Wie er dieß bewerkstelligt, welche Behandlung der Sprache dadurch gefordert ist, dieß ist hier noch nicht weiter auszuführen, sondern zuerst nur das Gewicht der Aufgabe an sich festzuhalten. Und es liegt darauf der ganze Nachdruck eines Grundbegriffes: der Dichter hat Bilder, d. h. natürlich nicht blos einzelne Gleichnisse, Metaphern u. s. w., sondern innere Anschauungen, richtiger: eine ganze Anschauung zu geben. — Es erhellt nun, daß, wenn man in der Poesie noch von einem Materiale sprechen kann, dieß die Phantasie des Zuhörers ist. In §. 767, 2. ist dieß auch von der Musik gesagt, aber durch 2. beschränkt: zwischen dem Künstler und dem Zuhörer steht hier zwar kein Material mehr als firer Körper, sondern schwebt nur ein Bewegtes, der Ton, aber er ist mehr, als bloßes Vehikel, er ist

Digitized by Google

doch das lebendige physikalische Dasein des Kunstwerks. Auch diese Beschränkung also fällt in der Poesie weg. Genauer gesagt ist es eigentlich die Einbildungskraft des Vernehmenden, die der Dichter zur Phantasie umzubilden hat, am richtigsten: die blos allgemeine Phantasie (§. 379—383), die er, so lange sein Gedicht wirkt, zur besondern, schöpferischen emporheben soll. Der Dichter arbeitet also mit Phantasie in Phantasie, er baut, er modellirt und meiselt, zeichnet, malt, stimmt wie der Musiker in der innerlich gesetzten ganzen Sinnlichkeit seines Hörers oder Lesers. In gewissem Sinne gilt selbst von diesem Materiale der Satz, daß alles Kunstmaterial roher und todter Stoff sein muß (vergl. §. 490): roh und todt ist die empfangende Phantasie *in diesem Verhältniß*, d. h. sie hat nach der Seite, in Beziehung auf den Gegenstand, den jetzt der Dichter bearbeitet, nicht selbst vorher etwas wirklich Schönes bilden können; auch ihre Thätigkeit in Mythus und Sage ist verglichen mit dem Kunstwerke noch formlos, roher, todter Stoff. Obwohl Geist ist also der Geist des Empfangenden doch in dieser Beziehung widerstandsloses Wachs, das erst zu kneten ist.

§. 837.

Die Kunst ist nun im eigentlichen Sinne *sprechend* und damit erst eigentlich *klar* geworden; denn durch die Sprache wird aller Inhalt an das *Bewußtsein* geknüpft. Mit dem *vollen* Scheine ist nun erst der *reine* Schein gewonnen; hiedurch vollendet sich der schon in der Auffassungsweise begründete Charakter der Geistigkeit (§. 835), wodurch die Poesie von allen andern Künsten sich unterscheidet; sie verzehrt tiefer und inniger, als die andern, alles Stoffartige, steht im vollsten Sinne des Worts auf dem Boden der *Idee* und trägt den Charakter der Unendlichkeit und der Totalität, vermöge der sie in jedem Bilde ein Weltbild gibt.

Es ist schon in §. 835 enthalten, daß die Poesie die geistigste Kunstform ist; der Satz blieb aber noch unentwickelt, das Prädicat der besondern Geistigkeit wurde zunächst in der Auffassungsweise gefunden, es erhält seinen vollen Sinn erst, wenn diese auch in die Darstellungsweise verfolgt wird. — Von jeder Kunstform galt es, daß sie gewissermaaßen sprechend sei, der Musik ist die Zunge gelöst, aber ihr fehlt der abschließende, Wort und Begriff bildende Consonant, die Dichtkunst erst ist *eigentlich* sprechend, erst dem Dichter „hat ein Gott gegeben, zu *sagen*, was er leidet." In dieser allereinfachsten Bestimmung liegt eine Welt. Wir fassen dieselbe zunächst nur an ihren Hauptpuncten. Im vorh. §. sind wir von der Bestimmung, daß die Sprache dem *Bewußtsein* einen bestimmten Gegenstand, dem Denken einen Begriff gibt, alsbald fortgeeilt zu der andern, daß es sich

Digitized by Google

um die Ueberleitung eines Bildes in die empfangende Phantaſie handle. Wir nehmen jetzt die erſte zunächſt für ſich wieder auf und laſſen dabei allerdings den Begriff im engeren Sinne des Wortes, das abſtracte Denken des Allgemeinen, vorerſt aus; die Frage, wie weit er neben dem in ein Denkbild überlaufenden Begriffe, der Concretes in ſeiner Allgemeinheit zuſammenfaßt, eine Rolle in der Poeſie ſpielen könne, werden wir ſpäter aufnehmen. Weſentlich iſt alſo, daß in der Poeſie Alles vom Bewußtſein getragen und begleitet wird, das denn in Begriffen ſich deutlich ſagt, was es in ſich aufnimmt. Gegenüber dem bloßen Empfinden in der Muſik, die ſich an den dunkeln Sinn des bloße Töne vernehmenden Gehörs wendet, haben wir allerdings ſchon der bildenden Kunſt, die dem Auge das klare Object vorführt, den Boden des Bewußtſeins zuerkannt. Das Bewußtſein iſt der Act, wodurch ſich das Subject ein Object klar gegenüberſtellt; in dieſem Acte, ohne daß er darum ſchon in den idealiſtiſchen des Selbſtbewußtſeins (vergl. §. 748) übergeht, kann das eine Glied der Syntheſe, das Subject, ſich mit größerer oder geringerer Schärfe in ſeiner Selbſtthätigkeit, daher auch mehr oder minder activ, eindringend, aneignend das Object erfaſſen. Dieſer Unterſchied hängt davon ab, ob zur Vorführung des Gegenſtands die Sprache nicht im Kunſtwerk ſelbſt, ſondern nur daneben, oder ob ſie innerhalb deſſelben und als urſprüngliche Trägerinn verwendet wird. Bei Bauwerken, Statuen, Gemälden wird uns der Zweck und Gegenſtand meiſt genannt oder wir nennen ihn uns ſelbſt und auch das Aeſthetiſche der Darſtellung geben wir uns in Worten an, aber der Künſtler ſelbſt als Künſtler ſpricht nicht. Der Dichter dagegen ſpricht eben als Künſtler und das Nennen iſt weſentlich. Daraus folgt zunächſt ganz einfach, daß dem Geſetze: jedes Kunſtwerk ſoll ſich ſelbſt erklären, keine Kunſt ſo ganz und eigentlich genügt, wie die Poeſie. Dieß iſt von der tiefſten Bedeutung für das Innerſte der künſtleriſchen Thätigkeit: der bildende Künſtler iſt durch die Stummheit ſeiner Kunſt gehalten, bekannte und geläufige, im Weſentlichen ſchon erfundene Gegenſtände vorzuziehen, und freilich muß er ſie wieder zum Stoff herabſetzen, daß ſeine Umbildung den Werth einer neuen Schöpfung habe; der Dichter dagegen heißt zwar auch geläufige, von der Volksphantaſie ſchon bearbeitete Stoffe willkommen, aber er kann doch weit unbeſchränkter Stoffe ergreifen, die noch nie behandelt ſind, denn da er ſie mit Worten erponirt, ſo braucht er keine Bekanntſchaft vorauszuſetzen; er iſt daher weit mehr eigentlich erfindend; vgl. Leſſing's Laokoon Abſchn. 11. Es entſpringt aber hieraus überhaupt eine Eigenſchaft, ein Grundzug in der Phyſiognomie der Dichtung, der als ein abſolutes, klares Faſſen, ein Treffen mit der Spitze des Bewußtſeins zu bezeichnen iſt; das Auge des Dichters und durch ihn das unſrige verhält ſich zu dem des bildenden Künſtlers wie ein durchbohrendes zu einem hell und deutlich, aber mehr

Digitized by Google

passiv spiegelnden. Alles hat hier diesen bewußten Blitz, der Lichtpunct im Auge ist packender, hat den Ausdruck der nicht fehlenden Sicherheit. Die Poesie ist die eigentlich wissende Kunst. Sie verhält sich zu allen bildenden Künsten und zu der Musik wie die Malerei zu der Plastik, welche dem todten Auge erst den fassenden Lichtpunct gibt; es ist ein geistiges Durchleuchtetsein aller Dinge in ihr, wie dieß keine andere Kunst erringen kann, denn dieser Ausdruck kann alle Formen erst da beherrschen, wo sie wirklich reiner Schein sind. An der Forderung, daß im Schönen aller Stoff in reinen Schein sich verwandle, daß nicht der Durchmesser, nur der Aufriß, nicht das Innere des Gebildes, sondern davon abgelöst die bloße Oberfläche wirke (vgl. §. 54), haben wir vorzüglich die Bildnerkunst und die Malerei gemessen (§. 600 u. 650). Aber Stein oder Erz und Farbstoff auf körperlicher Fläche, obgleich diese Stoffe als solche mit dem dargestellten Stoffe von Fleisch, Knochen, Blut u. s. w. nichts zu schaffen haben, gemahnen doch mit der Gewalt sinnlicher Gegenwart an die stoffartigen, physiologischen, physikalischen Bedingungen des Lebens, an den Durchmesser, und was die Musik betrifft, so setzt die Luftwelle den wirklichen Nerv so unmittelbar in's Zittern, daß eine höchst pathologische Wirkung nahe liegt. Kurz: in allen andern Künsten ist die Materie noch nicht vollständig consumirt und sie verhalten sich zur Dichtkunst wie eine Malerei, welche noch die Farben in ungebrochener Stoffartigkeit verwendet, zu derjenigen, welche dieselben wahrhaft concret ineinander verarbeitet und so das Colorit zur Reife sättigt. Das ist die Frucht davon, daß die Poesie nur für das innere Auge und Ohr darstellt, den Geist zu dieser camera obscura macht. Mit Geist in Geist malend verwandelt sie alle Schwere des Körperlebens in reine Gestalt, alles Sein in bloßes Aussehen, bloßes Erscheinen. Hier ist daher Alles verkocht, geistig durcharbeitet, durchbeizt. Sie ist gefrorner Wein ohne das Eis, das die andern Künste mitgeben. Mit dieser Geistigkeit steht nun die andere Bestimmung des vorh. §., daß die Poesie das Vehikel der Sprache zu einem Leiter lebendiger innerer Bilder zu gestalten hat, ebensowenig im Widerspruch, als der Grundbegriff des Schönen überhaupt einen solchen enthält; das Element der Innerlichkeit hebt die Sinnlichkeit so wenig auf, daß vielmehr gerade die Poesie außerordentlich stoffartiger, pathologischer Wirkung fähig und leicht in Versuchung ist, zu solcher überzugehen. Wir haben ein Aehnliches bei der Malerei gesehen, welche so viel geistig sublimirter, vermittelter ist, als die naive Sculptur, und doch die Sinnlichkeit so viel tiefer und heißer zu entzünden vermag, namentlich im Nackten. Es hat dieß seinen Grund nicht nur in der Farbe, sondern eben in der vertieften Innerlichkeit dieser Kunst überhaupt. Alle Leidenschaft hat ihre wahre Stärke gerade im innern Bilde, das glühend vor dem Geiste schwebt, und die Kunst, die dieß ganz in der Gewalt hat, muß die heftigsten Erregungen,

Digitized by Google

die concentrirteſten Affecte hervorrufen können. Es folgt einfach aus dem Weſen des Schönen, daß dieſe Hebel nur objectiv verwendet werden ſollen, d. h. daß das Wilde und Ueppige nur entfeſſelt werden darf in einem Zuſammenhang, der ihm durch einen großen und geſunden Inhalt ſeine ſtoffartige Spitze bricht und aus der Vollendung der Form hervorleuchtend dem Heißeſten ſelbſt eine ideale Kühle gibt; ſonſt fällt die Poeſie unter ihren ſchönſten Beruf herab, worin ſich alles hier Geſagte zuſammenfaßt: entſchiedener, als jede andere Kunſt, die Idee durch die begrenzte Erſcheinung hindurchſcheinen zu laſſen. Alle Kunſt ſtellt für die Phantaſie dar, „die Einbildungskraft durch die Einbildungskraft zu entzünden, iſt das Geheimniß des Künſtlers“ (W. v. Humboldt. Aeſth. Verſuche. W. B. 4, S. 19), aber die bildenden Künſte ſtellen einen Körper in die Mitte zwiſchen die Phantaſie des Künſtlers und Zuſchauers, der Muſiker bedarf noch eines ſolchen, um die Tonwelle zu erzeugen, welche er zur Erſcheinung des Bildes ſeiner empfindenden Phantaſie geſtaltet; der Dichter aber weckt unmittelbar Phantaſie mit Phantaſie und macht ſein Bild nur ſo äußerlich, daß es in der Veräußerung innerlich bleibt. Daher geht ihm nichts verloren von der Unendlichkeit, deren wunderbarer Hauch das Object der Anſchauung umſchwebt, ſobald es durch die Einbildungskraft innerlich geſetzt iſt (vergl. §. 388), und die natürlich nicht verſchwindet, ſondern wächst, wenn ſich dieſer Act zur Phantaſie ſteigert. Es iſt zu §. 388 geſagt, die Vergeiſtigung bemächtige ſich in dem Momente, wo das Angeſchaute zum innern Bilde wird, obwohl es qualitativ noch nicht zum ſchönen umgeſchaffen ſei, ſozuſagen erſt der Umriſſe und mache ſie erzittern, in unendlichen Wiederhall des ſubjectiven Gefühls verſchweben, es iſt an die grenzenloſe Geiſtergewalt des Furchtbaren erinnert, das wir genöthigt werden uns vorzuſtellen, während wir es nicht ſehen. Wir kommen an ſeinem Orte darauf zurück, wie der Dichtkunſt die beſondern Wirkungen, die in dieſen Zuſammenhang gehören, erſt wahrhaft zu Gebot ſtehen. Die Geiſtigkeit des einzelnen Zuges im poetiſchen Bilde iſt aber zugleich ein Theil der geiſtigen Durchſichtigkeit, der in dieſer Kunſt wie in keiner andern das Ganze durchdringt. Sie betont mit jedem Strich ihres Gemäldes nachdrücklicher, als die übrigen Künſte, die ideale Einheit, welcher alle Theile deſſelben dienen. Der Ausdruck herrſcht hier ähnlich wie in der Malerei, aber auf höherer Stufe, daher intenſiver über die Form. Iſolirt ſich ein Theil des Kunſtwerks und dient nicht der Idee, ſo iſt das Weſen dieſer Kunſt noch ſchuldhafter verletzt, als wenn ebendieß in der bildenden geſchieht, denn ihre Geſtalten ſind geiſtig ſchwebend und flüſſig, das Beziehungsvolle iſt ihr Element. Nun offenbart das Schöne in der beſtimmten Idee die abſolute Idee (§. 15); indem es ein Individuum zeigt, das ganz Individuum iſt und doch ganz ſeiner Gattung entſpricht, alle Gattungen und deren Individuen aber Glieder des Einen Weltganzen

Digitized by Google

ſind, ſo öffnet es den Blick in eine Welt, welche überall vollkommen iſt, und faßt in ſeinen Ring, ſei er klein oder groß, das All. Die Unendlichkeit des ächten Kunſtwerks iſt daher zugleich Totalität; hat aber keine Kunſt ſo intenſiven Charakter der Unendlichkeit wie die Poeſie, ſo entfaltet auch keine im engen Raum des Einzelnen ſo vernehmbar das Ganze der Welt, der Menſchheit und ihres Schickſals, der Natur in ihrer unendlichen Sympathie mit der Menſchenwelt, keine vermag uns ſo entſchieden „in einen Mittelpunct zu ſtellen, von welchem nach allen Seiten hin Strahlen in's Unendliche ausgehen" (W. v. Humboldt a. a. O. S. 30). Es iſt das Herrliche an einem Kinde, daß es noch ganz als bloße Möglichkeit, daher als unendliche Möglichkeit erſcheint; die männlichſte, activſte Kunſtform verleiht ihren Gebilden bei aller Kraft der Begrenzung dieſe Grenzenloſigkeit der Perſpective und erhebt den einfachſten Fall zum Weltbilde. Hemſterhuis beſtimmt das Schöne als das, was die größte Ideenzahl in der kleinſten Zeit gewährt; damit iſt nicht ſein Weſen, aber ein nothwendiges Merkmal ſeines Weſens ausgeſprochen und der Poeſie kommt im höchſten Grade dieſes Merkmal zu. Ueber Homer's, Shakespeare's, Göthe's Geſtaltungen meint man ein wunderbares Zittern myſtiſcher Luftwellen wahrzunehmen, Zauberfäden, die von dem klar Begrenzten in das Unendliche hinauslaufen, es iſt eine Ausſicht, wie von einem feſten Puncte auf das Meer; es ſcheint alles Große, ewig Wahre herzuſchweben, um ſich in den geſchloſſenen Kreis des Gedichts zu fangen und wieder hinauszurinnen in alle Weite. Es iſt nur dieſer Menſch, dieſe Gruppe von Menſchen, dieſe Natur umher, und man ruft doch aus: ſo iſt der Menſch! das ſind des Menſchen Kräfte, das die Wechſelwirkung mit der Natur! Oder es iſt ſogar nur ein Baum, Fluß, Berg, ein Thier und doch knüpft ſich Ahnung des ganzen Daſeins und der Geſchicke der Seele und der wechſelnden Menſchengeſchlechter daran. Das ächte Dichtwerk iſt auch daher nie zu Ende zu erklären; ein ſolcher Baum mag geſchüttelt werden, ſo oft man will, er ſpendet immer neue Früchte. Ein Vorhang ſchließt den Hintergrund der Scene ab, aber er bewegt ſich geiſterhaft und man meint ein Flüſtern hinter ihm zu vernehmen von wunderbaren Stimmen. Der Maler wird einen Fluß ſo behandeln, daß man ſeine Kühle zu fühlen, ſein Rauſchen zu vernehmen glaubt, daß man im Wechſelſpiel ſeines Spiegels mit Luft und Himmel ein Bild der menſchlichen Seele ahnt, aber Göthe im „Fiſcher" und E. Mörike in „Mein Fluß" ſagen es, leihen der Ahnung das Wort.

Die Perſönlichkeit des Dichters wird von dieſem Charakter der Poeſie das Gepräge tragen. Den Naturen, die für die bildenden Künſte organiſirt ſind, theilt ſich etwas von der Ausſchließlichkeit ihres Materials mit und der Beruf, den Inhalt wortlos in daſſelbe zu verſenken, iſt von einer gewiſſen relativen Unbewußtheit begleitet; der Muſiker löst dem Inhalt die

Digitized by Google

Junge, aber so ganz in der Weise der Innerlichkeit der Empfindung, daß er gerade noch unbewußter erscheint, als namentlich die Maler-Natur, die hellblickendste und am meisten geschüttelte in der Gruppe der bildenden Künstler. Der Dichter aber wird sich zu andern Künstlern verhalten wie (in allem tiefen Unterschiede) der Philosoph zu den Männern der Fachwissenschaften, vor ihm liegt das Leben enthüllt, er hat das Räthsel gefunden. Die geistige Gelöstheit, durch die er sich auszeichnet, hat ihre negative Grundlage in der ungleich leichtern Beherrschung des Vehikels, das an die Stelle des Materials getreten ist: der Dichter ist weniger, als jeder andere Künstler, Handwerker, der Geist hat daher wirklich auch weit mehr seine Zeit frei für sinnendes Umschauen und Durchdringen der Dinge. Der positive Grund aber liegt in dem Wesen seiner Kunst, wie es aufgezeigt ist.

§. 838.

Die Poesie ist aber als die subjectiv-objective Kunstform auch die Totalität der andern Künste. Auf der einen Seite hat sie (vgl. §. 834 u. 835) das Reich der bildenden Künste im Besitze: sie bildet nicht nur ihr Verfahren nach, sondern umfaßt überhaupt ihre Gegenstände, und zwar, wie keine von ihnen, in unbeschränkter Ausdehnung, so daß sie die ganze sichtbare Welt vor dem innern Auge ausbreitet. Dazu kommt noch, daß der Dichter auch Tastsinn, Geruch und Geschmack (vergl. §. 71) bedingter Weise in Wirkung setzen kann.

Es ist jetzt näher zu bestimmen, wie die Poesie den Gegensatz der Künste, der objectiven, bildenden, und der subjectiven, stimmenden Hauptform so aufhebt, daß sie in sich vereinigt, was jede derselben vor der andern voraus hat, und so als die Kunst der Künste sich darstellt. Dabei ist von der Wiederaufnahme des Prinzipes der bildenden Kunst auszugehen, denn es ist eine ebenso wesentliche, als vielfach, namentlich in der modernen Zeit, verkannte Grundbestimmung, daß der Dichter das Innere, das er darstellen will, in Gestalten niederlegen, diese als Träger desselben vorführen muß. Wer dem innern Auge nichts gibt, wer ihm nicht zeichnen kann, ist kein Dichter. Das ist die μιμησις der Alten: objective Darstellung; dadurch ist der Künstler ποιητὴς. „Jeden, der im Stande ist, seinen Empfindungszustand in ein Object zu legen, so daß dieses Object mich nöthigt, in jenen Empfindungszustand überzugehen, folglich lebendig auf mich wirkt, heiße ich einen Poeten, einen Macher," dieses Wort Schiller's (Briefwechsel mit Göthe Th. 6. S. 35), das wir zu §. 392, 1. in weiterer Bedeutung schon angeführt haben, gilt hier natürlich in seiner engsten. Mancher hält sich für einen Dichter, weil er ein paar Gefühle in Verse

Digitized by Google

gebracht hat, während er unfähig wäre, das einfachste Object, einen Trupp Bauernburſche, Muſikanten, Zigeuner u. dergl. lebenswahr zu zeichnen. Man berufe ſich gegen unſere Grundforderung nicht auf die lyriſche Dichtkunſt. Es wird ſeines Orts gezeigt werden, daß ihr ſubjectiver Charakter keinen Einwand gegen dieſelbe begründet; vorläufig darf als unbezweifelt vorausgeſetzt werden, daß die zwei Gattungen, die ein umfaſſendes Weltbild in handelnden und leidenden Charakteren objectiv niederlegen, das Weſen der Poeſie vollkommener ausſprechen, daß aber auch die lyriſche Dichtung eine gewiſſe Objectivität, eine Situation, hervortretendes Bild einer Perſönlichkeit fordert. Wir ziehen nur das Reſultat aus §. 834 und 835, wenn wir nun aufſtellen, daß der Standpunct der bildenden Kunſt in der Poeſie wiederkehrt. Im Allgemeinen hat das Wort des Simonides, die Dichtkunſt ſei eine redende Malerei, ſeine Wahrheit. Die dunkle Halle, worin ſich die Kunſt als Muſik von der Zerſtreuung des Sichtbaren tief in ſich ſammelte, thut ſich wieder auf, die Welt liegt im hellen Sonnenſchein ausgebreitet wieder vor dem Auge, aber nur vor dem der innern Vorſtellung. Zunächſt hat dieſe Erneuerung der bildenden Kunſt den Sinn, daß der Dichter das Verfahren der bildenden Künſte eigentlich nachahmen, ein Bild ihres ſpezifiſchen Werkes geben kann: Paläſte vor uns aufbauen, Bildwerke, Gemälde, ſchöne Gärten, gymnaſtiſches Spiel uns vorführen. Es darf nur an die herrlichen Beiſpiele im Homer erinnert werden. Ungleich weſentlicher jedoch, als dieſes Nachbilden, iſt das verwandte freie Bilden an demſelben Stoffe. Dem Dichter ſteht der Wechſel der verſchiedenen Auffaſſungen der bildenden Künſte zu Gebot und er wird bald dieſe, bald jene in Anwendung bringen: er nöthigt uns, bald mit meſſendem, bald mit taſtendem, bald mit maleriſchem Auge zu ſehen. So kann er z. B. Erd- und Bergformen vor unſerem innern Auge entweder mehr ſo aufbauen, daß unſer Gefühl für Maſſenverhältniſſe befriedigt wird, oder er kann ihre ſanften Wölbungen, Sättel, Falten, überhaupt das Bewegtere ihrer Formen dem in das Auge übergetragenen Taſten vergegenwärtigen, oder endlich dieſe Auffaſſungsweiſen ganz in eine Licht- und Farbenwirkung ſtimmungsvoll auflöſen. Es gibt menſchliche Geſtalten, welche nur dem Bildhauer, andere, welche nur dem Maler günſtigen Stoff bieten; der Dichter, der beides zugleich iſt, hat die Mittel, ſowohl die einen, als die andern, der entſprechenden Art der Anſchauung lebendig entgegenzubringen. Die ächte Poeſie iſt im Vergegenwärtigen ſo ſtark, daß wir meinen, ihre Geſtalten greifen zu können; Homer's Gebilde leuchten in vollkommen plaſtiſcher Beſtimmtheit der Formen und Umriſſe, Shakespeare's Charaktere wandeln in maleriſcher Beleuchtung ſo nahe zu uns her, daß wir jeden Zug ſehen können. Zu genau darf es mit dieſem Eindruck allerdings nicht genommen werden, wie ſich anderswo zeigen wird, die Energie ſeines Scheins iſt aber eine vollſtändige.

Digitized by Google

Wir faſſen hier bereits auch den Umfang des Darſtellbaren in's Auge, ohne jedoch diejenige Seite der Erweiterung noch zu berückſichtigen, welche ſich aus der Vereinigung mit der Grundform der Muſik ergibt, obwohl darauf bereits hier Rückſicht zu nehmen iſt, daß die Gebilde des Dichters Bewegung haben, die des bildenden Künſtlers nicht. Der Dichter umfaßt denn nicht nur dieſelben Stoffe wie dieſer, ſondern auch in unbeſchränkter Ausdehnung. Das ganze Gebiet des Sichtbaren iſt ihm aufgeſchloſſen, auch die Grenzen, welche der Malerei noch geſteckt ſind (vergl. §. 678 ff., abgeſehen von der Beziehung auf das Häßliche, welche hier noch nicht aufzunehmen iſt). Was naturſchön iſt, aber nicht nachgeahmt werden kann, weil es zu momentan, zu unmittelbar, zu außergewöhnlich, zu unerreichbar blendend erſcheint: er kann es uns vorzaubern und er darf es, denn er wetteifert ja nicht in wirklicher Farbe mit der Intenſität der Naturfarben, er gibt dem Momentanen und ganz Unmittelbaren (wie Baumblüthen und erſtes Frühlingsgrün), dem Außergewöhnlichen, Einzigen eine ausgeſprochene Beziehung auf inneres Leben, die ihm ewige Bedeutung ſichert, er „läßt den Sturm zu Leidenſchaften wüthen, das Abendroth in ernſtem Sinne glüh'n." Auch das Kleinſte iſt ihm nicht undarſtellbar, er mag Inſektenſchwärme durch die Luft ſpielen laſſen, mit denen ſich der Pinſel des Malers nicht befaſſen kann, u. dgl. Es iſt namentlich nicht zu überſehen, daß er ſelbſt Solches, was an ſich dem äußern Auge ſichtbar, aber verdeckt iſt, dem innern vorführen, daß er uns z. B. den dunkeln Meeresgrund mit ſeinen Ungeheuern ſchildern kann. In der Poeſie iſt auch das Dichte zugleich durchſichtig. Dieß iſt von den umfaſſendſten Folgen für die Weite und Fülle des Feldes, das der Dichter vor uns ausbreitet: ſeine Bilder decken ſich nicht (Leſſing Laok. Abſchn. 5). Er hat kein beengendes Gedräng im Raume zu ſcheuen, er mag ihn füllen, wie es ihm aus inneren Gründen gut dünkt. Es liegt aber in dieſer Richtung noch ein weiterer ungemeiner Vortheil. Durch ihre Beziehung zum Volksglauben fließt der Kunſt eine Gattung von Geſichts-Erſcheinungen zu, welche ſichtbar unſichtbar genannt werden können und von der gewaltigſten Wirkung ſind: Götter- und Geiſter-Erſcheinungen. Dieſe Weſen ſollen bald nur von denjenigen innerlich geſehen werden, an die ſich der Künſtler wendet, bald äußerlich von einigen der Perſonen, die er im Kunſtwerke vorführt, von andern nicht (wie Banquo's Geiſt im Makbeth und des Königs im Hamlet), bald von allen, immer aber nur ſo, daß es ein unbeſtimmtes Sehen, Sehen einer Geſtalt von verſchwebenden Umriſſen iſt. Ueberall iſt hier der Maler in einer übeln Lage: im erſten und zweiten Falle geräth er in den Widerſpruch, eine Erſcheinung ſchlechthin ſichtbar zu machen und doch anzeigen zu ſollen, daß ſie von Niemand oder nicht von Allen geſehen wird. Leſſing zeigt (Laokoon Abſchn. 12), wie derſelbe aus den Grenzen ſeiner Kunſt

Digitized by Google

herausgeht, wenn er sich hier mit der Wolke hilft, die bei Homer nur die Unsichtbarkeit bedeuten soll. Er zeigt aber auch, wie der Maler mit den ungemeinen Größe-Verhältnissen der Göttergestalt in's Gedränge kommt, indem er ihr die übergroßen Dimensionen nicht geben kann, und er übersieht nur, daß er das an sich zwar könnte, da ja in der Malerei aller Maaßstab relativ ist (§. 649, z.), daß aber doch diese Freiheit nicht schrankenlos benützt werden kann, weil im vorliegenden Falle durch die räumliche Fixirung so ungleicher Größenverhältnisse die Helden zu klein erschienen. Hier zeigt sich also, daß doch erst die Poesie auch in der Darstellung jeder Größe ganz frei sich bewegt. Aber noch mehr: die Größe des Götter- und Geisterleibes wächst für die Phantasie zu einer unendlichen an, dem äußern Auge ist sie begrenzt, richtiger: dem deutlich sehenden äußern Auge. Solches unbestimmtes Sehen kann nun der Maler schwer ausdrücken, denn so dämmernd und in Helldunkel verschwimmend er sein Object geben will, es hat doch zu viel Bestimmtheit, um den Abgrund von Staunen zu öffnen, den nur die Phantasie ohne die äußern Sinne kennt. Endlich genießt der Dichter noch einen besondern Vortheil, der in der Anm. zu §. 837 schon berührt wurde, wo von dem Charakter der Unendlichkeit die Rede war, der dem innern Bild eigen ist: er kann Handlungen so schildern, daß wir wissen, sie geschehen jetzt, daß sie uns aber zugleich verhüllt sind, im Dunkel vor sich gehen, oder so, daß Personen im Gedichte selbst darum wissen, sie aus andeutenden Zeichen errathen, sie sich vorstellen, aber ohne sie zu sehen. Hier ergeben sich denn dieselben ungeheuern Wirkungen, wie durch das halbdeutlich gesehene Wunderbare. Welche Hölle gräßlicher Entscheidung liegt in den Worten der Lady Makbeth: jetzt ist er d'ran! Der Maler mag wohl einen Lord Leicester darstellen, wie er verdammt ist, Moment für Moment den Hinrichtungs-Act der Maria Stuart sich zu vergegenwärtigen, man mag ihm den furchtbaren Vorgang in seinem Innern ansehen, aber wie ganz anders wirkt die Scene, wenn der Dichter durch seine Mittel uns zwingt, mit Leicester aus den dumpfen Lauten, die er vernimmt, uns das Bild des Gräßlichen zu erzeugen, das ungesehen von unserem physischen, wohl gesehen von unserem geistigen Auge vor sich geht! — Das sind denn lauter Vortheile, die Lessing wohl berechtigten, (Laok. Abschn. 14) zu sagen: müßte, so lange ich das leibliche Auge hätte, die Sphäre desselben auch die Sphäre meines innern Auges sein, so würde ich, um von dieser Einschränkung frei zu werden, einen großen Werth auf den Verlust des erstern legen.

Schließlich ist nicht zu übersehen, daß der Dichter auch jene stoffartigeren Sinne, die auf unmittelbarer Berührung, chemischer Auflösung der Körper beruhen, in Wirkung setzen kann und darf, da er ja an die ganze innerlich gesetzte Sinnlichkeit sich wendet. Diese Sinne liegen allerdings schon dem Charakter des Gehöres näher, zu dem wir erst übergehen; ihre

Digitized by Google

Eindrücke gleichen den toniſchen darin, daß die Sprache eigentlich keine Worte für ſie hat, allein der Dichter kann das Object nennen und darauf geſtützt genügen die unzulänglichen Sprachmittel, uns die dunkeln, aber ſtark ergreifenden Wahrnehmungen dieſer Art zu vergegenwärtigen. Allerdings darf er ſie nur ungleich untergeordneter, als die Vergegenwärtigung von Tönen, ungleich mehr nur als Beigabe des Sichtbaren in uns hervorrufen, es bleibt daher bei dem Satze §. 834 Anm., daß die Poeſie eigentlich kein neues Erſcheinungsgebiet erobert, daß er ſie aber nicht zu ſcheuen hat, daß ſie im Gegentheil bedeutende äſthetiſche Hebel für ihn werden können, iſt ſchon in der Anm. zu §. 71 berührt; er wird ſie wie eine tiefe Symbolik mit menſchlichen Stimmungen in geheimnißvolle Verbindung ſetzen, Aufregungen der bedeutendſten Art aus ihnen entſpringen laſſen.

§. 839.

Auf der andern Seite hat die Dichtkunſt mit der **Muſik** durch ihr 1.
Vehikel, die Sprache, überhaupt die Form der reinen Bewegung, des Geiſteslebens, die **Zeitform** gemein. Sie wendet ſich nun mit dieſer Form zunächſt, 2.
wie jene, an das **Gefühl**, indem ſie nicht nur muſikaliſche Kunſtwerke für das innerlich geſetzte Gehör irgendwie nachzubilden vermag, ſondern, was ungleich wichtiger iſt, indem ſie mit der Tonkunſt den Inhalt theilt und mit ihrem eigenen Mittel, in gewiſſer Beziehung ſogar umfangreicher, Stimmungen darſtellt. Sie hat aber überhaupt das Gebiet der bildenden Kunſt, das Sichtbare, mit dem der Muſik, der innern Welt, ſo zu vereinigen und die unmittelbare Herkunft von der letztern ſo zu bethätigen, daß alle ihre Gebilde durchaus **empfunden** ſind, daß ſie dadurch lebendiges Gefühl der Zuſtände mittheilt. Endlich gibt ſie gemäß dieſer nahen Verwandtſchaft und um nicht alle äußere 3.
Sinnenwirkung zu opfern, ihrem Vehikel, der Sprache, eine der Tonkunſt verwandte, urſprünglich für muſikaliſchen Vortrag wirklich beſtimmte, **rhythmiſche Form**.

1. Zunächſt iſt vom Unterſchiede zwiſchen dem muſikaliſchen und dem zum Wort articulirten Ton abzuſehen und beſtimmt hervorzuheben, daß die Poeſie mit der Muſik die Form des Nacheinander, die Zeitform, alſo die des pſychiſchen Lebens theilt. Der Boden des Geiſtes iſt erreicht und wird nicht wieder verlaſſen, ſondern in die Tiefe bearbeitet. Es iſt aber hier, wo es eben auf die Vereinigung der Wirkungen des Nacheinander mit denen des Nebeneinander ankommt, dieſe Beſtimmung genauer anzuſehen. Der Geiſt iſt keineswegs blos eine Bewegung im Nacheinander, ſondern er iſt zugleich die innerlich gewordene Raumwelt, innerliches Anſchauen des Nebeneinander, alſo des Gleichzeitigen. Es iſt falſch, wenn man ſagt, der Geiſt

Digitized by Google

könne nicht mehrere Vorstellungen gleichzeitig vollziehen. Als Phantasie breitet er ein Bild vor sich aus, das viele Bilder in sich schließt, seine Gefühle sind concrete Einheiten, als Denken faßt er einen Umkreis von Gedanken in Einem zusammen. Aber Alles, was er innerlich schaut, fühlt und denkt, bewegt sich im stetigen Flusse der Zeit. Der Geist ist zeitlose Idealität, in Zeitform sich äußernd, diese ist der Pulsschlag, der Perpendikel seiner Ewigkeit. So kann er denn das, was er gleichzeitig in sich zusammenfaßt, nicht anders, als in der Form des Nacheinander darstellen, wenn er nicht seine Grundform freiwillig aufgeben und sein Inneres in festem Körper nachgebildet in den Raum stellen will. Die Musik führt gleichzeitige Unterschiede des Gefühls im Nacheinander der Zeit vor, indem sie sich zur Harmonie ausbildet. Die Poesie kann mit dem Vehikel der Sprache nicht ebenso verfahren, denn es können nicht Mehrere zugleich gehört oder gelesen werden, sie gibt aber in Einem Momente der Phantasie eine räumliche und geistige Vielheit, freilich nicht, ohne in Schwierigkeiten und Incongruenzen zu gerathen, indem sie diese Vielheit successiv fortführt. Davon wird seines Orts die Rede sein; jetzt ist zunächst die Verwandtschaft zwischen Musik und Poesie weiter zu verfolgen.

2. Wie das Bewußtsein überhaupt die Erinnerung des Gefühls bewahrt und von ihm begleitet wird, so muß die Kunstform, die den Uebergang vom Einen zum Andern vollzieht, das Element, aus dem sie (logisch, doch in gewissem Sinn auch historisch) herkommt, festhalten und kundgeben. Es sind aber die Momente, worin dieß innige Band, diese Rückweisung auf den mütterlichen Schooß sich ausspricht, wohl zu unterscheiden. Für's Erste findet, ähnlich wie bei der geistigen Erneuerung der Wirkungen der bildenden Kunst, ein eigentliches Nachahmen der Leistungen Statt: die Dichtkunst kann bis auf einen gewissen Grad dem innerlichen Gehöre durch Worte Charakter und Gang von Tonwerken vergegenwärtigen; sie kann es, sofern dem Gefühle das Bewußtsein (§. 748), die Vorstellung bestimmter Objecte (§. 749), das Denken und die Willenserregung (§. 756) immer unmittelbar nahe liegt, sie kann es aber doch nur in ganz entfernter und schwankender Andeutung, indem das Innerste des spezifisch für sich auftretenden Gefühls niemals in Worte zu fassen ist. Nur das Allgemeinste einer Stimmung, wie sie in einer Melodie liegt, kann ausgesprochen werden, wie tief und ahnungsvoll aber, dafür gibt Shakespeare ein Beispiel in den Worten des Herzogs in „Was ihr wollt":

Die Weise noch einmal! — sie starb so hin;
O sie beschlich mein Ohr dem Weste gleich,
Der auf ein Veilchenbette lieblich haucht
Und Düfte stiehlt und gibt. —

Digitized by Google

Zu größerer Bestimmtheit bringt es natürlich die Poesie, wenn sie dieß ungenügende Andeuten durch das Bild der Wirkung einer bestimmten Musik ergänzt, wie Homer, wo er von Demodokos erzählt, der Dichter der Gudrun, wenn er schildert, wie bei Horands Gesang die Vögel schweigen, die Fische im Wasser stille halten. Dieß ganze Moment bleibt aber ein sehr untergeordnetes; ungleich wesentlicher ist das andere, daß die Poesie einfach durch sich selbst die Welt der Stimmungen darstellt. Der §. sagt: „nach einer Seite sogar umfangreicher, als die Musik"; dieß erklärt sich aus dem, was über das Verhältniß von Vocal- und Instrumentalmusik (§. 764) mit Rückbeziehung auf das Verhältniß zwischen Gefühl und Bewußtsein (§. 748) gesagt ist: das Reich der Gefühlszustände wird viel umfassender geöffnet, wenn das Wort die Objecte nennt, auf welche das Gefühl bezogen ist. Es ist aber an der erstern Stelle auch gezeigt, wie durch diese hülfreiche Anlehnung für die Musik doch eine Incongruenz entsteht, wie sie sich des Textes ebensosehr erwehrt, als an ihn anschmiegt; verhält sich dieß so in jenem Gebiete, wo der Dichter ganz nach den Zwecken des Musikers sich richtet und die Poesie in seinem Text als solche nur geringen Anspruch macht, so wird sich im eigenen Felde der Dichtkunst die Sache anders wenden: in allen speziellen Schilderungen des Stimmungslebens wird, indem das Wort dem Gefühle durchaus Beziehung auf Objecte gibt, dieses in einem gewissen Sinne vielseitiger erschöpft, aber auch aus seinem Elemente gehoben und zum bloßen Begleiter anderer Kräfte, zur bloßen Atmosphäre, worin bestimmter Inhalt, Sichtbares, Vergegenwärtigung wirklich genannter Affecte, Entschlüsse, Handlungen sich gestaltet. Nur darf dieß Element, diese Atmosphäre darum keineswegs zu einer bloßen Nebensache werden, und dieß führt auf das dritte Moment, das Wesentliche, den Mittelpunct. Nicht nur nämlich, wo es sich speziell von Schilderung einzelner Gefühlszustände handelt, sondern überhaupt und immer soll Alles in der Poesie stimmungsvoll sein. Wir haben ja gesehen, daß das Gefühl die lebendige Mitte des Geisteslebens ist, woraus alles Bestimmte hervorgeht, worein es wieder einsinkt, worin es erst zum innersten Eigenthum des Subjects wird, woraus es wieder auftaucht, wie aber das Gefühl nicht verschwindet, wenn das Bestimmte, Bewußte aus ihm sich ausgeschieden hat, sondern es als innige Erinnerung seines Ursprungs begleitet. Dieß gilt nun ganz von der Poesie als der Kunst der Darstellung des bewußten Lebens in Phantasieform. Was nicht empfunden ist, hat kein Leben, keine Wahrheit. Alles ächt Poetische ist durchaus in Empfindung getaucht; es sind wahrnehmbare Wellen, warme Strömungen, welche das ganze Gebild umweben, es ist ein bestimmter Duft, der Niemand entgeht, welcher Sinn hat. Wie viele Poesie ist freilich geruchlos! Ein großer Theil der poetischen Literatur, namentlich der neueren, fällt schon durch diesen einfachen Maaß-

Digitized by Google

ſtab in das Nichts. Man kann ſagen, daß in der zum vorh. §. angeführten Schiller'ſchen Definition des Dichters nach ihrem erſten Theile: „Empfindungszuſtand" die Poeſie nicht genug von der Muſik unterſchieden ſei; man könnte ebendaſſelbe dem Worte Göthe's vorwerfen: „lebendiges Gefühl der Zuſtände und die Fähigkeit, es auszudrücken, macht den Dichter"; man könnte darauf erwiedern, daß hier unter „Zuſtände" wohl das Ganze der Situationen, das Gefühl ſammt den Dingen und Gedanken verſtanden ſei; allein daran liegt hier wenig, ſondern mit gutem Grund haben die beiden großen Dichter unſerer Nation einmal recht und ganz betonen wollen, daß alles Aufzeigen der Dinge in der Poeſie null ſei, wenn es nicht jedem Gemüthe die Innigkeit urſprünglicher Empfindung mittheile zum Zeugniß, daß es daraus hervorgegangen. Daher iſt in ſeiner Einfachheit doch ſo bedeutend, was Göthe von Shakespeare geſagt hat: bei ihm erfahre man, wie den Menſchen zu Muthe ſei. — Wir können nun das Weſen der Dichtkunſt, wie ſich in ihr die bildende Kunſt und Muſik wiederholt und vereinigt, dahin beſtimmen: die Dichtkunſt iſt empfundene und empfindende Geſtalt. Der Mangel dieſer Beſtimmung wird ſich zeigen und heben. — Nahe liegt es übrigens, ſchon hier den Schluß zu ziehen, daß die jetzt hervorgeſtellte Seite der Dichtkunſt ihr beſonderes Recht in einem eigenen Zweige zur Geltung bringen werde. Zum vorh. §. wurde dieſer Zweig vorläufig erwähnt, um einem Einwande gegen die Forderung objectiver Bildlichkeit zu begegnen; der gegenwärtige Zuſammenhang weist poſitiv auf ihn hin, doch iſt dieß erſt aufzunehmen, wenn wir zur Eintheilung der Poeſie in ihre Gebiete übergehen.

3. Vom Rhythmiſchen, — worunter alle Formen der gebundenen Rede begriffen werden, — nehmen wir hier vorerſt nur die allgemeinſte Bedeutung, die innere Begründung im Zuſammenhange zwiſchen Poeſie und Muſik auf. Wenn alles Dichten vom Gefühl ausgeht und, wie es immer zum Objectiven fortgehen mag, im Gefühle bleibt, ſo folgt von ſelbſt, daß die poetiſche Stimmung zugleich eine Nervenſtimmung iſt, welche den Keim und Grund zu gewiſſen formalen Ordnungen, die ſich im Darſtellungsmittel niederlegen, auf ähnliche Weiſe mit ſich führen wird, wie die muſikaliſche. Es leuchtet freilich auch ſogleich ein, daß eine andere Formenwelt in dem articulirten Tone ſich entwickeln muß, der nur Vehikel iſt, als in dem nicht articulirten Tone, der das Material einer Kunſt bildet, aber dieß hebt die urſprüngliche Verwandtſchaft nicht auf. Es iſt bekannt und oft angeführt, daß gehobene Stimmung ſelbſt Naturen, die ſonſt kein Talent zur Dichtkunſt haben, zu rhythmiſcher Sprache fortreißt; wir dürfen hier ſtatt alles Weiteren auf den erſten Theil der Lehre von der Muſik, auf die Blicke verweiſen, die wir in jenen geheimnißvollen Zuſammenhang zwiſchen Seelenſtimmung und Schwingungsleben der Nerven geworfen haben. Derſelbe wird ſich im

Digitized by Google

Dichter natürlich noch ganz anders, bestimmter und gemessener geltend machen, als im gewöhnlichen Menschen, der nur einzelne poetische Momente hat. Wie er das Bild seines Kunstwerks im Geist empfängt, wird auch das entsprechende Versmaaß im innern Gehöre mit anklingen und seine Formen sind ihm keine Fessel, sondern wachsen organisch mit dem Körper der Dichtung. In Wahrheit ist dieser Uebergang des Gefühlsschwungs in die poetische Sprache eigentlich eine Reminiscenz davon, daß das Element der Sprache, der Ton, in einer unmittelbar benachbarten Kunst überhaupt nicht bloßes Mittel, sondern Material des Schönen war. Der Dichtkunst würde, wenn es anders wäre, das letzte Band verloren gehen, das sie an die eigentliche, äußere, nicht blos innerlich gesetzte Sinnlichkeit knüpft, oder richtiger: das Band, das sie allerdings unter allen Umständen noch an diese knüpft (da doch gehört oder gelesen werden muß), verlöre allen Zusammenhang mit dem Schönen, dessen Vermittler und Leiter es ist. Daher ist ursprünglich alle Poesie unmittelbar musikalisch, das Lied entsteht mit der Melodie und wird anders gar nicht vorgetragen, als in Form des Gesangs mit Begleitung eines Instruments. Dieser innige Zusammenhang kann allerdings, je mehr die Poesie ihr eigenes Wesen in den größeren, objectiven Formen ausbildet, nicht fortbestehen; der volle Sinnen-Eindruck des musikalischen Vortrags drückt auf die Entwicklung des rein Poetischen, stört das nöthige Verweilen bei der Bestimmtheit der innern Anschauung; daher ist es natürlich, daß solche unmittelbare Einheit beider Künste sich in jenen Zweig zurückzieht, dessen nothwendiges Erwachsen aus dem Verhältnisse der Poesie zum Gefühle sich uns bereits angekündigt hat, in den lyrischen. Doch ist sogleich hinzuzusetzen, daß auch dieß besonders enge Verhältniß kein absolutes ist und, nachdem das ursprüngliche Band gemeinschaftlichen Werdens des Textes und der Melodie sich gelöst hat, das stimmungsvollste Lied für sich bestehen kann, so daß durch die musikalische Composition und den Vortrag etwas zwar innig Verwandtes, aber doch Neues und Anderes hinzukommt. Kurz, die rhythmische Form ist, ohne nothwendigen Zusammenhang mit eigentlicher Musik, ein der Poesie wesentliches Analogon von Musik im Bau und Gang der gebundenen Sprache. Die Sache hat übrigens noch eine andere Seite, als die, von welcher wir hier ausgegangen sind und wonach die poetische Stimmung den rhythmischen Gang und Klang der Sprache von selbst mit sich führt; neben diesem Wege von innen nach außen besteht eine Rückwirkung von außen nach innen: die rhythmisch gehobene Rede trägt und hält den Dichter auf der Höhe der idealen Stimmung, warnt ihn, wo dieselbe in's Platte fallen will, und leitet sie in die äußersten Spitzen, den einzelnen Ausdruck hinaus. Nur die Oppositionsstellung im Kampfe gegen eine Dichtung, die in der Form aufzugehen drohte, konnte ein relatives Recht haben, im ernsten Drama grundsätzlich die prosaische Rede als

Digitized by Google

Regel einzuführen, und die Vorkämpfer ſelbſt giengen unter Vorgang Leſſing's im Nathan auf die gebundene Form zurück. Eine Vergleichung der erſten und zweiten Bearbeitung von Göthe's Iphigenie gibt die intereſſanteſten Belege für unſern Satz (vgl. Göthe's Iph. auf T. in ihrer erſten Geſtalt herausgeg. v. Ad. Stahr). Im bürgerlichen Luſtſpiel oder nach Shakespeare's Vorgang in komiſchen Scenen, die ſich in das ernſte Drama miſchen, behauptet dagegen die Proſa ihr Recht, eben weil ſie anzeigt, daß hier das Gewöhnliche jene Geltung hat, welche ihm an ſich im Komiſchen gebührt. Die Auflöſung des Epos in den Roman war zugleich ein Uebertritt dieſer Gattung auf den Boden der Realität mit ihren proſaiſchen Bedingungen und ebendaher auch eine Auflöſung der rhythmiſchen Sprache in die Proſa; die Frage über Bedeutung und Berechtigung dieſer Form kann hier noch nicht aufgenommen werden. Ueberall jedoch muß die proſaiſche Rede in der Poeſie wenigſtens durch einen Anklang des Rhythmiſchen, den Numerus, ausdrücken, daß hier geweihter Boden iſt, und ihren Eintritt rechtfertigen. — Es wirkt aber ferner die rhythmiſche Sprachform auf die Thätigkeit des Dichters auch in dem poſitiven Sinne zurück, daß ſie im Einzelnen poetiſche Gedanken in ihm weckt, welche in der Intention des Ganzen noch nicht angelegt waren. Auch hier hat die Muſik-ähnlich gehobene Sprache etwas von der Natur eines Materials: es iſt mehrmals, namentlich in §. 518, 1. geſagt, daß der Kampf mit dem Materiale auf die Erfindung ſo zurückwirkt, daß er Motive weckt. Wie manche ſchöne Dichterſtelle verdankt ihren Urſprung dem Zwang und Drang eines metriſchen Verhältniſſes, eines Reims!

Was die Perſönlichkeit des Dichters betrifft, ſo iſt ihm durch den weſentlichen Unterſchied zwiſchen dem bloßen Analogon von Muſik in der rhythmiſchen Behandlung der Sprache und der wirklichen Tonkunſt die Strenge und Länge der Schule erſpart, welche der Muſiker, wie der bildende Künſtler bedarf. Dieß iſt ſchon §. 520, Anm. 2. berührt. Der Dichter braucht überhaupt, da er mit einem wenig widerſtrebenden Vehikel in dem flüchtigen Elemente der Phantaſie arbeitet, ſeiner Kunſt nicht das Ganze ſeiner Lebensbeſtimmung zu widmen, wenn ihm nur Geſchäft, Amt u. ſ. w., dem er daneben ſich widmen mag und das gegen die Verſuchung zu überhitztem Phantaſieleben den heilſamen Widerhalt einer geſunden Trockenheit gibt, die unentbehrliche Muße läßt. Freilich liegt in dieſer größeren Freiheit vom Handwerk auch die ſtärkere Verlockung zum Dilettantismus.

§. 840.

Da aber die Wirkungen der andern Künſte in der Dichtkunſt ſich ſo wiederholen, daß ſie in ein ſchlechthin neues Element verſetzt werden, wodurch allein

Digitized by Google

ihre Vereinigung möglich wird, so muß ihre Aufnahme auch mit einem großen Verluste verbunden sein: das Leben des Gefühls kann entfernt nicht mit der Innigkeit erschöpft werden, wie in der Musik, das Sichtbare verliert die Schärfe, Deutlichkeit, geschlossene Objectivität, welche ihm die bildende Kunst gibt, und der Versuch, diesen Mangel durch verweilende Ausführung zu heben, geräth, sowie die Darstellung des Gleichzeitigen, durch den Widerspruch mit der Grundform der zeitlichen Fortbewegung in tiefe Schwierigkeiten.

Wenn sich mit der Innigkeit des Gefühls die Deutlichkeit der Vorstellung des Sichtbaren verbindet, wenn es nicht mehr in seiner Reinheit durch Töne, sondern vermittelst genannter Objecte ausgesprochen wird, wenn dieß Tageslicht in sein Helldunkel fällt, so entweicht nothwendig ein gutes Theil seines eigenthümlichen Wesens; es bleibt nur warme Dunsthülle, die einen lichten Kern umgibt, welcher von anderer Natur ist. Daß es nach anderer Seite umfangreicher zur Darstellung kommt, haben wir im vorh. §. gezeigt, bereits aber auch ausgesprochen, daß damit ein Verlust in der Qualität verbunden sein muß. Und doch behält die Poesie von der Musik gerade so viel bei, um dadurch auch nach anderer Seite einen starken Verlust zu begründen. Musikalisch können wir nämlich ihre Innerlichkeit überhaupt nennen, ihr Wesen, sofern sie sich blos an die innerlich gesetzte Sinnlichkeit wendet: und dadurch wird nun auch die Vorführung des Sichtbaren, wodurch sie die bildende Kunst in sich erneuert, mit einem tiefen Mangel unvermeidlich behaftet. Die innerlich gesetzte Sinnlichkeit, sofern in ihr der Proceß der Umbildung des Aufgenommenen beginnt, heißt Einbildungskraft. Mit dieser Hereinziehung in das Innere verliert die Anschauung nothwendig an Schärfe und Bestimmtheit, vergl. §. 388, 1. Dieser Mangel wird auch durch die Phantasie als die zur Ideal-bildenden Thätigkeit erhobene Einbildung nicht ganz getilgt. Wenn dem reinen Bilde, das sie im Innern erzeugt, volle Objectivität (§. 391), sogar ganze sinnliche Lebendigkeit (§. 398) zuerkannt worden ist, so kann dieß nur relativen Sinn haben; der Objectivität als blos innerem Gegenüberstellen kommt nicht die Kraft der Unterscheidung zu, wie dem Gegenschlage zwischen Subject und wirklichem, äußerem Object, dem lebendig sinnlichen Bilde, das nur innerer Schein ist, nicht die Deutlichkeit, wie der eigentlichen, realen Erscheinung. Ebendadurch war ja der Uebergang der Phantasie in die Kunst gefordert, welche dem innern Bilde wieder die Objectivität und Deutlichkeit des Naturschönen verleiht (§. 492, vergl. dazu besonders §. 510). Die Kunst selbst aber, nachdem sie die Hauptformen der Darstellung in sinnlichem Materiale durchlaufen hat, kehrt nun auf höherer Stufe zu dem Standpuncte der Phantasie vor der Kunst zurück. „Auf höherer Stufe," denn der Unterschied ist klar: die Phantasie als Dichtkunst ist ja von der Phantasie,

Digitized by Google

die noch nicht Kunst ist, wesentlich dadurch verschieden, daß sie sich nach außen erschließt, sich in einem technisch durchgeführten Gebilde mittheilt, wogegen das Gebilde der noch nicht künstlerisch thätigen Phantasie wesentlich noch ein unreifes ist; ihr Erzeugniß hat also nicht nur Objectivität in dem Sinne, wie das innere Idealbild überhaupt, sondern die ganz entwickelte Objectivität der Kunstgestaltung; allein es bleibt in dieser Erschließung nach außen doch innerlich und muß daher die Unbestimmtheit und Undeutlichkeit des Phantasiebildes, das sich noch gar nicht erschlossen hat, doch in irgend einem Sinne theilen; es hat Körper gewonnen, dessen Glieder in festem Kunstverhältniß stehen, aber dieß ist ein Körper, aus welchem der Blitz des Gedankens mit einer Bestimmtheit leuchtet, in welcher diejenige Bestimmtheit, Compactheit und Schärfe der Umrisse sich verzehrt, die dem Werke der bildenden Kunst eigen ist. Das vollständige, wirkliche Ausbreiten vor dem Auge bleibt der unendliche Vortheil des bildenden Künstlers vor dem Dichter. Es müssen nun auch die Incongruenzen stärker betont werden, welche schon zu §. 839, Anm. 1. berührt sind. Der Dichter wird der Undeutlichkeit, an welcher seine Bilder in Vergleichung mit denen des Malers leiden, durch ein Verweilen bei den einzelnen Zügen abzuhelfen streben. Allein es ist dieß in Wahrheit kein Verweilen, denn in Zeitform darstellend rückt er ja fort. Dieser wichtige Satz ist hier vorerst einfach hinzustellen, in der Lehre vom Styl aber genauer auseinanderzusetzen und in seine Consequenzen zu verfolgen. Es handelt sich jedoch nicht nur von der Deutlichkeit, sondern auch von der Gleichzeitigkeit. Wenn nämlich Mehreres, was auf weiten Räumen zu gleicher Zeit geschieht, dargestellt werden soll, so ist nicht die Vielheit an sich dem Dichter ein Hinderniß, denn die Phantasie schaut gleichzeitig Vieles und er mag sein Gesichtsfeld strecken, so weit er will, aber die Theile des Vielen bewegen sich in der Zeitform, ein Geschehen ist darzustellen und der Dichter kann nur Eine dieser gleichzeitig laufenden Linien nach der andern verfolgen. Dieß ist die andere Seite der Beengung, um welche er die freie Weite seiner Kunst erkauft; beide Seiten fassen sich zusammen in dem Widerspruche des Successiven mit dem Simultanen.

§. 841.

Dieser Verlust wird reichlich ersetzt durch das schlechthin Neue, was gewonnen ist. Zunächst liegt dieß in der Vereinigung des Räumlichen und Zeitlichen: die Dichtkunst fesselt nicht einen Moment der Bewegung an das Nebeneinander des Raumes, sondern ihre Gestalten bewegen sich vor dem innern Auge wirklich und sie führt daher eine Reihe von Momenten vorüber, deren Abschluß nur der künstlerische Zweck bestimmt. Dieser wesentliche Fortschritt vereinigt sich mit den in §. 838 hervorgehobenen Vortheilen.

Digitized by Google

Ein Theil des großen Vorsprungs der Poesie, nicht in Eroberung neuer, aber unendlich neuer Erschöpfung der Erscheinungsgebiete, worin die andern Künste sich bewegen, ist allerdings schon in §. 838 aufgeführt; der Zuwachs an Ausdehnung über alle Art von Inhalt, wurde schon dort hervorgehoben, um dann zunächst die Verluste auf demselben Boden nachzuweisen, hierauf aber nunmehr zu dem absoluten Gewinn aufzusteigen, der für diese Verluste entschädigt. Der quantitative Umfang des Darstellbaren, von welchem dort die Rede war, ist denn eine an sich zwar höchst bedeutende, verglichen jedoch mit dem unendlichen Gewinne, von dem jetzt die Rede ist, noch untergeordnete Eroberung. Die Poesie hat gewonnen eine Einheit des Nebeneinander im Raume und des Nacheinander in der Zeit. Das Werk der bildenden Kunst fesselt einen Zeitmoment im Raume, der Zuschauer löst wohl durch seine Phantasie diese Fessel wieder, indem er sich aus dem fruchtbaren Momente, den der Künstler gewählt hat, die vorhergehenden und folgenden entwickelt; er thut dieß aber, obwohl auf Anlaß, doch nicht unter Anleitung des Künstlers, es ist also zufällig, ob er dieß Vorher und Nachher sich richtig oder falsch, schön oder unschön vergegenwärtigt und wie weit er es fortführt, ja was das Letztere betrifft, so ist überhaupt gar nicht zu bestimmen, an welchem Puncte dieser Reihe seine Phantasie umbiegen und zu der unentwickelten Sammlung von Momenten in Einem entwickelten, die ihm das Kunstwerk vor Augen stellt, zurückkehren soll. Man erkennt, daß dieß trotz allem Charakter klarer Abgeschlossenheit ein Grundzug von Unreife, Unvollendung ist, welcher der bildenden Kunst anhängt. Der Dichter dagegen gibt die Reihe wirklich, er überläßt sie nicht der ungewissen Fähigkeit der allgemeinen Phantasie, er führt sie künstlerisch gebildet an unserem innern Anschauen vorüber, beginnt und schließt sie, wo der innere Einheits- und Lebenspunct seines Kunstwerks es verlangt; wir sehen den Apollo von Belvedere nicht nur, wie er abgeschossen hat und dem Schusse triumphirend nachblickt, den Laokoon nicht nur, wie er von den Schlangen umschnürt in Todesschmerz aufstöhnt, sondern jenen, wie er den Feind ersieht, wie er schießt und nachher in seiner Götterruhe zurückkehrt, diesen, wie er die dämonischen Thiere mit Grauen erblickt, sich mit seinen Söhnen auf den Altar flüchtet, erfaßt wird und wie er nach den letzten tödtlichen Bissen mit ihnen, eine tragische Leichengruppe, hingestreckt liegt. Nun erst nehme man wieder den rein quantitativen Gewinn hinzu, welcher schon in §. 838 hervorgehoben ist: ebenso bewegt, wie die Figur oder Gruppe, die je zunächst den Mittelpunct seiner Darstellung bildet, gibt uns der Dichter Alles mit, was rings diese Gruppe umgibt, soweit es ihm ästhetisch beliebt, seinen Kreis zu ziehen, und dieß gefüllte Ganze führt er dann zu den weiteren Momenten fort; eine ganze breite Masse der verschiedensten Gegenstände in den verschiedensten Zuständen und Stimmungen kann er vor uns hinführen,

Digitized by Google

einen ganzen, mächtigen Strom, der das unendliche Leben spiegelt, wälzt er gewaltig vor unserem Innern vorüber. Die Schwierigkeiten, denen er nach dem vorh. §. unterliegt, sind darin keine absoluten Hindernisse, sie bedingen nur gewisse Gesetze des Verfahrens und ein gewisses Maaß.

§. 842.

1. **Das Ganze des unendlichen Gewinns erhellt aber in der Verbindung des Inhalts von §. 837 mit §. 841: die also bewegte Gestaltenwelt erscheint nicht nur allen Sinnen, sondern dem innern Gehör wesentlich in der Form der Sprache, welche Alles in das volle Bewußtsein erhebt. Mit der gesammten sichtbaren Welt kommt also die gesammte innere zur Darstellung und zwar so, daß jene sich in diese, diese aber schließlich zur Handlung als dem wahren Ziele der dichterischen Weltauffassung concentrirt, welche demnach das Schöne**
2. **wahrhaft in der Form der Persönlichkeit (§. 19) verwirklicht. Die Handlung begreift auch abstracte Gedanken in sich und solche sind, wofern sie nur durch Empfindung und Leidenschaft mit Veränderungen der Außenwelt in innerem Zusammenhang stehen, von der Dichtkunst keineswegs ausgeschlossen.**

1. Der Dichter zeigt Gestalten, bewegte Gestalten und bewegt in einer Reihe von Momenten, wir sehen sie, wir hören sie innerlich. Wir hören sie aber nicht nur tönen, seufzen, lachen, weinen, sondern auch sprechen. Der Dichter spricht selbst, er erzählt, was seine Personen sprechen, er kann sie auch in der oratio recta sprechen lassen. Er sagt uns, wie seine Personen das Geheimniß der Welt, alle Berührungen zwischen Welt und Mensch auffassen, er sagt uns, wie er selbst es auffaßt, er deutet Alles. Darin erst vollendet sich der Begriff der Einheit des Subjectiven und Objectiven in der Dichtkunst: Alles geht in's Innere, wird zum Innern, wird hier durch die Sprache zu einem Bewußten, und umgekehrt: aller Ausfluß des menschlichen Innern in der Welt, der zur Darstellung kommt, wird mit der Ausdrücklichkeit des Worts auf diese seine Quelle zurückgeführt. Zunächst ist also klar, daß hiemit erst die Lichtfackel in das Innere getragen ist; alle Kunst stellt das Innere dar, entfaltet die Welt, wie sie der Geist beleuchtet, aber wo das Wort fehlt, treten doch nur dämmernd und höchst unvollständig die weiten Gewölbe der unendlichen Innenwelt in's Licht. Was ein Menschenherz in sich bewegen, was es thun und leiden kann, in welchen unermeßlichen Weisen die Welt es anregt, welche Abgründe und Höhen in ihm sich aufthun, welche unendlichen Kämpfe sich in ihm entspinnen, in welchen verwickelten Prozessen die Leidenschaften, die Entschlüsse, die Charaktere reifen, welche Empfindungen ganze Massen, welche Kräfte die mächtige Wucht des Gemeinlebens beherrschen, welche Ideen die Geschichte regieren: Alles wird

Digitized by Google

nun erſt offenbar, weil es ausgeſprochen wird. Dieß Ausſprechen iſt aber immer zugleich das Zuſammenfaſſen der innern und äußern Welt: jene wird eben darum deutlich, weil durch das Wort alle Beziehungen auf dieſe, auf die Objecte, auf die Natur, auf die feſten Formen der Geſellſchaft, des Staats ausgedrückt, alle Seiten der Erſcheinung verwendet werden können, um Seelenbewegungen zum Verſtändniſſe zu bringen. Göthe bezeichnet das Weſen des Dichters, wenn er von Shakespeare rühmt, wie er das Geheimniß des Weltgeiſtes ausplaudert und verräth, wie es heraus muß und ſollten es die Steine verkündigen, wie ſeine Charaktere ihr Herz in der Hand tragen, wie ſie Uhren gleichen, deren durchſichtiges Zifferblatt das ganze innere Triebwerk ſehen ließe. Der Dichter zeigt die Welt, wie ſie ſich ſtetig im Subjecte zum Lichte des Bewußtſeins zuſammenfaßt, die Welt im idealen Einheitspuncte der Perſönlichkeit; er verwirklicht alſo mehr, als jeder andere Künſtler, was der angeführte §. der Metaphyſik des Schönen aufgeſtellt hat: daß alles Schöne perſönlich iſt. Er macht die Welt durchſichtig, man ſieht durch alle Erſcheinung auf den Brennpunct, dem alles Aeußere nur Anreiz, Organ und Stoff ſeiner freien Beſtimmung iſt. Wir haben von der Poeſie bereits geſagt, der Ausdruck herrſche in ihr über die Form, wir haben ebendaſſelbe von der Malerei geſagt, aber auch in dieſer Beziehung wiederholt ſich der Charakter der Malerei in der Poeſie auf höherer Stufe in unendlich intenſiverem Sinne. — Die Auffaſſung der Welt unter dem Standpuncte der ausgeſprochenen Perſönlichkeit führt nun ſchließlich zum Standpuncte der Handlung. Die Perſönlichkeit, mit dem Inhalte der Welt in unendlichen Wechſelwirkungen erfüllt, beſtimmt die Welt durch Denken und Handeln. Das Denken kann als ſolches nicht den herrſchenden Inhalt eines Kunſtwerks bilden, die Erſchließung, die Verwirklichung der Perſönlichkeit muß alſo die Handlung ſein. Die Welt iſt in der Anſchauung der Poeſie weſentlich Wille. In §. 684, 2. iſt der Malerei ein vorzüglich dramatiſcher Charakter zuerkannt. Dieß im Gegenſatze zu der Sculptur; vergleicht man aber jene Kunſt mit der Poeſie, ſo leuchtet ein, daß dieſe noch eine ganz andere Meiſterinn iſt in der Durchführung der ſtraffen Spannungen, der entſcheidenden Momente, zuckenden Blitze der That. Das iſt die Spitze, in welche ſie das weite und tiefe Bild des innern Lebens zuſammendrängt, das ſie vor uns entfaltet; auf dieſe Spitze ſtellt ſie die Welt; ſie iſt radical, aus der Tiefe der Freiheit läßt ſie die durchgreifenden Acte heranſchwellen, welche den Faden des Gegebenen, die Macht des blos Zuſtändlichen durchſchneiden. Dieſe Stellung der Welt unter den Standpunct des Willens darf natürlich nicht in nackter Einfachheit verſtanden werden; ſie ſchließt z. B. den Zufall nicht aus, nur daß er nicht gilt, als ſofern er vom Willen zum Motiv erhoben wird; es darf ferner nicht blos an einzelne Willens-Acte gedacht werden, ſondern ebenſoſehr an fortdauernde

Digitized by Google

Folgen von ſolchen, an beſtehende Zuſtände als Product des Gemeinwillens in weit verwickelter Wechſelwirkung mit den Bedingungen der umgebenden Natur u. ſ. w. Ueberhaupt wird die Poeſie verſchiedene Formen treiben, deren eine mittelbarer, die andere unmittelbarer die innere Einheit der Weltanſchauung dieſer Kunſt bis zu ſolcher Straffheit entwickelt, und es iſt das hier erſt Angedeutete in der Lehre von den Zweigen wieder aufzunehmen. — Auch die Perſönlichkeit des Dichters iſt hier noch einmal in's Auge zu faſſen: was zu §. 385, §. 389 Anm. 2. §. 393, 2. als Bedingung der Phantaſiethätigkeit überhaupt aufgeſtellt iſt: ein reiches Erfahrungsleben, das gilt ebenfalls mit beſonderem Nachdruck dem Dichter. Da in ſeiner Künſtlerhand alles Leben zum Seelenleben werden, da er die ganze Außenwelt in's Innere führen und wenden ſoll, ſo muß er mit dem ſcharfen Auge der objectiven Anſchauung den lebendigſten Nerv der Theilnahme vereinigen und dieß kann er nicht, ohne in den Strudel des Lebens, das Meer der Leidenſchaften und tiefſten Kämpfe ſelbſt hineingeriſſen zu werden. Weſſen Bruſt das Leben nicht durchwühlt, wer nicht der Menſchheit ganzes Wohl und Wehe erlebt hat, iſt kein Dichter. Es iſt nicht vorausgeſetzt, daß buchſtäblich alles Schwerſte, Aufregendſte erlebt ſei, dem Dichter-Gemüthe kann zum Himmel und zur Hölle werden, was Andere nur leicht anſtreift, aber genug muß erlebt ſein, um ſich in jedes Glied der Kette menſchlicher Erfahrungen lebendig verſetzen zu können. Um ſo ſtärker iſt aber auch die andere Forderung feſtzuhalten: wer aus dem wühlenden Kampfe nicht geſammelt und geläutert hervorgegangen iſt, der iſt auch kein Dichter, denn wir brauchen nicht auf's Neue zu beweiſen, daß das eigene Innere nicht mehr ſtoffartig mit einer Leidenſchaft verwachſen ſein darf, wenn ſie zum künſtleriſchen Stoffe werden ſoll. Shakespeare's Sonette geben einen höchſt merkwürdigen Blick in ein Gemüth, das von furchtbaren Kämpfen durchwühlt iſt, aber ſich mit der ſtrengſten ethiſchen Kraft der Selbſtbeſtimmung daraus emporarbeitet und Verjüngung aus dem trinkt, was Vernichtung drohte; Tieck hat dieß im Dichterleben tiefſinnig verwendet und und durch Zuſammenſtellung mit R. Green und Marlowe dem Erhebungsprozeß Shakespeare's die künſtleriſche Folie gegeben. Ein durchaus normales Bild für den Satz, von dem es ſich hier handelt, iſt auch Göthe's Leben, namentlich die Entſtehung von Werther's Leiden, worauf ſchon in Anm. 2. zu §. 393 hingewieſen iſt.

2. Es iſt ausdrücklich hervorzuheben, daß die Dichtkunſt fähig und berechtigt iſt, auch Abſtractes auszuſprechen. Es ſteht dieß nicht in Widerſpruch mit §. 16, welcher ſtrenge die Verwechslung der Idee mit dem abſtracten Begriff ausſchließt, denn dort iſt die Rede vom Mittelpunct eines äſthetiſchen Ganzen, hier von Solchem, was nur als Moment im Verlaufe dieſes Ganzen auftritt. Natürlich muß ein ſolches, an ſich proſaiſches, Moment in ſichtbarem Zuſammenhang von Grund oder Folge mit dem

Digitized by Google

Mittelpuncte, der lebendigen Idee des Dichtwerks stehen; so können ganz prosaische Verhältnisse, z. B. Rechtsfragen, die furchtbarsten Leidenschaften, Probleme des Wissens die schwersten Gemüthskämpfe hervorrufen, umgekehrt sittliche Kräfte sich darin äußern, daß sie Thaten ausführen, Lebensformen begründen, welche wesentlich prosaische Bestandtheile mit sich führen, die vom Dichter auseinandergesetzt werden müssen, sie können ihre Fülle und Tiefe im Aussprechen von allgemeinen Wahrheiten, Sätzen der Weisheit offenbaren, wie der schlimme Charakter seine Verkehrtheit durch Lüge und Widerspruch. Ja alles dieß ist vielmehr nothwendig, wo die Kunst mit dem Mittel der Sprache das Leben in der Gesammtheit seiner Erscheinungsseiten darstellt, und es ist abermals zu erinnern, was die bildende Kunst entbehrt, indem sie alle diese Vermittlungen nicht nennen kann. Umfassende Kunstwerke der Poesie werden, indem ihnen so der Dichter unbeschadet der Objectivität und Concretion ihres ästhetischen Lebenssitzes Gedanken in reiner Gedankenform einflechten darf, zu einem Schatze tiefer Wahrheiten; Shakespeare's und Göthe's Werke sind ganz durchsättigt mit dem Salze der Lebensweisheit. — Wir haben diesen Punct schon berührt in der Lehre vom Erhabenen des Subjects, §. 103; hier, im Gebiete der Poesie, tritt er erst in volles und richtiges Licht.

§. 843.

Vor diesen Mitteln und diesem Geiste der Poesie fallen die Schranken, welche der Einführung des Häßlichen auch im Gebiete der Malerei noch gesetzt sind, und es bleibt nur die allgemeine ästhetische Bedingung übrig, daß sich dasselbe in ein Erhabenes oder Komisches auflöse. Sie erschöpft nicht nur diese widerstreitenden Formen, sondern auch das einfach Schöne in einer Weite und Tiefe wie keine andere Kunst.

Die Mittel, wodurch die Malerei befähigt ist, Häßliches ästhetisch aufzulösen, erkannten wir in der Vielheit von Erscheinungen, die sie in Einem Bilde zu vereinigen vermag und durch die es ihr möglich wird, den an sich abstoßenden Eindruck einer Form im Fortgang zu andern, schöneren, aufzuheben, ferner in dem fortleitenden, dämpfenden Charakter der Farbe und endlich überhaupt in der Herrschaft des Ausdrucks über die Form. Die Poesie besitzt nicht nur diese Mittel, sondern ungleich mehr. Sie schwächt überhaupt und vor Allem die Graßheit der unmittelbaren Erscheinung des Häßlichen schon dadurch, daß sie es nur der innern Anschauung vorführt. Mit dem Satze in §. 837 Anm., daß das nur vorgestellte Furchtbare unendlich stärker wirke, als das wirklich geschaute („Schrecken der Einbildung sind furchtbarer, als wirkliche" sagt Makbeth), steht diese Wahrheit in keinem

Digitized by Google

Widerspruch, denn was durch die Verhüllung vor dem äußern Sinne geschwächt wird, ist eben nicht das Furchtbare, sondern das Häßliche, das zu sehr als solches sich zu fühlen gibt, um sich in das Furchtbare poetisch aufzulösen, wenn diese Schwächung nicht Statt findet. Unter Anderem wird es hiedurch möglich, selbst einen Sinnen-Eindruck zu vergegenwärtigen, in welchem das Häßliche recht eigentlich als ein Eckelhaftes auftritt: den Gestank; der Dichter kann diese apprehensive Wirkung als Hebel des Furchtbaren (z. B. mephitische Dünste der Flüsse der Unterwelt, verwesender Leichname) so verwenden, daß der Eckel nur ein Mittel ist, Grauen zu wecken. Er kann aber auch, was den einen Sinn beleidigt, zugleich einem andern zu vernehmen geben, das Uebergewicht des Interesses im Sinne des Furchtbaren diesem zuschieben und so das Häßliche, was jenen verletzt, zu einem bloßen Moment herabsetzen: „wenn Virgil's Laokoon schreit, wem fällt es dabei ein, daß ein großes Maul zum Schreien nöthig ist und daß dieses große Maul häßlich läßt? Genug daß: clamores horrendos ad sidera tollit ein erhabener Zug für das Gehör ist, mag er doch für das Gesicht sein, was er will" (Lessing Laok. Cap. 4). Hier dient also dem Dichter die gleichzeitige Verbindung eines Zugs mit andern Zügen; das wichtigste Auflösungsmittel aber ist ihm natürlich das successive Fortrücken im Gegensatze gegen das Fixiren des Moments in der bildenden Kunst: das Bild, das schwebend am innern Sinne vorüberzieht, läßt sich unendlich leichter in die positive anderweitige Wirkung überleiten, die es, an sich häßlich, hervorrufen soll; der Laokoon schiene im Marmor unabläßig zu schreien, bei dem Dichter schreit er nur einen Augenblick (Lessing a. a. O. Cap. 3); wie aber ein solcher weitgeöffneter Mund auf die Leinwand gefesselt sich ausnimmt, kann man an dem gekreuzigten Petrus von Rubens in Köln sehen. Es ist schon in der Lehre von der Bildnerkunst gezeigt worden, daß Lessing Unrecht hat, wenn er der bildenden Kunst (obwohl er im Allgemeinen natürlich zugibt, daß sie die Bewegung errathen lassen, daß sie Handlungen andeutungsweise durch Körper ausdrücken kann), doch das entschieden Transitorische verschließt, vergl. §. 613 und 623; zu dem letztern §. ist der Satz aufgestellt: verboten ist nicht das Augenblickliche an sich, sondern das, dessen Anblick nur einen Augenblick erträglich ist. Auch Frauenstädt (Aesth. Fragen XIV) weist nach, daß Lessing hier die Form des dargestellten Gegenstandes und die Natur des Materials, worin dargestellt wird, miteinander verwechselt, indem die Fixirung im dauernden Materiale keineswegs die abgebildete Bewegung in räumliche Dauer verwandelt, also z. B. der fliegende Vogel darum, weil sein Bild auf der Leinwand festhaftet, keineswegs zu einem ruhenden wird. Nur fehlt er dann selbst gegen die Logik, wenn er sagt, in der Poesie werden gewisse Darstellungen, welche nicht wegen ihrer Bewegtheit an sich, sondern wegen der grellen Art derselben aus der Sculptur

Digitized by Google

und Malerei auszuſchließen ſeien, darum möglich, weil dieſe durch das hörbare, minder lebhaft und anſchaulich wirkende Wort ſchildere; hier verwechſelt er ſelbſt Inhalt und Darſtellungsweiſe; es ſollte heißen: weil die Poeſie vermittelſt des Worts nur auf die Phantaſie, nicht auf die äußere Anſchauung wirke. Darin liegt dann als beſonderes Moment, daß durch jenes Vehikel, deſſen Laut mit dem Dargeſtellten an ſich gar nichts zu ſchaffen hat, auch Gehörs-Eindrücke vergegenwärtigt werden können, und dieß eben iſt der Fall in dem Beiſpiele von Laokoon. Der geöffnete Mund wäre im Marmor oder auf der Leinwand nicht darum häßlich, weil ſchreien momentan, ſondern weil es, für das Auge allein dargeſtellt, ein Momentanes häßlicher Art iſt; der Dichter aber gibt uns nur eine ſchwache Vorſtellung vom offenen Mund und lenkt uns überdieß auf den furchtbaren Laut ab. Uebrigens, nachdem man einer wiſſenſchaftlichen Verwechslung von Inhalt und Darſtellungsmittel gehörig vorgebeugt, hat man dann dennoch nicht zu überſehen, daß der Zuſchauer bis zu einem gewiſſen Grade allerdings dieſes auf jenen in ſeinem Gefühl unwillkürlich überträgt, und dieß iſt eben der Fall bei Solchem, was, wenn es mehr, als momentan, iſt, widerlich wird; da meint man denn, es wolle ſich, von der bildenden Kunſt techniſch feſtgehalten, auch wirklich für permanent erklären. Daher bleibt trotz der urſprünglichen Verwechslung Leſſing's Satz richtig, daß der Laokoon im Marmor immer zu ſchreien ſchiene, während der des Dichters nur einen Augenblick ſchreit. — Ein weiteres Mittel, wodurch die Poeſie das Häßliche in erweitertem Umfang einzuführen und aufzulöſen ſich befähigt, iſt die Farbe. Sie theilt es mit der Malerei, es hat aber für ſie, wie für die letztere, nicht nur die Bedeutung eines mildernden Uebermittelns an einen andern Sinn, ſondern einer Eintiefung der ganzen Erſcheinungswelt und einer Dämpfung ihrer Härten durch die Herrſchaft des Ausdrucks über die Form. Der Dichter hat aber durch das Wort noch einen Reichthum von andern Vortheilen, denn er bringt vermittelſt deſſelben eine Summe von Zügen herbei, die ſämmtlich verhindern, daß das Häßliche ſich als ſolches verhärte, und es ſchließlich als Moment in den Fluß der Handlung überführen. Leſſing zeigt a. a. O., wie Laokoons Schreien das Störende auch dadurch verliert, daß uns der Dichter ſo viele andere Züge des unglücklichen Prieſters kennen lehrt. Angeſichts ſolcher Freiheit erhellt noch entſchiedener, als bei andern Künſten, daß der Begriff einer bloßen Zulaſſung des Häßlichen unzulänglich iſt: die Poeſie kann nicht nur, ſondern ſie will und ſoll das Häßliche erſt in ſeinem ganzen und wahren Weſen in die Kunſt einführen, denn das Häßlche iſt ſchließlich (vgl. §. 108, Anm. 1) das Böſe in ſeiner Erſcheinung und erſt dieſe Kunſt öffnet ja wahrhaft die innere, die ſittliche Welt, welche ohne die Contraſtwirkungen und das Ferment des Böſen gar nicht denkbar iſt. Durch die

Digitized by Google

reichen Mittel des Dichters wird es nun in den tiefen geistigen Zusammenhang gesetzt, der es gleichzeitig verstärkt und mildert. Es erhält einen eigenthümlichen dämonischen Reiz, indem es mit dem Großen und Edeln geheimnißvoll sich verwickelt und in seiner äußersten Verirrung noch einen verführerischen Erinnerungsschimmer des Schönen auf der Stirne trägt.

Mit der vollen Enthüllung der innern Welt öffnen sich aber auch erst alle jene Widersprüche, durch welche dem Häßlichen sein Stachel genommen, vielmehr in einen Reiz zum Lachen verwandelt wird, und ein gemalter Falstaff ist nicht halb so komisch, als der wandelnde, sprechende, handelnde, dem wir in das Spiel hineinsehen, das seine Genußsucht, sein Witz und sein Gewissen miteinander treiben wie drei Eimer, die immer ihren Stoff ineinander herüber- und hinübergießen. Die Metaphysik des Schönen hat gezeigt, daß keine seiner Grundformen nach der Seite seines Inhaltes so entschieden ein Hergang, ein Verlauf und nach der subjectiven Seite so prägnant ein Act des Bewußtseins ist, wie das Komische. Daraus folgt, daß nur diejenige Kunst, welche wirkliche Bewegung darstellt und durch die Sprache eine Kunst des Bewußtseins ist, diese Welt erschöpfen kann. Wir haben gesehen, wie die Malerei trotz ihren erweiterten Grenzen im Grunde sehr zurückhaltend, mäßig im Komischen ist und sein muß. Der Dichter also erst entfesselt alle Geister des Humors, er erst zeigt uns, wie Weisheit und Thorheit, Kraft und Schwäche in den Tiefen des Gemüths miteinander ihr Spiel treiben, und führt dieß Spiel an das Tageslicht der bewegten, springenden Handlung heraus.

Die Grenze des Verzerrten und Tollen liegt daher für den Dichter einzig in dem allgemeinen ästhetischen Gesetze, daß es sich nicht als solches verselbständige, sondern in eine jener contrastirenden Formen des Schönen überlaufe; es steht zwischen ihm und diesem Reichsgesetze keine Zwischen-Instanz, er ist reichs-unmittelbar. Allein auch das einfach Schöne erscheint in unendlich vertiefter Anmuth, wenn es durch die Kunst des Bewußtseins und der Sprache wesentlich als Seelenschönheit auftritt. Ein Wort kann einen innern Himmel der Liebe, Reinheit, Unschuld enthüllen, in dessen Herrlichkeit der bildende Künstler mit allen seinen Mitteln uns so nicht blicken lassen kann; die Seelen-Anmuth einer Margarethe im Faust, einer Cordelia, Ophelia, Desdemona ist dem Griffel und Pinsel unerreichbar.

§. 844.

Hiemit ergibt sich, daß die Poesie noch mehr, als die Malerei (vergl. §. 657), auf das Prinzip der indirecten Idealisirung gewiesen ist. Dennoch wird dadurch das entgegengesetzte der directen Idealisirung weniger, als in jener Kunst, auf die Seite gedrängt.

Digitized by Google

Das Häßliche ist, wie wir gesehen haben, da, wo alle Kunstmittel vorhanden sind, es aufzulösen, nicht blos zugelassen, sondern es wird herbeigerufen, die Kunst muß es wollen. Das Häßliche ist nur die Spitze einer Formenwelt, welche in ihren niedrigeren Graden blos abweichend vom rein entwickelten Normaltypus einer Gattung, unregelmäßig u. s. w. genannt wird. Es geht nun in der Poesie der Zug der Auffassungsweise nothwendig dahin, daß nicht die einzelne Gestalt im Sinne des Normaltypus schön sei, sondern das Schöne aus einer Gesammtwirkung entspringe, worin mehr oder minder unregelmäßige, vom Maaßstab ihrer Gattung mit mehr oder minder Eigenheit bis zur Empörung des Häßlichen abweichende Erscheinungen zusammentreten. Der Grund davon ist zunächst ebenderselbe wie in der Malerei: die Mitaufnahme des die Hauptgestalten Umgebenden, die überleitende, dämpfende Farbe, die freie Einführung einer Vielheit von Gestalten, das Vorwiegen des Ausdrucks über die Form: alles dieß zieht so zu sagen an der einzelnen Gestalt, lockert die Selbständigkeit der ästhetischen Geltung, auf, die ihr in der Götterbildenden Plastik zukommt, und verändert den festen Körper des Schönen in ein ergossenes Fluidum, seinen Buchstaben in einen Geist, der zwischen den Zeilen zu lesen ist. Erwägt man nun, daß in der Poesie alle jene Momente sich nicht nur unendlich erweitern, sondern daß noch das wirkliche Fortrücken, die Zeitform hinzukommt, so kann kein Zweifel sein, daß eine so geistig bewegte Kunst die Würze des Umwegs durch das Indirecte dem geraden Wege des Schönen vorzieht. Hier wird der Strahl der Schönheit aus einer Gährung aufblitzen, in welcher die reine Schönheitslinie nicht gefordert ist, der Gott wird seine Marmorschönheit opfern und wenn tiefe Seelen-Conflicte seine Gestalt zerfurchen, so wird das klar gesprochene Wort diese Furchen deuten. Der Einzelne wird Glied in der Kette einer Handlung mit weitem, Natur und Geschichte umfassendem Horizonte werden, der Stempel des tief und allseitig Durcharbeiteten wird sich daher seiner Erscheinung aufdrücken, wie sie vor unserem innern Auge vorüberzieht. Trotzdem wird das Prinzip der directen Idealisirung von dem der indirecten in der Poesie nicht nur nicht schlechthin unterdrückt sein, wie ja dieß auch in der Malerei nicht der Fall ist (vergl. §. 657), sondern es wird unter der Herrschaft desselben noch ein ungleich größeres Recht fortbehaupten, als in dieser Kunst. Zum Beweise ziehen wir aus der Geschichte beider Künste die einfache Thatsache herbei, daß Homer unzweifelhaft ganz Dichter ist, während der Malerei der Alten spezifische Eigenschaften fehlen, welche zum vollen Begriffe dieser Kunst gehören. Das Stylprinzip in beiden ist hier das direct ideale, die Malerei aber leidet darunter, die Poesie nicht. Hätte jene das Helldunkel, die Dimension der Tiefe, die figurenreichere Composition und die Vielseitigkeit des Ausdrucks entwickelt, wie das innere Wesen der Malerei dahin drängt,

Digitized by Google

so hätte sie charakteristisch, individualisirend werden müssen, die Poesie dagegen entfaltete ihre sämmtlichen Mittel und konnte doch plastisch schön bleiben, so daß ein Thersites einsam im Saale der Homerischen Statuen wandelt. Es scheint auffallend, daß eine Kunst, in welcher das Salz der Negativität im Verhältnisse zwischen Ausdruck und Form noch um so viel stärker ist, als in der Malerei, daß die Poesie doch in den Grenzen einer prinzipiellen Auffassung, welcher diese Negativität fremd ist, auf dem Boden einer einfach ruhigen Harmonie zwischen Ausdruck und Form eine so viel unzweifelhaftere, den spezifischen Bedingungen des bestimmten Kunstgebiets entsprechende ebenbürtige Welt der Schönheit schaffen kann. Es erklärt sich aber diese Erscheinung einmal daraus, daß in der Poesie die Farbe kein so wesentliches Moment ist, wie in der Malerei, daß jene vielmehr leichter, als diese, dem Formgefühle wieder ein gewisses Uebergewicht über das Farbgefühl geben kann. Die Farbe in ihrer Ausbildung zu einer gesättigten Welt unendlicher Uebergänge, Durchkreuzungen von Licht und Dunkel ist es vorzüglich, was den Accent auf eine Art des Ausdrucks wirft, die einen gewissen Bruch zwischen dem Innern und Aeußern voraussetzt, was die Kräfte, Eigenschaften, Beziehungen jedes Wesens zur Außenwelt so reich spezialisirt, daß die einfachere Grundlinie der Schönheit, welche auf naturvolle Harmonie des Gemüthslebens weist, in dieser Kunst zu matt, zu uninteressant erscheint. Die Gebilde, welche die Dichtung vor unsere Phantasie führt, haben nun allerdings auch Farbe, über Homer's Welt wölbt sich der tiefblaue Himmel des Südens und glänzt alles Leben im glühenden Sonnenlichte. Allein wenn alle Züge der Erscheinung, wie sie nur der innerlichen Sinnlichkeit vorschwebt, unbestimmter werden, so gilt dieß doch mehr von der Farbe, als vom Umriß; dieser zeichnet sich deutlicher und schärfer vor das Auge der Einbildungskraft, weil er Linie ist. Es ist doch ungleich mehr Umriß- als Farben-Freude, was wir bei Homer's Gebilden als Objecten des inneren Sehens genießen. Die Poesie bleibt daher weniger, als die Malerei, hinter den Bedingungen ihrer spezifischen Kunstform zurück, wenn sie die Zeichnung über die Farbe herrschen läßt; die Zeichnung führt aber als das plastische Element mehr dem Prinzip der directen Idealisirung zu. Dieß ist aber noch nicht die ganze Begründung; zunächst ist das Element Bewegung noch in Betracht zu ziehen. Dieselbe geht in der Dichtkunst, wiewohl nur innerlich geschaut, doch wirklich vor sich, wie in keiner bildenden Kunst. Sie hat ihr eigenes Reich der Schönheit in der Welle der Anmuth; ihm steht eine andere Welt von Bewegungen gegenüber, welche wir gebrochene nennen können und welche auf ein inneres Leben hinweisen, das aus der Einfalt ursprünglicher Harmonie des Seelenlebens herausgetreten ist. Der Dichter, der sich des Vortheils erfreut, daß ihm wirklich bewegte Gestalten zu Gebote stehen, wird nun mit demselben

Digitized by Google

Fuge die eine oder andere Welt des Charakters der Bewegung zu der seinigen machen können. Hiemit haben wir aber die Frage bereits in ihren wahren Mittelpunct, in das Innere, in die Form des Seelenlebens geführt, indem wir die Anmuth der Bewegung sogleich mit ihrem innern Grunde, der Schönheit der Gemüths-Einfalt, zusammennehmen mußten. Nun ist nach allem Obigen keine Frage, daß die Poesie unendlich erweiterte Mittel besitzt, jede verwickeltste Brechung des einfach schönen Seelenlebens, das sich mit der Sinnlichkeit in gediegener Harmonie ergeht, in alle ihre Ecken und Härten zu verfolgen, und der Besitz dieser Mittel ist natürlich zugleich der Wille, sie anzuwenden; allein man übersehe nicht, daß jene Welt des Gemüthslebens nur auf dem vergleichenden Standpunct einfach, ungebrochen, harmonisch ist, daß sie an sich ein bewegtes Leben voll von Kämpfen bis zu den äußersten tragischen Conflicten umfassen kann, Alles mit nur weniger vertiefter Resonanz und daher in gewissen Grenzen der Form, welche die unzartere Ausbiegung, den schrofferen Sprung von einer Stimmung in die andere, den tieferen Griff in die Härte der Lebensbedingungen ausschließen. Die Poesie muß nun gerade einen besondern Beruf in sich tragen, die Bewegtheit, welche auch dieser Lebensform zukommt, mit dem Umfang ihrer Mittel zu entfalten, wie es die Malerei, ohne ihre Mittel von ihrem wahren Ziele zurückzuhalten, nicht vermag, einen Beruf, zu zeigen, daß eine Welt, die für den Maler zu leise, zu ungesalzen ist, unter ihrer Hand auflebt, sich vertieft und erweitert, die volle Würze stark wirkender Gegensätze empfängt. Kurz das Verhältniß ist dieses: der plastische Standpunct hindert die Malerei, wenn er auf sie übergetragen wird, an der vollen Ausbildung ihres Wesens als spezifische Kunstform, aber nicht ebenso die Dichtkunst: sie kann eine Welt von Statuen, worin wie in der Sculptur das Gesetz gilt, daß die einzelne Gestalt schön sei, beseelen und nach allen Seiten beleben, weil sie die Sprache und die wirkliche Bewegung in der Macht hat. Diese Auffassung wird sich dann über alle Seiten der Behandlung des Stoffs erstrecken: wie die einzelne geschilderte Persönlichkeit, so die Welt, die Culturformen, die Natur umher, so in der künstlerischen Form an sich die Sprache, die ganze Composition; Alles wird Ausdruck der „folgerechten, Uebereinstimmung liebenden Denkart" sein, welcher Mercutio und die Amme in Romeo und Julie als „possenhafte Intermezzisten unerträglich sind" (Göthe's W. B. 45, S. 54). — Der hier aufgestellte Satz wird seine nähere Anwendung in dem Abschnitt über den poetischen Styl finden und hier die ganze Bedeutung seiner Consequenzen zu Tage treten.

§. 845.

Vermöge dieser Eigenschaften kommt der Poesie der Charakter der Allgemeinheit zu; sie stellt gegenüber den andern Künsten den Begriff der

Digitized by Google

Kunst an sich dar; die beziehungsweise Leichtigkeit ihrer Uebung ist nur ein Ausdruck ihrer geistigen Natur. Daher verhält sie sich anders zur zeitlichen Entwicklung, als jene: sie eilt ihnen, in naiver Form mit der Musik vereinigt, aber auch in höherer Ausbildung voran, sie ist keiner Nation fremd, sie ist daher die älteste Kunst; aber zu voller Entwicklung ihres Wesens ist moderne Cultur vorausgesetzt, daher ist sie ebensosehr die neueste Kunst.

Der Hauptsatz dieses §. ist schon durch den Inhalt des vorh. eingeleitet, denn wenn die Poesie auf einer Basis der Auffassung, wobei die höchste der bildenden Künste, die Malerei, nicht zu voller Entwicklung gelangen kann, doch in einer Form aufzutreten vermag, welcher kein Merkmal der Kunst mangelt, so sieht man in ein Verhältniß, worin die Coordination mit den andern Künsten aufhört und die Dichtung von ihnen gelöst wie ein feiner Aether über festen Körpern erscheint, ja die Stellung des Begriffs zu den realen Individuen einnimmt. Sie verhält sich zum System der Künste wie das bedeutendste Nervencentrum, das Gehirn, zu den untergeordneten Nerven-Centren und zu den Gliedern, nur daß man dieß Bild ja nicht so verstehen darf, wie Rich. Wagner es braucht, als bezeichne es das Denken im Gegensatze von Empfinden und Anschauen, denn die Poesie ist ja vielmehr die ganze Kunst, vereinigt Empfinden und Anschauen, die Musik und die bildenden Künste, eben wie im Gehirn jede Thätigkeit des ganzen Organismus concentrirt ist, vorgebildet wird. Der Begriff der Allgemeinheit trägt sich nun auf das Historische so über, daß sie von jedem Volk in jedem Bildungszustande geübt wird, nach Göthe's Wort „eine Welt- und Völkergabe" ist und daß sie in der einzelnen Epoche den schweren Gang der andern Künste nicht abwartet, sondern ihnen vorauseilt. Natürlich erklärt sich dieß vor Allem aus der Geschmeidigkeit ihres Vehikels, der Sprache: denn obwohl dieselbe künstlerisch, technisch gebildet werden muß, ist doch diese Arbeit dadurch unendlich erleichtert, daß hier dem Subjecte kein fremder Stoff mit der Sprödigkeit des Objects gegenübersteht, wie im eigentlichen Materiale bei den andern Künsten, sondern eine Aeußerungsform, die an sich zum Leben des Subjects gehört, nur edler, schwungvoller, gemessener zu gestalten ist. Diese technische Leichtigkeit ist daher nur die andere Seite der relativen Körperlosigkeit, der Geistigkeit der Poesie. Es erhellt aus dem Wesen einer solchen Kunst, warum auch das speziellere Talent für sie ungleich verbreiteter ist, als die Begabung für andere Künste, denn sie liegt ja in dem reinen, menschlichen Wesen unmittelbarer, inniger begründet, als diese. Ihre eng verwandte Nachbarinn, die Musik, scheint als die subjective Kunstform auf diese Bedeutung mehr Anspruch machen zu können und demnach sollte man meinen, das Talent für sie sei verbreiteter. Allein das wahrhaft allgemein Menschliche ist nicht

Digitized by Google

das Gefühl, ſondern der Geiſt, der ſeiner Natur nach nicht lange im bloßen Gefühle verweilt. Im Gefühle verharren iſt individuell und ſoll es für ſich fixirt werden, ſo bedarf es einer Begabung, die eine beſondere Organiſation des Gehörs vorausſetzt, wie ſie in ſolcher Beſtimmtheit für die Auffaſſung und Behandlung des Rhythmiſchen in der poetiſchen Sprache nicht gefordert iſt, denn gar Mancher hat ſeinen Sinn für Versbau und dabei doch kein muſikaliſches Gehör. Dennoch macht ſich die innige Nachbarſchaft beider Künſte auch im zeitlichen Verhältniſſe geltend; denn man kann von jeder ſagen, ſie ſei die älteſte Kunſt, und der ſcheinbare Widerſpruch löst ſich in dem Satz auf, daß beide vereinigt die älteſte Kunſt ſind. Es iſt ein altes und wahres Wort, daß die Poeſie älter ſei, als die Proſa. Wo der Menſch zum Erſtenmale die Welt mit erwachtem Geiſt im Lichte des Allgemeinen betrachtet, da ſpricht er dieß nicht auf dem Wege aus, der durch eine Reihe verſtändiger Vermittlungen bei der Idee anlangt, ſondern unmittelbar in der idealen Stimmung und Anſchauung. So entſteht eine urſprüngliche und unmittelbare Dichtkunſt, welche, verglichen mit der ganzen Aufgabe der Poeſie, relativ kunſtlos, Product der Volksphantaſie, Kunſt vor der Kunſt, naive Kunſt (vergl. §. 519) iſt, und dieſe Form des unmittelbaren Hervorbrechens theilt die Poeſie nicht nur mit der Muſik, ſondern beide Künſte treten in derſelben durchaus verbunden auf als Volkslied. In §. 766, der darauf ſchon hingewieſen, iſt auch gezeigt, daß die Muſik, wie im naiven Zuſtand eine durchaus frühe, ebenſoſehr, in ausgebildeter Form, eine weſentlich ſpäte, moderne Kunſt ſei. Dieß gilt auch von der Dichtkunſt, doch mit Unterſchied. Um in dem rein ſubjectiven Gebiete eine Fülle und Reife des Schönen zu erreichen, iſt eine Summe von Erfahrung und Durcharbeitung des menſchlichen Geiſtes und Herzens vorausgeſetzt, welche in dem engſten Sinne modern heißt, wonach wir die Kunſtepoche der Jahrhunderte ſeit der Auflöſung des mittelalterlichen Ideals darunter verſtehen, denn früher hat es doch eine wahre Muſik in der ganzen Bedeutung des Wortes nicht gegeben. Eine ganze und wahre, eine ausgebildete Poeſie, eine Kunſtpoeſie haben dagegen alle Culturvölker in den verſchiedenen Haupt-Perioden ihrer Geſchichte gehabt; nur gewiſſe Zweige derſelben, — der lyriſche und dramatiſche, wie wir ſehen werden — ſetzen den modernen Zuſtand einer vielſeitigen und tiefen Entwicklung des ſubjectiven Lebens, einer Fülle von Erfahrung voraus, doch nicht in dem ausſchließlichen Sinne des Worts, wie dieß bei der Muſik der Fall iſt, ſondern in dem relativen, wie derſelbe auch in einer Völkerbildung eintrat, die unſerer Gegenwart als eine kindliche erſcheint, für die Völker ſelbſt aber eine ſpäte Stufe ihres Culturgangs war. Doch ſtellt ſich die Sache bei dem Drama etwas anders, als bei der Lyrik: es konnte ſich zu dem Inbegriff deſſen, was es ſpezifiſch ſein ſoll, erſt in der eigentlich modernen Zeit, in dem Kunſtideal unſerer Jahrhunderte entwickeln.

Digitized by Google

β. Die einzelnen Momente.

§. 846.

1. In der Poesie kommt zuerst das Stylgesetz in Betracht, weil unabhängig
von einem eigentlichen Materiale die ganze Thätigkeit von der innern Auf-
fassung ausgeht und nur an die Gesetze gebunden ist, die sich aus dem Wesen
2. der Phantasie und ihrem Verhältniß zum Vehikel ergeben. Die erste Bestimmung
dieses Gesetzes ist negativ, gegen die Verirrung auf den Boden der andern
Künste gerichtet, welche der Poesie dadurch nahe liegt, daß in gewissem Sinne
diese in ihr vereinigt sind. Die Poesie vergeht sich in die Musik, wenn sie
gestaltlos im unbestimmten Weben der subjectiven Empfindung sich bewegt oder
wenn sie die Technik der künstlerischen Sprachform zu ihrem hauptsächlichen
Augenmerk und ihrem Ausgangspuncte macht.

1. Wollte man in der speziellen Erörterung des Wesens der Poesie vom äußeren Verfahren, hier von der Verskunst ausgehen, so geriethe man in die Schwierigkeit, daß man den tiefen und wesentlichen Gegensatz in der musikalischen Behandlung der Sprache, der in der classischen und romantischen Form gegeben ist, darstellen müßte, ehe man seinen innern Grund, den Unterschied der ganzen Gefühls- und Auffassungsweise, in's Licht gesetzt hätte. Die Betrachtung dieses historischen Unterschieds gehört aber allerdings in den gegenwärtigen Abschnitt, er kann nebst allem Historischen nicht in einen besondern geschichtlichen Theil verwiesen werden, denn die Trennung des Geschichtlichen vom Systematischen ist überhaupt in der Lehre von der Dichtkunst nicht mehr, wie in der Lehre von den andern Künsten, möglich. Es leuchtet dieß zum voraus ein, wenn man namentlich bedenkt, was hier aus der Darstellung der Zweige würde, wenn man die großen Unterschiede, welche durch die Geschichte der Poesie in ihnen ausgebildet worden sind, einem besondern Abschnitte vorbehielte oder, da dieß eben nicht möglich ist, welche schleppende Wiederholung entstünde. Ebenso erhellt von selbst, daß die Art der poetischen Darstellung, wie sie in ihrem Unterschiede von der prosaischen demnächst zur Sprache kommen muß, die prinzipielle Erörterung des Stylgesetzes schon voraussetzt, denn eine wesentliche Verschiedenheit des Weges, den das dichterische Verfahren in dieser Beziehung einschlägt, hat ihren Grund ebenfalls in jenem Gegensatze der ganzen Auffassungsweise, der an sich im Stylprinzip eingeschlossen ist. Dieß ist der negative Beweis für die gewählte Ordnung, der Beweis aus den Uebelständen, die sich im andern Fall ergäben; der positive liegt darin, daß die Poesie kein eigentliches Material mehr hat. Das Verfahren dieser Kunst ist nicht, wie bei den andern

Digitized by Google

Künsten, aus den Bedingungen eines bestimmten äußeren Stoffes abzuleiten, den sich die Phantasie zwar frei erwählt, durch den sie sich aber auch feste Schranken setzt; an die Stelle des Materials tritt ja hier die Phantasie des Zuhörers, und in welchem Charakter der Formgebung sie bearbeitet werden soll, dieß hängt nur von der innern Auffassungsweise des Dichters ab. Er ist hierin allerdings nicht schlechthin frei, sondern, wie der Bildner und Maler an Schwere, Ausdehnung, Licht, Farbe u. s. w., an bestimmte Gesetze gebunden, aber doch nur an solche, die aus seinem geistigen Elemente, nämlich aus dem Wesen der Phantasie fließen. Hier liegt dasjenige, was den körperlichen und tonischen Stoffbedingungen in den andern Künsten entspricht. Die Poesie ist auch in diesem Sinne reichsunmittelbar. Die Behandlung des äußern Vehikels, der Sprache, ist dann zunächst reines Ergebniß der innern Art und Weise, wie der Dichter auffaßt und auf seinen Hörer wirkt; allerdings ergeben sich aus dem Verhältnisse dieses Vehikels zum Inhalte, zum Leben der Phantasie, auch gewisse Schwierigkeiten, die wir angedeutet haben und jetzt deutlicher auseinandersetzen werden; aber die hieraus fließenden Beschränkungen der Freiheit des Dichters gleichen entfernt nicht der Strenge der Gesetze, die für andere Künste aus ihrem Material entspringt.

2. Die Uebergriffe auf den Boden einer andern Art der Phantasie und ihres spezifischen Verfahrens, zu denen die Poesie wie alle andern Künste versucht ist, sind für sie, die das System der Künste abschließt, lauter Rückgriffe: sie meint zu gewinnen, was sie gegen jene eingebüßt hat, und sie verliert, was sie durch diese Einbuße erreicht hat. Der erste dieser Rückgriffe, die ihrem Stylgesetze widersprechen, ist nach dem Elemente gewendet, aus welchem sie zunächst herkommt. Die Poesie kann auf zweierlei Art musiciren, statt zu dichten. Die erste besteht darin, daß sie es überhaupt dem ganzen Inhalte nach nicht eigentlich zur Anschauung bringt, sondern den Hörer oder Leser im Nebel des gestaltlosen Empfindens festhält. Es ist dieß eigentlich bloße Stimmung zum Dichten statt wirklichen Dichtens, eine falsche und einseitige Wendung der Wahrheit, daß jede ächte Poesie vor Allem den Eindruck des tief Empfundenen machen muß; denn wir haben gesehen, daß die Dichtkunst das Gefühl wesentlich an das Bewußtsein knüpft, in Gestalten als seine Träger verlegt und eine objectiv klar gebildete Welt mit seinem warmen Element umhüllt. Man wird nicht sagen können, daß eine solche Gestaltlosigkeit vorzüglich den unreifen Anfängen der Poesie eigen sei; wohl kann es in der ursprünglichen, naiven Dichtung an Liedern nicht fehlen, die fast nichts sind, als etwas entwickeltere Interjectionen, im Ganzen und Wesentlichen aber werden wir sehen, daß dieselbe, unbeschadet ihrer unmittelbaren Verbindung mit dem musikalischen Vortrage, dem Inhalte nach objectiv, anschauend ist. Geschichtlich betrachtet wird eine Poesie der gestaltlosen Empfindung vielmehr in verhältnißmäßig später Zeit

Digitized by Google

durch den Kampf gegen die geistlose Regel eines conventionell gewordenen Styls sich erzeugen. So brach in der neueren deutschen Poesie der erwachte Genius im Sturme gegen Gotsched und die Franzosen zuerst als hoch angeschwelltes, überschwengliches Gefühl hervor; diese Stimmung brütet wie eine heiße, zitternde Luft, in die sich alle Bestimmtheit der Umrisse auflöst, über den ersten Poesieen der jugendlich drängenden Geister. Klopstock's Messias wurde, wie es Gervinus treffend bezeichnet hat, mehr ein Oratorium, als ein Epos, Herder's und Göthe's Styl war ein Sprudeln des übervollen Herzens, das sich athemlos in Ausrufungen und Gedankenstrichen bewegt und die Herrlichkeit der neu aufgegangenen inneren Welt zu verletzen fürchtet, wenn es zur Ruhe objectiver Gestaltung übergienge. Das hatte freilich seinen tieferen und allgemeineren Grund in dem Charakter einer geistigen Revolution, welche, ergänzend, was die Reformation begonnen, dem Subjecte zuerst das Bewußtsein seiner freien Unendlichkeit gab, ohne ihm noch den Weg zu zeigen, wie sich dieselbe mit der Erfahrung, mit der Schranke des Endlichen zu vermitteln habe; wie daher die politische Revolution nicht zu bauen vermochte, so die geistige nicht, ein klares Weltbild zu geben. Vergl. hiezu §. 477. Ohne die Kraft und Frische, die sie in jener ersten Zeit der ächten Sentimentalität hatte, blieb die Subjectivität ein Grundzug der modernen Zeit, der sich auf Kosten der Gestaltung in die Poesie legte. Es äußert sich dieß nicht nur darin, daß das Lyrische im Epischen und Dramatischen überwuchert, die festen Grenzen der Zweige löst und Zwitterformen hervorbringt, sondern auch im Lyrischen selbst, denn wie sehr dieser Zweig der Musik verwandt sein mag, so verlangt er doch seine Bestimmtheit, Deutlichkeit, seine Art von Objectivität. Ein Beispiel des musikalisch Nebelhaften sind namentlich die lyrischen Dichtungen Tieck's: sie wirken, als hätte man zu starken Thee getrunken und befände sich in einer Ueberspannung aller Nerven, die der Seele eine unendliche Hebung ihrer Kräfte vorspiegelt, ein inneres Sausen, Summen und Weben, wobei schlechterdings nichts zu denken ist und das etwa einem verworrenen Phantasiren auf dem Clavier gleicht. — Musikalisch subjectiv ist auch die unendliche Masse von lyrischen Erzeugnissen jenes Dilettantismus zu nennen, dem die Leichtigkeit, in einer längst zugerichteten Dichtersprache Verse zu machen, den Mangel des Talents, der Originalität verhüllt: allgemeine Empfindungen, wie sie in jedem menschlichen Leben wiederkehren, ausgedrückt in verbrauchtem Apparate, gelten für Poesie, weil sie eben Empfindungen sind.

Die andere Art des Uebergriffs in die Musik liegt auf der formellen Seite: das Vehikel, der Rhythmus, die Sprachform, wird zum Zwecke. Die Versuchung hiezu entspringt daraus, daß das Vehikel allerdings, obwohl es nicht Material ist (vergl. §. 839, 3.), von der Idealität der Stimmung

Digitized by Google

ergriffen und umgebildet werden soll. Aus der zuerst noch gestaltlosen Fülle der wahren poetischen Stimmung keimt aber vor Allem die innere Gestalt, der Körper einer gehaltvollen Anschauung, das rhythmische Gewand wächst mit ihm und umschließt ihn in würdigen Falten; es ist nicht der ächte Prozeß, wenn die Wärme unmittelbar in die Technik der Sprachform ausweicht; die Draperie, auf welche die erste Aufmerksamkeit gerichtet wurde, wird eine verschwommene Bildung umkleiden. Dieser Weg läßt vielmehr auf Mangel an wahrer Wärme, das entschiedene Uebergewicht der formellen Virtuosität auf innere Kälte schließen. Es scheint hier das gerade Gegentheil jenes andern Uebergriffs vorzuliegen, der im Ueberschwang der Empfindung seinen Grund hat; es verhält sich auch zunächst so, allein das überhitzte Gefühl, das sich sträubt, in die feste Gestaltung überzugehen, kann auch Manier werden, erkaltet zur Routine und schlägt sich in den Eisblumen der Verskunst nieder. Die romantische Schule ist auch für diese „kalte Gluth und lichten Rauch" ein belehrendes Beispiel. Es ist aber noch eine andere, schwieriger zu fassende Erscheinung zu nennen, die der §. durch den Zusatz: Ausgangspunct bezeichnet; es gibt Dichter, welche im Ganzen mehr Virtuosen der formellen Technik, als wahre Schöpfer eines poetischen Inhalts sind, denen aber in manchen Momenten am Klange der formellen Schönheit das gehaltvollere Gefühl, das innig geschaute Bild anschießt; sie arbeiten von außen nach innen, statt von innen nach außen, aber in glücklichen Stunden führt sie ihr umgekehrter Gang auch zum Ziele. Solche Naturen werden ihren, zwar fragmentarischen, höheren Beruf allerdings schon in der technischen Form, auch wo die Pygmalions-Statue nicht erwarmt, durch eine besondere Feinheit, ein plastisches Gefühl an den Tag legen, so daß man versucht ist, die Genugthuung, die der Rhythmus des Verses an sich allein gewährt, für ganze ästhetische Freude zu nehmen. Platen ist eine solche Natur, zum Theil auch Rückert. — Man sieht, in wie mannigfachen Verschiebungen die Wirklichkeit auseinanderlegt, was in der Idee der wahren Dichtung ein Volles, Ganzes, Eines ist.

§. 847.

Noch näher liegt der Poesie die entgegengesetzte Verirrung auf den Boden der bildenden Kunst. Sie besteht darin, daß das Sichtbare durch Aufzählen der einzelnen Züge so geschildert wird, als verweilte der Zuhörer mit dem äußern Auge vor einem in das wirkliche Nebeneinander des Raums gestellten Bilde. Dadurch geräth die Langsamkeit, womit die Rede vorrückt, und der Zwang, den sie ausübt, mit der Schnelligkeit und Freiheit der von ihr angeregten Phantasie, die mit Einem Blick ein Ganzes schaut, in Widerspruch. Der Dichter hat vielmehr das Sichtbare mit wenigen Zügen so zu vergegen-

Digitized by Google

wärtigen, daß es in den Bewegungszug der Phantaſie aufgenommen wird. Tiefer betrachtet entſpringt das wahre Stylgeſetz aus der Zuſammenfaſſung der Aufgabe der Poeſie, Geſtalten zu geben (§. 838), mit ihrer höchſten, die innere Welt und ſchließlich Handlung darzuſtellen (§. 842), und beſtimmt ſich dahin, daß dieſe Kunſt Körper andeutungsweiſe durch Handlungen nachzuahmen hat (Leſſing).

Die Poeſie ſchwebt zwiſchen den beiden Verirrungen, von deren zweiter dieſer §. handelt, wie zwiſchen Scylla und Charybdis: um der geſtaltloſen Empfindung zu entgehen, verfällt der Dichter leicht in das Verfahren des Malers und da die Flucht vor dem Unbeſtimmten und Farbloſen jedem klaren Geiſte das Natürlichere iſt, ſo droht von dieſer Klippe die größere Gefahr. Die deutſche Literatur darf ſtolz darauf ſein, durch Leſſing das große Grundgeſetz der Dichtkunſt, welches dieſer §. ausſpricht, ein für allemal hingeſtellt zu haben. Seit wir ſeinen Laokoon beſitzen, gehört der Satz, daß der Dichter nicht malen ſoll, zum ABC der Poeſie. Wer dagegen am meiſten fehlt, ſind noch heute, wie damals, als ſie die beſchreibende Poeſie einführten, die in Deutſchland in den Brockes, Haller, Kleiſt ihre Nachahmer fand und gegen welche Leſſing's Schrift gerichtet war, die Engländer; Walter Scott hat ſeine bedeutenden Schöpfungen unter dem Druck eines eingefleiſchten Sündigens gegen dieſen Urcoder faſt erſtickt. Es iſt das ſcharfe, faſt mikroſkopiſche Sehen, was ihn und Andere dazu verführt: das umſtändliche Aufzählen der Züge ſoll den Leſer in den Stand ſetzen, die Geſtalt bis zur Illuſion des phyſiſchen Schauens und Greifens überzeugend vor ſich zu bekommen; der Dichter will den Beweis führen, daß er ſelbſt ſo haarſcharf geſchaut habe, und der Leſer ſoll ihm folgen, aber die Wirkung iſt die entgegengeſetzte. — In der Nachweiſung des Geſetzes, von dem es ſich hier handelt und auf das wir zu §. 839 und 840 vorläufig hingedeutet haben, weichen wir jedoch von Leſſing's Begründung (ſ. Laokoon Cap. 16 und 21) auf den erſten Schritten ab, um erſt zum Schluſſe die poſitive Formel von ihm zu entlehnen. Der Satz, von welchem er ausgeht, daß die Kategorie der Zeit, welcher die Poeſie durch ihr Darſtellungsmittel angehört, das Simultane des räumlichen Nebeneinander als Inhalt des Dargeſtellten ausſchließe, iſt nicht richtig. Die Kategorie, in welche das Vehikel fällt, iſt allerdings zugleich diejenige, in welcher das Leben des Geiſtes an ſich, alſo das Organ, von welchem und für welches gedichtet wird, ſich bewegt. Das Zeitleben des Geiſtes iſt aber, wie wir gezeigt haben, in jedem Moment eine intenſive Einheit von Verſchiedenem, ſo denn auch als Phantaſie eine intenſive Anſchauung einer Vielheit, welche im Raum ausgebreitet iſt: Ein innerlicher Blick, der ein Ganzes von coexiſtirenden Theilen überſchaut. Der Gegenſtand dieſer innern Anſchauung

Digitized by Google

kann an sich ganz wohl ein ruhender sein und die Mittheilungsform der Rede ist dadurch, daß sie successiv schildert, an sich nicht unfähig, den Geist in der Weise zu bestimmen, daß er sich das Bild eines solchen räumlich fest ausgebreiteten Ganzen erzeuge. Lessing bemerkt richtig, daß bei Beschreibungen für prosaische Zwecke das allmälige Aufreihen von Zügen kein Hinderniß für den Leser ist, sich aus ihnen ein Bild zusammenzufügen (a. a. O. Cap. 17). Natürlich ermangelt ein also zusammengesetztes Bild der Wärme, der Idealität. Und hier sitzt denn das Wesentliche: im Gebiete der Kunst will auch die empfangende Phantasie zeugend, nachschaffend sich verhalten; sie ist in diese Stimmung, diese Selbstthätigkeit von Anfang an durch den Dichter versetzt. Einmal selbstthätig erzeugt sie sich nun auf Eine richtige Berührung des poetischen Zauberstabs in Einem Augenblick das von dem Dichter beabsichtigte Bild mit seiner Vielheit von Zügen, richtiger: nur das seiner Absicht irgendwie entsprechende, denn hier tritt ein wesentlicher weiterer Unterscheidungszug der Dichtkunst auf: der bildende Künstler schreibt dem Zuschauer das Bild genau vor, indem er es ihm sichtbar ausgeführt vor das äußere Auge stellt; der Zuschauer ist hierin *unfrei*; worin er frei ist, das ist die innere Erzeugung eines Bildes der Reihe von *Bewegungen*, die dem dargestellten Momente vorangehen und folgen; der Dichter dagegen schreibt dem Zuhörer das Successive, das Wesentliche der Bewegung, den Gang des Ganzen vor, da ist der Erstere hierin unfrei; dagegen gibt er ihm zur Erzeugung des innern Bildes in seiner qualitativen Gestaltung nur den Anstoß: darin ist der Zuhörer also hier ungleich *freier*, als in der bildenden Kunst. Es verschlägt auch nichts, wenn dieser sich die Gestalt etwas anders, als jener, vorstellt, wenn nur die Grundzüge im Bewegungscharakter der Absicht des Dichters entsprechen. Wenn die Amme in Romeo und Julie in eitlem Putz angestiegen kommt, den Auftrag Juliens an Romeo zu bestellen, und anfängt: „Peter, meinen Fächer!“ so mag sie sich der Eine größer, der Andere kleiner, jener in diese, dieser in jene Farbe gekleidet vorstellen: nur ein ganz stumpfer Leser wird nicht augenblicklich ein in den wesentlichen Zügen richtiges Bild der närrischen, treuen und gemeinen, geschwätzigen und verschwiegenen, kuppleriſchen, in Runzeln noch eiteln, aufgeputzten Alten vor sich haben, wie sie mit koketten Schwenkungen der Hüfte und steilem Kopfe die vornehme Dame affectirt. Die Phantasie will also in der Dichtkunst schlechterdings nicht aufgehalten und gezwungen sein. Verkennt dieß der Dichter, so kommt nicht eigentlich „das Coexistirende des Körperlichen mit dem Consecutiven der Rede in Collision,“ sondern die windschnelle, eine Vielheit von Zügen auf Einen Schlag vor sich ausbreitende Bewegung und die Freiheit der Phantasie mit der Langsamkeit, womit die Rede fortrückt, und mit dem Zwange, den ihr Ausmalen auflegt. Der Dichter verfährt dann, als stünde sein Zuhörer vor einem aufgehängten Bilde, faßte nach dem

Digitized by Google

erſten Ueberblick unter ſeiner Anleitung Theil für Theil in's Auge, ohne Furcht, daß ihm die Zuſammenfaſſung entgehe, denn das Ganze bleibt ja im Raum feſt vor ihm, und endlich gienge er dann zu dieſer über, die nun ein gefüllterer, durch Einzelbeobachtung vollkommenerer Act wäre, als der erſte Ueberblick. Er vergißt, daß er es mit einer bewegten Kraft zu thun hat, welche nichts Feſtes vor ſich hat, welche daher dieſem Zuzählen unter den Händen entſchwebt, entweicht, indem ſie, auf den erſten Schlag ſchon mit ihrem Bilde fertig, bei dem Aufreihen der folgenden ſchon über Berg und Thal iſt, daß ſie, während vornen zuwächst, hinten verliert, daher ſchließlich nichts übrig hat, was ſie zuſammenfaſſen könnte, ſo daß es iſt, „als ſähe man Steine auf einen Berg wälzen, aus welchen auf der Spitze deſſelben ein prächtiges Gebäude aufgeführt werden ſoll, die aber alle auf der andern Seite von ſelbſt wieder herabrollen;“ eine treffliche Vergleichung Leſſing's, nur daß die vernommenen Theile nicht nur, wie er ſagt, dem Ohre, ſondern vielmehr der vorausgeeilten Phantaſie, welche durch das Ohr in Thätigkeit gerufen iſt, verloren gehen. In der That kann Jeder an ſich die Erfahrung machen, daß Walter Scott's und ſeiner Nachahmer breite, Zoll für Zoll, vom Wirbel zur Zehe fortrückende Schilderungen gerade das Gegentheil ihrer Abſicht bewirken, daß man nämlich nichts hat, nichts ſieht. Ja auch bei Beſchreibungen für proſaiſche Zwecke iſt unſer obiges Zugeſtändniß zu beſchränken; bekanntlich iſt es ohne Zeichnung ſehr ſchwer und peinlich, ſich z. B. einen Schlachtbericht klar zu vergegenwärtigen. Der Dichter hat alſo nicht eigentlich und ſchlechthin das Coexiſtirende in ein Succeſſives zu verwandeln, er kann uns Coexiſtirendes vorführen, obwohl ſein Vehikel nicht coexiſtirende Form hat, aber er muß es ſo thun, daß er den bewegten Charakter der Phantaſie berückſichtigt, er muß daher mit wenigen Mitteln dem Leſer oder Zuhörer nur den nöthigen Anſtoß geben und er muß das Räumliche, das er ſo ſchildert, an geſchilderte Bewegung knüpfen, denn die Phantaſie, weil ſie ſelbſt bewegt iſt, will Solches ſehen, was ſich bewegt. Von jenen Mitteln, namentlich den Epitheten, iſt weiterhin in beſonderem Zuſammenhang zu ſprechen, der gegenwärtige betont zunächſt nur, daß ſie einfach ſein müſſen, nicht verſuchen dürfen, ein ausführliches Bild zu geben. Allzu ängſtlich darf dieß allerdings nicht genommen werden und es iſt mehr einzuräumen, als das karge Maaß von den Bezeichnungen, welche Leſſing (a. a. O. Cap. 18) zuläßt; wenn nur die Grundbedingung, das Hereinziehen in den Bewegungsſtrom der Phantaſie, erfüllt iſt. Zunächſt geſchieht dieß dadurch, daß die Gegenſtände als bewegte im eigentlichen Sinne des Worts zur Darſtellung gebracht werden; Leſſing zeigt, wie Homer die Kleider und Waffen Agamemnons ſchildert, indem er ſie ihn anlegen, den Wagen der Juno, das Scepter des Agamemnon und Achilles, den Bogen des Pandarus, den Schild des Achilles, indem er ſie vor unſern Augen

Digitized by Google

entstehen läßt. Er hätte noch andere Beispiele wählen können, welche mit diesen Homerischen überhaupt unter den allgemeineren Begriff der Thätigkeit fallen. Thätigkeit hat aber einen innern Grund und dieß führt uns tiefer, zu der Beziehung auf das Innere. Auf diesem Uebergang ist eine besondere Sphäre von Stoffen der Darstellung wichtig: Lessing hat übersehen, daß es sich auch von unbeweglichen Gegenständen, namentlich von der Landschaft handelt. Zunächst wird auch hier gelten, daß ihr Bild an dem Faden einer Thätigkeit (Wandern, Jagen u. dergl.) uns vorübergeführt werden soll. Es gibt eine tiefere Form: der Dichter kann, der gute wird immer auch das unorganische Leben vor uns werden lassen, indem er uns eine Ahnung der planetarischen Thätigkeit gibt, welche diese Massen aufgerichtet, diese Wasser ergossen, diese Pflanzen gebildet hat. Allein auch diese Wendung ist es noch nicht, welche Wesen und Streben der Dichtung am klarsten und vollständigsten bezeichnet: der Dichter wird die umgebende Natur in die Seele des Menschen tragen, er wird uns zeigen, wie durch die Sinne sein Gemüth dieselbe auffaßt, er wird bewirken, daß der Leser die Landschaft mit den Augen der epischen Spieler sieht, — „ihr Auge vor das seinige als Augenglas nimmt" (J. Paul Vorsch. d. Aesth. §. 80). Dieses Schildern durch Schilderung des Reflexes auf Zuschauer im Gedichte kommt nun aber ebenso bei Gegenständen jeder Art in Anwendung; Lessing führt es nur als Mittel auf, um menschliche Schönheit zu vergegenwärtigen (a. a. O. Cap. 21. Helena vor den Greisen auf der Mauer von Troia erscheinend). Jetzt ist diese directe Beziehung auf das Innere mit der Bewegung überhaupt wieder zusammenzufassen. Bringt der Dichter die Gegenstände, die er schildert, auch nur in Zusammenhang mit physischer Bewegung, so führt doch der zunächst nur äußere Zweck derselben directer oder indirecter auf einen innern. Mit einem solchen werden auch Empfindungen über landschaftliche, menschliche und jede andere Schönheit immer in unmittelbarer Verflechtung stehen. Agamemnons Ankleiden, die Scepter, die Waffen, der Achillesschild: Alles führt an längeren oder kürzeren Fäden in den Mittelpunct der großen Handlung in der Ilias, die Gefühle der Greise bei dem Anblick der Helena ebenso, und gefühlvolle Betrachtung von Landschaft im Roman hängt mit Affecten, diese mit Thaten und Leiden zusammen, die vom Centrum der Haupthandlung ausgehen und zu ihm zurückleiten. Lessing selbst hat daher die Sache im Mittelpunct erfaßt, indem er den Satz aufstellt, den der §. wörtlich von ihm aufnimmt. — Unter diesen Mitteln ist aber gerade das Gewöhnlichste, Einfachste noch nicht genannt, auch von Lessing nicht erwähnt, nämlich die Form der unmittelbaren Begleitung. Der Dichter schildert Körper dadurch, daß er einfach zeigt, wie sie der innern Bewegung, dem Zweck, dem Willen, der Handlung folgen und das Innere ausdrücken. Gerade an dieser Form läßt sich auch am besten nachweisen, wie ein kurzer Zug

Digitized by Google

hinreicht, um die Phantaſie zur Erzeugung eines innern Bildes zu beſtimmen. Der Dichter ſage uns alſo von dem Aeußern einer Perſon, die er einführt, zuerſt gar nichts, oder nur ein Wort: ſchön, ſchlank, einfach oder reich gekleidet, bewaffnet u. ſ. w. Nun ſetze er ſie in Handlung und im Zuge der Handlung nehme er, wie in raſchem Vorübergleiten pflückend, einen Zug auf, z. B.: jetzt blitzte das dunkle, das blaue Auge, ſchüttelte er die braunen, die blonden Locken, ſchlug er die Toga auseinander, hob er das lange Schwert u. ſ. w. Später mag dann, um den Zuhörer genauer zu beſtimmen, bei ähnlichem Anlaß ein zweiter, dritter, vierter Zug folgen; eine Berichtigung, Ergänzung des auf den erſten Zug raſch geſchaffenen Bildes ſtört ihn nicht, ſondern nur eine Zumuthung, langſam und in's Kleinſte hinein gezwungen vorzuſtellen. — J. Paul gibt (a. a. O. §. 79) noch zwei Winke: er räth dem Dichter, zu wirken durch Aufhebung, d. h. indem er eine Geſtalt zuerſt verhüllt, als eine durch äußere Hinderniſſe verdeckte einführt, was die Phantaſie doppelt ſtark reizt, ſie ſich vorzuſtellen, und ſie dann erſt aufdeckt; ferner durch Contraſt der Farben oder Verhältniſſe: wenn z. B. die Alten eine Venus zornig darſtellen, ſo heben die Contraſte ſtärker ihre Anmuth hervor, als die Verwandtſchaftsfarben. Dieſe Kunſtmittel ſubſumiren ſich ebenfalls unter den Begriff der Bewegung im allgemeinſten Sinn und haben ſich überdieß mit dem Verfahren zu verbinden, die den Gegenſtand in die Bewegung im engern Sinne des Seelenlebens und der Handlung hineinzieht.

Hiemit iſt nun aber nicht nur eine poetiſche Stylregel aufgeſtellt, ſondern ein tieferer Blick in das Weſen der Dichtkunſt gewonnen. In §. 842 iſt die höchſte Kraft und Beſtimmung derſelben ausgeſprochen: Offenbarung der innern Welt, die ſich in der Handlung zuſammenfaßt; es iſt geſagt, daß hier alles Aeußere in das Innere mündet und aus ihm hervorſtrömt. Dadurch tritt der Inhalt des §. 842 mit dem des §. 838 in eine innere Einheit: die Wiederholung des Standpuncts der bildenden Kunſt auf dem geiſtigen Boden der Dichtkunſt iſt nun in erfüllten Zuſammenhang geſetzt mit ihrer eigenſten Aufgabe, die innere Welt zu erſchließen. — Sieht man auf die Perſon des Dichters und den innern Prozeß ſeiner Thätigkeit zurück, ſo begreift man, wie ihm ſein eigenes Vorfühlen der innern Zuſtände, die er ſchildert, mit dem Schauen der Geſtalten, welche deren Träger ſein ſollen, zu einer lebendigen Einheit ſo zuſammenwachſen wird, daß er ſie wohl unwillkürlich ſogar mimiſch ſich vorſpielt; daher ſagt Ariſtoteles (Poetik 17), der Dichter müſſe bei der Verſetzung in die Leidenſchaften ſeiner inneren Bewegung ſelbſt mit der Gebärde folgen.

Digitized by Google

§. 848.

Durch ihre Stellung an der Grenze der Künste ist die Dichtkunst die unmittelbare Nachbarinn des Gebiets, worin scheinlos das Wahre und Gute vorgetragen wird und welches ihr gegenüber Prosa heißt. Sie tritt daher leichter, als jede andere Kunst, auf diesen Boden über, indem sie die wahre ästhetische Einheit von Idee und Bild entmischt, allgemeine oder thatsächliche Wahrheit mit schönen Formen nur äußerlich bekleidet und durch solchen Inhalt näher oder entfernter auf den Willen zu wirken sucht. Hiedurch wird immer zugleich die ästhetische Illusion aufgehoben, indem die Person des Dichters zu sichtbar hervortritt.

Die Stellung der Poesie ist eine andere, als die der übrigen Künste: sie hat zur einen Seite das Land der Kunst, zur andern das Meer der scheinlosen, reinen Geistesthätigkeiten, welche weiterhin wieder in den Willen und das praktische Leben führen, während ihre Schwestern, von Kunstgebiet umgeben, mitten im Lande wohnen und daher einen größern Sprung nöthig haben, um den festen Boden des ungemischt Schönen zu verlassen. Während daher in der Erörterung des Stylgesetzes bei diesen nur die Ausweichung auf den Boden anderer Künste zur Sprache kam, muß hier schon im gegenwärtigen Zusammenhang auch die Ausschreitung in das Gebiet des mit ästhetischen Mitteln nur äußerlich sich schmückenden Wahren und Guten zur Sprache kommen. Die Enge der Nachbarschaft ist ausgesprochen in der gangbaren und wesentlichen Entgegensetzung der Begriffe Poesie und Prosa: beide werden in diese ausdrückliche Beziehung des Gegensatzes gestellt, eben weil sie trotz der Schärfe der Grenze hart aneinander liegen. Was Prosa sei, wäre nach den Erörterungen in der Metaphysik des Schönen eigentlich nicht mehr zu untersuchen; doch müssen wir darauf zurückkommen, weil diese Spannung des Verhältnisses eine spezielle Beleuchtung verlangt. Wir gehen dabei von der Berichtigung der betreffenden Sätze Wilhelms v. Humboldt aus. Er sagt (Aesth. Vers. S. 20), der Unterschied des Reiches der Phantasie von dem Reiche der Wirklichkeit bestehe darin, daß in diesem jede Erscheinung einzeln und für sich dastehe, keine als Grund oder Folge von der andern abhänge; eine solche Abhängigkeit könne niemals wirklich angeschaut, immer nur durch Schlüsse eingesehen werden; der Begriff des Wirklichen mache auch das Aufsuchen derselben überflüssig; denn hier sei die Erscheinung einfach da, brauche sich nicht erst durch ihre Ursache oder ihre Wirkung zu rechtfertigen; sobald man hingegen in das Gebiet des Möglichen übergehe, so bestehe Jedes nur durch seine Abhängigkeit von etwas Anderem, und Alles, was nicht anders als unter der Bedingung eines durchgängigen innern Zusammenhangs ge-

Digitized by Google

dacht werden könne, sei idealisch. Es verhält sich aber so gewiß umgekehrt, daß nur zu fragen ist, wie Humboldt zur der schiefen Aufstellung gekommen sei. Nicht die Wirklichkeit schlechthin stellt ihre Individuen wie selbständige Erscheinungen auf, sondern so werden sie aufgefaßt von der Anschauung, und es ist gerade die idealisirende Kunst, welche an der letztern unmittelbar fortbildet; dagegen die Beobachtung, der Verstand geht hinter die Anschauung zurück, welche die Dinge aus der Kette ihrer Vermittlungen herausgreift, stellt sie durch Schlüsse nach den Kategorieen der Causalität, des Mittels und Zweckes u. s. w. in den Zusammenhang allseitiger Bedingtheit, und dieß ist die Prosa, welche in Wahrheit eben das gemein wirkliche Verhältniß begreift. Die Prosa kennt nicht den Schein, als ob ein Individuum absolut sei, das Einzelne ist ihr nie eine Totalität, sie steigt als Philosophie zu der Idee einer Totalität auf, welche im ganzen Weltall, in den unendlichen Zeiten und Räumen, in der allseitigen Vermittlung und Wechsel-Ergänzung alles Einzelnen real ist; diese Totalität nennt man im speculativen Sinne concret, das Individuum ist in ihr als lebendiges Glied des Ganzen gesetzt, aber sie ist nicht concret in dem Sinne, daß das Individuum in ihr mangellos seine Gattung und durch sie das Weltall in sich darstellte. Dieser Betrachtung gegenüber ist das Einzelne auf dem Standpuncte der Prosa immer todt, und zwar ohne Unterschied der niedrigeren und höheren Gebiete; alle Prosa liest das Allgemeine aus seinen Individuen zusammen, die Poesie hat es im Individuum. Jene Fäden der Causalität, welche vom Individuum fortleiten in den unendlichen Progreß des Einzelnen, schneidet die Poesie gerade durch, während die Prosa sie verfolgt. Man sieht aber, wie W. Humboldt bei seiner übrigens so richtigen Idee vom Schönen auf den falschen Begriff gekommen ist. Er bezeichnet (a. a. O. S. 21) die Phantasie als einen Theil der Vernunftthätigkeit, deren Aufgabe es ist, Alles im Zusammenhang zu fassen, zu Einheiten und endlich zur höchsten Einheit zu verbinden. Die Phantasie ist nun wohl eine der Formen des absoluten Geistes, in ihrem Verfahren aber von den übrigen Formen dieser höchsten Sphäre gerade dadurch verschieden, daß sie die Sinnlichkeit in sie heraufnimmt und die höchste Einheit in das sinnlich Eine legt, und eben dieser Unterschied war hier zu betonen. Ferner erkennt Humboldt als wesentlichen Grundzug des Schönen die Tilgung des gemein Zufälligen und meint nun, diese müsse dadurch bewerkstelligt werden, daß die Dinge in ihrem allseitigen Zusammenhang nach Grund und Folge aufgefaßt werden. Allein auf diese Weise tilgt eben nur die Prosa den rohen Begriff des Zufalls, indem sie zeigt, daß das, was eine jeweilig gegebene Linie anscheinend irrationell durchkreuzt, vielmehr nur eine Folge davon ist, daß das Ganze des Lebens ein System von Linien bildet, die sich nach allen Seiten unberechenbar schneiden; nicht

Digitized by Google

in ihren einzelnen, beschränkten Gebieten leistet sie dieß, denn jedes derselben überläßt die Verfolgung gewisser Durchkreuzungen in ihre Causalität einem andern, die Philosophie nur überblickt das Ganze und versöhnt mit jeder Störung jedes Zusammenhangs auf jedem Punct. Im Reiche des Schönen dagegen wird das Zufällige auf anderem Wege getilgt: es wird in seiner, die jeweilige Linie störenden Form entweder gar nicht zugelassen, als nicht seiend behandelt, oder in ein Furchtbares, ein Komisches aufgehoben, nimmermehr aber durch denkenden Ueberblick des unendlichen Zusammenhangs in Natur und Geschichte auf seine entfernten Nothwendigkeiten zurückgeführt. Hier sind wesentlich die §§. 52 und 53 zu vergleichen. Wie konnte nun W. von Humboldt den falschen Begriff mit seiner richtigen Idee, daß das Schöne eine Totalität, ein geschlossenes, nur von sich selbst abhängiges Ganzes ist, vereinigen? Er verwechselt die organische Motivirung im Kunstwerk und jenen Charakter der Unendlichkeit, wodurch die Idealgestalt alle Möglichkeiten, die Keime zu allem Großen in sich trägt, mit dem allseitigen Netze der Begründungen und Beziehungen, worin die Dinge außerhalb des Kunstwerks stehen und wodurch auf dem Standpuncte der Prosa Alles auf Alles hinweist, aber auf andere Weise, nämlich auf Kosten der freien Selbständigkeit.

Wir werfen noch einen Blick auf ein besonderes Gebiet der Prosa, die Geschichte. Das Wesentliche ist allerdings in anderem Zusammenhange (§. 400) schon vorgebracht und es bleibt nur wenig zu sagen übrig. Die Grundlage des historischen Standpuncts bleibt unbeschadet seines höheren Zieles wesentlich die, daß man erfahre und wisse, was geschehen ist, wogegen der Dichter zur Anschauung bringt, was nie und immer geschieht, jedoch in solcher individueller Bestimmtheit, daß der Zuhörer überzeugt ist, es könne in einer bestimmten Zeit, an bestimmtem Ort so und nicht anders geschehen sein, oder richtiger: es müßte, wenn es geschähe, so und nicht anders geschehen. Aristoteles sagt in der schon zu §. 400 angeführten Stelle der Poetik (C. 9), die Dichtkunst stelle mehr das Allgemeine, die Geschichte das Einzelne dar, und das Allgemeine bestimmt er näher dahin, daß die Reden oder Handlungen, die einem bestimmten Manne beigelegt werden, Möglichkeit und Wahrscheinlichkeit haben. Statt des Letztern würden wir sagen: innere Wahrheit; eine logische Verwirrung aber liegt darin, daß durch die Worte: „einem bestimmten Manne" der Begriff des Einzelnen, der vorher die Geschichte von der Poesie unterscheiden sollte, gerade auch in diese aufgenommen ist. Aristoteles stellt hiemit die Forderung auf, daß die allgemeine, innere Wahrheit vereinigt sei mit dem überzeugenden Ausdruck der Individualität; daß das Ewige sich darstelle als ein Solches, was auch die Energie hat, unter den Bedingungen der Wirklichkeit zu sein. Das Richtige ist, daß sowohl die

Digitized by Google

Geſchichte, als auch die Poeſie, jede das Allgemeine und jede das Einzelne hat, aber jede das letztere in anderem Sinn und daher auch das erſtere in anderem Verhältniß dazu. Die Geſchichte nämlich, da es ihr um den Stoff als ſolchen zu thun iſt, nimmt alle die Trübungen des Einzelnen, alſo des Bandes zwiſchen dem Allgemeinen und Einzelnen auf, welche im Naturſchönen der ſtörende Zufall mit ſich bringt, ſie verſöhnt mit ihnen durch den weiten Blick über die Zeiten und Ereigniſſe, die Poeſie aber vollbringt die Verſöhnung hier, auf dieſem Puncte, indem ſie dieſelben ausſcheidet. Ebenſo verſchieden ſind ſie im Umfang der Aufnahme des Einzelnen. Der Geſchichtſchreiber nimmt nur gelegentlich ſolche Züge auf, welche den Gegenſtand der innern Anſchauung greiflich vergegenwärtigen, der Dichter grundſätzlich und überall; auf der andern Seite führt jener eine Maſſe cauſaler Vermittlungen ein, welche den Individuen den ſchönen Schein der freien Bewegung entziehen und ſie insbeſondere in der Zeit mechaniſirter Staatsformen in die Schnüre des Vorgeſchriebenen, Canzlei- und Ordonnanzmäßigen einſpannen, der Dichter ſtößt ſie aus und ſein Augenmerk iſt, dem Menſchen ſeine freie Lebendigkeit zu erhalten. (Vergl. hierüber auch Hegel, Aeſthetik. Th. 3, S. 256 ff.) Dieß führt auf den Unterſchied im Stoffe: die Geſchichte umfaßt Alles, die Dichtkunſt meidet mechaniſirte Zuſtände. Im Uebrigen iſt bei dieſer Vergleichung von Poeſie und Geſchichte vorausgeſetzt, daß ſich beide in denſelben Stoff theilen. Warum es unbedingt vorzuziehen iſt, wenn der Dichter in den betreffenden Zweigen ſeiner Kunſt den Stoff nicht frei erfindet, ſondern aus der Geſchichte nimmt, brauchen wir, da unſer ganzes Syſtem nach Bau und Inhalt vor Allem gegen ſtoffloſen Idealiſmus der Phantaſie gekehrt iſt, nicht weiter zu zeigen. Wenn Ariſtoteles denſelben Satz darauf gründet, daß das Mögliche glaubwürdiger ſei, wenn es geſchehen iſt, ſo muß man wohl bemerken, daß er vorher überſehen hat, in dem Begriffe des Möglichen ausdrücklich den des überzeugend Individuellen hervorzuheben. Der Dichter thut darum gut, ſich an die Geſchichte zu halten, weil ſonſt ſeinem Werke der Schein der Naturwahrheit, Ton, Wurf und Haltung des individuell Wirklichen abgeht; ſein Werk intereſſirt uns nicht, weil das, was es darſtellt, wirklich geſchehen iſt, ſondern weil es zur Kraft des Allgemeinen die unendliche Eigenheit alles Individuellen aus dem Boden des empiriſch Wirklichen heraufzieht. Daß aber die Umſchmelzung ſchwer und daß daher der Dichter im Vortheil iſt, wenn ſich ihm geſchichtliche Stoffe darbieten, welche die allgemeine Phantaſie, die dichtende Sage ſchon umgeſtaltet, ſchon bis auf einen gewiſſen Grad poetiſch zugerichtet hat, iſt ſchon öfters bemerkt und muß bei dem Drama noch einmal aufgenommen werden. Eine Aehnlichkeit zwiſchen Geſchichtſchreibung und Dichtung liegt endlich im Großen und Ganzen der Anordnung, worin doch auch die erſtere nach einem Geſetze der Ausſcheidung, Auswahl zu

Digitized by Google

verfahren hat, die der poetischen Composition verwandt ist. In dieser Beziehung vorzüglich spricht man von historischem Kunstwerk. Allein das leitende Prinzip bleibt auch hierin für den Geschichtschreiber, daß die sächliche Wahrheit in volles und reines Licht trete. Würde z. B. eine Thatsache oder eine Reihe von Thatsachen noch so dunkle Schatten auf die Idee einer ewigen Gerechtigkeit werfen, die sich nur anderswo, in andern Geschichtswerken über den weitern Verlauf der Begebenheiten wieder ausgleichen, der Historiker dürfte sie der künstlerischen Anordnung zu liebe natürlich nicht unterdrücken.

Nach dieser Auseinandersetzung wären nun die verschiedenen Arten des Uebertritts aus der ächten Poesie in die Prosa zu beleuchten. Wir beschränken uns aber hier auf wenige Bemerkungen, weil die Sache an andern Orten zur Sprache kommen muß, nämlich theils in der Darstellung der Zweige der Poesie, theils im Anhang (vergl. §. 547). Ohne Vorgriff in die Zweige sind allerdings auch diese Bemerkungen nicht möglich. — Das Vortragen allgemeiner (wissenschaftlicher, ethischer, politischer) oder historischer Wahrheit, das schließlich irgendwie immer auf den Willen berechnet ist, also die Welt unästhetisch aus dem Standpuncte des Sollens auffaßt, und das sich von der ästhetischen Einheit entbindet, in welcher es nur als ein vom lebendig anschaulichen Ganzen getragenes Moment Berechtigung hat, ist immer zugleich ein falsches Hervortreten der Person des Dichters, eine Aufhebung der Objectivität, die, in verschiedenem Sinne zwar, allen Zweigen zukommt, also eine Störung der Illusion. Im Epischen erzählt der Dichter; er verkennt aber das richtige Verhältniß, wonach er blos Organ ist, wenn er *über* seinen Stoff redet, statt ihn durch seine Rede nur aufzuzeigen, und das Letztere geschieht, indem er seine Personen handeln läßt. Hier müssen wir nur §. 513 das Wort des Aristoteles wieder aufnehmen: der Dichter selbst dürfe am wenigsten sprechen, denn so sei es nicht gemeint mit seiner Aufgabe, nachzuahmen; die Andern drängen durchaus die eigene Person vor, ahmen Weniges oder selten nach, Homer aber führe nach einer kurzen Einleitung geradezu einen Mann oder eine Frau oder sonst etwas ein und nichts ohne, sondern mit Charakter. Wie wenig ist dieß einfache Grundgesetz namentlich in unserer Romanliteratur erkannt und befolgt! Da werden Verhältnisse, Charaktere, Stimmungen analysirt, statt daß uns durch Handlung gezeigt würde, wie sie sind, da hört man überall den Dichter als Psychologen, Philosophen, Moralisten, Politiker, der sich nur dürftig und fadenscheinig in eine Handlung verkleidet hat. Bei J. Paul, der diese unter Excerpten, Excursen, Reden, Abhandlungen, Hundspostagen u. s. w. fast verschüttet, hängt dieß anders zusammen, denn er weiß eigentlich, daß er sündigt, und thut es aus humoristischem Eigensinn doch. Eine besonders gewöhnliche Form ist die, daß weit zu

Digitized by Google

viel Gespräch eingeflochten wird; es sprechen zwar die Personen im Roman, aber aus ihnen sichtbar der Poet, der seine Reflexionen an den Mann bringen will und es dadurch sicher wenigstens dahin bringt, daß man ihm gar nicht mehr glaubt, es sei ihm Ernst mit dem Erzählen. — Eine andere, gröbere Form der prosaischen Entmischung ist nun das Ausweichen auf den historischen Standpunct. Es verbindet sich, wo es auftritt, mit jenem Ueberschusse der Reflexion; der scheinbare Dichter will sich in beiden Formen mit dem prosaischen Bewußtsein des Lesers in Vermittlung setzen, durch die letztere aber speziell gegen Vorwürfe, die aus diesem Bewußtsein kommen, verwahren und decken: er kann nichts dafür, wenn dieß und das verletzt, es ist geschehen. Ausdrückliche Versicherungen der historischen Wahrheit, Vorworte, Randbemerkungen mit statistischen Notizen und Argumenten, Nachbemerkungen, überflüssig spezielle Data, zu genaue Localisirungen, Aufnahme einzelner Züge, die ohne poetische Bedeutung sind, aber die geschichtliche Wahrheit verbürgen sollen: das Alles wirkt zusammen, dafür zu sorgen, daß ein recht fühlbarer Erdgeschmack, ein recht schwerer Bodensatz des Stoffartigen zurückbleibe, den kein Schütteln mit dem darüber schwebenden Spiritus zu amalgamiren vermag. Da bleibt das Ganze tonlos, da treten die Massen nicht in Fluß, da erklingt nicht der Strom in jenem Rhythmus, der uns sagt, daß aller Stoff in freien Schein verwandelt ist, daß wir eine zweite, ideale Welt vor uns haben. Man lese z. B. jede beliebige Parthie in dem gewiß nicht talentlosen Bulwer, halte sie neben irgend eine Parthie des Wilh. Meister und höre hin, ob der Unterschied nicht ist wie zwischen dem Klang von Kupfer und Silber. — Auf die lyrische Dichtung wollen wir noch nicht näher eingehen; der betreffende Abschnitt wird zeigen, wie der Lyriker, obwohl er im eigenen Namen spricht, doch sich in gewissem Sinne zu objectiviren hat, wie nahe es aber allerdings ihm besonders liegt, sich nackt an das prosaische Bewußtsein zu wenden. Die Reflexionspoesie ist in diesem Gebiete am meisten zu Hause; in das Feld der historischen Prosa geräth leicht das erzählende Gedicht in Volkslied und Kunstpoesie. — Im Drama ist kein directes Hervortreten der Person des Dichters möglich, um so näher liegt das subjective Hervorsprechen aus den nur scheinbar objectiven Charakteren. Schiller hatte schon große Stufen der Schülerjahre hinter sich, als er im Don Carlos noch recht in die oberflächlich maskirte Rhetorik des subjectiven Pathos verfiel. Seine Nachahmer brachten zu demselben Fehler nicht seine große, weltumfassende Seele mit. Schiller erkannte seine Blöße, nahm seinen Geist in die Zucht der strengen Realität des geschichtlichen Stoffs und gründete mit seinem Wallenstein das neuere historisch politische Drama. Aber seine Nachfolger wußten die Umschmelzung nicht zu dem Puncte zu führen, auf dem sie trotz so vielen Resten von Dualismus bei Schiller schon angelangt

Digitized by Google

ist. Vielmehr im Drama gerade geht das tendenziös rhetorische Pathos und neben ihm die stoffartige Schwere des Historischen recht im Schwange. Dabei bemerkt man doch auch, abgesehen von dem pathetischen Peroriren hinter der Maske, ein im engeren Sinne merkliches Selbstsprechen des Dichters, und dieß in allen Gattungen, auch im Lustspiel: es werden Entwicklungen von Sachlagen, namentlich Expositionen im Anfang, Auseinandersetzungen der Stimmungen, Leidenschaften gegeben, denen man augenblicklich ansieht, daß die dramatische Person eigentlich nicht mit den andern auf der Bühne, noch mit sich selbst, sondern mit den Zuhörern spricht, also eigentlich der Dichter. Das ist zugleich ein Rückfall in die Kindheit des Drama, wo Einer herauskam und dem Publikum direct erzählte, er sei bös, zornig, dieß und das verhalte sich so und so. Auch die zu umständlichen Anweisungen für das Spiel beweisen, daß dem Dichter das prosaische Wissen um die Execution und das Publikum über die Schulter sieht.

§. 849.

Aus dem Verhältnisse der Prinzipien der directen und indirecten Idealisirung (§. 844) geht auch in der Poesie ein Gegensatz zweier Stylrichtungen hervor. Die eine behandelt im Geiste der Plastik die innere und äußere Welt allgemeiner, einfacher, ungebrochener und regelmäßiger, die andere, dem ächt malerischen Verfahren entsprechend, verfolgt eine buntere Welt in die tieferen Brüche des Bewußtseins und der Erscheinung, in die härteren Bedingungen des Daseins und in die schärfste Eigenheit der Individualität und schreitet bis zu den kühnsten Verbindungen des Ernsten und Komischen fort. Jene wird, vermöge gegründeter Uebertragung des Geschichtlichen auf einen bleibenden Unterschied, vorzüglich in der Poesie die classische genannt (vergl. §. 438). In keiner andern Kunst ist Kampf und Wechselwirkung beider Style so durchgreifend und befruchtend, wie in dieser.

Es muß hier nachdrücklich auf §. 676 verwiesen werden, wo das Wesen und die ganze Bedeutung der zwei entgegengesetzten Style für die Malerei auseinandergesetzt ist. Zwischen dieser und der Poesie besteht, wie sich aus allem Bisherigen ergibt, die tiefste Verwandtschaft auch hierin, in der letzteren behauptet jedoch (vergl. §. 844) das Prinzip der directen Idealisirung neben dem entgegengesetzten, das entschieden zur Herrschaft gelangt ist, sein Recht in stärkerem Maaße fort, daher es in der Geschichte dieser Kunst, in der Periode, deren Geist der plastische war, eine vollkommen reife, den Bedingungen dieses Kunstgebiets rein entsprechende Poesie gegeben hat, eine Poesie, die auf dem Standpunct ihres Ideals so ganz und aus Einem musterhaften Gusse war, daß von ihr der Name des

Digitized by Google

Classischen entnommen ist, wie er nicht nur dem Besten und Vollkommensten, sondern in engerer Bedeutung dem Style gegeben wird, der auf jenem Prinzip der directen Idealisirung ruht, nach welchem die einzelne Gestalt schön sein soll. Auch in der Malerei nennt man die entsprechende Richtung die classische, die classicirende; man bemerke aber dabei wohl, daß dieser Styl hier seine Muster nicht eigentlich in den Werken der Alten auf demselben Kunstgebiete, vielmehr auf dem einer andern Kunst, der Sculptur, hat, wogegen die classisch fühlende, zeichnende, componirende Richtung in der Poesie ihre Vorbilder eben in den alten Meistern derselben Kunst findet und der verwandte Charakter der Bildnerkunst nur zur näheren Belehrung über ihr Wesen beizuziehen ist. Die Bezeichnung trifft daher noch weit enger zu, wenn man (unter den nöthigen Einschränkungen) die Dichtung der romanischen Völker, unter den Deutschen Göthe's und Schiller's im Gegensatze vorzüglich gegen Shakespeare, die classicirende nennt, als wenn man den älteren und jüngeren Akademikern der Malerei in Frankreich, den Carstens und Wächter in Deutschland diesen Namen gibt. Die durchschlagende Bezeichnung classisch und romantisch, wie sie nicht nur einen geschichtlich dagewesenen, sondern bleibenden Unterschied der Auffassung im Auge hat, ist im Gebiete der Poesie aufgekommen, der große Gegensatz der Style hier früher, ausdrücklicher, tiefer erkannt worden, als auf allen andern Kunstgebieten: natürlich, weil der geistigsten Kunst ein ausgesprochneres Bewußtsein ihrer Gesetze, eine ausgebildetere Kritik zur Seite geht. Seit dem Kampfe gegen Gotsched dreht sich Alles um diese Angel, Shakespeare ist der Name, in welchem man Alles zusammenfaßt, was man unter dem naturalistischen und individualisirenden Style begreift. Um was es sich eigentlich handelt, kann man sich auf empirischem Weg am besten veranschaulichen, wenn man deutlich das Schwanken zwischen zwei Stylen in Göthe's Egmont beobachtet, wenn man in Schiller's Wallenstein genau unterscheidet, wo unter dem Einflusse des großen Britten die gesättigte Farbe der vollen Lebenswahrheit und wo dagegen die generalisirende Allgemeinheit des Idealismus durchdringt, wenn man die Aeußerung von Gervinus über Schiller's Charaktere: sie halten sich in einer Mitte zwischen der typischen Art der Alten und der individuellen des Shakespeare (Neuere Gesch. d. poet. Nat.-Lit. d. Deutsch. Th. 2. S. 506) wohl überlegt. Letztere ist zwar nicht ganz richtig; diese Mitte suchen wir erst, sie ist das Ziel unserer Poesie, aber das Wort gibt viel zu denken. — Der §. faßt in Kürze die schon in früheren Abschnitten mehrfach besprochenen Grundzüge beider Style noch einmal zusammen und hebt als neuen Zug nur die kühnere Mischung des Ernsten und Komischen hervor; jede weitere Auseinandersetzung an der gegenwärtigen Stelle wäre zweckwidrig, weil in der Folge der große Unterschied, von dem es sich handelt, auf allen Hauptpuncten hervortritt und

Digitized by Google

zur Sprache kommt. Nur gewisse Bestimmungen, Definitionen desselben sind hier noch zu berücksichtigen, um Einwürfen vorzubeugen. In der Grundlage seiner Weltanschauung haben wir den classischen Styl wesentlich als einen objectiven bestimmt („das Ideal der objectiven Phantasie" §. 425). Widerspricht dieß nicht dem Begriffe des Idealistischen? Wie kann man von dem klar schauenden, gegenständlichen Göthe und von dem subjectiven Schiller gemeinschaftlich das Classiciren aussagen? Allein man muß richtig unterscheiden. Im classischen Style wird verlangt, daß die einzelne Gestalt schön sei, daher greift er nicht tief in die spezielleren Züge der Existenz hinein, gibt mehr Typen, als Individuen, berührt nur die reinen, lichten Gipfel der Dinge. Göthe und Schiller in ihrer durch die Alten geläuterten Periode haben dieß gemein; von dem Unterschiede, der übrigens zwischen ihnen stattfindet, ist hier zunächst ganz abzusehen und ebenso von den Einschränkungen, die im Gemeinschaftlichen selbst daraus entspringen, daß Schiller vermöge seiner drastischen Energie durch Shakespeares Einfluß vielfach zur gesättigteren, keckeren Farbengebung geführt wird. Durch jene Keuschheit nun, die sich scheut, in die Einzelzüge der Dinge bis zu einer gewissen Spezialität einzugehen, ist der Geist des classischen Styls idealistisch, nimmt die großen Schritte des Kothurns; dem unbeschadet ist aber seine Auffassung an sich streng sächlich, ihr verwandelt sich alles Innere ganz in ein Bild, das so fest und in so klaren Umrissen dasteht, wie eine Statue; sie setzt keinen Rest von Subjectivität. Von dieser Seite betrachtet, steht Schiller der classischen Auffassung ganz ferne und fällt sogar in die rhetorische Entmischung der ästhetischen Elemente (§. 848). Wir haben den Charakter des classischen Ideals früher auch einen realistischen genannt (§. 439, a); darauf kommen wir nachher zurück, um namentlich in dieser Bezeichnung verwirrendem Mißverständnisse zu steuern. Vorerst ist noch zu verhüten, daß nicht ein Begriff zur Unzeit herbeigebracht werde, welcher den richtigen Gegensatz ebenfalls umzustoßen droht: in gewissem Sinn ist nämlich Göthe subjectiver, als Schiller, indem jener in Gemüthskämpfen, dieser in Thaten und Geschichte als dem eigentlichen Elemente seines Dichterberufes sich bewegt; dieß geht aber die Grundstimmung der ganzen Persönlichkeit und den durch sie bestimmten Inhalt, nicht den Styl der Poesie an; es hat freilich auch wesentlichen Einfluß auf denselben, allein diese Ursache des verschiedenen Colorits gehört nicht hierher. Wir gehen jetzt hinüber zu dem entgegengesetzten Style, um hier ebenso die Begriffe zu ordnen. Schiller nennt ihn sentimental; diese Begriffsbestimmung ist im Ganzen und Großen beurtheilt in Anm. 1 zu §. 458. Es bleibt das Wahre, daß im romantischen und modernen Ideale die innere Welt über die äußere wiegt und daher ein subjectiver Stimmungshauch sich über alle Gebilde der Poesie legt, in welchem die Umrisse zu verzittern

Digitized by Google

ſcheinen; allein der Charakter der ganzen Auffaſſung iſt damit nicht erſchöpft; und ebenſowenig durch W. v. Humboldt's entſprechende Unterſcheidung der zwei Style als des bildenden und ſtimmenden (Aeſthet. Verſ. Abſchnitt XIV). Es handelt ſich nämlich darum, wie das Uebergewicht der ſubjectiven Welt in der Art der dichteriſchen Zeichnung der Gegenſtände ſich äußere; und hier tritt ein Merkmal auf, das mit dem Sentimentalen, blos Stimmenden gerade in Widerſpruch zu ſtehen ſcheint. Eine Vergleichung zwiſchen Homer und Arioſt, wie ſie W. v. Humboldt (a. a. O. Abſchn. XXI) anſtellt, dient nicht dazu, daſſelbe zu finden, das halb ironiſche, halb ſentimentale Spiel der Einbildungskraft iſt eine vereinzelte Erſcheinung ohne Anſpruch auf Allgemeinheit. Das Wahre iſt vielmehr, daß der Geiſt, der die Dinge im Lichte der innern Unendlichkeit auffaßt, gerade eine ſchärfere Zeichnung der Einzelzüge begründet, als jener Idealiſmus, weil im Lichte des eröffneten Zuſammenhangs mit der unermeßlich vertieften inneren Welt ſelbſt das Kleine, Enge, höchſt Eigenthümliche berechtigt, bedeutend wird. Der Styl, welcher vermöge des vorherrſchenden Stimmungstons nach der einen Seite einen gewiſſen muſikaliſchen Nebel über die Dinge legt, iſt daher ebenderſelbe, welcher dieſen Nebel plötzlich zerreißt und in alle Falten und Winkel der Welt, ſelbſt in die häßlichen, Strahlen von einer Schärfe ſchießt, vor welchen der claſſiſche zurückſcheut. Die Schönheit aber reſultirt dann eben als ſtimmungsvoller Geiſt aus dem Ganzen. Es mag in gewiſſen Zweigen der Dichtkunſt, die ſich in dieſem Elemente bewegt, Erſcheinungen geben, welche ſich ganz in jenem empfindungsvollen Dufte halten, zu keinerlei Härte und Schärfe fortgehen und doch gut ſind, aber im Ganzen und Großen wird, wo die bewegte Subjectivität der Auffaſſung herrſcht, das Verfolgen des Objects in die engere Naturwahrheit weſentlich mitgeſetzt ſein. Dieß nun hat man im Auge, wenn man dieſen Styl den realiſtiſchen nennt; der claſſiſche heißt ſo, wenn man die Objectivität der Vergegenwärtigung überhaupt, der naturaliſirende und individualiſirende, wenn man Grad und Umfang des Hereinziehens der Einzelzüge des Daſeins betont; Realiſmus im letzteren Sinn iſt die gründliche Verſetzung künſtleriſchen Bildes in die volleren, härteren Bedingungen der Exiſtenz, der ausführlichere Schein des Lebens. Man ſieht, wie ſich dieſe Beſtimmungen herumwerfen: beide Style ſind in gewiſſem Sinne idealiſtiſch und beide in gewiſſem Sinne realiſtiſch; der erſtere iſt idealiſtiſch im Sinne der ſtrengeren Ausſcheidung der particularen Züge, der zweite iſt in dieſem Sinne realiſtiſch, der erſte iſt realiſtiſch, weil er keine verborgene Innerlichkeit kennt, der zweite iſt in dem Sinn idealiſtiſch, daß er ſeinen Ausgang von dieſer Tiefe nimmt. Idealiſmus als Bezeichnung des erſteren kann weniger mißverſtanden werden, aber den Namen realiſtiſch, der ſonſt für den zweiten gebraucht wird, haben wir vermieden, um der Verwirrung zu

Digitized by Google

entgehen, und die freilich unbequemen Benennungen: naturalistisch und individualisirend vorgezogen; wir werden jedoch von nun an beide Begriffe auch in dem Ausdrucke charakteristisch zusammenfassen. In §. 39 ist gezeigt, daß der Begriff des Charakteristischen in der Lehre vom Schönen an sich zu einer müßigen Streitfrage führt, aber auch vorgesorgt, ihm in der concreten Kunstwelt ohne Mißverständniß seine Anwendung zu sichern. Uebrigens vermeiden wir es, diesen Styl romantisch zu nennen, ihm also einen geschichtlichen Namen beizulegen, wie dem andern. Er ruht ja keineswegs ebenso auf einem musterhaften Vorbilde, das im Mittelalter gegeben wäre, wie dieser auf dem ewigen Vorbilde des Alterthums; seine Grundlagen sind dem Mittelalter und der neuen Zeit gemeinschaftlich, den Unterschied in der Entwicklung derselben verfolgen wir hier noch nicht. Der Begriff des Romantischen hat überdieß durch eine krankhafte Art, das Mittelalter zu erneuern, einen schiefen Nebenton bekommen. — Das Schwere in den Unterscheidungen liegt aber auch darin, daß in der Poesie noch mehr, als in der Malerei, die beiden Stylrichtungen sich mannigfach durchkreuzen und brechen, daß in beiden Lagern verwickelte Mischungen aus dem Entgegengesetzten sich darstellen. Daraus erhellt jedoch nur um so mehr die besondere chemische Kraft, welche in der Poesie diesem Gegensatze zukommt.

§. 850.

Der poetische Styl, wie er im sprachlichen Ausdruck erscheint, hat 1.
die prosaisch gewordene Sprache so zu behandeln, daß mit der Bezeichnung
auch das Bild des Bezeichneten in selbständiger Kraft vor der Phantasie ersteht
und sich lebendig bewegt. Die Dichtkunst wirkt dadurch schöpferisch und Sprach-
bildend stets von Neuem auch auf die Prosa zurück. Da aber das Ganze 2.
ihrer Thätigkeit auf lebendige Veranschaulichung gerichtet ist und da sie die
Nachahmung der Malerei zu vermeiden hat (§. 847), so ist sie in den ein-
zelnen Mitteln einfach und spart den reicheren Glanz den Momenten der
entsprechenden Stimmung auf. Systematische Aufzählung dieser Mittel setzt die
Prosa voraus und gehört der Rhetorik an; die Poetik hat nur die wesentlichen
Formen derselben zu unterscheiden.

1. Wir haben (§. 836 Anm.) gesehen, wie zwar auch im gewöhnlichen Gebrauche der Sprache das Sprachzeichen immer ein Bild des Bezeichneten vor die innere Vorstellung ruft, aber dieß Bild nothwendig matt und unbestimmt bleibt, wie mit dem Fortschritte des Bildungszwecks der Sprache das Band zwischen Bedeutung und Wort mehr und mehr dem Mechanismus bloßer Gedächtniß-Verknüpfung weicht. Die Sprache, wie sie dadurch geworden, dient dem prosaischen Bewußtsein, das keine Absicht haben kann,

Digitized by Google

die Einzelvorstellungen, die es in seinen verständigen Zusammenhang reiht, für die innere Anschauung zu beleben. Es ist nun nicht nur vergessen, warum ein Gegenstand so und nicht anders genannt wird, das Denkbild wird nicht nur immer blasser, sondern es verliert auch eine immer größere Anzahl von Wörtern ihre ursprünglich sinnliche Bedeutung und wird in der metaphorischen gebraucht, als wäre dieß die eigentliche (z. B. Herz, wirken, entwickeln). Jenes Wort, daß die Poesie älter sei, als die Prosa, gilt daher nicht nur von der früheren Ausbildung der ersteren als Anschauungsweise überhaupt und im Liede, das lebendig von Mund zu Munde gieng, ehe es eine Kunst der prosaischen Darstellung geben konnte, sondern im weiteren, unbestimmteren Sinne von der sinnlichen Frische der ursprünglichen Sprache der Naturvölker und der damit verbundenen Vorstellung. Eigentliche und wahre Poesie setzt jedoch die Prosa voraus, entspringt aus einer Macht des Geistes, die mit dieser ringt und das ideale Weltbild aus ihr herausarbeitet. Je weiter die Prosa, als Bildungsform und Auffassungsweise überhaupt, vorgeschritten, desto schwerer freilich ist dieser Kampf, desto schwerer erklingt die spröde Verständigkeit der Sprache im Munde des Dichters. Seine Aufgabe nun ist, dafür zu sorgen, daß das Wort dem Hörer nicht mechanisches, todtes Zeichen bleibe, er muß ihn zwingen, zu *sehen* und *Belebtes*, selbständig Lebendiges zu sehen. Der §. unterscheidet diese beiden Seiten, denn es handelt sich von dem doppelten Berufe der Poesie, nach der einen Seite das Wesen der bildenden Kunst, nach der andern die Natur der Musik geistig auf ihrem Boden wiederherzustellen (§. 838 und 839); daß er Gestalten vor uns hervorruft, darin gleicht der Dichter dem bildenden Künstler, daß diese Gestalten sich bewegen, von innerem Leben erklingen, darin ist er dem Musiker verwandt. Dieser Unterschied wird seine Anwendung finden, wenn wir die Arten der Mittel, wodurch die Phantasie vom Dichter zum lebendigen Bilden aufgerufen wird, näher auseinandersetzen. Zunächst muß hier noch die Rückwirkung auf die Prosa, die Sprache überhaupt hervorgehoben werden. Nach Wortbildung Wörterverbindung, Wortstellung, Periodenbau, Kraft, Lebendigkeit und Reichthum anschaulicher directer und bildlicher Bezeichnungen verdankt die gewöhnliche Sprache dem stetigen Einflusse der Dichtkunst, noch mehr den plötzlichen und reichen Strömen, die in den großen Momenten ihrer Wiedergeburt hervorbrechen, unendliche Befruchtung. Man muß z. B. wissen, wie viele Ausdrücke, die wir jetzt als höchst natürliche und schlichte gebrauchen, Gotsched noch als ganz entsetzlich verwarf (wir nennen: das Jauchzen, das ewige Schaffen, das Lächeln, das Jugendliche). Mit Klopstock brach damals die schöpferische Sprachkraft herein und Göthe's jugendliche Poesie wimmelt von Sprachbildungen, in welchen die kühne und doch so warme, milde, weiche Gestaltungskraft sprudelt. Hat sich aber die

Digitized by Google

Prosa diese Schöpfungen angeeignet, so werden sie allmälig auch verbraucht und fallen hinüber zu dem gemeinen Vorrathe der durch Gewohnheit abgeschliffenen Sprachmünze, die man verwendet, ohne dabei innerlich etwas zu schauen. Diese Abnützung ist von furchtbarer Stärke. Man bedenke nur, daß ja die Sprache ursprünglich keine unsinnliche Bezeichnung hatte, daß ein Wort um das andere seine sinnliche Bedeutung in eine geistige verwandeln mußte, gegen deren schöne metaphorische Bedeutung man mit der Zeit stumpf wurde. Wie dieß im Ganzen und Großen geschah, so wiederholt es sich immer im Einzelnen. Der abreibende Verbruch wird vermehrt durch eine höchst tadelnswerthe Verschwendung, welche ohne Noth Bezeichnungen voll organisch anschaulicher Kraft für das Gewöhnlichste ausgibt. Wie schön ist das Wort Entwicklung und wie Viele brauchen es, wo Werden, Wachsen, sich Bilden und dergl. vollkommen hinreichend wäre! Wie treffend ist Hegel's: „von Haus aus" und wie hat man es für alles und jedes Anfängliche verschwendet! Im ausdrücklich Bildlichen kommt dazu, daß so manche schlagende Vergleichung im ernsten Sinn unbrauchbar wird, weil sie zu häufig komisch verwendet worden und die blöde, frivole, stumpfe Messe nicht fähig ist, den Vergleichungspunct fest im Auge zu behalten und nach dem Uebrigen nicht umzusehen. Wir könnten keinen Helden mehr mit einem Eber, Esel vergleichen wie Homer, das Nibelungenlied, das A. Test., das Kameel haben uns die Studenten weggenommen. Shakespeare durfte ein sehr helles Auge mit dem der Kröte vergleichen und kein Lachen gebildeter Weinreisender befürchten, die wohl meinen, er habe nicht gewußt, daß die Kröte im Uebrigen häßlich ist. Die Stärke und Raschheit der Abnützung fordert allerdings stets auf's Neue die Zeugungskraft der Poesie heraus, führt aber zugleich die Versuchung mit sich, daß der sprachliche Ausdruck sich überhitze, übersteigere, um ja der stark und weit angewachsenen Prosa zu trotzen. Dieß führt zu dem wichtigen Satze, den der zweite Theil des §. aufstellt.

2. Das Ganze der poetischen Schöpfung und die einzelnen Mittel derselben im sprachlichen Ausdrucke sind streng zu unterscheiden. Jenes muß ursprünglich so empfangen sein, daß die Idee nicht anders, denn als lebendige Gestalt vor dem Innern des Dichters steht, und daraus ergeben sich ihm die Mittel, wodurch er sein Bild in den Zuhörer überträgt, mit innerer Nothwendigkeit; diese Nothwendigkeit mag ihm selbst verborgen sein, er mag im Einzelnen zweifeln, wählen, verändern, sie leitet ihn dennoch als Gesetz und die Bemühung um das Einzelne ist daher nicht, wie es scheint, ein besonderer, zweiter Act seines Thuns. Ausdrücklicher Accent, den er auf die einzelnen Schönheiten legt, als bestünden sie für sich, erregt daher bei Allen, die um das wahre Wesen der Dichtkunst wissen, den Verdacht, daß es gelte, Blößen des Ganzen zu verhüllen. Man wird bei den großen

Digitized by Google

Dichtern eine Grundlage tüchtiger Nüchternheit, gesunder Trockenheit finden; ohne diese herbe Wurzel schwebt die Phantasie taumelnd in der Luft. Ist nur das Ganze poetisch empfangen und empfunden, so mag es im Uebrigen gut schlicht und natürlich hergehen. Man sehe z. B. wie außerordentlich einfach die Begebenheit in der Braut von Corinth erzählt ist; eine Menge von Wendungen kommen vor, die unsere Bilderüberwürzten, in jedem Wort aufgestelzten modernen Lyriker als platt und prosaisch verachten würden, aber welcher Stimmungshauch zittert über den einfachen Worten, wie düster spannend, bebend schreitet die Handlung fort, wie ist Alles geschaut! Wenn im Drama ein Charakter wie leibhaftig geschaffen ist, hat er dann nöthig, in jeder einzelnen Rede den Mund voll zu nehmen? Der epische Dichter, wenn er zu viele ausdrückliche Anstalten trifft, sein inneres Bild vor unsere Anschauung zu bringen, fällt in jenes Malen, das wir als Vergehen gegen den poetischen Styl in §. 847 aufgezeigt haben. Einfachheit darf freilich nie mit Dürftigkeit verwechselt werden; das deutsche Epos mit seinen trockenen Farben, seiner unentwickelten Intention der Anschauung gibt ein Beispiel. Selbst den Durchbruch reicherer Fülle, prachtvoller Bilder-Häufungen schließt das Gesetz der Sparsamkeit nicht aus; wo immer Sache und Stimmung den Begriff des Vollen und Ergiebigen mit sich führen, muß auch die Sprache sprudeln. Man vergegenwärtige sich z. B. Shakespeare's Prachtstelle voll Ueberschwall der Bilder in Heinrich IV, Abtheil. 1, Aufzug 4, Sc. 1: „Ganz rüstig, ganz in Waffen" u. s. w.; hier mußte, um ein in strotzendem Kraftgefühl und jugendlicher Kriegeslust heranwimmelndes Heer zu schildern, auch der Ausdruck strotzen und wimmeln. Die Komik ohnedieß fordert stellenweis ihre verschwenderischen Witzspiele. Geht aber der Dichter zu ausdrücklich auf die einzelnen Schönheiten, so wird er sie auch in der Quantität ohne wahres Motiv steigern. Es ist vorzüglich die Ueberfülle derselben, was Argwohn gegen die innere Poesie des Ganzen erregt. Die ganze orientalische Dichtung häuft die Pracht des Einzelnen in dem Grade, in welchem das innere Verhältniß zwischen Idee und Bild nicht das organisch ästhetische ist; sie schlägt dem symbolischen, ästhetisch dürftigeren Kern einen um so reicheren, mit Bilderbrillanten besäten Mantel um. Schiller's zu glänzender Jambenstrom verräth einen innern Mangel seiner poetischen Begabung, wo er nicht durch feurige Energie im speziellen Zusammenhange motivirt ist. In seiner Jugendpoesie geht die Uebersättigung des Styls vielfach bis zur Absurdität der euphuistischen Phrasen und concetti, aber er hat sich geläutert und wie tief er theoretisch das Richtige erkannte, zeigt Nro. 377 im Briefwechsel mit Göthe, wo er den folgereichen Satz von einem gewissen Antagonismus zwischen Inhalt und Darstellung ausspricht: sei der Inhalt bedeutend, so könne eine magere Darstellung ihm recht wohl anstehen, wogegen ein unpoetischer, gemeiner Inhalt, wie er in einem größeren

Digitized by Google

Ganzen oft nöthig werde, durch den belebten und reichen Ausdruck poetiſche Dignität erhalte. Dazu hätte er ſetzen können, daß auch höchſt bewegte Leidenſchaft üppige Fülle des letzteren motivire. Dieſer Begriff eines Antagoniſmus leitet aber ſchließlich auf die Bemerkung, daß der Dichter, der ohne Motiv ſeine einzelnen Mittel ſteigert, die Bedeutung des bloßen Vehikels vergißt, welche der Sprache als der Darſtellungsform der Poeſie zukommt. Sie ſoll dem reinen, durchſichtigen Waſſer gleichen, durch das wir die Gebilde auf dem Grunde ſehen. J. Paul's Styl geht von dem ſchweren Irrthum aus, daß die Sprache für ſich ein dicker, ſalzüberfüllter Säuerling ſein müſſe, und quält uns mit der Entzifferung der läſtig pikanten Form, wo wir den Inhalt ſuchen.

Es iſt keine Frage, daß eine genaue Analyſe und logiſche Aufreihung der einzelnen Mittel, wodurch ſich die poetiſche Sprache von der proſaiſchen unterſcheidet, auch für die Poetik von tiefem Intereſſe wäre, denn die Wiſſenſchaft hat Alles zu würdigen und in die kleinſte Falte des Einzelnen einzudringen. Ausgegangen aber iſt das Intereſſe für dieſes Gebiet, das man unter dem Namen der Tropen und Figuren begriff, von der Rhetorik, alſo der Wiſſenſchaft einer praktiſchen Thätigkeit, welche auf der Proſa ruht, die ſcheinlos aufgefaßte Wirklichkeit durch Beſtimmung des Willens zu verändern den Zweck hat und hiezu als Mittel Phantaſie und Empfindung aufbietet. Die Vorausſetzung, daß das Ganze proſaiſch ſei, lag zu Grunde in der Art, wie man nun die einzelnen Mittel unterſuchte; man dachte an keine tiefere Ableitung, man erkannte nicht, wie in einem Gebiete, das ganz und weſentlich der Phantaſie gehört, jede einzelne Form der Veranſchaulichung und Belebung nur Ausfluß davon iſt, daß das Ganze anſchaulich lebt, kurz, wie der Dichter auch im Einzelnen darum individualiſirt, weil das Ganze Individualiſirung iſt. Ueberdieß hat von jeher die trübſte logiſche Verwirrung, die dürftigſte äußere Aufreihung in dieſen Erörterungen geherrſcht. Es wäre aber eine gründlichere Unterſuchung und Berichtigung nicht ſowohl Aufgabe der Aeſthetik, als vielmehr einer getrennten Poetik. Jene hat keinen Raum dazu übrig; wir werden nur einige Hauptpuncte aus dieſer Lehre von den Tropen und Figuren berühren.

§. 851.

Es ſind, unter Vorbehalt, daß der Gegenſatz kein abſtracter iſt, nach §. 850 1. die Mittel der Veranſchaulichung und der Belebung, des Bildes und der Stimmung, alſo objective und ſubjective, mehr maleriſche und mehr muſikaliſche Formen zu unterſcheiden. Beiden ſteht die allgemeine, negative Beſtimmung voran, daß die Dichtkunſt alle blos beſchränkenden Ausdrücke ſcheut. Die Veranſchaulichung in ihrer einfacheren, directen Form legt ſich im Satze vor- 2.

Digitized by Google

züglich auf das Epitheton. Im indirecten Verfahren, noch abgesehen von der Herbeiziehung eines Subjects aus anderer Sphäre, vertauscht sie die Begriffsmomente in verschiedener Weise, selbst in derjenigen, daß sie das Abstracte für das Concrete setzt, jedoch so, daß sie hier zur Verwandlung des Begriffs in eine Person übergeht; alle Mittel der Veranschaulichung drängen als beseelend wesentlich zur Personification hin.

1. Der vorh. §. hat zu der hier aufgestellten Unterscheidung bereits den Grund gelegt. Es versteht sich jedoch, daß sie nur relativ ist: die bildlichen Mittel stellen der Phantasie ein Objectives gegenüber, sie fließen aber natürlich auch aus erhöhter Stimmung und erregen solche, und umgekehrt, die belebende Stimmung fördert natürlich auch die Kraft der innern Anschauung. Tropen und Figuren als Formen der Anschaulichkeit und der Lebhaftigkeit, der Einbildungskraft und des Gefühls, als malerisch und musikalisch zu unterscheiden ist also unter diesem Vorbehalte richtig. Uebrigens bringt die gewöhnliche Aufzählung unter den Figuren Solches, was, auch den Vorbehalt angenommen, doch entschieden vielmehr unter die Formen der Anschaulichkeit gehört; hat man doch sogar die Personification und Comparation unter jene gestellt. Eher konnte man die Sermocination (die eine Person oder Personification außerhalb des Drama's redend einführt) als Ausdruck der wärmsten Belebung einer übrigens der Veranschaulichung angehörigen Form, und ähnlich die Hyperbel als eine wesentlich auf der Stimmung ruhende Steigerung der Metapher zu den Figuren herüberziehen. Uebrigens fällt die Unterscheidung von Mitteln der Anschaulichkeit und der Lebhaftigkeit dem Umfange nach mit den Tropen und Figuren nicht zusammen; Tropus bedeutet Vertauschung des Subjects, indirecte Bezeichnung in verschiedenen Weisen und und Graden; die Theorie der poetischen Ausdrucksformen hat keinen allgemeinen Namen für den anschaulichen Ausdruck, der unbildlich ist, d. h. keine zweite Anschauung zur Beleuchtung eines gegebenen Inhalts herbeibringt, und dieß ist der stärkste Beweis dafür, daß sie bisher ihre Aufgabe für die Poetik gar nicht begriffen, nicht geahnt hat, wie es sich hier von einem Grundgesetze der Dichtkunst, dem der Individualisirung überhaupt, handelt, wovon das tropische Verfahren nur ein Theil ist.

Der §. stellt nun zuerst eine allgemeine negative Bestimmung über das ganze vorliegende Gebiet voran, die nämlich, daß die Poesie im Ausdrucke nichts Halbes, blos Limitirendes, Vorbehaltendes, Theilendes duldet. Weil in ihr Alles leben soll, soll auch Alles ganz sein, lieber kühn bis in's Unglaubliche, als beschnitten. Ausdrücke wie „ziemlich, einigermaaßen, theilweise, insofern, so zu sagen" erkälten augenblicklich, legen sich wie Mehlthau auf den poetischen Zusammenhang. Vom bildlichen Verfahren kann hier anticipirt werden, daß aus diesem Grunde die Metapher poetischer ist, als

Digitized by Google

die Vergleichung. Das „Wie“ oder „Gleichsam“ ist eine Verwahrung vor der vorausgesetzten Prosa, daß man Bild und Inhalt nicht verwechsle, und stürzt ebendaher in diese. Das Komische freilich nimmt die Prosa absichtlich auf und liebt darum die beschränkenden Redeformen (z. B. „Gottwalt begann mäßig zu erstarren“), und so werden sie poetisch verwendbar wie kümmerliche Körperformen malerisch, aber dieß bestätigt nur ihren negativen Charakter.

a. Es sind nun zuerst die einfachsten Mittel der Veranschaulichung zu betrachten. Die Poesie soll das Wort nicht als einen für die Phantasie todten Begriff liegen lassen. Da das Hauptwort als Subject des Satzes aus der allgemeinen Sprache vertrocknet, wie es in ihr geworden, übernommen wird, so liegt das nächste Mittel, seinen Begriff für die Phantasie zu beleben, in der Eigenschaftsbestimmung. Sie tritt hier wesentlich als Zusatz, nicht als das durch die Copula zu vermittelnde Prädicat auf; es handelt sich zunächst nicht um die Aussage, die durch den Satz erst erwachsen soll, sondern, noch abgesehen von dieser, um eine Entwicklung des Subjects an sich für das innere Schauen. Die Bezeichnung epitheton ornans will dieß sagen, ist aber wohlweis nüchtern, weil man dabei nicht bedenkt, daß, was vom prosaischen Standpuncte blos anhängender Schmuck, vom poetischen wesentliche Aufthauung des im Wort erstarrten Bildes ist. Diese Auswicklung ist der Poesie so unentbehrlich, daß sie ihre Epitheta, natürlich vor Allem im epischen Gebiete, gern als stehende fixirt, und zwar keineswegs blos als geläufiges Mittel der Versfüllung; Homer's geflügeltes Wort, hauptumlockte Achaier, langhinstreckender Tod lassen uns nie stumpf, so oft sie auch wiederkehren. Was schon mehrfach über das Gesetz der Einfachheit der Anschauungsmittel gesagt ist, das gilt nun sogleich auch vom Epitheton. In der neueren Poesie gibt namentlich Göthe's Hermann und Dorothea lehrreiche Beispiele. W. v. Humboldt (Aesth. Vers. Abschn. XXX) entwickelt treffend, wie die einfachen, wenigen Prädicate: tüchtig, groß, stark, gewaltig, bei der ersten Schilderung von Dorothea, wo wir sie die Stiere des Wagens lenken sehen, getragen vom großen poetischen Zusammenhang, ein ideales Bild vor uns aufbauen. Ebenso steht durch die Wirkung des Zusammenhangs im Anfang der Melpomene mit den wenigen Worten: — „des hohen wankenden Kornes, das die Durchschreitenden fast, die hohen Gestalten, erreichte,“ eine heroisch große Anschauung vor uns. Unsere Prosa hat sich so verwöhnt, mit starken bildlichen Ausdrücken umzuwerfen, daß wir gegen die Kraft des einfachen Prädicats, wenn es treffend ist, gegen die Feinheit der Wahl des schlicht Bezeichnenden, kurz, gegen die Wahrheit fast abgestumpft sind; uns heißt Alles nur sogleich herrlich, schauerlich, glühend, strahlend, lachend u. s. w., wir fühlen kaum die Schönheit und Wirksamkeit der Adjective dunkel, sanft, blau, still, hoch im Anfang des

Digitized by Google

Liedes: „Kennſt du das Land," wir vernehmen kaum mehr das Rauſchen des Haines, deſſen Wipfel Iphigenie nicht etwa gewaltig, erhaben u. dgl., ſondern reg nennt, oder die geiſterhaft herbſtliche Stimmung in den Worten des Mephiſtopheles: wie traurig ſteigt die unvollkommene Scheibe des rothen Monds mit ſpäter Gluth heran, wir unterſcheiden kaum, wie viel poetiſcher Wallenſtein von hohlen, als von leeren Lägern ſpricht. Gerade unſere ſinnlich ſtarken Bezeichnungen ſind durch die Verſchwendung, indem man nicht mehr nach dem paſſenden Orte fragt, allgemein, abſtract geworden. Wie matt muß dem, der an lauter ſpaniſchen Pfeffer gewöhnt iſt, es erſcheinen, wenn Göthe ſeinen Hermann nur wohlgebildet, den Vater den menſchlichen Hauswirth, die Mutter die zuverläßige Gattin nennt! Die letzteren zwei Prädicate ſind nicht verſinnlichend, ſondern moraliſch; der Dichter hat ja überhaupt ebenſoſehr zu vergeiſtigen und zu verallgemeinern, als zu individualiſiren; dieß Verfahren verfolgen wir hier im Allgemeinen nicht, eine beſondere Wendung deſſelben aber wird zur Sprache kommen. — Es gilt nun aber auch natürlich vom Epitheton, daß durch die allgemeine Vorſchrift der Sparſamkeit das Häufen der Mittel im Moment ergiebig hervorquellender Stimmung keineswegs ausgeſchloſſen iſt; unſere Phantaſie kann recht wohl die ſucceſſiven Prädicate in ein ſimultanes Ganzes zuſammenfaſſen; Iphigenie geht gleich im zweiten Vers in die warm beſchleunigte Prädicat-Häufung: des alten, heil'gen, dichtbelaubten Haines über und Beiſpiele noch viel reicherer Fülle ſind in der ächten Poeſie unendlich. — Die Verſinnlichung legt ſich nun aber natürlich auch in die Bezeichnung des Zuſtands oder Thuns durch das Zeitwort. Hier iſt immer die nähere, ſchärfere, ſinnlichere Beziehung der allgemeineren vorzuziehen. Es iſt poetiſcher, zu ſagen: der Schmerz wühlt, gräbt, nagt, bohrt im Innern, als: er bewegt, erfüllt es u. ſ. w. Es tritt hiemit, wie in dieſem Beiſpiel, meiſt ſchon metaphoriſche Bezeichnung ein und führt dieß daher zu der Betrachtung des bildlichen Verfahrens im engeren Sinne des Worts; davon ſoll erſt nachher ſpezieller die Rede ſein, aber es iſt unumgänglich, ſchon bei dem Epitheton es zu erwähnen, ebenſo das metonymiſche Verfahren, wo der Dichter ſtatt der ganzen Thätigkeit eine nähere Erſcheinungsſeite derſelben herausſtellt; wir führen hiezu nicht im Scherz als ächt harmoniſch gefühlt an, wenn Hebel, wo er den Wohlſtand eines Landgeiſtlichen ſchildert und unter Anderem ſeine Schweinezucht erwähnt, nicht etwa ſagt: in den Wäldern mäſtet ſich, ſondern: knarvelt d'Su. Das Verbum kann allerdings auch umgekehrt die Enge des Sinnlichen vergeiſtigend erweitern, dieß führt jedoch ebenfalls zur Metapher. — Bei genauerer Analyſe wäre nun zu zeigen, wie die veranſchaulichende Kraft den Satz entwickelt, mit Zwiſchenſätzen gliedert (z. B. in Hermann und Dorothea, wo der Pfarrer dem Vater den Ring vom Finger zieht und in Parentheſe ſteht: nicht ſo leicht, denn er

Digitized by Google

war vom rundlichen Gliede gehalten) und dem einzelnen Sprachmittel seine Wirkung durch den Zusammenhang, durch Hintergrund, Folie, Contrast sichert; wir müssen uns aber mit diesen Andeutungen begnügen, um nun vom Einfacheren zum Kühneren, von dem Verfahren, das den Gegenstand beläßt und nur dem Auge auffrischt, zu dem fortzuschreiten, das ihn löst und lockert, jedoch nur, um die zersprengte gemeine Ordnung der Dinge mit neuem, freiem Leben zu durchschießen und in das Licht einer höheren Einheit zu rücken. Hier beginnen denn die sogenannten Tropen oder Vertauschungen und es handelt sich zuerst von derjenigen Art derselben, welche nicht eine Erscheinung aus einer andern Sphäre vergleichend oder verwechselnd herbeizieht, sondern bei dem Gegenstand und seiner Sphäre stehen bleibt: es ist die sogenannte Metonymie (eine geistlose Bezeichnung, als gälte es blos Namensverwechslung) und Synekdoche. Jene bewegt sich in geschloßnerem Kreis, indem sie die concreten Verhältnisse und Erscheinungsseiten des Gegenstandes vertauscht: Stoff, Werkzeug, Zeichen, Wirkung, eine der Wirkungen, einen Theil für das, was aus dem Stoffe besteht, für den Träger des Werkzeugs, Zeichens, für die Ursache, für das Gesammte der Wirkungen, für das Ganze setzt u. s. w. Es ist z. B. selbst in der Prosa poetisch, wenn es heißt: tausend Säbel, Bajonette, Segel für Reiter, Fußgänger, Schiffe. Die Synekdoche ist ein gewaltsamerer Act, indem sie das logische Verhältniß des Gegenstands in seiner ganzen Sphäre auflöst, Abstractes mit dem Concreten, Art und Individuum mit der Gattung vertauscht und umgekehrt. Es ist nicht passend, die Verwechslung des Ganzen und der Theile ihr zuzuzählen, weil diese im geschloßnen Umkreise des concreten Subjects stehen bleibt; wir haben sie daher zur Metonymie gezogen. Die meisten Formen der Vertauschung, die man unter dieser aufführt, fallen ebenso gut, als unter den Begriff von Wirkung, Werkzeug u. s. w., auch unter den des Theils für das Ganze: so das angeführte Segel für Schiff, so wenn der Dichter sagt: sein Brod mit Thränen essen statt: betrübt sein; jenes ist eine Wirkung der Betrübniß oder ein Theil ihrer Wirkungen. Daran knüpft sich denn von selbst, daß die Metonymie auch im eigentlichen Sinn Theil und Ganzes vertauscht, z. B. Schwelle für Haus setzt. Man kann die Classificationsverhältnisse, welche die Synekdoche verwechselt, nothdürftig auch als Ganzes und Theile auffassen, aber dieß führt nur zur Verwirrung. Wichtig ist nun bei dieser Form, daß sie nicht nur dem Gesetze der Individualisirung folgend das Einzelne und die Art statt des Allgemeinen und der Gattung setzt (z. B. Cicero statt Redner, Hund statt Thier), sondern, was diesem Grundstreben zu widersprechen scheint, auch das Allgemeine, Abstracte für das Besondere, Einzelne, Concrete, das Jahrhundert für: die in ihm lebenden Generationen, die Menschheit, statt: die Menschen, die Hoffnung statt der Hoffenden, Friede, Krieg statt der darin Begriffenen,

Digitized by Google

Buhlſchaft ſtatt der Kleider, womit ſie ſich putzt, der Mord ſtatt: der Mörder. Es iſt nun dieß zunächſt gar nichts Anderes, als eine logiſche Abbreviatur, welche alle Sprache, auch die ganz gewöhnliche Proſa übt; dennoch bedarf es nur eines Schritts, um von dieſer ſcheinbar weiteſten Entfernung zu dem lebendigſten Mittelpuncte der Poeſie umzulenken. Dieß geſchieht nicht etwa blos dadurch, daß der Dichter das Abſtractum ſetzt, wo es die Proſa nicht geſetzt hätte; wenn z. B. Makbeth vor der Ermordung Duncan's ſagt: jetzt geht der Mord an ſein Geſchäft, ſo hätte hier auch die gewöhnliche Rede Mord, ſtatt: Mörder ſetzen können. Der Dichter erhebt vielmehr, was annähernd oder wirklich in jedem Momente wärmeren Antheils der Phantaſie auch die Proſa vollzieht, dann abgenützt in unzähligen Wendungen ſtehend wiederholt (die trauernde Menſchheit, die lächelnde Hoffnung, das ſchnellſchreitende Jahrhundert u. dergl.), zum vollen Acte: er beſeelt, er perſonificirt das Abſtractum. Dieß geſchieht durch originale Belebungskraft im Epitheton und im Verbum mit ihren weitern Entwicklungen und Zuſätzen: der dürre Mord, geweckt von ſeiner Schildwacht, dem Wolf, der das Signal ihm heult, fährt auf und ſchreitet hin nach ſeinem Ziel geſpenſtiſch; die ſeidne Buhlſchaft liegt im Kleiderſchrank (wie ein lebendiges Weſen, das zur todten Puppe geworden); der Krieg ſträubt den zornigen Kamm und fletſcht dem Frieden in die milden Augen; dieſer ſchlummert in der Wiege des Landes, tritt „mädchenblaß" unter die Menſchen, jener als gluthaugige, ſchnaubende Jungfrau. Es erhellt, daß dieß Perſonificiren derſelbe Act iſt wie der, durch welchen die Götter entſtanden ſind, mit dem Unterſchiede, daß er freier äſthetiſcher Schein bleibt, während in der Mythologie die bedeutendſten ſeiner Schöpfungen ſich im Glauben als wirkliche Weſen feſtſetzten. Doch hat das mythiſche Bewußtſein neben dieſen ſeinen feſtgeglaubten Perſonificationen natürlich auch in frei poetiſcher Weiſe denſelben Act, nur gerade noch erleichtert durch die Gewohnheit des Götterbildens, fortwährend in der reichſten Fülle ausgeübt; die Alten zeigen in der Beſeelung allgemeiner Begriffe eine Kühnheit, Bewegtheit der Phantaſie, die man von ihrer plaſtiſchen Ruhe kaum erwartet. Bei Sophokles heißt die Hülfe heiterblickend, Reden bei Euripides und Ariſtophanes unfreundlich blickend, bei Pindar hat das im Werden begriffene Lied ein fernleuchtendes Antlitz, ſelbſt der Seele werden Augen zugeſchrieben, die Verläumdung hat brennenden Blick, wie bei Shakespeare die Eiferſucht ein grünaugiges Ungeheuer iſt, (vergl. Ueber perſonific. Adjectiva und Epitheta bei griechiſchen Dichtern. V. C. C. Henſe). Noch Horaz hat phantaſievolle Anſchauungen dieſer Art, wie z. B. die Sorge, die ſich hinter den Reiter auf's Pferd ſetzt. Shakespeare's beſonderes Feuer und Alles belebender Reichthum im Perſonificiren genoß, wie bekannt, eine Unterſtützung, welche faſt als Surrogat jener mythiſchen Gewöhnung der Phantaſie betrachtet werden kann: nämlich

Digitized by Google

in den sog. Moralitäten, welche mit der größten Keckheit jeden moralischen Begriff als dramatische Person einzuführen pflegten. Es war dieß freilich, da es ohne mythischen Glauben geschah, zunächst Allegorie; allein die dramatische Aufführung gab dem persönlichen Bild etwas Ueberzeugendes, die Geläufigkeit etwas Haltbares und es durfte nur die Zauberkraft des Genius dazu kommen, so sprang statt der Allegorie ein Wesen hervor, das wenigstens im Augenblicke der poetischen Anschauung wahres Leben hat, kein Gott, aber etwas wie eine Geister-Erscheinung. So zur Kühnheit gewöhnt und durch die entsprechende Gewohnheit seines Publikums gehalten konnte Shakespeare es wagen, sogar die Luft einen ungebundenen Wüstling, den Wind einen Buhler, das Gelächter einen Geck zu nennen, das Mitleid als nacktes Kind auf Wolken einherfahren zu lassen, den Ariel anzureden: mein schöner kleiner Fleiß (als ob der Fleiß ein persönlicher Geist und dieser Ariel wäre) und — wunderbar schön — von der Zeit zu sagen: der alte Glöckner, der kahle Küster. Es sind dieß nicht eigentlich Metaphern, der Dichter vergleicht nicht, er beseelt den Begriff in sich und aus sich zur Person. Doch werden wir sehen, daß in der Metapher, die das Vergleichen verschweigt, mehr oder weniger von solcher Innigkeit des immanenten Beseelens liegt.

Zu diesem Gipfel der belebenden Veranschaulichung, der Personification, bringen nun die Formen des poetischen Ausdrucks, und zwar eben auch die bisher betrachteten einfacheren, überhaupt mit aller Gewalt hin. Es handelt sich jetzt nicht mehr blos von abstracten Begriffen, auch das Sinnliche, jede Erscheinung, die kein oder für sich kein besonderes Leben hat, wird so behandelt, daß ein eigener Geist in sie zu fahren scheint. Da Brutus Dolch den Cäsar durchbohrt, folgt ihm das Blut, als stürzt' es vor die Thür', um zu erfahren, ob wirklich Brutus so unfreundlich klopfte; dieß ist wie eine Vergleichung ausgedrückt, wir dürfen aber das kühne Bild von der Erörterung des Gleichnisses und der Metapher getrennt betrachten, weil es so schlagartig wirkt, daß das Blut eine fühlende Seele für sich zu haben scheint. Wenn bei Homer die Lanze hastig stürmt, wenn der Pfeil mit Begierde fliegt, im Fleische zu schwelgen, so ist dieß ebenfalls solche unmittelbare Beseelung. Die Alten sind auch hierin nicht weniger kühn, als ein Shakespeare; Erz, Helm, Feuer, Fackel, Licht, Tag, Wolke, Pflanze, selbst der glänzende Tisch haben Augen, die Felskluft ist hohläugig, ja sogar das nur Hörbare, der Ruf der Stimme heißt bei Sophokles fernsehend oder ferngesehen (vergl. Hense a. a. O.) Das ist durchaus nicht ein mühsames Herbeiziehen, sondern ein sehr phantasiereiches Schauen, wie die frische Einbildungskraft des Kindes in Allem Gesichter sieht, und daraus erwächst eine allgemeine Belebung der Natur.

Digitized by Google

§. 852.

Die andere, mehr äußerliche, aber farbenreichere Hauptform des indirecten Verfahrens, der Tropus, zieht vergleichend eine Erscheinung aus einer andern Sphäre herbei; verschweigt sie diesen Act und scheint das Verglichene identisch zu setzen, so ist sie eigentliche Uebertragung, Metapher; entlehnt diese ihr Bild aus dem beseelten Leben, so fällt sie in ihrer höchsten Lebendigkeit mit der Personification zusammen. Schlagende Kraft des Vergleichungspunctes ist im ernsten Gebiete (über den Unterschied des komischen vergl. §. 199) der Charakter des ächten Bildes.

In den bisher aufgeführten Formen wird nicht ein Fremdes, das einen eigenen Körper hat, mit dem vorliegenden Subjecte, dem ebenfalls eigene Erscheinungsform zukommt, zusammengebracht, so daß wir diese zwei vermittelst einer Eigenschaft, die beiden gemein ist, in Einheit zusammenfassen sollen; jenes Verfahren ist, auch wo es die Momente eines Ganzen, eines Ordnungsverhältnisses vertauscht, einfacher, bleibt in der Sache, erwärmt und beseelt sie von innen heraus; dieses ist zwiefältig, unruhiger, macht einen Sprung, ist äußerlicher und daher gewaltsamer. Die eigentlichen Tropen, von denen es hier sich handelt, sind ebendarum weniger poetisch. Was zu §. 850 von Bedeckung poetischer Blößen durch Glanz des Ausdrucks gesagt ist, gilt namentlich diesem bildlichen Verfahren im engeren Sinne des Worts. Es versteht sich, daß darum die ächte Poesie auf das Bild nicht kann verzichten wollen. Es ist vermöge seiner springenden Natur colorirter, als jene andern Formen, und viele Stellen fordern die buntere Farbe; der Geist in wärmerer Bewegung, sei sie eine sanftere und beschauliche oder feurige und wilde, fühlt den natürlichen Drang, seinen Gegenstand, damit er in seinem Werth nachdrücklicher erscheine, nicht nur in einfacher, sondern in doppelter Beleuchtung, sozusagen im Sonnen- und Kerzenlichte zugleich zu zeigen; der Vergleichungspunct, der das innerste Wesen des Gegenstands mit verdoppeltem Accente betont, ist das farbigere Kerzenlicht. In diesem Drange liegt aber noch ein Tieferes: einerseits weidet sich in solchem Umherschauen nach vergleichbarem Stoff aus andern Sphären die Phantasie an ihrer eigenen Schönheit, jedoch in der ächten Dichtung niemals selbstsüchtig, sondern in dem guten Sinne, daß durch die Freiheit, durch das ideale Ueberschweben, worin sie sich genießt, die innige Vertiefung in das bestimmte Object, dem die Vergleichung gilt, nicht gestört wird; es ist eine Befreiung von stoffartigem Festkleben, eine Lösung in der Beschränkung, deren Natur besonders da einleuchtet, wo sie der Dichter einer poetischen Person als ihren eigenen Act beilegt, so daß wir Zeugen eines objectiven Schauspiels sind, worin der Mensch von seiner Leidenschaft sich befreit, indem er alle Bilder-

Digitized by Google

kraft der wühlenden Phantaſie aufbietet, ſie darzuſtellen. Vergl. über dieſen Sinn des vergleichenden Verfahrens Hegel Aeſth. Th. 1. S. 521 ff., wo namentlich die letztere Seite an Richard II treffend auseinandergeſetzt iſt. Schließlich aber erkennen wir darin, wenn nicht der einzelne Vergleichungs-Act, ſondern dieſe Form überhaupt und ihre nimmer ruhende Thätigkeit in's Auge gefaßt wird, die allgemeine, metaphyſiſche Wahrheit, daß alle Weſen der Welt Glieder Einer Kette ſind und in unendliche Anziehungen der Verwandtſchaft treten können, daß das All im Fluſſe der innern Einheit ſich bewegt.

Wir eilen nun, ohne auf die ſogen. Allegorie im engeren Sinne des Worts (eine durch mehrere Momente durchgeführte Metapher, welche in der Art verdeckt iſt, daß ſie den verglichenen Gegenſtand verſchweigt und räthſelartig errathen läßt) einzugehen, zu dem Unterſchiede des Gleichniſſes und der Metapher. Die Metapher iſt die kühnere, feurigere Form, indem ſie das Wie und So wegläßt und die zwei verglichenen Erſcheinungen wie identiſch zu ſchauen nöthigt. Mit ſolcher Energie verfährt Shakespeare, wenn ſein Othello nicht ſagt: mein Herz iſt wie verſteinert, ſondern: mein Herz iſt zu Stein geworden, ich ſchlage daran und die Hand ſchmerzt mich. Die Satz-Entwicklung kommt hier noch dazu, die verglichenen Zwei wie identiſch zuſammenzuzwingen, ebenſo wenn Othello einen Beweis verlangt, an dem kein Häkchen ſei, den kleinſten Zweifel d'ran zu hängen. Kürzer tritt die Metapher durch den bloßen Genitiv oder eine Präpoſition auf, die das zur Vergleichung Beigezogene zur Eigenſchaft, Attribut, Theil eines zunächſt unbildlich geſetzten Ganzen zu machen ſcheinen, welches aber mittelbar dadurch in ſeiner Totalität bildlich wird (z. B. „die Thore, eurer Stadt geſchloßne Augen", oder: „hier, nur hier, auf dieſer Sandbank in der Zeit"; dort wird die Stadt zu einer Perſon, hier die Zeit zu einem Meer); es iſt dieß eine Form, die enger bindet, als das bloße Epitheton (wie: Wunden, dieſe Fenſter, die ſich aufgethan, dein Leben zu entlaſſen), doch geht letzteres wieder in eine ſtärkere Form über, wenn das Verglichene nicht genannt, ſondern nur darauf hingezeigt wird (wie ſtatt: Lippen: dieſe ſchwellenden Himmel). Eine ganz gewöhnliche Wendung, die doch in der Lehre vom h. Abendmahl auf ſo wilde Verhärtung ſtieß, iſt die Bindung durch die Copula; lebendiger iſt das Band, wenn das Bild als bewegte Form im thätigen oder leidenden Zeitworte liegt oder von dieſem kühn ſubſumirt wird, wie wenn Hamlet „Dolche zu ſeiner Mutter ſpricht." — Die ruhigere Form des bildlichen Verfahrens, das Gleichniß, gewinnt dagegen, was ſie zu erzwingen verzichtet, indem ſie Bild und Gegenſtand auseinanderhält, durch ſtetigen Fortſchritt in ihrer Entwicklung, wie Northumberlands ſchönes Bild: Ganz ſolch ein Mann, ſo matt, ſo athemlos u. ſ. w. (Heinrich IV, Abth. 2. Act 1, Sc. 1.); natürlich verſtärkt ſich die überzeugende Kraft, wenn an die

Digitized by Google

Stelle der Vergleichungsformel die mimiſche Darſtellung tritt, wie in der Vergleichung der Krone mit zwei Eimern in Richard II, in ſo vielen claſſiſchen und namentlich orientaliſchen Erzählungen.

Was nun das Verhältniß der Sphären des Verglichenen und zur Vergleichung Hergeholten betrifft, ſo gibt es, genau genommen, nur Einen weſentlichen Unterſchied: es wird Engeres mit Weiterem verglichen, vom Einzelnen zum Allgemeinen, vom Sinnlichen zum beſeelteren Sinnlichen und zum Geiſt aufgeſtiegen oder umgekehrt vom Allgemeinen, Geiſtigen zum ſinnlich Geſchloßneren übergegangen. Wenn Sinnliches mit Sinnlichem verglichen wird, ſo wird man immer finden, daß entweder der verglichene Gegenſtand unorganiſch, unbewegt, oder unbeſeelt organiſch, das Bild bewegt, organiſch, beſeelt iſt (wie wenn z. B. treibende Wolken mit gejagten Roſſen verglichen werden), oder umgekehrt (wie wenn ich ein feurig bewegtes Roß mit Wellen, ſeine Mähne mit deren ſchäumendem Kamm vergleiche); und ähnlich wird, wenn Geiſtiges in Geiſtigem ſein Gegenbild findet, der Weg der Vergleichung vom Individuelleren, von dem, was *im* Geiſtigen relativ ſinnlich iſt, in das geiſtig Allgemeinere, das reiner Geiſtige gehen oder umgekehrt, es wird namentlich auf der einen Seite Geiſtiges mit ſeiner ſinnlichen Aeußerung zuſammengenommen, auf der andern dieſe abgezogen bleiben (wie wenn eine reine Empfindung mit einem Gebete, eine raſche Handlung mit der Schnelle eines Gedankens verglichen wird). Der natürliche und gewöhnlichere Weg iſt nun, wie ſich aus dem Geſetze der Individualiſirung von ſelbſt ergibt, der vom Allgemeinen zum Beſondern, vom Geiſte zum Körper, vom Menſchlichen zu der ungeiſtigen Natur. Allein man hüte ſich, dieſe Begriffe ungenau zu nehmen; ſie werden nach Umſtänden ſchwierig, was zunächſt abſteigende Vergleichung ſcheint, iſt, genauer betrachtet, aufſteigende, die aufſteigende aber hat im Bilde etwas relativ Abſteigendes. Das Natürliche, das Körperliche, kann von unbeſtimmter Weite, ungeſchloſſener Geſtaltung ſein, dann ſucht der Dichter das anſchaulich Beſtimmte, individuell Geſchloſſene gern im perſönlichen Leben, weil dieß individuelle Geſtalt hat; geht er aber nicht von einem Sinnlichen unbeſtimmter Art zu perſönlich Lebendigem als Ganzem, ſondern von einem Beſondern, ſelbſt Perſönlichen nur zu einer allgemeinen geiſtigen Beſtimmtheit, einem Zuſtand, einer Thätigkeitsform über, ſo iſt der Prozeß verwickelter. Hier wird man nämlich immer finden, daß vorher das Allgemeine dunkel perſonificirt wird und erſt auf dieſen Vorgang die aufſteigende Vergleichung ſich gründet. Wenn Leontes von Hermione ſagt: ſie war mild wie Kindheit und wie Gnade, ſo ſchweben dieſe dem Dichter dunkel wie Perſonen, wie Götter mit entſprechenden Zügen vor und mit dieſen abſoluten Weſen, worin jene Eigenſchaften in unbedingter Reinheit angeſchaut ſind, wird dann Hermione verglichen. Wenn Lenau die düſtre Wolke einen am Himmelsantlitz wan-

Digitized by Google

beinden bangen, ſchweren Gedanken nennt, ſo iſt der Gedanke eben in ſeiner ſinnlichen Erſcheinung genommen, wie er über das Angeſicht hinzieht, und dahinter liegt überdieß noch die Perſonification, daß der Gedanke wandelt. Man wird überhaupt finden, daß man alle wirklich aufſteigenden Vergleichungen erſt umkehrt und dann erſt wieder in die gegebene Stellung bringt. Man könnte z. B. ſagen: dieſes Fackellicht gleicht Shakespeare's Styl; dann wird der Zuhörer ſich beſinnen, warum man das poetiſche Colorit dieſes Dichters mit dem flackernden, in's Dunkel unruhig glühenden Feuer der Fackeln vergleichen kann, und hierauf wird er mit der Vergleichung im umgekehrten Weg einverſtanden ſein. Der Geiſt läßt ſich mit dem lichtvoll Durchſichtigen vergleichen; ich kann nun umgekehrt von einem ſtrahlenden, durchleuchteten Waſſerſpiegel ſagen: das iſt, wie Geiſt. Man ſteigt von der Materie auf, um den Geiſt in ſie hereinzuſehen. Es iſt eine Art von Genugthuung, die das Sinnliche dafür erhält, daß es ſonſt immer nur als Gegenbild dient; der tiefere Grund und Trieb iſt immer der, daß die Phantaſie von allen Puncten ausgeht, um Geiſt und Materie wechſelnd zu durchdringen, den Gegenſatz von allen Seiten anfaßt, dieſe zu beſeelen und jenen zu verkörpern. Doch iſt das aufſteigende Vergleichen zu ſparen und behutſam zu verwenden; es wird leicht geſchraubt, gemacht, ſublimirt. Lenau z. B. hat das Maaß weit überſchritten, er erſcheint auch darin unnatürlich überhitzt und vernichtet oft eine ſchöne Anſchauung durch das geiſtige Gegenbild. So wird im Gedichte: die nächtliche Fahrt, das düſter ſchöne Bild der durch das nächtliche Schneegefilde im Schlitten geführten Leiche durch die Vergleichung mit dem Schickſale Polens plötzlich zur Allegorie, zur bloßen Hülſe herabgeſetzt. Die aufſteigende Vergleichung wird leicht wider Willen komiſch, wenn der Sprung zu ſtark, namentlich wenn er moraliſirend iſt. Kant bewunderte noch den Vers: „die Sonne quoll hervor, wie Ruh' aus Tugend quillt", worüber wir jetzt lächeln. Die ganze Gattung eignet ſich aber vortrefflich für die abſichtliche Komik (er ſah aus wie eine Predigt, ſie iſt ein Lehrgedicht und dergl.).

Es iſt klar, daß die Metapher und trotz dem auseinanderhaltenden „Wie" ſelbſt die Vergleichung in ihrer höchſten Innigkeit und Energie das Bild, wenn es ein beſeeltes iſt, nicht neben dem Verglichenen ſtehen laſſen, ſondern in dieſes herüberziehen, als wäre es ſeine Seele. Wir ſind zu der Perſonification von der Synekdoche übergegangen und haben bei den Bemerkungen über allgemeine Beſeelung ſchon Solches beigebracht, was zunächſt metaphoriſch, tiefer genommen Beſeelung, beſeelende Perſonbildung iſt. Die Synekdoche ſetzt das Allgemeine der eigenen Sphäre des Gegenſtands für dieſen; Gleichniß und Metapher bringen ihr Bild aus fremder Sphäre und doch vollbringen auch ſie einen freien augenblicklichen Schein, als wäre das Eine im Andern gegenwärtig. Wenn Exeter in Heinrich V ſagt: meine

Digitized by Google

Mutter kam mir in's Auge und übergab mich den Thränen, so wird sich eine lebendige Phantasie dieß nicht in die trockene Aeußerlichkeit der Vergleichung auflösen: eine weibliche Rührung kam über mich, als würde der Theil meiner Natur, den ich von meiner Mutter geerbt, über den männlichen Herr, sondern ein Bild wird vor uns auftauchen, als schwebte der Geist der Mutter herein in den Sohn wie ein Thauwind und schmölze seine männliche Härte. Vergleichungen der äußern Natur mit Geistigem werden frostig, allegorisch, wenn das Bild zu bestimmt heraus und neben die Sache hingestellt ist. Es mögen wohl z. B. in gewisser Stimmung die letzten Wellenschläge nach einem Sturm im Gefühl anklingen wie das Nachzucken einer Leidenschaft, die sich eben erst gelegt hat, aber wenn Lenau, nachdem die Naturerscheinung geschildert ist, mit „also zuckt nach starkem Weinen" u. s. w. fortfährt, so tritt das moralische Phänomen äußerlich neben das natürliche und vernichtet eigentlich dieses, statt innig hineingefühlt zu sein.

In aller Vergleichung soll natürlich der Vergleichungspunct treffend, schlagend sein. Othello's Bild für das schauerliche Nachwirken von Jago's Einflüsterungen über Desdemona's Tuch: „o, es schwebt um mich so wie der Rab' um ein verpestet Haus" ist ein schönes Beispiel tiefer Zweckmäßigkeit im Gleichniß. Ruhige Kraft des Ueberzeugens ziemt vorzüglich der epischen Poesie; Göthe's Geist erweist sich in der einfachen Nothwendigkeit und plastischen Sicherheit seiner Bilder als vorzüglich episch, selbst im Drama. Wir greifen aus der unendlichen Fülle nur als nächstes, bestes Beispiel das tief schlagende Bild des Orestes in der Iphigenie von den Furien heraus, die ihn nur so lange verschonen, als er im Heiligthum Dianen's weilt: „Wölfe harren so um den Baum, auf den ein Reisender sich rettete". Auch in der Prosa ist er außerordentlich reich an solchen ruhig treffenden Bildern (z. B. an Frau v. Stein auf der Harzreise: „die Menschen streichen sich bei meinem Incognito recht auf mir auf wie auf einem Probirsteine"; — „behalten Sie mich lieb auch durch die Eiskruste, vielleicht wird's mit mir wie mit gefrornem Wein"; — aus der Schweiz: „Himmelsluft, weich, warm, feuchtlich, man wird auch wie die Trauben reif und süß in der Seele"). Es muß aber auch ächt poetische Bilder, und zwar im ernsten Gebiete, geben, die nicht unmittelbar einleuchten und doch tief treffend sind. Dieß führt auf den Unterschied der Style und muß bei der Betrachtung desselben zur Sprache kommen.

Die Vorschrift, *im Bilde zu bleiben*, kann den ächten Dichter nicht unbedingt binden. Wirkliche Verstöße, die man als sog. Katachresen zu den Sünden gegen den Geschmack zählen muß, finden nur da Statt, wo durch einen eigentlichen lapsus der Aufmerksamkeit aus einer Vergleichungs-Region in eine andere übergeschritten wird, die keine naturgemäße Ver-

Digitized by Google

bindung mit der ersten zuläßt, oder wenn mit fühlbarer Absichtlichkeit ein Bild ausgesponnen und doch nur scheinbar festgehalten wird, wobei gewöhnlich Verwechslungen der verglichenen Seite des Subjects mit andern Seiten desselben sich einschleichen (vergl. J. Paul Vorsch. d. Aesth. §. 51 das Beispiel aus Lessing), oder endlich, wenn eine üppige Phantasie keine Grenze mehr achtet und mit Kühnheiten, die bei richtigerem Maaß erlaubt wären, gar zu freigebig ist, wie die romantische mit ihren ewigen klingenden Farben, duftenden Tönen, singenden Blumen u. s. w. An und für sich ist es nichts weniger, als unnatürlich, wenn die Verwandtschaft, worin die bereits als Bild dienende Erscheinung mit andern steht, die Phantasie anzieht, von jener zu diesen weiter zu gehen, um den verglichenen Punct immer voller, kräftiger zu beleuchten und allerdings auch, um neue Puncte oder Seiten des Gegenstands, sofern es nur mit heller poetischer Einsicht geschieht, in die Vergleichung einzuführen. So ist z. B. ein Feuerregen ein gewöhnlicher Ausdruck; wenn nun ein Affect wegen seiner verzehrenden Gewalt mit Feuer verglichen wird, so bezeichnet der Regen die Fülle, die gehäuften Schläge seiner Aeußerung und ein Feuerregen zorniger Worte ist ein durchaus natürliches Bild. Der Dichter kann auch im Bilde bleiben, eine andere Seite desselben hervorheben und auf eine andere Seite des Verglichenen anwenden wie in den schönen Worten des Orestes: die Erinnyen blasen mir schadenfroh die Asche von der Seele und leiden nicht, daß sich die letzten Kohlen von unsers Hauses Schreckensbrande still in mir verglimmen. Mit dem Worte „letzten" wird hier das Leiden in Orestes Seele in den Begriff des allgemeinen Unglücks seines Hauses, das mit ihm endigen sollte, umgewendet. Die Grenzlinie, hinter welcher für die Uebergänge aus einem Bild in das andere, aber freilich auch für das einfache Fortführen eines Bildes das Abgeschmackte beginnt, ist freilich zart und läßt sich darüber im Allgemeinen nichts bestimmen, als daß der Act des Vergleichens in seinem Wesen immer ein einfacher Wurf der Phantasie bleiben muß, nie in ein Festrennen und Zerren übergehen darf, denn dieß fordert den Verstand heraus, der den Schein höhnisch aufhebt. Shakespeare hat bekanntlich in seiner jugendlichen Periode jenem abgeschmackten Mode-Tone seiner Zeit, den man Euphuismus nannte, nicht geringen Zoll gezahlt; doch ist nicht zu übersehen, daß manche besonders seltsame Bilder, die in dieß Gebiet gehören, mit dem offenbaren Bewußtsein überkühner Hyperbeln gebraucht sind, die einen besonders tiefen und starken Affect bezeichnen sollen. So haben dieselben in ihrer Absurdität doch einen eigenthümlich starken Hauch von Stimmung, wie wenn Richard II sagt: macht zu Papier den Staub und auf den Busen der Erde schreib' ein regnicht Auge Jammer. Wie dieser unglückliche Fürst so in seinem Schmerze wühlt, brütet er (— der Bilderwechsel in diesen Worten sei auch erlaubt —) ein andermal die Hyperbel

Digitized by Google

aus: selbst die fühllosen Brände des Kamins, bei dem die Königin seinen beklagenswerthen Fall erzähle, werden mitleidsvoll das Feuer ausweinen und theils in Asche, theils kohlschwarz um die Entsetzung eines ächten Königs trauern. Shakespeare fühlte hier gewiß das Kindische und wollte es, ohne daß er darum ganz entschuldigt wäre. Noch weniger ist die Uebertragung eines an sich schon hyperbolischen Bilds in ein weiteres, das dann ganz absurd wieder einen eigentlichen Zug vom Verglichenen aufnimmt, durch die Situation entschuldigt in der Stelle von Romeo und Julie, wo dieser schwört, wenn er Rosalinden verlasse, so sollen seine Thränen Feuer werden und nachdem sie so oft (in ihrer eigenen Fluth) ertränkt waren und doch nicht sterben konnten, nun für ihre Lüge als durchsichtige (!) Ketzer verbrannt werden. Wir werden jedoch am Folgenden zeigen, daß manche Bilder Shakespeare's, welche die Phantasielosigkeit noch heute für geschmacklos erklärt, nicht nur keiner Entschuldigung bedürfen, sondern vielmehr die höchste Bewunderung verdienen.

§. 853.

1. Die, der musikalischen Wirkung verwandteren, Formen der subjectiven Belebung (vergl. §. 851) sind die sogenannten **Redefiguren**: **Bewegungslinien der Stimmung**, wie sich solche in der Sprache niederschlagen. Ein Theil derselben liegt näher an der Grenze der objectiven Veranschaulichung theils durch bildlichen Charakter, theils durch Aufnahme der Redeformen der Handlung; ein anderer enthält die Unterschiede der Fülle und Enge, des Anschwellens und Abschwellens im Flusse der Empfindung, ein anderer die
2. Intensitäts-Unterschiede des einzelnen Moments. Dem eigentlich Musikalischen nähert sich die dichterische Sprache durch **Klangnachahmung**.

1. Man begreift unter dem Figürlichen öfters auch das Tropische, in genauerer Unterscheidung bezieht sich aber der Begriff des anschaulichen Bildes, der hier in figura liegt, nicht auf ein festes Object, das dem innern Auge gegenübertritt, sondern auf die Linien der Sprachbewegung als Ausdruck der Stimmung: die Wissenschaft versucht mit dieser Bestimmung ein Aehnliches, wie die Zeichnung, wenn sie die Bewegungen eines Tanzes durch die Figur auf der horizontalen Fläche darstellt, nur daß die Abstraction vom Dichter, der Versuch, die Formen seiner Rede ohne den wirklichen Inhalt des einzelnen Zusammenhanges zu fixiren und aufzuzählen, ein ungleich härterer, mühsamerer und durch das Unbestimmbare der freien Bewegung mangelhafterer Act ist, als dort die Abstraction vom Tänzer. Der §. sucht einige Ordnung in die bisher durchaus verworren aufgehäufte Masse zu bringen durch die aufgestellte Eintheilung. Demnach unterscheidet sich zuerst

Digitized by Google

eine Gruppe von Figuren, welche dem Gebiete der objectiven Veranschaulichung näher liegt, und in diesem wieder zwei Arten: die eine ist wirklich malerisch und würde daher entschieden zu jenem Gebiete gehören, wenn nicht der Accent hier mehr auf die Stimmung, als auf die bildliche Natur des Mittels fiele. Unter diesem Standpuncte kann die Hyperbel (vergl. §. 851, Anm. 1.) hieher gezählt werden; lächerlich ist es, die Beschreibung (Diatypose und Hypotypose) unter den Figuren aufzuzählen, außer etwa, sofern man im Auge hat, daß sie durch erwärmte Stimmung eintritt, wo sie nicht erwartet wurde; die Umschreibung ist, wenn sie den eigentlichen Ausdruck wählt, nichts, als eine Auflösung des Subjects, das von der Sprache in die Einfachheit des Begriffs zusammengezogen ist, in seine Eigenschaften, wenn den uneigentlichen, gehört sie unter die Metaphern, und nur entfernt, sofern man auch hier die besondere Wärme der Stimmung als Grund der Vermeidung des logischen und eigentlichen Ausdrucks betont, unter die Figuren. Die sog. Distribution, eine malerisch entwickelnde Auseinanderlegung statt des directen Ausdrucks, verdient nur zweifelhaft unter derselben Bedingung diese Stelle, entschiedener die Häufung, Cumulation, denn es ist Affect, was hier in wiederholten Schlägen wirkt, deren Qualität an sich zwar malerisch sein mag. Eine andere Reihe von Figuren stellt sich durch ihren dramatischen Charakter in die Nähe des Bildlichen, sie ist objectiv durch Fiction von Personen und Hervorbrechen der eigenen: Anrede, Frage und Antwort, Einführung Redender, Ausruf. Diese Formen, die sich im wirklichen Drama, zum Theil auch in der lyrischen Poesie, von selbst verstehen, sind in der epischen Darstellung ein Ausdruck der erhöhten Stimmung, die einen Inhalt in Gespräch und Handlung umsetzt; sie wären bei der Personification aufzuführen, wenn es sich nicht hier um die subjective Bewegtheit als Ursache des Verfahrens handelte. In Lessing's Styl wird Alles lebendiger Dialog; Göthe erkannte selbst ein Kennzeichen seines Dichterberufes darin, daß jeder Gegenstand des Nachdenkens sich in seinem Innern zu einem bewegten Gespräche zwischen Personen verwandle, welche die verschiedenen Standpuncte, Gründe u. s. w. vertreten. — Zu der zweiten Ordnung von Figuren, die der §. aufführt, gehört der Klimax und Antiklimax, der Pleonasmus, die Wiederholung mit ihren verschiedenen Arten (Anaphora u. s. w.), die Abbrechung und Auslassung (Aposiopese und Ellipse), das Asyndeton und Polysyndeton. Man sieht leicht, daß ein Theil dieser Formen, welche sämmtlich Steigen und Fallen, Fülle und Enge, Vorsturz, Fluß und Stocken des Redestroms charakterisiren, directer die innere Qualität der Stimmung, ein anderer ihren Niederschlag in der Sprachform anzeigt. Man hat daher Wortfiguren und Sinnfiguren oder Sachfiguren unterschieden, allein der Unterschied ist flüssig und nicht zu verwundern, daß in der Anwendung desselben keine Uebereinstimmung herrscht.

Digitized by Google

Asyndeton und Polysyndeton z. B. drücken deutlich verschiedenen Stimmungsrhythmus aus und umgekehrt kann von Klimax und Antiklimax in der Lehre von der Poesie nur insofern ausdrücklich die Rede sein, als sich Steigerung und Senkung in der Sprachform niederlegt. Reine Wort- oder Formfiguren sind nur bestimmte grammatikalische Unregelmäßigkeiten, wie Synkope, Apokope, Zeugma u. s. w., über die weiter nichts zu sagen ist, als daß sie in der Poesie häufiger vorkommen werden, als in der Prosa, weil dieselbe auch an dem rein technischen Sprachgesetz ihre Freiheit geltend zu machen liebt. — Zu dieser zweiten Ordnung mag, wenn man sie außer ihrem Zusammenhang im komischen Prozesse betrachtet (vergl. §. 201 ff.), auch die Ironie (mit der Litotes) als Figur gezählt werden, denn man kann sie als eine Rückhaltung des Sprachflusses auffassen, der sich wie hinter einer Schleuse spannt, um errathen zu lassen, daß das Verborgene das Gegentheil des Sichtbaren ist. — Bei der dritten Ordnung handelt es sich von den punctuellen Accenten, welche sich auf den einzelnen Moment der Rede werfen; hieher gehört die Betonung durch Contrast, wie sie in der Sprachform als Inversion, Anaklase, Epanodos, Antithese erscheint. Die letztere bedeutet hier einen Widerspruch zwischen Subject und Epitheton (z. B. der arme Reiche), eine sehr wirksame, aber auch leicht zu mißbrauchende Form, wie sie denn in der Marinischen Jagd nach concetti einst besonders beliebt war.

2. Die Onomatopoesie verhält sich zu dem allgemeinen, stetigen Einklang zwischen Tonfall und Inhalt, der in aller ächten Dichtung mit innerer Nothwendigkeit herrscht, wie ein vereinzeltes, besonderes Spiel, den nachahmenden Tonspielereien der Musik ähnlich und wie diese nur sparsam anzuwenden. Der sausende Diskus des Odysseus und der rückwärts zu Thal polternde Stein des Sisyphus sind berühmte Beispiele aus Homer; nicht leicht ein schöneres, ungesuchteres bietet die moderne Literatur, als die herrliche Stelle in Göthe's Faust, wo die Folge der Consonanten und Vocale genau zu beobachten ist:

Und wenn der Sturm im Walde braust und knarrt,
Die Riesenfichte stürzend Nachbaräste
Und Nachbarstämme quetschend niederstreift
Und ihrem Fall dumpf hohl der Hügel donnert u. s. w.

§. 854.

Der große Gegensatz der Style macht im sprachlichen Ausdruck seine ganze Stärke geltend. Der naturalistische und individualisirende Styl zeichnet durchaus enger in's Einzelne, greift daher kühner in das Niedrige und Platte, zugleich aber bricht das tiefere Geistesleben, das ihn hiezu berechtigt, unruhiger, aufgeregter, traumartiger in Bildern und Figuren hervor.

Digitized by Google

Hier namentlich iſt das Beiſpiel der Malerei belehrend, der Gegenſatz iſt genau derſelbe, wie zwiſchen den großen italieniſchen Meiſtern, Raphael an der Spitze, und Rubens, Rembrandt nebſt den holländiſchen Kleinmalern im Sittenbilde. Wir greifen ſogleich in's Concrete und führen namentlich einige Beiſpiele auf, welche zeigen, wie anders der claſſiſche gehobene Schiller fühlt, als Shakespeare, der maleriſche Individualiſt in der Poeſie. Bei dieſem zählt Makbeth dem Mörder, dem er erwiedert, er ſei nur dem Geſchlechte nach Mann, wie die furchtſamen kleinern Hunde im Verzeichniß des Hundegeſchlechts freilich auch mitlaufen, neun Racen auf, Schiller in ſeiner Ueberſetzung hält bei der zweiten inne: der claſſiſche Styl, der auf dem Kothurne geht, fürchtet durch engeres Spezialiſiren platt zu werden, der charakteriſtiſche ſcheut es nicht, er geht durchaus in's Detail und ſorgt für die Haltung der poetiſchen Würde durch Ton und Stimmung im Ganzen. Sicher hätte Schiller den verbannten Romeo nicht die Fliege und die Maus um Juliens Nähe beneiden laſſen und doch gehört dieß nicht unter Shakespeare's Geſchmacksverletzungen, ſondern iſt nur genau wahr gefühlt; und wenn Shylock ſein böſes Wollen mit der Thatſache gewiſſer Idioſynkraſieen belegt, die er ſo ſpeziell aufführt („es gibt der Leute, die kein grunzend Ferkel ausſtehen können" u. ſ. w. Act 4, Sc. 1), ſo geſchieht dieß zwar in einer Komödie, doch im ängſtlich ſpannenden Theile derſelben, und kein Dichter der claſſicirenden Richtung hätte einen finſtern Charakter, der doch etwas Tragiſches hat, in ſeiner Rede ſo detaillirt. Solche Züge ſind aber nur vereinzelte Merkmale der Zeichnung des Charakters, der Leidenſchaft, der Handlung und aller Dinge, wie ſie im charakteriſtiſchen Styl vorneherein darauf angelegt wird, die Eigenheit der Züge bis in's Kleine mitaufzunehmen, mag dieß auch im ernſten Zuſammenhang ſo oder ſo in das Komiſche auslaufen. Daſſelbe ſpricht ſich denn auch im Bildlichen aus. Wenn Hamlet in einer hochtragiſchen Scene, in der äußerſten Spannung des Gemüths und aller Nerven dem Geiſte ſeines Vaters zuruft: brav gearbeitet, wackerer Maulwurf! ſo iſt dieſer Abſprung in das Platte allen denen, welche im Sinne des directen Idealiſmus auffaſſen, rein ungenießbar; ſie verſtehen nicht, wie recht wohl Shakespeare weiß, daß das platt iſt, und wie er es gerade darum ſeinem tragiſchen Humoriſten in den Mund legt; man kann recht wohl die verborgen arbeitende Macht, die endlich eine Unthat an das Licht bringt, mit dem ſtillen Wühlen eines Maulwurfs vergleichen, ja Hegel wendet die Stelle treffend auf den Geiſt in der Weltgeſchichte an, wie er lange in unſichtbarer Tiefe thätig iſt, aber in den großen Momenten der Kriſe ſich an das Licht herausarbeitet; freilich liegt trotz der Wahrheit des Vergleichungspunctes wegen der übrigen Kleinheit des Bildes eine komiſche Incongruenz darin, dieſe aber iſt gerade beabſichtigt, um durch die Ironie des weiten Abſtands die Hoheit des Ver-

Digitized by Google

glichenen um so mehr zu betonen. Dazu kommt die Stimmung im gegebenen Momente: Hamlet ist freudig gehoben durch die Entdeckung eines längst geahnten Verbrechens und er liebt es, eine große Genugthuung im Tone gemeiner Lustigkeit auszudrücken, nicht um jene, sondern um diese zu ironisiren; man vergleiche sein Benehmen nach der Wirkung des aufgeführten Schauspiels auf den König. Solche Sprünge sind denn im classischen und classisch auffassenden modernen Style gar nicht denkbar. Zwar darf man den Unterschied zwischen diesen beiden letzteren auch nicht übersehen: Homer und die griechischen Tragiker hatten noch nicht das Lachen des modernen Stumpfsinns zu fürchten, der, wie zu §. 850 erwähnt ist, bei übriger Ungleichheit so schwer den Vergleichungspunct festzuhalten vermag, sie wimmeln von Bildern, welche die niedrige Sphäre nicht scheuen, wenn sie nur schlagende Wahrheit darbietet; Homer vergleicht seine Helden nicht nur mit Eseln, Stieren, Widdern, — diese Thiere waren überhaupt noch nicht für die Komik abgenützt, — er verschmäht es auch nicht, den Eigensinn der Fliege, den am Lande zappelnden Fisch herbeizuziehen, um dem hartnäckigen Muthe, der stets auf dieselbe Stelle im Getümmel sich wirft, dem schnappenden Röcheln des tödtlich Verwundeten ein haarscharfes Licht der Vergleichung zuzuführen. Solche Bilder kommen uns naiv vor, sind aber nur rein poetisch und beiden entgegengesetzten Stylen gemeinsam; es ist daher nicht durch die übrigens allerdings zarteren Grenzen des classisch gebildeten Gefühls gerechtfertigt, sondern nur sehr bezeichnend für seine rhetorische Art, wenn Schiller sich scheut, in dem treffenden Bilde von dem Geier und den Küchlein zu bleiben, wo Makduff ausruft: „All' die lieben Kleinen? Ihr sagtet: alle? — Höllengeier! — Alle? — Wie, meine süßen Küchlein mit der Mutter auf einen gier'gen Stoß?" und übersetzt: „Alle! Was? Meine zarten kleinen Engel alle? O höllischer Geier! Alle! Mutter, Kinder mit einem einz'gen Tigergriff!" Wahrhaft platt sind diese vermeintlich erhabeneren „Engel" und der „Tiger", zugleich hat die Scheue vor dem einfach Wahren hier zu einer wirklich ganz unstatthaften Katachrese geführt (vgl. über dieses belehrende Beispiel: Timm, das Nibelungenlied u. s. w. S. 25). Wenn aber im Uebrigen der charakteristische Styl auch in diesem Gebiete sich scharf genug von dem plastisch idealen unterscheidet, wenn er gerade darum ungleich mehr wagt, weil die Tiefen des Geistes, die er aufdeckt, die freie Entlassung der Particularität nicht nur ertragen, sondern sogar fordern, damit die Macht des Bandes sich zeige, welches die Extreme zusammenhält, so bricht jene vertiefte Haltung und Stimmung auf der andern Seite in Bildern aus, welche überpathetisch, visionär, verzückt erscheinen, welche, auf den ersten Blick seltsam und wildfremd, demjenigen, der sich in den Zustand zu versetzen vermag, bei näherem und längerem Anschauen klar werden, wie Rembrandt's traumhaft in's Dunkel leuchtendes Helldunkel oder das wilde Licht des Blitzes

Digitized by Google

auf dem Sanherib von Rubens. Der Dramatiker wird ſolche traumhafte Bilder den Momenten der tiefſten Erregung vorbehalten. Ein ſolches Bild gebraucht der entzückte Romeo in der Gartenſcene: „herrlich über meinem Haupt erſcheinſt du mir in dieſer Nacht wie ein beſchwingter Bote des Himmels den erſtaunten Menſchenſöhnen, die rücklings mit weit aufgeriſſ'nen Augen ſich niederwerfen, um ihm nachzuſchaun." Man hat ſelbſt neuerdings, nachdem wir längſt die ſtumpf phantaſieloſe Kritik des guten Geſchmacks hinter uns haben, Makbeth's ungeheures Geſicht von den Folgen der Ermordung des Königs für abgeſchmackt erklärt: „Duncan's Tugenden werden wie Engel poſaunenzüngig Rache ſchrei'n dem tiefen Höllengreuel dieſes Mords und Mitleid wie ein nacktes, neugebornes Kind, auf Sturmwind reitend, oder Himmels-Cherubim zu Roß auf unſichtbaren, luft'gen Rennern werden die Schreckensthat in jedes Auge blaſen, bis Thränenfluth den Wind ertränkt." Der Vergleichungspunct iſt die furchtbare Schnelligkeit und Gewalt, mit welcher die Folgen des Mords, die Kunde, die tiefe Empörung der Gemüther, Abſcheu, Rachtrieb, Mitleid eintreten. Daß auf den Sturmwolken Duncan's Tugenden als Engel hinſauſen, iſt eine nur natürliche Perſonification und Zungen, deren Ruf ſo ſtark iſt wie Poſaunenton immer noch keine übertriebene Hyperbel, dann folgt eine ganz ungewöhnliche Vertauſchung von Subject und Object, indem der Gegenſtand des innigſten Mitleids, ein nacktes, neugeborenes Kind, für das Gefühl des Mitleids geſetzt iſt, aber wer Phantaſie hat, kann ſich doch wohl in die Anſchauung verſetzen: es wird den Menſchen zu Muthe ſein, als ſehen ſie ein hülfloſes Kind in den Wolken hinſchweben, dem ſie zueilen müſſen, wie um es zu retten; die Cherubim, die nachfolgen, ſcheinen dieſes Kind wie eine Geiſter-Erſcheinung ſich vorausgeſandt zu haben, wie einen Genius des Mitleids, der die Geſtalt eines Objects des innigſten Mitleids annimmt, um dieſes zu erwecken; ſie ſelbſt, auf unſichtbaren luft'gen Rennern, ſind windſchnelle Diener der göttlichen Gerechtigkeit; mit dieſer Häufung ſammelt ſich Alles an wie zu einem Bilde der wilden Jagd und das wollte Shakespeare; daß der Gehörs-Eindruck ſich dann in ein Anwehen der Augen verwandelt, indem der Weg, den die Kunde vom Ohr zum Gefühle, von da in's Auge nimmt, überſprungen wird, dieß iſt ein Uebergang, dem man in ſo tiefer Aufwühlung der Einbildungskraft ſollte folgen können, und daß „die Thränenfluth den Wind erſtickt", iſt nur lebendiger Ausdruck dafür, daß, wie Sturmwind ſich in Regen auflöst, die Gefühle bei der erſten Kunde dieſes Mords ſich alle in einen grenzenloſen Schmerz auflöſen werden, der dann ſeine Wirkung ſo ſicher haben wird, wie angeſchwollene Fluthen. Alle Folgen von Makbeth's Mord ſind in dieſer furchtbaren Viſion zuſammengefaßt, das Drama entwickelt in klarer Handlung, was in ihr ſeltſam helldunkel enthalten iſt; nicht in jeder Stimmung, nicht aus dem

Digitized by Google

Munde jeder seiner Personen dürfte der Dichter so wilde, rasch überspringende, phantasmagorische Bilder vorbringen, wohl aber dem Helden, dem er ein so nervöses Wesen, eine so gefährliche Romantik der Phantasie geliehen hat, durfte er sie in der höchsten Spannung, da er mit Eins eine entsetzliche Zukunft überblickt, auf die Lippen legen. — Etwas eigenthümlich Bewegtes aber haben alle Bilder Shakespeare's; sie gemahnen uns, wie wenn man mit unruhigem, blutrothem Fackellicht in eine Stalaktiten-Höhle leuchtete, wogegen die Vergleichungen der Griechen und Göthe's wie eine Sonne ruhig aufgehen und Zug für Zug den Gegenstand in scharfer Deutlichkeit des Umrisses aufzeigen. Dieß ist episch; die griechischen Dramatiker haben allerdings etwas von Shakespeare's bewegter, geisterhafter Gluth, doch gekühlt im plastischen Formgefühle.

Der charakteristische Styl wird auch im nicht bildlichen Gebiete, dem der sog. Figuren, im Allgemeinen der kühnere sein. Subjectiver bewegt, wie er ist, erlaubt er sich eine naturalistische Freiheit auch in Behandlung der Sprachregeln und wirft sich in trotziger Nachlässigkeit gegen die classische Correctheit auf. Auch hierin ist der erste große Dichter dieses Styls, Shakespeare, ein Beispiel, besonders belehrend aber der Muthwille der Schreibart in der Sturm- und Drang-Periode, denn dieser gieng von der gesteigerten, überschwenglichen Empfindungsfülle aus (vergl. §. 846, a.), die sich aber aus ihrer inneren Herrlichkeit zugleich das Recht des derbsten und freiesten Umspringens mit der Sprache nahm; die Natur wurde in dem doppelten Sinne des Gefühls der Unendlichkeit und gleichzeitig als die sogen. liebe Natur, als Cynismus entfesselt und beides schlug sich insbesondere in den Formen nieder, die man Figuren nennt; da wimmelt es denn namentlich in Göthe's Jugendstyl von Apostopesen, Abbrechungen, unendlichen Ausrufungen u. s. w. bis hinaus auf die eigentlichen Formfiguren, die Weglassungen des Artikels, des persönlichen Fürworts, des Hülfszeitworts, die Stutzung der Endsylben, die Provinzialismen. Als aber Göthe sich classisch geläutert hatte, nahm er nach und nach jenen vornehm gereinigten, bequem säuberlichen Styl an, der von der Kraft des Naturalismus nur zu weit abliegt und ein neuer Beleg ist, daß die Stylrichtungen sich nicht zu weit von einander entfernen sollen.

§. 855.

Der poetische Styl im engeren formalen Sinne des Worts legt sich als Rhythmus in der Sprache nieder (vergl. §. 839, a.). **Derselbe besteht in regelmäßiger Wiederkehr einer bestimmten Anzahl von Zeitmomenten, welche von einem Accente beherrscht werden, also sich nach dem Merkmale der Stärke und Schwäche unterscheiden. Vermöge einer natürlichen inneren Verwandtschaft der**

Digitized by Google

Stärke und der Zeitdauer des Tons erscheinen bei organischer Entwicklung diese Unterschiede zugleich als ein bestimmter Wechsel von Kürzen und Längen. Dieses System ist ein reines, selbständiges Kunst-Erzeugniß, das sich über die Sprache als ihr Material überbreitet.

Wir versuchen, zuerst das Wesentliche der poetischen Rhythmik allgemein aufzustellen, wiewohl diese Abstraction schwer und die Hinweisung auf den durchgreifenden Unterschied der concreten Style schon hier nicht zu vermeiden ist. Die rhythmische Form ist in ihrem ursprünglichen Wesen ein reines Taktleben: es folgen sich in geordneter Wiederkehr bestimmte Abschnitte, die sich in Zeit-Einheiten, Momente, Moren von bestimmter Anzahl theilen und von einem unter ihnen, der die stärkere Intention, den Ictus, die Arsis (was in der Musik Thesis heißt), den Accent hat, beherrscht, getragen werden. Mit innerer Nothwendigkeit fällt dieser stärkere Druck auf die erste der von ihm beherrschten Moren, denn ein Fortgang in der Zeit, der sich in Momente theilt, gleicht immer einer Bewegung und diese bedarf eines Ansatzes, Abstoßes, von welchem folgende Bewegungen abhängen und welcher regelmäßig wieder eintritt. Dieses System erweitert sich zur rhythmischen Reihe, indem der einzelne Taktabschnitt im Größern sich so wiederholt, daß ein verstärkter Accent, wie vorher der einfache Einen Abschnitt, so drei Abschnitte beherrscht. Diese Reihen sind nicht mit dem Verse zu verwechseln; der Vers kann aus mehreren Reihen bestehen, oder (durch den Reim) Eine Reihe zerschneiden. — Der Zeit nach sind die Momente des Takt-Abschnittes ursprünglich gleich; der Unterschied der Länge und Kürze ist nicht, wie so häufig geschieht, mit dem des Accents zu verwechseln. Es steht, wie sich zeigen wird, dem Style, der diese beiden Kräfte in Verbindung setzt, ein anderer gegenüber, der in seiner ursprünglichen, rein nationalen, selbständigen Ausbildung nur Takt-Verhältnisse, keine Längen und Kürzen kennt und erst später auch diese Seite in gewissem Sinne sich aneignet. Dazu wird derselbe allerdings durch die innere Natur der Sache selbst getrieben, denn zwischen Accent und Länge besteht eine innere Wahlverwandtschaft und der Styl, welcher ursprünglich das im engeren Sinn Rhythmische mit dem Zeitbegriff in Verbindung setzt, ist der organischere, normalere. Intention und Zeitaufwand ziehen nämlich einander darum mit Nothwendigkeit an, weil naturgemäß auf dem stärkeren Theil auch länger verweilt wird. Die Intention, die zugleich Länge ist, wird nun aber zwei der vorher gleichen Momente umfassen und so tritt eine Länge an die Stelle von zwei Kürzen. Nur ist dieß kein völliges Zusammenfallen und es darf nicht schlechthin als eine Unregelmäßigkeit, sondern nur als ein seltener Rückgang auf die noch nicht vollzogene Verbindung von Accent und Länge angesehen werden, wenn im Verse sich eine Länge mit Arsis in zwei Kürzen, deren erste die Arsis

Digitized by Google

hat, aufgelöst darstellt; der Rhythmus gestattet die Wahl zwischen zwei Kürzen und einer Länge auch in dem nicht betonten Theile des Fußes, wie z. B. im daktylischen Rhythmus zwischen Daktylus und Spondäus: ein Beweis, daß die Sprache mit ihren gegebenen Längen und Kürzen zu dem reinen rhythmischen Gesetze als ein Anderes hinzukommt und ihm in seiner Anwendung den Ausdruck der Mannigfaltigkeit gibt. Das rhythmische Gesetz ist nicht der Sprache entnommen, nicht aus Verwendung der in der Sprache gegebenen Accente, Längen und Kürzen entstanden; es konnte sich natürlich nur an ihr ausbilden, allein es wurde in jener ursprünglichen Poesie, welche dem Bewußtsein der Regel vorhergieng, nur aus ihr herausgehört, was ursprünglich als ein Reines, Selbständiges in der Seele und dem Nerve liegt, ein Ideales, das, wie es nun sein Leben zur erkannten Regel gestaltet hat, sich frei als künstlerisches Prinzip über das Sprachmaterial herbaut, es in seinen Rahmen faßt. Das Rhythmische in dieser seiner Reinheit kann daher zwar nur im Ton ausgedrückt werden, ist aber an sich eine reine Bewegung und ebensogut in sichtbarer, als in hörbarer Form, als Hebung, Senkung der Hand, beschleunigte oder verweilende Gebärde zu versinnlichen.

§. 856.

Der Unterschied von der Musik besteht also wesentlich darin, daß der poetische Rhythmus aus dem Leben des Tones nur den Unterschied der Stärke (in Verbindung mit dem der Länge und Kürze), jene dagegen im Rahmen des Taktes als ihr Haupt-Ausdrucksmittel den Unterschied der Höhe entnimmt und verwendet. Das rein quantitative Wesen der Rhythmik gewinnt dagegen eine qualitative Füllung, indem es in der Sprache als ein System articulirter und ausdrucksvoller Laute verwirklicht wird; hier treten zugleich Momente hinzu, welche der Melodie, der Klangfarbe, selbst der Harmonie analog sind, und dieß wird um so mehr gefordert und der Fall sein, je weniger streng und organisch das reine rhythmische Gesetz zur Herrschaft gelangt.

Die poetische Rhythmik und die Musik beziehen sich verschieden auf ein Gemeinschaftliches, das Ganze des Tons. Jene kann sich nur in dem durch Verbindung von Vocal und Consonant zur Sprache articulirten Tone verwirklichen; so bleibt ihr nur der Unterschied der Stärke und Schwäche nebst dem der Länge und Kürze als ihr Element übrig. Die Kunst der reinen Empfindung aber, die Musik, bewegt sich im Tone wesentlich, sofern er nicht zur Sprache erhoben ist, sie hat es daher mit dem Unterschiede der Höhe und Tiefe als dem Elemente zu thun, worin die Qualität des Gefühls ihren Ausdruck findet, sie kann in diesem Sinn Entwicklung des Vocals genannt werden. Die Rhythmik dagegen hat mit diesem Unter-

Digitized by Google

ſchiede nichts zu ſchaffen. Das Band zwiſchen ihr und der Sprache kann ein engeres oder freieres ſein; die deutſche Rhythmik entnimmt den Unterſchied der Stärke und Schwäche aus dieſer, die antike that es nicht; allein der Satz, daß die Rhythmik nur in der Sprache realiſirt werden kann, bedarf der Verſtärkung durch die erſtere Thatſache nicht, er ſteht feſt auch bei dem antiken Verhältniß, wogegen in der Muſik, wenn ſie ſich mit der Sprache verbindet, dieſe durchaus nicht die Bedeutung eines Vehikels hat, deſſen die beſtimmende Kunſtgattung bedarf, um zu exiſtiren. Die Füllung, die der Rhythmus durch ſeine Realiſirung in der Sprache erhält, bringt nun aber dennoch Elemente hinzu, welche näher oder entfernter dem Muſikaliſchen entſprechen. Den Sprachlauten iſt nicht alle Reminiſcenz, daß ſie urſprünglich das Gefühl des Gegenſtands, des Tiefen, Dunkeln, Dumpfen, Hohen, Hellen, Offenen, Herben, Sanften, Geſchloſſenen, Freudigen, Schmerzlichen u. ſ. w. ausdrückten, verloren gegangen, man mag dieß zunächſt mit der Klangfarbe vergleichen; die Vocale ſprechen ſich zudem an ſich in beſtimmten Unterſchieden der Höhe und Tiefe aus und eine neue Welt von Muſik-ähnlichen Modificationen bringt (vom eigentlich muſikaliſchen Vortrag hier natürlich abgeſehen) die Declamation hinzu: Belebungen, die theils der Scala, theils jenem Unterſchiede der Stärkung oder Schwächung des einzelnen Tones angehören, der vom Takt-Accente wohl zu unterſcheiden iſt, theils der Beſchleunigung oder Hemmung im Tempo entſprechen; die Wiederkehr des Verſes endlich und beſonders die des ſymmetriſchen Wechſels in der Strophe wird zwar nur ſucceſſiv vernommen, aber das innere Gehör faßt das Nacheinander doch wie in ein gleichzeitiges Tönen zuſammen und dadurch nähert ſich der Eindruck entfernt dem Gefühle der muſikaliſchen Harmonie. Dieſe Anklänge an die Muſik verſtärken ſich, wo die Rhythmik ſich mit dem Reime verbindet; doch hängt damit Verluſt auf der andern Seite zuſammen, wie ſich zeigen wird.

§. 857.

Die Poeſie iſt gemäß dieſem Verhältniſſe nicht reine Kunſt der Stimmung wie die Muſik, ſondern des zur bewußten Vorſtellung entwickelten Inhalts der Stimmung, worin aber das Stimmungs-Element über dieſe Scheidung fortdauert und ſeinen Ausdruck in der rhythmiſchen Form findet. Dieſe Seite iſt aber ebendaher darauf eingeſchränkt, daß nicht das Ganze der Stimmung, daher auch nicht ihr individueller Wechſel, ſondern nur ihre allgemeine Gang-Art in der gemeſſenen äußern Kunſtform ſich Geſtalt geben kann. Denn obwohl die gleichförmige Wiederkehr von dem einfachen Fortgang im Verſe zum geregelten Wechſel von zwei ungleichen Verſen und weiter zu der ſymmetriſchen Zuſammenſtellung mehrerer verſchiedener Verſe in der Strophe, ja zur

Digitized by Google

Gruppirung verſchiedener Strophen fortſchreitet, ſo iſt es doch nur das inhaltvolle Wort ſelbſt, worin das Leben der Stimmung in ſeiner innerſten Qualität und ſeinem Verlaufe ſich den vollſtändigen Ausdruck gibt.

Hiedurch iſt genauer beſtimmt, was in §. 839 erſt allgemein über das Verhältniß der Poeſie zu der Muſik geſagt wurde. Die letztere füllt Tonleben mit Tonleben, auch ihr eigentlich Qualitatives iſt Ton als Ausdruck der bloßen Stimmung; die erſtere füllt ein blos quantitatives Tonleben mit dem Inhalte, der ſich aus der bloßen Stimmung herausgewickelt hat und im articulirten Wort als bewußte innere Anſchauung ausſpricht. In dem Quantitativen, worein er gefaßt wird, dem Rhythmus, iſt allerdings die Stimmung als einhüllendes und begleitendes Element über jene Ablöſung hinüber erhalten; das Stimmungs-Element, worin das Gedicht empfangen iſt, überlebt den Proceß, durch welchen der lichte Tag des Bewußtſeins aus dem Nebel hervorgetreten iſt; aber wenn ſo die Stimmung bleibt, während doch das Kunſterzeugniß mehr, als bloße Stimmung, iſt, ſo folgt, daß auch in der Seite, welche ihrem Ausdrucke dient, eben der rhythmiſchen Form nämlich, doch nicht das Ganze der Stimmung ſich offenbaren kann, denn ihr Innerſtes iſt übergegangen in die deutliche Sprache des Wortes, in ihm iſt das Gefühl Bewußtſein, der qualitative Kern deſſelben iſt alſo ein Anderes geworden. Es fragt ſich genauer, was übrig bleibt, wenn nicht mehr das ganze Leben der Stimmung als ſolches zum Ausdruck kommt. Der §. gebraucht für dieſes ſchwer zu bezeichnende Moment das Wort Gang-Art. Wie ſich der Takt als quantitativer Ausdruck der Stimmung von dem eigentlich Qualitativen derſelben unterſcheidet, geht daraus hervor, daß eine Tanz- und eine Trauer-Melodie in demſelben Takte componirt ſein können. Und dennoch wird ſich die freudige Stimmung und die traurige auch wieder qualitativ anders gefärbt zeigen nach Unterſchied des Taktes. Dieß iſt das Schwierige. Die Gang-Art zeigt vom Quantitativen auf das Qualitative, iſt eine verſchiedene Temperatur in demſelben, ohne mit ihm zuſammenzufallen. Es verhält ſich wie mit der wirklichen Bewegung eines Menſchen: aus der Art, wie er ſich vom Boden abſtößt, aus dem Unterſchied im Auftreten, Gehen oder Laufen, Innehalten, Zögern, wieder Aufſpringen u. ſ. w. ſchließen wir auf ſeine Stimmung mit dem Vorbehalte, daß es doch verſchiedene Stimmungen ſein können, die in denſelben Weiſen der Bewegung ſich ausdrücken, und umgekehrt, daß dieſelbe Stimmung in verſchiedenen Bewegungsweiſen ſich ausdrücken kann, allein ſo, daß dadurch innerhalb der gleichen Qualität Modificationen zu Tage treten, für die ſich in der Sprache kaum das Wort findet. Daher iſt es auch ſo ſchwer, die Stimmung der verſchiedenen Metren zu bezeichnen, und gehen die Verſuche, dieß zu thun, ſo weit aus einander. Zorn und Freude kann ſich

Digitized by Google

raſch bewegen, Angſt und ſtille Beſchauung kann ſäumen, ſchweben, gleiten u. ſ. w. Wenn nun die beſtimmte Qualität der Stimmung in der Muſik erſt durch die Melodie, d. h. die Bewegung in den Verhältniſſen der Tiefe und Höhe, in der Poeſie dieſelbe Qualität, aber als klar vorgeſtellter Inhalt, durch die Sprache hinzukommt, ſo ergibt ſich weiter, daß zwar in beiden Gebieten die Takt-Art gleichförmig durch das ganze Kunſtwerk geht, in der Poeſie aber, was dem Gebiete des unarticulirten Tons angehört, ganz an das Geſetz der gleichförmigen Wiederkehr gefeſſelt bleibt, während die Muſik im Tonleben ſelbſt den individuellen Wechſel innerhalb einer Stimmung, ein Hauptmoment ihrer Qualität, zum Ausdruck bringt. Es treten zwar Wechſel im poetiſchen Rhythmus ein, Verſe von ungleicher Länge und Meſſung folgen ſich in fortlaufender Reihe, oder ein reicherer Unterſchied, buntere Verſchlingung gruppirt ſich zur Strophe, gleiche und ungleiche Strophen abwechſelnd ſtellen eine erweiterte Gruppe dar, aber auch in dieſen kunſtvollen Gebäuden iſt überall ſymmetriſche Wiederkehr das Geſetz, während die Stimmung, in der Sprache ausgedrückt, wechſelt. Gerade in der Verbindung mit der eigentlichen Muſik fällt dieß doppelt auf: in den Strophen wiederholt ſich mit demſelben Rhythmus dieſelbe Melodie, während der Inhalt mit ſeiner Stimmung ſich ändert. Das iſt im Lyriſchen; die Kunſtwerke der objectiven, ein umfaſſenderes Weltbild darſtellenden Zweige aber verzichten, das Epos überall, das Drama wenigſtens in der neueren Zeit, auch auf jenen Grad des Wechſels und bewegen ſich bei den tiefſten Unterſchieden des Inhalts in der Form gleichförmiger Wiederkehr einfacher Verſe. Der qualificirte Ausdruck der Sprache liegt nun zwar, wie wir ſogleich ſehen werden, nicht wie ein gleichgültiger Stoff im Rahmen des Rhythmus, allein der innerſte Gehalt ſchwebt doch, obgleich mit ihm empfangen und lebendig vereint, zugleich frei und hoch über dieſem Elemente.

§. 858.

Allerdings gewinnt jedoch der formelle Ausdruck der Stimmung einen weitern Zuwachs durch ein Verhältniß lebendigen Widerſtreits zwiſchen Rhythmus und Sprache im Versbau, worin beide ihre Selbſtändigkeit, aber ebendadurch um ſo inniger ihre Vereinigung betonen. Der Vortrag gleicht theilweiſe dieſen Kampf aus, belebt aber auch von ſeiner Seite den Unterſchied und bringt einen weiteren Anklang des eigentlich muſikaliſchen Elements hinzu.

Das rhythmiſche Maaß und die Sprache verbinden ſich und fliehen ſich in ihrer Verbindung, bekämpfen ſich, um deſto ausdrücklicher verbunden zu erſcheinen. Es ſind zwei Liebende, die ſich entzweien und verſöhnen und in dieſem Spiele die Natur eines Bundes offenbaren, der ein freies Opfer

Digitized by Google

der Freiheit ist. Hieher gehört zuerst die Regel, daß die Wort-Enden nicht mit den Enden der Versfüße zusammenfallen. Der Vers stellt demzufolge im metrischen Schema eine andere Figur dar, als in seinen Wörtern; nimmt man diese für sich und sieht jedes Wortes Prosodie als ein metrisches Ganzes für sich an, so scheinen andere Versfüße zu entstehen, während doch das Schema das Geltende ist: ein Nebeneinanderspielen von zwei Bildern, worin ein wesentlicher Lebensreiz der poetischen Form besteht. Man erkennt seine volle Bedeutung durch die unleidliche Klang- und Schwunglosigkeit der Verse, worin jedes Wortganze einem Versfluß entspricht. Dieser Widerstreit heißt im Allgemeinen Cäsur, ist aber auf bestimmten Puncten des Verses als Cäsur im engeren Sinne des Worts ausdrücklich gefordert; hier wird ein Versfuß durch ein Wort-Ende zerschnitten, um einen zweiten Haupt-Accent (verstärkten Ictus vergl. §. 855. Anm.) anzuzeigen, wie im Herameter, wo aber die Cäsur, um die Monotonie der Theilung in zwei gleiche Hälften zu meiden, in den Fuß vor dem zweiten Hauptaccent zurückverlegt ist. Dadurch nimmt nun der Reiz jenes Widerstreits bestimmtere Gestalt an: es scheint sich der Vers in Hälften von ungleichem Metrum zu theilen, z. B. der jambische Trimeter nach einer Cäsur in der Mitte des dritten Fußes trochäisch fortzulaufen. — Eine weitere Belebung der rhythmischen Verhältnisse besteht in ausdrücklicher Zulassung von Seiten des Schema's: es ist der Spielraum der freien Wahl zwischen Längen und Kürzen, die an gewissen Stellen, z. B. des Herameters und Pentameters, offen gelassen ist. Da wir hier die allgemeinen Züge aufstellen, die von beiden geschichtlichen Hauptformen der Rhythmik gelten, so muß die deutsche nicht blos in dem Sinne miteingeschlossen werden, daß stillschweigend ihre moderne Aneignung der antiken Metrik vorausgesetzt ist, sondern auch in Rücksicht auf ihre ursprüngliche Gestalt: was hier jenem Spielraum ungefähr entspricht, ist die Freigebung der Senkungen zwischen der geregelten Zahl der Hebungen. Es ist bekannt, wie lebendig die Nibelungenstrophe in ihrer ursprünglichen Form verglichen mit der modernen Nachbildung erscheint, welche einen regelmäßigen Wechsel von Senkungen und Hebungen beobachtet. Wendet man auf jene das (ihr an sich fremde) metrische Schema an, so erscheint sie als ein freier, nach dem Stimmungs-Inhalte sich bewegender Wechsel von Jamben, Trochäen, Daktylen, Anapästen u. s. w. — Eine fernere Quelle reicherer Bewegung ist der Kampf zwischen Vers- und Wort-Accent. Die antike Metrik hat diesen jenem geopfert; aber wir müssen hier sogleich eine Seite dessen heraufnehmen, was am Schlusse des §. vom Vortrage gesagt ist: derselbe ließ neben der Herrschaft des Vers-Accents den Wort-Accent durchhören und erzeugte so auch hier einen reizvollen Widerstreit. Die neuere deutsche Rhythmik liebt es, nachdem sie sich das System der Länge und Kürze so angeeignet hat, daß sie es im Wesentlichen

Digitized by Google

ihrem urſprünglichen Geſetze der Hebung und Senkung unterſchiebt, an manchen Versſtellen, namentlich des Jambus, einen nachdrucksvollen Kampf des Verſes mit dem Schema einzuführen, indem ſie z. B. Spondäen, Trochäen, Anapäſte, Daktyle ſtatt der Jamben-Füße anwendet. Man erkennt hier am unmittelbaren Eindrucke klar die Bedeutung einer ſolchen Divergenz: man ſtutzt, wird aufmerkſam und fühlt mit doppelter Stärke auf der einen Seite das rhythmiſche Geſetz, auf der andern den emancipirten Nachdruck des Worts. — Auch das Uebergreifen des Sinns von dem einen Vers in den andern (enjambement) iſt ein weſentlicher Zug in dem freien Spiele der Anziehung und Abſtoßung zwiſchen dem rhythmiſchen Schema und der Sprache; man trägt, was durch den Inhalt zuſammengebunden iſt, auf das gleichförmig fortlaufende Versmaaß unwillkürlich ſo über, daß man ſich an Strophen, an Strophengruppen erinnert fühlt, und die Pauſe des Sinnes ſcheint zur Pauſe des Vers- und Strophenſchluſſes zu werden, während dieſe fortbeſtehen und ſo ein Ineinanderſchimmern von zwei Eindrücken entſteht. — Endlich der Vortrag. Es iſt hier allerdings mehr die Declamation, als der Geſang, in's Auge zu faſſen, jedoch nicht allein, denn der Geſang enthält jene in ſich und hat das muſikaliſche Schema ebenſo mit der Sinn-Betonung durchſchlingend zu beleben, wie die bloße Declamation das blos rhythmiſche. Aus dieſem Zuſammenhange haben wir ſchon oben die Seite heraufgenommen, wonach der Vortrag den Wort-Accent gegen den Vers-Accent hält und ſtützt; ebenſo gibt er nun auch dem Sinn-Accent ſein von dieſem geſchwächtes Recht, er legt jedem Worte erſt die feineren Unterſchiede des Nachdrucks und, zugleich im relativen Widerſtreite mit Länge und Kürze, des Verweilens bei, die ſein Empfindungsgehalt mit ſich bringt; er faßt die Verſe, worin der Sinn übergreift, in lebendigem Zuge zuſammen, ohne den Versſchluß ganz verſchwinden zu laſſen, umgekehrt pauſirt er dem Sinne gemäß, wo der Vers fortläuft; er bringt aber vor Allem die Modulation der Scala hinzu, welche die Gefühlsſchwingungen ausdrückt, wie ſie durch den Inhalt gegeben ſind, und dieß iſt die wichtigſte Seite ſeines Geſchäfts. Sie erweitert jene verſchiedenen Momente, wodurch im poetiſchen Rhythmus etwas vom ſpezifiſch Muſikaliſchen anklingt, um eine weſentlich neue: das muſikaliſche Rudiment, das im Sprechen liegt (§. 760), wächst im gehobenen Sprechen der Declamation. Die Linie, welche die richtige Mitte zwiſchen zu hörbarem Scandiren oder einer zur Manier gewordenen wiederkehrenden Scala und dem Erdrücken des Rhythmus unter dem Ton-Ausdrucke des Inhalts beobachtet, iſt allerdings fein und ſchwer zu treffen. Die romaniſchen Völker haben als Erbe aus dem antiken Vortrage der dramatiſchen Verſe ein dem Recitativ oder dem liturgiſchen Halbgeſange verwandtes ſingendes Sprechen überkommen. Der Krieg gegen die von ihnen ausgegangene conventionelle Poeſie im vorigen Jahr-

Digitized by Google

hundert war zugleich Kampf gegen diesen Sprachgesang und die Prosa der Rede, in die man sich warf, um die Naturwahrheit zu retten, diente dem Mimen als Anhalt, die Modulation der wahren Töne der Empfindung zu ihrem Rechte zu bringen. Nun aber riß der Naturalismus ein, und als man in zurückgekehrter Erkenntniß der Würde der Poesie den Jamben einführte, zeigte sich, daß die Schauspieler nicht mehr rhythmisch hören und sprechen konnten, so daß Göthe eine bedeutende Schauspielerinn in der Probe am Arme nahm und auf- und abgehend das Jamben-Maaß mit ihr stampfte. — Was von der Declamation gilt, gilt auch vom Lesen als einem inneren Sprechen, nur natürlich in schwächerem Maaße. Das Band, das die Poesie an die unmittelbare Sinnlichkeit knüpft, ist immer dünner, blasser geworden, sie hat die Musik, den Tanz verloren, endlich ist sie nicht nur vom Singen auf das Sagen, sondern sogar in das Lesezimmer zurückgedrängt worden. Diese Entsinnlichung hat nach der einen Seite ihren Grund in dem Gesammten unserer Bildung und es hieße gegen eine Welt von Erquickung im stillen Kämmerlein predigen, wenn man dagegen eiferte. Dennoch lebt ein Gedicht nur halb und verstümmelt, wenn es blos gelesen, nicht wenigstens vorgelesen wird. Entschieden hat die Berechnung auf das bloße Lesen der dramatischen Literatur geschadet. Das Aufkommen der Lese-Dramen hat den Sinn für das, was Handlung ist, was lebt, wirkt, fortschreitet und packt, fast ertödtet.

§. 859.

Der allgemeine Gegensatz der Style, der alles Kunstleben beherrscht, ist mit besonderer Bestimmtheit in der Rhythmik zur Erscheinung gekommen. Die orientalische Dichtung ist auf diesem Gebiete ganz in den Grenzen einer unreifen Vorstufe stehen geblieben; dagegen tritt der direct idealisirende plastische Styl des classischen Ideals in vollendeter Gestalt bei den Griechen auf. Zu Grunde liegt ein System von Takt-Arten, das in seiner Anwendung auf die rein quantitirende Sprache sich mit dem Prinzip der Länge und Kürze, den Wortaccent opfernd, in reiner Gesetzmäßigkeit verbindet, indem es vermittelst des Vorschlags (Anakruse) die verschiedenen Metra mit ihrem verschiedenen Charakter als eine feste Kunstordnung schafft, worein sich der Sprachkörper mit dem Naturgesetze seiner Prosodie einfügt. Es entsteht so eine selbständige Welt organischer formaler Schönheit, welche zugleich mit der Musik lebendig vereinigt bleibt und die kunstreicher verschlungenen Strophen durch den Tanz auch dem Auge als räumliche Figur vorzeichnet.

Die alt-orientalische Poesie zeigt nur unentwickelte Keime der Rhythmik. In der alt-persischen und indischen Dichtkunst werden die Sylben nur ge-

Digitized by Google

zählt und in gleichen Zahlenreihen zusammengestellt; der epische (und gnomische) Vers des Sanskrit, der Slokas, zeigt allerdings von dieser ersten kindlichen Stufe (auf welche die deutsche Poesie nach der Auflösung des rhythmischen Gesetzes, das in der Poesie des Mittelalters herrschte, einige Zeit lang zurücksank) einen Fortschritt: er besteht aus sechszehn Moren mit einer Cäsur in der Mitte; in jeder der beiden Hälften, in welche er hiedurch zerfällt, sind die vier ersten Sylben in der Quantität völlig frei, also rein gezählt, die vier folgenden aber metrisch gebunden, indem die erste Hälfte mit einem Antispast, die zweite mit einem Doppeljambus schließt, nur daß dort die Schlußsylbe auch lang, hier auch kurz sein kann. Je zwei solche sechszehnsylbige Verse reihen sich als eine Art von Distichon aneinander. Es hat sich bei den Indiern im Verlauf eine große Zahl anderweitiger Maaße, aber keines mit durchgeführter metrischer Bindung, entwickelt. — Eigenthümlich ist die Bindung von Wortreihen durch die bloße Einheit des Gedankens in der hebräischen Poesie. Es besteht zwar eine unbestimmte Grundlage von Sylbenmessung: die offene Sylbe hat in der Regel den langen, die geschlossene an sich den kurzen Vocal, aber der Wortton alterirt dieß Verhältniß, ohne doch einem rhythmischen Schema zu folgen. Da überdieß auch die bloße Sylbenzählung fehlt, so bleibt nur der Rhythmus der Gedanken-Einheit, der sogenannte parallelismus membrorum, der zwei Sätze im antithetischen, synonymen oder gar identischen Sinne zusammenbindet. Allerdings bewirkt dieß jedoch einen gewissen Anklang von Rhythmus auch in der Form: die Sätze klingen wie Hemistichen, der Sylbenzahl sind mit der Wiederkehr des Inhalts ungefähre Grenzen gesetzt und als Ausdruck einer Neigung zu musikalischem Ersatz tritt gerne die Assonanz ein. Zu der Ausbildung dieser Seite zeigte der Orient eine aus der Stimmung seiner Phantasie begreifliche Neigung; der Reim war in der arabischen Poesie vor der muhamedanischen Zeit und die neupersische hat ihn (neben einer der deutschen Rhythmik verwandten Herrschaft des Worttons) aufgenommen.

Wir verweilen bei diesen unentschiedenen Formen nicht weiter, denn uns beschäftigt vor Allem die Frage, wie der große Gegensatz zweier ausgebildeter Stylrichtungen, der als rother Faden uns durch die ganze Kunstlehre begleitet, auf dem rhythmischen Gebiete zu Tage tritt, und wirklich erscheint er auf demselben in besonders entschiedener Gestalt: hier die ruhige, wohlgemessene, rein gegossene Form der unmittelbaren, plastischen Schönheit der griechischen Muse, dort die unruhige, den gebrochneren Körper geistig durchleuchtende, durch den Ausdruck des Ganzen mittelbar wirkende, malerische, charakteristische Schönheit der germanischen. Die griechische Rhythmik kann als das Vollkommnere in diesem Gegensatz, als das Classische im Sinne des Musterhaften angesehen werden, die deutsche ist genöthigt, in der Aus-

Digitized by Google

bildung der modernen Form sich ein wesentliches Moment von ihr anzueignen, doch bleibt nach einer andern Seite die Frage über den größeren Werth, wie bei allen ächten Gegensätzen, amphibolisch liegen. Jenes Moment ist das eigentlich Metrische, das wir in der schwierigen Abstraction der allgemeinen Erörterung bisher unbestimmt bald neben dem Rhythmischen nannten, bald in dasselbe einschlossen: die Verhältnisse der Länge und Kürze im Unterschiede von denen des Tongewichts, d. h. vom Rhythmischen im engeren Sinne des Worts. Die griechische Poesie hat diese beiden Seiten klar und fest ausgebildet und in Harmonie gesetzt. Sie gieng davon aus, daß sie dreierlei rhythmische Ordnungen feststellte: von drei, vier und fünf Momenten, entsprechend dem $^3/_8$, $^4/_8$ und $^5/_8$ Takte. Wir verfolgen nur die beiden ersteren Formen mit Uebergehung der dritten, im päonischen Verse dargestellten, weil diese verwickelte Gestaltung wie aus der Musik, so auch aus der Poesie verschwunden ist, und haben also eine Form des ungeraden und eine des geraden Taktverhältnisses vor uns. Daß nun Tongewicht und Länge in einem Verhältniß der nothwendigen Anziehung stehen, ist in §. 855 ausgesprochen und diese Anziehung vollendet sich, indem das Taktleben des Rhythmus seine Verwirklichung findet in einer Sprache, die ein festes, organisch mitgewachsenes, dem Körper der Sylben wie die anatamischen Proportionen dem organischen unverrückbar einverleibtes System von Längen und Kürzen darstellt, zu welchem das Gesetz der Verlängerung durch Position hinzutritt, dessen Ursprung noch heute aus der Aussprache von Sylben, die sich mit doppeltem Consonanten schließen, bei den romanischen Völkern leicht zu erkennen ist. Die zwei ersten Takt-Momente ziehen sich nun zu einer Länge zusammen, welcher natürlich der Ictus bleibt, den vorher das erste der drei und vier ursprünglich gleichen Momente hatte. Die nicht zusammengezogenen Einheiten sind nun Kürzen. Hiemit wird die rhythmische Form zugleich zur metrischen, d. h. das Taktverhältniß stellt sich zugleich als ein bestimmtes Verhältniß von Längen und Kürzen dar und der einzelne Takt-Abschnitt heißt nun Fuß. So sind die fallenden Metra, das trochäische und daktylische, entstanden; das letztere erzeugt durch Zusammenziehung auch des dritten und vierten Moments zu einer Länge den Spondäus. Es ist nun aber natürlich, daß der Rhythmus sich weiter eine Form aneignet, die wir in allen Gebieten der Bewegung, namentlich aber in Gang und Sprung als eine in der Natur der Sache begründete finden: es ist dieß ein den eigentlichen Absprung, das Abschnellen vom Boden unterstützender, vorbereitender Ansatz, Vorschlag, Anspruch: die Anakruse. Durch den Vorantritt eines solchen Moments oder zweier entsteht eine Verschiebung, Durchkreuzung der ursprünglichen Ordnungen und bildet sich das jambische Metrum, worin je die Kürze, die im Trochäus auf die Länge folgte, zum nächsten Abschnitte gezogen wird und so der

Digitized by Google

Länge vorangeht, und das anapäſtiſche, worin es ſich ebenſo mit den zwei Kürzen verhält, die im Daktylus auf die Länge folgen. In dieſem neuen Verhältniß hat ſich auch der Accent verſchoben, er fällt nicht mehr auf das erſte, ſondern auf das letzte Moment. Dieß ſind die einfachen Grundlagen, woraus ſich der ganze rhythmiſch-metriſche Reichthum der griechiſchen Poeſie entwickelt, und dieſe Entwicklung erfolgt weſentlich durch das ſchon in unſere allgemeine Erörterung (§. 855. Anm.) aufgenommene Geſetz der Erweiterung des einzelnen Takt-Abſchnitts zur rhythmiſchen Reihe, worin nun der verſtärkte Accent des erſten Abſchnitts ebenſoviele Abſchnitte beherrſcht, als der einfache im einzelnen Abſchnitt Momente. Es ſind einfache, verbundene, ſymmetriſch zuſammengeſtellte verſchiedene Reihen, woraus die in ihren verſchiedenen Graden kunſtreicher Bildung rhythmiſch-metriſchen Schemata entſtehen. Die griechiſche Poeſie hat ferner alle andern weſentlichen Momente, die wir in der allgemeinen Betrachtung aufgeſtellt haben, normal ausgebildet. Wir führen als ein einzelnes Moment noch die Pauſe an, wodurch die weitere Ausbildung des rhythmiſchen Syſtems mit dem Unterſchiede des katalektiſchen und akatalektiſchen Verſes bedingt iſt. — Die griechiſche Poeſie beſitzt nun in dieſem klar und feſt organiſirten Materiale zugleich die einfach beſtimmten Elemente des Stimmungs-Ausdrucks, wie ihn die Rhythmik zu übernehmen hat. Mit Vorbehalt der unendlichen Modificationen, welche die Versmaaße durch die Verbindung verſchiedener Füße und die ganze reiche Welt der Strophen erhalten, kann in Kürze hier ſo viel geſagt werden: der Stimmungscharakter der Haupt-Metra zeigt an ſich einen einfachen Gegenſatz, der aber von einem andern durchkreuzt wird: der eine ruht auf dem Unterſchiede des Geraden und Ungeraden, der andere auf dem Eintritt der Anakruſe. Das ungerade Taktverhältniß iſt an ſich das bewegtere, das aufgeregte, allein im Jambus bringt die Anakruſe etwas dem ungeraden Verhältniß Verwandtes herein: die Bewegung muß durch ein ſichtbares Anſtreben erſt in's Werk geſetzt werden, zeigt die Abſicht des Fortſchreitens, markirt ſich ausdrücklich, wogegen der Trochäus gleich mit dem erſten Schritte feſt und ohne die Unruhe des Anſatzes auftritt, daher er im Charakter des Laufes doch zugleich den der ruhigeren Stärke hat; da er aber im zweiten Momente nachläßt, ſo hat er nicht das draſtiſch Fortſtrebende, Dramatiſche des Jambus, ſondern einen Zug von der Weichheit, ſchmelzendem Nachlaſſen, melancholiſcher, lyriſcher Stimmung geſellt ſich ſeiner Kraft-Entwicklung. Das gerade Taktverhältniß hat an ſich den Charakter der ernſten Ruhe, die ihre Bewegungsmomente gleichmäßig abmißt. Allein die in zwei raſchen Schlägen vorhergehende Anakruſe erinnert an den Anſatz zum Höheſprung, gibt daher dem Anapäſte den Charakter des haſtig Aufſpringenden, des leidenſchaftlich bewegten Lyriſchen, wogegen der Daktylus auf der breiten Baſis des vorangeſchickten Haupt-

Digitized by Google

schritts sicher und fest vordringt und nach diesem entschiedenen Anfang dem Leichten und Beweglichen, doch in ruhiger Gleichmessung, sich zu entfalten gönnt: der Vers des würdigen, gehaltenen Fortschritts im Epos, der aber auch mit dem Spondäus wechseln kann, welcher mit seinen zwei ernsten Längen keine leichtere, hellere Empfindung zuläßt, sondern die Stimmung tief, dunkel und schwer im Grunde des substantiell Gebundenen, des Erhabenen zurückhält.

Dieses rhythmische System ist natürlich nur durch seine Anwendung auf den Sprachkörper mit seinen Längen und Kürzen zugleich ein metrisches. Aber, obwohl in dieser Anwendung entstanden, ist es doch ein System für sich, ein idealer Bau, von dem wie von keinem andern rhythmischen Style gilt, was in §. 855 gesagt ist: ein künstliches System wölbe sich über das Sprachmaterial her. Dieß findet seinen entschiedensten Ausdruck darin, daß, wie öfter bemerkt, hier dem Vers-Accente und dem Metrum der Wort-Accent rein geopfert wird: eine Vollkommenheit und ebensosehr eine große Unvollkommenheit, genau wie in der Sculptur die Vollkommenheit der reinen Nachbildung der Form mit der tiefen Unvollkommenheit Eines ist, daß die Accente der Farbe, des seelenvollen Schimmers im Auge, der ganzen Welt kleinerer, aber charaktervoller Bewegungen wegfallen. Hier ist denn die rhythmische Gestalt eine Schönheit für sich, erfreut und befriedigt auch bei geringerem Werthe des Sprach-Inhalts und setzt hiefür jenes unendlich feine Gehör voraus, das dem classischen Alterthum eigen war und selbst in Rom dem Redner wegen eines schlechten Tonfalls in seiner Prosa ein Zischen, wegen eines schönen einen Sturm des Beifalls bereitete. In dieser Selbständigkeit des rhythmisch Schönen hatte es auch seinen Grund, daß das Band mit dem eigentlich musikalischen Vortrage nicht aufgelöst war und daß sich hiezu bei den kunstreicheren Formen der gehobensten, feierlichsten Lyrik das zweite, der Tanz, gesellte. Es ist in dem Anhang über die Tanzkunst von der uns völlig verlorenen Form die Rede gewesen, welche die rhythmische Schönheit durch Massenbewegung räumlich objectivirte, als Figur projicirte, s. §. 833.

§. 860.

1. Dagegen ist der, in seiner reinen Ausbildung nur der germanischen Dichtung eigene, charakteristische Styl ursprünglich ein System von Accenten, das mit der Quantität nichts zu thun hat; der Vers-Accent fällt mit dem Wort-Accente zusammen und heißt Hebung, das Verhältniß der unbetonten Sylben, d. h. der Senkungen hat kein Gesetz. In dieser Rhythmik, worin also nicht gemessen, nur gewogen wird, herrscht hiemit der Begriff, der Aus-
2. druck. Im Verlaufe hat sich die deutsche Dichtkunst das Classische in der

Digitized by Google

Weiſe angeeignet, daß die Hebungen für Längen, die Senkungen für Kürzen gelten und beide gezählt werden. Indem ſich aber daneben die natürlichen Längen, verſchiedene Stufen der Betonung, die Verſchiebung des Accents durch Zuſammenſetzung von Wörtern geltend machen und überdieß der Sinn-Accent den Wort-Accent kreuzt, entſteht ein Gebilde, deſſen Körper von dem Geiſte, der ſich in ihm bewegt, gelöst und gebrochen iſt. Dieſe Brechung der plaſtiſchen Schönheit fordert einen Erſatz; derſelbe iſt gegeben in dem maleriſchen und der eigentlichen Muſik näher verwandten Mittel des Reims. 2.

1. Wir nennen dieſen Styl (deſſen Spuren ſich übrigens auch in dem Saturniſchen Verſe der älteſten römiſchen Poeſie und, wie zu §. 859 berührt iſt, im Hebräiſchen und Neuperſiſchen finden) vorerſt germaniſch, weil er dem Deutſchen und Skandinaviſchen gemein iſt, nachher in ſeiner veränderten Geſtalt deutſch, weil nur in unſerer Dichtung dieſe entſtanden und wahrhaft durchgeführt iſt. Von der romaniſchen (und engliſchen) Poeſie nachher in Kürze das Nöthige. — Jener urſprünglich germaniſche Styl bindet nun die Verſe allein durch die gleiche Anzahl von Accenten; dieſes rhythmiſche Geſetz ſteht aber ſchon urſprünglich in untrennbarem Zuſammenhang mit der Sprache, es vollſtreckt ſich alſo ſchlechthin nur im Einklange mit dem Wort-Accent und ſo heißen die Accente Hebungen. Hebungen ſind Sylben, die in der Sprache an ſich accentuirt ſind und der Rhythmik die geforderten Accente herſtellen. Nicht betonte Sylben d. h. Senkungen können zwiſchen die Hebungen in verſchiedener Anzahl treten oder ganz fehlen; das Geſetz gibt ſie frei und es wird dadurch jene nach dem Unterſchiede des Sprach-Inhalts belebte Mannigfaltigkeit möglich, von welcher zu §. 858 die Rede war. Es wird alſo nicht gemeſſen, ſondern gewogen, die Sprache hat daneben auch Längen und Kürzen, ſie kommen aber als ſolche ſchlechthin nicht in Betracht; die Hebung iſt in allen Sylben, die lang ſind, wohl zugleich Länge, aber dieſe Seite geht die Rhythmik nichts an, die Stufen, Modificationen, verſchiedenen Stellungen der Länge zu der accentuirten Sylbe können demnach die Schwierigkeiten noch nicht erzeugen, von welchen nachher die Rede ſein wird, weil Metrum im eigentlichen Sinne des Worts gar nicht beſteht; ob z. B. Jahrhundert als Amphibrachy's gebraucht werden darf, kann gar nicht gefragt werden. Dagegen bereiten die verſchiedenen Stufen der Betonung, da der ſtarke wie der ſchwache Ton ſich noch in Grade theilt, gewiſſe Schwierigkeiten, in die wir uns aber hier nicht einlaſſen können. Die Hebung gehört nun im Weſentlichen der Wurzelſylbe an, gewiſſe Bildungsſylben und ſtärkere Flexionsſylben treten daneben allerdings noch mit demſelben Anſpruch auf, doch iſt jenes das Entſcheidende und hiemit, da die Wurzel den Begriff enthält, die Herrſchaft des Sinns als des Tongebenden Prinzips, das Ueberwiegen des

Digitized by Google

Ausdrucks über die Form, also der charakteristische Styl ausgesprochen. Hier steht keine plastisch gemessene Normalgestalt vor uns, sondern eine unregelmäßigere Bildung, welche durch den bedeutungsvollen Blick, der auf innere Tiefen weist, für den Mangel der reinen Formschönheit entschädigt. Es hat sich aber aus den einfach fortlaufenden Verspaaren, welche nur dieses Gesetz band und als Vorläufer des Reims die Alliteration schmückte, ein reicher Strophenbau im Mittelalter entwickelt, worin sich ein künstlerischer Sinn offenbarte, der in seinem Gebiete nicht weniger fein war, als der classische. Dennoch genügte bei dem Mangel an Quantität auch diese Kunstbildung nicht: die Alliteration wurde (vermittelst der Uebergangsform der Assonanz) zum Reime, um sich in ihm den malerischen Ersatz zu suchen. Wir fassen jedoch den letzteren in dieser Bedeutung erst nachher näher in's Auge, da er der ursprünglichen und der modernen Form des charakteristischen Styls gemeinschaftlich ist.

2. Die moderne deutsche Dichtkunst hat nun auch in der äußeren Sprachgestaltung die Aufgabe des modernen Ideals erfüllt, den romantischen Gehalt mit der classischen Form, die subjectiv gestimmte Phantasie mit der objectiven zu vereinigen (vergl. §. 466 ff.): sie hat sich auf die im §. ausgesprochene Weise das quantitative Prinzip von der Poesie der Alten angeeignet. Dadurch ist nun aber eine vielfache Verschlingung und Durchkreuzung von rhythmisch-metrischen Bedingungen eingetreten. Die niedrigere Abstufung des Tons wird zum Theil als mittelzeitig behandelt, doch hat sie selbst wieder einen Unterschied von Graden, welche, an sich zweifelhaft, nur durch den Zusammenhang ihrer Stellung bestimmbar sind. Volle Länge gehört nur Wurzelsylben an, und diese haben auch den Accent, allein wie, wenn der Accent durch Zusammensetzung von Wörtern so verschoben wird, daß, was sonst Länge war und den ganzen Ton hatte, zwar Länge bleibt, aber nun schwächeren Ton hat (wie in: Hofjäger, Jahrhundert, Hinzieh'n die Sylben jäg, Jahr, zieh'n)? Entscheidet man hier trotz der Verschiebung des Accents leichter für den Gebrauch der geschwächten Sylben als Längen, so wird dagegen die Frage zweifelhafter, wo eine kurze, aber betonte Sylbe einen Theil ihres Tons verliert, wie z. B. in Weinberg, Feldschlacht die zweite. Man mag bestimmen, daß in diesen Fällen Doppelconsonant für Länge entscheidet, aber man wird finden, daß die freie Bewegung im Verse dadurch sehr belästigt wird. Das jedoch steht fest, daß nimmermehr der Vers-Accent auf eine Sylbe fallen darf, deren starker Ton durch Verbindung mit einem andern Worte geschwächt worden ist, was denn zur Folge hat, daß ein zweites, selbständiges Wort als das nicht accentuirte Moment des Fußes nachhinkt (wie der Herameter-Schluß von Voß: „der Herrscher im Donnergewölk Zeus"). Erhellt nun aber doch genugsam, daß hier an die Stelle des organisch festen Gesetzes der antiken Rhythmik, die zugleich ge-

Digitized by Google

ordnete Metrik war, eine vielseitige Bedingtheit und Bestimmbarkeit getreten ist, so wird dieser Charakter vollendet durch das Gewicht des Sinn-Accents, der den Wort-Accent und ebenhiemit auch dessen Verwendung als Länge durchkreuzt. „Ich bin's" ist Jambus; „bin ich's?" ist auch Jambus, aber „bin ich's?" ist Trochäus (oder, wegen des Doppelconsonanten am Schluß, Spondäus). Dieß Moment ist es nun aber zugleich, was von Neuem die Frage über das Verhältniß der natürlichen Längen erschwert, die durch Verbindungen, Satzstellung doch den Hauptton verlieren. „War" ist lang und hat starken Ton, aber wenn es in der Frage: „War ich's?" als lang behandelt wird, so entsteht Unklarheit des Sinns, denn es ist nicht zu erkennen, ob nicht vielmehr gefragt wird: „war ich's?" — Es ist nicht unsere Aufgabe, hier die Schwierigkeiten zu verfolgen, zu entscheiden und Regeln aufzustellen, sondern nur, auszusprechen, welcher Geist und Charakter aus solcher Beschaffenheit der Verhältnisse hervorgeht. Der Körper dieser Formwelt erscheint nun gegenüber dem festen Fleische und den normalen Proportionen der classischen zunächst, da er sich davon angeeignet hat, was möglich ist, zwar regelmäßiger, als die ältere deutsche Form, welche die Senkungen nicht zählte, aber durch die Verwicklung des hinzugekommenen neuen Prinzips mit dem ursprünglichen auf der andern Seite nur desto gemischter, vermittelter, gebrochener, durcharbeiteter, mürber von allen Seiten; aber die Lichter des Geistes, die auf ihm hin und wiederspielen, frei ihre Stelle wechseln, ihren Druck jetzt auf diesen, jetzt auf jenen Punct werfen, auf ihm wie auf Tasten hin und her laufen, geben ihm für den Verlust der Jugendblüthe ein zweites, höheres, ein wiedergebornes Leben, das seine Falten verschönert. Es ist dieß noch derselbe Geist, der den Charakter der ursprünglichen, nicht quantitirenden, deutschen Rhythmik bestimmt hat: es ist der Inhalt, die Sache selbst, es gibt keine Rhythmik als Kunstsystem an und für sich, ohne die innere Bedeutung der Dinge; aber dieser Geist beherrscht jetzt eine reichere, gemischtere Welt.

Durch die Aneignung der Quantität ist es der deutschen Sprache möglich geworden, die antiken Versmaaße nachzuahmen. Aber sie hat dabei doch nicht nur mit den genannten Schwierigkeiten zu kämpfen, sondern der Mangel eines festen, organischen Wechsels von Längen und Kürzen, zu welchem wir noch erwähnen müssen, daß uns im Laufe der Zeit zu viele ursprüngliche Längen verloren gegangen sind, hängt auch mit der wachsenden Verstümmlung der Flexionen und Bildungen zusammen, die unsere Sprache erfahren hat, und diese entzieht dem Verse, der doch plastische Schönheit verlangt, seine natürliche Fülle. Unsere Poesie, Literatur, Sprache hat unendlich dadurch gewonnen, daß wir die antiken Maaße nachbilden können und oft nachbilden; aber es bleibt doch eine Maske, ein fremdes Kleid. Es verhält sich wie mit der Aufnahme der alten Götterwelt und ihrer direct

Digitized by Google

idealen Formen in der Plastik und namentlich in der Malerei: eine Versetzung der Phantasie in eine fremde Welt, die unter Anderem gut und schön ist, aber nie das Bleibende, das Bestimmende sein kann. Die Nachahmung der alten Metra als einzig wahres Gesetz ansprechen, wie Klopstock that, heißt im formalen Gebiet in den falschen Classicismus zurückstürzen, von dem er selber im materialen, in der innern Welt der Poesie uns befreite. Wir sollen durch das classische Ideal Sinn und Gefühl läutern, aber nur den Honig aus ihm ziehen, nicht seine Zellen nachahmen. Unser Ersatz für den Verlust an unmittelbarer Schönheit, den wir auf diesem Wege nicht suchen können, liegt auf einer Seite, die schon vor der Aneignung des Classischen ihre Ausbildung fand und die wir nun genauer in's Auge fassen müssen.

Zuvor nur noch Weniges über die romanische und englische Rhythmik. Die romanischen Völker zeigen in dem ganz unorganischen Verhältnisse, worein sie das Sprach-Material zu der Versform setzen, daß mit der Verstümmlung, Mischung und Auflösung des Lateinischen, woraus jenes hervorgegangen, auch die Innigkeit des rhythmischen Gefühls verloren gegangen ist. Sie zählen nur die Sylben und spannen, unbekümmert um den Wort-Accent, großentheils selbst um die Quantität, den Vers darüber. Wenn die antike Rhythmik sich ebenfalls um den Wort-Accent nicht kümmerte, so war dieß etwas Anderes: sie hatte dafür die strenge Prosodie, worin das Wort seinen ganzen Naturgehalt organisch geltend machte, und ihr Vers-Accent war ein reines, künstliches System, nicht ursprünglich auf den Wort-Accent gebaut, während die romanischen Völker die letztere, germanische Form annehmen und doch ganz willkürlich anwenden. Am meisten gilt diese Willkür von den Franzosen, an deren Versbildung man recht auffallend erkennt, daß ihnen die lateinische Sprache zudem aufgeimpft ist, daß sie daher kein lebendiges Naturgefühl für den Körper des Wortes haben. Die Willkür der Anwendung des Vers-Accents (der nach dem modern germanischen Prinzip als Länge gilt, wie die Thesis, Senkung als Kürze,) wird hier noch unterstützt durch das sogenannte Sprechen ohne Accent, d. h. die Betonung der Endsylben neben der Wurzel (nicht schlechtweg Betonung der Endsylben wie Manche harthörig meinen). Der Armuth, welche die Abstutzung der ursprünglichen lateinischen Endungen mit sich gebracht, wird theilweise dadurch abgeholfen, daß die stummen e im Verse gesprochen werden und gelten, allein nur um so fühlbarer wird der unorganische Zustand, wenn selbst diese Sylben Accent und Länge tragen müssen. Bei einem solchen Grade der Willkür würden die Versformen geradezu unkenntlich, wenn nicht das Gesetz eingeführt wäre, daß am Ende des Verses Wort- und Vers-Accent immer zusammenfallen müssen. Es kann bei diesen Verhältnissen von einer Ausbildung reicher gegliederter Versfüße nicht die Rede sein, weil

Digitized by Google

nur das Einfachste erkennbar ist; es gibt nur Jamben und Trochäen, Nachahmung der reicher gegliederten antiken Maaße ist unmöglich. Die monoton wiederkehrende Zerhackung der rhythmischen Reihe im Alexandriner entspricht dem Geiste der witzigen antithetischen Zuspitzung, welcher der Nation eigen ist. — Das Italienische trägt ungleich mehr Fähigkeit einer organischen Rhythmik in sich; es läßt im Wesentlichen der Stammsylbe die entschiedene Betonung und hat nicht alle Flexionen, Endungen verstümmelt. Die vielen Endungen mit zwei kurzen Sylben liefern neben dem herrschenden jambischen Tonfalle reichen anapästischen und daktylischen Stoff, stören aber die Anwendung des Spondäus, welcher ohnedieß der Verlust sehr vieler lateinischer Längen große Schwierigkeit bereitet. Diese Sprache ist aber durch die volle Klangschönheit, welche sie vor allen neueren auszeichnet, so entschieden nach der reichsten Ausbildung der musikalischen Seite in kunstreich verschlungenen Reimsystemen hingelenkt, daß auch sie das rhythmisch-metrische Verhältniß in jenem Zustande der Willkür, obwohl dieselbe nicht so tief greift, wie die französische, belassen hat. Aehnlich verhält es sich im Spanischen; unter den Versarten entspricht seinem gravitätischen Geiste vorzüglich der feierlich empfindungsreiche Trochäus, den sie, in kurzen Reihen Gewicht an Gewicht hängend, sich zu eigen gemacht hat. — Die englische Sprache trägt als original deutsche, mit romanischem Zusatz nur mäßig gemischte, das Gesetz der Zusammenstimmung von Vers- und Wort-Accent durch ursprüngliche Natur und Neigung in sich. Anders aber verhält es sich mit der Fähigkeit, dieses Gesetz so zu verwenden, daß es zugleich metrische Geltung hat, d. h. Hebung und Senkung für Länge und Kürze gilt und so die antiken Versfüße nachgeahmt werden können. Das Englische ist noch weit mehr, als das Deutsche, wo es rein blieb, der Neigung gefolgt, die Fülle der aus Abwandlung und Ableitung entspringenden Endsylben abzustoßen, in stumme e zu versenken; so ist es überreich an einsylbigen Wörtern und seine mehrsylbigen entbehren mit den volleren Endungen der prosodischen Mannigfaltigkeit. Hiemit mußte das metrische Gefühl sich abstumpfen, was sich namentlich auch darin zeigt, daß die Willkür im Gebrauche der Mittelzeiten ungleich größer ist, als im Deutschen. Ferner hat das gehobene Sprechen, die Declamation im Englischen eine stoßweise Bewegung, wodurch der Charakter einer Accentsprache sich noch verstärkt und gegen gesetzmäßige Verwendung der Accentverhältnisse als quantitirender sich ungleich mehr verhärtet, als das Deutsche. Noch durchgreifender wird der Accent durch die Stellung des Worts bedingt, der Wort-Accent durch den Sinn-Accent gekreuzt und auch dadurch eine wirkliche Durchführung geordneter Längen und Kürzen gestört. Nun ist zwar das Metrische so weit eingedrungen, daß die Senkungen als Kürzen neben den Hebungen als Längen durch Zahl geregelt sind, aber die Versmaaße werden doch mehr

Digitized by Google

accent-, als quantitäts-mäßig gefühlt; es gibt Daktylen und Anapäste, aber sie können aus diesem Grunde nicht wohl zur Nachbildung der antiken Metren, denen sie angehören, gebraucht werden, sie sind beliebt im springenden Balladen-Versmaaß, aber zwischen Jamben oder Trochäen eingefaßt, und diese einfachen Formen sind die herrschenden. Die schon erwähnte Menge einsylbiger Wörter bereitet nun spezieller dadurch große Schwierigkeiten gegen consequente Uebertragung des Quantitativen, daß dieselben doch dem Gehalte nach großentheils bedeutend sind, daß dieser in umgekehrtem Verhältniß zu ihrem Körper steht, daß sie sich daher gegen die Einfügung in die antiken Verse, namentlich die längeren, sträuben: „ein mit ihnen gefüllter längerer Vers müßte überfüllt erscheinen" (Grundriß der Metrik antiker und moderner Spr. v. Krüger S. 96).

2. Den Reim haben wir mehrfach einen Ersatz für den Verlust der strengen Gesetzmäßigkeit des metrisch Rhythmischen genannt. Er tritt am Schlusse des Verses ein, und dieß eben ist recht ein Ausdruck davon, daß hier im Verskörper selbst noch etwas fehlt, vermißt, gesucht wird, das denn als Extremität, als Einfassung seinen Gliedern erst den fehlenden organischen Halt gibt. Er kann auch die rhythmischen Reihen durchschneiden und so in mehrere Zeilen zerfällen; dadurch ist er eine Quelle der reichsten Mannigfaltigkeit in Strophen geworden. Durch den Reim tritt nun eine Wiederkehr neuer Art in die poetische Formbildung ein. Vergleicht man dieselbe mit den anderen Künsten, so erinnert sie in der Architektur an den gothischen Styl: dieser liebt das geometrische Spiel der Stellungen, Umstellungen, des symmetrischen Gegenüber krystallinisch gebundener, aber ohne strengen Zusammenhang mit dem Structiven in buntem Ornamente schwelgender Formen, während der classische seine keusch gesparten Ausschmückungen mit streng organischem Gefühl aus den fungirenden Kräften entwickelt; der Unterschied zwischen normal rhythmischer Schönheit und zwischen Reimschmuck bei zerworfenen Verhältnissen der letzteren entspricht auf's Einleuchtendste diesem architektonischen. Noch näher liegt die Vergleichung mit der Malerei: es ist tief in der Natur der Sache begründet, daß man bei Farben an Klänge und bei diesen an jene denkt; die lebendig warme, den Charakter individualisirende Farbe bringt ganz ebenso das Element einer neuen Qualification zu der festen Form, die sich in der Sculptur isolirt, wie der Reim zu dem bloßen Proportionsleben in Takt und Quantität. Am nächsten aber liegt der Blick in das eng benachbarte musikalische Gebiet: der Klang des Worts, wie er im Reime technisch verwendet wird, daher als solcher ausdrücklich in's Gehör fällt, ist tief verwandt mit der Klangfarbe der verschiedenen Instrumente. Gleichzeitig ertönend bringen diese die Harmonie hervor; der successive Eindruck der Reime tönt noch ungleich bestimmter, als die wiederkehrenden Zeilen in reimlosen Strophen, wie eine gleichzeitige

Digitized by Google

Wirkung im Gefühle nach und so bringt er entschieden ein der musikalischen Harmonie Verwandtes in die dichterische Form. In ihr vereinigt sich verschiedene Melodie in Einem Gange: der Reim hat aber auch dieß in der Kreuzung, Verschränkung verschiedener sich entsprechender Folgen, in der Anreihung solcher Folgen zur Strophe, in der Wiederkehr gleicher Strophen mit verschiedenen Reimen. Die Harmonie in der Musik haben wir (vergl. §. 757) als Ausdruck vervielfachter Resonanz Einer Empfindung in demselben Gemüthe oder in dem Gemüthe Mehrerer gefaßt: dasselbe vertiefte, erweiterte Gefühlsleben drückt das Echo des Reimes aus, ein liebendes Herüber und Hinüber, Neigen und Beugen, das bezeugt, daß die Welt der Gegenstände mit anderer Innigkeit und Vielseitigkeit, als durch das blos gewogene und gemessene Wort, in's Herz zurückgeschlungen und hier verarbeitet wird. Nun aber ist zunächst wohl zu beachten, daß an sich die Reimwörter einander nichts angehen. Wenige Wörter sind so sinnverwandt wie Mark und Stark, Leben und Streben. Indem der Reim uns dennoch zwingt, das Fremde, Entlegene wie ein lebendig Einiges zusammenzufassen, gleicht er dem Witze (vergl. §. 193); sein tertium comparationis ist die Gleichheit des Klangs und diese freilich noch ein ungleich schwächeres, äußerlicheres Band, als die Aehnlichkeit der Eigenschaften zwischen den Dingen, die der Witz zu seinem Spiele verwendet, ausgenommen das Wortspiel und speziell das Klang-Wortspiel, das wegen seiner nahen Verwandtschaft oft genug in Reim-Reihen übergeht. Wenn aber der Reim nach dieser Seite willkürlicher, äußerlicher scheint, als der, doch so kalte, Witz, so vergesse man nicht, was zwischen und in den Reimwörtern liegt: wirklicher, empfundener Inhalt. Der Witz springt momentan, unvermittelt von Entlegenem zu Entlegenem, das er scheinbar identisch setzt; die reimende Poesie vermittelt Reihen tief gefühlter Vorstellungen und wenn der Gleichklang des Reims sie an ihren Enden zusammenfaßt, als wären sie eben durch ihn wirklich verwandt, wie sie es durch ihn allein vielmehr noch nicht sind, so wird nun der wirkliche Zusammenhang des Inhalts, den die Reime binden, unwillkürlich und unbewußt vom Gefühl auf den Gleichklang so übergetragen, als ergänze er, was diesem an wahrer, innerer Bindung der Vorstellungen an sich mangelt. Dieß ist der tiefe, der seelenvolle Reiz in der Willkür des Reimspieles: man fühlt immer wieder, daß der Gleichklang nicht wahre Einheit des Inhalts ist, und läßt sich immer wieder täuschen, indem man ihm wirklichen inneren Zusammenhang zusetzt und zurechnet. Allerdings sollen eben darum nicht bedeutungslose Wörter zu Reimen verwendet werden, außer in komischer Absicht, wo dann das Reimspiel zum wirklichen Witzspiele wird. Hierüber namentlich vergl. Poggel Grundzüge einer Theorie des Reims und der Gleichklänge u. s. w., ein Werk voll tiefen und feinen Sinns für das Geheimniß dieser Form der poetischen Technik. —

Digitized by Google

Fragt man endlich, ob der Reim auch der Melodie an ſich verwandt ſei, ſo iſt dieß natürlich inſofern zu verneinen, als auch er mit den Unterſchieden der Tiefe und Höhe, deren charakteriſtiſche Folge ja das Weſen der Melodie bildet, nichts zu ſchaffen hat. Allein im Gange der Melodie entwickeln ſich immer entſprechende Folgen, Verhältniſſe wie Frage und Antwort tauchen auf, ein Steigen und Sinken zieht ſich hindurch; indem nun der Reim ein Syſtem von lauter ſolchen Correſpondenzen iſt, ſo gemahnt er entfernt auch an den Wechſel von Höhe und Tiefe, in welchem die Muſik als Melodie dieſelben entwickelt.

§. 861.

Die Geſetze der Compoſition können in der Lehre von der Poeſie nur zugleich mit den Zweigen unterſucht werden; die Darſtellung der letzteren muß ferner auch die Hauptmomente der Geſchichte dieſer Kunſt in ſich ſchließen.

Es iſt klar, daß die Compoſitionsweiſe zu verſchieden iſt in Epos, Lyrik und Drama, um von der Erörterung dieſer Hauptformen, in die unſere Kunſt ſich verzweigt, getrennt und für ſich behandelt zu werden. Sogleich die Frage, wie ſich die Compoſition im Rhythmiſchen äußere, die hier unmittelbar im Zuſammenhange zu liegen ſcheint, führt darauf: denn ganz ungleich iſt in den Zweigen der Poeſie der Umfang, in welchem der innere Rhythmus des poetiſchen Kunſtwerks ſich beſtimmend nach dieſer Seite hin ausſpricht; insbeſondere leuchtet von ſelbſt ein, daß es die Lyrik ſein wird, in welcher die Compoſition mit beſonderer Entſchiedenheit als rhythmiſcher Bau an den Tag treten muß; da wären wir alſo unmittelbar zu der letzteren geführt und dieß verbietet doch ein höheres Geſetz der Eintheilung. — Die Lehre von den Zweigen verſchluckt aber nach der andern Seite auch einen ganzen Abſchnitt, der bisher überall als dritter in unſerer Anordnung aufgetreten iſt. Die Kreuzung der logiſchen Eintheilung mit dem Geſchichtlichen, wovon in §. 541 die Rede geweſen, iſt nämlich in keiner Kunſt ſo ſtark und bedeutungsvoll, wie in der Poeſie, und fordert hier wirklich, daß die hiſtoriſche Entwicklung in die Lehre von den Zweigen ſich auflöſe. Schon in §. 846, Anm. 1. mußte ausgeſprochen werden, daß jene ſich nicht, wie bisher, vom Syſtematiſchen trennen laſſe. Den eigentlichen Beweis hiefür wird die Ausführung ſelbſt liefern.

Digitized by Google

b.

Die Zweige der Dichtkunst.

§. 862.

Als die geistigste unter den Künsten erweist sich die Poesie auch dadurch, daß in ihr erst mit voller Bestimmtheit der Auffassungs-Unterschied der Phantasie (§. 404), also das Verhältniß des Künstlers zum Gegenstande den Eintheilungsgrund für die Hauptformen bildet. Hiedurch wird die Stoff-Beziehung der Phantasie (§. 403) auf die Seite gedrängt, der Gegenstand ist in jeder Hauptform die Welt und vor Allem der Mensch; der Dichter betrachtet ihn nur jedesmal von einer andern Seite, wobei allerdings der Ausschnitt des Stoffgebiets sich verändert, und in einer andern Beziehung der Zeit.

Auffassungs-Unterschiede nennen wir jene Arten der Phantasie, worauf die Theilung der Kunst in die Künste beruht: die bildende, die empfindende, die dichtende Phantasie. Die letzte wiederholt die andern in sich: sie stellt sich auf den Boden der ersten und erzeugt so die epische, auf den Boden der zweiten und erzeugt die lyrische, ganz und voll auf den eigenen Boden und erzeugt die dramatische Form. Wir haben dieß vermöge eines unvermeidlichen Vorgriffs schon öfters ausgesprochen, denn in den andern Künsten tauchen diese Unterschiede bereits auf, aber noch ohne entschiedene Kraft. In der bildenden Kunst war, ihrem körperlichen Charakter gemäß, immer noch die Stoffbeziehung bestimmend für die Eintheilung, der Unterschied des Epischen, Lyrischen, Dramatischen trat daneben zu Tage am fühlbarsten in der Malerei (vergl. §. 697. 698. 699. 700, a. 702. 705, a. 709, a. 710. 711. 712), aber daß er sich auch hier noch nicht entscheidend in den Vordergrund stellt, machte sich schon in der Schwierigkeit der Bezeichnung bemerkbar: wir waren genöthigt, wenn wir nicht jedesmal den beschwerlichen Ausdruck: Stellung der bildenden Phantasie auf den Boden der empfindenden u. s. w. gebrauchen wollten, die Benennungen aus der Poesie vorauszunehmen. In der Musik machte sich dieses Unterscheidungsprinzip natürlich selbständiger, energischer geltend, doch immer noch halbverhüllt; denn von wesentlichen Unterschieden der Auffassung kann nur die Rede sein, wo das Subject einem Objecte klar gegenübersteht; die Musik ist subjectiv, der Stoff nicht mehr entscheidend, aber sie ist zu subjectiv, um nicht ebenfalls in dieser Beziehung von der Poesie Licht zu erwarten. Nun aber steht klar vor uns, was sich bis dahin nur undeutlich an die Oberfläche drängte: wir haben eine Eintheilung, wie

Digitized by Google

sie so scharf und entschieden in keiner andern Kunst auftritt. Sie ist daher auch längst stehend und die Aesthetik hat hier nicht mehr das schwierige Geschäft der Entwirrung von Unterscheidungen, die im gewöhnlichen Bewußtsein dunkel nebeneinander herlaufen. Die Stoffbeziehung der Phantasie tritt nun also nothwendig zurück. Von einer besondern Richtung auf das Landschaftliche, Thierische kann ohnedieß nicht die Rede sein: wir haben gesehen, daß es mit dem Satze, der Inhalt des Schönen sei im höchsten Sinne die Persönlichkeit, in der Poesie voller Ernst wird (§. 842). Der Mensch ist die wahre Aufgabe aller Kunst, und er ist es in der Poesie ausdrücklich; er wird in jeder ihrer Hauptformen nur von einem andern Standpunct aufgefaßt und so verändert sich freilich, da die veränderte Auffassungsseite eine veränderte Beziehung zum Stoffgebiete mit sich bringt, jedesmal auch der Ausschnitt aus dem letzteren, wie denn z. B. das Epos landschaftliches und thierisches Leben in ganz anderem Umfang aufnimmt, als das Drama. Es wird sich zeigen, daß dieser Unterschied der Umfassung des Stoffes namentlich davon abhängt, ob die reinmenschliche oder die geschichtliche Richtung herrscht, und diese Arten der Richtung der Phantasie haben wir zwar in §. 403 zu denjenigen gestellt, welche sich auf den Stoff beziehen, sie fallen aber, wo die Auffassung als solche entscheidend herrscht, natürlich an diese herüber. Dieß wird sich im Verlaufe näher erklären. Uebrigens mag die Dichtkunst den Weltstoff in kleinem oder großem Umfang aufnehmen, bezogen ist der Mensch immer auf die Natur und Alles rings um ihn, daher ist der Inhalt der Poesie immer die ganze Welt; sie sieht vom Menschen aus die Welt. — Der veränderte Standpunct der Beleuchtung bringt nun aber allerdings zugleich jedesmal eine andere Erstreckungsseite der Zeit mit sich: wir werden sehen, daß das Epos den Gegenstand unter dem Standpuncte der Vergangenheit betrachtet, in der lyrischen Dichtung Alles zur Gegenwart im Gefühle wird, im Drama die Gegenwart, indem sie sich als Handlung entwickelt, sich gegen die Zukunft spannt. Es hat dieß zwar seine logischen Schwierigkeiten und darf nimmermehr zum Eintheilungsgrund erhoben werden wie von Just. Fr. Richter (Vorsch. d. Aesth. §. 75), aber es steht im tiefsten Zusammenhange mit der Weise, wie das Ich des Dichters mit seinem Gegenstande sich durchdringt, und dieses Moment ist jetzt vor Allem bestimmter hervorzuheben.

§. 863.

1. **Der Unterschied der Arten der Phantasie, der sich auf die Weise der Auffassung gründet, hat seinen tieferen Grund in dem Gesetze der Direction des Objectiven und Subjectiven und ihrer Zusammenfassung im Subjectiv-Objectiven (vergl. §. 537) und dieses tritt jetzt in seiner ganzen Bestimmtheit**

Digitized by Google

hervor als ein Unterſchied des Durchdringungsproceſſes zwiſchen dem Ich des Dichters und ſeinem Gegenſtande. So wiederholt ſich in der Dichtkunſt nicht nur das *Syſtem der Künſte*, als deren Totalität ſie ſich nun beſtimmter (vergl. §. 838) erweist, ſondern zugleich *das ganze Syſtem der Aeſthetik*. Mit dieſem innerſten Eintheilungsprinzip iſt zugleich ein Unterſchied im *Grade des Umfangs* und in der Art der *Technik* gegeben, aber die Geiſtigkeit der ganzen Kunſt und ihres Mediums iſt Urſache, daß die verſchiedenen Hauptformen ſich nicht als Künſte ausſcheiden, ſondern nur als Zweige einer Kunſt auftreten (vergl. §. 538).

1. Wie die Dichtkunſt den Charakter der bildenden und den der Muſik in ſich vereinigt, iſt aufgezeigt worden. Es wiederholt ſich hiedurch das Syſtem der Aeſthetik in ihr, indem in der bildenden Kunſt auf veränderter Stufe die Objectivität des Naturſchönen, in der Muſik die Subjectivität der Phantaſie wiederkehrt, und iſt ſo in ihrer concreten Totalität dieſer Grundgegenſatz ſchließlich zuſammengefaßt. Allein nicht genug: der Kreis kehrt in der Poeſie noch einmal in ſich zurück, denn in ihren Zweigen wiederholt ſich die Stellung, die in den verſchiedenen Künſten der Künſtler zum Object einnimmt, und zwar in einem Proceſſe von ſolcher Entſchiedenheit und Klarheit, daß die Wiederholung zugleich eine Vertiefung, eine vollere Verwirklichung iſt und rückwärts das Entſprechende, was den Künſten im Großen zu Grunde liegt, in helleres Licht ſtellt. Auseinandergeſetzt kann dieſer Proceß in ſeinen Unterſchieden noch nicht werden, ohne daß zu ſtark vorgegriffen wird, doch ſagen wir in Kürze ſo viel: es wird ſich zeigen, wie dem epiſchen Dichter die Welt eine gegebene, feſte, objective Macht iſt und ‚bleibt', obwohl ſein Ich neben dem Inhalt ſichtbar hervortritt und der Stimmung nach ruhig betrachtend über den Dingen ſchwebt, wie der lyriſche die Welt ganz in ſubjectives Empfindungsleben umſetzt, wie der dramatiſche ſie als eine nun ſubjectiv ganz durchdrungene oder in das Subject ganz eingegangene in der Form der Handlung wieder entläßt und entfaltet, ſo daß man ſein Ich gar nicht wahrnimmt, weil es ganz darin, daß er ganz abweſend, weil ganz gegenwärtig iſt. In dieſen Wendungen des Verhältniſſes ſcheidet ſich denn zu beſtimmten Hauptformen das, worin der Dichter dem bildenden Künſtler, worin er dem Muſiker verwandt und worin er ganz er ſelbſt iſt, und mit dieſer Wiederkehr der Künſte wiederholen ſich in der Poeſie abermals die entſprechenden Haupttheile des ganzen Syſtems: die Objectivität des Naturſchönen, die Subjectivität der Phantaſie und die erfüllte Einheit beider in der Kunſt. Ohne Zwang läßt ſich hinzuſetzen: die Poeſie kehre, indem ſie ſo das Ganze des wirklichen Schönen in ſich vertieft wiederholt, als die idealſte Kunſt in den erſten Theil des Syſtems, die reine, allgemeine Idee des Schönen, zurück. —

Digitized by Google

Hier ist nur noch das Nöthige zur Rechtfertigung der Stelle zu sagen, die dem Lyrischen gegeben ist. Es scheint der Zeit und dem Begriffe nach, oder, wenn man will: der Zeit nach, weil dem Begriffe nach vielmehr das Erste zu sein, denn die Poesie ist die enge Nachbarinn der Musik, kommt aus ihr und schickt sich an, aus der Innerlichkeit der Empfindung die Welt der Objecte wieder zu erschließen und auszubreiten, ihr Wesen ist die Entfaltung der innerlich verarbeiteten Welt; daher waren lyrische Ergießungen der unmittelbaren Empfindung nothwendig überall die ersten Aeußerungen der dichterischen Phantasie. Ein Interesse der bloßen logischen Consequenz, die Kategorie der Objectivität um jeden Preis voranzustellen, wäre nur eine Verirrung der Abstraction und das System könnte ganz ebensogut hier dem Subjectiven die erste Stelle anweisen, dann das Objective aus ihm hervortreten lassen, endlich beide vereinigen, als in der Gruppe der bildenden Künste umgekehrt die subjectivste unter ihnen, die Malerei, als dritte, nicht als zweite gesetzt worden ist. Allein genauer betrachtet verhält sich die Sache anders: die ältesten Lieder waren überall objectiven Inhalts, priesen Thaten der Götter und Menschen; freilich in lyrischem Tone, und man kann insofern sagen, es liege hier eine noch unentwickelte Einheit des Lyrischen und Epischen vor, allein es war keine Einheit, die ein Gleichgewicht enthielt, vielmehr das objective, epische Element herrschte und gestaltete sich zuerst weiter zu bestimmten Formen, zu Heldenliedern, die dann zu Epen zusammenwuchsen, während das subjective, lyrische noch lange Zeit viel zu unentwickelt blieb, um als entschiedene Form in das Licht der Geschichte der Poesie herauszutreten, vielmehr die späte Reife der Bildung abwarten mußte, die dem erfahrungsvolleren, durcharbeiteten Gemüthe des Menschen erst die tiefere und reichere Resonanz gibt, ihm die Menge von Saiten aufzieht, welche erklingen muß, wenn von einer lyrischen Dichtung als stehendem Zweige soll die Rede sein können. Historisch und psychologisch hat den Beweis für den Vorgang des Epischen Wackernagel geführt (Schweiz. Mus. f. histor. Wissensch. „Die epische Poesie" B. 1 u. 2). Wir haben den innern Grund mit der letzten Bemerkung bereits angedeutet: der ideale Weltgehalt erscheint dem Individuum, das noch nicht durch die Arbeit der Bildung in sich zurückgetreten ist, als objectives Sein, Macht, Geschichte. Kindliche Bewunderung all' des Vielen und Herrlichen, was es gibt, ist der erste Standpunct. Dennoch behält jener Begriff einer ursprünglichen, unentwickelten Einheit des Lyrischen und Epischen in den ältesten erzählenden Liedern seine relative Richtigkeit; jenes war im Keime vorhanden, mußte dann diesem den Vortritt lassen, nahm aber, als es selbst an die Reihe der Entwicklung kam, die Form wieder auf, in der es einst neben dem Epischen geschlummert hatte, und gab ihr wirklich lyrische Gestalt; dieß wird an seinem Orte näher erklärt werden.

Digitized by Google

2. In §. 540 ist „Moment und Grad des Umfangs" als weiterer Theilungsgrund für die Zweige der Künste aufgeführt. Der „Moment" fällt in der Poesie weg, da sie überhaupt in der Zeitform sich bewegt, daher immer eine Reihe von Momenten vorüberführt und also kein Unterschied entstehen kann, der darauf begründet wäre, daß der Gegenstand in einem so oder anders beschaffenen Moment aufgefaßt würde; der Unterschied im Grade des Umfangs aber macht sich nachdrücklich geltend: Epos und Drama geben ein Weltbild, jenes extensiver, dieses intensiver, das lyrische Gedicht dagegen ist ein kleines Ganzes, das wohl auch die Welt unter einer bestimmten Beleuchtung im Gemüthe spiegelt, welches ja an sich ein Mikromus ist, allein die Kleinheit des Umfangs ist nicht gleichgültig, im einzelnen Reflexe ist nur sehr mittelbar das Ganze der Welt und des Gemüths der Persönlichkeit enthalten. — Mit der Auffassung wird auch die Technik eine andere. Unter dieser verstehen wir jetzt die äußere Form, die Rhythmik; denn nicht wird, wie im Fortgang vom einen Gebiete der bildenden Kunst zum andern, oder, was dem Verhältniß eigentlich entspricht, wie im Uebergange von dieser zur Musik und von der Musik zur Poesie das ganze Material gewechselt, da ja alles eigentliche Material abgeworfen ist und mit einem geistigen Medium in Geist gearbeitet wird. Dieß muß ausdrücklich noch gesagt werden, um daran die Wiederaufnahme des Satzes in §. 538 zu knüpfen, der nunmehr seine völlige Begründung gefunden hat: die Hauptformen der Poesie sind als die Wiederholung der großen Kunstgebiete und der Haupttheile des Systems so bedeutend, daß sie eigentlich nicht dem entsprechen, was wir in den andern Künsten Zweige nennen, aber die Geistigkeit des Elements läßt nicht die Isolirung und Verselbständigung dieser Formen zu, welche in den andern Gebieten Künste begründet, und so erscheinen dieselben dennoch als Zweige einer Kunst.

§. 864.

In der weiteren Eintheilung der Zweige tritt theils der Unterschied der *Style*, und zwar in tiefem Zusammenhang mit dem des Mythischen und nicht Mythischen, als entscheidendes Moment auf, theils macht sich ein Unterschied des *Objectiven* und *Subjectiven* in neuer, eigenthümlicher Bedeutung geltend, theils greift mit einer Bestimmtheit wie in keinem andern Gebiete der Unterschied der *Grundgegensätze des Schönen* (§. 402) durch. Daneben machen sich in verschiedenen Verhältnissen die andern Eintheilungsgründe (§. 540) geltend.

Der §. deutet an, welche Momente der Reihe nach innerhalb der Zweige der Poesie als Eintheilungsgründe für ihre einzelnen Formen an die Spitze treten. Wir belassen es zunächst bei dieser Andeutung und bemerken nur über das an zweiter Stelle genannte Moment so viel im Voraus: es

Digitized by Google

handelt ſich hier vom Lyriſchen und es wird ſich zeigen, daß in dieſem Gebiet an die Stelle deſſen, was wir Auffaſſungs-Unterſchied der Phantaſie (bildend, empfindend, dichtend) nennen, ein anderer Unterſchied treten muß, der mit ihm verwandt, aber nicht identiſch iſt: es wird ſich hier von verſchiedenen Graden handeln, in welchen der Stoff in das Gefühl eingeht, ſich in inneres Gemüthsleben verwandelt oder von demſelben ſich wieder ablöst. Dieß wird ſich ſeines Orts näher erklären und ebendamit der abweichende Sinn, worin hier die Kategorie des Objectiven und Subjectiven auftritt. Auch die entſcheidende Bedeutung, welche nun das dritte unter den angeführten Momenten, der Gegenſatz des Ernſten und Komiſchen, gewinnt, verfolgen wir jetzt noch nicht weiter, ſondern bemerken, was die im §. zunächſt genannten Eintheilungsmomente betrifft, nur noch im Allgemeinen, daß, wo eines derſelben an die Spitze tritt, die andern dadurch nicht ihre Geltung verlieren, ſondern für weitere Unter-Eintheilungen auf verſchiedene Weiſe beſtimmend werden, ſo namentlich auch jener Auffaſſungs-Unterſchied, der nur im lyriſchen Gebiete ſich in einen andern verwandelt. — Dazu kommen nun die Eintheilungsgründe, die außerdem in §. 540 allgemein aufgeſtellt worden ſind: es iſt die Stoffbeziehung der Phantaſie (nach §. 403), welche untergeordnete Geltung gewinnt: man denke nur an die heroiſch-mythiſche Welt des Epos, die reale des Romans und wieder an den hiſtoriſchen, den ſocialen Roman u. ſ. w., an das politiſche und an das bürgerliche Drama, wobei denn auch der Unterſchied des Styls im höchſten Grade wichtig wird; ferner tritt der Unterſchied im Grade des Umfangs noch einmal auf (Roman und Novelle, Drama und Farce) und es wird ſich zeigen, ob in der engeren Eintheilung auch der des erfaßten Moments entſcheidend eingreift; endlich macht ſich der Unterſchied der Technik, worunter wir jetzt neben der Sprachform auch die Compoſitionsweiſe verſtehen, innerhalb der einzelnen Zweige geltend. Auch hierüber enthalten wir uns noch aller Erläuterung, um nicht zu ſehr vorzugreifen.

Digitized by Google

α. Die epische Dichtung.

1. Ihr Wesen.

§. 865.

Im Charakter der Objectivität, der vollen und scharfen Absonderung vom Subjecte, wie sie dem Werke der bildenden Kunst eigen ist, kann der Dichter seinen Gegenstand nur dadurch hinstellen und halten, daß er ihn als eine vergangene Begebenheit erzählt. Als Erzähler bleibt er aber neben dem Inhalt in naiver Syntheſe gegenwärtig und in seiner Thätigkeit sichtbar; nur dem Geiste der Behandlung nach tritt er hinter ihn zurück und weiß oder behauptet sein Product nicht als solches, sondern als selbständiges Leben des Gegenstands.

Es ist zuerst der Unterschied des epischen Dichters vom bildenden Künstler in der Aehnlichkeit genauer in's Licht zu setzen. Dieser nimmt einen Stoff in seine Phantasie auf, greift dann zu körperlichem Materiale, formt, meiselt, malt daran und damit, bis sein Phantasiebild in voller, scharf abgeschnittener, räumlicher Gegenüberstellung vor den Zuschauer tritt. Jetzt ist der Künstler verschwunden, er hat sein Werk stehen lassen, wir finden es im Raume vor wie ein schönes Natur-Object. Der Dichter aber bleibt bei seinem Werke; er ist thatsächlich auch weggegangen, nachdem er es vollendet hat, aber während wir es genießen, mag es ein Anderer vortragen oder mögen wir es lesen, ist er dabei und darin, denn statt des Materials hat er ja nur das Wort, er spricht es, er spricht mit uns, bis wir zu Ende sind. Und dieß wird eben gerade ausdrücklich fühlbar, wo er uns Vergangenes vorträgt: da leuchtet recht ein, wie wir im lebendigen Worte den Dichter zugleich gegenwärtig haben, während der ihm so verwandte bildende Künstler schweigend sein Werk im uneigentlichen Sinne erzählen läßt. Daher heißt diese Gattung Epos: Wort. Wir nennen das Verhältniß zwischen dem Dichter und dem Inhalt im Epos das einer naiven Syntheſe, weil bei diesem einfachen Vortreten des erzählenden Dichters noch gar nicht gefragt wird, inwieweit er denn der Umbildner, Schöpfer des Inhalts sei; genug, sein Subject ist da. Soll sein Werk in emphatischem Sinn objectiv heißen wie das des bildenden Künstlers, so muß diese Eigenschaft anderswo liegen, als in dem eigentlichen Verfahren. Zunächst ist es die Vergangenheit des Stoffs als einer Begebenheit, was die Objectivität mit sich bringt. Das Vergangene ist fertig, abgesondert vom Subjecte, tritt in beschlossenem Gegenschlag ihm gegenüber. Hiemit steht aber im innigsten Zusammen-

Digitized by Google

hange der Geist des Verfahrens, der von der allgemeinen Kunstform des Verfahrens wohl zu unterscheiden ist. Gerade weil er ein vergangener ist, kann der Stoff so behandelt werden, als habe er sich selbst gemacht und der Dichter thue nichts dazu, sondern stehe blos mit dem Stabe daneben und zeige die Bilder wie Sculpturwerke oder Gemälde, wo wir von Theil zu Theil, von Bild zu Bild fortrücken; darin also liegt die tiefe Verwandtschaft mit dem bildenden Künstler. Man hat dieß nicht immer unterschieden, wie man es sollte; Hegel z. B. sagt einfach, der epische Dichter verschwinde in seinem Gegenstande, nur das Product, nicht aber er erscheine (Aesth. Th. 3, S. 337), Göthe: der Rhapsode sollte als ein höheres Wesen in seinem Gedichte nicht selbst erscheinen u. s. w. (Briefwechsel zwischen Göthe und Schiller B. 3, S. 378). Schon der antike Anruf an die Muse spricht aber aus, daß der begeisterte Dichter gegenwärtig ist, er kann auch sonst mit lyrischen Wendungen, mit Betrachtungen hervortreten, ohne daß darunter die Objectivität im Geiste des Verfahrens litte. Der §. sagt: der Dichter „weiß oder behauptet sein Product nicht als solches," um dem Unterschiede des ächten, ursprünglichen Epos und der späteren Formen, die näher am Romane liegen, namentlich aber des Romans selbst seinen Spielraum zu lassen, denn wir sind noch im Allgemeinen. Der Dichter kann nämlich noch immer vom epischen Geiste der Gegenständlichkeit durchdrungen sein, obwohl er mit seiner Zeit schon weit entfernt ist vom naiven Glauben an die geschichtliche Wahrheit seines Stoffs, von jenem Verhältnisse, worin er nur „Mund der Sage" ist und worin auch ein schöpferisches Umbilden des Gegenstands von keinem vollen Bewußtsein der eigenen freien Thätigkeit begleitet ist; da wird er aber mit einer gemessenen, milden Ironie dieses Bewußtsein verbergen und sich durchaus benehmen, als gebiete ihm der Stoff, und dieß wird insofern keine Unwahrheit sein, als der Auffassung nach allerdings die Nothwendigkeit des Weltlaufs ihm imponirt: das ästhetische Spiel besteht nur darin, daß er vermöge einer Vertauschung der Subjecte vorgibt, als gelte der Respect, den er der inneren Wahrheit zollt, der äußeren, thatsächlichen. Allerdings gedeiht aber jener Geist der Gegenständlichkeit besser, wo es dieser Uebertragung nicht bedarf, sondern der Dichter mit ungetheilter Naivetät in der Sache ist.

§. 866.

Hiedurch ist die ganze Weltauffassung des Dichters bedingt. Er hat allerdings in einer Handlung das Leben des Willens und seine Conflicte darzustellen, aber als vergangen ist dieselbe der Nothwendigkeit anheimgefallen und stellt sich mit allen übrigen Bedingungen des Geschehens unter den Standpunct des Seins, der Substantialität. Die Hauptperson, der Held,

Digitized by Google

erſcheint daher trotz der Selbſtändigkeit der That, die jedoch überhaupt nicht von ſchneidend radicalem Charakter ſein darf, als getragen vom allgemeinen Strome des Weltlebens, auf den er als voller Menſch vielſeitig bezogen iſt, und der innere Proceß des Willens, wie gründlich er auch aufgedeckt werden mag, wird ebenſoſehr als ein äußeres Beſtimmtſein, die That als ſinnliche Bewegung der Außenwelt in der Breite ihrer Erſcheinung dargeſtellt.

Wir unterſcheiden das Weltbild des epiſchen Dichters von ſeiner Perſönlichkeit und Stimmung und handeln zuerſt von jenem. Hier ſind nun, wie Göthe nnd Schiller in ihren trefflichen Erörterungen über Epos und Drama klar erkannten (vergl. a. a. O. B. 3, S. 374), alle weſentlichen Züge vom Merkmale des Vergangenen abzuleiten, und dazu hat der vorh. §. den Grund gelegt.

Der weſentliche Inhalt des Epos iſt Handlung; die Grundaufgabe der Poeſie, Perſönlichkeit, Handlung, mithin inneres Leben (vergl. §. 842) darzuſtellen, gilt natürlich auch dieſem Zweige und kann durch die folgenden ſcheinbar widerſprechenden Bedingungen nicht aufgehoben werden. Schon Ariſtoteles (Poetik C. 23) fordert für das Epos wie für die Tragödie dramatiſchen Inhalt, d. h., daß Eine vollſtändige und vollendete Handlung den Mittelpunct bilde. Sie bewirkt dieß dadurch, daß ſie die Vielheit des Geſchehenden durch das Streben nach einem aus freier Willensbeſtimmung geſetzten Ziele zur Einheit bindet. Dieß eben iſt der Unterſchied von der bloßen Begebenheit, wie wir in §. 865 den Inhalt noch bezeichnet haben, und hiemit, wie Ariſtoteles hervorhebt, von der Geſchichtſchreibung, deren Verhältniß zur Poeſie in §. 848, Anm. beſprochen iſt. Allein die Handlung im Epos iſt vergangen. Im Augenblick ihres Eintritts ſcheint jede Handlung wie eine aus grundloſer Tiefe ſteigende, nur von ſich ausgehende, im tiefſten Sinne des Wortes radicale Macht den Complex des Wirklichen zu durchbohren; iſt ſie aber vollendet und vorüber, ſo zählt man ſie ſelbſt zu dieſem Complexe. Zunächſt einfach, weil nichts mehr an ihr zu ändern iſt, ſie iſt nothwendig geworden; aber man blickt auch zurück, man überſchaut ſie im Zuſammenhang, man urtheilt pragmatiſch, man ſucht und findet die vielerlei Motive, die von außen und von innen wirkten und auf weitere Motive und Urſachen zurückweiſen; ſie erſcheint ſo als Wirkung, als ein Gegebenes; man blickt vorwärts und erkennt ſie als Urſache einer Vielheit von Wirkungen, die mit dem Beabſichtigten, alſo dem Willen, nur ſehr mittelbar zuſammenhängen. So reiht ſich trotz dem innern Unterſchiede die Handlung in die Linie aller andern Urſachen und Wirkungen ein, die als Ganzes nur die Bewegung des nothwendigen, einfachen Seins iſt, und es ſtellt ſich auf einem Umwege der Begriff der Begebenheit wieder her. Wenn Schiller (a. a. O. Th. 3, S. 86) ſagt, der

Digitized by Google

dramatiſche Dichter ſtehe unter der Kategorie der Cauſalität, der epiſche unter der Subſtantialität, ſo iſt unter dem erſteren Begriffe die rein von vorn anfangende innere Cauſalität zu verſtehen, nicht die Reihe der Cauſalitäten, der äußeren und inneren miteinander, wie ſie eben als die Expanſion der Subſtanz erſcheint. Das aber iſt richtig, daß Handlungen, die ſehr nachdrücklich zunächſt den Charakter tragen, daß ſie den Faden des Gegebenen revolutionär durchſchneiden, kein epiſcher Stoff ſind. Die Epochen der Geſchichte, die dem Epos und die dem Drama den Stoff liefern, die großen Männer, die mit dem Ganzen gehen, und jene, die ſich von den Maſſen losreißen, iſoliren, um eine neue Ordnung der Dinge zu ſchaffen, hat treffend Gervinus unterſchieden (Geſch. der poet. Nat.-Lit. der Deutſchen, 1. Ausg. B. 5, S. 491 ff.). Dieß führt uns auf die Organe der Handlung und das Hauptorgan, den Helden im Mittelpunct. Er muß als ein Subject der lebendigſten Selbſtthätigkeit hervorragen. Allein wie frei und friſchweg von innen heraus er handeln mag, ſo folgt doch eben aus dem einreihenden, an die Summe der Bedingungen anknüpfenden Charakter der Auffaſſung und Stoffwahl, daß auch dieſe Selbſtthätigkeit wieder nur als Glied des Complexes erſcheint, der als Ganzes nothwendig iſt; der epiſche Held ſchwimmt mit ſtarkem Arme, aber nicht gegen, ſondern mit der Woge, und die Waſſermaſſe, die er theilt, hält doch ihn ſelbſt. „Im Epos trägt die Welt den Helden, im Drama trägt ein Atlas die Welt“ (J. P. Fr. Richter, Vorſch. der Aeſth. §. 63). Dieſe Selbſtändigkeit ohne Iſolirung nimmt in den Arten der epiſchen Poeſie allerdings verſchiedene Formen an und wird faſt zum bloßen Verarbeiten von Eindrücken, Leidenſchaften, Bildungsmomenten in demjenigen Gebiete, wo es ſich nicht um Thaten, ſondern um Bildung handelt (Roman; W. Meiſter z. B. iſt übrigens allzu unſelbſtändig), aber der Grundbegriff bleibt der gleiche. — Mag nun die Thätigkeit des Helden die lautere oder ſtillere ſein, die Entſchlüſſe keimen und gähren im tiefen Grunde der Seele und es fragt ſich, ob oder wieweit die epiſche Poeſie mit dieſem innern Proceſſe ſich zu beſchäftigen habe. Natürlich nicht ſchlechthin darf man dieß verneinen, es bleibt vielmehr auch für dieſe Gattung der Satz in Kraft, daß die Poeſie mehr, als jede andere Kunſt, den Grund des Lebens in das Innere verlege und die Welt des Bewußtſeins ſchildere (§. 842), allein nach zwei Seiten macht ſich die ſubſtantielle, ſächliche Auffaſſung des Epiſchen geltend. Der innere Proceß ſelbſt erſcheint mehr als ein Beſtimmtſein, denn als ein Wollen, das Geiſteswerk ſelbſt als ein Naturwerk, Wachſen, Reifen oder plötzliches Entſtehen; es kommt über den Helden wie eine fremde Macht, den Achilles warnt eine innere Stimme, ſeinen Zorn gegen Agamemnon mitten im Ausbruche zurückzuhalten: es iſt Athene, die ihn an der blonden Locke faßt; ſo werden die innern Motive ſelbſt zu Begebniſſen (Hegel a. a. O. S. 356. 357), und ſind es nicht

Digitized by Google

Götter, in denen das Subjective selbst objectiv erscheint, so sind es Umstände, allgemeine Lebensmächte, moralische Nothwendigkeiten, die wie Naturnothwendigkeiten auf das Innere wirken, Instincte. Zu dieser Seite gehört noch wesentlich, daß im epischen Helden nicht die Straffheit seines Zweckes die übrige Mannigfaltigkeit einer reichen Menschennatur beschränken und streng zusammenspannen darf: er muß ein voller, in reichen Beziehungen gegen die Welt geöffneter, allseitig empfänglicher, in mancherlei Verhältnissen sich bewegender Mensch sein (vergl. Hegel's schöne Darstellung Aesth. B. 1, S. 304. 305; B. 3, S. 361 ff.) Es folgt dieß aus dem Charakter der Sächlichkeit, der Substantialität, der realen Bedingtheit; wo das Weltwesen waltet, muß die Vielheit seiner Fäden vor Allem gerade in der Beziehung auf das Centrum der Persönlichkeit sich behaupten, nach demselben hin und von ihm wieder auslaufen. Die andere Seite liegt auf dem Puncte, wo das Innerliche sich erschließt. Es gilt trotz dem Obigen, daß das Epos mehr den außer sich wirkenden, als den nach innen geführten Menschen behandelt (Briefwechsel zwischen Göthe und Schiller a. a. O. S. 375. 376). Der innere Proceß muß selbst schon darauf angelegt sein, daß er auf ein breites, Massenbewegendes Wirken geht; geschieht dieß nicht in dem Sinne, daß die Handlung vor Allem die sinnlichen Organe des Menschen selbst gewaltig, heldenmäßig und dadurch erst große äußere Massen (tantae molis erat, Romanam condere gentem ist ächt episch) in Bewegung setzt, so muß doch in anderer Form, in Reisen, Unternehmungen und Thätigkeiten jeder Art, die in's Weite gehen und sich beziehungsreich in die Weltverkettung einflechten, das im Innern Gewordene diesen in's Aeußere stetig auslaufenden Charakter offenbaren.

§. 867.

Weiter folgt aus der Grundbestimmung, daß der Held nicht isolirt auf- 1.
tritt, sondern in instinctartiger Gesellung Viele zusammenwirken. Mit der massenhaften Fülle der Personen theilt sich die Handlung in eine Mannigfaltigkeit untergeordneter Handlungen. Neben den Menschen und ihn bewegend tritt 2.
auf gleiche Höhe des Interesses das ganze übrige Dasein in seiner Breite: die sämmtlichen Culturformen und vor Allem die Natur in der geschlossenen Gesetzmäßigkeit ihres Lebens und Bildens. Daher wird auch das Geschichtliche mehr im Elemente des allgemein Menschlichen aufgefaßt und ist das Epos dem Sittenbilde verwandt.

Die epische Poesie setzt Massen, ja ganze Völker in Bewegung, denn sind die innern Motive einmal sächlich, substantiell gefaßt, so wollen sie auch große Bahnen, worauf Viele mitgehen. Sie wirken instinctiv, man

Digitized by Google

folgt dem Zuge des Zwecks als einer Macht, von der man gebunden ist, ohne zu fragen: warum? So halten die Griechen und die Nibelungen zusammen, ohne sich von einer allgemeineren Idee als Grund ihres Handelns Rechenschaft zu geben, jene, um einen Frauenraub zu rächen, wobei sie die höhere Bedeutung des Kampfes von Occident gegen Orient kaum ahnen, diese durch das Band der Vasallentreue vereinigt. Auch der stillere Bruder des Epos, der Roman und was ihm verwandt ist, spielt immer unter Massen, die etwas zusammenbindet, was als unvordenkliches Gesammtproduct unbestimmt vieler Individuen stärker ist, als das einzelne Individuum, und über der Willkür desselben steht. Daher fühlt sich überhaupt auch in einzelnen Anschauungen alles massenhaft Bewegte episch an, z. B. das Gewoge einer Menge, worin Alles blind mit dem Strome geht: so der Zug der Ausgewanderten in Göthe's Hermann und Dorothea, mit den Wagenladungen, denen man die wahllose Hast des Aufbruchs ansieht, der Wirrwarr, der aus dem Gedräng ihrer Menge, ein andermal aus der Ungeduld entsteht, womit man sich auf eine Quelle stürzt. Ziehen, Wandern in Menge ist immer namentlich episch; der epische Mensch hat etwas vom instinctmäßigen sich Schaaren und Reisen der Zugvögel, der Gesellung der Thiere überhaupt, man ist geneigt, Jäger-Ausdrücke wie Rudel u. dergl. von ihm zu gebrauchen. Episch ist das Heer des Xerres mit seinen fremdartigen Völkern, Waffen, Trachten, wie es sich gegen Griechenland heranwälzt, in der Schilderung des Herodot, episch ist die Völkerwanderung. Es folgt aus dieser Masse der Mitwirkenden als eine Grundeigenschaft des Epos die Polymythie, die Erweiterung der Einen Handlung in viele (Aristoteles a. a. O. C. 18), denn wo Massen sich betheiligen, treten nothwendig besondere Zwecke als Motive von Neben-Handlungen hervor. Dieß führt auf die Episoden, wovon nachher bei Erörterung der Composition.

2. Wo einmal das Sein die Grundform bildet, herrscht auch die Freude an dem, was ist, einfach an dem vielen Merkwürdigen, Großen und Schönen, was es gibt. Diese Naivetät darf selbst dem modernen, epischen Dichter nicht fehlen. Daher vor Allem die Wichtigkeit der Culturformen. Darunter ist der Mensch in seiner äußeren Erscheinung zu verstehen, wie sie die Gefühls- und Auffassungsweise, den geistigen Bildungszustand einer Zeit, eines Volks charakterisirt; die gesammten, geistigen, sittlichen Sphären, Wissenschaft, Kenntnisse, Religion, moralische Begriffe, Vorurtheile und conventionelle Maaßstäbe, Verhältnisse, Sitten: Alles dieß, sofern es in bestimmten Formen erscheint, durch die Hand der Technik auf einer bestimmten Stufe sich in stehender Weise ausprägt, heißt Culturform. Von außen treten die klimatischen, tellurischen Bedingungen hinzu, aber nur, sofern sie mit der geistigen Bestimmtheit zusammenwirken, begründen sie Culturformen. Die Kunststyle selbst heißen Culturformen, sofern sich die geistigen Grundzüge

Digitized by Google

einer Zeit überhaupt in ihnen ausdrücken; z. B. kirchliche Baukunst und Malerei wird dann nicht rein ästhetisch, sondern so zu sagen symptomatisch als Theil des Gottesdienstes, somit des innern Culturzustands überhaupt, betrachtet. Waffen, Kleidung, Geräthe drücken die Art der Kriegsführung, die Begriffe vom Angenehmen, Anständigen, Nützlichen aus; die Fertigkeiten, durch die sie hervorgebracht und womit sie gebraucht werden, weisen dadurch mittelbar auch auf den tieferen Charakter einer Nation, Epoche, auf die Höhe ihres Wissens und Fühlens, und so heißen sie Culturformen. Es handelt sich also wesentlich immer darum, wie das Innere in seiner Erscheinung sich ausnimmt, das Aeußere hat allerdings wesentlich die Bedeutung des Symptoms, aber dieß hebt das spezifische Interesse für die sinnliche Erscheinungsweise als solche nicht auf. Diese ganze Formenwelt rückt denn also im epischen Gebiete mit der Handlung und dem innern Leben des Menschen in die Beleuchtung Eines ungetrennten poetischen Nachdrucks; man will überall sehen, wie der Mensch sich gebahrt, im Umgange sich bewegt, Gott verehrt, baut, bildet, malt, fährt und reitet, kämpft, welche Geräthe er gebraucht, wie er gekleidet ist, ißt und trinkt. Dieß Alles erfreut gleichzeitig und gleich innig das innere Anschauungsbedürfniß wie den sittlich geistigen Drang, von dem eigentlichen Denken, Fühlen und Wollen einer Zeit ein klares Bild zu bekommen. Da nun der tiefere Grund solcher Auffassungsweise überhaupt darin liegt, daß sie auf der Kategorie des Seins ruht, so erhellt ferner von selbst, daß vorzüglich das Gebiet, welchem diese Kategorie ursprünglich und eigentlich angehört und von welchem sie auf das menschliche Leben übergetragen ist, die Natur, mit kindlicher Freude angeschaut und beleuchtet wird: Luft, Licht, Land und Wasser, Sturm und Stille, die Pflanze und namentlich das Thier, das zum Menschen, wo er im Sinne des höheren Instinctlebens aufgefaßt wird, wie ein einfaches, unentwickeltes, aber auch unverwickeltes Prototyp sich verhält und als sein Genosse und Diener ihn fortsetzt nach der Naturseite. Die Gediegenheit des Daseins, wie sie sich in compacten, klar umrissenen, fest gemessenen Gestaltungen und ebenso mächtigen, Alles tragenden, nährenden, umhüllenden, elementarischen Potenzen offenbart, erfreut den offenen Sinn für Realität, Kraft und Form.

Es leuchtet ein, daß das Epos eine tiefe Verwandtschaft mit dem Sittenbilde hat, denn dieses „faßt den Menschen unter dem Standpuncte des Seins, der Zuständlichkeit auf" (vergl. §. 696 Anm., wozu in §. 697 bereits der Begriff des Epischen vorausgenommen und auf dieses Gebiet angewandt werden mußte). Und dieß führt zurück auf den Standpunct des allgemein Menschlichen (§. 702). Die Parallele gilt nicht nur einer besondern Form, die dem Sittenbilde spezieller verwandt ist und die wir unterscheiden werden, sondern auch dem großartigen heroischen Epos. Es ruht

Digitized by Google

auf Geschichte, aber die Sage, die dem Dichter vorarbeitet, und die Auffassung, die er hinzubringt, arbeitet aus jener Spannung der Kräfte auf den Moment, der sich geschichtlich verewigt, die rein menschlichen Züge und die Zustände heraus, die sich unter den Jahrzahlen der Geschichte im ruhigen Kreislaufe des Lebens gleich bleiben, und die Thaten behalten ihre Größe, werden aber dennoch in die Beleuchtung des Zuständlichen gerückt. Man könnte näher auf das geschichtliche Sittenbild hinweisen, namentlich bei dem historischen Romane.

§. 868.

Durch diese Fülle des Inhalts gibt die epische Poesie ein ganzes Weltbild: ein Nationalleben, ein Zeitalter in der Gesammtheit seiner Zustände, und darin ausdrücklicher, als es andere Kunstformen vermögen, einen Spiegel des Menschenlebens überhaupt, also eine Totalität. Dieses Gemälde der breiten Verkettung des Weltverlaufs ist durchdrungen von Schicksalsgefühl, aber das Schicksal waltet im Sinne des Verhängnisses, d. h. als das Ergebniß dunkler Zusammenwirkung unendlicher äußerer Ursachen mit dem menschlichen Willen; der Zufall spielt darin eine Rolle, die sich rechtfertigt, das Tragische in seiner ersten Form, als Gesetz des Universums, entspricht wesentlich dem ganzen Standpuncte, der Ausgang aber ist zwar nicht nothwendig, doch vorherrschend ein glücklicher.

Totalität im intensiven Sinne ist Grundbestimmung alles Schönen als eines Mikrokosmus; in keinem Zweige der Kunst gilt sie so sehr auch im extensiven Sinne, wie im Epos. Es gibt durch seine Breite ein relativ Ganzes von ungleich größerem Umfang, als irgend ein anderes Werk der Kunst: ganze Nationen werden nach allen Seiten ihres Lebens, Bildungszustands, Strebens, dazu im Conflicte mit andern geschildert. Der Roman, wiewohl er die großen Lebensäußerungen weitgreifender That nicht oder nur als Hintergrund in sich aufnimmt, gibt doch in seiner wahren Gestalt ebenfalls ein umfassendes Bild der Gesellschaft, Nation, Zeit. Die kleineren Formen, Idylle und Novelle, können keinen Einwand gegen diese Natur der epischen Poesie begründen, denn auch sie dehnen doch ihre Darstellung so vielseitig auf die Lebenszustände aus, daß von dem zwar engeren Saum überall die sichtbaren Fäden hängen, an die wir leicht die Vorstellung der Zustände des größeren Kreises knüpfen. Nun ist natürlich zwischen dem sehr Vielen, dem relativ Ganzen, welches sich in der epischen Dichtung vor uns ausbreitet, und dem wirklichen Ganzen der Menschheit, Geschichte und Natur die Kluft an sich nicht weniger unendlich, als wenn jenes relativ Ganze ein kleineres wäre, allein eine Dichtung, die ausdrücklich sehr viel

Digitized by Google

umfaßt, weist uns doch mit breiterer Hand hinaus auf die unendliche Perspective des unausmeßbaren Ganzen. Es handelt sich freilich in allem Idealen nicht um das Extensive, sondern das Intensive, nicht um Quantität, sondern Qualität, und jeder Künstler und Dichter hat „seinen Leser in einen Mittelpunct zu stellen, von welchem nach allen Seiten hin Strahlen in's Unendliche laufen" (W. v. Humboldt a. a. O. S. 30), allein die innere Unendlichkeit entwickelt ihre Lebensfülle in der äußern, die Intension in der Extension, die Qualität in der Quantität und je mehr mich der Dichter wirklich zu sehen anleitet, um so mehr und voller leitet er mich an, den ganzen Reichthum auch des nicht Gesehenen als Ausdehnung der Substanz zu ahnen. Daher ist das ächt Epische von einem Gefühle begleitet, als höre man einen breiten, unaussprechlich mächtigen Strom brausen, als rausche die ganze Geschichte in gewaltigen Wogen an uns vorüber. Darin liegt zugleich das volle Gefühl des Erhabenen der Zeit (vergl. §. 93. 94); man sieht die Geschlechter kommen und gehen, wachsen und welken. Ein tief und ächt episches Gefühl knüpft sich an den uralten Birnbaum in Göthe's Hermann und Dorothea, der, wie heute, die Schnitter, die Hirten und Heerden schon so viele Generationen hindurch in seinem Schatten hat ruhen gesehen und noch sehen wird. Der Dichter hat aber zu zeigen, wie im Mittelpuncte dieses weit ausgebreiteten Daseins die sittliche Welt steht, in der ein ewiges Gesetz der Gerechtigkeit sich vollzieht, und so ist jenes Gefühl eines unendlichen Flusses in seinem tieferen Gehalte Schicksalsgefühl. Es scheint weit mehr vom Drama, als vom Epos zu gelten, daß es durch und durch von Schicksalsgefühl getränkt sei. Allein dann wird dieser Begriff in dem strafferen Sinn eines engen Zusammenhangs zwischen der freien That und ihren Folgen genommen; im Epos dagegen herrscht das Schicksal als der Factor des unendlichen Complexes des Weltverlaufs, worin die Acte des Menschenwillens nur einzelne Wellen sind, worin der sittliche Zustand, der sich als Summe der Zusammenwirkung unbestimmt vieler Individuen ergibt, sich ununterschieden mit allem dem verflicht, was natürliche Ursachen, äußere Bedingungen jeder Art hinzubringen, und worin der Begriff des Zusammenhangs zwischen Schuld und Leiden sich mehr in das Weite und Lose verlaufen muß. Es ist allerdings angemessener, dieß Verhängniß zu nennen: „im Epos wohnt das Verhängniß, — da der Charakter hier nur dem Ganzen dient und da kein Lebens- sondern ein Weltverlauf erscheint, so verliert sich sein Schicksal in das Allgemeine" (J. P. Fr. Richter a. a. O. S. 63). Dieß führt auf den breiten Spielraum des Zufälligen im Epos. Der Begriff eines Complexes, einer Causalitäts-Verkettung, den wir vom Epos aufgestellt haben, widerspricht demselben nicht; das Zufällige ist immer motivirt, nur der gegenwärtige Zusammenhang zeigt nicht seine Motivirung. Dem Epos genügt dieß; der zuständliche Mensch, der Sohn

Digitized by Google

der Natur, darf ſich über die Irrationalität in der Durchkreuzung der Naturgeſetze nicht beklagen; es iſt nur in der Ordnung, wenn ihn ohne ethiſchen Zuſammenhang das Geſetz der Schwere, des Falles, des Erkrankens in Folge gewiſſer Urſachen trifft, und über den glücklichen Zufall, der ihm Stärke, Reichthum u. ſ. w. ertheilt, darf er ſich freuen, ohne ihn ängſtlich vom Verdienſte zu unterſcheiden (Schiller's Gedicht: das Glück iſt epiſch gefühlt); das Gut wird nicht minder geſchätzt, als das Gute, und es genügt, daß der Eingriff des Zufalls in den ſittlichen Zuſammenhang, der ihm in ſeinem Anfangspuncte fehlt, im Fortgang, an ſeinem Endpunct aufgenommen werde. Odyſſeus iſt ein wahrer Spielball des Zufalls, der als Götterlaune doch nicht ethiſch motivirt iſt, und er bethätigt ſich als Heldenſeele, indem er ſich hindurchringt. Es iſt im Ganzen dieſer Verhältniſſe begründet, daß jene Form des Tragiſchen, die der §. aus dem erſten Theil (§. 130. 131) anführt und die wir auch das Naturtragiſche nennen können, vorzüglich dieſer Weltanſchauung entſpricht. Früher Tod eines jugendlich ſtrahlenden Helden iſt Hauptinhalt der großen ächten Heldengedichte des Alterthums; aber auch abgeſehen von beſtimmten Theilen der Fabel liegt ein Flor der Wehmuth über jeder wahren epiſchen Dichtung, der nur vollſtändiger zu erklären iſt, als Hegel gethan hat, indem er blos die Einzelſchickſale berückſichtigt (a. a. O. S. 366. 367). Es bringt ſchon der Klang der Vergangenheit, jenes Zeitgefühl im Epiſchen den Ton der Trauer mit ſich: wir ſehen die Geſchlechter kommen und gehen und werden einſt auch hinabſinken. Im ächten, urſprünglichen Heldengedicht hat aber dieſer elegiſche Hauch den beſonderen, tieferen Grund: der Untergang der Helden, namentlich des jugendlichen Heros, iſt ein Bild des unabänderlichen Entſchwindens des Jugendalters, des Jünglings-Lebens der Völker, das noch keine Proſa kennt; natürlich kein abſichtliches Bild, ſondern unbewußter Ausdruck eines tiefen Gefühls. Es folgt aber aus dieſem Stimmungs-Elemente keineswegs die Nothwendigkeit tragiſchen Endes für das Ganze des Epos. Hier wird ſich vielmehr das Gefühl geltend machen, daß eine Kraft in den Nationen iſt, welche den Untergang ihrer Jugend-Epoche überlebt: dieß iſt der eine Grund für das Vorherrſchen glücklichen Schluſſes in dieſer Dichtungsart, der andere liegt im Weltbild überhaupt, ſofern es keine revolutionär durchbrechende Thaten zum Mittelpunct hat, in der Harmonie des Willens mit den Naturmächten, der „Eingeſtimmtheit der Helden mit dem Schickſal" (Gervinus a. a. O. S. 490). Glücklicher Schluß entſpricht insbeſondere jener vorläufig ſchon berührten Form des Epos, die dem Sittenbild in engerem Sinne verwandt iſt, denn wo es ſich weniger um große Thaten, als um perſönliche Schickſale, häusliches, geſelliges Leben handelt, da tritt der Begriff der Schuld und der großen Kluft des Lebens zurück und mögen wir das freundliche Glück walten ſehen. Dabei wird

Digitized by Google

aber jene Stimme der Wehmuth immer ein wesentliches Moment des Epos bleiben, der glückliche Schluß überall die dunkle Folie eines tragischen Hintergrundes haben, wie der Sieg des Achilles den Tod Hektors, den Fall Troja's, den bevorstehenden eigenen frühen Untergang, der Sieg des Odysseus eine lange Leidenszeit des Helden selbst und die furchtbaren Schicksale der anderen Kämpfer vor Troja und ihrer Häuser. Es ist jedoch auch tragischer Schluß durch den Charakter des epischen Weltbildes nicht ausgeschlossen: das Tragische des Conflicts gehört nicht dem Drama allein an, es kann auch in Zuständen seine Rolle spielen, die übrigens naive Culturform haben und in denen keine bewußten Kämpfe um Prinzipien geführt werden. Wir kommen darauf bei dem Nibelungenliede zurück.

§. 869.

Der Dichter schwebt über diesem großen Stoffe mit dem Gleichmuthe 1.
der parteilosen Betrachtung, den der Standpunct der Allgemeinheit mit sich bringt, und mit der milden Ironie, welche die Begeisterung nicht ausschließt. Indem diese Grundstimmung mit der Aufgabe, das Geschäft der bildenden Kunst in der Form der Poesie zu übernehmen, sich vereinigt, bestimmt sich das Stylgesetz des epischen Dichters dahin, daß er mit der Ruhe der Gegenständlichkeit die Dinge als gediegene Gestaltungen des Seins mehr in ihrer Erscheinung, als in ihrem innern Geheimniß und ihrer Wirkung auf das Innere schildern, daß er nicht stoßweise, sondern stetig, Eines aus dem Andern entwickelnd fortschreiten soll. Er hat durch die Ausführlichkeit seines Verweilens zu zeigen, daß hier der Zweck in jedem Puncte der Bewegung selbst liegt. Der gemessenen, 2.
breiten, ruhig großartigen Fortbewegung hat die äußere Sprachform den gemäßen rhythmischen Ausdruck zu geben.

1. Wir sind zu dem Dichter übergegangen und begründen jene Grundstimmung der contemplativen Ruhe mit Schiller (a. a. O. S. 388) einfach darauf, daß sich derselbe um die Begebenheit als eine vollendete bewegt, daß sie ihm nicht entlaufen kann, daß er schon im Anfang und in der Mitte das Ende weiß. Daher keine Aufregung, daher die ruhige Freiheit des Gemüths, das wie die Sonne über Gerechte und Ungerechte scheint und sein Licht mit parteiloser Gleichheit vertheilt. Ob naiv oder bewußt, Volks- oder Kunstdichter, er wird eben, weil er Alles mit gleicher Liebe umfaßt, selbst dem Bösen und Schlechten nicht zürnt, da es doch ein Ferment der geschichtlichen Bewegung ist, am Guten, Tüchtigen, Gesunden, Großen seine Herzensfreude hat, ohne doch seine Schwächen zu übersehen, im milden Sinne des Worts immer ironisch sein, man wird ein Gefühl haben, als ob ein feines Lächeln, weit entfernt von jeder hohlen Eitelkeit

Digitized by Google

ſubjectiver Ueberbildung, ſeine Lippen umſpiele. Dieß widerſpricht im Geringſten nicht dem hohen Schwunge, mit welchem ihn die Majeſtät ſeines Weltbildes erfüllt. Hiezu haben wir nun §. 865 wieder aufzunehmen und danach die Aufgabe des epiſchen Dichters als ſpezifiſche Art des Verfahrens näher zu beſtimmen. Es iſt ihm aus der Totalität der Künſte, wie ſie in der Poeſie geiſtig enthalten iſt, durchaus vorherrſchend das Moment zugefallen, wodurch in dieſer die bildende Kunſt ſich wiederholt: er hat darzuſtellen, zu ſchildern, zu bauen, zu meiſeln, zu zeichnen, zu malen, nur daß er das unterſcheidende Grundgeſetz ſeiner Kunſt nicht verkennen darf, das in §. 847 aufgeſtellt iſt. Klar, in ſcharfen Umriſſen, nicht mehr verwachſen und verklebt mit ſeinem Innern, ſoll er die Geſtalt der Dinge vor uns hinſtellen. Er muß vorzüglich auf das Auge organiſirt ſein; wem es gleichgültig iſt, wie die Dinge ausſehen, wer ſich nicht um Körperformen, Kleider, Geräthe, Arten der ſinnlichen Bewegung in allem Thun bekümmert, der iſt zum epiſchen Dichter verloren. Auf die Vereinigung dieſes Verfahrens der auf das Auge organiſirten Phantaſie mit jener Ruhe der Objectivität, gründet ſich nun das Stylgeſetz dieſer Form der Dichtkunſt. Göthe's Natur iſt wahrhaft typiſch für dieſelbe. Er ließ immer „die Dinge rein auf ſich wirken" und gab ſie rein wieder, es lag ſo viel vom bildenden Künſtler in ihm, als eben recht iſt, um für das innere Auge zu leiſten, was jener dem äußeren hinſtellt; ſein Gemüth ſcheute ſich vor ſchroffen Thaten der Freiheit in der Geſchichte und ſtrebte mild und verſöhnt zum allgemein Menſchlichen, die „ſtrenge, gerade Linie, nach welcher der tragiſche Poet fortſchreitet, ſagte ſeiner freien Gemüthlichkeit nicht zu", er „erſchrack vor dem bloßen Unternehmen, eine Tragödie zu ſchreiben"; der feſte Zeichner und der hoch in der Vogelperſpective der reinen Allgemeinheit der Idee ſchwebende Betrachter verbinden ſich in ſeinen Werken ſo, daß ſie „ruhig und tief, klar und doch unbegreiflich ſind wie die Natur", daß die „ſchöne Klarheit, Gleichheit des Gemüths, woraus Alles gefloſſen iſt", bewundert werden muß (vergl. a. a. O. B. 3, S. 361. 356. B. 2, S. 79). Es verſteht ſich, daß durch die Aufgabe des Zeichnens und die Grundbedingung eines ruhig geſtimmten Gemüths das Stimmungsvolle, wodurch in der Poeſie auch die Muſik ſich wiederholt (§. 839, *.), nicht ausgeſchloſſen ſein kann, aber das geiſtig bewegte Weſen ſeiner Kunſt verführt den Dichter leicht, zu viel zu ſtimmen, zu wenig zu bilden (vergl. W. v. Humboldt a. a. O. S. 49); Göthe iſt auch hierin Muſter: der bewegteſte Stimmungshauch zittert um ſeine Geſtalten, ohne je ihre Umriſſe zu lockern. Es gibt wohl innerhalb des epiſchen Gebiets einen Unterſchied des Plaſtiſchen und Muſikaliſchen, Bildenden und Stimmenden, aber die Grenze, worüber die letztere Behandlungsweiſe nicht gehen darf, iſt deutlich genug; ein Klopſtock z. B., dem es ganz an Auge und Sinn für Handlung gebricht, iſt ganz

Digitized by Google

und gar unepisch und nur im lyrischen Gebiete wahrer Dichter. — Das Stylgesetz muß sich nun auch in der Art der Fortbewegung äußern. Die heutige Neigung, im Roman auf Ueberraschungen und starke Stöße zu arbeiten, in rapidem Scenenwechsel Neues auf Neues zu pfropfen, die Hauptfabel in unaufhörlichem Abbrechen bis zur äußersten Spannung der Ungeduld hinzuhalten, zeigt durch das Gegentheil des Richtigen recht das Richtige. Die starken stoßweisen Wirkungen sind, wie sich zeigen wird, dramatisch und ein solches Haschen nach denselben (das jedoch überhaupt unkünstlerisch ist und auch im Drama jedes Maaß überschritte) zeugt zugleich von unserer Uebersättigung, die nicht ruht, bis sie jede Gattung aus den Fugen bringt und in die andere hinübersteigert. Schon die Fülle des anhängenden Sinnlichen bringt einen Tenor der epischen Darstellung mit sich: daß man zwischen dem Größten und Furchtbarsten ißt, trinkt, schläft, sich kleidet, schon das vermittelt die Gegensätze, füllt die schroffen Sprünge aus. Doch ist gewaltsam Einbrechendes, ergreifend Plötzliches dadurch natürlich nicht untersagt. Der höhere Grund der mildernden Ueberleitung liegt in der Ruhe des Dichters und in jener Anschauung, für welche Alles ebensowohl begründet und begründend, als eine reine und selbständige Erscheinung des allseitig begründeten Weltganzen ist. Daher wird er auch das Erschütternde reichlich vorbereiten und in die Breite verhallen lassen, ohne darum die Gewalt seines Ausbruchs zu schwächen, denn wir erschrecken z. B. über sehr furchtbarem Geräusch auch wenn wir es erwartet haben. Daher werden seine Gemälde „gegliederten Ketten gleichen, in welchen Bewegung aus Bewegung, Figur aus Figur entspringt, das Ganze wird in seinen einzelnen Gruppen durch nirgends unterbrochene Umrisse eine einzige Figur bilden, — die Empfindungen folgen durch leise Uebergänge aufeinander, abstechende Töne werden durch Zwischentöne gemildert, erschütternde allmälig vorbereitet und ruhig verhallen gelassen, — die Handlung geht ununterbrochen fort, jeder Umstand fließt als nothwendige Folge aus dem Vorigen her und herrscht so das Gesetz durchgängiger Stetigkeit“ (W. v. Humboldt a. a. O. S. 57. 58. 161. 164. 218. 219). Was das Spannen betrifft, so darf man diese Wirkung allerdings vom Epos nicht ganz ausweisen; Hektor's Schicksal z. B. zu erfahren mußte jeder Hörer begierig sein und diese Begierde wurde nicht aufgehoben dadurch, daß er es wie das Ende des ganzen Kriegs durch die Sage zum Voraus wußte, denn der Dichter gab dem Ganzen und jedem Theile den frischen Glanz der Neuheit, wohl aber war dadurch die pathologische Gewalt der Neugierde gebrochen und so die ideale Interesselosigkeit im Interesse gesichert. Wir werden diesen Punct bei dem Roman wieder aufnehmen und sagen hier nur so viel, daß, wer ein Werk dieser Gattung künstlerisch genießen will, immerhin das Ende vorweg lesen mag, um den scharfen Pechfaden der Neugierde, mit dem der Roman-

Digitized by Google

dichter uns anschnürt, durchzuschneiden. Die Weiber freilich thun dasselbe aus anderem Grund und mit anderem Erfolg; haben sie die Endpuncte vorweggenommen, so verlieren sie den Genuß der Linie zwischen beiden. — Der wahre epische Dichter „schildert uns das ruhige Dasein der Dinge nach ihren Naturen; *sein Zweck liegt schon in jedem Puncte seiner Bewegung*, darum eilen wir nicht ungeduldig zum Ziele, sondern verweilen mit Liebe bei jedem Schritte" (Schiller a. a. O. Th. 3, S. 73).

2. Was der §. ganz allgemein über das *Versmaaß* sagt, ist hier noch nicht näher auseinanderzusetzen, um für die tiefen Unterschiede bis zum metrisch nicht gebundenen Wohlklange der Prosa im Roman Raum zu lassen. Es genügt der allgemeine Satz, daß die episch rhythmische Form vor Allem die Hoheit der Empfindung auszudrücken hat, welche das mächtige Weltbild des Inhalts mit sich bringt, daß derselbe sich als Ruhe im Fortschritt, als feierlich gemessener Gang äußern muß, dem aber ein belebender Wechsel von Beschleunigungsverhältnissen nicht fehlen darf. Der Gang des Hexameters bleibt freilich für diesen Zweck so normal, daß er schon hier wie ein Dogma genannt werden darf.

§. 870.

1. **Für die epische *Composition* entspringt hieraus das Gesetz der stetig fortschreitenden, die Contraste dämpfenden Motivirung, aber zugleich das Gesetz der starken Herrschaft rückschreitender und hemmender Motive, der relativen Selbständigkeit der Theile, und eines bedeutenden Spielraums für die Episode**
2. **(vergl. §. 496). Die Masse, die sich auf dem weiten Sehfelde wie auf einer unendlichen Fläche ausbreitet, ist durch bestimmte Auseinanderhaltung eines Hintergrundes und eines die Hauptgruppe enthaltenden Vordergrundes näher zu gliedern und in der Vielheit einzelner Handlungen durch die Alles bindende Haupthandlung mit Anfang, Mitte und Schluß die *Einheit* zu sichern.**

1. Was über die Art der Fortbewegung gesagt ist, greift bereits in das Compositionsgesetz ein. Wir haben die Motivirung als ein wesentliches Band des Zusammenhalts der Einheit und Vielheit in der geistigen Organisation des Kunstwerks erkannt (§. 499). Es erhellt nun aus Allem, was als epische Stylbedingung sich ergeben hat, daß dieses Moment in ganz besonderem Sinne zu den Aufgaben der epischen Composition gehört, und dasselbe umfaßt das ganze Gebiet der vermittelnden, lückenlos fortführenden Wirkungen, das Reichliche, Gefüllte, die völlige Auswicklung, die Milderung der Contraste. Diese mögen in vollem Kampf aufeinanderstoßen, aber dieselbe liebende Hand hat die Griechen und Trojaner, Achilles und Hektor, Odysseus und die Freier, selbst Polyphem mit dem Flusse der plastischen Linie

Digitized by Google

bedacht und zu harmonischen Gruppen ohne wilden Riß vereinigt. Das Gesetz der Motivirung steht natürlich nicht außer Zusammenhang mit dem Inhalt, es fordert Ableitung des Einzelnen aus genügenden Ursachen und Triebfedern, allein das Verhältniß der rein künstlerischen Bindung zur Bindung des Inhalts ist ein freieres, als wir es im Drama finden werden; der Faden mag schwach sein, wenn ihn nur der Dichter schön knüpft, die Causalität im Einzelnen eine lose, wenn nur der Eindruck einer allgemeinen Welt-Causalität durch die Behandlung des Ganzen gesichert ist. Wir haben dem Zufalle großen Spielraum gelassen (§. 868); der Dichter wird ihn so einführen, daß er, obwohl an sich zunächst unmotivirt, sich doch ruhig und elastisch in den Zusammenhang einfügt. Hier ist also kein Widerspruch; eher scheint ein solcher zu entstehen durch die andern Momente des Compositionsgesetzes, die der §. zunächst folgen läßt, denn sie führen in gewissem Sinne zu einer Zerschneidung des Bandes zwischen den Theilen. Der epische Dichter hat mit einem successiven Mittel das Zeitliche nach mehreren Dimensionen darzustellen, er muß daher den Faden oft abbrechen, um nachzuholen, was gleichzeitig mit dem eben Erzählten oder vor der Zeit, in welcher wir uns befinden, geschehen ist („rückwärtsschreitende Motive" Göthe im Briefw. mit Sch. Th. 3, S. 376); er bewegt sich in einem ungemein breiten Raume und muß uns daher oft in einem Sprunge von dem einen Ort in den andern versetzen, von den Freiern zu dem reisenden Telemach, von diesem zu Odysseus bei den Phäaken u. s. w. Der innere Gang der Handlung ferner ist nach allem schon Ausgeführten ein zögernder, der in eine Masse von Mithandelnden, von Bedingungen der Natur und Cultur hineingestellte Mensch begegnet vielen Hemmnissen („die retardirenden Motive", von Göthe a. a. O. ungenau der dramatischen und epischen Dichtung in gleichem Maaße zugeschrieben). Die Odyssee und Gudrun sind ihrer ganzen Composition nach vorzüglich auf Hemmungen gebaut (vgl. Zimmermann über d. Begr. d. Epos S. 120). Es liegt aber tiefer und allgemeiner im ganzen Standpuncte, daß der Dichter oft stehen bleibt, oft Seitenwege einschlägt, denn wir haben gesehen, daß im Grunde alles tüchtige Dasein ihm gleich interessant ist; der dramatische Dichter geht straff gerade aus und wirft rasch nieder, was ihm im Weg ist, der epische gleicht dem Lustwandler, der sich überall aufhält; „Selbständigkeit der Theile macht einen Hauptcharakter des epischen Gedichtes aus (Schiller a. a. O. S. 73). Es entspringen daraus Bestandtheile, welche von der Handlung nicht streng gefordert sind, und so ergibt sich die große Rolle, welche im Epos die Episode spielt. Wir müssen zu ihr auch die Ausführlichkeit der Vergleichungen zählen. Wir haben in §. 854 Anm. die epische Vergleichung charakterisirt. In ihrer ruhigen Objectivität liebt sie es, sich in einem Grade zu entwickeln, der weit über den Vergleichungszweck hinausgeht. Allein dieß Alles hebt in

Digitized by Google

der ächten epischen Poesie die Stetigkeit des Fortschritts, den ruhigen Uebergang der Linien, das Herauswachsen der Theile auseinander nicht auf, denn diese Bedingungen fordern nicht eine straffe Anknüpfung der Theile aneinander, ja gerade die Liberalität, womit die Einheit herrscht, ist ihnen günstig und begründet das Runde, Fließende der Verbindungen. Der ächte epische Dichter setzt den Leser durchaus in die Stimmung, daß er, auch wenn innegehalten oder der Weg verlassen wird, sich ruhig bewußt bleibt, es werde weiter gehen und auf die Bahn wieder eingelenkt werden. Bricht er den Faden ab, so zeigt er doch zugleich, daß er das Ende noch in der Hand hält, ihn wieder anzuknüpfen. So wenn er den Zeitpunct verläßt und uns zu Früherem wegführt. Im Anfang der Odyssee fliegen wir mit dem Blicke der Götter leicht von Odysseus und der Insel der Kalypso zu Telemach nach Ithaka, von Argos wieder zu den Freiern; wir ahnen, daß der Vater und Sohn im Kampfe gegen diese zu Einer lebendigen Gruppe sich vereinigen werden. Bei den Phäaken erzählt Odysseus seine Irrfahrten seit der Zerstörung von Troja, da müssen wir in der Zeit bedeutend zurück, aber Alles ist ebensosehr gegenwärtig, denn mit dem Inhalte des erzählten Vergangenen steht der Held, der es erlebt hat, als der Erzähler vor uns, und wir sehen voraus, daß seine Leiden die Prüfungen sind, durch die er zum künftigen Siege geht. Die eigentlichen Hemmungen der Handlung können keine Störungen sein, denn sie zeigen doch nur das gemessene Vorschreiten der thätigen Kraft; mag sie sich auch, wie der grollende Achilles, eine lange Zeit in sich zurückziehen, sie wird nur um so furchtbarer wieder hervorbrechen. Für die Episode haben wir dreierlei verlangt: eine äußere Anknüpfung im Sinne der Causalität, — diese darf lose sein, wie z. B. das Bedürfniß einer ausgezeichneten Wehr, wodurch wir das ausführliche Gemälde des Schildes des Achilles erhalten, — die Wirkung eines Ruhepunctes und die wirkliche Erweiterung des Lebensbildes: beides trifft auf die schönste Weise eben in diesem Beispiele zu. Die Bekenntnisse einer schönen Seele in W. Meister's Lehrjahren fallen namentlich unter den Begriff des Ruhepunctes: im Getümmel und der Zerstreuung der Welt ein Bild der Sammlung, der tiefen, stillen Einkehr in sich. Die stärkere Beziehung ist aber natürlich die zweite: Erweiterung des Lebensbildes zu einer Totalität ist so sehr der bestimmende Standpunct des epischen Dichters, daß dagegen der Anspruch auf streng organische Nothwendigkeit für die Handlung gerne zurücktritt. Im ächten alten Epos hat dieß Motiv der Episode die bestimmtere Bedeutung, daß das Gedicht die ganze Heldensage von einem bestimmten Punct aus zu umfassen strebt, daher da und dort einen Anlaß benützt, um diesen und jenen Zweig derselben einzufügen (vgl. Wackernagel d. ep. Poesie. Schweiz. Mus. f. histor. W. B. 2, S. 82). Auch für die reich entwickelten Gleichnisse Homer's gilt jener Begriff, der Blick wird über

Digitized by Google

alles Umgebende, vorzüglich über die Natur ausgedehnt, und dieß hat die tiefere Bedeutung, daß ja die Menschenwelt selbst und die Handlung unter den Standpunct des Seins, also der Natur gerückt ist, daher durch die Hinausführung in diese nur ursprünglich Verwandtes inniger aufeinander bezogen wird. Im Ganzen und Großen ist über die Selbständigkeit der Theile nur zu wiederholen, was schon zum vorh. §. gesagt ist: dem Dichter gilt Alles ebensosehr als ein Glied in der allgemeinen Causalität, wie als freie Erscheinung des Ganzen, worin die Causalität erschöpft ist; das Einzelne ist eine Welt für sich, ein Himmelskörper, frei schwebend, doch aber mit dem Andern durch den tiefen Zug der Einheit verbunden; „wie ist es Ihnen gelungen, den großen, so weit auseinandergeworfenen Kreis und Schauplatz von Personen und Begebenheiten wieder so eng zusammenzurücken! Es steht da wie ein Planetensystem" (Schiller an Göthe a. a. O. Th. 2, S. 80).

2. Es bedarf aber nun allerdings eines bestimmteren Bandes zwischen der Einheit (der Handlung) und der Vielheit, wie z. B. Leonardo da Vinci sich nicht begnügte, die dreizehn Personen seines Abendmahls durch die Einheit in der Mannigfaltigkeit des Eindrucks der Worte Christi zusammenzuhalten, sondern außerdem die Jünger zu drei und drei in ungesuchten Stellungen gruppirte. Dieß ist bei einer so umfangreichen Composition wie die epische doppelt nothwendig; man hat dieselbe mit der Ausdehnung auf einer unabsehlichen Fläche im Gegensatze gegen den Punct oder die Linie verglichen, worauf das Drama sich concentrirt (W. v. Humboldt a. a. O. S. 170); wir müssen uns erinnern, wie der Dichter die Grenzen der bildenden Kunst hinter sich läßt, alles Sichtbare und Unsichtbare und jenes nach allen Erscheinungsseiten darstellt; keiner macht daraus so sehr Ernst, als der epische, und so erhält er ein unendliches Sehfeld. Dennoch muß er in Theilung und Beschränkung dieser von Gestalten wimmelnden Fläche dem Maler gleichen, der durch einen wirklichen Ausschnitt des Raumes den unendlichen Raum mit unendlichen Gestalten nur durch die in's Unbestimmte verschwimmende Behandlung des Hintergrunds ahnen läßt, von diesem aber einen (Mittel- und) Vordergrund mit der Kraft der Nähe und Deutlichkeit unterscheidet. Das treffendste Beispiel ist die flüchtige Gemeinde in Hermann und Dorothea, die mit ihrem Gewimmel und Gedränge auf die französische Revolution, auf Völker- und Menschenschicksal mit ihren großen politischen Fragen wie auf eine dunkle, ahnungsvolle Ferne hinausweist, während Hermann mit seinen Eltern und Freunden den Vordergrund bildet (W. v. Humboldt a. a. O. S. 208). So dehnt sich in der Odyssee neben dem Schicksale Troja's und Griechenlands die weite Welt mit ihren Wundern, so weit der Horizont der Griechen reichte, das Gesammte des häuslichen Lebens und der Sitte als Hintergrund aus. Da aber die Poesie zeitlich

Digitized by Google

fortſchreitet, ſo werden ſich Hinter- und Vordergrund im Verlaufe zuſammenbewegen: Dorothea tritt aus jenem auf dieſen herüber, wird mit Hermann vereinigt und deutſche Geſinnung ſtellt ſich als feſter Damm gegen das Chaos, aus dem ſie kommt. Die Erſcheinungen, welche, in einem mittleren Maaße von bloßer Andeutung und voller Ausführung gehalten, die Hauptgruppe umgeben, wie die Bewohner des Städtchens in unſerer Idylle, kann man den Mittelgrund nennen. Der Dichter wird hier wieder Einige herausgreifen, um ſie mit der Hauptgruppe auf den Vordergrund einzuführen; ſo ſtellt Göthe den Pfarrer und Apotheker in helleres Mittellicht, ſo nimmt die Ilias aus dem dunkeln Gewimmel der Streiter Einzelne heraus und bringt ſie im Kampfe mit den Haupthelden auf das Proſcenium. Durch ſolche Mittel läuft denn ſchließlich unbeſchadet der deutlichen Scheidung Nahes und Fernes mit ſtärkeren und dünneren, längeren und kürzeren Fäden in die Eine Hauptgruppe, wie die Welt der Ilias in die Entzweiung des Achilles mit Agamemnon, ſein Grollen, ſein Hervorbrechen nach dem Tode des Patroklus und die Beſiegung Hektor's zuſammen; die Phantaſie genießt ſich in der freien Bewegung, von da wieder hinaus in den Hintergrund, das Schickſal Troja's und die Ahnung der großen griechiſchen Zukunft, und wieder zurück zu dem bindenden Mittelpuncte des Vordergrunds zu laufen. Dieſer iſt denn alſo enthalten in der eigentlichen, unmittelbar vor Augen liegenden Handlung. Sie muß als organiſches Band der Einheit durchgreifen: dieſe alte Lehre des Ariſtoteles, der hierin im Weſentlichen Epos und Tragödie, ohne den Unterſchied der liberaleren Form, worin das Geſetz im Epos herrſcht, zu verkennen, unter dieſelbe Forderung befaßt, haben wir ſchon oben, wo vom Inhalte des Epos als ſolchem die Rede war, angeführt. Einfach und ſchlagend ſetzt Ariſtoteles hinzu, um dieſe Einheit durchführen zu können, habe Homer nicht den ganzen trojaniſchen Krieg behandelt, weil er zu groß und nicht leicht zu überſehen war, ſondern einen Theil, der ſich durch ſeine Epiſoden zum Bilde des Ganzen erweitert. Die Auseinanderhaltung eines Vordergrunds und Hintergrunds, die wir zunächſt als mittleres Moment der Bindung des Einen und Vielen gefordert haben, gehört mehr der räumlichen, ertenſiven Seite an, ſofern auch in der Poeſie, da ſie für die innere Anſchauung darſtellt, allerdings von einer ſolchen die Rede ſein kann; die Handlung aber verlangt eine ſpeziellere Bindung in zeitlicher Form und wir haben hier beſonders deutlich jene in §. 500, a. für alle Compoſition als weſentlich ausgeſprochene Erſcheinung eines Dreiſchlags in der einfachen Unterſcheidung des Ariſtoteles: Anfang, Mitte, Ende; d. h. Darſtellung der Sachlage mit den Keimen der Verwicklung, die Verwicklung mit ihren Kämpfen, deren Gipfel die Kataſtrophe iſt, welche ebenſoſehr als das Ende der Mitte, wie als der Anfang des Endes erſcheint, und das Ende d. h. die ſchließliche Löſung,

Digitized by Google

der Ablauf der Katastrophe bis zum eigentlichen äußeren Schluß. In der Ilias bildet den Anfang Zorn und Grollen des Achilles mit der ganzen Lage der Griechen und Trojaner im Hintergrund, die Mitte sein Vorbrechen zur Theilnahme am Streit in Folge des Tods des Patroklus bis zum Kampfe mit Hektor; der Tod des letzteren, mit Troja's sicherem Untergang im Hintergrund, ist die Katastrophe, die ebensosehr die Mitte abschließt, als den Ablauf eröffnet, dessen eigentlicher Inhalt in der Zurückgabe des Leichnams und dem Begräbniß des Patroklus liegt. So besteht in der Odyssee aus den Schicksalen des Helden unmittelbar vor seiner Rückkehr nach Ithaka mit Einschluß dessen, was er vor Beginn des Epos erlitten hat und was in den Aufenthalt bei den Phäaken als Erzählung eingeschoben ist, der Anfang; die Scenen nach der Rückkehr, die sämmtlich in den Vorbereitungen zum Kampfe mit den Freiern zusammenlaufen, bilden die Mitte oder Verwicklung; mit dem Kampfe selbst ist das Gedicht auf seiner Höhe, unmittelbar an der Katastrophe, die Entscheidung desselben ist Anfang der Lösung, des Ablaufs, und was noch folgt, die Reinigung des Saals und Hauses, Bestrafung der Treulosen, die Scene mit Penelope, dann die wahrscheinlich späteren Zuthaten: der Auftritt in der Unterwelt, die Begrüßung des Laertes und Dämpfung des Aufruhrs, der eigentliche Ablauf, das Ende. Im Nibelungen-Liede stellt der ganze Theil bis zu Chriemhildens zweiter Vermählung ebensosehr die Exposition für das Folgende, als ein eigenes Epos mit Anfang (bis zu dem Streite der Weiber), Mitte (von da bis zur Ermordung Sigfried's), Ende (Klage, Trauer, neue Kränkung der Chriemhilde durch den Raub des Schatzes) dar; im Folgenden waltet Sigfried's Geist als Nemesis im Rachedurst der Chriemhilde: Anfang bis zu der Einladung der Nibelungen, Mitte von den ersten Ausbrüchen des feindseligen Geistes, nachdem sie in Etzelenland angekommen, bis zu der Ermordung Gunther's und Hagen's im Gefängniß, Ende das Gericht, das Dieterich von Bern an Chriemhilde vollstreckt, und, wenn sie mit dem Epos noch verbunden wäre, die Klage. Die Ilias erscheint als schlußlos nur dann, wenn man verkennt, daß der Dichter aus dem großen Cyklus eine Parthie herausnehmen mußte, in der sich als in einem engen Ring ein Bild des Ganzen geben ließ, sie erscheint als über ihren natürlichen Schluß fortlaufend nur dann, wenn man verkennt, daß ein Epos voller ausathmen muß, als ein Drama. Die Annahme einer gewissen Schlußlosigkeit des Epos hat nur so viel Wahres, daß diese Gattung mehr, als andere Kunstwerke, vielleicht am meisten noch dem Gemälde ähnlich, das unbestimmte Bewußtsein erregt, daß die Kette der Dinge und Begebenheiten, obwohl hier eine ideale Einheit aus der empirischen Unendlichkeit einen Ausschnitt gibt, über diesen Ausschnitt fortläuft. Im Romane namentlich mag es zweifelhaft sein, ob wir über das Ende der Nebenpersonen etwas mehr oder weniger erfahren sollten. Vergl. hierüber die Anm. zu §. 501.

Digitized by Google

§. 871.

Diese Eigenschaften begründen einen gewissen generischen Charakter der epischen Dichtung und es scheint daher zunächst, daß sie aus der logischen Reihe der Formen der Poesie heraustrete.

In der epischen Poesie sind der Dichter und sein Object vereinigt und doch unterschieden; obwohl dem Geiste der Behandlung nach jener zurücktritt, bleibt er doch dem einfachen Sachverhalte nach sichtbar gegenwärtig neben seinem Stoffe. Dieß Verhältniß wurde als eine naive Syntheſe bezeichnet (§. 865). Nach dieser Seite haben wir ein einfaches Beisammensein der zwei Factoren, die in den andern Formen der Poesie sich gegenseitig absorbiren, denn in der lyrischen geht die Welt im Dichter, in der dramatischen der Dichter in seiner Welt auf. Das Epische erscheint schon dadurch als eine elementarische Form, die zu den beiden andern nicht im Verhältnisse der Coordination steht wie Einzelnes zu Einzelnem, sondern in dem des Allgemeinen zum Einzelnen, der ursprünglichen Einheit zu den Formen des Gegensatzes. Nimmt man nun den Geist der Behandlung dazu, so scheint auch nach dieser Seite der epische Dichter durch seine objective Ruhe und ideale Universalität, sowie durch seine Aufgabe, selbst Alles klar zu zeichnen und dem innern Auge zur Erscheinung zu bringen, weit mehr der Dichter überhaupt, ja der Künstler überhaupt zu sein, als es der lyrische und dramatische ist. Der Künstler überhaupt: denn Objectivität ist Grundbegriff aller Kunst gegenüber dem blos subjectiven Phantasiegebilde und man kann mit W. v. Humboldt (a. a. O. S. 46 u. 49) es so wenden: er gleiche am meisten dem bildenden Künstler, die bildende Kunst stelle aber das Wesen der Kunst an sich am reinsten dar; man kann ihn, den Schöpfer der „Sculpturbilder der Vorstellung“ (Hegel a. a. O. S. 322), näher dem Bildhauer vergleichen und nun daran erinnern, wie die Plastik mit einem gewissen Anspruch auf den Werth einer absoluten Kunst inmitten der bildenden Künste ruhig thront. Dieß Alles weist nun wieder ganz auf Göthe's normale Dichternatur und in jenen Stellen des Göthe-Schiller'schen Briefwechsels, worin überhaupt das Drama gegen das Epos zurückgesetzt wird, sagt denn dieser das interessante Wort über jenen: „ich glaube, daß blos die strenge gerade Linie, nach welcher der tragische Dichter fortschreiten muß, Ihrer Natur nicht zusagt, die sich überall mit freier Gemüthlichkeit äußern will; alsdann glaube ich auch, eine gewisse Berechnung auf den Zuschauer, von der sich der tragische Poet nicht dispensiren kann, der Hinblick auf einen Zweck genire Sie, und vielleicht sind Sie gerade nur deßwegen weniger zum Tragödiendichter geeignet, weil Sie ganz zum Dichter in seiner generischen Bedeutung erschaffen sind“ (a. a. O. Th. 3, S. 361). Die

Digitized by Google

freie Ruhe des epischen Dichters gründet sich, wie wir gesehen, namentlich auf die Vergangenheit seines Objects und wenn die Ferne eine idealisirende Kraft hat, so kommt sie vor Allem ihm zu statten: ein weiterer Ausdruck für den Satz, daß diese Form durch reine Idealität außer und über den andern stehe. Endlich enthält ja das Epos im Keime das Lyrische und Dramatische; die objective und sinnliche Haltung schließt Momente des hervorbrechenden subjectiven Gefühls, sei es das des Dichters oder seiner Personen, nicht aus, und die Handlung nimmt oft genug durch die directe Rede dialogische Form an, so daß die Betheiligten gegenwärtig vor uns aufzutreten scheinen. — Hier lassen wir diesen Satz von dem Vorzuge, richtiger vor der generischen Natur der epischen Poesie stehen. Der Ausdruck des §.: „es scheint zunächst" wird im Fortgang zu den weiteren Formen seine Erledigung finden.

2. Die Arten der epischen Poesie.

§. 872.

In der gesammten Ausbildung der epischen Poesie treten nur zwei Formen auf, welche in dem Sinne rein und ächt sind, daß jede von ihnen als wirklicher Typus eines der Style erscheint, deren großer Gegensatz die Geschichte aller Kunst beherrscht: das griechische Heldengedicht und der moderne Roman. Alles Andere stellt sich unter den Maaßstab des ersteren und fällt, trotz mancherlei werthvollen Eigenthümlichkeiten, an Werth unter dasselbe; der Roman dagegen ist zwar eine sehr mangelhafte Form, aber bestimmter und selbständiger Ausdruck eines Styls.

Der Inhalt dieses §., der wohl nur auf den ersten, flüchtigen Blick paradox erscheint, ist durch die folgende Ausführung zu rechtfertigen.

§. 873.

Während das einzige ursprüngliche Gedicht im idealen Style, welches der 1.
Orient hinterlassen hat, das indische, Ansätze von ächt epischer Schönheit in
das Formlose auflöst, steht das griechische Epos so in einziger Vollendung 2.
da, daß es als historische Erscheinung doch ganz mit dem Begriffe der Sache zusammenfällt; denn in einer Dichtungsart, welche ihrem Wesen nach ein plastisches und naives Weltbild fordert, wird das Vollkommenste da geleistet, wo nicht nur die Phantasie des Volksgeistes an sich plastisch ist, sondern auch das dichtende Bewußtsein sich zur Kunstpoesie erhoben hat,

Digitized by Google

ohne den Boden der Naivetät zu verlassen. Den Stoff entnimmt diese Dichtung aus der Heldensage und dem mit ihm vereinigten Göttermythus und entfaltet in ihm ein vollständiges, organisches Bild des nationalen Lebens in welthistorischem Zusammenstoße. Die rhythmische Form entspricht rein der bewegungsvollen Würde des Inhalts.

1. Wir können uns bei dem indischen Epos nur kurz aufhalten und müssen auf das verweisen, was in §. 343 ff. über den Charakter des Orients überhaupt, in §. 346, 1. über Indien insbesondere, dann in §. 426 ff. über die orientalische, und §. 431, 1. speziell über die indische Phantasie gesagt ist. Mahabharata und Ramayana enthalten Ansätze, die sich ganz homerisch fühlen, namentlich die eine der großen Episoden des letzteren, in seinen Hauptbestandtheilen ursprünglicheren Epos, Nalas und Damajanti. Allein wie die früher einfache Religion Indiens, so sind diese — man weiß nicht, soll man sagen: Keime oder Trümmer eines gesunden heroischen, plastisch gezeichneten Bildes ächter männlicher Thatkraft, gediegener Sitte, gehaltener weiblicher Lieblichkeit und rührender Treue überwuchert worden von der zwischen Mythologie und bloßer Symbolik wild schwankenden, alle Umrisse auflösenden Einbildungskraft, von der Doctrin, die unter Anderm eine ganze Theologie in einem Gespräch vor der Schlacht ausspinnt (in der Episode Bhagavadgita), von absurder Vergötterung des Thierischen (Affe Hanuman in Ramayana). Es ist eine epische Poesie, welche in Religionsphilosophie, namentlich Theogonie (Herabkunft der Ganga in Ramayana) zurücksinkt oder übergeht. Das Theogonische werden wir aber überhaupt gar nicht zur reinen Poesie ziehen, sondern in den Anhang vom Didaktischen verweisen, denn es ist nicht reine Versenkung einer allgemeinen Wahrheit in ein Bild des Lebens. Die theologische Verschwemmung des rein Menschlichen hat denn auch an die Stelle des heroischen Handelns das wahnsinnige Büßerwesen gesetzt, das mit seinen mehr als tausendjährigen Peinigungen selbst den Götterhimmel zu sprengen droht. Daß die gelenklose Gaukelei der Phantasie im Umfang des Epos maaßlos ist wie in allen Formen und Zahlen des Inhalts, in der Composition kein Verhältniß zwischen Hauptkörper und Episode kennt, unorganisch die Theile ineinanderschachtelt, folgt nur von selbst aus ihrem innern Charakter.

2. Der vorh. §. hat das griechische Heldengedicht und den Roman noch nebeneinandergestellt, doch bereits den letzteren eine mangelhafte Form des Styls genannt, dem er angehört; wir fügen zunächst so viel hinzu: der Roman wird zwar nicht durch den Maaßstab des ursprünglichen Epos gerichtet, denn er stellt sich nicht unter denselben, wohl aber durch den Maaßstab einer Aufgabe, die offenbar von einer andern Dichtungs-Art vollkommener zu lösen ist, der ihn also zu einer zweifelhaften Gestalt herunterſetzt. Hiedurch

Digitized by Google

wird nun das homerische Heldengedicht als einzig und absolut hingestellt. Es verhält sich hier wie in der Sculptur: eine historische Erscheinung fällt mit dem Begriffe der Sache zusammen, ist normal. Wenn man das Wesen der Sculptur schildern will, schildert man die griechische, und umgekehrt; ebendieß gilt von dem Wesen des Epos an sich und von dem homerischen Epos. Es hat aber nicht nur die Bedeutung eines Beispiels, wenn hier an jene Kunst erinnert wird, vielmehr erhellt, daß dasselbe Volk, das durch die Reinheit der Objectivität seines Kunstgeistes in der bildenden Kunst das normale Höchste im Gebiete der Sculptur leistete, ebendarum auch in der Poesie das schlechthin Musterhafte im Gebiete des Epos hervorbringen mußte; denn es bedarf keines Beweises mehr, daß die epische Darstellung in der Art, wie sie die klare und ruhige Vergegenwärtigung der Dinge, die volle Gegenüberstellung scharf abgesonderter Bilder zur wesentlichen Aufgabe hat, auf's Innigste der Sculptur entspricht. Hieran knüpft sich unmittelbar das Moment des Naiven. Mit diesem Einen Worte bezeichnen wir den Weltzustand, wie er in der epischen Dichtung aufgefaßt wird, die unmittelbare Harmonie, worein hier die Welt der innern Motive mit der Welt der sinnlichen Bedürfnisse, Thätigkeiten, Culturformen zusammengeht. Nun kann aber kein günstigeres Verhältniß eintreten, als wenn der Dichter im edelsten Sinne des Worts naiv ist, wie sein Gegenstand. Es führt dieß auf den Unterschied der naiven und der bewußten Kunst, der seine höchst wichtige Geltung erst im Gebiete der Poesie erlangt und hier als Gegensatz der Volkspoesie und Kunstpoesie auftritt (vergl. §. 519). Nun ist aber die Volkspoesie in ihrer Innigkeit und Frische und mit ihrem Minimum von technischer Kunstbildung doch zu arm, den großen Stoff der epischen Poesie anders, als in getrennten einzelnen Liedern, zu gestalten. Solche Lieder (Rhapsodien) sind bekanntlich die Elemente, aus denen überall das ursprüngliche, allein ächte Epos erwachsen ist. Sollen sie nun zu einem künstlerischen Ganzen umgebildet werden und doch der epische Charakter nicht verloren gehen, so bedarf es einer Kunstbildung mit Einsicht in die Aufgabe, die doch unerschütterlich naiv bleibt. Keinem andern Volke ist aber das Glück geworden, wie den Griechen, ihr National-Epos zu vollenden in dem Momente, da eben die naive Poesie die Vortheile der Kunst in sich aufnimmt und die Kunstpoesie den ganzen Vortheil der Naivetät genießt. In der getrennten Volkspoesie fragt man nach der Person des Dichters gar nicht, in dieser künstlerisch erhöhten Volkspoesie dagegen ist allerdings die künstlerische Vollendung eines epischen Ganzen offenbar einem, auf ungezählten Stufen von Vorarbeitern aufgestiegenen hochbegabten Einzelnen zuzuschreiben, der aber doch Volksdichter und daher namenlos bleibt. Doch könnten wir uns mit einem andern Ergebniß immerhin auch versöhnen: denn wo die Dichtkunst noch eine instinctive Macht ist, läßt sich

Digitized by Google

eine Mehrheit von Dichtern, die wie Bienen ein Ganzes bauen, auch ohne tief verschiedene Thätigkeit des Letzten, der die Hand anlegt, nicht allzuschwer vorstellig machen. Diesem hohen Glücke der Kunst gesellt sich nun das andere des Stoffs. Es erhellt nämlich aus unserer allgemeinen Erörterung auch dieß, daß für die epische Auffassung der absolut entsprechendste Stoff das heroische Jugendalter eines Volkes ist, wie wir es in §. 328 in Kurzem charakterisirt und dabei auf Hegel's ausgezeichnete Darstellung verwiesen haben. Dieser Zustand konnte aber bei keinem Volke so poetisch sein wie bei dem der Griechen, dessen Charakter auch in der historischen Zeit die schönen in §. 348 ff. geschilderten Grundzüge bewahrt. Die Heldensage, reich und rein bildend wie keine andere (§. 436), hat einen Moment aus diesem vorgeschichtlichen Zeitalter, einen Rachezug gegen eine asiatische Stadt ergriffen und zu einem Bilde gesteigert, das eben in und mit den Liedern selbst fortwuchs bis zu der Idealität, die es in der letzten Hand gewann. Wir haben vor uns das Jugendleben eines unendlich zukunftreichen Volks, das seine Nationalität im Kriege bekräftigt. Die Tapferkeit ist die Cardinaltugend und so durch den bestimmenden Mittelpunct dafür gesorgt, daß wir es rein episch mit dem „nach außen wirkenden Menschen", „der Naturseite des Charakters" zu thun haben. Die ganze Nation ist, wie im näheren Sinn der Einzelne, nach außen gewendet und zwar in einem welthistorischen Zusammenstoße, worin sie sich ihrer Eigenthümlichkeit, ihres Werths, ihres großen künftigen Berufs bewußt wird und alles Einheimische den Accent der gegensätzlichen Spannung erhält. Dieser Gegensatz ist aber wesentlich der des rein Menschlichen gegen das Barbarenthum. Neben der Wildheit, die des Feindes entrissene Schaam den wilden Hunden und Geiern zur Beute hinwirft, ist die zarte Knospe rührender Humanität erschlossen, der Sinn für die tieferen und feineren Kräfte der Intelligenz aufgegangen. Eine Gruppe plastisch fester Charaktertypen repräsentirt die Grundzüge des Nationalgeistes auf der gegebenen Stufe seiner sittlichen Entwicklung. Das ganze Leben der nationalen Sitte, in naiver Verwunderung über die fremde, breitet sich aus. Das einfachste Thun erscheint als ein ursprüngliches, ehrwürdiges und eine Wäsche am Fluß, besorgt von einer Königstochter, wird zum anmuthigsten, rührendsten Bilde; auch dabei gedenkt man gern Göthe's, wie er schon in Werther's Leiden seinen Beruf zum epischen Dichter gezeigt hat durch die schöne Stelle über das „Wasserholen am Brunnen, das harmloseste Geschäft und das Nöthigste, das ehemals die Töchter der Könige selbst verrichteten." Die Kunst hat sich in diesen Zuständen schon kräftig genug entwickelt, um durch Schmuck jeder Art das Bedürfniß zu veredeln, aber sie begegnet noch einem kindlichen Staunen, Alles ist noch frisch. Keine Lebensform ist in dem reichen Ganzen vergessen, kein wesentliches Gefühl, keine Gewohnheit, kein

Digitized by Google

Hauptzug der herrlichen umgebenden Natur; die Nation besitzt in diesem Gesammtbilde, dieser „Bibel des Volks“ (Hegel Aesth. Th. 3, S. 332), einen Schatz, der für alle Seiten des Lebens den unerschöpflichen Grundtert enthält. Dieß Alles ist nun durch reine Künstlerhand sonnenhell beleuchtet, steht aufgeschlagen in unendlicher Klarheit vor uns, ist durchaus rein geschaut. Die Weihe der Idealität gewinnt aber der große Stoff schließlich dadurch, daß sich Alles an die Götter knüpft, daß Heldensage und Mythus überall ineinandergehen. Die lenkenden Mächte des Lebens, Natur-Ursachen, Gesetze heiliger Sitte, Forderungen des Vaterlandes, innere Motive des Besinnens und Wollens sind als Götter neben die Menschen gesetzt und handeln mit ihnen durcheinander auf Einem Boden. Diese poetische Tautologie ist das unendliche Erhöhungsmittel für die Grundempfindung, in diesem Lichte wird Alles absolut und es verhält sich auch hier wie in der Sculptur, welche wesentlich eine Götterbildende Kunst ist. Es ist natürlich nicht blos Poesie, sondern wesentlich Glauben; eine nicht geglaubte Welt transcendenter Wesen kann nur in seltenen, einzelnen Momenten durch besondere Kraft der Zurückversetzung der Phantasie belebt werden. Aber das schlicht Geglaubte ist zur reinsten Gestalt der Schönheit erhoben und auch hier Alles hell, sonnenklar, während die indischen Götter im Nebel des wirren Gestaltenwechsels taumeln.

Es sind nun unserer allgemeinen Bestimmung des Wesens der epischen Poesie mehrere neue Momente zugewachsen, die nur vom ursprünglichen Epos, dem volksthümlichen, doch dem plastischen Idealstyle angehörigen Heldengedichte gelten: Entstehung aus naiver Poesie der Form nach, nationaler Krieg, weltgeschichtliche Collision, Verbindung der Heldensage und des Göttermythus dem Inhalte nach. Ob und wieweit alle diese spezielleren Bedingungen als Maaßstab gelten, nach welchem zunächst die Erscheinungen zu beurtheilen sind, die bei allem Unterschiede doch mit dem homerischen Epos sich unter das Prinzip des idealen Styles stellen, dieß muß sich nun zeigen; doch ist vorher eine wichtige Unterscheidung innerhalb dieses Styls aufzustellen. — Was die Form im engsten Sinne des Wortes, das Metrum, betrifft, so müssen andere Zeiten deren andere finden können, aber daß der Hexameter durch seine Beweglichkeit in der Haltung, seine Freiheit und sein Spiel in der Majestät als heroisches Maaß nicht übertroffen werden kann, durften wir schon bei der allgemeinen Charakteristik der epischen Poesie aussprechen (§. 869, Anm. a.).

§. 874.

Wie jedoch alles geschichtliche Leben der Kunst darauf beruht, daß die a. Styl-Gegensätze ineinander übertreten, so stellt sich auch im klassischen Idealstyle

Digitized by Google

der epiſchen Dichtung neben das erhabene, pathetiſche Heldengedicht ein Epos, das ſeinem Hauptinhalte nach rührendes, das Innerliche mehr betonendes, die
2. Einzelzüge individueller zeichnendes Sittengemälde iſt, und in dieſer Richtung entſteht zuletzt das kleine Bild des Volkslebens mit entferntem Anklang ſentimentaler Vertiefung in die Stille des Engen und der Natur: das Idyll.

1. Ariſtoteles unterſcheidet (Poetik C. 24) ein einfaches und ein verwickeltes, ein pathetiſches und ein ethiſches Epos; einfach und pathetiſch, ſagt er, iſt die Ilias, verwickelt und ethiſch die Odyſſee. Ethiſch heißt hier, was wir ſittenbildlich nennen, mit dem Unterſchiede, daß das eigentliche Sittenbild in der Malerei keine Fabel hat und haben kann, ſondern nur Gebaren, Gewöhnung, Zuſtände in ihrem bleibenden, wiederkehrenden Weſen ſchildert. Das Merkmal der verſchlungenen Compoſition haben wir als untergeordnet nicht in den §. aufgenommen; natürlich aber iſt es allerdings, daß, wo nicht die großen Leidenſchaften den Inhalt bilden, welche auf dem Schauplatze der Heroenthat walten, dafür ein Reiz des Suchens und Findens eintreten wird, der in der Compoſition, doch auch in der Fabel an ſich begründet ſein muß: Anziehungen, Spannungen, die hingehalten, nach manchem Wechſel befriedigt werden und ſowohl nach Stoff, als Behandlung ein wärmeres, concentrirteres ſubjectives Element in das Epos bringen. Hiemit kündigt ſich ein Motiv an, das erſt im romantiſchen und modernen Ideal ſeine volle Ausbildung zu finden beſtimmt iſt: die Liebe. Im antiken Epos iſt es eheliche Liebe mit Heimath und Hausweſen, was den Mittelpunct dieſer Form, der Odyſſee bildet. Ariſtoteles ſagt: die Odyſſee iſt verſchlungen, denn ſie iſt durchaus Erkennung (und ſittenbildlich); d. h. die Spannung auf das Wiederſehen iſt der poetiſche Reiz, ſie wird durch viele, von der Compoſition ineinandergeſchlungene Hemmungen hingehalten bis zum Ende. Da nun das Subject der Erkennung natürlich liebende Menſchen ſind, ſo erhellt, wie in der ἀναγνώρισις des Ariſtoteles der Keim oder das antike Vorbild des Romans als höchſt intereſſante Andeutung oder Ahnung verborgen liegt. Und wirklich: die Odyſſee iſt „der antike Ur-Roman (J. P. Fr. Richter Vorſch. d. Aeſth. §. 66). Es folgt von ſelbſt, daß das Innerliche auch überhaupt mehr in den Vordergrund tritt, wenn Sehnſucht und Wiederſehen den Haupt-Inhalt bildet; Odyſſeus am Ufer der Inſel der Kalypſo in das Meer hinausweinend, die trauernde Penelope in der einſamen Kammer und der ſuchende Sohn ſind Bilder eines innigeren Seelenlebens. Nur daß natürlich das epiſche Grundgeſetz, wonach alles Innerliche in ſinnlicher Ausführlichkeit der Erſcheinung ſich geben muß, unangetaſtet bleibt. Auch die Natur wird jetzt mit ſubjectiverem Intereſſe beſchaut, das Meer, die landſchaftlichen Reize, die Grotten, Quellen, Bäume u. ſ. w. So erſcheint die Odyſſee wirklich als „der

Digitized by Google

Mond" neben der Ilias „der Sonne". — Im Style dieser Form des Epos erkennen wir ein erstes Auftauchen der charakteristischen, die individuelleren Züge aufnehmenden Richtung innerhalb der direct idealen, wiewohl natürlich noch fest am Bande des plastischen Schwunges gehalten: die Einzelheiten des häuslichen Lebens, der idyllischen Wirthschaft mit Sauhirt und Rinderhirt, bis hinaus auf den armen, treuen Hofhund, des Gebarens und der Gewöhnungen der Menschen nach allen Seiten, treten in schärferes Licht, als sonst die Antike es ansteckt. Kann man im weiteren Sinn alle epische Poesie sittenbildlich nennen (vergl. §. 867, a.), so ist es also dieser Prototyp des Romans in dem engeren Sinne des Worts, auf den wir eben da schon hingewiesen haben.

a. Das späte Alterthum trägt nun die Leuchte noch weiter weg vom heroischen Schauplatz in das Enge des Menschenlebens, die Zustände der Sitte im nahen und innigen Umgang mit der Natur. Theokrit's Idyllen sind bekanntlich etwas Anderes, als die moderne Gattung dieses Namens: das Interesse für das Anspruchlose und still Glückliche des Landlebens, für die Reize der Natur ist noch durch keine Culturmüdigkeit, keine Kämpfe des subjectiven Bewußtseins geschärft, die Figuren sind auch nicht blos Hirten, Fischer u. s. w., sondern zum Theil Handwerker, Bürgerfrauen u. dergl., das Neue liegt mehr im Anwachsen der charakteristischen Stylrichtung, im Belauschen und Aufnehmen des ungenirt Derben, die Ausführung besteht in kleinen Bildchen ohne Fabel oder nur mit unentwickeltem Keim einer solchen; daher εἰδύλλιον: (Sitten-) Bildchen. Dennoch macht sich ein entfernter Anklang von sentimentalem Interesse fühlbar: ohne Ueberdruß an einem zerfallenen öffentlichen Leben hätte sich der Sinn nicht diesen Heimlichkeiten des Kleinlebens, der Zufriedenheit und der milden Parodie göttlicher Selbstgenügsamkeit in der Stille zugewendet und in dem Blicke, womit diese Dichtung auf den Heimlichkeiten und Schönheiten der Natur ausruht, liegt doch ein Ausdruck tieferer Erwärmung, die im streng Classischen nur ganz vereinzelt auftaucht. Zarte Ansätze zu dem Allem finden sich aber allerdings schon in der Odyssee; man denke, was das Letzte betrifft, nur an die Schilderung der Umgebungen der Kalypso-Grotte (V Gesang).

§. 875.

Die römische Poesie erzeugt ein Kunst-Epos, welches sich, obwohl ihm ein Geist pompöser Großheit eigen ist, durch künstliche Nachbildung sämmtlicher Merkmale des Homerischen unter den Maaßstab des letzteren, das doch aus der naiven Poesie entsprungen ist, ebendadurch aber als ein Werk der Reflexion, zum Theil auch der zu sehr gesteigerten subjectiven Empfindung, außerhalb des Aechten stellt. Das Kunst-Epos ist kein reines Epos.

Digitized by Google

Es kann hier nicht die Aufgabe sein, Virgil's Aeneis nach allen ihren Zügen zu schildern, sondern nur, den großen Zusammenhang in's Auge zu fassen, worin dieses Werk der bewußten, correcten, eleganten Kunst an der Spitze einer ganzen Gattung und Generation steht, die mit ihm gerade durch den von ihr selbst thatsächlich anerkannten Maaßstab jenseits der richtigen Linie, in das Zweifelhafte verwiesen wird. Denn ein Product der bewußten Kunst, das in allen wesentlichen Zügen der (zwar auf dem Uebergange zur Kunstpoesie begriffenen, doch in ihrem Wesen noch reinen) naiven Volkspoesie nachgebildet ist, richtet sich eben durch sich selbst und bekennt sich als unächt. So erwächst der Satz, der uns im Folgenden führen wird: daß das Kunst-Epos kein reines Epos ist. Die vollendete Bildung ist dem Weltzustande nach prosaisch geworden in Staat, Gesellschaft u. s. w.; dieser Zustand macht natürlich die Poesie an sich nicht unmöglich, aber er verweist sie an diejenigen Formen, welche nicht ein Bild der unmittelbaren schönen Einheit des innern und äußern Lebens im Großen (im Kleinen ist es etwas Anderes) fordern; denn diesem Zustande muß man nahe stehen, wenn man ihn künstlerisch wiedergeben will. Versucht es der Künstler dennoch, so ist er zur Nachahmung genöthigt und das Ursprüngliche nachahmen ist ein innerer Widerspruch. Besonders deutlich zeigt sich dieß am Einwirken der Götter: sie sind nicht mehr lebendig geglaubt, daher ist es bereits Maschinerie. Allein dieß ist nur ein Ausdruck davon, wie der Standpunct im Ganzen verloren ist: kein Zug, der ein flüssig einfaches Natursein des Menschen darstellen soll, hat hier die Wahrheit, die nur in einer Welt möglich ist, von deren Naivetät auch ihr inniger Götterglaube Zeugniß gibt. Der Mensch, der das Naturband gelockert hat, lebt tiefer nach innen: das Sentimentale (namentlich in der Liebe der Dido) wird daher stärker, weit zu stark für das Heldengedicht. Der römische Geist der That, das mannhaft Gewaltige, Herrschende, Massen-Bewegende, in der Form feierlich Große (vergl. §. 352 ff., 442 ff.) bleibt diesem Epos ein unbenommener Ruhm, hat auch epischen Charakter, aber nicht hinreichenden, das ganze Weltbild episch zu bestimmen. — Wenn nunmehr die Poesie sich zu den Hirten begibt, so ist es schon Flucht aus einer falschen, naturlosen Cultur, der Sehnsucht wohl erscheint ein Bild des naturvollen Lebens, aber ein beschränkteres, vom großen Schauplatz heimlich abgelegenes; Virgil's Eklogon und Georgica werden die Stammväter der modernen Idylle.

§. 876.

Im Mittelalter treten bei zwei Völkern Heldengedichte auf, die ihrem Kerne nach dem griechischen an ächt epischem Charakter sich zur Seite stellen, denen aber nicht das Glück einer ununterbrochenen Fortbildung und Abschließ-

Digitized by Google

ung durch höhere Kunst innerhalb der Volkspoesie zu Theil wurde, so daß sie als ein Ganzes aus verschiedenartigen Schichten überliefert sind: das persische und das deutsche. Das letztere unterscheidet sich dem Inhalte nach von dem griechischen namentlich durch einen intensiv tragischen Geist des Schicksals, mit dem der Heldencharakter zu einer finstern Größe zusammenwächst, steht ihm aber in seinen Grundbestandtheilen, sowie durch Scheidung in die zwei Formen (§. 874), ebenbürtiger gegenüber, als das Epos irgend eines andern Volkes.

In dem Zusammenhange, wie wir hier die logische Eintheilung und die geschichtliche Entwicklung ineinanderarbeiten, stellen sich die beiden Heldengedichte, von denen die Rede ist, an den Schluß der Lehre vom Epos im ursprünglichen Sinne des Wortes und an den Anfang der Poesie des Mittelalters, richtiger: zwischen heidnisches Alterthum und muhamedanisches, christliches Mittelalter so hinein, daß jenes den Kern, dieses (in Persien im zehnten, in Deutschland zu Anfang des dreizehnten Jahrhunderts) den formellen Abschluß gibt. Der große Unterschied ist nun freilich der, daß im Oriente Firdussi den ächt epischen Bestandtheil seines Schahname, die uralte Heldensage vom Kampfe zwischen Iran und Turan mit der herrlichen Heldengestalt Rusthems, ganz im Sinne eines Kunstepos voll Glanz und Reichthum der Phantasie, aber auch mit der grübelnden Künstlichkeit der reifen muhamedanischen Bildung abschließt oder vielmehr zu dem kleineren Theile eines Ganzen von massenhaftem, den weitschichtigen Geschichtsstoff in sich fassenden Umfang herabsetzt, während dagegen die deutsche Heldensage im Volksliede fortlebt und ihren Abschluß Händen oder einer Hand verdankt, die sich nur ein kleines Maaß von Kunstbildung angeeignet. Der Prozeß der Entstehung des deutschen Epos wäre soweit immerhin demjenigen, wodurch die Homerischen Epen entstanden sind, ähnlich genug. Auch der Stoff ist bei allem Unterschiede von tief verwandter, wahrhaft epischer Natur. So schlechthin kann Homer nicht Maaßstab sein, daß nicht eine Charakterwelt, die mit ungleich gröberer Form tiefer und härter in sich gedrängt ist, noch als ganz episch gelten könnte; eine Heldenstatue aus dunklem Granit ist nicht so erfreulich, wie eine aus Marmor, kann aber immer noch monumental genug sein; die geringere Flüssigkeit, der Stempel einer kargeren, winterlicheren Natur, die derbe, pralle Haltung erscheint doch so ganz und ächt naiv, sächlich, fern von jener Subjectivität, die das Band der Unmittelbarkeit zerschneidet, der Geist so gediegen instinctiv, in Massen handelnd, Massen bewegend, mit Roß und Schwert im gesund realen Verkehr, kindlich all der Dinge, die schön und gewaltig sind, sich erfreuend, in alter Väterstitte einfach wurzelnd, daß man sich durchaus in der rechten epischen Luft befindet. Die Leidenschaft, hier die Rache, geht ihren breiten und langen Weg ächt heidnisch reflexionslos wie eine

Digitized by Google

Naturgewalt, ein Strom ohne Wehre, und das Gewiſſen kommt als objective Macht in perſönlicher Form, als die That eines Größeren und Stärkeren über ſie. Die Helden ſind ächte Typen nationaler Grundzüge, die Heldinnen nicht minder. Daß faſt keine tranſcendenten Mächte einwirken, daß Odin und der Fluch, den Andwari auf das Gold gelegt, in der deutſchen Sage ausgewaſchen iſt und einzig noch Alberich und die Meerweiber als mythiſches Motiv bleiben, iſt ſchon ein ſchwierigerer Punct. Allein wir können uns auch gefallen laſſen, daß der Mythus nicht ausdrücklich im Epos hervortritt, nur noch durchſchimmert; es mag genügen, daß das Element des Ganzen noch daſſelbe ſei, das urſprünglich auch den Götterglauben nothwendig in ſich befaßt, daß nur an deſſen Stelle die Motive noch nicht in der Weiſe ſubjectiver Reflectirtheit in das Innere geworfen ſeien, daß mit Einem Worte nur die Form des Bewußtſeins überhaupt noch objectiv, „grundheidniſch" ſei. Gewonnen aber wird im deutſchen Epos durch ſolche Haltung jene eiſerne Großheit des Charakters, der ganz mit dem Schickſale zuſammenwächst, ächt erhaben es zu ſich herüberzieht und ſo mit ihm identiſch wird, indem er ſeine That ganz auf ſich nimmt, für alle Folgen einſteht und dem ſicheren Untergang ohne Wanken entgegengeht. Es iſt dieß noch nicht zu dramatiſch, deßwegen nicht, weil aller bewußte Conflict von Prinzipien noch ausgeſchloſſen und weil der Schickſalsgang durch die epiſch nöthigen, vielen und breiten Retardationen gehemmt iſt. Die bange und ſchwüle Atmoſphäre, der Drang zum tragiſchen Ende, dieſer düſtere Balladengeiſt bleibt aus denſelben Gründen noch in den Grenzen des Epiſchen und erſetzt gewiſſermaaßen das Einwirken feindſeliger Götter. Glücklichen Schluß haben wir in §. 868 nicht als nothwendig erkannt. Man kann ſagen, es äußere ſich im drängenden, geſpannten tragiſchen Geiſte des Nibelungenlieds ein dramatiſcher Beruf des germaniſchen Dichtergeiſtes, aber er zerſtört in dieſer Erſcheinung noch nicht das Weſen des Epos. — Das Unternehmen, wovon es ſich handelt, iſt zwar kein nationales, doch fühlt ſich im Heldenkampfe gegen die Hunnen noch die weltgeſchichtliche Colliſion des deutſchen Volkes, ſein großer Beruf, den es in den Rieſenſchlachten der Völkerwanderung bewährt hat, vernehmlich durch. Sitte und Culturform iſt nach manchen Seiten ächt epiſch, ausgiebig, reichlich und doch gediegen, namentlich wenn man die Gudrun zu den Nibelungen hinzunimmt, die ſo ſchön der Odyſſee, wie dieſe der Ilias, entſpricht. — Nun aber drängen ſich auf der andern Seite die großen Uebelſtände auf, die ſich alle darin zuſammenfaſſen, daß das deutſche Volk nicht das Glück gehabt hat, in ununterbrochen ſtetigem Gange ſeine Heldenſage bis zum Abſchluſſe fortzubilden: das Vergeſſen urſprünglicher Motive der Handlung, die doch noch durchſchimmern und in ihrer richtigen Geſtalt zum Verſtändniſſe nöthig ſind (ſo namentlich

Digitized by Google

Sigfried's frühere Verlobung mit Brunhilden), das Eintragen geschichtlicher Personen und Verhältnisse, die wesentlich umgebildet sind und doch nicht genug, um uns den Anreiz kritischer Vergleichung der Geschichte zu ersparen, der uns peinlich den poetischen Genuß stört, endlich und namentlich die Einflechtung heterogener, christlich ritterlicher Culturformen, die den breitschultrigen Recken wie ein enger, zierlicher Rock viel zu knapp sitzen. Dieß von der Seite des Inhalts. Vergl. hiezu §. 355, a. zu dem ganzen Bilde §. 459. Was die Form betrifft, so erkennen wir eine Volkspoesie, die nicht auf dem Puncte des Uebergangs zu einer so schönen Kunstpoesie steht, wie die Homerische. Sie hat eine alte Schönheit (Hildebrandslied) verloren und eine neue, künstlerisch freiere nicht gewonnen. Man sieht, der Dichter trägt eine Anschauung in sich, aber er kann sie nicht herausgeben, nicht entfalten. In seiner Hand wird der zierliche Rock selbst wieder zur rohen Sackleinwand; es treten Stellen gediegener Einheit gefühlten Inhalts mit körnigem Wort und Bild hervor, einigemale wird er selbst beredt, aber weit häufiger ist er Wort-, Reim- und Bilder-arm bis zur äußersten Dürftigkeit, breit und langweilig bis zur Maaßlosigkeit. Er ist naiv im engen, beschränkten Sinne des Worts. Die Nibelungenstrophe war es nicht, die einer entbundneren Kunst die Fessel angelegt hätte; sie hat heroische Bewegung, läßt durch das Freigeben der Senkungen dem Wechsel des Gefühlsganges Raum und gibt im Reim einer gesteigerten subjectiven Empfindung ihren Klang, der noch keineswegs zu lyrisch ist. Dem deutschen Geist hätte müssen ein Styl möglich sein, der von der Basis des Idealen, Monumentalen, die den großen Intentionen durchaus nicht abzusprechen ist, hinübergestreift hätte in das Gebiet der charakteristischen, der individualisirenden Behandlung, wie sie jenen mehr nach innen gedrängten Naturen mit ihrer härteren Eigenheit entspräche; ein solcher springt auch in einzelnen scharfen, gelegentlich derb humoristischen Zügen an, aber er bleibt unentwickelt; die Dichtung der Nation gieng vorerst andere Wege.

Wir erwähnen hier noch die Romanzen vom Cid. Sie liegen bereits außerhalb der Linie des heroischen Epos, der Recke ist Ritter geworden, der Kampf geht gegen die Feinde des Christenthums, die Sarazenen. Dabei bewahren sie wahrhaft große und rührende Züge uralter Tüchtigkeit, Einfachheit, schlichter Häuslichkeit, welche allerdings dem ächt epischen Element angehören; wir haben sie aber im §. nicht genannt, weil sie nur einen losen Kranz aus ungleichzeitigen Blumen bilden, zu keinem geschlossenen Ganzen zusammengewachsen sind.

Digitized by Google

§. 877.

1. Dem ritterlich-höfischen Epos der ausgebildeten Romantik fehlen im Inhalt wesentliche Züge, die das Gesetz der Dicht-Art fordert, wogegen andere eintreten, die ein Vorwalten des Subjectiven, Lyrischen offenbaren, namentlich im Pathos der Liebe, dessen Einführung als Hauptmotiv in ein
2. epischen Ganzes auf den Roman hinzeigt; die Form ist nicht mehr naiv im hohen Sinne des Worts und doch nicht wahrhaft kunstmäßig. Neben dem größern Epos, worin der weltliche und religiöse Sagenkreis vereinigt ist, tritt die gesonderte Behandlung des religiösen als biographischer Mythus, als mysti-
3. sche Erzählung in der Legende auf. Dem Mittelalter vorzüglich eignet das phantastische Spiel des Mährchens, das in der Weise der traumhaften Einbildungskraft dichtend dem Menschen das Gefühl der Lösung seiner Naturschranken bereitet.

1. Wir dürfen über den Inhalt der ritterlich höfischen Epopöe auf die umfassende Darstellung der wirklichen (§. 355 ff.) und der idealen Welt des Mittelalters (§. 447 ff.) verweisen. Es sind im letzteren Abschnitt auch bereits die Sagenkreise unterschieden und es ist ausgesprochen, daß diese bunt gebrochene Welt unendlich abliegt von der Gediegenheit der objectiven Lebensform, welche der Geist des wahren Epos erfordert (§. 462 Anm.). Gewisse Züge des Epischen sind allerdings erhalten: der Weltzustand ist noch nicht prosaisch geordnet, der Ritter, wohl zu unterscheiden vom Helden oder Recken, hat doch den letzteren noch nicht ganz abgelegt, die Sitte ist in allem Glanze, selbst in der Manirirtheit der Ausländerei, noch naiv, die Culturformen ergiebig, reich und gediegen genug für das Bedürfniß epischer Entfaltung. Der Charakter des national Geschlossenen dagegen, der ein Grundmerkmal des ächt Epischen bildet, ist nach zwei Extremen auseinandergegangen: das höchste Ziel ist, obwohl in mystischer Fassung, ein universelles, weltbürgerliches, die Idee der christlichen Religion, das nähere Interesse aber ist individuell, es gilt der Person des Ritters in seinen Abentheuern, seinen Kämpfen mit wirklichen und imaginativen Feinden. Tritt nun so der Einzelne, Isolirte in den Vordergrund, so ist es zugleich der Innerliche mit seinem subjectiven Leben, dem sich das Interesse zuwendet. Eine unendliche, mystische Gefühlswelt schließt sich auf, ihr Mittelpunct ist, unbeschadet des mystischen Zieles, die Liebe. Dieß ist nun offenbar ein Eintritt lyrischer Motive in das Epos; damit ist nicht (vergl. §. 874 Anm. 1.) gesagt, daß solcher Inhalt dem Epischen überhaupt widerspreche, wohl aber, daß er bei spezifischer Ausbildung auflösend und zersprengend wirke in derjenigen Form, die nach der andern Seite in ihren Grundlagen, in der Naivetät der dargestellten Culturformen sich noch unter den

Digitized by Google

Maaßſtab des urſprünglichen, gediegenen, idealen Epos ſtellt; denn dieſes fordert eine Welt, die in ſolcher Weiſe noch nicht innerlich, nicht ſentimental iſt, kennt kein vorwiegend pſychologiſches Intereſſe. Soll ein ſolches leitend werden in der epiſchen Poeſie, ſo iſt eine andere Welt vorausgeſetzt, die Welt der Bildung, der Erfahrung, die moderne Welt; die Liebe wird nun zum Bande, woran die Metamorphoſen der perſönlichen Charakter-Entwicklung ſich verlaufen. Dazu nimmt das ritterlich-höfiſche Epos wohl einen Anlauf, aber ohne Conſequenz, denn ihm fehlen ja die modernen Bildungsbedingungen, es iſt phantaſtiſch. So ſchwebt es unſicher zwiſchen ächtem Epos und Roman, iſt nicht ganz mehr jenes und noch nicht ganz dieſer. Aehnlich amphiboliſch verhält es ſich mit der Form. Die adelichen Dichter verachten die einheimiſche Heldenſage und den Volksgeſang, wiſſen ſich viel mit ihrer Kenntniß der ausländiſchen Stoffe und Muſter, mit ihrer Kunſt und ſetzen ihren Namen mit voller Bewußtheit an die Spitze ihrer Werke. Daher nennt man dieſe Gedichte Kunſt-Epen im Vergleiche mit jenen Heldengedichten der rein nationalen Volksdichtung. Allein nur ganz relativ im Gegenſatze gegen jene unzweifelhafte Volkspoeſie können ſie ſo genannt werden, von reifer Kunſtpoeſie iſt nicht die Rede, dieſer Gegenſatz ſelbſt iſt eigentlich mehr im Bewußtſein, als im Können und Ausführen; Tugenden und Mängel der Volkspoeſie hängen dieſer ritterlichen Dichtung noch an, während ſie doch auf den Boden, dem ſie entwachſen zu ſein meint, vornehm herabſieht. Der Dichter glaubt naiv an ſeinen Stoff und wundert ſich kindlich über die weite Welt mit all' ihren ſchönen Dingen, aber während von der andern Seite allerdings der Künſtler in ihm ſich nach Kräften regt und namentlich die deutſchen Meiſter, der tiefſinnige Wolfram von Eſchenbach und der heitere, freie, leichtfertige, ſeelenkundige Gottfried von Straßburg die ſchweren Maſſen der nordfranzöſiſchen Gedichte zu durchſichtigerer Einheit verarbeiten, wird doch das Stoffartige keineswegs durchgreifend überwunden, ſondern lagern ſich zwiſchen das grüne Land breite Wüſten, bald öde, bald durch Ueberfruchtung mit blinden Abentheuern und wirrem Schlachtengedräng ein Zerrbild ächter epiſcher Fülle, in beiden Fällen ermüdend, und nach der rhythmiſchen Seite findet das platt eintönige Fortlaufen in den monotonen Reimpaaren ſeinen Ausdruck. Es iſt nicht zu läugnen, daß die Langweiligkeit ein Grundzug dieſer Producte iſt, daß man an dieſem fortplätſchernden Brunnenrohr ſich ſchwer des Einnickens erwehrt. So ſind dieſe Dichter neben den Anſätzen zu bewußter Kunſt und Reſten ächter Naivetät noch naiv auch im übeln, dürftigen, kindiſchen Sinne des Worts, formlos, barbariſch. Der Form-Mangel hängt immer wieder mit dem des Inhalts zuſammen und hier iſt weſentlich noch zu ſagen, daß der Aufgang des Subjectiven zu träumeriſche Geſtalt hat, um an die Stelle der ſubſtantiellen Einfalt eine lichte, ſittliche Ordnung zu

Digitized by Google

ſetzen. Die ethiſche Welt iſt anbrüchig, im Nebel des Phantaſtiſchen, im Chaos der Abentheuer verwirren ſich die ewigen, rein menſchlichen Grundgefühle, namentlich iſt der Begriff der Treue ſchwankend geworden. Gervinus hat das Verdienſt, unſer Urtheil hierin zur Klarheit geführt, das Geſunde des nationalen Heldengedichts von dem Ungeſunden des ritterlichen Epos feſt geſchieden zu haben.

a. Die Legende ſetzt eigentlich das religiöſe Epos voraus, indem ſie meiſt die Lebenswendung einer Perſon erzählt, die mit der Welt bricht und in den neuen Olymp der Heiligkeit aufſteigt. Sie iſt ein Fragment dieſes Kreiſes, ein Griff der tranſcendenten Welt in die profane, der einen Menſchen aus dieſer in ſie herüberzieht, ein Gegenbild des ritterlichen Lebensgangs, aber ein kürzeres, weil hier die weltliche Fülle abgewieſen iſt, und kein reines, weil auch des Ritters höchſtes Ziel ein jenſeitiges, ein Tempeldienſt des heil. Graals u. ſ. w. iſt. Sie kann ſich auch auf momentanere Wunder beſchränken, iſt aber immer zu bezeichnen als Darſtellung eines einzelnen Actes aus der großen Geſchichte der Auflöſung der Welt in das Jenſeits. Der §. nennt ſie auch myſtiſche Erzählung; wir könnten ſagen: kirchliche Novelle, wenn wir die letztere Bezeichnung ſchon eingeführt hätten. Wirklich hat aber das reine Mittelalter wohl gewußt, warum es das große Ganze der religiöſen Sage nicht zu einem beſondern Epos verarbeitete, den Weg des Heliand und der Evangelienharmonie von Otfried nicht verfolgte, genügenden epiſchen Inhalt vielmehr nur in der Verbindung der myſtiſchen Sage mit der weltlichen ſuchte. Wir werden dieß im Folgenden begründen. So konnte wirklich nur das Fragment eines vorausgeſetzten, rein religiöſen Dichtungskreiſes aufkommen. Es iſt aber die Legende keine Form von bleibendem poetiſchem Werthe; ihr aſcetiſcher Geiſt macht ſie zu einer Spezialität des Mittelalters. Die religiöſe Weltanſchauung enthält allerdings in der Ironie, welche die weltliche Betrachtung der Dinge umkehrt, eine Möglichkeit humoriſtiſcher Behandlung, die auch den modernen Dichter auf dieß Gebiet führen mag, wo denn Erfreuliches zu Tage kommt, wenn ſtatt des kirchlich obligaten Motivs ein geſund ethiſches in Wirkung geſetzt wird, wie in Göthe's trefflicher Legende von Petrus und dem Hufeiſen.

a. Das Mährchen führen wir, wiewohl es der claſſiſchen Welt an dieſer Form auch nicht fehlte, hier auf, weil es inniger zur Romantik gehört, die ja mitten im Epos ſchon halb Mährchen war, da hier neben dem eigentlichen Mythus des Mittelalters, den göttlichen Perſonen, ihren Wundern, ihrer myſtiſchen Gegenwart an beſonderem Orte (h. Graal) die Feen, Elfen, Zwerge u. ſ. w. ihre bekannte ſtarke Rolle ſpielen und ſo das Mythiſche als Phantaſtiſches auftritt. Wenn wir das Orientaliſche ausführlicher zu behandeln den Raum gehabt hätten, ſo hätte es ebenſogut ſchon dort

Digitized by Google

aufgeführt werden können, denn der traumhaften Thätigkeit dieser Phantasie mußte es allerdings ganz besonders zusagen (Indien, Persien, Arabien; Tausend und Eine Nacht); auch hat das Mittelalter, das ja vielfach unter orientalem Einflusse sein Ideal ausbildete, keinen kleinen Theil seines Mährchenstoffs durch verschlungene Vermittlungen aus dieser Quelle geschöpft. Das Wesen dieser phantastischen kleinen Nebenform des Epos besteht darin, daß die unreife Vorgängerinn der Phantasie, die Einbildungskraft (vergl. §. 388 ff.) in Bewegung und Geltung gesetzt wird, um ein Weltbild zu schaffen, in welchem das Naturgesetz zu Gunsten des Begriffs des Gutes sich lüftet. Das Gut im Unterschiede vom Guten ist Grund-Inhalt des Mährchens. Die Natur wird flüssig und kommt dem Wunsch entgegen, der Mensch bewegt sich frei von „den Bedingungen, zwischen welche er eingeklemmt ist" (Göthe). Wir haben in der Anm. z. zu §. 389 diese Bedeutung der Einbildungskraft, die nun von der dichtenden Phantasie approbirt und aufgenommen wird, bereits hervorgehoben. Allerdings zieht sich nun in den Begriff des Gutes auch der des Guten herein. Das Wunder, das hier das Natürliche geworden ist, bestraft den Bösen, belohnt den Guten, die leidende Unschuld; auch ahnt das Mährchen, daß die Vorstellung, es möchte in unserer Macht stehen, die Naturgesetze zu brechen, um unmittelbar unsere Einfälle und Wünsche zu verwirklichen, eigentlich der Willkür angehört, die zum Bösen führt, daher feindliche Zauberer und Zauberkräfte eine finstere Rolle in ihm spielen, allein ohne Consequenz, denn diese böse Magie wird selbst durch Magie besiegt und bestraft. Das Wunder kommt nun wohl gerne dem verfolgten Guten zu Hülfe, doch nicht sowohl der thätigen, männlichen Tugend, als vielmehr der kindlichen Unschuld, Gutmüthigkeit, dem holden Leichtsinn und der lustigen Schalkheit, besonders gern aber der rührenden, schönen, poetischen Dummheit, in welcher ein Göttliches, eine große Anlage dunkel schlummert; es handelt sich also immer mehr von Glück, als von Verdienst, es soll dem Menschen einmal wohl sein, er soll wie im glücklichen Traume vergessen, daß das Leben ein schweißvoller Kampf mit unerbittlichen Gesetzen ist. Der ahnungsvolle, geisterhafte Hauch vereinigt sich daher gerne mit dem Humor. Die wunderthätigen Mächte sind vielfach als Trümmer des Mythus, depotenzirte Götter zu erkennen, doch darf dieß nicht als allgemein und durchgängig behauptet werden, wie z. B. von Wackernagel (Schweiz. Mus. f. histor. Wiss. B[illegible] S. 352 ff.). — Das Mährchen ist keine Spezialität wie die Legende, sondern allgemein menschlich, daher jedem Zeitalter angehörig. Es gedeiht aber nicht in der Kunstpoesie, seine wahre Heimath ist die Phantasie des Volkes, es ist wesentlich naiv und gehört so als spielende Arabeske streng an den Stamm des ächten Epos. In der modernen Dichtung, die am entschiedensten Kunstpoesie ist, kann es daher nur vereinzelt den

Digitized by Google

Momenten glücklicher Zurückversetzung in das Helldunkel der Volksphantasie gelingen.

§. 878.

1. **In Nachahmung der römischen Kunstpoesie bringt die romanische Literatur ein religiöses Epos hervor, das allerdings ein Totalbild eines ganzen Zeitalters darstellt, auch Bestandtheile von gediegener epischer Objectivität hat, als Ganzes aber, auch abgesehen von der scholastischen Anordnung und Speculation, der Herrschaft der Allegorie, den Beweis liefert, daß diese Form den Gesetzen**
2. **der Dichtart nicht angemessen ist. Die Gedichte weltlich romantischen Inhalts, welche der reifen Kunstbildung ebenda entspringen und jenen mit geistreicher Ironie zum Mährchen verflüchtigen oder mit ernstem Sinn an eine weltgeschichtliche That phantastisch religiöser Begeisterung knüpfen, sind ebenso wenig ächte Gebilde des epischen Geistes.**

1. Wir haben in §. 875 das Virgilische Epos aufgeführt, um den Satz festzustellen, daß im Gebiete des ächten, ursprünglichen Epos die Nachahmung durch Kunstpoesie ein Widerspruch ist, der nur zweifelhafte Producte hervorbringen kann. Dieser Satz findet nun seine Anwendung auf die ganze Gruppe von Erscheinungen, die aus Virgil's Einfluß entstanden sind, und zwar in doppelter Stärke, da diese den Nachahmer nachahmen. Dieß lag freilich den stamm- und bildungsverwandten Italienern näher, als einem andern Volke. Was nun Dante betrifft, so schafft sein gewaltiger Geist allerdings, wie es scheint, in der Gattung eine neue Form, die religiöse. Wir behaupten aber, daß diese Form im Widerspruche mit dem Wesen der Dicht-Art liegt. Eine wesentliche Gestalt der Poesie, deren innerster Geist gediegene Objectivität ist, verlangt, daß die reale Welt mit einfach menschlichen Motiven der eigentliche Hauptkörper der Dichtung sei, neben welchem das Mythische als eine naive Doppeltsetzung, ideale Spiegelung dieser Motive sich unbefangen in das Bild einer also ungebrochenen Welt einflechte; das Reale nimmt den festen Grund und Boden ein, das Mythische lagert leicht darüber und steigt beliebig darauf herab. Bei Dante dagegen herrscht ein Aufsteigen vom Realen zum Mythischen: die ganze Welt wird unter dem Standpunct einer Hinaufläuterung zur durchsichtigen, körperlos körperlichen, mystischen Einheit mit dem Göttlichen als des höchsten Zieles angeschaut, alles Sinnliche ist nur symbolischer Spiegel des Jenseits [illegible] dadurch die Kraft des Daseins negativ behandelt; das Jenseits ist die Wahrheit. Dieß ist nun ein für allemal unepisch, eine Spezialität des Mittelalters, während Homer auch dem Christen ewig wahr bleibt. Dante's Genius war groß genug, um eine Totalität zu schaffen, wie wir sie für das Epos verlangen, er umfaßt sein Weltalter, ja die ganze Welt und Geschichte, aber vom

Digitized by Google

Standpuncte seines Weltalters, und dieser Standpunct ist kein gesunder, allgemein wahrer. Der urkräftige Geist konnte von solcher blos spezifischen Anschauung nicht unterdrückt werden und diese Urkraft, wo sie durchbricht, erscheint allerdings als eine ächt epische. Dieß ist in den real-geschichtlichen Bestandtheilen, in dem Bilde der wirklichen Welt, wie sie als die gerichtete in das Jenseits versetzt ist. Die Kämpfe der Parteien Italiens, die Thaten und Leiden der Männer stehen hier in Charakterfiguren ächt historischen, markigen Styls vor uns, wirklich stylvoll im besten Sinne des Worts. Und der Zustand des Gerichtetseins bringt allerdings, wie es Hegel treffend auffaßt (Aesth. Th. 3, S. 409), noch einen besondern plastischen Zug hinzu, ein Festgehalten- und Hingebanntsein durch das Gesetz der Ewigkeit, einen ehernen Charakter des Monumentalen. Dieß ist der wahre, bleibende Inhalt, der Kern des Ganzen, nach Dante's Meinung nicht das Eigentliche, denn er strebt dem mystischen Ziele zu, aber eben da ist er ganz epischer Dichter, wo er sich dessen nicht bewußt ist. Es verhält sich wie mit den historischen Charakterfiguren in der florentinischen Malerei des fünfzehnten Jahrhunderts, die um irgend ein Mirakel gruppirt sind, das den bezweckten Inhalt bildet, und doch mehr Werth haben, als dieser, doch den Keim der geschichtlichen Malerei darstellen, die ihr Bett noch nicht finden kann (vergl. §. 722). Im Uebrigen steht die Dichtung trotz dem classischen Muster auch in der Composition noch ganz unter dem scholastischen Formgefühle des Mittelalters: sie ist mit dem Cirkel gothisch architektonisch, bis in das Kleinste hinein arithmetisch, statt poetisch componirt und die herrschende Dreigliederung schließlich auch mystisch symbolisch gemeint, sie lagert in breiten scholastischen, mönchisch aristotelischen Untersuchungen, Unterscheidungen ermüdende Massen doctrinellen Inhalts an, und da ihr die christliche Mythologie nicht genügen kann, hilft sie sich mit der Allegorie, für welche sie zum Theil auch den Apparat des classischen Mythus ausbeutet. Ueber diese vergl. §. 444; Dante's Allegorien bekommen ein gewisses Leben durch einen traumhaft mystischen Hauch, der sie umweht, aber sie leiden nichtsdestoweniger an allen Schattenseiten dieser Zwittergeburt, die ebenso dem barbarischen, unreifen, als dem überreifen, verschnörkelten Geschmack angehört und dem Epos fremder ist, als jeder andern Kunstform, weil in ihm recht besonders Alles einfach das sein soll, was es ist. Die vielen Commentare sind eben ein Beweis der tiefen Unzulänglichkeit, denn die Poesie soll sich selbst erklären.

Wir können über Ariosto und Tasso kürzer weggehen. Hier ist völlig freie, entbundene Kunstpoesie, wie sie den Schluß des Mittelalters, den Anfang der modernen Zeit bezeichnet, und zwar nachahmende, vornehme, gelehrte Kunstpoesie angewandt auf Stoffe der romantischen Sage und Geschichte, die einem phantastischen, unkritischen, naiven Be-

Digitized by Google

wußtſein angehören und volksthümlicher Natur ſind. Dante iſt ungleich gebundener in ſeinem Bewußtſein, wäre es nur an eine reale Weltanſchauung, ſo ſtünde Alles gut, und daß ächte Freiheit, epiſche Gleichheit des Gemüths mit dieſer Bindung vereinbar ſei, haben wir geſehen. Arioſt aber bewegt ſich ſchwebend in einer Freiheit des Spieles, in welcher die wahrhaft epiſche Einheit von Ernſt und milder Ironie völlig aufgelöst iſt. Mit dieſer Stimmung ergreift er den mährchenhaften Theil der Carls-Sage ohne jede Pietät für den Stoff und läßt ihn zu einem melodiſchen Bilder-Labyrinth aufquellen, das denſelben Genuß gewährt, wie das ſinnlich heitere Wiegen und Schaukeln italieniſcher Muſik. Die feſte Zeichnung, welche das Epos fordert, zerfließt in nie ruhendem Rinnen der Geſtalten, die fruchtbarſte Erfindung und die lebendigſte ſinnliche Vergegenwärtigung, ächt epiſche Kräfte, wirken nicht epiſch, weil kein Bild verweilt, und das Geſetz der retardirenden Unterbrechungen wird ironiſch zu ſolcher Neckerei der immer ſich verlierenden, immer wieder hervortauchenden Linie geſteigert, daß man ſich lächelnd trotz allem ſüdlichen Sinnenreize des Stoffs und Gewichte der vereinzelten ernſten Stellen im reinen Zuſtande ſtoffloſer Bewegungsluſt befindet: ein künſtleriſch entfaltetes, ausgedehntes Mährchen, wozu auch Ovid ein gutes Theil des Vorbilds gegeben, gewiß kein Epos. Daß das Erotiſche Haupt-Inhalt iſt, liegt in der Natur eines ſolchen Spiels. — Der ernſte Taſſo knüpft die romantiſchen Sagen an die große, welthiſtoriſche That der Kreuzzüge. Er folgt in dieſem Theile der Geſchichte; das ächte Epos aber ruht auf Sage, die den geſchichtlichen Stoff typiſch umgebildet, idealiſirt hat. Die Begeiſterung für den Inhalt iſt da, aber, da derſelbe ſich in Wahrheit ausgelebt hat, doch fühlbar angeſpannt und nach der andern Seite im Pathos für die glatte Formſchönheit verhauchend, ſo daß man mitten in ihrer Anerkennung von Kälte angeweht wird. Arioſt's behagliche Leichtigkeit iſt naturvoller, als dieſe claſſiſche Anſpannung. Er iſt immer bequem, ganz Italiener und in dieſem Sinne ganz naiv. Man fühlt nicht eine Abſicht, den Virgil zu erreichen, und ſein Gedicht kann weit eher als eine wahre Spezies angeſehen werden, wenn man ſie nur nicht als Epos, ſondern, wie wir ſie genannt, als epiſch entwickeltes Mährchen faßt. Taſſo iſt Nachahmer bis zur Copie einzelner Stellen Virgil's und anderer Claſſiker. Ueberhaupt jedoch entweicht bei dieſen Italienern durchgängig ein gutes Theil der innern Wärme in die rhythmiſche Form. Die Stanze iſt zu ſehr für ſich künſtlich ſchön, um nicht die Hälfte des Intereſſes zu Gunſten der formellen Seite zu abſorbiren, und ſpeziell für das Epos im Reimſyſtem ihrer Strophe zu lyriſch muſikaliſch. Die Terzine Dante's iſt epiſcher durch die Bindung, welche je die Mitte der vorhergehenden Strophe für die zwei äußern Zeilen der folgenden verwendet, aber offenbar auch zu künſtlich, zu ſchwer und dadurch eine weitere Urſache

Digitized by Google

des Dunkels. — Nur flüchtig erwähnen wir Camoens; der historische Inhalt der Luisiaden hat energisches Leben, Schwung des Nationalstolzes, aber an die Stelle der organisch idealisirenden Sage und des ächten Mythus tritt die Ausbeutung des Olymps und seine Verbindung mit dem christlichen, eine Caricatur des ächten epischen Weltbildes.

§. 879.

Die moderne Zeit hat an die Stelle des Epos, nachdem allerdings die Umwälzung der Poesie mit neuen Versuchen desselben, und zwar der religiösen Gattung, eröffnet worden war, den Roman gesetzt. Diese Form beruht auf dem Geiste der Erfahrung (vergl. §. 365 ff. 466 ff.) und ihr Schauplatz ist die prosaische Weltordnung, in welcher sie aber die Stellen aufsucht, die der idealen Bewegung noch freieren Spielraum geben. Der Dichter ist selbstbewußter Erfinder und fingirt frei den Hauptinhalt, was jedoch die epische Naivetät nicht in jedem Sinn ausschließt.

1. 2. 3.

1. Es kann nicht unsre Aufgabe sein, ausführlich zu zeigen, wie durch die Epopöen Milton's und Klopstock's nur unsere Behauptung bestätigt wird, daß das eigentliche Epos der modernen Kunstpoesie zuwiderläuft und daß einem religiösen überhaupt das Wesentliche der Dichtart abgeht; wir fügen zu dem früher Gesagten nur noch einige Bemerkungen. Was der Protestantismus von Mythen hat stehen lassen, ist zu arm und unsinnlich; ausgesponnen, mit eigenen Erfindungen (namentlich aus dem Gebiete der Angelologie) vermehrt, wird es zur todtgebornen Maschine. Der Begriff der Maschinerie, durch die Franzosen aufgebracht und namentlich von Voltaire in der Henriade frostig allegorisch zur Anwendung gebracht, zeigt schon im Namen die Verkehrtheit an, poetische Motive, die einst lebendig waren, nach ihrem Tode erneuern zu wollen, denn der Name gesteht, daß sie mechanisch werden. Die innere Unwahrheit wird zur poetischen Leere und Kälte. Der reife Geist der Selbstbestimmung in der modernen Zeit setzt den Schein jenseitiger, transcendenter Verhandlungen über das Loos des Menschen zu einer hohlen Illusion herab. Wir haben bei Dante gesagt, das religiöse Epos sei aufsteigend statt niedersteigend; Klopstock besingt zwar den Menschgewordenen Gottessohn, aber nur um ihn und in ihm die Menschheit durch seinen Leidensweg und Tod zum Himmel zurückzuführen. Transcendent ist der Gang, transcendent die Hauptperson: ein Gottessohn kann nicht Held eines Epos sein, weil er nicht fehlen, nicht für Fehl menschlich leiden kann. Daß Klopstock überdieß eine ganz anschauungslose, wesentlich auf die Empfindung gestellte, musikalisch und lyrisch gestimmte Natur war, verfolgen wir hier nicht weiter; hätte er auch die Partieen seines Stoffs,

Digitized by Google

welche Handlung, Fülle, Bild darboten, beſſer benützt und ausgebildet, ſo wäre nur ein ſich widerſprechendes Ganzes entſtanden. Milton's und Klopſtock's Epen ſind und bleiben im hiſtoriſchen Zuſammenhange der Literatur höchſt merkwürdig, indem der Drang, das neu aufgegangene unendliche Empfindungsleben in erhabener Geſtalt auszuſprechen, und der neue Sinn der Objectivität, der Zeichnung (dieſer freilich bei Milton kräftiger, als bei Klopſtock), der in der beſchreibenden Poeſie vorher auf falſchem Wege begriffen war, in der Nachbildung Homer's ſich Luft machte, aber wir halten uns bei dieſer Seite nicht auf, denn wir ſchreiben hier keine Geſchichte der Poeſie. Ebendaher befaſſen wir uns auch nicht mit den neueren Verſuchen, Heldengedichte auf geſchichtlichen Stoff zu gründen, nicht mit Klopſtock's und Schiller's Entwürfen, die aus begreiflichen Gründen nicht zur Ausführung kamen, nicht mit dem Späteren, Pyrker u. ſ. w., nicht mit den neueſten kürzeren Dichtungen, die abermals dieſe Form wiederzubeleben verſuchten. Günſtiger ſteht es mit Wieland's Oberon; er will kein Epos ſein, ſondern ein entwickeltes Mährchen im Geiſt Arioſto's, und ſchließt doch einen ſchönen ſittlichen Kern in die bunte Schaale; da aber das Mährchenhafte doch für ſolchen größern Zuſammenhang keinen hinreichenden Boden mehr hat, konnte er der Nation kein bleibendes Intereſſe abgewinnen.

s. Der §. weist dem Romane ſeine eigentliche Zeit ganz in der modernen Literatur an; dabei iſt natürlich nur allgemein der Eintritt dieſer Kunſtform in ihre wahre Geltung in's Auge gefaßt; wenn wir hiſtoriſch verführen, müßten wir das Verhältniß derſelben zu den Rittergedichten nachweiſen: den poſitiven Urſprung aus denſelben in der proſaiſchen Auflöſung ihrer Form zu Volksbüchern, den negativen in der ironiſchen Auflöſung ihres Inhalts durch Cervantes. Dieß iſt nicht unſere Aufgabe, wir berühren aber jenen Urſprung nachher im innern Zuſammenhang, beſprechen die letztere Erſcheinung da, wo der Unterſchied des Ernſten und Komiſchen einzuführen iſt, und beſchränken uns hier auf das Allgemeine und Prinzipielle. Durch die Darſtellung der Weltalter der Phantaſie iſt aber bereits Alles ſo vorbereitet, daß es nur kurzer Zurückverweiſung bedarf. Die Grundlage des modernen Epos, des Romans, iſt die erfahrungsmäßig erkannte Wirklichkeit, alſo die ſchlechthin nicht mehr mythiſche, die wunderloſe Welt. Gleichzeitig mit dem Wachsthum dieſer Anſchauung hat die Menſchheit auch die proſaiſche Einrichtung der Dinge in die Welt eingeführt: die Löſung der Staatsthätigkeiten von der unmittelbaren Individualität, die Amtsnormen, denen der Einzelne nur pflichtmäßig dient, die Theilung der Arbeit zugleich mit ihrer ungemeinen Vervielfältigung, wodurch der Umfang phyſiſcher Uebungen aus der lebendigen Vereinigung mit ſittlichen Tugenden, die im Heroen lebte, ſich ſcheidet, die Erkältung der Umgangsformen, den allgemeinen Zug zur Mechaniſirung der techniſchen Producte, des Schmucks u. ſ. w., die Raſ-

Digitized by Google

finirung der Genüsse. Hegel bezeichnet nun mit einfach richtiger Bestimmung das Wesen des Romans, wenn er (Aesth. Th. 3, S. 395) sagt, er erringe der Poesie auf diesem Boden der Prosa ihr verlorenes Recht wieder. Es kann dieß auf verschiedenen Wegen geschehen. Der erste ist der, daß die Handlung in Zeiten zurückverlegt wird, wo die Prosa noch nicht oder nur wenig Meisterinn der Zustände war; allein dieß ist nur scheinbar die einfachste Auskunft, denn das Wissen um die unerbittliche Natur der Realität ist jedenfalls im Dichter und theilt sich dem Gedichte mit; wo nun eine ganze Dicht-Art einmal auf dieß Wissen gestellt ist, sucht sie ihrem Wesen gemäß der Poetische gerade in einem Kampfe der innern Lebendigkeit des Menschen mit der Härte der Bedingungen des Daseins, und Zustände, die noch so flüssig sind, daß sie einer schönen Regung des Lebens keine Hindernisse entgegenbringen, entbehren daher für den Roman ebenso des Salzes, wie die plastische Schönheit der antiken Culturformen für den Maler. Ein zweites Mittel ist die Aufsuchung der grünen Stellen mitten in der eingetretenen Prosa, sei es der Zeit nach (Revolutionszustände u. s. w.), sei es dem Unterschiede der Stände, Lebensstellungen nach (Adel, herumziehende Künstler, Zigeuner, Räuber u. dergl.). Dieß ist eine sehr natürliche Richtung des Romans und wir kommen darauf zurück. Ein dritter, mit den beiden genannten begreiflich im innigsten Zusammenhang stehender Weg ist die Reservirung gewisser offener Stellen, wo ein Ahnungsvolles, Ungewöhnliches durchbricht und der harten Breite des Wirklichen das Gegengewicht hält. Der bedeutendere Geist wird diese Blitze der Idealität aus tiefen Abgründen des Seelenlebens aufsteigen lassen, wie Göthe in den Partieen von Mignon, die wie ein Vulkan aus den Flächen seines W. Meister hervorsprühen; solche psychisch mystische Motive sind eine Art von Surrogat für den verlorenen Mythus, und wahrlich ein besseres, als jene absurde Oberleitung der geheimnißvollen Männer des Thurmes im W. Meister. Es versteht sich übrigens, daß wir hiemit keine Tollheiten moderner Romantik rechtfertigen wollen. Der gewöhnliche Weg aber besteht einfach in der Erfindung auffallender, überraschender Begebenheiten. Hier ist es nun allerdings ganz in der Ordnung, daß im Roman der Zufall als Rächer des lebendigen Menschen an der Prosa der Zustände eine besonders starke Rolle spielt, allein von dieser Seite liegt eine Schwäche nahe, die mit den Anfängen des Romans zusammenhängt. Er ist, wie oben berührt, aus den Ritterbüchern entstanden, die aus dem romantischen Epos hervorgegangen waren, aus einem phantastischen Weltbilde, wo dem Ritter verfolgte Jungfrauen, Riesen, Zwerge, Feeen auf Weg und Steg begegneten und wo ihm Errettungen, Siege, Thaten überschwenglicher Tapferkeit ein Kinderspiel waren. Das eigentliche Wunder, das absolut Unmögliche des romantischen Glaubens, verschwand mit der Zeit, die unwahre Leichtigkeit und Häufigkeit

Digitized by Google

des an sich Möglichen, aber Seltenen und Unwahrscheinlichen blieb, und der Roman, sofern er sich auf diese Richtung wirft, hat daher den Begriff des Romanhaften begründet, d. h. eines Weltbildes, wo in jedem Momente der Zufall Unterbrechungen des gewöhnlichen Gangs der Dinge bereit hält, die der Eitelkeit des Herzens, den Wünschen der Phantasie entgegenkommen, wie die Vorstellung, als dürfe man nur in den nächsten besten Postwagen sitzen, um eine verkappte Prinzessin darin zu finden, die man dann von einem Schock Räuber befreit, u. dergl. Dieß Abentheuerliche lag allerdings schon in den griechischen Anfängen des Romans, auf die wir, als auf verlorene Vorposten, nicht weiter eingehen können. Gewöhnt sich der Leser, die Welt so aufzufassen, so wird ihm alsgemach das Hirn verbrannt und da er sich in die Rolle der Helden denkt, in die sich Alles verliebt, wie sie nur die Schnalle einer Thüre aufdrücken, so verliert er die Einfachheit des Unbewußten und sieht sich stets im Spiegel. Wir haben hier schon eine Seite, die dem Roman etwas Bedenkliches gibt und ihn aus dem Gebiete der Aesthetik unter das Tribunal der Pädagogik zu ziehen droht; wir reden wohl zunächst von dem schlechten Roman, allein auch der gute streift unwillkürlich an diese Nährung eines abentheuerlichen, selbstbewußt eiteln Weltbildes. Endlich ist derjenige Weg der Herausarbeitung des Idealen aus der Prosa zu nennen, der eigentlich mit allen andern sich vereinigt, aber ebensosehr, wie wir sehen werden, auch eine besondere Richtung begründet: der Roman sucht die poetische Lebendigkeit da, wohin sie sich bei wachsender Vertrocknung des öffentlichen geflüchtet hat: im engeren Kreise, der Familie, dem Privatleben, in der Individualität, im Innern (vergl. §. 375). Es folgt aus dem Obigen, daß hier, im Conflicte dieser innern Lebendigkeit mit der Härte der äußern Welt, das eigentliche Thema des Romans liegt. Wir werden dieß im Folgenden wieder auffassen.

a. Der Romandichter mag einen gegebenen Stoff aus der Wirklichkeit behandeln, dieß wird hier wie überall das Bessere, das Naturgemäße sein. Allein er kann Nebenhandlungen, ja die Haupthandlung frei erfinden, gänzlich umbilden, wogegen der epische Dichter an die Umbildung, welche ein Stoff durch die feststehende Sage erfahren hat, gebunden und nur in der Durchführung, Entwicklung, Vergegenwärtigung frei ist. Der Romandichter ist also weit mehr freier Erfinder und schon in dieser Beziehung reiner Kunstpoet. Es ist nun aber auf den in §. 865 aufgestellten Satz zurückzuverweisen: „der Dichter weiß oder behauptet sein Product nicht als solches." Die epische Objectivität fordert, daß auch der frei schaltende Romandichter sich stelle, als thue er nichts dazu, als mache sich die Fabel von selbst oder zwinge ihn, weil sie einmal thatsächlich sei, so und nicht anders zu erzählen. Es ist dieß eine stillschweigende Convention zwischen ihm und dem Leser. Dadurch tritt ein neuer, besonderer Zug von Ironie zu derjenigen,

Digitized by Google

die im weiteren Sinne des Worts dem epischen Dichter überhaupt eigen ist (vergl. §. 869). Mit diesem selbstbewußten Verhalten ist nun zwar die volle Naivetät allerdings nicht verträglich, die das Element des ächten Epos bildet; allein von der Fabel ist das Bild der Dinge zu unterscheiden, die Darstellung des ganzen Weltzustands, der Sitte, der Verhältnisse, die Vergegenwärtigung der Hauptfiguren im Gange der Handlung: hierin ist der Romandichter im guten Sinne des Wortes gebunden wie der Dichter des Epos und muß denselben objectiven, kindlichen Sinn bewahren und zeigen. Die geschärftere Ironie im Verhalten des Romandichters erscheint in diesem Zusammenhang wieder milder und nicht zu weit abliegend von der epischen Objectivität; wir haben in §. 865, Anm. bereits jene Uebertragung beleuchtet, vermöge welcher hinter der Fiction des Glaubens an die thatsächliche Nöthigung des Fabel-Inhalts die Wahrheit der Unterwerfung des Geistes unter die allgemeinen Gesetze und Bedingungen des Weltlaufs sich verbirgt.

§. 880.

Die epische Forderung der Totalität bleibt stehen, doch nur in Beziehung auf die Culturzustände, der Roman trägt in weit engerem Sinne den Charakter des Sittenbildlichen, als das Epos; der Held ist nicht handelnd, er macht auf dem Schauplatze der Erfahrung seinen Bildungsgang, worin die Liebe ein Hauptmotiv ist und Conflicte der Seele und des Geistes an die Stelle der That treten. Die Auffassung ist daher ungleich mehr, als dort, auf das Innere gerichtet, der Styl aber geht noch weit enger in das Einzelne und ist wesentlich der ausgebildet *charakteristische*, *individualisirende*. So bildet der Roman einen vollen Stylgegensatz gegen das Epos; er ist aber ein mangelhaftes Gefäß für den Geist der modernen Dichtung, er steht, wie schon seine prosaische *Sprachform* zu erkennen gibt, bedenklich an der Grenze des sinnlich oder geistig Stoffartigen und diese innere Unsicherheit gibt sich namentlich durch die Art der Spannung und die Schwierigkeit des Schlusses zu erkennen. 1. 2.

1. Der Roman hat nicht eine große National-Unternehmung zum Inhalt, welche ein Weltbild im hohen geschichtlichen Sinne gäbe; umfassend soll er nur sein in Beziehung auf das Zuständliche, rein Menschliche, indem er von seinem Punct aus Sitten, Gesellschaft, Culturformen einer ganzen Zeit und darin das Allgemeine des menschlichen Lebens darstellt. Der historische Roman begründet keinen Einwand gegen diese Beschränkung der vorliegenden Kunstform auf die vom Schauplatze der großen Thaten abliegende Seite der Wirklichkeit; es wird sich zeigen, daß in ihm das Gebiet der politischen Handlung nur den Hintergrund bildet. In diesen Grenzen

Digitized by Google

ſoll der Roman ein deſto reicheres Gemälde entwerfen, denn dem Geiſte der Erfahrung ſteht Alles im Zuſammenhang, ſein Weltbild iſt ein gefülltes, kennt keine Lücken. Er iſt naturgemäß polymythiſch und wie Ariſtoteles von der zweiten, „ethiſchen“ Gattung des Epos ſagt, in der Compoſition verwickelt. Wir haben in dieſer das entfernte Vorbild des Romans erkannt (§. 874), ſie als ſittenbildlich im engeren Sinne bezeichnet und vom Romane gilt dieß natürlich noch mehr. Der Romanheld nun heißt wirklich nur in ironiſchem Sinne ſo, da er nicht eigentlich handelt, ſondern weſentlich der mehr unſelbſtändige, nur verarbeitende Mittelpunct iſt, in welchem die Bedingungen des Weltlebens, die leitenden Mächte der Culturſumme einer Zeit, die Maximen der Geſellſchaft, die Wirkungen der Verhältniſſe zuſammenlaufen. Er macht durch dieſen Lebens-Complex ſeinen Bildungsgang, er durchläuft die Schule der Erfahrung. Hier tritt nun die große Bedeutung der Liebe ein. Die ganze moderne Welt erkennt in ihr ein Hauptmoment in der Ergänzung und Reifung der Perſönlichkeit. Das Ziel des Romanhelden iſt ſchließlich immer die Humanität, irgendwie gilt von jedem, was Schiller vom Wilh. Meiſter ſagt: er trete von einem leeren und unbeſtimmten Ideal in ein beſtimmtes, thätiges Leben, aber ohne die idealiſirende Kraft dabei einzubüßen; er wird vom Leben realiſtiſch erzogen, er ſoll reif werden, zu *wirken* (— im Unterſchiede vom Handeln —), aber zu wirken als ein ganzer, voller, ausgerundeter Menſch, als eine Perſönlichkeit. In dieſer Erziehung iſt denn die Liebe, da wir das rein Menſchliche, Ideale im Weibe ſymboliſch anſchauen, ein weſentliches Moment und zugleich Surrogat für die verlorene Poeſie der heroiſch-epiſchen Weltanſchauung; die tiefſten Metamorphoſen der Perſönlichkeit, ſo haben wir ſchon zu §. 877, 1. geſagt, knüpfen ſich an eine Leidenſchaft, die auf ſinnlicher Grundlage den ganzen Menſchen ergreift, alle ſeine geiſtigen Kräfte in Bewegung ſetzt, an ihre Wechſel, Freuden, Leiden; ſie wird ſo zu dem Bande, an welchem der innere Bildungsgang des Menſchen, obgleich er ſeinem höheren Inhalte nach weit darüber hinausliegt, ſeinen Verlauf nimmt. Dieß führt zurück zu dem Wege der Gewinnung des Poetiſchen inmitten der Proſa, den wir im vorh. §. zuletzt aufgeführt haben: die Geheimniſſe des Seelenlebens ſind die Stelle, wohin das Ideale ſich geflüchtet hat, nachdem das Reale proſaiſch geworden iſt. Die Kämpfe des Geiſtes, des Gewiſſens, die tiefen Kriſen der Ueberzeugung, der Weltanſchauung, die das bedeutende Individuum durchläuft, vereinigt mit den Kämpfen des Gefühlslebens: dieß ſind die Conflicte, dieß die Schlachten des Romans. Doch natürlich ſind dieß nicht blos innere Conflicte, ſie erwachſen aus der Erfahrung und der Grundconflict iſt immer der des erfahrungsloſen Herzens, das mit ſeinen Idealen in die Welt tritt, des Jünglings, der die unerbittliche Natur der Wirklichkeit als einer Geſammtſumme von Bedingungen,

Digitized by Google

die, von unendlich vielen Individuen in Wechsel-Ergänzung erarbeitet, über jedem einzelnen Individuum stehen, gründlich durchkosten muß, um Mann zu werden. Das Hauptgewicht fällt aber natürlich stets auf das innere Leben und wenn demnach der Roman im Unterschiede vom Epos immer vor Allem Seelengemälde ist, so wird dadurch das epische Gesetz, daß der Dichter uns überall nach außen, in die Erscheinung führen soll, in seiner Geltung zwar beschränkt, aber keineswegs aufgehoben; ja das Licht des tieferen Reflexes im Seelenleben macht die Außendinge nur um so bedeutsamer, beleuchtet die ganze Erscheinungswelt, namentlich auch die äußere Natur, um so gründlicher, dringt heimlicher in die feinsten Falten. Hier stehen wir nun am Hauptpuncte. Eine Welt von Zügen, die das plastisch ideale Gesetz des Epos ausscheidet, nimmt das malerisch spezialisirende des Romans wie mit mikroskopischem Blick auf, weil jene Idealität der Zustände, welche dieß nicht ertragen könnte, vorneherein gar nicht vorhanden ist, weil hier die Idealität vielmehr aus der Prosa der harten Naturwahrheit eben durch die Rückführung auf ein vertieftes inneres Leben hergestellt wird.

s. Man hat den Roman ein verwildertes Epos, eine Zwittergattung genannt. Wir halten zunächst unsern in §. 872 an die Spitze gestellten Satz fest, daß er eine wahrere Erscheinung ist, als alle Heldengedichte nach Homer, die der Kunstpoesie entsprossen sind; denn er will gar kein Epos sein, sondern stellt sich diesem als Product einer ganz andern Stylrichtung auf klar getrenntem Gipfel gegenüber. Aber dieser Gipfel ist viel niedriger, als der, worauf das Epos seine Stelle hat. Warum? Weil der Styl, der das Recht des tieferen Griffes in die härteren Bedingungen und Züge der Wirklichkeit aus der vertieften Innerlichkeit der Weltauffassung schöpft, seine wahre Heimath in einer andern Dicht-Art haben muß, in derjenigen nämlich, welche die Welt als eine von innen, aus dem Willen bestimmte darstellt, also der dramatischen. Er ist kein Epos mehr und doch kein Drama, er mag in diesem Sinn eine Zwittergattung heißen; ein verwildertes Epos aber kann man ihn nicht nennen, denn er hat die Trümmer des Epos, aus denen er allerdings entstanden ist, in etwas spezifisch Anderes verwandelt. Dagegen drängen sich schwere Bedenken auf, wenn man seine Stellung ganz allgemein vom Standpuncte der reinen, selbständigen Kunstschönheit betrachtet: hier bricht über eine kaum merkliche Schwelle der Charakter des Zwitterhaften in anderer, weiterer Bedeutung herein: der Roman hat zu viel Prosa des Lebens zugestanden, um einen sichern Halt für ihre Idealisirung zu haben; daher schwankt er so leicht nach zwei Extremen hin aus dem Gebiete des rein Aesthetischen weg: er wirkt sinnlich stoffartig, sei es in der gemeinen Bedeutung des Worts oder überhaupt im Sinne pathologischer Aufregung, und sinkt zur breiten, leichten oder wilden Unterhaltungsliteratur herunter; oder er wirkt didaktisch, tendenziös, nimmt jeden Streit

Digitized by Google

der moralischen, socialen, politischen, religiösen Theorieen und Ideen unter dem unruhigen Standpuncte des Sollens auf und vergißt nun abermals, daß das wahrhaft Schöne zwecklos ist. Die Literatur hat Romane erlebt, deren Zweck war, vor der Onanie zu warnen. Das Interesse am Individuum und seinen Schicksalen, namentlich in der Liebe, bringt ferner eine zu stoffartige Spannung der Neugierde mit sich, wie wir dieß schon früher berührt haben. — Die innern Mängel kommen aber vorzüglich am Schlusse zum Vorschein, denn dieser ist unvermeidlich hinkend. Die Frage ist nämlich einfach: was soll der Held am Ende werden? Zum politischen Heroen erzieht ihn der Roman nicht, unsere Aemter sind eine zu prosaische Form, um das Schiff, das unterwegs mit so vielen Bildungsschätzen ausgestattet worden ist, in diesem Hafen landen zu lassen. Es bleiben Thätigkeiten ohne bestimmte Form übrig, die aber sämmtlich etwas Precäres haben. Wilh. Meister wird Landwirth und ist dabei zugleich als wirkend in mancherlei Formen des Humanen und Schönen vorzustellen, allein der Dichter setzt doch einen gar zu fühlbaren Rest, wenn er, nachdem so viele Anstalten gehäuft waren, einen Menschen zu erziehen, uns ein so unbestimmtes Bild der Thätigkeit des reifen Mannes auf der untergeordneten, wenn auch ehrenwerthen Grundlage der bloßen Nützlichkeit gibt. Künstlerleben ist zu ideal, die Kunst thut nicht gut, die Kunst zum Objecte zu nehmen; geschieht es aber doch, so erscheint das Continuirliche einer bestimmten Thätigkeit, deren ideale Innenseite das Dichterwort doch nicht schildern kann, eben auch prosaisch. Dem Romane fehlt der Schluß durch die That, ebendaher hat er keinen rechten Schluß. Er hat die Stetigkeit des Prosaischen vorneherein anerkannt, muß wieder in sie münden und verläuft sich daher ohne festen Endpunct. Ein Hauptmoment des Roman-Schlusses ist die Beruhigung der Liebe in der Ehe. Hier verhält es sich nicht anders. Die Ehe ist eigentlich mehr, als die Liebe, aber in ihrer Stetigkeit nicht darzustellen, in ihrer Erscheinung prosaisch und so läuft auch diese Seite der gewonnenen Idealität in zugestandene Prosa aus. Diesen Charakter, die Prosa nicht gründlich brechen zu können, gesteht nun der Roman auch dadurch zu, daß er in gebundener Sprache ganz undenkbar ist und mit bloßem entferntem Anklang des Rhythmischen sich begnügen muß. Allein die Sprachform wird auch zum rückwirkenden Motive, dießmal im schädlichen Sinne, und steigert die Versuchung, die an sich schon in der Dicht-Art liegt, stoffartige Massen von Historischem, Gelehrtem aller Art, unverarbeiteter Weisheit, Tendenziösem, Erbaulichem u. s. w. in das geduldige Gefäß zu schütten.

§. 881.

1. **Nach Stoffgebieten eingetheilt nimmt der Roman vorherrschend das Privatleben zu seinem Schauplatz und sucht hier das Poetische entweder in**

Digitized by Google

der aristokratischen Gesellschaft, sei es im engeren, sei es, um die Erwerbung schöner Humanität in den bevorzugten Kreisen darzustellen, im weiteren Sinne des Worts, oder, und zwar in stets erneuter Opposition gegen diese Form, im Volke, oder im gebildeten Bürgerstande, vorzüglich in seinem Familienleben, und diese Gattung nimmt die breiteste Stelle ein. Ueber diese Sphären erhebt sich unvollkommen der historische Roman in das politische Gebiet und der sociale zu den großen Fragen über das Wohl der Gesellschaft.

1. Es folgt aus allem Gesagten, daß der Roman „vorherrschend" d. h. nicht nur meist, sondern wie sich zeigen wird, auch wo er das Oeffentliche ergreift, wenigstens mit seinem ganzen Vordergrunde stets im Privatleben spielt. Natürlich aber ergriff er zuerst dessen glänzendste, am Oeffentlichen unmittelbar liegende, durch seine Glorie beschienene Seite, das Hofleben. Der ältere aristokratische Roman, im siebenzehnten Jahrhundert, hauptsächlich nach Calprenede und Mad. de Scüdery, ausgebildet, war nur scheinbar ein historischer, ein „Heldenroman." Es war in den Herkules, Herkuliskus, Aramena, Octavia, Arminius von Buchholz, Herzog Anton Ulrich von Braunschweig, Lohenstein bis zu Ziegler's asiatischer Banise um einen „Hofspiegel" und nur im Sinne aufgeklebter Gelehrsamkeit um einen „Weltspiegel" zu thun; hinter den historischen Helden stacken Hofleute der Zeit. Dieß war der nächste Ableger der an die Rittergedichte sich anschließenden Amadis-Romane; das Aristokratische war zunächst historisch motivirt als Reminiscenz, Nachwirkung der Romantik, die Dichter selbst waren Adeliche. Dabei lag als inneres Motiv der Instinct zu Grunde, etwas der erhabenen Thätigkeit der Heroen im ursprünglichen Epos Aehnliches als Stoff zu ergreifen, und man suchte dieß Aequivalent in der feinsten Bildung und freiesten Lebensbewegung, wie sie den bevorzugtesten Ständen sich öffnet. Der aristokratische Roman ist ein verspäteter Versuch dieser Dicht-Art, auf der Linie des Epos zu bleiben; das Heroische soll als Vornehmes conservirt erscheinen. Die geistigere, moderne Wendung ist nun die, daß das Vornehme nicht in die feinste, sondern in die reinste Bildung, in die Blüthe der Humanität gesetzt wird, aber doch so, daß die Erwerbung derselben an bevorzugten, der Enge und Sorge des Lebens enthobenen Stand als an ihre Bedingung geknüpft bleibt. Göthe hat diese Verschmelzung des Bildungsbegriffs mit dem Adelsbegriffe im Wilh. Meister zwar durch das Aufsteigen eines Bürgerlichen in die vornehmen Kreise, durch Geltendmachung der Kunst als eines geistigen Adels, die jedoch im Schauspielerstand auch ihre ganze Sterblichkeit enthüllt, durch die Mißheirathen am Schluß ironisirt, aber darum keineswegs aufgehoben, sondern doch in Ton und Inhalt recht sanctionirt. Dieses Kunstwerk kann im engeren Sinne des Worts ein Humanitäts-Roman genannt werden. Die ganze Dicht-Art hat, wie wir

Digitized by Google

gesehen, die Idee des Heranreifens zur reinen Menschlichkeit zum Inhalt, das eigentliche Handeln ist nicht ihre Sphäre. Damit ist aber natürlich nicht gesagt, daß nicht der Kern der menschlichen Vollendung der Persönlichkeit in das Ethische, die Charakterbildung, und zwar allerdings auch in Beziehung auf das nationale, politische Leben zu legen sei, nur daß es bei der Beziehung bleibt und nicht die That selbst, höchstens eine Aussicht auf stetiges Wirken in die Fabel eintritt. Göthe's Roman faßt aber im Sinne seiner Zeit das Humanitätsleben als ein System idealen Selbstgenusses, worin das eigentlich Active und das Interesse für die großen Gegenstände desselben fehlt; die Schlußwendung zu der Idee nützlicher Thätigkeit und der Begriff der Resignation vermag diese Grundlage nicht zu verändern, fällt vielmehr selbst wieder unter die von ihr ausgehende Beleuchtung. Es ist dieß ein Mangel an männlichem Marke, der aber in unserem Zusammenhang als natürlicher Mangel der Spezies zur Sprache kommt. Es verhält sich ebenso mit dem Künstler-Romane, zu welchem der W. Meister neigt, und den wir zum aristokratischen zählen dürfen. Der allgemeine Grund, der gegen die Wahl solcher Stoffe aus dem Gebiet idealer Beschäftigung entscheidet, ist mehrfach und noch so eben von uns ausgesprochen; in dieser Rückbiegung der Kunst auf sich selbst verräth sich ganz die bedenkliche Scheue der neueren Zeit vor dem herben Roh-Stoffe des realen Lebens. Wir wollen jedoch damit nicht schroff absprechen; Künstler, mehr noch Dichter, Schauspieler können erschütternde Schicksale erleben, die hinreichenden Stoff für den Mittelpunct einer Roman-Fabel liefern, so daß man das Mißliche einer Beschäftigung, welche dem Epiker zu wenig Realität darbietet, weniger fühlen mag; je ernster aber ein solcher Lebensgang erscheint, je ergreifender die Kämpfe einer künstlerisch idealen Natur mit der Welt, desto bestimmter tritt ein solcher Roman aus der aristokratischen, fein epicureischen Sphäre heraus und in die Gattung des bürgerlichen Romans hinüber. Innerhalb der Sphäre, in der wir stehen, ja der Behandlung nach in aller Roman-Literatur ist Göthe's Roman ein Werk fast unvergleichlicher Vollkommenheit. Die breiten und vollen Massen des Inhalts, getränkt mit Lebensweisheit, erklingen unter der Hand des Künstlers wie in höheren Rhythmen, das Stoffartige ist rein getilgt und mit ächter Milde, feinem epischem Lächeln schwebt objectiv der ruhige Geist über der harmonisch geordneten weiten Welt. — Es war zunächst die innere Unwahrheit des aristokratischen Romans in seiner ursprünglichen Gestalt, was den Gegensatz herausforderte. Diese Unwahrheit lag in der kindischen Häufung des Unwahrscheinlichen, den unglaublichen Thaten der galanten Tapferkeit, den unendlichen abentheuerlichen Zufällen, die derselbe aus der Ritter-Romantik mit herüberbrachte, ebenso aber in dem falschen Welt- und Sittenbild überhaupt, der Unnatur des Umgangtons, dem Hohn auf alle Wahrheit der Erfahrung,

Digitized by Google

auf welche doch die ganze Dicht-Art, realistisch in ihrem innersten Wesen, gegründet ist. Der Volksroman, der Ableger des Sancho Pansa, begleitet wirklich den aristokratischen Roman, wie dieser den Don Quirote, von den spanischen Schelmen- und Räuber-Romanen bis heute, wo er sich in den Dorfgeschichten eine neue Gestalt gegeben. Räuber, Abentheurer aller Art, wandernde Musikanten, Studenten, Handwerksbursche, Bediente, arme Findlinge, die schließlich emporkommen, endlich Bauern: wir dürfen dieß ganze Personal im Volksromane zusammenfassen, der uns die Welt kennen lehrt, wie sie ist, wie sie mit rauhem Stoße den jungen Lehrling enttäuscht und ihm das Schulgeld grob und hart abfordert. Der Styl geht um so viel naturalistischer in diese Gröbe des Lebens, als der Geist der Wirklichkeit die ganze Grundlage bildet. Er ist in den frühesten Erscheinungen noch ein Stück ächten Volkstons, namentlich in dem trefflichen Simplicissimus, auch in den „wahrhaftigen Gesichten Philander's von Sittewald," die zwar didaktisch sind, aber so viel ächt Episches enthalten: Werken, durch welche der Geist der Enttäuschung und Erfahrung, der Erkenntniß der Argheit und „Hypokrisie" der Welt, der über das sechszehnte und siebenzehnte Jahrhundert kam, mit so scharfer Schneide geht. Wir können auch die Robinsonaden nach der einen Seite in unsern Zusammenhang ziehen, als Ausdruck einer Stimmung, welche die übersatte und üppige Cultur erfrischen wollte, indem sie ihr zeigte, wie schwer und interessant ihre Anfänge sind: sie sollte wieder Natur-Reiz erhalten durch das Bild eines Schiffbrüchigen, der von allen ihren Vortheilen getrennt ist und von vorn beginnen muß. Diese Classe steht aber zugleich in einem größern, bedeutenderen Zusammenhang und weist merkwürdig auf die Ideen-Strömung hin, die mit Rousseau ihren stärkeren Lauf anhob; sie verkündigt einfache, naturgemäße, freie Staats- und Gesellschafts-Bildung. — Die Dorfgeschichten der neueren Zeit gehören ihrem beschränkten Umfange nach eigentlich in die Geschichte der Idylle und sind bei der modernen Form derselben noch einmal aufzunehmen; doch ist nicht zu übersehen, daß diese selbst an dem hier vorliegenden Gegensatze Theil hat, indem das falsche Bild des Idyllischen in der bekannten Form des Schäferwesens von der höfisch aristokratischen Dichtung ausgeht, das denn auch im eigentlichen Romane dieses Geschmacks einen starken Einschlag bildet. Die Dorfgeschichte gibt dagegen wahre Landleute, enthüllt die Härten, die Uebel des Bauernlebens, hält es nicht schlechthin abgeschlossen von der verderblichen Berührung mit der raffinirten Cultur, und doch rettet sie zugleich die Einfalt, die Schönheit des Heimlichen und Beschränkten. So gehört sie in den Zug der Opposition gegen die aristokratische Romanliteratur. — Der bürgerliche Roman dagegen ist die eigentlich normale Spezies. Er vereinigt das Wahre des aristokratischen und des Volksromans, denn er führt uns in die mittlere Schichte der Ge-

Digitized by Google

ſellſchaft, welche mit dem Schatze der tüchtigen Volksnatur die Güter der Humanität, mit der Wahrheit des Lebens den ſchönen Schein, das vertiefte und bereicherte Seelenleben der Bildung zuſammenfaßt. Der Heerd der Familie iſt der wahre Mittelpunct des Weltbildes im Roman und er gewinnt ſeine Bedeutung erſt, wo Gemüther ſich um ihn vereinigen, welche die harte Wahrheit des Lebens mit zarteren Saiten einer erweiterten geiſtigen Welt wiedertönen. In dieſen Kreiſen erſt wird wahrhaft erlebt und entfaltet ſich das wahre, von den Extremen ferne Bild der Sitte. Die Engländer, die der neueren Literatur überall die bedeutendſten Anſtöße gegeben, ſind auch in dieſer Gattung vorangegangen. Der Urheber derſelben, Richardſon, iſt Pedant im Ausmalen, peinlicher Anatom in der pſychologiſchen Zergliederung, abſtracter Moraliſt, und doch begründet er den ſcharf zeichnenden realiſtiſchen Styl, wie ihn die Kunſtform fordert, weist auf das wahre Ziel hin, in dieſem Styl ein Seelengemälde zu entfalten und ihr zum Mittelpuncte den gediegenen ethiſchen Gehalt unſerer gebildeten bürgerlichen Stände zu geben.

2. Wir könnten den hiſtoriſchen Roman auch in anderem Zuſammenhang aufführen, nämlich da, wo von dem Hinübergreifen des claſſiſchen, monumentalen Styls in den charakteriſtiſchen zu handeln iſt. Doch iſt es nur die Größe des Stoffs, wodurch ſich dieſe Form zu einem Seitenbilde des Epos und ſeiner Erhabenheit zu ſteigern ſucht; im Style hat gerade ſie von ihrem Begründer, W. Scott, die Richtung auf das Individualiſiren bis zu jenem Exceſſe des breiten, verweilenden Ausmalens erhalten, den wir mit Leſſing als Verletzung eines poetiſchen Grundgeſetzes verwerfen mußten (vergl. §. 847), und eine Neigung dazu wird bleiben, weil der epiſche Poet, wo er mit dem Hiſtoriker den Stoff theilt, den Unterſchied der Behandlung immer in recht haarſcharfer Vergegenwärtigung wird zeigen wollen. Es iſt nun hier allerdings die monumentale Großheit des geſchichtlich politiſchen Stoffs gewonnen, allein der innere Mangel der ganzen Dicht-Art tritt in dem Verhältniß der Theile und namentlich im Schluſſe nur um ſo fühlbarer zu Tage: das große Schickſal der Völker und das Bild der politiſchen Charaktere muß Hintergrund und Mittelgrund bleiben, der Romanheld im Vordergrund darf nicht hiſtoriſch bedeutend ſein, weil der Roman einmal das Allgemeine, genreartig Namenloſe des Privatlebens, das rein Menſchliche der Perſönlichkeit zum Inhalt hat; nun ſpricht ebendaher dieſer Vordergrund das höhere Intereſſe an, das doch ſeinem bedeutenderen Gewichte nach der Hintergrund, Mittelgrund verlangt, und das iſt ein innerer Widerſpruch; dort ſpannt uns die höhere Bedeutung der Geſchichte, das Schickſal von Nationen, hier die Frage, ob Hans die Grete bekommt, Beides gleichzeitig und ſo, daß die letztere Frage uns wärmer, zudringlicher beſchäftigt. — Der ſoziale Roman ſchlummert als

Digitized by Google

mehr oder weniger bestimmter Keim schon im Volksroman und im bürgerlichen. Es liegt beiden, namentlich dem ersteren, nahe, die brennende Frage über die Einrichtung der Gesellschaft, Unterschied und Kampf der Stände, Verhältniß zwischen Arbeit und Erwerb, Vergehungen und Strafen u. s. w. fühlbarer aus ihrem Erzählungsstoff hervorspringen zu lassen, ausdrücklich zu behandeln und näher oder ferner an die Grenze des Tendenziösen zu treiben; es kann aber einen Roman geben, der solche Fragen entschieden und doch nicht in unpoetischer Absichtlichkeit, sondern mit der Frische unmittelbarer Kraft und Erfindung zu seinem Mittelpuncte macht; seine Sphäre ist entweder bürgerlich oder volksthümlich, das Gewicht aber, das auf diesem Mittelpuncte liegt, begründet seinen Namen, weist ihm seine eigene Stelle an. Immermann's Epigonen sind trotz ihren schwachen und nachgeahmten Partieen ein achtungswerthes Beispiel. Es wird freilich nur Wenigen und in wenigen Momenten gelingen, einen Inhalt, der seiner Natur nach in sehr bewußter Weise gedacht sein will, so in sich aufzunehmen, daß er ganz als Gestalt und Handlung vor dem Innern steht, und demnach so zu behandeln, daß also nicht der unorganische Weg der Tendenz eingeschlagen wird. Die geniale George Sand steht hoch in den endlosen Fluthen, welche der tendenziös soziale Roman in der neuesten Zeit aufgeworfen hat, nicht weil man sagen kann, sie habe jene Schwierigkeit gelöst, vielmehr sie ist ganz tendenziös, aber dem außer-ästhetischen Zwecke steht ein Auge, eine Kraft der Zeichnung, eine Seele, ein Stylgefühl Raphael's zu Gebot, welche Bewunderung und Liebe fordern.

§. 882.

Was die Stimmungsunterschiede der Phantasie betrifft, so zieht der Roman in vollem Umfang das Komische in seinen Kreis und bildet es zu einer besondern Form aus. Die ironische Auflösung des (romantischen) Epos war für seine Entstehung überhaupt und für die Begründung dieser Form ein wesentliches Moment, wogegen innerhalb des Epos das Komische nur sparsamen Raum findet und nicht eine eigene Form, sondern nur eine Parodie der Dichtart hervorbringen kann. Der Roman bewegt sich durch alle Stufen des Komischen bis zum Humor, der sich naturgemäß mit der sentimentalen Richtung verbindet. Der Stoffsphäre nach vereinigt sich das Komische mit der volksthümlichen oder bürgerlichen Opposition gegen den aristokratischen Roman. Der ernste Roman liebt glücklichen Ausgang, kann aber auch tragisch endigen.

Wir haben die Frage über das Verhältniß der epischen Poesie zum Komischen bis hieher verschoben, weil erst beide gegensätzliche Stylformen vorliegen müssen, um sie zu beantworten. Das ächte Epos ist durch die

Digitized by Google

Idealität des classischen Styls gehalten, das Komische in enge Grenzen zu weisen, nicht zwar in ebenso enge, wie die Sculptur, welcher kein Thersites erlaubt ist, aber begreiflich in viel engere, als die Gattung, die vorneherein auf einer erfahrungsgemäßen, realistischen Weltanschauung ruht und sich im malerischen, individualisirenden Style bewegt. Es gibt kein komisches Epos. Was man so nannte, von der Betrachomyomachie bis zu Boileau's lutrin, Pope's Lockenraub, Zachariä's Renommisten und Murner in der Hölle, ist nicht eine Spezies, sondern nur Parodie einer Spezies, worin diese dadurch lächerlich gemacht wird, daß ihre großen Motive und großer Styl auf die Folie kleiner Stoffe gelegt werden. Diese Formen gehören in den Anhang von der Satyre. Ebenda werden wir auch, obwohl wir den tiefen Unterschied nicht verkennen, das deutsche Thier-Epos aufführen. — Eine positive neue Spezies entsteht aus der Ironie eines Weltbilds, das sich ausgelebt hat und welchem unter dem Spotte zugleich ein neues Weltbild entgegengestellt wird. Das Ausgelebte wird als eine Illusion dem Lächerlichen übergeben. Mit Illusionen tritt aber der Romanheld immer seinen Erfahrungsweg durch das Leben an, daher hat es tiefen innern Zusammenhang, daß die wahre Entstehung des Romans und die Schöpfung des komischen Romans im Grunde zusammenfallen. Der tolle Humor des Rabelais und Fischart konnte erst eine formlos wilde Caricatur der romantischen Ritterwelt, keine neue Form hervorbringen; mit einem Werke der künstlerischen Ironie dieser Welt den komischen Roman, schließlich den wirklichen Roman überhaupt geschaffen zu haben, dieß ist die unsterbliche Leistung des Cervantes. Der edle Narr Don Quirote, dessen Hirn von der Lectüre der Ritterbücher verbrannt ist, zieht Abentheuer suchend durch die Welt, deren prosaische Wirklichkeit ihm auf allen Tritten den komischen Anprall bereitet und deren grobe Wahrheit von den Lippen seines komischen Schattens, seines bäurischen Chors, des Sancho Pansa gepredigt wird. So ist diese Ironie des Ritterthums zugleich Volksroman, nimmt im Volke den Ansatz zum Spotte gegen das ausgelebte Ideal der Aristokratie. Um diesen Roman gruppiren sich jene Schelmen- und Abentheurer-Romane in Spanien, die in Frankreich ihre Nachahmung im Gil Blas von Lesage finden, und in Deutschland treten die Volksromane, die oben erwähnt sind, der absurden Fortsetzung des Ritterlichen im aristokratischen Kunstroman entgegen. Eine andere Linie tritt in England hervor. Hier bildet sich der bürgerlich komische Roman in Opposition gegen die Prüderie, die abstracten Tugend- und Bosheits-Muster, die pedantische Selbstzergliederung in Richardson's Romanen, wiewohl diese selbst die bürgerliche Form begründet und in der Feinheit, Schärfe und Sicherheit der Zeichnung so großes Verdienst haben. Naturalistisch derb und possenhaft tritt die Gegenwirkung in Fielding, wüst und aus tieferen Abgründen des

Digitized by Google

Häßlichen keine reine Komik entbindend in Smollet auf. — Inzwischen hatte sich das Sentimentale entwickelt. Es verbindet sich in der englischen Literatur alsbald mit dem Komischen so, daß die tiefere Gestalt desselben, der Humor, auflebt: Goldsmith und Sterne schaffen den humoristischen Roman. Es ist hier nicht unsere Aufgabe, diese Gestalt zu schildern, da ihr inneres Wesen im ersten Theil im Abschnitt vom Humor aufgezeigt ist (vergl. namentlich §. 220). In Deutschland bildete sich unter starkem englischem Einfluß die empfindsame Stimmung zu einer Gewalt aus, welche sich im Romane, der durch seine erotischen Motive ihr unmittelbar das natürlichste Gefäß darbietet, eine besondere Form schafft, die geistvollste in Werther's Leiden, worin sie mit ihrer verführerischen Schönheit ihr wahres Wesen zugleich als Selbstverrichtung enthüllt und, indem sie sich ganz darstellt, sich negativ heilt. Aber daneben zieht sich, ebenfalls von der englischen Literatur angeregt, die komische Linie hin und bereitet eine andere Weise der Auflösung des Sentimentalen vor, den eigenthümlichen Umschlag in den Humor, der sich nicht wirklich von diesem Geiste der überschwenglichen Sehnsucht befreit, sondern immer sein Bild neu erzeugt, um es neu in das „Lächeln zwischen Thränen" aufzulösen: J. P. Fr. Richter (vergl. §. 205 ff. und §. 480). Der komische Roman ist seither in mancherlei Form aufgetreten, hat aber den Reichthum und die Gewalt dieses zwar formlosen Humoristen und seiner englischen Vorgänger nicht wieder erreicht. Die neuere romantische Schule hat die phantastischen Motive der ursprünglichen Romantik wieder ausgebeutet, dämonische Gestalten des Unheimlichen beschworen und diese Welt in die kranke Form des gebrochenen, zerrissenen Humors unvollkommen aufgelöst.

Wir haben gesehen, daß das Epos tief tragisch endigen kann, seiner Natur nach aber mehr zum glücklichen Ausgang treibt. Dieß ist noch mehr der Fall bei dem Romane, da er sich mit den milderen Motiven des Seelenlebens befaßt und den Gang seines Helden durch die Conflicte des Lebens mit der Entwicklung seiner Persönlichkeit zur wahren Humanität zu schließen seine innerste Aufgabe ist. Allein diese Conflicte begründen nicht nur im Einzelnen um so schneidendere tragische Momente, als die Subjectivität hier in ihrer ganzen Feinfühligkeit auf die Härten des Lebens stößt, sondern es muß dem Roman auch unbenommen sein, sich ganz im tragischen Elemente zu bewegen und es in einen finstern Schluß, in das Bild einer an der Unerbittlichkeit der Weltbedingungen scheiternden Persönlichkeit zusammenzudrängen.

§. 883.

Dem Romane stellt sich als das kleinere Bild einer Situation aus dem 1.
größern Ganzen des Weltzustands und der persönlichen Entwicklung die Ro-

Digitized by Google

velle zur Seite. Das Volksthümliche hat sich vorzüglich in diese Form gelegt und als realistische Idylle die Dorfgeschichte eingeführt. Einzig in ihrer Art steht aber eine andere Gestalt der modernen Idylle: der ideale Styl tritt in den charakteristischen über und steigert das bescheidene Bild des Landlebens zur monumentalen Höhe des Epos.

1. Die Novelle verhält sich zum Romane wie ein Strahl zu einer Lichtmasse. Sie gibt nicht das umfassende Bild der Weltzustände, aber einen Ausschnitt daraus, der mit intensiver, momentaner Stärke auf das größere Ganze als Perspective hinausweist, nicht die vollständige Entwicklung einer Persönlichkeit, aber ein Stück aus einem Menschenleben, das eine Spannung, eine Krise hat und uns durch eine Gemüths- und Schicksalswendung mit scharfem Accente zeigt, was Menschenleben überhaupt ist. Man hat sie einfach und richtig als eine Situation im Unterschied von der Entwicklung durch eine Reihe von Situationen im Romane bezeichnet. Die Novelle hat dem Romane den Boden bereitet, das Erfahrungsbild der Welt erobert; das Mittelalter kannte Mensch und Welt nicht, träumte überall von Exemtionen, Bocaccio plauderte das Geheimniß aus, daß Menschen Menschen, „sterbliche Menschen" sind. Dieselbe Bedeutung hat die große Beliebtheit des Schwankes, wie er im sechszehnten Jahrhundert in Deutschland herrscht. Diese kleinen Formen sind zum Theil bloße Anekdoten. Die Anekdote ist mit kurzer Spannung und Lösung zufrieden ohne das Resultat eines fruchtbaren, inhaltvollen Blickes in die Wahrheit des Menschenlebens, daher meist komisch; die Novelle dagegen bewegt sich auch im tragischen Gebiet, und zwar mehr, als der Roman. Es liegt dieß in ihrer strafferen Natur; wer Interessantes kurz erzählen will, muß das Retardirende schneller niederwerfen und auf die Katastrophe zueilen, wo sich aber diese acuter hervordrängt, da ist auch die schärfere Schneide des Schicksals, wie die Pritsche des lächerlichen Zufalls, im Zuge des Ausholens. Es lag der modernen Zeit sehr nahe, den Inhalt der Novelle als Thema zu behandeln, d. h. unsere Conversation und Debatte so in sie zu verlegen, daß eine Lebensfrage, ein Kampf geistiger Richtungen, dunkle Erscheinungen des Seelenlebens und dergl. vorherrschend gesprächsweise erörtert werden, während in den persönlichen Schicksalen zugleich die factische Antwort erfolgt. Die Form ist bedenklich, denn es liegt nur zu nahe, die zweite Seite, welche natürlich den wesentlichen Körper des Ganzen bilden müßte, zur Nebensache zu machen und so die Idee didaktisch, statt poetisch und zwar mit dem besondern Geruche des Salons, der Theegesellschaft herauszustellen, wie wir in den meisten Novellen Tieck's sehen. Ein Anderes ist es, wenn eine harmlose Gesellschaft sich Novellen erzählt, wie bei Bocaccio, wo denn schließlich allerdings auch die Erzählenden selbst eine

Digitized by Google

Novelle spielen mögen; ohne Bocaccio's Naivetät ist auch dieß von Tieck (im Phantasus), Göthe und And. nachgeahmt. — Eine gegen den Roman hin erweiterte Novelle sind Göthe's Wahlverwandtschaften, sie bleiben aber in ihrer Grundlage fest auf dem Boden der Dichtart, denn sie schildern nicht einen ganzen Entwicklungsgang einer Persönlichkeit, die Hauptpersonen sind beziehungsweise reif; eine einzelne, verfängliche Lebensfrage, die Frage über das Verhältniß zwischen Freiheit, Pflicht, Selbstbeherrschung und dunkeln physiologisch-psychischen Gewalten, die Individuum an Individuum bannen, bildet den wesentlichen, ächt novellenhaft spannenden Inhalt und nur die breite Fülle der Darstellung bringt den Romancharakter hinzu. —

Wir hätten nun hier mancherlei schwer zu bestimmende Nebenformen zu besprechen, sagen aber nur ein Wort von der sog. poetischen Erzählung. Sie hätte schon neben dem classischen Epos erwähnt werden können, sie läuft aber ebenso neben dem Roman und auch der Novelle her. Dort erscheint sie, wie z. B. die Erzählungen einzelner Thaten des Herkules bei Theokrit, als eine epische Studie, ein Eidyllion, aber im hohen Style, nur ohne die Weihe, welche die Einreihung in den Zusammenhang des großen Weltbildes gibt. Soll zwischen der poetischen Erzählung der neueren Zeit und der Novelle ein fester Unterschied angegeben werden, so kann er nur darin liegen, daß jene entweder im Sinne des Hinneigens zum Historischen, oder zum Didaktischen mehr stoffartig ist, wiewohl sie im Uebrigen ihre Materie mit mehr oder weniger Selbstthätigkeit der Kunst umbilden mag. Hoch stehen in der ersteren Gattung trotz der Bitterkeit, die sie verdüstert, an Kunsttalent die Erzählungen Heinrich's von Kleist. Die zweite Gattung war in der Periode, die der Revolution in der neueren Poesie vorangieng, sehr beliebt; man trug in anekdotenhaftem Gewande gern schalkhafte oder rührende Pointen, Sätze der Lebenserfahrung, Menschenkenntniß vor, wie Gellert, Lichtwehr, Pfeffel. Diese Sachen waren, um ihnen etwas mehr Schein zu geben, versificirt; sie blühten gleichzeitig mit der Fabel und sind ihr verwandt.

2. Die Novelle führt uns zum Idyll (oder, um bei dem Sprachgebrauche zu bleiben, der die moderne Form mit einem grammatischen Genusfehler zu bezeichnen einmal gewohnt ist,) zur Idylle zurück. Das classische Sittenbildchen wird in der modernen Zeit vor Allem der Composition nach erweitert: der bloße Keim einer Handlung, der in ihm lag, entwickelt sich, es bekommt eine Fabel, wird Erzählung, daher auch größer an Umfang. Es erhellt schon daraus, daß dieser Zweig höhere Wichtigkeit erhalten hat, und der innere Grund liegt darin, daß eine Stimmung, die wir nur erst als ganz schwachen Anhauch im classischen Idyll gefunden haben, nunmehr völlig ausgebildet den Charakter der Gattung bestimmt: das Gefühl der Unnatur in der gebildeten Gesellschaft, der Härte und Kälte

Digitized by Google

des öffentlichen, politischen Lebens. Es ist dieselbe Spannung der Sentimentalität, die erst der Gegensatz erzeugt, wie in der Landschaftmalerei. Der gebildete Mensch erscheint unwahr und getheilt, man sucht den ungetheilten, wahren und glücklichen da, wo man dagegen auf die größeren Interessen verzichten muß; daher zieht sich denn diese Dicht-Art dem Stoffe nach immer mehr zu den Ständen zurück, die so wenig als möglich vom Raffinement der Bildung berührt werden, zu Landleuten, Hirten. Wir können, was ihre frühere Geschichte betrifft, nur andeuten, wie jene Spielerei und Affectation des Schäferwesens, worunter Höflinge versteckt waren, in Italien aufkommt, von da nach Spanien, Frankreich, Deutschland wandert, hier durch die Nürnberger sich ganz zum Kindischen verschnörkelt, wie später Geßner sie zu vereinfachen und zu veredeln meint, indem er die Sentimentalität, nicht in jenem allgemeinen, ächten, sondern im spezifisch weichlichen, weinerlichen Sinn ihr eingießt und aus Naturmenschen ihr empfindsames Gegentheil macht. Sieht man diese Dichtungs-Form genauer an und fragt sich, was der richtige Styl ihrer Behandlung in der modernen Zeit sei, so drängt sich eine doppelte Beziehung auf: nach der einen Seite hat für uns die Idylle einen classischen Charakter, denn sie zeigt ein ungebrochenes, naives Leben, wie es im Ganzen und Großen dem Alterthum eigen war; nach der andern Seite soll diese Beziehung zu keiner Unwahrheit, keiner falschen Idealisirung führen und man soll sich wohl erinnern, daß gerade bei den Alten selbst die Idylle es war, worin der realistische, charakteristische Styl ein Gefäß seiner relativen Ausbildung fand. Es ergeben sich naturgemäß aus dieser doppelten Beziehung zwei Stylrichtungen, die sich aber vor extremem Gegensatz hüten müssen. Fr. Müller, der Maler, gab unter dem Einflusse des erwachten Interesses für das Volkslied der Idylle zuerst realistische Wahrheit, später floß dieser Auffassung der ganze Gewinn an innigem Einblick in die wahren Heimlichkeiten des Landlebens zu, den die Dialekts-Poesie, namentlich die Hebel'sche, brachte, man fieng überhaupt an, gesunder, objectiver zu schauen, und daraus haben sich denn, nachdem Immermann mit dem trefflichen Dorfschulzen in seinem Münchhausen vorangegangen, die Idyllen in Novellenform, die Dorfgeschichten gebildet. Wir haben in anderem Zusammenhange (§. 881, Anm. 1.) bereits das Wesentliche dieses Zweigs kurz bezeichnet. Das Landleben erscheint hier nicht wie eine Oase, worin nur die Milch der frommen Denkungsart fließt; hier gibt es Kabalen, Neid, Engherzigkeit, Unsauberes aller Art, wie in der großen Welt, der Landmann wird auch nicht mehr vom Städter unwahr abgeschieden, kommt vielmehr in Verkehr und Conflicte mit ihm, es erfolgen Rücktritte, Uebertritte zwischen beiden Ständen, kurz die Uebel der Gesellschaft und das Glück der ländlichen Naivetät greifen ineinander über. Und dennoch muß der Kern der geschlossenen Schönheit des kindlich Engen, der gemüthlichen Heimlichkeit im gesunden

Digitized by Google

Erd- und Heu-Geruch erhalten bleiben. Dieß ist das Schwere der Aufgabe, die B. Auerbach, obwohl er von falschen Tönen und fühlbaren Spuren des allzu modern Bewußten keineswegs frei ist, Epoche machend gelöst hat. Die Dorfgeschichten haben ihren unbedingten Werth, aber die ganze Form darf nicht überschätzt werden und hat sich sehr davor zu hüten, daß sie sich über den Beifall des lorgnettirenden Auges der modernen Gesellschaft täusche. — Wir haben hiemit der entgegengesetzten Richtung der Zeit nach vorgegriffen; dieser Realismus ist im engsten Sinne modern. Die classische Richtung der großen Zeit der neueren deutschen Poesie schlug jenen andern Weg ein. Voß gieng voran, Göthe überholte ihn weit und schenkte der Poesie sein Meisterwerk, das bis jetzt einzig dasteht und als unicum reiner Typus einer Gattung ist: einer Idylle, die durch den Geist der Behandlung sich zur Würde des Epos erhebt. Wir haben hier einen der reinsten Fälle der Kreuzung der Style, die uns durch unsere ganze Kunstlehre begleitet, tief entsprechend jener classischen Idealität, welche in der Malerei Leop. Robert in das Sittenbild, Rottman in die Landschaft eingeführt hat. Die Hauptpersonen sind nicht Hirten, Bauern, aber auch nicht, wie bei Voß, Menschen, welche der Sphäre der Bildung angehören, die vom Volke trennt, und nur durch das Amt auf das Land versetzt sind (wiewohl wir diesem Stoffe, dem deutschen Pfarrhause, seine Poesie nicht absprechen), es sind Bewohner eines Städtchens, deren Geist Gewerb und Verkehr gelichtet hat, ohne den nothwendigen und vertrauten Umgang mit der Natur zu lockern. Ein höherer Ton ist schon dadurch gewonnen; das große Weltgeschick aber, wie es als Hintergrund aufsteigt, mit der einfachen Liebesgeschichte im Vordergrunde sich verflicht und ernste, würdige, sittliche Erwägungen, nationale Gesinnungen erweckt, gibt der ganzen Stimmung und Composition die epische Höhe, welcher in der Behandlung und Durchführung das reinste classische Formgefühl entgegenkommt, das durch die einfachsten Mittel die schlichten Gestalten in das Licht patriarchalischer Volksführer, homerischer Männer und Frauen rückt. Deutsches Herz, deutscher Sinn für die kleinen Züge des engeren Lebens, Naturtreue und Charakteristik, malerischer Wurf und Hauch hat sich hier in einer Verschmelzung, die so nicht wiederkehren wird, mit griechischer Großheit, Reinheit und Plastik vereinigt und das Eine Werk war es werth, daß Wilh. v. Humboldt in seiner classischen Analyse die Gesetze der epischen Dichtkunst an ihm entwickelte.

Digitized by Google

β. Die lyrische Dichtung.

1. Ihr Wesen.

§. 884.

Die einfache Syntheſe des Subjects mit dem Objecte, worin jenes dieſem ſich unterordnet (vergl. §. 865), kann dem Geiſte der Kunſt nicht genügen; er fordert eine weitere Stufe, auf welcher dem Weſen nach die Welt in das Subject eingeht und von ihm durchdrungen wird, ſo daß alles Objective als deſſen inneres Leben erſcheint, und dem Verfahren nach die Umſtändlichkeit ſchwindet, durch welche das Epos der bildenden Kunſt verwandt iſt. Der Art der Freiheit, der dieſem Verhalten zu Grunde liegt, wird jedoch in der verhüllten Form des Beſtimmtſeins, des Zuſtands, der Geiſt als Seele auftreten: die dichtende Phantaſie ſtellt ſich auf den Standpunct der empfindenden. Dieſer Fortgang entſpricht alſo demjenigen, der von der bildenden Kunſt zu der Muſik führt (vergl. §. 746). Die lyriſche Dichtung, die er begründet, kann ſich der Geſchichte, wie dem Begriffe nach zu der epiſchen nur als die nachfolgende verhalten.

Die allgemeine Begründung des Uebergangs von der epiſchen zur lyriſchen Poeſie iſt auf anderer Stufe dieſelbe, wie die des Uebergangs von der bildenden Kunſt zu der Muſik. In der epiſchen Poeſie iſt zwar die Welt der Gegenſtände geiſtig durcharbeitet, bewegt, wie ſie es in der Malerei noch nicht ſein kann, aber die dichtende Phantaſie hat ſich doch wieder auf den Boden der bildenden geſtellt, ſich das Object geben, ſich durch es beſtimmen laſſen; ſie hat den Geiſt wie ein Naturſein angeſchaut. Dagegen tritt nun in der Kunſt dieſelbe Forderung des Geiſtes auf, wie jene in der Philoſophie, die vom Realiſmus zum ſubjectiven Idealiſmus fortdrängt und aus dem Satz Ernſt macht, daß der Menſch das Maaß aller Dinge iſt, indem er begreift, daß für ihn Alles nur ſo viel iſt, als es für ſein Bewußtſein iſt. Es kann bei der Naivetät nicht bleiben, welcher die Gegenſtändlichkeit imponirt; die Welt ſoll vom Geiſte ganz durchdrungen, durchkocht erſcheinen und dieß kann, — auf dem Standpuncte, dem hier der objective zunächſt Platz macht, — nur dadurch geſchehen, daß ſie überhaupt nicht für ſich erſcheint, ſondern nur ſo, wie ſie im Geiſte geſetzt, zu ſeinem innern Bild und Leben geworden, ganz in ihn ein und aufgegangen iſt. Speziell macht ſich die innere Nothwendigkeit des Fortgangs zu der ſubjectiven Form in der Weiſe des epiſchen Verfahrens fühlbar. Wohl gewinnen wir dadurch jenes ſonnenklare Bild der Dinge, aber es geht zu langſam.

Digitized by Google

Der Geiſt, der den Meiſel und Pinſel weggeworfen hat, um durch das geflügelte Wort zu ſprechen, kann nicht dabei ſtehen bleiben, daß er die langen Wege, auf denen jene die Erſcheinung der Dinge nachahmen, obwohl unter veränderten Beſchleunigungsverhältniſſen zu den ſeinigen macht, daß er, als Wortführer *für* die Dinge und Menſchen, doch immer noch *daneben* ſtehen muß und ſagen: ſo war Dieß und Jenes, jetzt hat Der, jetzt Jener dieß und das geſprochen u. ſ. w. Die Phantaſie muß ſich ihres von innen heraus bewegten und bewegenden Weſens bewußt werden, die Geduld für dieſe Form verlieren und eine andere ſuchen, welche, ob zwar mit Opfer, doch daſſelbe auf einem unendlich kürzeren Weg erreicht, eine Form, worin der dargeſtellte Menſch im eigenen Namen redet und ſo, daß er ſeine Erſcheinung ungeſagt, doch merkbar mitbringt und das Bild der Außendinge, wie ſie in ihm ſich ſpiegeln, durch das Ausſprechen der Spieglung ausſpricht. Wenn dieß die reine, allgemeine Bedeutung des vorliegenden Schrittes iſt, ſo darf er darum dennoch nicht als ein plötzlicher Aufgang der reinen Geiſtigkeit, als ein Act des Ich, das ſich in ſeiner reinen Freiheit erfaßt, verſtanden werden. Daß jene Vergleichung mit dem ſubjectiven Idealiſmus nur eine Parallele iſt, bedarf ohnedieß keines Beweiſes, denn wir ſind im äſthetiſchen Gebiete, wo ein naturloſer Geiſt überhaupt keine Stelle hat. Aber auch zu der Form des Verhaltens, welche äſthetiſch naturvoll iſt und doch den freien Geiſt als weltbeſtimmenden auffaßt und darſtellt, kann die Kunſt in dieſem erſten Schritte von der epiſchen Ausbreitung und Objectivität zur Concentrirung und ſubjectiven Intenſität noch nicht vordringen. Vielmehr wir befinden uns in der Mitte, wo Welt und Natur ſich in das Subject zuſammenzieht, in dieſem ſelbſt aber als die Naturform der empfindenden Seele ſich erhält oder wiederkehrt. Das lyriſche Subject iſt factiſch Welt-Einheit, Brennpunct der Welt, aber die Welt iſt in ihm nur Herz, Gemüth geworden; es vollſtreckt thatſächlich an den Dingen die Wahrheit, daß ſie nichts an ſich ſind, aber nur in einem tiefen, helldunkeln Träumen, worin ſich ihm die wahre Bedeutung ſeines Thuns ſo verbirgt, daß es unter die zufälligen Eindrücke von außen wie unfrei geſtellt iſt, daß es meint, ſein Zuſtand ſei ihm angethan, komme wie eine Naturnothwendigkeit über es, während es doch in Wahrheit ganz bei ſich iſt und Alles, was an es kommt, in dieß Ich auflöst. Es iſt dieß alſo eine Wiederkehr des Standpuncts der Muſik auf neuem Boden, die dichtende Phantaſie wird zur dichtend-*empfindenden*. Sie iſt als ſolche ganz naiv, aber freilich nicht mehr ſo, wie die dichtend-bildende, die epiſche. Zwar iſt dieſe, von der einen Seite betrachtet, klarer und freier: ſie ſchwebt ruhig über den Dingen und ſchaut ſie deutlich und hell, ſie ſcheint geiſtiger, bewußter. Sie iſt es auch, aber ſie iſt es nur, weil ſie noch nicht zu dem tiefen Prozeſſe fortgeht, dem Subjecte die Welt im Innerſten anzueignen,

Digitized by Google

und dieser Prozeß muß auf dem Durchgangspuncte, der sich als lyrische Poesie darstellt, nothwendig mit Verlust an jener Art von Klarheit und Freiheit verbunden sein; die neue, höhere, zu welcher er führt, liegt noch unentwickelt und dunkel in ihm. Aber die Naivetät dieses Dunkels ist dennoch weit über die Naivetät des Epos hinaus: sie ist das Unbewußte des tiefen Verarbeitens, nicht mehr das Unbewußte des Anstaunens. Sie setzt daher auch geschichtlich eine größere Reife voraus. Der Schluß des §. faßt nur in einen Satz zusammen, was zur Rechtfertigung der allgemeinen Eintheilung schon in §. 863, Anm. 1. ausgeführt ist. Wir haben dort auch auf W. Wackernagel's psychologische und historische Begründung verwiesen und fügen zur letzteren Seite nur noch eine allgemeine Bemerkung hinzu. In Griechenland giengen schwere Erschütterungen voraus, Ringen der Parteien, des Adels und Volks, beider mit Alleinherrschern, ehe der Einzelne sich zu der Concentration und Vielseitigkeit der inneren Erregung zusammenfaßte, woraus die lyrische Poesie sich entwickelte; im Mittelalter mußte erst durch lange und wilde Kämpfe das Prinzip der christlichen Religion mit dem Bruchstücke heidnischer Objectivität, das den Charakter dieser Weltperiode wesentlich mitbestimmt, zusammengegohren, deutsche, romanische und orientalische Elemente mußten in den Kreuzzügen durcheinandergerüttelt sein, ehe die Knospe sich erschloß und die erfüllte Innerlichkeit ihren Duft im Liede verbreitete. Doch hat erst die moderne Poesie eine wahre und volle Lyrik schaffen können, denn es ist nur der gebildete Geist, der die reichen Negationen durchlaufen und überwunden hat, welche Alles hervorlocken, was im Grunde eines Menschenherzens schlummert. Aber selbst ein sichtbares Aufblühen der Volkspoesie setzt eine Periode voraus, wo das Volk einer früheren Bindung und Dunkelheit der Zustände sich entwachsen fühlt, wie im sechszehnten Jahrhundert. — Anders verhält es sich mit dem einzelnen Dichter: die Muse, welche ganz ein Kind der Stimmung ist, wird der Jugend mehr, als dem reiferen Mannesalter hold sein; wenige Lyriker haben lange fortgesungen, und auch diese mit den Jahren etweder seltener, oder, wenn reichlich, doch weniger rein poetisch, sondern contemplativ, didaktisch.

§. 885.

1. **Da es aber die dichtende Phantasie ist, welche sich auf den Standpunct der empfindenden stellt, so liegt darin zugleich der Unterschied von der Musik: das Gefühl kann in der Dichtkunst nur durch Anknüpfung an das Bewußtsein als Organ und Inhalt einer Kunstform auftreten; das Subject spricht zwar nur sich, seine Stimmung aus, vermag dieß aber blos dadurch, daß es theils Elemente der epischen Anschauung, directe und indirecte Bilder, theils eigentliche Gedanken (gnomische Elemente) und Willensbewegungen in die Stimmungs-**

Digitized by Google

Atmosphäre überträgt. Durch diese sämmtlichen Mittel bewegt sich die lyrische Poesie in den verschiedenen Richtungen der Zeit, wesentlich aber ist sie im Gegensatze gegen die epische Vergangenheit auf die Gegenwart gestellt.

c. Wir haben die Musik als die schlechthin subjective Kunst des Gefühls kennen gelernt, die als solche kein Object geben kann. Darum ist ihre Form das reine, verglichen mit aller andern Kunst gestaltlose Bewegungsleben des Tons. Die Poesie hat sich über diese Sphäre erhoben und spricht mit dem Vehikel des articulirten Tons, des Worts, die innere Welt im Lichte des Bewußtseins aus. Wenn daher in ihr der Standpunct wiederkehrt, auf dem das ganze System der Künste in der Musik steht, so muß, da dieß eine Versetzung auf denselben von einem andern Standpunct ist, zugleich mit der Analogie auch der tiefe Unterschied sich geltend machen; daher schon in §. 846, Anm. c. gesagt ist, daß gegen das Stylgesetz, welches Verirrung der Dichtkunst in das Gebiet der Tonkunst abwehrt, auch die lyrische Form keine Einwendung begründe. Man kann nun das Verhältniß so bestimmen: das Gefühl ist die reine Mitte des Geisteslebens, woraus die bewußten Thätigkeiten stets auftauchen und worein sie stets zurücksinken; diese stehen daher beständig an seiner Schwelle (vergl. §. 748. 749); die Musik, als Kunst des reinen Gefühls, öffnet ihnen diesen Eintritt nicht; die lyrische Poesie öffnet ihn, umhüllt aber alle bestimmte Gestaltung, die hiemit eingelassen ist, mit dem Schleier des Empfindungs-Elements: ein stets sich vollziehender, stets sich zurücknehmender Uebertritt auf andern Boden, ein Schweben zwischen dem reinen, unbewußten Sichselbstvernehmen und dem bewußten Vernehmen der Dinge, ein Nebel mit lichten Durchblicken. Das Gemüth geht nur aus sich heraus, um in sich zu bleiben; es kann seinen Zustand nur aussprechen an Anderem, durch Hereinziehen von Solchem, was nicht mehr bloße Empfindung ist, aber es wird diesen Stoff auch blos hereinziehen, um ihm seine Farbe zu geben. Der lyrische Dichter sagt, was sich dem Worte, indem es darein gefaßt wird, entzieht, er sagt es daher so, daß er im Sagen verstummt und durch sein Verstummen auf einen unerschöpften unendlichen Grund hineinzeigt. Es zittert ein Unaussprechliches zwischen seinen Zeilen: das reine, wortlose Schwingungsleben des Gefühls. Er nennt und zeichnet uns Dinge, Gedanken, aber in ihnen immer nur sich, sein Herz, wie sie auf es wirken, aus ihm hervorsteigen und wie kein Ausdruck ihm genügt. — Wir haben gesehen, wie in der Poesie die bildende Kunst sich wiederholt (§. 838); dieß wird in der epischen Dichtart im engeren Sinne zur Wahrheit, aber der Satz ist ganz allgemein ausgesprochen und muß auch in der Sphäre wahr bleiben, von welcher mit besonderem Nachdruck das Andere gilt, daß in der Poesie die Musik wiederkehrt. So sind es denn zunächst epische Elemente, d. h. Bilder der Anschauung, wodurch der

Digitized by Google

Lyriker ſeine ſubjective Stimmung objectivirt. Sehen wir nun an einigen Beiſpielen, worin dieſe Anſchauungsbilder, zunächſt die directen im Unterſchiede von den indirecten, metaphoriſchen, beſtehen und wie ſie ſich mit dem eigentlichen, unmittelbaren Gefühls-Ausdruck miſchen. In „Schäfers Klagelied" hören wir unmittelbar kein Wort von dem, was der Inhalt iſt, dem in Liebesweh gebrochenen Herzen; er zeigt uns, wie er tauſendmal an den Stab gebogen auf dem Berge ſteht, in das Thal hinabſchaut, wie er in dunkler Bewußtloſigkeit hinabſteigt, die wenigen Worte „und weiß doch ſelber nicht wie" laſſen uns aber nicht zweifeln, daß hier das Anſchauungsbild nur dient, um einen Zuſtand der tiefſten Verſenkung des Gemüthslebens zu enthüllen; es folgt der Zug des unbewußten Blumenbrechens, des Harrens in Sturm und Wetter unter dem Baume, wir erfahren dann den Grund des innern Leidens mit den Worten: ſie aber iſt weggezogen u. ſ. w., und nun, wo man meinen könnte, daß die Schilderung des innern Zuſtandes anfangen werde, bringt das Gedicht zunächſt noch einen äußern Zug: „vorüber, ihr Schafe, vorüber" und hat zum Schluſſe nur Ein directes Wort für das, was Inhalt des Ganzen iſt: „dem Schäfer iſt gar ſo weh!" Mignon haucht ihre Sehnſucht nach dem ſchönen Heimathlande in Anſchauungen Italiens aus, nur im Refrain bricht ſie ausdrücklich durch, aber auch nicht rein direct, ſondern als ein Wunſch, dahin zu ziehen, der eigentlich wieder ein Bild enthält. Gretchen im Fauſt ſagt uns in den Strophen, die ſie am Spinnrade ſingt, wie ſie nur nach dem Geliebten aus dem Fenſter ſchaut, aus dem Hauſe geht, ſchildert dann ſeine herrliche Erſcheinung und ſchließt mit einem Bilde der heißen Umarmung, wie ſich Herz und Phantaſie danach drängt, ſie ſpricht ſo die unendliche Sehnſucht in lauter Anſchauungsbildern aus; in jenem Liede des tiefſten Weh's, das ſich als Gebet an die Maria wendet, zeichnet ſie in wenigen Zügen zuerſt das Bild der vom Schwerte durchbohrten, zum Himmel aufblickenden Mutter Gottes, vor dem ſie kniet, ſie erzählt nachher (wir ſehen von den andern Strophen noch ab), wie ſie die Blumenſcherben mit Thränen bethaute, als ſie Morgens die Blumen brach, die ſie vor dem Bilde niederlegt, ſie ſchildert, wie ſie vor Aufgang der Sonne in ihrem Jammer ſchon aufgerichtet im Bette ſaß. Werther, ächt lyriſch, kann uns nur ſagen, wie ihm die Augen der Geliebten vor der Stirne brennen: „hier, wenn ich die Augen ſchließe, hier in meiner Stirne, wo die innere Sehkraft ſich vereinigt, ſtehen ihre ſchwarzen Augen. Hier! ich kann es dir nicht ausdrücken. Mache ich meine Augen zu, ſo ſind ſie da; wie ein Abgrund ruhen ſie vor mir, in mir, füllen die Sinne meiner Stirn." Es unterſcheiden ſich aus dieſen Beiſpielen bereits zweierlei Formen der objectiven Anſchauung: das lyriſche Subject führt uns erzählend, ſchildernd äußere Objecte vor, aber auch ſein eigenes Bild, indem es ſich vor ſeine und unſere Phantaſie in einem beſtimmten Zuſtand

Digitized by Google

hinſtellt. Die letztere Form iſt zwar ſubjectiv, aber im Subjectiven noch zu den objectiven Elementen zu zählen. Nun muß aber das in Empfindung verſenkte Selbſt auch unmittelbar von ſich ausgehend ohne dieſe Gegenüberſtellung ſeinen Stimmungszuſtand auszuſprechen ſuchen. Da derſelbe jedoch ſchließlich unſagbar iſt, ſo wird es auch für dieſe rein ſubjective Einkehr in ſich abermals nach objectiven Elementen greifen; es wird nämlich der leibliche Reflex des Seelenzuſtands dienen müſſen, um ein andeutendes Bild von dieſem zu geben. Man betrachte Mignon's Lied: „Nur wer die Sehnſucht kennt“: das kranke Herz ſucht zu ſagen, was es leidet; da beruft es ſich zuerſt auf Andere, die daſſelbe leiden, die werden es wiſſen, ſagen läßt es ſich nicht; jetzt folgt ein Anſchauungsbild der zweiten Gattung der erſt von uns aufgeführten Formen: „allein und abgetrennt von aller Freude ſeh' ich an's Firmament nach jener Seite“; mit wenigen Worten wird hierauf ſächlich die Urſache des Leidens angegeben: „ach, der mich liebt und kennt, iſt in der Weite“; nun aber ſoll endlich der innere Zuſtand direct ausgeſprochen werden, da hat das unſagbare Gefühl nur Ein Mittel, es holt ein Bild aus der tiefen Durchwühlung, welche die Sehnſucht im phyſiſchen Leben hervorbringt: „es ſchwindelt mir, es brennt mein Eingeweide“ und hier, wo derjenige, der das Lyriſche nicht verſteht, meinen wird, das Eigentliche, die wirkliche Entwicklung des Seelenzuſtands werde nun folgen, — verhaucht das Lied, es kann nur zum erſten Satze der Berufung auf Andere zurückkehren und ſchließen. So findet auch jenes erſte Lied Gretchen's kein directes Wort für ihren Zuſtand, als: „mein Herz iſt ſchwer, mein armer Kopf iſt mir verrückt, mein armer Sinn iſt mir zerſtückt“; und das zweite greift ebenfalls in die verſtörten Tiefen des leiblichen Lebens, doch nur, um ſogleich hinzuzuſetzen, daß auch dieß eigentlich unausſprechlich ſei: „wer fühlet, wie wühlet der Schmerz mir im Gebein? Was mein armes Herz hier banget, was es zittert, was verlanget, weißt nur Du, nur Du allein“, dann findet die innere Qual nur das einfache Wort: Wehe, fühlt aber, daß es nicht genügt, und wiederholt es daher dreimal, auf den Buſen deutend: „wie weh, wie weh, wie wehe wird mir im Buſen hier“; ſie greift wieder zum Objectiven: „ich wein, ich wein', ich weine“, und noch einmal zum phyſiologiſchen Bilde: „das Herz zerbricht in mir“, dann aber, da dieß Alles unzureichend bleibt, zu jenen epiſchen Elementen der Vergegenwärtigung ihrer Leidensgeſtalt. Clärchen's Sehnſucht langet und banget in ſchwebender Pein, jauchzt himmelhoch zum Tode betrübt und kann nicht weiter. Das Objective, in jenem engeren und dieſem allgemeineren Sinne, genügt alſo nicht und eben das iſt die rechte Lyrik, die dieß nicht Genügen, dieß Wortloſe im Worte ausſpricht, aber es iſt doch der einzige Körper, an welchem der elektriſche Funke des Gefühls hinläuft und aufſprüht. So gewiß iſt im Lyriſchen ein epiſches Element, daß es ſogar Formen gibt,

Digitized by Google

welche ſcheinbar ganz darin aufgehen, eine Anſchauung zu geben, ſei es ein ruhendes Naturbild, Sittenbild oder eine Erzählung. Es iſt aber noch nicht die Rede von dieſen beſondern Formen, ſie ſind dem Abſchnitte von den Zweigen vorbehalten, hier nur vorbereitet. Betrachtet man nun das letzte der aufgeführten Mittel des lyriſchen Gefühls näher, ſo iſt es eine Art dunkler Symbolik, wodurch der leibliche Zuſtand den Seelenzuſtand reflectirt. Behutſam angewendet gilt ebendieſer Begriff dunkler Symbolik von den objectiveren Anſchauungs-Elementen, die vorher aufgeführt ſind. Es handelt ſich hier noch gar nicht von der eigentlichen Vergleichung, aber das Angeſchaute wird ähnlich wie in dem dunkeln Zuſammenfühlen von Inhalt und Bild im altreligiöſen Symbole zu einem Spiegel, verliert ſeine Selbſtändigkeit, das Gefühl, hülflos in ſeiner Unausſprechlichkeit, hängt ſich daran, heftet ſich daran, ſenkt ſich hinein, um ſich an ihm wie an einem Sinnbilde zum Ausdruck zu verhelfen. So in Desdemonen's Liede der Refrain von der grünen Weide; das verlaſſene Mädchen ſagt uns nicht, wie ſie unter der Weide ſitzt und ihr die grauen, hingegoſſenen Blätter und Zweige zum Bilde ihres Zuſtands werden, der ſich ganz in Thränen hingießen möchte, ſie vergleicht nicht, es ſchwebt ihr nur ſo vor, aber ſie muß immer darauf zurückkommen. Ein andermal ſind es Blumen, ein murmelnder Bach, eine neblige Haide, woran das Gefühl des eigenen Zuſtandes anſchließt. In Göthe's Strophe: „Ueber allen Wipfeln iſt Ruh'" haben wir dieß innig ſymboliſche Hineinfühlen in die Natur oder das Herausfühlen aus ihr in unvergleichlich reiner Form. In Ed. Mörike's Jägerlied erinnert die zierliche Spur des Vogels im Schnee den Waidmann an die zierlicheren Züge in den Briefchen der geliebten Hand aus weiter Ferne; nun ſieht er einen Reiher hoch in den Lüften und voll von dem Gedanken der Macht der Liebe über Zeit und Raum ruft er aus: tauſendmal ſo hoch und ſo geſchwind die Gedanken treuer Liebe ſind. — Ein Anderes iſt nun die eigentliche Vergleichung. Es bedarf keines Beweiſes, daß das Gefühl aus demſelben Grunde, wie nach jenen zunächſt directen Bildern, nach ihr greift, nämlich eben, weil es nicht unmittelbar ſich ſelbſt ausſprechen kann. Daher ſpielt die Vergleichung in der Lyrik eine ſo weſentliche Rolle wie im epiſchen Gebiete, ja ſie wird noch ungleich häufiger auftreten, aber in einem ganz verſchiedenen Charakter: ein Unterſchied, den wir nachher an anderem Orte verfolgen werden; hier weiſen wir auf die Stärke der Geltung dieſes Mittels zunächſt nur hin, indem wir eine tief bezeichnende Erſcheinung hervorheben: das Bedürfniß, die dunkle Stimmung in einem Andern, Helleren zu ſpiegeln, dem in's Unendliche ſich verlierenden Hintergrunde das Gegengewicht eines deutlichen Vordergrunds zu geben, iſt ſo ſtark, daß es die Lyrik liebt, geradezu eine ganze Empfindung, einen ganzen Gedanken nur an einem Tropus fortlaufend und ihn durchführend zu entwickeln:

Digitized by Google

Erzeugniſſe, die man wohl in beſonderer Anwendung des Worts allegoriſche Gedichte genannt hat. So fühlt Göthe im Schwager Kronos mit den Wechſeln einer Wagenfahrt die Wechſel eines Menſchenlebens warm und innig zuſammen; er läßt in dem nachgedichteten Volkslied Haidenröslein einen ſchalkhaften Gedanken durch das Bild vom gebrochnen Blümchen durchſpielen; er ſpricht einen ernſten und tiefen Gedanken direct als Sinn des Bildes aus im „Geſang der Geiſter über den Waſſern", ſo Uhland in der „Ulme zu Hirſchau".

Der §. ſagt, daß das Gefühl auch zu dem Ausdruck von beſtimmten Gedanken und Willensbewegungen fortgehe, um ſich eine Sprache zu geben. Wir haben einen Fall des Erſteren in den ſo eben angeführten Beiſpielen gefunden, er enthält aber natürlich nicht die einzige Art, ſondern in jeder Weiſe wird der lyriſche Dichter ausdrücklich Gedachtes ſeinem Erzeugniß einflechten. Es iſt die Vollendung des Unterſchieds von der Muſik, daß hier das Gefühl zum wirklichen Betrachten, zum Denken des Allgemeinen ſich erſchließt, ohne doch ſeinen Charakter zu verlieren, denn die Gedanken dürfen nur auf ſeinem Strome ſchwimmen, müſſen in das grundbeſtimmende Element ſeines Erzitterns und Schwebens hineingezogen ſein, oder richtiger, nur aus ihm aufſteigen, um wieder in ihm unterzutauchen. Allerdings liegt die Abirrung in das Sentenziöſe und überhaupt das Philoſophiſche, Lehrhafte nahe, die Probe aber, ob dieß Außeräſthetiſche der Ausgangspunct und das Herrſchende, oder nur ein Strahl ſei, an dem das Helldunkel der reinen Stimmung Licht ſucht, wird nicht ſchwer ſein. Wir kommen auf dieſen Punct und die allerdings ſeinen Grenzbeſtimmungen anderswo zurück. Dieß gedankenhafte Element bezeichnet der §. kurz als das gnomiſche, natürlich nicht zu verwechſeln mit der beſondern Form der gnomiſchen Poeſie. — Auch mit Willensbewegungen verhält es ſich ſo, daß die lyriſche Dichtung, während die Muſik ſie nur anzukündigen ſcheint, ohne ſie ausſprechen zu können, ſich ihrem wirklichen Ausdruck öffnet; ja es muß eine Lyrik des Willenspathos, des kriegeriſchen, politiſchen, ethiſchen geben, die darum noch nicht Tendenz-Poeſie iſt, ſondern der Bedingung genügt, daß die Empfindung das beſtimmende Element bleibe, in welches die Idee, deren Widerſpruch mit der Wirklichkeit den Willens-Eifer begründet, erſt ganz ſich umgeſetzt hat. — Eine andere, negative Bedingung, die gerade hier beſonders zu betonen iſt, nämlich die, daß das Pathologiſche überwunden ſei, wird nachher zur Sprache kommen. Uebrigens verſteht ſich, daß, was wir epiſche oder Anſchauungs-Elemente genannt haben, in der Wirklichkeit von dieſen Eintritten in die Welt des denkenden und wollenden Geiſtes nicht zu trennen iſt, daß ſie vielmehr insgeſammt an und miteinander verlaufen.

*. Die Unterſcheidung dieſer Elemente, welche überall nach Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft hinweiſen, führt auf die Zeitbeſtimmung.

Digitized by Google

Es ist schon in §. 862 gesagt, daß die lyrische Poesie auf die Gegenwart, wie die epische auf die Vergangenheit gestellt ist. Es ist dieß nur ein anderer Ausdruck für den Satz, daß das Bestimmende dieser Dicht-Art die lebendige, alles Object in sich verarbeitende Subjectivität ist. Das Lyrische ist ganz auf dieſen Moment concentrirt: jetzt, eben jetzt empfindet ein lebendiger Mensch die Welt so und nicht anders. Allein der Moment flieht im Werden und weicht dem folgenden. So ist die Gegenwart nur der stets relative Punct, von welchem aus der Lyriker die Vergangenheit und Zukunft durchmißt. Von ganz besonderer Stärke ist die Richtung der Vergangenheit. Wo das Gefühl selbständig waltet, ist die Wehmuth des Rückblicks bestimmender Grundzug, ein Flor, der über Allem, auch dem Heitern liegt; denn als ein dunkles Schwingungsleben ist das Gefühl wesentlich ein Vernehmen der Zeit, eigentlich die Zeit selbst als subjectives Vernehmen des ewigen Wechsels; dieser Ton, den wir schon im Epischen fanden, dieser Zustand, als säße man am Strome der allgemeinen Vergänglichkeit und hörte ihn rauschen, wird im Lyrischen herrschend und wesentlicher Grundzug. Die Gegenwart weist aber durch Hoffnung oder Furcht nothwendig auch auf die Zukunft und die Empfindung schwillt in zarterer oder gewaltsamerer Weise nach ihr hin, das Selbst stellt sich in sie hinaus und schaut dort sein Bild. Den Zug der Wehmuth hebt auch dieß nicht auf, es zieht sich vielmehr etwas hindurch, ein Klang, der zu sagen scheint, daß auch dieß Zukünftige einst vergangen sein wird. Wie diesen verschiedenen Beziehungen nun die Elemente der Anschauung, der Betrachtung und der Willensbewegung als Ausdrucksformen dienen, bedarf keiner Auseinandersetzung.

§. 886.

Wie die lyrische Dichtung der Zeit nach wesentlich auf den Moment gewiesen ist, so dem Umfange nach, in welchem sie das Objective ergreift, auf die Vereinzelung: es ist wesentlich dieſes Subject, das in dieſer Situation von einem Punct aus der Totalität der Welt berührt wird; daher ist empirisches Erleben in der Form der Zufälligkeit vorausgesetzt, daher liegt auch das Pathologische (vergl. §. 393, 2.) besonders nahe und muß an dieser Stelle ausdrücklich wieder abgewiesen werden. Das freie und universale Gemüth, das in Kampf und Schmerz sich mit der Welt versöhnt hat, legt nun zwar in jedes Einzelne sein ganzes Inneres und das Gefühl des Universums, aber unentwickelt, und nur die Gesammtheit der lyrischen Aeußerungen gibt das Bild einer Persönlichkeit, eines Volks, der Völker, der Welt. Die bestimmte Art des Zusammenfühlens der Individualität und der Welt verleiht dem Gedichte seinen Duft.

Die lyrische Poesie hat über der Innigkeit, die ihr gewonnen ist, das Object zwar nicht so ganz verloren, wie die Musik; wir haben ihre epischen,

Digitized by Google

bildlichen, gnomiſchen, überhaupt einen Gegenſtand nennenden Elemente kennen gelernt; aber ſie kann das Object nicht entwickeln, nicht ausbreiten. Iſt ihr zeitliches Element die Gegenwart, alſo der Augenblick, ſo iſt in Beziehung auf ihren Verkehr mit den Gegenſtänden ihr Charakter die Punctualität; ſie iſt ein punctuelles Zünden der Welt im Subjecte: in dieſem Moment erfaßt die Erfahrung dieſes Subject auf dieſe Weiſe. Wir haben in §. 393, 1. für alle Phantaſiethätigkeit gefordert, daß ſie von der zufälligen Anregung durch irgend ein Naturſchönes ausgehe, allein in den andern Gebieten wird an dem ſo gegebenen Stoffe fortgebildet, bis er ein größeres Weltbild darſtellt, das eine zweite, ideale Natur iſt und worüber man den Ausgangspunct rein vergißt; die Muſik fällt hier weg, da ſie gar kein Mittel hat, den Anſtoß, wovon die erfindende Stimmung ausgegangen, erkennbar durchblicken zu laſſen; der lyriſche Dichter aber ſagt es recht ausdrücklich, daß er bei dem und dem Anlaß, hier am Fluß, im Gebirge, hier, wo er die Geliebte zum erſten oder letzten Mal geſehen, wo er am Todtenbette des Freunds geſtanden u. ſ. w., den Grundgehalt des Lebens ſo oder ſo gefühlt hat; wir ſehen ihn im Nachen auf dem Strom, über den er vor Jahren ſchon einmal gefahren, von den Manen derer, die damals mit ihm waren, begleitet; wir ſehen ihn dem Schnee, dem Regen entgegenſtürzen, um die Bruſt zu kühlen, mit ſchlagendem Herzen geſchwind zu Pferde ſteigen, das Rebengeländer an ſeinem Fenſter mit Thränen beſeuchten; das Mägdlein ſteht am Herde, muß Feuer zünden früh, wenn die Hähne kräh'n, und wie ſie in's Feuer blickt, fällt ihr ein, daß ſie die Nacht vom treuloſen Knaben geträumt hat, die Verlaſſene ſchleicht durch's Wieſenthal als im Traum verloren. So accentuirt der Lyriker die Situation und eben weil er ſie als ſolche accentuirt, mit einem raſchen Lichte beleuchtet, geht er nicht zu der Ausführung fort, worin ſie ihre Bedeutung verlöre. Daher gilt von der lyriſchen Dichtart wie von keiner andern das Göthe'ſche Wort, daß ein wahres Gedicht Gelegenheitsgedicht im höheren Sinne des Wortes ſei, daher konnte aber auch in keinem Kunſtgebiete das Wahre dieſes Wortes ſich ſo ſehr dahin verkehren, daß man unter Gelegenheit einen Anlaß verſtand, von dem nicht freie Gunſt der Muſe, ſondern die Abſicht des Machens, etwa gar auf Beſtellung, ausgeht. Die Gelegenheit iſt der Zufall des Anlaſſes, der die Phantaſie abſichtslos in Bewegung ſetzt. Alles äſthetiſche Erfinden iſt zufällig, aber in keinem Gebiete betont ſich der Begriff der Zufälligkeit ſo, wie im lyriſchen, eben weil der außer aller Berechnung liegende Ausgangspunct als ſolcher in der Situation premirt und erhalten wird. Die Situation iſt der Moment, wo Subject und Object ſich erfaſſen, dieß in jenem zündet, jenes dieß ergreift und ſein Weltgefühl in einem Einzelgefühl ausſpricht. Treffende und feine Bemerkungen über dieſen Lebenspunct der ächten Lyrik gibt Gervinus in ſeiner meiſterhaften

Digitized by Google

Schilderung des deutschen Volksgesangs (Gesch. d. Nat.-Lit. d. Deutsch. Th. 2, VII, 1). — Vermöge dieses Charakters liegt nun das Pathologische im lyrischen Gebiete näher, als in andern; wir haben es längst besprochen und abgewiesen und brauchen daher hier nur zu sagen, daß es wegen der stärkeren Versuchung besonders ausdrücklich zu verwehren sei. Die jambische Poesie der Griechen, so manches von Zorn und Rache glühende Lied der Araber, der französischen Dichter des Mittelalters, vor Allem aber die neuere Zeit mit ihrer so ungleich vertieften Spannung der Gegensätze im Subjecte liefert unzählige Proben; was der unmittelbare Natur-Ausbruch der Leidenschaft sei, zeigt namentlich Bürger in Stellen, wie: „denn wie soll, wie kann ich's zähmen, dieses hochempörte Herz? wie den letzten Trost ihm nehmen, auszuschreien seinen Schmerz? Schreien, aus muß ich ihn schreien" u. s. w. Die Gefahr, daß „die Hand, die vom Fieber zittert, das Fieber zu schildern unternehme", hat noch einen bestimmteren Grund, als den, daß die Forderung des in gegebener Situation lebensfrisch Gefühlten so leicht mißverstanden wird: er liegt in der falschen Deutung der Wahrheit, daß das Land des Gefühls ein Land der Schmerzen ist. Erleben, erfahren heißt durch Leiden gehen; die Welt in sich verarbeiten, heißt durch das Meer der Qualen schwimmen. Das Object tritt nicht kampflos in das Subject ein, um aus ihm verklärt im Glanz und Dufte der Empfindung hervorzusteigen; die naive epische Freude an den Dingen muß erst bitter vergällt, das Ideal, womit der jugendlich geschwellte Geist an die Welt geht, mit der rauhen Unerbittlichkeit hart zusammengestoßen sein, ehe die Blume der tieferen, gefüllteren Lyrik aus den Tiefen des Gemüthes sproßt. Die Lyrik hat diesen Lebensprozeß in seiner innersten Spannung auszusprechen und so unzählige Lieder der unbefangenen Heiterkeit sie geschaffen hat und schafft, so geben doch diese nur zusammengefaßt mit der weit größeren Summe der schmerzvollen das ganze und wahre Bild dieser Dicht-Art. Aber eben: der Kranke kann die Krankheit nicht darstellen; nur das Gemüth, das sich zur Seligkeit der idealen Freiheit durchgekämpft hat oder doch die tiefe Anlage dazu, die Kraft der Gesundheit in sich trägt, um die gefährlichsten Krankheiten in glücklichen Krisen zu überstehen, wird die einzelne Erschütterung, wie sie so eben noch in ihm nachzittert, verklärt, zur Allgemeinheit der Idee gereinigt wiedergeben. Göthe's unverwüstliche Elastizität steht auch in diesem Zusammenhang als reines Muster da. In seiner Hand wird Alles leicht und frei, verliert die Erdenschwere, schwebt im Aether der reinen Stimmung und Form. An dem Morgen, da er Wetzlar verläßt, die Flamme einer verzehrenden Leidenschaft, in welche die Zeitstimmung der Sentimentalität noch ihr Oel gegossen, noch heiß im Herzen, dichtet er „Pilgers Morgenlied"; der Nord des Lebens „zischt ihm tausendschlangenzüngig um's Herz", aber die Liebe des einzelnen Mannes zum einzelnen Weibe wird ihm zur

Digitized by Google

„allgegenwärtigen Liebe, die ihn durchglüht, die ihm gegossen in's frühwelkende Herz doppeltes Leben: Freude, zu leben, und Muth."

Das einzelne Werk der lyrischen Muse wird durch diese Unendlichkeit, den Ausdruck eines freien, in der Klarheit des Universalen lebenden Gemüths zum Mikrokosmus. Allein die Kunst im Ganzen und Großen strebt dahin, den Mikrokosmus in einem entfalteten, größeren Ausschnitte des Makrokosmus niederzulegen; die Lyrik faßt nur einen kleinen Punct der Welt an und läßt ihm keine Selbständigkeit, entwickelt ihn nicht, sondern eilt, ihm den Klang des Gemüths zu entlocken; der kleine Punct wird dadurch wohl zu einer Welt, aber doch nicht so unbedingt, wie es Angesichts des größeren Kunstwerks keine Welt mehr gibt, sondern die ganze Welt jetzt hier, in diesem Bild enthalten ist, wir fühlen vielmehr den Vorbehalt durch, daß es unzählige andere Puncte der Berührung und Klänge geben kann, die erst das Weltbild vollenden. Man muß daher die Erzeugnisse der lyrischen Dichtung summiren, das Bild der ganzen einzelnen Persönlichkeit und ihrer Weltauffassung entspringt nur aus der Reihe ihrer Lieder; diese Reihe neigt an sich zu Gruppen, die einen Lebenszustand erst entfalten. Die Gruppen führen wieder aufeinander und schließen sich zum Gesammtbilde ab. Solche Gruppen sind aber im Großen die lyrischen Poesieen ganzer Völker, wie sie sich unterscheidend ergänzen, und nur die lyrischen Dichtungen aller kunstsinnigen Nationen zeigen die Welt auf ihren verschiedensten Puncten von der Subjectivität nach ihren verschiedensten Seiten erfaßt, durcharbeitet, poetisch durchwühlt und so die Welt im Subject oder umgekehrt. — Wir können dieß Alles so zusammenfassen: die lyrische Poesie hat nicht sowohl bestimmten Körper, als bestimmten Duft. Man vernimmt in ihr die Persönlichkeit und ihre Art, die Gefühlsweise ganzer Nationen, vereinigt mit der bestimmten Natur der Gegenstände, an die das Gefühl im einzelnen Fall und in herrschender Richtung anschießt, wie eine spezifische Atmosphäre, die man gern mit einem feinen, aber entschiedenen Eindruck auf den Geruchsinn vergleicht. Es ist, wie wenn man vom Weine sagt, er habe Blume, eine bestimmte Blume, womit man ausdrücken will, daß man das Erdreich, worin er gewachsen, die Zone, die ihn gereift, in den feinsten Nerven durchfühle. Es ist vielleicht das höchste, absolute Lob, wenn man von einem lyrischen Gedichte sagen kann, es habe Duft. Herder hat, wie Wenige, das Organ gehabt, diesen Duft zu finden und zu unterscheiden.

§. 887.

Der lyrische Styl ist im Unterschiede vom epischen (vergl. §. 869) darauf gewiesen, mehr errathen zu lassen, als auszusprechen, vom Aeußeren auf das Innere zu deuten und daher nicht in gemessener Ruhe zu entwickeln, sondern

Digitized by Google

rasch, abgebrochen fortzuschreiten. Die Composition verknüpft die Vorstellungen nicht nach ihrer objectiven Ordnung, sondern liebt Absprünge, die ihren Zusammenhang in der subjectiven Einheit des Gefühls haben und nur entfernt der relativen Selbständigkeit der Episode sich nähern können. Die wirkliche Einheit liegt darin, daß sie ein organisches Bild des Verlaufs einer Stimmung gibt, worin eine Bewegung durch drei Hauptmomente (vergl. §. 500, c) sich vernehmlich durchziehen wird. Diesem Gange sagt die unterbrechende und abschließende Rückkehr zum Grundtone durch den Refrain zu. Die Natur des Gefühls fordert Kürze des Ganzen.

Es wird sich zeigen, daß der Unterschied der Style in der lyrischen Poesie nicht in der durchgreifenden Bedeutung auftreten kann, wie in der epischen; wir erwähnen ihn vorläufig schon hier, um zuzugeben, daß die direct ideale, plastische Richtung allerdings den stammelnden, sprungweisen, andeutenden Charakter nicht in dem Maaße tragen wird, wie die naturalistische und individualisirende; allein es wird dieß nur ein sehr relativer Maaß-Unterschied sein, denn die spezifische Natur des Gefühls ist sich überall gleich: sie kann sich eigentlich nicht in Worten ausdrücken und wenn sie es doch versucht, muß sie es so thun, daß man den Worten ansieht, es sei immer noch mehr zurück, als ausgesprochen ist. Je mehr ich mein Gefühl zur klaren Gestalt beredt und in flüssigem Zusammenhang herausbilden kann, desto mehr hört es schon auf, Gefühl zu sein. Wir haben gesehen, daß epische Anschauungs-Elemente, Gedanken und Willensbewegungen herbeigezogen werden, um einen Anhalt zu geben, an dem das Unergründliche zur Aeußerung gelange; es muß aber eben zugleich die Unzulänglichkeit dieses Anhalts zu Tage treten, es sind Lichter, die das Dunkel nicht ganz erleuchten, sondern wieder zerrinnen und so ein Helldunkel erzeugen. Namentlich muß sich dieß an dem indirect bildlichen Elemente, den Tropen, bewähren: die lyrische Poesie wird die kühn verwechselnde Metapher dem begründenden, entwickelnden Gleichnisse vorziehen, das gerne dem Bilde die Ausführlichkeit einer über den Vergleichungszweck hinausgehenden selbständigen Schönheit zuwendet. Es bleibt also dabei, daß das ahnungsvoll nach innen Deutende, Springende, Unentwickelte recht im vollen Gegensatze gegen das Epische den allgemeinen lyrischen Stylcharakter bildet. Man sehe darauf jenes Lied und lied-artige Gebet Gretchen's in Göthe's Faust an und beobachte, wie hier das ächt lyrische Gefühl von jedem Versuche der Entfaltung, der Ausbreitung wieder in seine unerschöpfliche Tiefe zurücksinkt. Dieß Stylgesetz wird sich am meisten da bewähren, wo es am meisten in Gefahr sein wird, nämlich in den Formen, die innerhalb der lyrischen Poesie episch zu nennen sind, also die Aufgabe haben, im Zusammenhang erzählend darzustellen; hier wird der lyrische Charakter der scheinbar

Digitized by Google

ablenkenden Aufgabe zum Trotz, also gerade mit doppeltem Nachdrucke sich geltend machen. — Der allgemeine Satz führt sogleich zu der Frage nach der Composition und hier bewährt sich, was von der Schwäche des Unterschieds der Style gesagt ist, daran, daß gerade der direct ideale, classische Styl auf seiner Höhe am vollständigsten ausgebildet hat, was man die lyrische Unordnung nennt. Sie hat sich vorzüglich in der Ode festgesetzt; Pindar componirt wahrhaft labyrinthisch, knüpft Fäden an, läßt sie wieder fallen und flicht sie erst am Ende so zusammen, daß die Bedeutung klar wird (vergl. u. A. Otfr. Müller Gesch. d. griech. Lit. B. 1, S. 409 ff.). Diese vielbesprochene Art der Anlage, das Abspringen zu weit von einander entlegenen Gegenständen, das scheinbar gesetzlose, der bloßen Einbildungskraft angehörige Spiel der Verknüpfung der Vorstellungen erklärt sich leicht daraus, daß die wirkliche Ordnung eine subjective ist und die objectiven Elemente aus dem Einen Gesichtspuncte der Stimmung verbindet. Diese schwebt über der Welt, wie ein Magnet, an den auf Kosten des sächlichen Zusammenhangs Jedwedes anschießt, was eine wesentliche Seite der Beziehung zu ihm hat, oder sie kann mit dem schwebenden Vogel im Anfange von Göthe's Harzreise im Winter verglichen werden: „Dem Geier gleich, der auf schweren Morgenwolken mit sanftem Fittig ruhend nach Beute schaut, schwebe mein Lied!" Man wird sich hierüber klare Rechenschaft geben, wenn man an sich selbst beobachtet, wie im Zustande entschiedener Gefühlsstimmung die Phantasie umherschweift, als handle sie, vom Denken nicht überwacht, ganz willkürlich für sich; man wird sich zuerst wundern, wenn man sich darauf besinnt, bei wie fremdartigen Gegenständen sie herumgeirrt ist, hernach aber sich überzeugen, daß sie im Dienste des Einen Grundgefühls gehandelt hat. Der Wahnsinn als fixe Idee ist ein krankhafter Verlust des ganzen Geistes in diesen Zustand, dem die Kunst als einem Zustand unter andern freie ästhetische Form gibt: er sieht alle Dinge außerhalb der richtigen Ordnung nur im Zusammenhang mit Einer habituell gewordenen Vorstellung, Empfindung; Blitz, Donner, Sturm und Regen, Edgar's Erscheinung, Gloster's feinen Hut und alles Andere bezieht Lear nur auf den Undank seiner Töchter. Die Phantasie kann auf dieser scheinbaren Irrfahrt bei diesem oder jenem Bild auch länger verweilen, als der sprungweis bewegte Charakter der Dichtung es zuzugeben scheint, und man kann dieß Episode nennen. Dahin gehören z. B. die mythischen Erzählungen Pindar's, wie die des Argonautenzugs im Pythischen Gedicht auf den Kyrenäischen König Arkesilas, allein das herrschende Gefühl ruft die Phantasie von diesem Verweilen doch ungleich rascher zurück, als die epische Anschauung; so im gegebenen Beispiele, wo jenes Bild nur dient, die Größe des Kyrenäischen Königsgeschlechts durch den Ruhm der Argonauten, von denen es abstammt, zu verherrlichen. In der modernen Lyrik werden solche Episoden-

Digitized by Google

ähnliche Stücke weit kürzer sein, weil der subjective Charakter hier überhaupt das Anschauungs-Element weit mehr in die Enge zusammenzieht, man kann sagen, weil sie ächter lyrisch ist. Die Einheit des lyrischen Gedichts ist denn wesentlich Ton-Einheit und es gleicht jener Richtung in der Malerei, welche nicht nur die Schönheit der Zeichnung, sondern überhaupt den Werth der Gegenstände gegen den Stimmungston zurückstellt. Wir sind aber jetzt im Elemente des zeitlich Bewegten: die Ton-Einheit muß also in Ton-Unterschiede successiv auseinandergehen und kann als Einheit von diesen ebensosehr Bewegungs-Einheit heißen. Ein bestimmtes Gefühl soll im Liede den Weg gehen, den ihm seine Natur vorschreibt, und nicht ruhen, bis es erschöpft ist. Es bedarf keines Beweises, daß auch hier der Dreischlag von Anfang, Mitte, Schluß, wie wir ihn für alle Composition als organisch gegeben aufgestellt haben, das Grundgesetz der Gliederung bilden wird: Anschwellen, Ausbrechen, sich Beruhigen ist der natürliche Verlauf jeder besonderen Stimmung. Doch können diese Elemente verschiedene Stellungen zu einander eingehen und zu der Verschiedenheit dieser Stellung kommt noch die Verschiedenheit der Mischung des Gefühlsklangs mit den Anschauungs-Elementen, dem Gedankenmäßigen (Gnomischen) und dem Hindringen gegen den Willens-Entschluß. Das letzte der drei Momente, die Beruhigung, kann natürlich die mannigfaltigsten Formen annehmen, ist nicht nothwendig eigentliche Besänftigung, besteht aber wesentlich immer darin, daß das Gefühl eben in der Selbstdarstellung sich läutert, idealisirt. Pilgers Morgenlied von Göthe (Nachgel. W. B. 16), das wir oben in anderem Zusammenhang angeführt, enthält den Dreischlag der Momente in der einfachen Weise, daß im ersten Satze der Anblick von Lila's Wohnung, obwohl im Morgennebel verhüllt, Bilder seliger Erinnerung im Dichter weckt; nun folgt ein zweiter Satz, zuerst episch der ersten Begegnung gedenkend, dann rasch zu dem Gefühle der rauhen Wildheit des Trennungsschmerzes übergehend und diesem Schmerze kühn den männlichen Willen entgegenstellend, im letzten Satze aber beruhigt sich dieser Sturm nicht im Erlöschen der schmerzvollen Stimmung, sondern im Verklären derselben zur allgegenwärtigen Liebe. Dieß ist allerdings die einfachste, allgemeinste Form des Verlaufs; allein die Beruhigung kann auch in einem vollen, stürmischen Ausbruch des Gefühls liegen und dann haben wir die Umstellung, daß das zweite der drei Momente, wie sie oben aufgeführt sind, an den Schluß tritt; so schließt Gretchen's Lied „Meine Ruh' ist hin" mit dem stürmischen Wunsche, an den Küssen des Geliebten, zu dem die wühlende Sehnsucht sie drängt, zu vergehen: vorher zurückgehalten, gepreßt, erstickt stürzt hier das Grundgefühl gewaltsam wie durch eine Schleuse hervor, die sich dadurch geöffnet hat, daß die arme Verlassene das Bild des Geliebten im vollen Glanze, wie die Liebe schaut, sich vergegenwärtigt hat. Dieß ist nun

Digitized by Google

freilich keine Beruhigung im gewöhnlichen Sinn, aber als höchster Ausdruck der Sehnsucht doch ein idealer Abschluß. In Mignon's Lied „Kennst du das Land" steigert sich die Sehnsucht in ununterbrochener Folge; in drei Strophen stellt sich einfach die Dreigliederung dar; die erste malt die Natur Italiens, die zweite seine Kunst, und hier hängt sich an das vorschwebende Bild die dunkle Erinnerung der dort verlebten Kindheit; dadurch befeuert sich in der letzten Strophe die Sehnsucht, die Phantasie sucht den Weg zu dem Ziele derselben und findet ihn in einem der Alpenpässe, dessen wilde Gebirgswelt recht der zum Gipfel angelangten Heftigkeit des Wunsches entspricht, und mit diesem beschleunigten Pulse schließt das Lied. Dagegen stellt sich in Göthe's Gedicht „Rastlose Liebe" der stürmische Ausbruch an den Anfang, bildet den ersten Satz: der Dichter möchte dem Gefühl einer neuen Liebes-Anziehung sich entreißen, stürzt dem Schnee, dem Regen, dem Wind entgegen; im zweiten Satze gibt er sich davon Rechenschaft, aber wir ahnen schon, daß die Schmerzen, denen er entfliehen will, nicht so unwillkommen sind: „alle das Neigen von Herzen zu Herzen, ach! wie so eigen machet das Schmerzen!", und im dritten Satze hat er sich in das Glück ohne Ruh' ergeben und erkennt der Liebe, aus der es kommt, die Krone des Lebens zu: erst jetzt, mit diesem Geständniß ist ausgesprochen, was dem Anfange noch verschwiegen zu Grunde liegt. — Diese Winke mögen hinreichen, zum weiteren Nachdenken über die lyrische Composition und die mancherlei Umstellungen ihrer Glieder anzuregen; sie wären leicht zu vermehren, namentlich wenn wir auf die Form eingehen wollten, die eine Handlung erzählt und hiemit an das Aristotelische „Anfang, Mitte und Schluß" in ähnlicher Bestimmtheit gewiesen ist wie Epos und Drama. Wesentlich ist aber hier noch das Moment einer wiederkehrenden Unterbrechung des lyrischen Verlaufs, die denn auch am Abschlusse noch ihr Recht behauptet, hervorzuheben: es ist der Refrain, wie ihn besonders das germanische Volkslied und die durch es verjüngte Kunstpoesie liebt. Er ist zunächst überhaupt Ausdruck davon, daß das Gefühl sich in Worten eigentlich nicht auszubreiten, darzustellen vermag; so wird in Gretchen's schon besprochenem Liede: „Meine Ruh' ist hin" der erste Vers, der das Thema hingestellt hat, zum wiederkehrenden Strophen-Abschluß, zum Refrain: es ist ein mattes Zurücksinken von dem Versuche einer ausführenden Schilderung des Zustandes einer liebenden Seele, die ihr Centrum verloren hat, aber am Schlusse kann er hier nicht wiederkehren, da, entflammt am Bilde des Geliebten, das Gefühl sich Luft gemacht hat und in's Weite ergießt. Dagegen in Gretchen's Gebet faßt er als Anfang und Schluß das Ganze ein; hier ist er der Ausdruck davon, daß die Verzweiflung nur bei der göttlichen, mitfühlenden Liebe Hülfe suchen kann, er ist aber am Schluß etwas verändert, ein heftigeres Flehen. Der Refrain trägt durch seine

Digitized by Google

Einschnitte zu der sogenannten lyrischen Unordnung bei, denn unvermittelt durchbricht er die Versuche des Gefühls, zur objectiven Anschauung überzugehen; aber in Wahrheit stellt er wie eine wiederkehrende Melodie die Einheit des Grundtones aus den Wechseln und Unterschieden her; zugleich ist er ein Ruhepunct: das Gemüth hält sich an ihm fest in dem bodenlosen Wogen der Empfindung. Allerdings kann er auch aus bloßen Naturlauten, Interjectionen bestehen; die Bedeutung eines durchgehenden Bandes zum Festhalten der Grund-Empfindung bleibt ihm dann in dunklerer, der Musik enger verwandter Weise. Das Kinderlied und Handwerkslied spielt gerne mit dieser Form, um eine Körperbewegung auszudrücken, die der Gesang begleitet; die Kunstpoesie wird in Nachbildungen leicht kindisch. — Daß die lyrische Dichtung auf *Kürze* angewiesen ist, geht aus der Natur des Gefühles hervor, wie wir auf sie dieselbe Forderung schon in der Lehre von der Musik §. 764 begründet haben.

§. 888.

Die lyrische Poesie ist durch ihre Bedeutung als Wiederkehr des Standpuncts der empfindenden Phantasie in der dichtenden besonders eng auf die *rhythmische Form* gewiesen; sie führt ihrer Natur nach zum Strophenbau, bildet ihn kunstreich zu einer Vielfältigkeit verschlungener Gliederungen fort, verbindet Strophen zur Strophengruppe, deren Composition naturgemäß zu einer Gliederung von drei Sätzen neigt, endlich Strophengruppen zu größeren Ganzen. Die Grundforderung aber ist, daß Ton und Gang der Stimmung sich in der äußern Form treu ausspreche, und dieses Verhältniß soll nicht unter allzu viel Kunst leiden. Wesentlich entspricht dem Charakter der lyrischen Dichtung der Reim. Die Verwandtschaft mit der Tonkunst wird in ihr zur wirklichen Verbindung durch musikalischen Vortrag.

Die lyrische Dichtung ist enger an den Gehörssinn gewiesen, weil sie an das Bewußtsein zwar anknüpft, aber ihren Gefühls-Inhalt ihm nicht völlig zu erschließen vermag, der Ton und seine Kunstbildung aber eben die Sprache des Gefühls ist. Doch führt dieß nicht unmittelbar auf den eigentlich musikalischen Vortrag; die rhythmische Form in ihrem Unterschiede von der Musik und ihrer tiefen Verwandtschaft mit derselben ist eben der Punct, worin der Antheil des Bewußtseins, durch den jene Kunst dem Gefühle Wort-Ausdruck gibt, mit dem reinen Bewegungsleben des Gefühls geeinigt erscheint. Die verschlungenen, mit Bild und Gedanke durchschossenen Wege und Gänge des Gefühls führen nun naturgemäßer zu kunstreichen rhythmischen Gebilden; es tritt an die Stelle der fortlaufenden epischen Versreihe eine Verbindung von Reihen zu selbständigen kleineren Ganzen,

Digitized by Google

zu Strophen, und eine Aufeinanderfolge von Strophen wie dort von einfachen Reihen. Von jeher haben die Strophen dazu geneigt, den Weg des Gefühls dadurch bestimmter darzustellen, daß sie durch eine nach Länge oder Kürze überhaupt oder auch metrisch ungleiche Zeile ihre zusammengestellten Reihen abschlossen und damit das Ausathmen des Gefühls schlechthin oder das Ausathmen mit einem kurzen neuen Aufschwunge darstellten. Es war zuerst der Pentameter, der im elegischen Versmaaße zum Hexameter trat als „melodisches Herabfallen der flüssigen Säule, die im Hexameter gestiegen ist," es war dann der Epodos in verschiedenen Formen. Allein der Doppelschlag von Steigen und Sinken ist nur die allgemeinere Seite des Gefühlslebens; die Stimmung hat ihren innern Verlauf und wir haben in §. 887 auch von ihm gesagt, daß sich derselbe naturgemäß durch drei Momente bewegen wird. Als sich die Lyrik in der dorischen Chorpoesie immer kunstreicher ausbildete, stellte sich denn auch die Dreigliederung in den drei Sätzen: Strophe, Antistrophe und Epode dar. Die Minnepoesie des Mittelalters hat dieselbe Kunstform in den zwei Stollen, die der Aufgesang hießen, und dem Abgesang ausgebildet; unter den neueren Bildungen sind es namentlich mehrere italienische, die in der Verschlingung ihrer melodischen Bänder den Abschluß durch einen zwei vorangehenden Sätzen ungleichen Satz lieben, so die achtzeilige Stanze und das Sonett. Die antike Lyrik ist nun zu äußerst kunstreichen Bildungen in der einzelnen Strophe fortgegangen und hat Gruppen von Strophen mit andern zu Einer großen verbunden: eine Höhe, die jedoch bedenklich die Grenze des richtigen Maaßes berührt. Es ist nämlich der Consequenz, zu welcher der erste Theil unseres §. führt, ihre Schranke zu setzen; denn bis auf einen gewissen Grad getrieben ist das Kunstreiche der rhythmisch-metrischen Form nicht mehr Ausdruck, sondern Abzug, Ableitungskanal der Innigkeit der Empfindung: die Form wächst nicht mehr mit dem Inhalt, sondern fordert Interesse für sich und stiehlt ihm seine Wärme. Die Alten, bei denen überhaupt die äußere Kunstform mehr als eine selbständige Welt der Schönheit bestand (vergl. §. 859), konnten hierin ungleich weiter gehen, als die Neueren, ihr Formgefühl war als solches so warm, daß sie, wenn sie auch die Form mit Verlust an Interesse für den Inhalt fühlten, doch innig fühlten. Wir werden zudem sehen, mit welchen andern Seiten des unterscheidenden Charakters ihrer lyrischen Poesie dieß zusammenhängt. Dagegen schlug die ähnlich kunstreiche Ausbildung der lyrischen Formen im Minnegesang auf der Höhe, zu der sie sich steigerte, in unzweifelhafte Erkältung des Gefühls, in conventionelles Spiel und stabilen Cultus bestimmter Empfindungen um und es bedurfte der ganzen Schlichtheit des später aufblühenden Volksliedes, um zur Wahrheit zurückzukehren. Die Künstlichkeit der romanischen und muhamedanisch orientalischen Formen wird uns nöthigen, dieser Lyrik ihre

Digitized by Google

Stelle jenseits der Mitte wahrer Innigkeit anzuweisen. Was namentlich die größeren Strophensysteme betrifft, so tritt an ihre Stelle in der neueren Poesie natürlicher das Cyclische, der Kranz von Gedichten, den der gemeinschaftliche Inhalt einer umfassenden Gefühls-Situation oder Lebensepoche an geistigem Bande zusammenhält. — Das einfach Wesentliche bleibt immer, daß der Stimmungston im Rhythmus reinen Ausdruck finde. Wir zeigen die rechten Wege durch einen Blick auf Göthe'sche Balladen. „Der Fischer" ist durchaus anthitetisch gebaut; jede Strophe besteht aus zwei kleineren vierzeiligen. Das Maaß ist jambisch, also anwachsend, andringend, aber je auf eine längere Zeile folgt eine kürzere: ein Zweischlag, der auf die Anschwellung ein Gefühl des Zurücksinkens folgen läßt; die meisten der Langzeilen aber zerfallen durch eine Diäreſe in zwei Dipodien, z. B: „das Wasser rauscht, das Wasser schwoll;" „halb zog sie ihn, halb sank er hin." So geht durch das Ganze das Gefühl des anschlagenden und zurücksinkenden Wellenspiels, recht das Gefühl des Wassers und des süß, schwindlicht Verlockenden, was es hat. „Der Gott und die Bajadere" besteht aus Strophen, die je wieder aus zwei vierzeiligen gebunden sind, aber auf jede ganze Strophe folgt eine dreizeilige, die sich zu jener wie der Abgesang zum Aufgesang mit seinen Stollen verhält, übrigens durch den Schlußreim, welcher mit dem der größeren Strophen gebunden ist, sich an diese anflicht. Jene sind trochäisch und drücken durch dieses Maaß bald das Hohe der Herabkunft des Gottes, bald das sicher Continuirliche des Fortschrittes von den ersten Anlockungen und Erweisungen der Liebe bis zum tragischen Ende aus. Die kürzeren Abschlußstrophen dagegen bestehen aus längeren daktylischen Zeilen mit Vorschlag und trochäischem Schluß; sie schießen hervor, als habe das Gefühl in den Hauptstrophen nicht genug Raum gehabt, sich zu dehnen; in der ersten bezeichnet dieser Rhythmus nur das schnell Wechselnde in Mahadöh's Erdreisen, in der zweiten schlägt er zum lieblichen Tanz und Zymbel-Klang als beschleunigter Puls, in der dritten drückt er die dienstwillige Geschäftigkeit des Mädchens und die Freude des Gottes aus, in der vierten klingt er ängstlich anwachsend im Gefühle der steigenden Schärfe der Prüfungen, in der fünften athmet er befriedigte Luft, in der sechsten bricht er stoßweise durch wie die Verzweiflung, womit die Bajadere unter die Begleiter des Leichenzugs stürzt, in der siebenten scheint er unter dem tragischen Inhalte des Priestergesangs in dunkler Bangigkeit zu zittern, in der achten ist er ganz Klage und in der neunten schwebt er mit dem verklärten Paare beschwingt zum Himmel empor. Dagegen betrachte man die Braut von Korinth; ihre Atmosphäre ist schwüle Bangigkeit, es liegt wie ein bleierner Druck auf ihr; zwei kürzere Zeilen vor dem Schlusse der Strophen scheinen unter diesem Drucke nicht weiter zu können, den wiederholten Ansatz zu hemmen, den Athem einzuhalten, der dann, wie wenn der

Digitized by Google

Eintritt eines erwarteten Schrecklichen ihn befreite, in einer abschließenden längeren Zeile, doch, wie die andern, in schweren trochäischen Wellen, aushaucht, und erst in der letzten Strophe wird die Recitation diesem rhythmischen Ende einen leichteren, schließlich entlastenden Ton geben. Aehnlich verfolge man, wie die kurzen Zwischenstrophen im „Zauberlehrling" bald die unwillkommene Stetigkeit des Fortwirkens der Zauberkräfte, bald die drollig angstvolle Hast des Lehrlings, bald den ordnenden Befehl und die Lehre des Meisters ausdrücken. — Wir haben hier überall Strophenbildungen, die das Einfache verlassen, ohne zu verwickelt zu werden und namentlich ist es der Reim, der die übersichtliche Haltung sichert. Es erhellt aus Allem, was über den Charakter des Lyrischen gesagt ist, daß er in dieser Dichtart die Bedeutung, die ihm in §. 860, a. zuerkannt ist, im engsten Sinne behauptet. Er ist wesentlich stimmungsvoll und man kann sagen, daß die lyrische Form ihren Beruf, ganz Kunst der poetischen Stimmung zu sein, erst mit ihm erreicht habe. Das Verhältniß der lyrischen Dichtung zur Musik ist schon in §. 839, a. berührt. Das Epos ist zum recitirenden Vortrag, das Lied zum Gesange bestimmt. Die innige Analogie zwischen diesen ist in aller Volkspoesie wirklicher, untrennbarer Bund. Die griechische Lyrik hob ihn auch als Kunstpoesie nicht auf, sondern wuchs und vervollkommnete sich durchaus zugleich mit der musikalischen Kunst, mit den Instrumenten, und in der chorischen Form trat der Tanz hinzu, der die schwierig verschlungenen Maaße auch in die räumliche Figur übersetzte und dem Auge vortrug. Man muß sich dieß veranschaulichen, um sich klar zu machen, welche Fülle stimmungsvollen Genusses dem Griechen schon in der Form lag. Namentlich hatten Strophe, Antistrophe und Epodos die Tanzfigur der Evolution, ihrer Abwicklung und des Stillstands zur Grundlage. Nachdem nun die moderne Bildung das Band gelöst hat, ist die Lyrik der Kunstpoesie zunächst zum Lesen bestimmt, doch ist hier die Trennung vom Sinnlichen ungleich härter, als im Epischen, wie es vom öffentlichen Platze, wo einst der Rhapsode horchenden Volksmassen mit heller Stimme vortrug, in die Stube zurückgetreten ist. Mindestens gut declamirt wollen wir das lyrische Gedicht hören; allein je stimmungsvoller, je ächter lyrisch, desto weniger freilich kann dieß genügen, ja desto weniger paßt es. Es gibt eine lyrische Poesie und wir werden ihr ihre Stelle anweisen, die declamatorischen Charakter hat, aber wer keine Erzeugnisse aufzuweisen hat, die wie Gesang klingen, zum Gesang auffordern, dem Componisten entgegenkommen, der hat sich nicht wahrhaft als lyrischer Dichter bewährt; seine Werke wurzeln nicht im reinen Elemente der Stimmung.

Digitized by Google

2. Die Arten der lyrischen Dichtung.

§. 889.

Der Eintheilungsgrund für die Arten der lyrischen Poesie liegt in den verschiedenen Schritten des Prozesses, durch welchen das Gemüth den Weltinhalt in sein inneres Leben verwandelt; der Unterschied des Objectiven und Subjectiven tritt also hier in eigenthümlicher Bedeutung auf und begründet drei Formen: eine Lyrik des Aufschwungs zum Gegenstande, eine andere des reinen Aufgehens des letzteren im Subjecte und eine dritte der beginnenden und wachsenden Ablösung aus ihm oder der Betrachtung. Die andern Eintheilungsmomente (vergl. §. 864), namentlich das auf den Unterschied der Style begründete, berühren sich vielfach mit diesem entscheidenden, ohne mit ihm zusammenzufallen, sie treten vielmehr wesentlich auch neben ihm in Geltung.

Der innere Grund der bekannten Schwierigkeit der Eintheilung des lyrischen Gebiets ist natürlich der Mangel des eigentlich Objectiven: wo ein gegenständliches Weltbild gegeben wird, treten eingreifende Unterschiede des Standpuncts mit dem Erfolg auf, daß die Welt in verschiedenem Ausschnitt, Umfang, daher in erkennbar festem Unterschiede der Composition, der Behandlung, der ganzen Form zur Darstellung kommt; wo dagegen das Subject nur die Welt in sich, als in Empfindung verwandelte ausspricht, da geräth Alles in's Fließende und ist die nothwendige Folge eine unübersehliche Vielheit der Formen, deren jede Stimmung in jedem Moment eine neue erfinden kann. Die Stimmungen selbst aber sind unendlich nach Individuen und Momenten und jede einzelne wieder unendlich gemischt; nur Ein großer Haupt-Unterschied läßt sich aufweisen, nämlich eben derjenige, den der §. aufstellt und den wir sogleich erläutern, aber mit dem Vorbehalte, daß die genauere Benennung der Formen nicht eine bestimmte Gestalt, sondern nur einen Ton, einen Charakter bezeichnen kann: das Hymnen-, das Lieder-artige u. s. w. Wir haben die epische Poesie nach dem Unterschiede der Style eingetheilt und dadurch gewonnen, daß die logische Folge im Allgemeinen zugleich als die geschichtliche erschien. In einer Kunstform ohne eigentliche Objectivität kann der Styl-Gegensatz eine so durchgreifende Bedeutung nicht haben. Es wird ein solcher natürlich auftreten: der plastisch-ideale Styl wird objectiver in seiner ganzen Haltung sein und ebendarum mehr entwickelnd, weniger unruhig verfahren, mehr

Digitized by Google

Gedanken-Elemente beimischen, er wird vermöge dieser Eigenschaften seinen Standpunct weniger in jener Mitte einnehmen, wo der Inhalt rein in lauter Stimmung aufgeht, sondern mehr in der ersten und dritten unter den Formen des Prozesses, die der §. unterscheidet, wogegen der charakteristische Styl recht entschieden der rein lyrischen Mitte angehören wird; dieser Unterschied wird sich also mit unserer auf das Allgemeine des innern Prozesses gegründeten Eintheilung berühren, aber nur theilweise in einer Art, worin die logische Ordnung zugleich die historische ist, er wird nicht mit ihr zusammenfallen, vielmehr es wird sich zeigen, daß, obwohl die eine Stylrichtung mehr auf dieser, die andere auf jener Stufe des Prozesses ihre Stellung hat, doch auf jeder Stufe jede von beiden auftritt und Unterschiede innerhalb derselben begründet. — Es könnte sich fragen, ob nicht der Unterschied der Auffassungs-Arten der Phantasie (bildend, empfindend, dichtend), welcher die Eintheilung der Zweige überhaupt bedingt, hier, im Lyrischen, auch als Grund für die Unter-Eintheilung einzuführen sei. Allein die Subjectivität bildet zu sehr den Charakter des ganzen Zweiges, als daß dieser Unterschied hier von durchgreifender Kraft sein könnte. Es wird sich allerdings finden, daß die erste der Formen, wie sie sich nach unserer Eintheilung unterscheiden, mehr epische Elemente hat, von der zweiten erhellt bereits, daß sie im engsten Sinne lyrisch zu nennen ist, die dritte durcharbeitet das Gefühl mit der überwachsenden geistigen Besinnung und könnte so in gewissem Sinn als dichtend bezeichnet werden; allein im Ganzen und Wesentlichen ist dieser Unterschied demjenigen, den wir aus dem Prozesse der Empfindung entnehmen, nur verwandt und ähnlich, keineswegs gleich. Dieß ergibt sich, wenn wir den letzteren nunmehr genauer, wiewohl nur in vorläufiger Kürze, ansehen. Vorbereitet ist die Sache schon in §. 864, wo gesagt ist, daß in der Unter-Eintheilung auf einem Puncte der Unterschied des Objectiven und Subjectiven in neuer, eigenthümlicher Bedeutung sich geltend mache. Wenn im engsten Sinne lyrisch diejenige Form ist, in welcher der gegenständliche Inhalt des Lebens ganz in Empfindung verwandelt aus dem Subjecte spricht, so wird diese reine Mitte naturgemäß zwei Extreme neben sich haben: auf dem einen wird die Verwandlung noch nicht ganz vollzogen sein, auf dem andern nicht mehr in ihrer vollen Reinheit bestehen; was aber zunächst als Zeitbezeichnung erscheint, wird sich, wie überall in den wesentlichen Sphären des Geistes, zugleich als bleibende, nothwendige Form fixiren. Die eine dieser Formen, welche *vor* die Mitte fällt, ist objectiv in dem Sinne, daß das Subject nicht wagt, nicht vermag sein Object ganz in sich hereinzuziehen, daß es nur *zu* ihm sich erhebt, an es hinsingt, zu ihm auffingt. Man sieht, daß hier Objectivität etwas Anderes bedeutet, als gegenständliche Darstellung im Sinne der bildenden Phantasie; es ist darunter allgemein

Digitized by Google

zu verstehen, daß bei aller Begeisterung der Gegenstand außer und über dem Subjecte bleibt; allerdings aber wird in der Behandlung die Objectivität in diesem Sinn Objectivität in jenem Sinne mit sich bringen. In der mittleren Form dagegen singt der Inhalt, ganz Gefühl, Stimmung geworden, so unmittelbar, als wäre kein Prozeß der Durchdringung vorhergegangen, aus dem Subjecte heraus. Diese Form ist also die schlechthin subjective. Es wird sich zwar zeigen, daß sie das Objective im Sinne der bildenden Phantasie, des Epischen, nicht ausschließt, daß vielmehr gewisse Gebilde der lyrischen Dicht-Art, worin dieß Element recht bestimmte Gestalt annimmt, gerade ihr angehören; aber eben hier, wo der Stoff objectiv gesetzt ist, wird die Behandlung um so entschiedener den rein subjectiven Empfindungscharakter tragen. Da sowohl demnach jene erste, als auch diese zweite, mittlere Form epische Anschauungs-Elemente zur Ausbildung bringt, freilich jede auf ganz andere Weise, so leuchtet ein, daß die Eintheilung der Hauptformen nicht auf dieses Moment gegründet werden kann, vielmehr objectiv und subjectiv hier etwas Anderes bedeutet, als bildend und empfindend. Im andern Extreme, in der dritten Form, klingt das Gefühl aus, kühlt sich leise zur Betrachtung ab, allein solche Auflockerung gegen den Gedanken hin ist doch etwas spezifisch Anderes, als was wir dichtende Phantasie nennen; diese stellt die Welt als eine im engsten Sinn geistig bewegte dar, aber das intensiv Geistige dieser Auffassungs-Art ist an sich durchaus nicht mit dem Verhalten zu verwechseln, worin die Betrachtung die Oberhand gewinnt. — Es erräth sich nun leicht, daß diese Formen in enger Beziehung auch zum Unterschied der Stoffe stehen, doch kann auch der Zweifel nicht eintreten, ob nicht auf dieses Moment die Eintheilung zu gründen sei; denn wiewohl die eine Form mehr zu dieser, die andere mehr zu jener Sphäre von Stoffen neigt, so greift dieß doch keineswegs durch, vielmehr umgekehrt, die Formen greifen durch den Unterschied der Stoffe wieder durch und wenn z. B. die Lyrik des Aufschwungs nicht wohl anmuthigen, leichten, zierlichen Inhalt behandeln kann, so eignet sich doch die Lyrik der reinen Empfindung sehr wohl erhabenen an und die der vortretenden Betrachtung dehnt sich ohnedieß offenbar über jederlei Gegenstand aus. Hiemit haben wir auch bereits den Unterschied der Grundgegensätze im Schönen (Stimmungs-Unterschiede der Phantasie im allgemeineren Sinne: einfach schön, erhaben, komisch) berührt; da aber trotz der sichtbaren Beziehung der ersten Form auf das Erhabene, der zweiten auf das Anmuthige schlechthin einleuchtet, daß die zweite auch erhaben sein kann und daß doch zugleich sie vorzüglich das Komische ergreifen wird, und daß die dritte sich über die Stimmungen wie über die Stoffe frei verbreitet, so gibt es auch keine etwaige Meinung zu widerlegen, welche das Lyrische nach diesem Prinzip eintheilen wollte. — Was endlich die geschichtliche Ordnung

Digitized by Google

betrifft, so bringt es der Charakter des Lyrischen mit sich, daß sie in der logischen Eintheilung zerworfen wird. Am meisten wird dieß mit dem Orientalischen der Fall sein, das in der Lyrik eine ganz andere Stelle einnimmt, als in den Hauptgebieten der Kunst im Großen, wogegen die successive Folge des Classischen und Neueren mit der logischen mehr, aber keineswegs consequent, zusammenlaufen wird. — Wir bemerken nur noch, daß Hegel's Eintheilung einen Ansatz der unsrigen enthält, ihn aber nicht vollzieht, da in ihr die dritte Form, die betrachtende Lyrik, als Unterabtheilung dessen auftritt, was wir als mittlere Form setzen, nämlich des Liederartigen, dagegen die Ode, die wir ganz anders stellen werden, den mittleren Platz einnimmt (s. Aesth. Th. 3, S. 458. 465).

§. 890.

In der Lyrik des Aufschwungs erscheint der Inhalt dem Subjecte 1.
wesentlich als ein erhabener, so daß es ihn nicht in sich hereinzuziehen und ganz
in Gefühlsleben umzusetzen vermag; er bleibt außer ihm, also objectiv, und es
singt, in seinen Tiefen mächtig bewegt, zu ihm hinauf: das Hymnische.
Diese Form entspricht vorzüglich der classischen Poesie; ihr direct idealer, plasti- 2.
scher Styl bildet hier das epische Element nebst dem gnomischen in der breitesten
Entwicklung aus, welche das Lyrische zuläßt. Dieß verändert sich auch in den
spezielleren Formen des Dithyrambs und der Ode nicht, in welchen der
subjective Prozeß zu der Trunkenheit der ersten Aneignung des übergewaltigen
Inhalts und dann zu der kunstvollen Bemeisterung dieses Zustands fortgeht.
Die orientalische Hymnik ist ungleich subjectiver und ebenso, obwohl in anderem 3.
Tone, die romantische und die moderne.

1. Der Inhalt „erscheint als ein erhabener", d. h.: das Hymnische gehört dem Bewußtsein an, das die Kräfte, welche die Welt bewegen, ihrer Ausbreitung und Zerstreuung im einzelnen Wirklichen entnimmt und als absolute Mächte, als Wesen für sich, als Hypostasen sich gegenüberstellt. Es erhellt sogleich, daß die Form der lyrischen Poesie, welche sich darauf gründet, vorzüglich dem Götter-glaubigen, dem mythischen Bewußtsein angehört, aber keineswegs allein; vielmehr kann auch der Geist, der durch die Aufklärung die Welt entgöttert hat, jenen großen, zusammenfassenden, eine Idee von ihrer Verwirklichung im Einzelnen getrennt für sich hinstellenden Act vornehmen; ein solches modernes Gedicht wird uns eigentlich factisch zeigen, wie der Götterglaube entstanden ist, mag es nun zur eigentlichen Personification fortgehen oder nicht. Sei es die Freundschaft, die Freude, jede große sittliche Empfindung, sei es eine Naturkraft, die als eine selbständige Macht angeschaut wird, ohne daß eine eigenthümliche

Digitized by Google

Perſonbildung einträte: die Vollziehung dieſes Schrittes ſcheint immer in nächſter Nähe zu ſchweben, wie in Hölderlin's herrlicher Hymne an den Aether ohne ausdrückliche Perſonification die Alles umſpannende, nährende, labende Naturpotenz zu einem Gott wird. Dieß verändert ſich nicht, wenn Fürſten, Helden, Landſchaften, Städte, Handlungen, furchtbare Ereigniſſe, einzelne gewaltige Natur-Erſcheinungen beſungen werden: ſie wachſen in der ganzen Auffaſſung und Behandlung, ſowie durch die ſpeziellern Anknüpfungen an abſolute Mächte, an Götter, ſelbſt zu Göttern an, der Weg iſt nach dieſer Seite hin nur ſo zu ſagen analytiſch, bei der unmittelbaren Wendung an das Göttliche ſynthetiſch. Keineswegs wird nun durch die Objectivität in dieſem Sinn einer erhabenen Form das Lyriſche aufgehoben; vielmehr gerade weil vor der Uebermacht des Gegenſtands das Subject zu verſchwinden droht, weil ſie auf ſein Empfindungsleben drückt, ſo ringt dieß, in ſeinen Tiefen erſchüttert und aufgeboten, um ſo gewaltiger und ſchwellt ſich an, dem Gegenſtande näher zu kommen und ihn ſo zu bewältigen, daß ſeine unendliche Größe als ganz vom Dichter empfunden erſcheint, es bewegt ſich um ihn, häuft Prädicat auf Prädicat, muß aber doch am Ende geſtehen, daß es ihn nicht erſchöpft hat, wie Haller am Schluſſe ſeiner Hymne auf die Ewigkeit von dieſer ſagt: er ziehe die Millionen Zahlen ab und ſie ſtehe ganz vor ihm; ſo löst ſich der Verſuch der Bewältigung ſchließlich in die reine Ausrufung auf und das Verſtummen in dieſer iſt eben ächt lyriſch. Es bleibt bei einem Hinan- und Hinauffingen an den Gegenſtand. Dieß iſt ein Tadel, wenn man vom Lyriſchen überhaupt ſpricht, nicht, wenn es in beſonderem Sinne von einer ſeiner Formen ausſagt. Nur wo dieſe Form einſeitig in einer ganzen Epoche, wie in der Zeit nach Klopſtock herrſcht, erſcheint ſie als Mangel. Sie hat das ganze Recht des Erhabenen.

2. Es folgt zunächſt aus dem mythiſchen Charakter des Hymniſchen, daß daſſelbe vorzüglich der claſſiſchen Lyrik als naturgemäßes Element entſpricht. Der Begriff des Objectiven, wie er dieſer Gattung des Lyriſchen zu Grunde liegt, iſt zwar, wie wir zum vorh. §. gezeigt haben, von der allgemeinen äſthetiſchen Bedeutung, wie wir ihn ſonſt anwenden, verſchieden, allein unbeſchadet dieſes Unterſchieds tritt hier nothwendig ein inniger Zuſammenhang ein: eine Lyrik, die dem Verhalten des Bewußtſeins nach ihren Inhalt objectiv außer und über ſich behält, wird vorzüglich von demjenigen Kunſtſtyle ausgebildet werden, der überall im Sinne der bildenden Kunſt, und zwar der Sculptur, und im Sinne der bildend dichtenden Phantaſie, alſo der epiſchen Form, auf klare Geſtaltung und Schönheit der einzelnen Geſtalt dringt. Es kann ſich fragen, ob eine ſolche Art der Phantaſie überhaupt Beruf zur lyriſchen Dichtung habe, die Antwort wird aber ſein, es werde ſich ähnlich verhalten, wie mit der Malerei, welche dieſem

Digitized by Google

Ideale nicht verſchloſſen war, aber im plaſtiſchen Geiſte behandelt wurde; nur iſt nicht zu vergeſſen, daß die Poeſie als die geiſtigſte Kunſt in allen ihren Sphären den verſchiedenen hiſtoriſchen Standpuncten der Auffaſſung offener ſein muß, als andere Kunſtformen, daß alſo auch die Griechen in der Innerlichkeit, die ſich im Wort ausdrückt, tiefer mußten gehen können, als in der, welche ſich durch die Farbe ausdrückt. Doch nicht ſo tief, als die Gattung in der ganzen Intenſität ihres Begriffes es fordert, und ſo blieben ſie denn in der Lyrik epiſch und ſagte ihnen ebendaher diejenige Form beſonders zu, worin der Durchdringungsprozeß des lyriſchen Verhaltens ſich auf ſeiner erſten Stufe befindet. Die erſte, im engſten Sinn epiſch lyriſche Geſtalt tritt in den ſog. Homeriſchen Hymnen auf; die Form des Anrufs iſt kurz, der Hauptkörper beſteht in der Erzählung der Thaten des Gottes. Es waren urſprünglich Proömien rhapſodiſcher Geſänge, die ſich dann ablösten und als ſelbſtändige Form ausgebildet wurden; ſo haben wir hier einen Reſt jenes Keimes, in welchem anfangs das Epiſche und Lyriſche noch ungeſondert lagen. Von da ſchritt die Lyrik der Griechen durch die elegiſche und jambiſche Dichtung der Jonier zur meliſchen und zur choriſchen der Dorier fort. Es iſt die letztere, welche hieher gehört; die elegiſche werden wir zur dritten Stufe ziehen, die meliſche entſpricht dem Lieder-artigen und ihr Charakter wird ſich inſofern als ächter lyriſch erweiſen; allein auch dieſe beiden hatten doch ungleich mehr epiſche Färbung, als dasjenige, was ihnen in der neueren Lyrik entſpricht, und, was das Wichtigſte iſt, die Krone des Fortſchritts war eben jene choriſche Form der doriſchen Dichtung, welche bei aller innerlichen Erregung doch die epiſchen Elemente gerade am ſtärkſten ausbildete. Dieſer Geſang, der ſeinen Gipfel in Pindar erreichte, war ſeinem ganzen Geiſte nach objectiv, monumental. Er ſprach dieß ſchon in ſeiner Form aus, denn er wurde unter Begleitung von Muſik und Tanz bei öffentlichen Veranlaſſungen, Gottesdienſt, Empfang und Begleitung der Sieger in den öffentlichen Spielen ſtets von ganzen Chören vorgetragen. Der Inhalt konnte wohl auch der Sphäre des ſchönen Lebensgenuſſes angehören, aber die höhere, wahre und herrſchende Beſtimmung dieſer feierlichen Formen waren doch die Götter, die Helden, das Vaterland: es iſt hymniſche Dichtung. Der reiche und kunſtvolle Bau der Strophe, ihre Gliederung in Strophe, Antiſtrophe und Epode war das Prachtgewand für dieſen gewaltigen Inhalt, für die breiten und tiefen Wellen der Erſchütterung, womit er das Gemüth bewegte. Nun iſt allerdings gerade in dieſer Gattung die ſogenannte lyriſche Unordnung, die als ein Hauptmerkmal der Ode angeſehen wird, heimiſch geworden, aber wir ſehen zunächſt von dieſer „labyrinthiſchen Compoſition“ ab, wie ſie ja in der That auch erſt durch Pindar ihre Ausbildung erhielt; ſie hob ohnedieß, ſo ſehr ſie damit in Widerſpruch zu ſtehen ſcheint, den Grundzug

Digitized by Google

keineswegs auf, welchen dieſe höchſt reiſe Lyrik mit jenen homeriſchen Hymnen immer noch gemein hatte. Dieß war denn eben die epiſche Haltung. Es wird eine Reihe hoher Sculpturbilder aufgeſtellt, der Gott, der Held, die Stadt, die Landſchaft durch Darſtellung der Thaten, Schickſale in reiner Formenpracht aufgezeigt. Der Dichter trägt aus allen Sphären, die in Verbindung mit ſeinem großen Gegenſtande ſtehen, epiſche Glanzpartieen herbei, wirft auf ihn ihre vereinigten Strahlen. Die einzelnen epiſchen Theile ſind ſelten lang, aber ſie laufen doch an dem gegebenen Bilde epiſch fort: ſie *entwickeln*, und wenn wir vom lyriſchen Style geſagt haben, daß er weſentlich *nicht* entwickle, ſo müſſen wir nun hinzuſetzen, daß der lyriſche Styl der Griechen eben hiedurch im Lyriſchen das Epiſche behält. Zu dieſem Entwickeln gehört aber auch das Fortgehen von einem epiſchen Bilde zum andern; mag es immerhin zunächſt noch ſo ſehr als ein Sprung erſcheinen: es iſt doch ein Entwickeln im Sinne des Anſammelns vieler Bilder, um den Gegenſtand mehr für das innere Auge, als für das Gefühl, in volles Licht zu ſetzen. Hiezu kommt nun ein anderer Zug: die ſtarke Herrſchaft des Gedanken-Elements, des Gnomiſchen. Sie iſt ſo bedeutend, daß die Frage entſtehen könnte, ob wir nicht die geſammten Formen der ausgebildeten Lyrik des claſſiſchen Alterthums in jene Sphäre verweiſen ſollen, welche wir Lyrik der Betrachtung nennen. Was nicht einen beſtimmten Gehalt ausgeſprochener ernſter Lebensweisheit enthielt, hätte dem Griechen nie als ein Gedicht höherer Gattung gegolten. Daran knüpft ſich von ſelbſt das Ausmünden nach der Seite der Willensbeſtimmung: Rath, Warnung, Aufforderung. Dennoch ſchwimmen dieſe Einträge in einem hinreichend ſtarken Elemente gewaltiger Erregung, um den Wärme-Grad des lyriſchen Charakters zu retten. — Ein ganz organiſcher Gang der Fortbildung ſtellt ſich nun dar, wenn wir dieſe hymniſche Dichtung von den homeriſchen Hymnen, dann von den noch nicht ſo labyrinthiſch, wie von Pindar, componirten Kunſtwerken der choriſchen Poeſie zu den *Dithyramben* und von da zu jener Fixirung der kühn abſpringenden Compoſitionsweiſe begleiten, wie ſie ſich als Hauptmerkmal der *Ode* im ſpäteren Sprachgebrauche feſtgeſetzt hat. Wir dürfen nämlich den Dithyramb als diejenige Form des lyriſchen Prozeſſes betrachten, wo der Inhalt in das Subject herübertritt, aber das ihm nicht gewachſene Gefäß in's Wanken bringt und überfluthet. Er wird Stimmung des Subjects, aber dieſes iſt von dem zu ſtarken Trunke berauſcht, mit der innern Betäubung kommt die techniſche Form in's Schwanken und ſchweift ungebunden in den verſchiedenſten Rhythmen hin und her. In Griechenland hatte dieß die beſtimmte Bedeutung, daß der Dithyramb dem Dionyſos galt, der Gottheit, die, wie keine andere, eine tief myſtiſche Einwohnung des All-Lebens in das innerſte Seelen- und Nervenleben des Menſchen darſtellte. Das epiſche Element blieb allerdings auch hier, indem

Digitized by Google

ein Vorſänger die Thaten und Leiden des Gottes vortrug: nach der andern Seite ein Keim des Dramatiſchen, woraus bekanntlich die Tragödie entſtand. Was aber den Griechen Dionyſos war, das iſt uns jeder Moment der leidenſchaftlich dunkeln Erregung, worin das Höchſte und Bedeutendſte uns erfüllt, ohne unſer eigenſter Beſitz zu werden, ohne zum ſtillen, freien und klaren Leben des Gefühls, worin wir ganz uns ſelbſt haben, ſich abzuklären. — Ode heißt in dem intenſiven Sinne, wie der Sprachgebrauch ſich feſtgeſetzt hat, ein hoch erregter Geſang weſentlich erhabenen Inhalts in kunſtreichen Strophen und kühn abſpringender Compoſition. Man darf dann ſtreng genommen die leichteren Formen und kürzeren Strophen mit menſchlich vertrauterem, erotiſchem und verwandtem Inhalt, wie ſie der meliſchen Poeſie, der Aeoliſchen und Anakreontiſchen, angehörten, nicht Oden nennen; will man auch das eine jener Merkmale, die kunſtvoll reiche Strophenbildung (und den Tanz) fallen laſſen, ſo bleibt doch das andere ſtehen und man wird demnach unter den Horaziſchen Gedichten und den neueren Nachahmungen nach dieſer genaueren Bezeichnung nur das Ode nennen, was erhabenen Inhalt, angeſpannt hohen Ton und die ſogenannte lyriſche Unordnung in der Compoſition hat. Es gibt keine ſcherzende, leichte Ode, man müßte denn ſchließlich an dem Merkmale des Anrufs, des antiken Tons und Rhythmus, wie er eine ſelbſtändige Klang-Schönheit darſtellt, überhaupt ſich genügen laſſen, um den Begriff der Ode zu beſtimmen und jene weſentlichen Bedingungen ganz aufgeben. Was nun die Abſprünge in der Compoſitionsweiſe betrifft, ſo haben wir allerdings dieſen Zug ſchon in der Darſtellung des lyriſchen Charakters überhaupt aufgenommen, um an ihm den Gegenſatz der objectiven und der lyriſchen Ordnung zu zeigen. Allein dieſe kann ihre Eigenthümlichkeit, ihren ſchweifenden Charakter in einem ungleich beſcheideneren Maaße des Abſpringens genugſam offenbaren; es iſt Zeit, ſich zu geſtehen, daß die Pindariſche Methode etwas höchſt unabſichtlich Entſtandenes mit einem Uebermaaße der Abſicht fixirt. Die gar zu weiten Sprünge ſind eine Nachahmung jenes Irrens der Phantaſie, das der bachiſchen Trunkenheit, dem Dithyramben, angehört, und halten mit Bewußtſein das recht eigentlich Unbewußte feſt, machen es zur Manier. Die Ode im ſtrengeren Sinne des Worts, wonach eben die lyriſche Unordnung ein weſentliches Merkmal des Begriffs bildet, zeigt daher einen inneren Widerſpruch, durch den ſie genau an die Grenze des Hymniſchen fällt und eigentlich zur Lyrik der Betrachtung fortleitet, die wir aber aus höheren Eintheilungs-Gründen noch nicht unmittelbar folgen laſſen. Hegel ſagt demnach (a. a. O. S. 458) richtig, ſie enthalte zwei entgegengeſetzte Seiten: die hinreißende Macht des Inhalts und die ſubjective poetiſche Freiheit, welche im Kampfe mit dem Gegenſtande, der ſie bewältigen will, hervorbricht; Gluth und unläugbarer Froſt ſind in ihr verbunden.

Digitized by Google

a. Der erhabene Inhalt kann tiefer in das Gemüth steigen, jener Ton des Schütterns und Dröhnens im Innersten, der dem Hymnischen eigen ist, kann wärmer, inniger erklingen, ohne daß darum das Verhalten zu einem außer und über dem Subjecte schwebenden Gegenstande sich verändert. Das epische und gnomische Element tritt zurück, der Styl entwickelt ungleich weniger in Erzählungsform, sondern häuft kürzere Bilder in rascher Folge wie Brillanten auf das angestaunte Object. In der alt-orientalischen Welt waren es die Semiten, welche ein tieferes subjectives Empfindungsleben führten, als die andern Völker (vgl. §. 433, a.). Die Unruhe der lyrischen Bewegtheit bildet den Charakter ihrer Poesie. Da nun aber die Grundstimmung auch hier die erhabene ist, so ergibt sich von selbst eine bedeutende Entwicklung des Hymnischen im Lyrischen. Es tritt nirgends so stark und schön hervor, als in den Psalmen der Hebräer. Hegel hat (a. a. O. S. 456) das Aufjauchzen und Aufschreien der Seele zu Gott aus ihren Tiefen, das prachtvolle unruhige Bilderhäufen in kräftiger Kürze charakterisirt. — Das Mittelalter beginnt mit seinen lateinischen Hymnen wieder in objectiverem Style, der doch so viel gefühlter ist, als der antike (Stabat mater u. And.); die Hymnen auf die Maria, auf die Dreieinigkeit in der mittelhochdeutschen Poesie dagegen sind episch nur im Sinn eines unersättlichen Drangs, an dem unerschöpflichen Gegenstande der mystischen Verzückung jede mit irgend einer Pracht des Bildes darstellbare Seite zu erschöpfen, der gefühltere Styl wird ganz zum heißen Tone der Inbrunst (man sehe z. B. Gottfried's von Straßburg Hymnen auf die Maria). — Die moderne Zeit hat hohe Wahrheiten, sittliche Gesetze, Natur-Anschauungen zunächst ohne Personification zum natürlichen Gegenstand hymnischer Begeisterung. Obwohl hier die Objectivität im Sinne gegenübergestellter Persönlichkeit wegfällt, bleibt sie doch, wie oben bemerkt, stehen im Sinne stets vorschwebender Nähe einer Götter-artigen Anschauung, aber die Rationalität der Auffassung führt diese hohe Lyrik unserer Zeit doch sachte, enger oder ferner an die Grenze der betrachtenden Poesie. So Göthe's edle Hymnen: Gesang Mahomet's, Gesang der Geister über den Wassern, das Göttliche, Grenzen der Menschheit, Meine Göttinn, Hölderlin's schon erwähntes: An den Aether, ferner: das Schicksal, an den Genius der Kühnheit. Ein Theil dieser Gedichte nennt schon Götter oder setzt vernehmlicher an, die Idee, die den Haupt-Inhalt bildet, zu vergöttlichen, vollzogen ist der Schritt in den herrlichen zwei Gebeten der Göthischen Iphigenie: „Du hast Wolken, gnädige Retterinn" und „Es fürchte die Götter das Menschengeschlecht", in Hölderlin's hoch classisch und ewig wahr gefühltem „Schicksalslied Hyperions". In Göthe's „Prometheus" dreht sich das Hymnische merkwürdig so, daß die Hoheit der Götter eigentlich in den sie antrotzenden Helden herübertritt. Daß das Dithyrambische eine bleibende Seelen-

Digitized by Google

stimmung ist, zeigt die neuere Poesie in „Wanderers Sturmlied“ und „Harzreise im Winter“ von Göthe. Hier sieht man die Sprünge des Dithyramben, wie sie die Ode künstlich methodisirt hat, in wahrhafter Trunkenheit der Stimmung. Der moderne Dichter wird hier in der rhythmischen Form sich fesselloser bewegen, als der antike, der im wilden Wechsel doch die einzelne rhythmische Gruppe strenger maß. Die Ode nun ist vielfach und schön von den Deutschen nachgebildet, freilich mehr so, daß in der Form die kürzern alcäischen und sapphischen Maaße gebraucht sind, die wir nur der Ode im ungenauen Sinne des Worts zuerkennen, während dagegen der Inhalt meist hoch geht, wie es die Ode im engeren Sinne will. Klopstock, Hölderlin, Platen haben hierin das Schönste geleistet. Wir haben solche Erzeugnisse zu beurtheilen wie moderne Sculpturwerke, welche im classischen Idealstyle Götter nachbilden, oder richtiger, wie moderne Gemälde, die den classischen Mythus mit seinen reinen Formen, aber einem Anhauch moderner Seele behandeln: sie werden den feiner Gebildeten und ihrem Klanggefühle immer eine Quelle reinen Genusses sein, aber niemals sich wahrhaft einbürgern, niemals der Nation geläufig werden.

§. 891.

Die wahre lyrische Mitte, worin der Inhalt rein im Subject aufgeht, so daß dieses ihn ausspricht, indem es frei und einfach sich und seinen augenblicklichen Stimmungszustand ausspricht, begreift die große Masse des Liederartigen. Alle Grundzüge des Lyrischen (§. 884—886) gelten vorzüglich von dieser Form. Unmittelbarkeit, Schlichtheit, Leichtigkeit, Sangbarkeit ist seine Natur. Demnach sagt ihm menschlich vertrauter, anmuthender Inhalt zu, doch keineswegs ist es darauf beschränkt, es kann die höchsten Gegenstände behandeln, die tiefsten Kämpfe des Herzens, die tragischen Leiden des Einzelnen und des Gesammtlebens so gut, als jede Freude und inniges Naturgefühl, wenn sie nur ganz in subjective Empfindung eingegangen sind. Aber auch das Komische gehört in vollerer Ausdehnung nur diesem lyrischen Gebiete. Vom Individuellen neigt das Lied nothwendig zum Geselligen.

Hier namentlich ist die Schwierigkeit fühlbar, daß es keine bestimmten Formen gibt, von denen man sagen kann: dieß sind Lieder. Es ist der Ton, aus dem die Gattung erkannt werden muß, und hiezu gibt den nächsten und einfachsten Anhalt die Vergleichung mit dem Hymnischen. Will man den Unterschied von diesem recht deutlich wahrnehmen, so halte man Schiller's Hymne an die Freude und Göthe's Tischlied: „Mich ergreift, ich weiß nicht wie“ zusammen: jener singt die Freude an, bewegt sich um sie und zählt ihre Wirkungen auf (ob gut oder nicht gut, geht uns hier nicht

Digitized by Google

an), aus dieſem ſingt, ganz Stimmung, ganz Gegenwart und Augenblick, die Freude heraus. Es bedarf keines Beweiſes mehr, daß in dieſem Gebiete die lyriſche Poeſie allein ganz ſie ſelbſt iſt und daß auf ihm der Dichter ſeinen Beruf zu ihr bewähren muß. Schiller hat kein einziges reines Lied und im Lyriſchen kann wirklich nicht die Frage ſein, wer ſpezifiſch mehr Dichter ſei, er oder Göthe. Was jene Grundmerkmale des Liedes heißen wollen, daß es friſchweg, leicht, im Entſtehen ſchon wie geſungen, einfach, naiv hervorfließe, kann man an Göthe's Liedern wie an einer reinen Norm erſehen. Vom Liede wird denn namentlich auch gelten, was in §. 886 über die Situationsfarbe des Lyriſchen geſagt wurde: man muß durchſehen, wie in einer beſtimmten Lage dieſer Stimmungszuſtand entſtanden iſt, in beſtimmtem Augenblicke die Welt ſo und nicht anders im Dichtergemüthe gezündet hat, das innig und ewig Wahre muß doch ganz den Charakter der Zufälligkeit tragen und das ganz Freie den Charakter des nicht anders Könnens, denn der Dichter iſt hier erzeugender Geiſt und reines Naturkind, Stimmungskind, ganz in Einem. — Sehen wir nun nach dem Stoff-Unterſchiede, ſo verhält ſich hier das Lied nicht ausſchließend wie das Hymniſche. Es wird natürlich mit dem breiteren Theile ſeiner Baſis ſich auf dem Boden des heiteren Lebensgenuſſes feſtſetzen, Liebe, Wein, Tanz, geſellige Luſt, Naturgenuß wird ſein liebſtes Thema ſein, denn das menſchlich Vertraute, Kampfloſe ſchlüpft natürlich leichter ganz in das Herz, wird ganz Stimmung, als das Hohe, Monumentale; der holde Leichtſinn in Göthe's Vanitas Vanitatum Vanitas ſtellt eigentlich dieſe reine, freie, widerſtandsloſe Bewegung in normaler Reinheit dar. Allein auch das Erhabene entzieht ſich dem Liede nicht, denn es kann volle Immanenz im Gemüthe des Subjectes werden. Dieß gilt denn zuerſt von dem abſolut Erhabenen: es tritt als Andacht in die Seele und wird zum Liede. Andacht iſt nun freilich auch die Stimmung der Hymne, allein wir müſſen hier das Wort in dem engeren Sinne nehmen, der diejenige Religion vorausſetzt, welche die Idee der Immanenz im Begriffe der göttlichen Liebe beſitzt und die Bewegung der Andacht zu Gott zu einer Bewegung der Liebe im reinen und hohen Sinne des Wortes erhebt; die Diremtion zwiſchen dem abſoluten Gegenſtand als einem außerweltlich perſönlichen und dem Subjecte bleibt der Vorſtellung nach ſtehen, wird aber der That nach durch die Innigkeit der Andacht wie durch einen milden Strom wieder ausgeglichen; in dieſem harmoniſchen Fluſſe iſt jene Erſchütterung des Hymniſchen und Dithyrambiſchen, wobei immer eine herbere Entgegenſetzung zu Grunde liegt, verſchwunden und kann ſo der ſchlichte Erguß des innigen Liedertons eintreten. Das Lied ſchließt denn natürlich auch menſchlich erhabenen Inhalt nicht aus, es feiert Kämpfe des Staats, Freiheit, Vaterland, große Helden und Thaten, wenn nur immer der Stoff ganz Fleiſch und Blut des ſubjectiven

Digitized by Google

Gefühls geworden ist. Noch weniger natürlich sind dem Liede die tiefen inneren Brüche des individuellen Lebens fremd, die Tragödie des Herzens in der ganzen Tonleiter vom wildesten Sturme der Leidenschaft bis zum hinschmelzenden Seufzer der Wehmuth. Jene dunkeln Abgründe der Seele in den Liedern Mignon's und des Harfners sind doch in die reine Farbe des Liedes getaucht. Der Kampf im Innern ist ein Dornenweg durch die schwersten Brechungen, Vermittlungen, allein auf seinen Stadien schwillt die dunkle Summe derselben zur einfachen Unmittelbarkeit und elementarischen Gewalt des Gefühles an, wie es im Liede durchbricht. Noch ist hervorzuheben, daß von den Stoffgebieten nun auch das landschaftliche bestimmter wieder auftritt. Es ist dieß die einfache Umkehrung des Satzes, daß das Landschaftgemälde wesentlich lyrisch ist (vergl. §. 698, 1.), und nach dem dort Ausgeführten bedarf es keines weiteren Beweises, daß das Gefühl auch ohne Vermittlung der bildenden Phantasie an die Betrachtung der Natur anschießt, wie sie uns das Gegenbild unserer Stimmungen darbietet. Ja dasselbe kann — darauf werden wir zurückkommen — ganz, ohne von sich zu reden, in einem Landschaftbild aufgehen. Mit der Ausdehnung über alle Stoffsphären ist nun aber auch die andere über die großen Grundgegensätze des Schönen so gegeben, daß neben dem Anmuthigen und Erhabenen die Welt des Komischen in freier Fülle sich öffnet. Ist ja doch das Komische die im engsten Sinn subjective unter den Formen des ästhetischen Widerstreits, ganz Wohlsein des Subjects, also ganz Stimmung. Es fragt sich nur, ob das Lyrische nicht überhaupt zu wenig Objectivität habe, um dem Lachen erst den Anhalt des komischen Vorgangs zu geben; allein es besitzt ja das Wort und ist daher in diesem Gebiete natürlich nicht so beschränkt wie die Musik. Der Vorgang muß nicht ein Ereigniß in der Außenwelt sein, er kann auf innern Widersprüchen beruhen, die der Witz aufdeckt, und dieser, wenn nur getragen vom warmen Flusse der Stimmung, hebt keineswegs den Charakter des Liedes auf. Wir werden aber bald sehen, daß das Lied sogar im Sinne der Erzählung objectiv verfahren, also auch einen äußern Vorgang komischer Art darstellen kann; vorläufig weisen wir nur auf Göthe's ächt komische Schlagwirkung in „Schneider-Courage". — Das Gefühl ist sympathetisch; am meisten das schlichte und naive; ertönt der Hymnus in vollster Kraft als chorischer Gesang, so muß noch gewisser das Lied zur vollen Strömung vereinigter Empfindungsflüsse, zum Ausdrucke des Gemeingefühls neigen. Diese Seite tritt hier mit solcher Stärke hervor, daß sie sogar eine Unter-Eintheilung in individuelle und gesellige Lieder nahe legt, und die letzteren sprechen entweder die momentane Gesammtstimmung Solcher aus, die zu Andacht, Trauer, Genuß, oder die eingewurzelte Solcher, die bleibend in einem Stande vereinigt sind, beides natürlich in Anknüpfung an eine bestimmte Situation.

Digitized by Google

Welche Stände am meisten im Liede vertreten sein werden, ergibt sich aus §. 327, a. und §. 330. Das Lied gewinnt durch diese anschmiegende, umfassende, vorzüglich sympathetische Natur unabsehliche Bedeutung für das Leben, schließlich für die Geschichte einer Nation; es spricht Grundgefühle aus, die in jeder Brust leben, verstärkt sie rückwirkend, führt in Schlachten, tröstet in Niederlagen, weckt vom politischen Schlummer auf, knüpft sich an Alles, begleitet jede Thätigkeit, jeden Genuß.

§. 892.

1. Es folgt aus der Stellung des Liedes in der reinen Mitte des Lyrischen, daß sein Styl vorzugsweise der in §. 887 angegebene ist. Doch kehrt innerhalb dieses Charakters der Unterschied eines verhältnißmäßig mehr objectiven darstellenden, offenen und hellen und eines mehr innerlichen, abgebrochenen, dunkeln und verschleierten Styls zurück. Jener gehört der classischen, beziehungsweise
2. der romanischen, dieser der germanischen Poesie an. Derselbe Styl-Unterschied macht sich aber noch in anderer, bleibender Weise geltend, nämlich in dem Verhältnisse zwischen der Volkspoesie, deren eigentliche Lebensform das Lied ist, und der Kunstpoesie.

1. Es ist schon im vorh. §. gesagt, daß die Grundmerkmale des Lyrischen keiner andern Form in so vollem Sinn eignen können, als dem Liede; die Anwendung dieses Satzes auf den Styl wurde ihrer Wichtigkeit wegen hieher verschoben. Es ist aber der Lieder-Styl eben als ächt lyrischer mit diesem schon geschildert und setzt sich jetzt nur dadurch näher in's Licht, daß die Unterschiede beleuchtet werden, die innerhalb dieses Charakters wieder eintreten. Dem Liederartigen entspricht bei den Griechen das, was im engeren Sinne Melos hieß: d. h. der Form nach, was, in gleichen kurzen Verszeilen oder leichteren, kürzeren Strophen gedichtet, von einem Einzelnen mit der Begleitung der Lyra vorgetragen wurde, dem Inhalte nach, was wohl auch politisch, kriegerisch und überhaupt ernst sein konnte, vorzüglich aber der individuellen Erregung durch Wein, Liebe oder irgend einer andern Leidenschaft galt, und dem Tone nach, was ganz und wesentlich Stimmung war. Diese Form ist von der Aeolischen Lyrik ausgebildet; zu Alcäus und Sappho ist, obwohl Jonier, Anakreon zu stellen. Die Innigkeit, die den Styl des Liedes bedingt, kann bei den Griechen freilich nicht in jene Tiefe gehen, wie bei den neueren Völkern, denen die innere Unendlichkeit sich erschlossen hat; das Innerlichste erscheint wie eine nach innen geworfene Sinnlichkeit, das Seelenvollste glüht und wallt in einem heißen Elemente der Leidenschaftlichkeit, die sich ganz und unreflectirt in den Moment versenkt. Bei Anakreon allerdings wird die tiefe Bebung der Leidenschaft zum leich-

Digitized by Google

teren, lebensfrohen Spiele, zum freieren Schweben. Dieſer ächt lyriſche Ton des claſſiſchen Styls iſt nun aber ſchon darum mehr mit epiſch objectiven Elementen getränkt, weil jede Lebensmacht in Göttern angeſchaut wird, im Gott aber die innere Erregung immer wieder als herausgenommen aus dem Innern des Menſchen, als gegenſtändliche Erſcheinung ſich hinſtellt. Freilich fallen die ausdrücklich epiſchen Theile der hymniſchen Poeſie, die entwickelten Schilderungen weg, aber das Gefühl ſelbſt entfaltet ſich an dem Bande der klaren Göttervorſtellung in beſtimmtem, hellem Bilde, deutet nicht, zurückſinkend von dem Verſuche, ſich auszuſprechen, dunkel träumend auf noch unausgeſprochene, unerſchöpfliche Tiefen, es verläuft plan, bis es in ſeiner Darſtellung geſättigt iſt. Ebendarum iſt das Gedanken-Element auch hier durchaus ſtärker, als in dem neueren Liede, es ſpricht ſich über Zeitläufe, Göttermacht, Lebensgrundſätze direct in Sätzen aus, die wie feſte Pfeiler im lyriſchen Wellenſpiele ſtehen. Der ſympathetiſche Trieb des Liedes ſprach ſich unter And. in der beſondern Form der Lieder beim geſelligen Mahle, den Skolien, aus. — Der lyriſchen Poeſie der romaniſchen Völker werden wir ihren bedeutendſten Platz an einer andern Stelle anweiſen; doch fehlt ihnen nicht das rein gefühlte, friſchweg geſungene Lied, obwohl es in der Kunſtpoeſie, wenigſtens Spaniens und Italiens, durch Ausbildung jener verſchlungenen Formen, die einen andern Ton, als den des Liedes, mit ſich bringen, frühe faſt ganz verſchwindet. Was man nun hier ächt liederartig nennen kann, hat allerdings auch das ſchöne Helldunkel, das träumeriſch Andeutende, was die Empfindungsſprache der neueren Völker von jener der alten unterſcheidet; wir erinnern ſtatt unzähliger anderer Züge nur an das italieniſche Lied, das Göthe im „Nachtgeſange“ nachgebildet hat, und ſeinen ſo ächt lyriſch in's dunkel Gefühlte verſchwebenden Refrain: dormi, che vuoi di piu? Doch verbirgt ſich auch in dieſem Gebiete die Verwandtſchaft der romaniſchen Völker mit der claſſiſchen Anſchauung nicht; es iſt im Ganzen und Großen Alles mehr heraus am hellen Sonnenlichte, ſchon die Sprache bringt den offenern Klang, das vom Innern gelöstere Bild, und der Vers neigt doch überall ſchon zu den Verſchlingungen, die ein Wohlgefallen an der Form für ſich ausdrücken. Die Franzoſen bewegen ſich auch in der Kunſtpoeſie anmuthig im leichten Liede, im chanson, aber die Leichtigkeit hat hier auch die Bedeutung des ſpielenden Leichtſinnes, der nichts tief nimmt. Der liebenswürdige Béranger, lebensheiter wie Anakreon und doch warm für jedes Große, vor Allem für die Freiheit, aber bei alledem ohne eine gewiſſe letzte Reſonanz, die nur das Gemüth der germaniſchen Völker kennt, iſt das reinſte Bild der franzöſiſchen Gefühlsweiſe. Die ganze Gewalt der dunkel verzitternden Tiefe gehört dem deutſchen und engliſchen Liede und zwar dem Kunſtliede wie dem Volksliede. Solche hingehauchte Strophen, ſolches tiefe Ahnen wie in Göthe's „Wonne der

Digitized by Google

Thränen", in den beiden: „Wanderers Nachtlied" und „ein Gleiches (Ueber allen Gipfeln iſt Ruh' u. ſ. w.)", wie in jenen Liedern, die wir als Grundtypen lyriſchen Charakters in §. 885 und 886 näher betrachtet haben, ſolches dämmernde Beſchleichen wie in Jägers Abendlied oder „An den Mond" haben ähnlich nur die Engländer und Schotten aufzuweiſen in dem eigenthümlich beflorten, wie in Nebeln verzitternden Tone, der aus ihrem Volkslied in die neuere Kunſtpoeſie Byron's, Moore's, Shelley's, Burn's, Campbell's und der Dichter der ſog. Seeſchule übergegangen iſt. Man kann namentlich hier die ergreifende Wirkung des Refrains erkennen, denn er iſt der brittiſchen und ſchottiſchen Poeſie beſonders eigen. — Wir haben uns hier nicht ausdrücklich über das Mittelalter ausgeſprochen: nicht als hätten wir vergeſſen, daß ſeine Phantaſie vorherrſchend die empfindende war; aber die ganze Bildungsform war doch noch ſo weit epiſch, daß dieſer Zweig überwog und das Lyriſche, freilich zum Schaden des Gattungscharakters, ſich in ihn warf. Zugleich war es allerdings die wirkliche Lyrik, worin die Knospe des neu aufgegangenen Gemüthslebens ſich erſchloß; die Minnepoeſie, aus dem älteren Volkslied hervorgegangen, iſt eine Erſcheinung voll Lieblichkeit, allein ſie wird bald monoton durch die Wiederkehr deſſelben Inhalts, conventionell in dem methodiſirten Cultus der Frauen und des Frühlings und die kunſtreiche Form leitet, wie ſchon früher bemerkt wurde, alsgemach die Innigkeit der Stimmung nach der Seite des Gefäßes ab. Hier erkennt man, daß das Bewußtſein des Mittelalters zu weltlos arm, noch zu wenig von vielſeitigen Beziehungen des Lebens geſchüttelt war, und ein Walter von der Vogelweide ſteht an Reichthum der Perſönlichkeit und ihrer Intereſſen für die reale Welt faſt einzig da; das Volk, trotzdem, daß ſein inneres Leben noch einfacher ſein mußte, als das des ritterlichen Standes, war doch in unbefangnerem Verkehr mit der Wirklichkeit, als dieſer, den der Geiſt der Kaſte abſchloß, und was ſeinem Seelenleben an Reichthum der Saiten fehlte, erſetzte die Friſche und Fülle der Reize, die von jener ausgiengen. Wie daher die Minnepoeſie aus der Volkspoeſie herkommt, ſo muß ſie, nachdem ſie ſich in Künſtlichkeit ausgelebt, der letzteren wieder weichen, denn der Geiſt des Volkes iſt inzwiſchen, gegen das Ende des Mittelalters, ungleich erfahrungsreicher und aufgeweckter geworden und am Ende des fünfzehnten, Anfang des ſechszehnten Jahrhunderts tritt die herrliche Blüthe des Volksliedes ein, auf deſſen beſtimmtere Auffaſſung wir längſt hingeleitet ſind.

*. Der Unterſchied der Volks- und Kunſtpoeſie iſt ſchon in §. 519 aufgeſtellt. Hier, im lyriſchen Gebiete, hat er ſeine eigentliche Stelle; denn das Epiſche im urſprünglichen Volksgeſange verewigt ſich, wie wir ſchon ausgeführt, nur, indem es aus dem Schooße des Lyriſchen heraus und in die Hände einer höheren, auf der Schwelle der Kunſtpoeſie ſtehenden Bildung übertritt, und es bleibt dem Volke das, was einſt ein Theil des Ganzen

Digitized by Google

war, das Lyrische, zur stillen Pflege, die, in ihrem Thun wesentlich um keine Belauschung wissend, endlich doch belauscht wird und ihr schönes, heimliches Werk in den Garten der Oeffentlichkeit hinübergetragen sieht. Was heißt Volk, wenn man vom Volksliede spricht? Es ist ursprünglich, ehe diejenige Bildung eintrat, welche die Stände nicht nur nach Besitz, Macht, Recht, Geschäft, Würde, sondern nach der ganzen Form des Bewußtseins trennt, die gesammte Nation. Da ist kein Unterschied des poetischen Urtheils; dasselbe Lied entzückt Bauern, Handwerker, Adel, Geistliche, Fürsten. Nachdem nun diese Trennung eingetreten ist, heißt der Theil der Nation, der von den geistigen Mitteln ausgeschlossen ist, durch welche die Bildung als die bewußtere und vermitteltere Erfassung seiner selbst und der Welt erarbeitet wird, das Volk. Allein dieser Theil ist das, was einst Alle waren, die Substanz und der mütterliche Boden, worüber die gebildeten Stände hinausgewachsen sind, aus dem sie aber kommen. Von denjenigen, die in unbestimmter Mitte stehen, nicht mehr naiv und doch nicht gründlich gebildet oder durch Noth abgestumpft und verwildert sind oder das Raffinirte der Bildung ohne ihr Gegengift sich angeeignet haben, ist nicht die Rede, sondern von der Masse, die in der alten, einfachen Sitte wurzelt, die ihre Bildung auch hat, aber eine solche, welche der die Kluft bedingenden Bildung gegenüber Natur ist. Diese ganze Schichte lebt ein vergleichungsweise unbewußtes Leben und weil die lyrische Poesie wesentlich ein Erzeugniß nicht des hellwachen, sondern des als Seele in Natur versenkten, ahnenden Geistes ist, so liegt gerade hier ein besonderer Beruf zu dieser Dichtart, dessen reichere Erfüllung nur wartet, bis die dämmernde Volksseele vom schärferen Geiste der Erfahrung angeweht wird, ohne doch ganz zum Tageslichte der Reflexion aufgerüttelt zu werden. In diesem Boden erwächst nun jene Kunst ohne Kunst, deren Grundzug die Schönheit der Unschuld ist, die „nicht sich selbst und ihren heil'gen Werth erkennt". Sie ist nur möglich in unmittelbarer Verbindung mit der Musik, das Volkslied wird singend improvisirt, pflanzt sich nur mit seiner Melodie fort, denn hier wird nicht geschrieben und gedruckt. Der Dichter tritt nicht hervor, wird nicht genannt, Niemand fragt nach ihm, er hat im Namen Aller gesungen, das Subject isolirt sich ja auf der ganzen Bildungsstufe nicht, es gibt nur Ein Gesammtsubject, dieß ist das Volk, und das Volk ist eigentlich der Dichter, es gibt keinerlei literarisches Interesse, Interessantsein und Interessantseinwollen, kein kritisches Urtheil; was schön ist, erfreut, weil man es an der Rührung fühlt. Dieß ist das Waldesdunkel, wodurch in §. 519 die wahre Geburtsstätte des Volkslieds bezeichnet ist. Lieder aus der Sphäre der bewußten Bildung, welche populär werden und, weil sie dem Volkstone gut nachgefühlt sind, selbst in Volksmund übergehen, sind darum nimmermehr Volkslieder zu nennen. Daher nun die in dem genannten §. aufgestellten Züge

Digitized by Google

des Volkslieds, seine Mängel und seine Schönheiten, zu denen in §. 886 noch der weitere der überall lebendig fühlbaren Situation, der Lebenswahrheit gefügt worden ist. Man kann die Mängel in dem Bilde zusammenfassen, daß das Volkslied durchaus einen Erd- und Wurzel-Geruch mit sich führt, daß man die Blume nie ohne diesen Beigeschmack bekommt, dafür hat sie selbst um so frischeren Duft. Die Kunstdichtung, die nicht periodisch aus dem frischen Boden dieser Waldblume sich verjüngt, bildet nur seidene Blumen. Sie wird vor Allem sich zu sehr dem entwickelnden, hell beleuchtenden Styl hingeben, ausmalen, beweisen, rationell aufzeigen; dort lernt sie den ächten, helldunkeln, springenden Styl, wie er freilich bis zum unkünstlerisch Verworrenen, Unverstandenen, Zusammenhangslosen fortgeht, an spezifischen Taktlosigkeiten leidet, der Volkstracht ähnlich, die in so vielen Gegenden nicht weiß, wo die Taille hingehört, die aber auch nie gemacht, immer wahre Natur ist. Das Volkslied ist Gemeingut aller culturfähigen Völker; außer den schon genannten ist namentlich die slavische Nation reich, die weichen und wehmüthigen Klänge ihrer verschiedenen Stämme haben aber nicht das Mark der germanischen. Die Verjüngung der Kunstpoesie durch die Volkspoesie geschieht namentlich auch durch Wechselwirkung der Literaturen, durch die Erkenntniß, daß die Dichtkunst „eine Welt- und Völkergabe" ist. Kein Moment der Einwirkung des Volkslieds auf die Kunstdichtung war so bedeutend, als der, da Percy's Sammlung in England, stärker und früher noch entscheidend in Deutschland zündete, die Göttingerschule zu den ersten frischeren Lauten geweckt wurde, Bürger die erste wahre Ballade dichtete, Herder die Stimmen der Völker sammelte und Göthe's Genius sich zu diesem frischen Borne beugte, um zu trinken.

§. 893.

1. Es widerspricht dieser Natur des Liedes nicht, daß es bestimmte objective
Formen hervorbringt, vielmehr sie zeigt sich gerade dadurch, daß sie das Gegen-
2. theil des Subjectiven setzt und doch ganz in ihren Stimmungston taucht. Die
eine Art der Objectivität besteht darin, daß der Dichter einen Gemüthszustand
nicht als den seinigen, sondern den einer andern Person ausspricht, oder daß
er in eigener Person vortragend ein Sittenbild oder ein Naturbild gibt; die
3. andere ist episch in dem bestimmten Sinne des Worts, daß eine ergreifende
Handlung als vergangen erzählt wird, wobei der Gegensatz der Style an
die schwankende Unterscheidung von Ballade und Romanze sich unbestimmt
anlehnt und das Lyrische als Dialog durchbrechend auch dem Dramatischen sich
4. nähert. Die meisten dieser Formen, namentlich die letzte, gehören sowohl der
Volkspoesie, als der Kunstpoesie an.

Digitized by Google

1. Es kann auffallen, daß wir dieſe Gruppen von objectiven Formen zum Liede rechnen, das im engſten Sinne ſubjectiv iſt. Man unterſcheide aber die Objectivität, von der es hier ſich handelt, wohl von derjenigen, welche dem Hymniſchen zu Grunde liegt: in dieſem Gebiete blieb das Subject außerhalb des Gegenſtands und wandte ſich nur, obwohl tief bewegt, an ihn, im gegenwärtigen ſetzt das Subject den Gegenſtand als einen ſolchen, der erſt durch ſein Inneres gegangen iſt; nicht als handle es ſich um einen Act reiner Fiction, vielmehr der Dichter hat ſich ganz und ohne eigenes Bewußtſein über jene tiefſte Bedeutung des Lyriſchen, wonach ſich in ihm die Subjectivität als Centrum der Welt erweist, an das Object hingegeben, von ihm durchziehen laſſen, ebendadurch aber, indem er ganz paſſiv ſcheint, es mit ſeinem Innern ganz durchdrungen, ganz in Stimmung umgewandelt, und indem er es wiedergibt, kommt es nun zu Tage ganz getaucht in lauter Bebung des Gefühls. Man ſieht den Prozeß nicht mehr, der Erfolg tritt ganz als unmittelbare Thatſache auf. So erſcheint der ächt lyriſche Charakter des Liedes gerade da in ſeiner vollen Kraft, wo er ſich an ſeinem Gegentheile geltend macht, indem er im Objectiven und Vermittelten eben recht ſubjectiv und unmittelbar iſt.

2. Die Objectivität tritt in zweierlei Form auf, immer als Gegenſtand, welcher der Anſchauung geboten wird, aber in der einen Gruppe gegenwärtig, wiewohl dabei eine Succeſſion von Momenten ſich abwickeln kann, in der andern vergangen. Die erſtere, die wir zunächſt in's Auge faſſen, ſcheint viel unzweifelhafter lyriſch, denn die Vergangenheit begründet ein ſtärkeres Zurücktreten des Subjects vom Object. Dieß gilt jedenfalls von der erſten Form dieſer Gruppe: es iſt die einfache Form der Verkleidung, wo der Dichter aus der Maske einer zweiten Perſon oder, wie in ſo vielen geſelligen und Standes-Liedern, aus einer Vielheit von ſolchen ſpricht; er hat ſich völlig in den Zuſtand der andern Perſönlichkeit hineinempfunden, ſo ſtellt er doch ganz ſeinen eigenen Stimmungszuſtand dar und liegt daher das Lied, das auf dieſem Acte beruht, dem objectlos reinen Lied am nächſten. Man braucht gar kein beſonderes Gewicht darauf zu legen, daß die Stimmung oft in dem engeren Sinn die eigene des Dichters iſt, wie im Mignon-Liede: „Kennſt du das Land", wo Göthe mit der fremden ſeine eigene Sehnſucht nach Italien ausſpricht, oder in ſo unzähligen Liedern, wo der Dichter Empfindungen ſo allgemeiner Art, daß er ſie ſicher auch perſönlich erlebt, wie unglückliche Liebe, Weinluſt, in einer beſtimmten Maske, als Hirt, Jäger, Muſikant u. ſ. w. und mit einer beſtimmten Situation ausſpricht: er kann ſich in ſpezifiſchere Lebensformen, Zuſtände, Situationen verſetzen, welche nie ſeine eigenen ſein konnten, und ſie doch ſo tiefgefühlt wie eigene und ſelbſterlebte wiedergeben. Wir erinnern ſtatt vieler Beiſpiele nur an jenes Gebet Gretchen's im Fauſt, an die Lieder des

Digitized by Google

Harfners im W. Meiſter, an Heine's „Hirtenknaben“. Rein menſchlicher Gehalt iſt natürlich auch im Spezifiſchen vorausgeſetzt. Vielleicht die ganze Hälfte des lyriſchen Parnaſſes gehört dieſer einfachen Uebertragungsform an. Auch in die Natur kann der Dichter ſein Inneres legen und aus ihr ſprechen laſſen, wie Göthe in: „der Junggeſell und der Mühlbach“ oder wie Anakreon durch ſeine Taube ſagen läßt, wie es ſich bei ihm lebt. — Die zwei andern Formen dieſer Gruppe ſind viel weniger unmittelbar: der Dichter gibt ein kurzes Sittenbild, kleines Landſchaftgemälde; er tritt nicht im eigenen, auch nicht im Namen eines Andern auf, er zeigt ein Object, aber ein gegenwärtiges, auf und läßt daſſelbe ſo ohne alles weitere Zuthun für ſich ſprechen. Es ſcheint nichts einfacher, als ganz auf den eigenen Vortrag des Gefühls zu verzichten, es ganz in den Gegenſtand zu verſenken, aber dieß Verzichten geſchieht mit mehr Bewußtheit, als es ſcheint, und zugleich hängt die Richtung mit denſelben Urſachen zuſammen, aus welchen in der neueren Zeit das Sittenbild und die Landſchaft in der Malerei eine ſo bedeutende Rolle ſpielt: dem Intereſſe für die Aufdeckung immer neuer Länder, Zonen, den ethnographiſchen, naturwiſſenſchaftlichen Neigungen, und allerdings zugleich der Sehnſucht nach Friſchem, von der Sündfluth der Reiſenden nicht Abgelecktem, alſo in Culturmüde, in idylliſchem Bedürfniſſe. So ſind denn dieſe Formen ſehr modern. Bei Heine hatten ſie entſchieden noch ſubjectiveren Ton, wie ſein unheimliches Bild des Jägerhauſes „Die Nacht iſt feucht und ſtürmiſch“ (Heimkehr N. V), des Pfarrhauſes (N. XXVIII) „Der bleiche, herbſtliche Halbmond“, das Völkerbild: „Wir ſaßen im Fiſcherhauſe“ (N. VII), das rührende kleine Gemälde: „Das iſt ein ſchlechtes Wetter“ (N. XXIX), die liebliche Berg-Idylle aus dem Harze, dieſe nur leider mit dem blaſirten cremor tartari ſtark vermiſcht; ebenſo die vielen tief bewegten Landſchaftbilder; die berühmten Strophen von der Fichte und Palme gehören nicht der vorliegenden, ſondern jener erſten Form an, weil ſie, obwohl in ſchlagend einfacher Objectivität, doch durch eine poetiſche Fiction einem Naturgegenſtande ganz menſchliches Empfinden leihen. Lenau's Bilder magyariſcher Zuſtände und Haiden entwickeln bereits mehr das Object an ſich und Freiligrath wird ganz zum glühenden, aber auch ſeinen Pinſel ſehr bewußt führenden Maler menſchlichen, thieriſchen, landſchaftlichen Lebens aus der Wildniß, wohin der Fuß der Cultur nicht getreten. Das ſanfte und ſchöne Gemüth C. Mayer's liebt es beſonders, mit völliger Verzichtung auf ein Wort im eigenen Namen kleine Bilder friedlich heimlicher Landſchaft aneinanderzureihen. Recht und Fug ſolcher lyriſchen Objectivität kann nach dem Obigen nicht beſtritten werden, nur wechsle ſie öfter mit directem Ausſprechen der Stimmung, denn ſchließlich iſt ſie doch ein Zurückhalten, das im Fortgang ermüdet, weil man der Natur der Gattung nach darauf wartet, die Menſchenſtimme ſelbſt zu vernehmen.

Digitized by Google

a. Die Ballade und Romanze sind Abkömmlinge der alten Heldenlieder, die zuerst einzeln gesungen, dann zum Epos fortgebildet und zusammengefügt wurden; sie leiten also zu jener mehrfach erwähnten elementarischen Form zurück, wo das Lyrische und Epische noch im Keime vereinigt lagen. Allein nachdem das Letztere sich zu einer eigenen Gattung ausgesondert hat, ist der Theil des gemeinschaftlichen Keimes, der diesem Zuge nicht folgte, ein anderer geworden: er hat, obwohl dem Stoffe nach episch, lyrischen Charakter angenommen. Episch ist vor Allem das Moment der Vergangenheit, wodurch diese Form von der vorhergehenden Gruppe sich unterscheidet; aber es bewirkt jetzt nicht mehr die frei über dem Gegenstand schwebende, ausführlich zeichnende Haltung des Dichters, sondern dieser legt sich mit seiner Empfindung ganz in den Gegenstand, als ob derselbe, zwar als ein vergangener erzählt, zeitlich wie räumlich gegenwärtig wäre; die Zeichnung wird dem Tone untergeordnet, der ganze Hauch und Wurf wird subjectiv, bewegt, der Gang übersteigt rasch die retardirenden Elemente und eilt zum Schlusse, der Rhythmus baut sich musikalisch in lyrischen Strophen, das epische Lied entsteht mit der Melodie oder nach einer vorhandenen Melodie, lebt im Volksgesange oder muß doch, wenn es ächter Kunstpoesie angehört, den Charakter des Sangbaren tragen. Dem alten Heldenliede sieht man ferner die Neigung an, sich als Glied in ein größeres Ganzes zu fügen, es setzt die Kenntniß einer umfassenden Sage voraus; Ballade und Romanze dagegen stellt einen Stoff für sich, ähnlich wie die Novelle im Unterschied von dem Roman eine Situation, abgeschlossen hin, behandelt daher auch nicht leicht mehr Theile der Heldensage, sondern vereinzelte Ereignisse und Handlungen, Mordgeschichten, Schicksale der Liebe, Kriegsauftritte u. s. w., die aber allerdings den ächten Inhalt vorzüglich dann liefern, wenn sie vorher von der Sage poetisch zubereitet sind, wohl auch Elemente des Mährchenhaften, Geisterhaften aufgenommen haben, worin tiefer und rein menschlicher Sinn eingehüllt ist. Die nähere Geschichte ist noch zu stoffartig und prosaisch versetzt und führt mehr zur poetischen Erzählung. Alle diese Merkmale weisen der epischen Lyrik im Unterschiede vom Epos den ahnungsvoll charakteristischen, nicht entwickelnden Styl zu; dennoch ist es natürlich, daß auch innerhalb dieses Bodens der Gegensatz eines relativ helleren, subjectiv klaren, mehr gegenständlich ausführenden und in diesem Sinne plastisch idealen Styls gegen einen im engeren Sinne malerisch helldunkeln sich von Neuem erzeugt. Die classische Dichtung bietet nichts für diese Stelle, im Alterthum blieb nach der Ausscheidung des Epos keine epische Form von lyrischem Charakter zurück. Dagegen tritt der Unterschied der Stylprinzipien in der neueren Poesie zunächst als ein nationaler auf und lehnt sich so an die Namen Romanze und Ballade. Ballade ist zwar ein italienisches Wort und bezeichnet ein

Digitized by Google

Tanzlied, das urſprünglich die beſtimmte rhythmiſche Form von drei verſchlungenen Strophen mit Refrain hatte, allein wie es in England ſtehend wurde als Name für das epiſche Lied, wie es dort und in Schottland ſich ausbildete, ſo verband ſich damit der Sinn eines beſtimmten Charakters der Behandlung, in dem wir ein reines Bild jener zweiten Stylrichtung haben, und die rhythmiſche Form bewegte ſich frei in heimiſchen Maaßen. Es iſt die nordiſche Stimmung mit ihrem bewegteren, ahnungsvolleren, mehr andeutenden, als zeichnenden Ton, ihrem ſtoßweiſen, Mittelglieder überſpringenden Gange, es iſt, was Göthe die myſteriöſe Behandlung nennt, welche der Ballade zukomme. Der Name Romanze hat ſich in Spanien für das epiſche Lied feſtgeſetzt und das äußere, rhythmiſche Merkmal iſt der Trochäus, gewöhnlich in Tetrametern, welche fortlaufend aſſoniren. Es iſt aber nur natürlich, daß wir mit dem Namen auch den Begriff einer beſtimmten Behandlung verbinden und zwar derjenigen, wie ſie dem romaniſchen Völkergeiſt entſpricht und eben in den ſpaniſchen Romanzen vorzüglich ſich zeigt: nämlich jener helleren, durchſichtigeren, ruhigeren, mehr epiſch entwickelnden, mehr plaſtiſchen. Beſteht nun dieſer Gegenſatz zunächſt als ein nationaler, ſo hindert nichts, denſelben, wie er innerhalb der Literatur einer Nation, namentlich der deutſchen, jederzeit wieder auftreten und beſtehen wird, mit jenen Namen zu bezeichnen, nur geſchehe es mit dem Vorbehalte, daß man damit nicht ängſtlich ausmeſſen und abſtract Alles eintheilen will; ſonſt thäte man beſſer, mit W. Wackernagel, der (Schweiz. Archiv f. hiſtor. Wiſſ. B. 2, S. 250) die Unterſcheidung rein auf das Metriſche zu beſchränken. Der Ballade kommt vermöge des oben bezeichneten Charakters ihrer Bewegungsweiſe genauer das Merkmal des dramatiſchen Ganges zu und dieß widerſpricht keineswegs dem rein Lyriſchen, Beſchleierten, Beflorten ihres Tons, das ſich wie Moll zu dem Dur der Romanze verhält. Das Drama beſchleunigt, wie wir ſehen werden, ſeinen Gang, wirft die Hemmungen raſcher nieder, als das Epos, motivirt tiefer aus dem Innern, weniger umſtändlich und nur bedingt aus dem Aeußern; dieß thut es, weil es die Welt als eine von innen heraus beſtimmte darſtellt; die lyriſche Poeſie aber iſt, wie ſie nach der einen Seite vom Epos herkommt, nach der andern eben hierin der Durchgang, aus dem das Drama hervorgeht; hier wird die Welt in's Innere gezogen, zur Bewegung von innen heraus bearbeitet, zubereitet, durch Lichter aus dem Innern beleuchtet. Wirft ſich nun das Lyriſche epiſch auf Erzählungsſtoff, ſo wird es alſo gerade je intenſiver lyriſch, deſto mehr dieſen Stoff in einer Weiſe innerlich durchwärmen, daß ſeine wallende Bewegung auf die Nähe des Dramatiſchen hinweiſt. Es iſt keineswegs ein blos äußerlicher Zug, daß dieſer Styl ungleich mehr, als der Romanzenſtyl, die dialogiſche Form liebt. Hier werden die Sprechenden nicht weiter genannt, der Dichter hat ſich, wie

Digitized by Google

der dramatiſche, in ſie verwandelt; Momente der Handlung ſind zwiſchen den Reden verſchwiegen, es iſt vorausgeſetzt, daß man ſie ſich vorſtelle, die Anſchauung derſelben aus dem Geſprochenen ſich erzeuge, wie im Drama, ſofern die Schauſpielkunſt es nicht ergänzt. In der bekannten ſchottiſchen Ballade Eduard iſt z. B. nicht erzählt, daß der Mörder mit blutigem Schwerte vor ſeine Mutter tritt, es geht ſogleich aus der Anrede hervor: „warum iſt dein Schwert von Blut ſo roth?“ In dieſem Ueberſpringen, Ahnenlaſſen liegt etwas Banges und ſo iſt mit ſolchem Style auch die Neigung zu tragiſchen Stoffen gegeben; man kann ſagen, daß das Nibelungenlied in ſeiner Stimmung als tragiſches Epos eben zugleich mehr balladenartig ſei, als das Homeriſche Heldengedicht, und es iſt merkwürdig, daß in England zu der Zeit von Shakespeare's Auftreten beliebte Volksballaden den Stoff zu manchen Dramen gaben. Doch wurden auch heitere Balladen zu Komödien verwendet, und unſer Satz will nicht ſagen, daß die Ballade nothwendig tragiſch ſei, ſo wenig, als der Romanze blos heiterer Inhalt zugeſchrieben werden ſoll. Ja der Ballade ſagt ausdrücklich auch das Komiſche zu, denn die ſubjectivere Durchſchüttlung des Objectiven erzeugt mit ihren raſchen Beleuchtungen den komiſchen Contraſt, wie den erhabenen. Die vordrängenden Jamben und Anapäſte, welche namentlich die ſchottiſche, engliſche Ballade liebt, entſprechen dieſer ſpringenden nordiſchen Unruhe, wie die fallenden Trochäen der romaniſchen Ebenmäßigkeit und ſtetigeren Beleuchtung der Dinge, aber der relative Fortbeſtand des innern Gegenſatzes innerhalb einer National-Literatur kann nicht weiter nur an dieſe Formen gebunden ſein. Auch die Neigung zum Geiſterhaften, die jenem helldunkeln Tone näher liegt, als dieſem klaren, hängt mit unheimlich düſterem Inhalt zwar gerne, doch nicht ſchlechtweg zuſammen, die wunderbaren Mächte können auch neckiſch, hülfreich wirken. Selbſt die reinſte, anmuthvolle Heiterkeit des Inhalts hebt den Balladencharakter nicht auf: der Junggeſell und der Mühlbach, der Edelknabe und die Müllerinn von Göthe weiſen ſich durch die völlige Verſenkung des Gefühls in den Stoff, die ihn dialogiſch ſelbſt ſprechen läßt und alle Mittelglieder überſpringt, noch genugſam als Balladen aus. — Es iſt aber noch eine andere Seite des Unterſchieds hervorzuheben, die dem Bisherigen auf den erſten Blick zu widerſprechen ſcheint. Viele ſpaniſche Romanzen ſind von der Art, daß ſie den Schritt zum Epiſchen, d. h. jetzt zunächſt einfach zum Erzählen, nur halb vollziehen: der Dichter redet ſeine Perſonen an, ſpricht ſein Gefühl über ſie, über ihr Schickſal direct aus, erzählt im Präſens und gibt oft ſtatt einer ganzen Begebenheit nur eine Situation. Man leſe nun von Uhland: der Traum, Sängers Vorüberzieh'n, der nächtliche Ritter, der kaſtiliſche Ritter, S. Georgs Ritter, Romanze vom kleinen Däumling, Ritter Paris, der Räuber und was in der Sammlung folgt bis zu Bertran de Born, ſo wird man das

Digitized by Google

eine oder andere dieſer Merkmale oder die ſämmtlichen zutreffen ſehen. Noch beſtimmter wird man dieß Verweilen im Subjectiven, das nur einen Anſatz zum Erzählen nimmt und den Stoff wieder in lyriſchen Klang zurückzieht, in den Gedichten Heine's finden, die er Romanzen nennt; Balladen, wie die „Grenadiere", „Belſatzar", durcherzählende Romanzen, wie „Don Ramiro", mehreres Lieder- und Sonett-artige iſt leicht auszuſcheiden; wir bezeichnen als Beiſpiele für den Charakter, von dem hier die Rede iſt, I, II, III, IV, V, VII, VIII, XI, XII, XIII, XIV, XV. Wir haben die Ballade reiner lyriſch genannt, als die Romanze; ziehen wir nun zu dieſer die in Rede ſtehende Form, welche zum Erzählen nicht ernſtlich fortgeht, ſo ſcheinen wir in Widerſpruch zu gerathen, denn dieß iſt ja vielmehr ein Stehenbleiben im Lyriſchen. Allein beide Male iſt Lyriſch in anderem Sinne genommen: im Balladenſtyle bedeutet es den Act der ſubjectiven Empfindung, der ſich an ſeinem geraden Gegentheile, der vollen Objectivität, ſo ſtark erweist, daß er ſie ganz in lauter Ton, Stimmung umſetzt, das anderemal die Subjectivität, die den allgemeinen Begriffscharakter des Lyriſchen ſo einhält, daß ſie bis zu voller Objectivität gar nicht fortſchreitet, nur halbe Anſtalten zum Erzählen macht.

Hiemit haben wir Linien zu einer Grenzbeſtimmung zwiſchen Ballade und Romanze zu geben verſucht. Daß dieſelben in der Anwendung durchaus Lücken haben müſſen, folgt nothwendig aus der innern Natur des Lyriſchen; wo es ſich um ſo zarte Potenzen handelt, für die wir nur den Namen Behandlungston haben, kann am allerwenigſten bei Schuh und Zoll ausgemeſſen werden. Der Sprachgebrauch iſt daher locker und ſchwankend. Göthe nennt alle ſeine erzählenden Lieder Balladen und mit Recht. Angeſichts der Vollſtändigkeit der Verſenkung, der Umtauſchung des eigenen Ich gegen die Perſonen und das Ereigniß, des bewegungsreichen Ganges, der ganzen wallenden Natur dieſer Lieder kann man zu dem Schluſſe kommen, Göthe ſei mehr Dramatiker, als Schiller; allein ſeine Dramen leiden bei aller übrigen Vollendung an einem Mangel gegenüber dem Spezifiſchen der Dichtart, ſie ſind zu ſeeliſch und haben zu wenig Handlung; er iſt dagegen im Epiſchen ſo Homeriſch klar und ſo ganz, wie es die Dichtart will, rein zeichnend und entwickelnd, daß man den Meiſter des lyriſchen Helldunkels der Empfindung nicht in ihm erwarten ſollte. Wir überlaſſen dieſen Knoten dem Leſer zur Auflöſung; ſie wird ſich daran knüpfen müſſen, daß Göthe doch auch als Epiker keinen ſtraff männlichen, ſondern lauter rein menſchliche, weiblich ſeeliſche Stoffe behandelt hat. Schiller nennt nur ſeinen Kampf mit dem Drachen Romanze, alles Andere Balladen; ſonderbar: thut er es wegen der lichten Deutlichkeit und beredten Entwicklung im Style, ſo hätte er alle ſeine epiſch lyriſchen Gedichte Romanzen nennen können außer dem Taucher, denn dieſer hat trotz den beredten Schilderungen

Digitized by Google

doch viel von dem tief dunkel bewegten, ſpringenden, dramatiſchen Style der ächten Ballade, und etwa noch außer dem Handſchuh, wo ähnliche Bewegung waltet. Wählt er den Namen wegen des glücklichen Ausgangs im Gegenſatze mit der tragiſchen Schickſals-Idee in den andern, ſo wären der Gang nach dem Eiſenhammer, der Graf von Habsburg, die Bürgſchaft auch Romanzen zu nennen. Das Richtige wird ſein, von Schiller's ſämmtlichen epiſch lyriſchen Gedichten zu ſagen: ſie haben von der Ballade den ſtark bewegten dramatiſchen Gang, aber nicht das Helldunkel des reinen Empfindungstons, der immer eine Verwandtſchaft mit dem Volksliede auch in der Kunſtpoeſie bewahrt, vielmehr neigen ſie durch ihre lichte Bewußtheit und Sentenzioſität noch über die Helle der Romanze hinüber in die betrachtende Lyrik; zugleich aber ſeien ſie durch die Fülle und Pracht ihrer Schilderungen epiſch über das Maaß dieſer Eigenſchaft hinaus, wie wir ſie ebenfalls der Romanze zuerkannten, ja auch über das Maaß des Epos, nämlich mit zu fühlbarer rhetoriſcher, declamatoriſcher Haltung; ein Verhältniß der Kräfte, mit dem man ſich, ſo oft der Mangel des Naiven, ächt Liederartigen ſich bis zum Ueberdruß aufzudrängen droht, doch immer wieder verſöhnt durch die Entſchiedenheit des Einen Grundzugs, der dramatiſchen Energie, die ganz den wirklich dramatiſchen Dichter ankündigt.

Wir haben bis hieher abgeſehen von den Begriffsbeſtimmungen, welche Echtermeyer in der Abh.: „Unſere Balladen- und Romanzenpoeſie" (Hall. Jahrb. 1839, N. 96 ff.) gegeben hat, um weder unſere Entwicklung, noch die Beurtheilung zu verwirren. Er geht vom Inhalt aus und erklärt die Ballade für die Form, worin der noch natürlich beſtimmte Volksgeiſt, der Geiſt in ſeiner Naturbedingtheit ſich ausſpreche, wie er entweder den Gewalten der äußeren Natur unterliegt, oder ſeinen eigenen dunkeln Trieben anheimfällt und von ihnen verſchlungen wird, — die Nachtſeite des Geiſtes, die denn eine düſtere Stimmung und eine tragiſche Wendung begründe; die Romanze dagegen ſoll, nicht mehr an einen beſtimmten Volksgeiſt gebunden, der rein menſchlichen Bildung angehörig, das ideale Selbſtbewußtſein, die freie ſittliche Macht des Geiſtes verherrlichen. Daraus leitet er dann den Styl-Unterſchied ab und faßt ihn ähnlich unſerer Beſtimmung. Es ſcheint dieß eine klare und einleuchtende Entſcheidung der ſchwierigen Frage; ſieht man aber näher zu, ſo wird man finden, daß dieſer Schein täuſcht. Für's Erſte wird nicht Alles eingetheilt, was einzutheilen iſt: wohin ſoll die ganze große Welt des Gemüthslebens fallen, die weder der düſtern Nachtſeite des unfreien, noch dem vollen Tage des ſittlich ſelbſtbewußten und wollenden Geiſtes angehört? Vor Allem die Welt der Liebe, ſofern ſie nicht in ideales Denken erhoben und doch in ſich frei, ſchön und heiter iſt? Der nordiſche Styl wird ſie dunkel, ahnungsvoll, der ſüdliche wird ſie licht und klar behandeln, dort wird eine Ballade, hier eine Romanze

Digitized by Google

entſtehen. Der Styl-Unterſchied, wie er hiſtoriſch auf Nationalitäten zurückführt, iſt es alſo, was entſcheidet, nicht der Inhalt. Für's Zweite: es iſt umgekehrt in dem Style, welcher mit herkömmlicher nationaler Beziehung den Namen der Romanze führt, viel finſter blutiger, nächtlicher Stoff behandelt und man kann nur ſagen, der dunkle, liederartig bewegte Styl verbinde ſich lieber und naturgemäßer dem düſtern Inhalte, der lichte dem klaren und freien, wie denn dieß auch der Stimmungs-Unterſchied der Völker iſt, von denen beide Style ausgiengen, es ſei dieß aber nicht nothwendig. Auch ganz ſittlich lichter Inhalt kann in Balladenſtyl behandelt werden; der Ton in Göthe's Gott und Bajadere hat ſo ganz den tief erzitternden Charakter, daß wir dieſes Gedicht nimmermehr Romanze nennen könnten, und der Inhalt gehört doch unzweifelhaft der ſittlichen Lichtwelt an. Echtermayer hat, dieß iſt die dritte und wichtigſte Einwendung, bei dem, was er als Inhalt der Romanze beſtimmt, durchaus Schiller's philoſophiſch gebildetes Bewußtſein im Auge gehabt und ſtoffartig auf den ethiſchen Werth der Idee der Freiheit geſehen. Das Wahre iſt, daß, je durchſichtiger ſolches ſittliches Bewußtſein, deſto ſchwerer es wird, ſowohl eine ächte Romanze, als eine ächte Ballade zu dichten. Das Gefühl iſt in der Romanze heller, als in der Ballade, aber nicht ſo gedankenhaft durcharbeitet. Für den äſthetiſchen Maaßſtab iſt diejenige Bildung des modernen Dichters die höchſte, die von dem zu hellen Lichte ihres Selbſtbewußtſeins ſich in die dämmernden Stimmungen umſetzen kann, aus welchen die ächte Romanze, noch mehr die ächte Ballade hervorgeht. Die bedeutendſten Producte der neueren erzählenden Poeſie ſind Balladen, vor Allem die Göthe'ſchen. — Echtermayer hat eine dritte, mittlere Form aufgeſtellt, die er Mähre oder Rhapſodie nennt und welcher er als Inhalt die Heldenwelt zuweiſt, wie ſich durch ſie die Völker in energiſcher That von ihrer erſten dunkeln Unmittelbarkeit befreien: eine urſprüngliche Kraft, die ſchon in die Licht- und Tagesſeite des Geiſtes, in die Geſchichte, hereinragt. Uhland's vaterländiſche Balladen namentlich würden in dieſe Gattung fallen und es erſcheint zweckmäßig, ſie aufzuſtellen.

c. Es verſteht ſich, daß die hier aufgeführten Formen, das rein objective Sitten- und Naturbild ausgenommen, ihren urſprünglichen Boden recht in der Volkspoeſie haben, vor Allem aber Ballade und Romanze. Hier vorzüglich iſt die Stelle, wo die Kunſtpoeſie neues, ächt lyriſches Leben aus ihr getrunken hat. Nachdem aber dieſe Verjüngung vor ſich gegangen war, mußte eine epiſch lyriſche Kunſtpoeſie möglich werden, die den ächt lyriſchen Ton einhält und doch in der ganzen Behandlung zeigt, daß ebenſoſehr die claſſiſche Bildung auf uns eingewirkt hat, die aber darum nicht zu der allzu lichten und glänzenden Beredtſamkeit fortgeht, welche einmal unlyriſch iſt; dieſe Art epiſch lyriſcher Gedichte entzieht ſich am meiſten der

Digitized by Google

Eintheilung Ballade und Romanze und warnt uns, Alles eintheilen zu wollen. Man hat unsern in diesen Formen so reichen Uhland als den Classiker der Romantik bezeichnet; am Marke des Volkslieds genährt, eine gediegene, einfach körnige Natur, die sich doch mit offener Seele den verschiedenen Stimmungen der nord- und südfranzösischen, spanischen Romantik, des classischen Alterthums, wie der dunkleren, härteren, biderben altdeutschen Welt öffnet, führt er überall einen scharfen Meisel, der jedem Gesteine klar bestimmte, reine Gestalt gibt. In der Deutlichkeit des Umrisses, welche auch ein ahnungsvoll dunkler Inhalt hiedurch erhält, wird denn die Grenze zwischen Ballade und Romanze, jetzt abgesehen von jener subjectiveren Nebenform der letzteren, der wir einen Theil dieser Gedichte bereits zugewiesen haben, nothwendig ungewiß werden. Da, wo mehr Volksliedston ist, kann kein Zweifel sein; aber wohin sollen wir z. B. Ver sacrum zählen und mit ihm die ganze Welt episch lyrischer Gedichte, die im Inhalte bald finster, bald heiter, im Ton und Gang bald dramatisch bewegter, bald milder und heller fließend, doch in der ganzen Form zu classisch durchgebildet sind, zu sichtbar auf classischem Kothurne gehen, um unter Begriffe eingereiht zu werden, die doch immer an die Naivetät der Volkspoesie erinnern? Es bleibt also dabei, daß hier keine zu erschöpfender Eintheilung ausreichende Terminologie besteht.

§. 894.

Die Lyrik der Betrachtung steht auf dem Punct einer beginnenden[1] Auflösung des reinen Gefühlszustands, worin derselbe in eine beschauende und beschaute Seite auseinandergeht, die in ein Wechselspiel treten, in welchem die Empfindung mit verhüllter oder ausgesprochener Wehmuth ihrer eben noch warmen und eben verkühlenden Schönheit nachblickt und näher oder entfernter bereits den denkenden Geist durchscheinen läßt. Unter den classischen Formen gehört hieher die Elegie, aus dem Oriente in verschiedener Beziehung die indische und die kunstreichen Bildungen der muhamedanischen Lyrik, aus der romanischen Literatur die verschlungenen Strophen des Sonetts u. a. An der Grenze der Prosa liegt als besondere Form das Epigramm und mit ihm eine große,[2] unbestimmte Masse, die sich unter dem Namen der schönen Gedankenpoesie zusammenfassen läßt und namentlich der modernen Zeit und der deutschen Poesie angehört.

1. Wir könnten das Wesen dieser Form auch als eine bis an die Grenze der ästhetischen Einheit fortschreitende Entbindung des Gnomischen bezeichnen, wenn wir nicht eben hier der gnomischen Poesie im engeren Sinn uns näherten, die wir doch als besondere Form in den Anhang vom Didaktischen verweisen und mit welcher wir das vorliegende Gebiet nicht

Digitized by Google

verwechſelt ſehen möchten. Um was es ſich handelt, zeigt ſogleich die Elegie. Es iſt bekannt, daß man unter ihr nach der antiken Bedeutung des Worts durchaus nicht blos ein Lied der Wehmuth und Klage zu verſtehen hat, daß dieſe erſte Form, in welcher ſich bei den Joniern die lyriſche aus der epiſchen Poeſie herausbildete, anfänglich politiſchen und kriegeriſchen Inhalts war, daß ſie denſelben, auch nachdem ſie ſich anderem zugewandt, nicht ſo bald aufgab. Allerdings darf man behaupten, daß es Zeichen eines unreifen Zuſtandes war, wenn Kallinos und Tyrtäos ſo ſtarken Inhalt in ſolchem Gefäße niederlegten, daß dieß nur geſchah, weil es überhaupt die erſte lyriſche Form war, die man gefunden und in die nun zuerſt der noch ganz von heroiſch mannhaften Gefühlen geſchwellte, noch wenig lyriſch erweichte Sinn ſich warf; denn indem das elegiſche Versmaaß dem gewaltig und feierlich vorſtrebenden Hexameter den zurückweichenden, verathmenden, Grenze ſetzenden, abſchließenden Pentameter hinzufügte, war auch für den Inhalt ein ſanftes Nachlaſſen gefordert, der verhauchende Vers ſollte das Verhauchen der Seelenbewegung darſtellen. Es liegt in dieſer Bewegungsweiſe ein Abſchiednehmen von der Empfindung, ſie iſt eben noch warm und kühlt ſich eben ab. Dieß iſt das eigentliche Weſen der Elegie; Wehmuth und Trauer in beſtimmtem Sinn iſt damit zunächſt noch gar nicht ausgeſagt, denn dieß wäre ein Abſchiednehmen vom Inhalte der Empfindung, vom ſchönen Gegenſtande. Dagegen iſt allerdings zunächſt eine ſtärkere Entbindung des gedankenhaften Elements hiemit gegeben, denn Auskühlung des Gefühls und Uebergang deſſelben in das denkende Betrachten, Beruhigung durch allgemeine Wahrheiten fallen nothwendig zuſammen. So diente denn das elegiſche Maaß, das Diſtichon, früher namentlich bei Solon, überhaupt aber jederzeit auch dem eigentlich Gnomiſchen, dem Ausſprechen allgemein gültiger Lebensweisheit. Aber auch dieß directe Lehren entſpricht ſeinem wahren Charakter nicht und ſoll durch die Behauptung, daß das Austönen des Gefühls ein Aufſteigen des Gedankenmäßigen ſei, vielmehr nur ein erſtes Durchſcheinen des Letzteren gerechtfertigt werden. Die Elegie begriff ihre Bedeutung erſt, als ſie ſich ſeit Archilochos in die ſchönen Empfindungen des von Seele durchdrungenen Lebensgenuſſes, auf Wein und Liebe und jede andere Stimmung warf, in welcher die Gegenwart, der Augenblick im Schimmer des Idealen aufglänzt, und ſie konnte noch einmal zu voller Blüthe erwachſen, als im Verfall des öffentlichen Lebens die römiſche Welt das kurze Glück im leidenſchaftlichen, ſubjectiv entzündeteren Genuſſe des ſchönen Momentes ſuchte (vergl. §. 445, 1). So heiß nun aber das Gefühl in dieſen Stimmungen erglühen mag, ſo bringt doch eben jener Charakter des Rhythmus, das regelmäßige Abſinken nach dem ſteigenden Hexameter, einen Ton des Verglühens nothwendig mit ſich; das Gemüth iſt noch ganz in ſeinen Zuſtand verſenkt und beginnt

Digitized by Google

doch ſchon, ihm zuzuſehen, frei über ihm zu ſchweben; der Liederdichter fühlt, der elegiſche beſpricht, was er fühlt; das Gefühl mag noch ſo heiß ſein, es verdunſtet in der Elegie eben im Aufſprühen. Dieß führt uns denn auf den Ausgangspunct und zu dem Begriffe der Wehmuth und Trauer zurück. Nur im unbeſtimmteren Sinne des Worts liegt ein Zug derſelben zunächſt in jenem Abſchiednehmen von der Empfindung; es erhellt aber, wie nahe der Schritt gelegt iſt, in den beſtimmteren Ton der Klage überzugehen, der nun ein Abſchiednehmen vom ſchönen Gegenſtand ausſpricht. Ich blicke auf meine Empfindung wie auf eine flüchtige, entſchwindende: ſo wird mir ja die Empfindung ſelbſt zum ſchönen Gegenſtande, an dem ich erfahre, daß die Momente der höchſten Lebenserregung kurz und vergänglich ſind, und es iſt nur natürlich, wenn ich nun von der Empfindung den Gegenſtand und Inhalt derſelben unterſcheide und die Flüchtigkeit des Glückes auch objectiv mit entſchiedener Stimmung der Trauer betone. Dann wird die Elegie zu dem, was man ſich in der neueren Zeit gewöhnlich unter ihr vorſtellt, zum Gedichte der Klage um verlorenes ſchönes Gut des Lebens, ſie iſt es gerne, und ſie iſt es ja auch ſchon im griechiſchen Alterthum geweſen, aber jener Klang der Wehmuth durchzieht ſie wie ein Ton der Aeolsharfe, auch wenn ſie ganz nur von Freude und glücklicher Gegenwart ſingt. Es ergibt ſich nun, daß dieſer Form aus dem tieferen Grunde die Stelle an der nahen Grenze der ungemiſchten Poeſie anzuweiſen iſt, weil ſie eigentlich weiß, daß das Ideal nur momentan in das Leben eintritt. Der ſchöne Moment, auf den ſie ſelbſt mitten in ſeiner Feier ſchon wie auf einen fliehenden zurückblickt, iſt in Wahrheit nichts Anderes, als die ideale Verklärung des Lebens, welche in der empiriſchen Wirklichkeit ohne den Zauber der Kunſt nur ſcheinbar und raſch entſchwindend eintritt, denn dieß iſt ja der Charakter alles Naturſchönen, welche aber von der Kunſt bleibend vollzogen wird; die Elegie ſteht alſo nicht rein inmitten der idealen Phantaſie, ſondern ſehnt ſich von dem Standpuncte der Wirklichkeit nach dem Ideale, welches dem ungetheilten äſthetiſch idealen Bewußtſein ein ſtetiges Dieſſeits iſt, als nach einem Jenſeits, das nur vorübergehendes Dieſſeits wird, und trauert dem flüchtigen Eintritte deſſelben nach. Sie trauert eigentlich um die ideale Phantaſie ſelbſt; eine Poeſie, die ſo eben nicht mehr ganze Poeſie iſt, trauert um die ganze. Schiller ſtellt in der Abhandlung über naive und ſentimentale Dichtkunſt die Elegie als eine Form der letzteren auf; was er aber ſentimentale Dichtkunſt nennt, iſt diejenige, welche das Wirkliche und die Idee nur aufeinander bezieht, und ſo geſteht er damit, daß die Elegie den einen Fuß ſchon auf der Grenze der Poeſie hat. Er ſelbſt hat in den Gedichten: die Ideale und: das Ideal und das Leben dieß geradezu beſtätigt und die Elegie im Grunde verrathen: im erſteren, indem er ſich zum Schluſſe rein proſaiſch mit der Befriedigung

Digitized by Google

tröſtet, die in der Beſchäftigung liegt, im zweiten, indem er die wahre Erhebung aus den Enttäuſchungen des Lebens im Himmel der Phantaſie ſucht, den uns die volle Poeſie, ohne ihr Geheimniß zu geſtehen, durch die That auf die Erde ſenken ſoll. Die ächte Elegie ſchwatzt aber doch nicht ſo ihr Geheimniß aus, weiß es ſelbſt kaum und ihre Betrachtungen decken in aller Trauer über die Flüchtigkeit des Schönen nicht ſo ausdrücklich die Kluft auf, welche die ganze und volle Kunſt ſchweigend ausfüllt; das heißt von der Phantaſie ſprechen, ſtatt in Phantaſie thätig ſein. Doch wir verdanken Schiller auch wahre Elegieen. Pompeji und Herculanum, der Spaziergang gehören zu den ſchönſten Erſcheinungen dieſes Gebiets und führen verglichen mit Göthe's herrlichen römiſchen Elegien, auf einen Unterſchied, den wir noch zu berühren haben. Dort breitet ſich das Ideale in dem Bilde der verſchütteten Städte, das wunderbar wieder an den Tag der Gegenwart getreten, in den Landſchaftbildern, an denen der Spaziergänger ſich fortbewegt, als objectivere Anſchauung vor dem betrachtend fühlenden Geiſt aus; hier blickt der Dichter auf perſönliches Glück zurück, das ſich wohl wie eine Roſe an die Trümmer der großen Vergangenheit der alten Weltſtadt ſchlingt, wo einſt Amor, der dem Liebenden die Lampe ſchürt, ſeinen Triumvirn denſelben Dienſt gethan hat, wie jetzt dem nordiſchen Gaſte, das aber weſentlich ſein Genuß, ſein ſubjectiv Erlebtes iſt. Es treten alſo eine mehr objectiv epiſche und eine mehr ſubjectiv lyriſche Form einander gegenüber. — Das antike Versmaaß der Elegie iſt hier beibehalten; im Allgemeinen folgt übrigens eine Nöthigung hiezu aus dem nicht, was über deſſen Charakter geſagt iſt; die modernen Strophenbildungen haben der abſinkenden und austönenden Formen genug, um dem elegiſchen Stimmungscharakter ſeinen Ausdruck zu geben. — Nicht immer iſt es leicht, das Elegiſche vom Liedartigen zu unterſcheiden; weſentlich iſt, daß man immer den betrachtenden Charakter in's Auge faſſe, wehmüthiger Ton allein, ſelbſt ausgedrückter Gedanke wehmüthigen Inhalts macht noch keine Elegie, wenn er nur kurz hervorbricht, keine Entwicklung hat. Uhland's „Kapelle" z. B. iſt ein Lied, keine Elegie.

Es kann Widerſpruch erregen, daß wir hier die lyriſche Poeſie Indiens aufnehmen. Sie verſenkt ſich mit berauſchter Wonne in eine Natur, deren Ueppigkeit alle Sinnen umſtrickt, in das Entzücken der Liebe, eine ſeelenvolle Sinnlichkeit, fern von der tieferen Sammlung, welche dem betrachtenden Momente, das wir doch in dieſer Dicht-Art für ſo weſentlich halten, eine Entfaltung zuließe; ſie hat in ihrer trunkenen Verſenkung einen primitiven Charakter, wie alles Orientaliſche, und ſcheint daher mindeſtens vor die claſſiſche Elegie geſtellt werden zu müſſen. Allein in dieſer Trunkenheit wohnt doch eine ſelige Müde, ein Hinſchwinden in die Naturtiefen, ein ſüßes Krankſein vor lauter Luſt, die in ihrer Schönheit ſich badet und

Digitized by Google

wohl fühlt, daß sie zu schön ist, um zu bleiben. Der elegische Ton liegt daher im Ganzen, auch wo er sich nicht direct ausspricht, er tritt aber doch auch wirklich und sogar herrschend hervor und kann als das Bezeichnende der indischen Lyrik angesehen werden. Ihre schönsten Erzeugnisse sind eigentlich elegisch; das herrliche Gedicht: die Jahreszeiten ist mit Mahnungen an die Flüchtigkeit des schönen Augenblicks durchzogen; sehnsuchtvolle Liebesklage ist der beliebteste Ton, der sich mit dem wunderbar träumerischen Naturgefühle vereinigt und seinen ergreifendsten, reichsten Ausdruck in dem Wolkenboten von Kalidasas gefunden hat. Mit dem Elegischen tief verwandt ist das Idyllische, wie sich aus der Erörterung desselben (§. 874. 883) ergibt; man kann es die epische Elegie nennen, denn indem der idyllische Dichter das schöne Bild naturvollen Menschenlebens in der ländlichen Stille aufsuchen muß, gesteht er dessen Flüchtigkeit; das Ideal ist noch da, aber nur eben noch da, wird eben noch ferner vom großen Menschengetümmel aufgefunden und erhascht. Mit richtigem Sinne stellt daher Schiller (a. a. O.) Elegie und Idylle nebeneinander. So knüpft sich denn das Elegische an ein idyllisches Motiv in dem anmuthvollen indischen Gedichte Gitagowinda, das die Liebe des Krishna zu der Hirtinn Radha besingt. Es fehlt jedoch in dieser Poesie auch an Sprüchen der Erfahrung und Lebensweisheit nicht, die dem Elemente der Betrachtung, freilich ohne die ethische Sammlung des classischen Occidents, noch mehr ohne die concentrirte Innerlichkeit der neueren germanischen Zeit, im elegischen Elemente sein Recht sichern. Voranstellen aber mußten wir hier die Form, die am deutlichsten den Begriff darstellt. — Trotz dem großen Sprunge ist es nur natürlich, an die Seite der indischen die muhamedanische Lyrik zu ziehen, wie sie im dreizehnten und vierzehnten Jahrhundert ihre höchste Blüthe in Persien getrieben hat. Der Pantheismus, der in der indischen Poesie noch trunkenes Naturgefühl war, ist hier durch reiche Vermittlungswege so durchgebildet, daß er sich mit vollem und ausgesprochenem mystischem Bewußtsein in den Genuß des Einzelnen versenken kann; Dschelaleddin Rumi stellt die reine Mystik, Saadi den Uebergang zur Einlebung derselben in das Gefühl des sinnlichen Augenblicks, Hafis die reine und ungetheilte Versenkung dar. Hier hat sich das Gemüth von jeder Fessel der Scheinwelt losgemacht, in das ewig Eine hingegeben und ist völlig frei von jeder besonderen Bestimmtheit, heiter in der Bedürfnißlosigkeit des Derwisch, gepäcklos wie Diogenes. Das ewig Eine ist aber auch in jedem Wirklichen gegenwärtig; dem freien Gemüthe steht es ganz frei, sich in eine Form seiner Realität, wie in seine gestaltlose Unendlichkeit, aufzulösen, und es wird diejenige Form wählen, welche durch Hingabe des Ich an ein zweites oder an die Tiefen des Naturgeistes ein sinnliches Symbol desselben Wegs ist, wie er in Ascese und Speculation vollzogen wird. In seeligem

Digitized by Google

Liebesrauſche gibt ſich nun der Dichter unter Wohlgerüchen von Veilchen, Jasmin, Roſen und Moſchus der Geliebten, in deren Wangengrübchen der Weltengeiſt gefallen iſt, dem Weine hin, in deſſen Feuer das ewige Geheimniß glüht; er iſt aber in dieſer Hingebung ganz frei, denn das Welttrunkene Gemüth iſt daſſelbe, das ſich auch rein geiſtig mit dem Unendlichen verſöhnt und in der Reinheit dieſer Verſöhnung nur von jedem Dogma und Sektenvorurtheil befreit hat; er taucht ſich ganz in den Genuß und ſchwebt doch frei und heiter über ihm und er ſpricht mit hellem Bewußtſein die Einheit der beiden Wege des Aufgehens in der Unendlichkeit überall und in immer neuen Wendungen aus. Dieſe Form iſt daher in aller ungeheuchelten Fülle der Sinnlichkeit doch zugleich betrachtend, das Gefühl ſelbſt löst ſich hier beſonders ſichtbar in die zwei Seiten des Seins in der Sache und der heiteren Beſchauung dieſes Seins auf; es iſt dieß durchaus elegiſch und man wird auch an die Flüchtigkeit des ſchönen Augenblicks oft genug ſo ausdrücklich gemahnt, als es die Elegie im engeren Sinne des Worts nur thun kann. Dieſem Spiele mit der ſtetigen Wiederkehr zum myſtiſchen Centrum entſpricht das reiche Formenſpiel und namentlich das Ghaſel mit ſeinem durchgehenden Reimbande. In den einzelnen Mitteln iſt dieſe Dichtung die vorherrſchend bilderreiche; ſie bedarf es aber auch, denn ſie dreht ſich ſchließlich doch immer um Eines. Göthe's heiteres Greiſenalter hat in der entſprechenden Stimmung des freien Schwebens und Betrachtens in dieſen Formen gedichtet und ſie noch einmal zur Wahrheit gemacht.

Auch der weitere Sprung zu der ſubjectiven Lyrik der romaniſchen Völker läßt ſich unſchwer rechtfertigen. Hier iſt eine Welt der Innigkeit aufgegangen, wie ſie der Orient und das Alterthum nicht kannte, der platoniſche Idealiſmus und die Myſtik fließt als Element in den ethiſch geſammelten occidentaliſchen Geiſt ein und vereinigt ſich mit einem Volksnaturell, das doch flüſſiger, weltlich freier, ſinnlich biegſamer iſt, als der noch tiefere, aber weltloſere, härter in ſich gedrängte germaniſche Charakter. Allein dieſer Genius theilt auch mit dem antiken die Eigenſchaft, daß ein großer Theil der innern Wärme nach der Seite der Form hindrängt, um ſich hier als eine Schönheit für ſich niederzuſchlagen; dieß iſt nun natürlich in der urſprünglichen Art der Stimmung geſetzt und wirkt ebenſoſehr in der Ausführung wieder auf ſie zurück: die reich verſchlungenen Formen des Sonetts, der Canzone, Terzine, Seſtine, der achtzeiligen Stanze, des Trioletts, Rondeau's, Madrigal's u. ſ. w. ſtellen ein Spiel der Verſchiebungen dar wie mauriſche Arabesken; das Gefühl des Dichters kann in der Künſtlichkeit dieſes Spiels die Unmittelbarkeit nicht bewahren, ſondern wird nothwendig zu einem Witze der Empfindung, wiewohl im guten und ernſten Sinne des Worts; er ſchaukelt ſich wie ein geſchickter Ruderer mit kunſt-

Digitized by Google

fertigen Wendungen auf ihren Wellen und sieht mit reiner Betrachtung ihrem plätschernden Wellenspiele zu. Es sind vorzüglich die Italiener, die uns diese Formen gebracht haben, und es verhält sich wie mit der Herrschaft der melodischen Schönheit bei relativ verminderter Ausdruckstiefe in ihrer Musik. Das deutsche Gemüth wird sich aber nie ganz frei und heimisch in ihnen bewegen.

2. Wir können in der unbestimmten Masse, die wir enger an die Grenze der Prosa schieben, nur Eine benannte Form aufführen: das Epigramm. Wenn alles Lyrische aus einer Situation entspringen soll, so gilt dieß vom Epigramm in dem ganz speziellen Sinne, daß es auf ein einzelnes äußeres Object gerichtet ist, dem der Dichter gegenübertritt, das er aber nicht in das rein innere Leben des Gemüths umsetzt, sondern nur so weit auf das Subjective bezieht, daß er einen schönen Gedanken darüber ausspricht, und zwar ohne weitere Entwicklung, in schlagender Kürze. So ist die Lyrik an ihrer Grenze noch einmal ganz punctuell, aber jetzt nicht mehr rein empfindend und nicht mehr in den Ring der besonderen Stimmung die Welt fassend, sondern Einzelnes durch einzelne Gedankenlichter beleuchtend; es sind die zerstreuten erkaltenden Funken der Flamme, welche die volle Lyrik in gedrängter Wärme zusammenhält; der Prozeß der Verklärung der Welt im Subjecte hält eine Nach-ärndte, geht weit und breit in der Welt um und wirft auf die einzelnen Dinge, ohne ihre Objectivität aufzuheben, seine geistigen Blitze. Wir haben den Ausdruck gebraucht: schöner Gedanke. Dieß heißt nicht nur ein Gedanke von reinem, edlem Gehalte, sondern ein solcher, der im idealen Gefühls-Element empfangen und geeignet ist, von ihm umfangen zu bleiben. Wir schließen damit das Epigramm, das eine satyrische Spitze hat, vom gegenwärtigen Zusammenhang aus; es gehört mit allem Satyrischen in den Anhang. Das Gefühls-Element hat seinen Anhalt darin, daß das Epigramm ein gegebenes Object zum unmittelbaren Ausgangspunct hat, das geeignet sein muß, unmittelbar in einen Stimmungszustand zu versetzen, aus dem sich eine bedeutende Betrachtung entwickelt. Es ist ursprünglich bestimmt, dem Gegenstand als Aufschrift zu dienen, der also ein sinnlich gegebener ist, dieses Band löst sich, es genügt, daß der Gegenstand der Vorstellung gegeben sei, wenn er nur den Charakter eines vorgefundenen, Erlebten hat, woran sich tiefe Lebensbeziehungen knüpfen. Daraus ergibt sich die Art der Composition im Epigramm: es erregt zuerst durch Nennung des Objects, Anlasses eine kurze Erwartung, dann läßt es in rascher Wendung den Aufschluß, die Pointe hervorspringen. Der Uebergang in die satyrisch witzige Form liegt daher nahe genug, man kann aber von einem Witze des schönen Gedankens reden und dabei die Satyre noch völlig ausschließen. Wir verweisen auf die unendlichen schönen Epigramme der Alten, unter den Neueren nur auf einen

Digitized by Google

großen Theil von Göthe's und Schiller's Xenien, auf Uhland's Sinngedichte, zu denen er zwei Strophen nicht rechnet, die doch zu den schönsten Epigrammen aller Zeit gehören: „Verspätetes Hochzeitlied" mit dem Schlusse: des schönsten Glückes Schimmer erglänzt euch eben dann, wenn man euch jetzt und immer ein Brautlied singen kann. — Das Epigramm nun ist der kleine benannte Punct in einer ganzen weiten Welt von Dichtungen, die keinen Namen haben und die wir als Poesie des schönen Gedankens bezeichnen; sie verhalten sich zum Epigramme wie das Ausgeführte zum Zusammengezogenen. Es ist die schwer zu bestimmende Form, die auch Hegel (a. a. O. S. 465) zuletzt, aber gewiß unrichtig als eine Art des Liedes aufführt. Er weist auf Schiller hin, dessen Gedichte im Ganzen und Großen eine eigentlich normale Erscheinnng dessen sind, was wir schöne Gedankenpoesie nennen; die neuere, namentlich deutsche Literatur, hat aber überhaupt in weiter Ausdehnung dieß Feld angebaut, und Namen wie G. Pfitzer, Geibel sind fast ausschließlich nur hier zu treffen. Der moderne Geist hat seinen unendlich reichen, vielseitigen und verwickelten Inhalt in das philosophische Bewußtsein erhoben, das sich auf unzähligen Wegen der allgemeinen Bildung mitgetheilt hat; so ist dieses längst eine untrennbare Form seines Wesens und wird durch seine Gegensätze und Kämpfe selbst wieder zu einem Theile seines realen Lebens, seiner Erfahrungsmasse. Unmöglich kann eine solche von Gedanken durchsäuerte Welt nach ihrem Umfang und ihrer Tiefe in die liederartige Form der Unmittelbarkeit umgesetzt werden; viel eher noch in den hymnischen Ton, von dem schon oben gesagt ist, daß er sich mit der Poesie der Betrachtung berühre. Der Trotz des freien Menschengeistes ist in Göthe's Prometheus, der Werth der Phantasie in: „Meine Göttinn," die Kleinheit des Menschen gegen das Unendliche in „Grenzen der Menschheit," Edelmuth und Wohlwollen als höchste Zierde des Menschen in „das Göttliche" wirklich so ganz in hoch gehender reiner Stimmung ausgesprochen, daß der ächt lyrische Hymnenton erklingt. Es ist aber solche Umsetzung gedankenmäßigen Gehaltes nur dem höchsten Talente, seltenen Augenblicken und einem kleinen Theile der unabsehlichen Gedankenwelt gegönnt. Es muß eine Poesie geben, welche den Gedanken merklicher in Gedankenform ausspricht, aber doch noch auf so starker Grundlage pathetischer Stimmung, daß wir sie noch nicht zum Didaktischen zählen dürfen. Sie wird aller hohen Anerkennung werth sein, wenn sie ihre Stellung an der Grenze der Poesie, wenn sie ihren Glanz, ihren rhetorisch declamatorischen Styl als einen Schmuck zugesteht, dessen sie um ihres innern Mangels willen bedarf. Die Grenze zwischen dem, was dem ächt Poetischen näher und was ihm ferner liegt, wird hier schwebend und ist nicht weiter zu verfolgen. Schiller bleibt, wie gesagt, Vorbild und reinstes Muster.

Digitized by Google

γ. Die dramatiſche Dichtung.

1. Das Weſen derſelben.

§. 895.

Wie die Dichtkunſt überhaupt die gegenſtändliche Welt, nachdem dieſelbe ganz in das ſubjective Empfindungsleben der Muſik eingegangen, wieder entfaltet, ſo hat ſie in ihren Zweigen die Subjectivität der Lyrik, welche dem Standpuncte der Muſik entſpricht, wieder zur Objectivität des Epos zu erſchließen und hiedurch dieſe Gegenſätze in einer dritten Form zuſammenzufaſſen, worin, wie in dem Ganzen der Poeſie das geſammte Syſtem der übrigen Künſte, ſo ſie ſelbſt innerhalb ihrer ſich wiederholt und concentrirt.

Der Fortgang begründet ſich wie jener von der Muſik zu der Poeſie, aber er ergibt ſich einfacher, leichter: denn dort gilt es den langen Schritt zu einer neuen Kunſt, der ſeinen Anſatz im ganzen Syſtem der Künſte, in der Nothwendigkeit, daß die Objectivität der bildenden Kunſt aus der ſubjectiven Innerlichkeit der Muſik ſich wiederherſtelle, ohne ſie zu verlieren, endlich in dem Grundgeſetze nehmen mußte, daß der Lebensgehalt als ſichtbarer Körper dem Auge (jetzt dem inneren) erſcheine; hier dagegen gilt es nur die Wiederherſtellung dieſer objectiven Welt innerhalb einer Kunſt, welche urſprünglich dieſen Boden gewonnen, welche ihn verlaſſen hat, um noch einmal wie die Muſik, aber auf neuer Stufe, die Welt der Gegenſtände in die Welt der Subjectivität zurücknehmen, ſie ganz mit dieſer zu durcharbeiten und zu durchdringen, welche ihn aber mit ganz einleuchtender Nothwendigkeit wieder einnehmen muß. Und die dringendere Nähe dieſer Nothwendigkeit hat ſich ja in der Lyrik ſelbſt dadurch überall angekündigt, daß die Welt der ſichtbaren Dinge und ihrer bewußten Auffaſſung nicht blos geahnt, wie in der Muſik, an ihrer Schwelle ſchwebte, ſondern die Empfindung immer nach ihr greifen mußte, um an ſie gelehnt ſich auszuſprechen; ja bis zur Darſtellung einer Handlung ſchritt ſie fort und wir fanden die Keime des Drama in der erzählenden Form der Lyrik. Wenn nun, was in der Lyrik gewonnen iſt, dieſe ſubjective Durchdringung der Welt, ſich vereinigt mit dem, was das Epos durch ſeine Objectivität voraus hat, wenn die von dem Welt-Inhalt erfüllte Bruſt dieſen wieder entläßt, daß er ſich als gegenſtändliches, aber aus dem Innerſten des Geiſtes gebornes Bild ausbreite,

Digitized by Google

so kehrt der Kreis der Poesie ganz gefüllt in sich zurück, wie in der Poesie überhaupt der Kreis der Kunst und mit ihm der ganze Kreis des Systems der Aesthetik: ein Kreis im Kreise, eine Verarbeitung der Welt in die Form, die alle Weisen und Seiten erschöpft, ihre Linie immer weiter gezogen und, was sie umfaßt, immer tiefer und tiefer gegründet und verarbeitet hat und nun beruhigt nicht weiter kann und will, sondern in sich selbst zurückläuft. Die Poesie ist die Kunst der Künste; im Epos wiederholt sich die bildende Kunst und analog das Naturschöne, in der Lyrik die Musik und analog die Phantasie, im Drama die Poesie selbst und analog die Kunst: das Drama ist die Poesie der Poesie.

§. 896.

Das Lyrische und Epische, Subjective und Objective kann sich nur so vereinigen, daß es sich zugleich wesentlich verändert. Der Dichter spricht durch Personen, in die er sich verwandelt und die er gegenwärtig vor uns auftreten läßt, sein Inneres aus: dieß ist lyrisch. Der Personen sind mehrere, sie verharren nicht auf einem Puncte ihres inneren Lebens, sondern bewegen sich in der Folge der Zeit, wirken nach außen und bringen durch Wirkung und Gegenwirkung eine Handlung hervor, in welcher sich mit ihrem Complex von äußern Bedingungen ein breiteres Weltbild, sichtbar für die innere Vorstellung entfaltet: dieß ist episch. Allein an die Stelle der lyrischen Gemüths-Erregung und der epischen Zuständlichkeit muß in dieser Verbindung als Inhalt der freie Geist treten, der mit hellem Bewußtsein seinen Willen zur That bestimmt; die lyrische Gegenwart spannt sich energisch nach der Zukunft, die Form ist ausschließlich dialogisch und das Weltbild als ein sichtbares erzeugt sich ohne ausdrückliche Schilderung aus dem Bilde des innern Lebens der Charaktere. Das Innere des Dichters muß im Subjectiven objectiv, zur Welt und Menschheit erweitert sein. Er ist in seinem Werk ebenso ganz gegenwärtig, als ganz abwesend; dieses besteht daher ganz selbständig, losgelöst vom Dichter, denn er ist ganz darin aufgegangen: die vollkommenste Erfüllung des Begriffes der Kunst (§. 489 und 524), die reifste und daher späteste Frucht ihres Wachsthums.

Das directe Aussprechen des Innern ist das Lyrische im Drama. Der Dichter spricht zwar nicht in eigener Person, sondern aus dem Munde Anderer, in deren Zustände er sich versetzt hat, allein dieß hebt zunächst den lyrischen Charakter nicht auf, denn wir haben auch diese Umwandlung als eine Form des Lyrischen kennen gelernt, die noch ganz in den Grenzen dieses Zweiges bleibt, wiewohl sie allerdings zugleich den Fortgang zum

Digitized by Google

Dramatischen im Keim enthält. Das Drama gehört daher wie die Lyrik zunächst der Zeitbestimmung der Gegenwart an. Von der sinnlich sichtbaren Vergegenwärtigung durch Theater und Schauspielkunst abstrahiren wir aber noch ganz; es ist hier, wie durchaus im Folgenden, immer nur von der Vergegenwärtigung für das innere Schauen die Rede, das allerdings weiterhin das Bedürfniß des äußern mit sich führt; aber erst der Anhang von der Mimik wird diese Seite aufnehmen. — In der Aufzeigung des epischen Elements der Objectivität, wie es im Drama erhalten ist, durfte sogleich die Vielheit der Personen, durch die der Dichter spricht, nicht übergangen werden; die erzählende Form der lyrischen Dichtung kann, wenn sie sich durch dialogische Behandlung dem Drama nähert, kaum über zwei Personen sprechen lassen; der Kreis, in den sich der gedrungne Kern der Empfindung umsetzen und verkleiden kann, ist eng gezogen. Das weitere epische Moment ist das Fortrücken in der Succession der Zeit; die lyrische Stimmung hat auch ihren Verlauf, bleibt aber doch punctuell, bewegt sich nur in sich, nicht ernstlich hinaus in die Dinge, an denen wir die Zeit messen; wirklicher, erfüllter Zeitverlauf ist nur im Elemente des äußeren Geschehens und Handelns. Das Innere, indem es sich ausspricht und fortrückt, erschließt sich also zugleich zur Veränderung der Außenwelt, die Wirkung ruft die Gegenwirkung hervor und es entsteht eine Handlung; so mußten wir auch den Inhalt des Epos nennen, so lange wir das Wort nicht in seinem strengsten Sinne nahmen. Die handelnden Personen in ihrer Vielheit und der nothwendig mitgesetzte Complex umgebender physischer Welt und realer Verhältnisse der moralischen bedingen nun den größeren Umfang, das umfassendere Bild des Lebens, wodurch das Drama wie das Epos von dem Mikrokosmus des Lyrischen sich unterscheidet. Daß dieses Weltbild der innern Anschauung sich darbiete, wie im Epos, dafür muß der Dichter irgendwie sorgen; von der Art, wodurch er dieß bewerkstelligt, ist jedoch abzusehen, so lange man den Unterschied vom Epischen, der freilich gerade hier tief und durchschneidend ist, nicht in Betrachtung zieht. — Es unterliegen aber beide Elemente, das lyrische und epische, indem sie sich zu einem Dritten verschmelzen, nothwendig einer wesentlichen Veränderung und wir müssen dieselbe zuerst in ihrem prinzipiellen Mittelpunct erfassen. Wenn der Dichter sich in Personen verwandelt, welche so sprechen, daß daraus eine Veränderung der Außenwelt, eine Handlung sich ergibt, so kann das Innere dieser Personen nicht mehr das in Gefühl versenkte des Lyrikers sein: es muß die Objecte und sich selbst mit hellem Bewußtsein ergreifen und sich frei als Wille aus sich entscheiden. Der dramatische Mensch ist aber auch nicht mehr der zuständliche im Sinne des epischen Charakters, der zwar handelt, jedoch geführt und getrieben von seinem Naturell, von der Sitte, von dem, was als treibende Kraft in den Massen waltet.

Digitized by Google

Der Dichter zwar verhält ſich im Epos nicht zuſtändlich wie ſeine Helden, er ſchwebt frei und klar über der alſo bedingten Welt, allein wo der Menſch als Object des Dichters noch blos zuſtändlich iſt, da kann doch die Klarheit und Freiheit, womit der letztere über dem Stoffe ſteht, noch nicht jene ganze und intenſive ſein, welche im Reiche der möglichen Verhaltungsweiſen liegt und dem dramatiſchen Dichter zukommen muß, der den Menſchen in jenem determinirten Sinn auffaßt. Der Geiſt wird darum im Drama allerdings ebenſowenig in ſchlechthin abſtracter Selbſtbeſtimmung auftreten, als in irgend einer Form des Schönen, aber, obwohl in poſitiver Einheit mit ſeinem Naturell, doch den Entſchluß mit klarer Rechenſchaft über die Gründe frei aus ſich ſchöpfen und wenn Gefühl und Affect ihn blind und inſtinctiv fortreißt, ſo wird dieß in einem Zuſammenhange geſchehen, wodurch es als das erſcheint, was nicht ſein ſoll. So iſt es das Drama, was allein unter den Formen des Schönen den wahren, wirklichen Geiſt zur Erſcheinung bringt. Aus ſeinen Tiefen läßt es vor unſern Augen eine Handlung hervorſteigen, wir ſehen ſie ſtetig aus dem energiſch wirkenden Innern werden. Hienach beſtimmt ſich nun auch das Verhältniß zum Zeitbegriffe. Zunächſt alſo theilt das Drama mit der Lyrik die Form der Gegenwart. Das lyriſche Gedicht entwickelt den Verlauf einer Stimmung, bereitet uns durch den gegenwärtigen Moment auf den künftigen vor und enthält demnach natürlich auch die Erſtreckung der Zukunft, allein es fällt kein Gewicht auf dieſe Seite, weil im weichen Elemente des Gefühls keine Erwartung ſchlagartiger Folgen entſteht. Dagegen wo der wache Geiſt im Kampfe wirkt, da müſſen Entſcheidungen erfolgen, denen wir mit Spannung entgegenſehen, und ſo fällt ein fühlbarer Nachdruck auf das Moment der Zukunft. Die Gegenwart aber bleibt natürlich die beſtimmende Kategorie und dieß führt uns nun vom Mittelpuncte nach der formellen Seite. — Die dramatiſche Handlung kann ſich nur in der Form des Dialogs bewegen. Die lyriſche Poeſie geht zu dieſer Form fort, aber ſie iſt ihr nicht weſentlich und ebenſo verhält es ſich im epiſchen Gedichte; wo aber die Handlung gegenwärtig vor uns aus dem Innern ſich erzeugt, da iſt der Dialog die einzig mögliche Darſtellungsweiſe. Man kann ſagen und hat geſagt, das Drama ruhe formell weſentlich im Fortgange des lyriſchen Monologs zum Dialog; nur nennen wir natürlich das Alleinſprechen des lyriſchen Dichters nicht Monolog, weil dieſer Name eine Handlung vorausſetzt, worin im Uebrigen die Zwieſprache oder das Sprechen Mehrerer herrſcht. — Nun iſt aber auch jenes epiſche Moment wieder aufzufaſſen, wodurch das Drama die Handlung, die es entwickelt, als ſichtbares Bild, nur zunächſt als blos innerlich ſichtbares, uns vorführt, und es erhellt, wie grundverſchieden der Weg ſein muß, durch den der dramatiſche Dichter dieß bewerkſtelligt. Er ſchiebt kurze Anmerkungen ein, um uns das Local, wohl

Digitized by Google

auch die Gestalt der Personen und ihre Gebärden zu veranschaulichen, dieß geht aber fast nur die Bühnendarstellung an und kommt neben dem Wesentlichen, was er als Dichter zu thun hat, gar nicht in Anschlag. Er läßt die äußere Umgebung und die Erscheinung seiner Charaktere durch diese selbst mit einzelnen Zügen zeichnen: dieß ist bereits ein integrirender, aber gegenüber demselben Verfahren in der epischen Poesie ganz klein zusammengehender Theil seines Verfahrens. Das Wesentliche ist vielmehr: die Charaktere müssen von ihm so lebendig geschaut sein, daß sie das Bild ihrer äußern Erscheinung und Bewegung für unsere Phantasie ohne weiteres Zuthun nöthigend mitbringen. Einen wahrhaft organisch aus seinem Centrum herauswirkenden dramatischen Charakter sehen wir im bloßen Lesen so deutlich vor Augen, daß wir meinen, ihn greifen zu können. Die Häufung jener Anmerkungen in der neueren dramatischen Literatur beweist mit dem Mißtrauen zu unserer und des Schauspielers Phantasie nur den Unglauben an die eigene. Die Energie der vollen Gegenwart, womit die Persönlichkeit im Drama vor uns tritt, gibt ihr bei allem Unterschied der Künste eine Verwandtschaft mit der Sculpturgestalt. Die epische Schilderung gleicht mehr dem Gemälde, dem Auftrag auf der Fläche. Die Sculpturgestalt erscheint wie aus einem geistigen unerforschlichen Grunde in den Raum hereingewachsen, so baut sich aus seinem geistigen Kerne heraus vor unserem inneren Auge der dramatische Charakter und stellt sich fest, klar abgeschnitten in den idealen Raum der inneren Vorstellung.

Blicken wir nun auf das Innere des Dichters zurück, dessen Einströmen in seine Personen wir zunächst zu dem Lyrischen im Drama gestellt haben, so erhellt aus dieser veränderten Stellung, daß es selbst eine Welt sein muß, wenn es, mit dem so umgebildeten Epischen so verbunden, ein Weltbild soll geben können. Was das heißt, zeigt Keiner, wie Shakespeare, dieser centrale Mensch, der den Menschen und den Dingen unbegreiflich in's Herz sieht, dieses Individuum, das alle Formen der Menschheit durchwandelt zu haben, Kind und Greis, Mann und Weib, Knecht und Fürst, Krieger und Staatsmann selbst gewesen zu sein, ihre Schicksale selbst erlebt zu haben und sich so zur Gattung zu erweitern scheint. Keine Kunstform versetzt uns so in die Zustände wie das Drama, das sie uns gegenwärtig vorstellt. Der Lyriker führt uns nur in *sein* Gemüth und nur in sein *Gemüth*, nicht in seine *ganze* Persönlichkeit, weil er nicht handelt. Göthe's Wort: bei Shakespeare könne man sehen wie den Menschen zu Muthe ist, scheint wenig zu sagen und sagt unendlich viel. Dagegen kann man an Schiller, — dessen übrige Größe darum doch unbestritten bleibt — negativ erkennen, was der Prozeß der völligen Entäußerung des dichterischen Subjects besagen will. Er gießt rhetorisch seine ideale Anschauung, sein schönes Gemüth in seine Personen, man vernimmt ihn selbst, wie er

Digitized by Google

hinter ihnen als dünnen Masken steht und hervorspricht, er zeichnet das Böse und Niedrige mit seinem Hasse, statt ihm den kurzen Schein behaglicher Berechtigung zu gönnen. Wo er diese Subjectivität, welche wohl in Allgemeinheit des Gedankens und reiner Liebe die Welt umfaßt, aber nicht im Sinne der poetischen Selbstverwandlung eine Welt ist, am meisten überwunden hat, im Wallenstein, spart er sich doch die Parthie von Max und Thekla als directes Gefäß für sein Gemüth aus, und eben diese Parthie hat daher am wenigsten Haltung und Farbe von Stoff und Schauplatz. Das Drama fordert einen Geist, der im Subjectiven selbst ganz objectiv ist, der daher, wenn er sich ausspricht, den Gegenstand und zwar im großen Sinne des Wortes, die Welt, ausspricht; es ist eine totale Selbstumsetzung, die reinste Reproduction des Traumes (vergl. §. 390) im hellen Wachen. In dem Werke dieser concentrirtesten und expandirtesten Form der Phantasie ist daher verschwunden jene epische Syntheſe von Subject und Object und jenes lyrische Alleinsein des Subjects, welches die Welt in sich reſorbirt. Man sieht keinen Dichter, sein Subject ist verschwunden, aber es ist verschwunden, weil es im Werke ganz da ist, nichts blos Subjectives zurückbehalten hat. Es ist von zwei Seiten die reine Einheit des Subjectiven und Objectiven: blickt man auf die subjective Seite, so sieht man den Dichter, der, wenn er ganz sich gibt, die Welt gibt; blickt man auf die objective, so sieht man die Welt, die eine ganze und reine Entäußerung des dichterischen Subjects, daher ganz von subjectivem Leben durchdrungen, durcharbeitet ist. Von keinem Werke der Kunst gilt daher so ganz und absolut, was für alle Kunst in den angeführten §§. als Forderung aufgestellt ist; keines steht so ganz auf eigenen Füßen, rein abgelöst vom Künstler wie ein Naturwerk, eine selbständige Welt, ein Planet, der sich um sich selber dreht, und ist zugleich der Object gewordene Geist des Künstlersubjects. — Es erhellt, daß eine solche Kunstform in der zeitlichen Entwicklung nicht nur die epische Naivetät, sondern auch die subjective Bewegtheit der Lyrik hinter sich haben muß und eine noch ungleich mehr geschüttelte, erfahrungsreiche, energische und befreite Welt voraussetzt, als die letztere. In Griechenland stand das Drama auf, als jene Kämpfe mit Tyrannis und Aristokratie, deren Unruhe das lyrische Bewegungsleben des Gemüths gelüftet hatte, zur Entscheidung gelangt, die Freiheit in der Demokratie eine Thatsache geworden und durch den Sieg über die Perser die Geister zum vollsten Selbstbewußtsein gekommen waren. Das Mittelalter konnte kein wahres Drama haben, die Mysterien sind noch eine halb-epische Form mit eingesetzten lyrischen Gesängen. Man kann diese Erscheinnng in beschränktem Sinne Volksdrama nennen; in welcher Begrenzung von einer fortdauernden Thätigkeit der Volkspoesie im dramatischen Gebiete die Rede sein könne, werden wir im Zusammenhang der Komödie zur Sprache bringen. Das wirkliche und wahre Drama

Digitized by Google

der modernen Zeit ist aber ein Kind der Reformation und des Humanismus, der erneuten Wissenschaft, also des Bruchs mit der mittelalterlichen Bindung der Geister und des gedankenklaren Blicks geprüfter und enttäuschter Menschen in die Wirklichkeit. Shakespeare, der Protestant, der Sohn jenes unendlich lebendigen Jahrhunderts, dem die breite Binde von den Augen gefallen war, ist der „Homer des Drama" (Gervinus, Shakespeare B. 4, S. 341). Die Blüthe dieser Kunstform im strengkatholischen und despotischen Spanien war nicht möglich, wenn nicht der Welt ringsumher die neue, freie Bildung wäre aufgegangen gewesen, der Kern der Weltauffassung im spanischen Drama ist aber gerade so weit nicht wahrhaft dramatisch, als dieselbe ihn nicht durchdringen konnte: er begründet den typisch gegebenen Rahmen von Motiven, die nicht aus der wahren und allgemeinen Menschen-Natur erwachsen. Wir haben diese Verhältnisse schon in der Geschichte der Phantasie berührt, vergl. §. 472. 475. Die Franzosen haben in der Beweglichkeit und kritischen Schärfe ihres Geistes immer ein Analogon des Protestantismus gehabt. Was aber ihrem Drama fehlt, hängt doch mit der schematisch unlebendigen Auffassung des innern Menschen zusammen, die ihren Grund im romanisch Katholischen hat. Den ganzen und vollen Beruf zu dieser Gattung hat die eigentlich moderne Zeit und der germanische Geist. Die großen classischen Dichter unserer deutschen Nation sind in diesen Beruf eingetreten, freilich ohne Shakespeare's unbedingtes dramatisches Genie und ohne den Styl zu erreichen, den wir als nächstes Ziel der bisherigen Geschichte des Drama erkennen werden, und ohne in der Komödie es den neuern Franzosen und Engländern gleichzuthun.

§. 897.

Die Welt, wie sie in dieser Auffassung erscheint, ist wesentlich ganz von innen heraus bestimmt, Alles fließt aus dem Innern und führt in es zurück; es wird also vollkommener, als in den andern Zweigen, erfüllt, was nach §. 842, c. im Wesen der Dichtkunst liegt. Die Bestimmtheit dieses Innern als bewußter Wille bringt ein entschiedenes Hervortreten des Gedankenhaften, des gnomischen Elements, mit sich (vergl. §. 842, c.). Der Wille setzt sich seinen Zweck und vollführt ihn. Die Breite des Aeußerlichen zieht sich durch die Rückführung auf den alle Masse allein bewegenden Zweck in einen engen, nur andeutenden Auszug zusammen; bestimmend wirkt es auf den Willen nur, sofern es zum Motiv erhoben wird. In diesem durchaus straffen Weltbilde gibt es daher keinen Zufall.

Wir verweisen auf den angeführten §.; was dort von der Dichtkunst überhaupt gesagt ist, das wird in derjenigen ihrer Formen zur vollen Wahr-

Digitized by Google

heit, für welche nichts existirt, was nicht mittelbar oder unmittelbar vom Geist als dem Zwecksetzenden, in ein Netz von Zwecken Alles, was ihm gegenüber blos Natur, blos Masse ist, einspannenden ausgeht oder von ihm als Grund einer Willensbestimmung approbirt ist. Der frei wollende Geist denkt seinen Zweck; auch der zweite Theil von §. 842, welcher der Poesie das Aussprechen allgemeiner Gedanken vindicirt, findet daher hier seine vollste Anwendung: der Zweck wird im Drama, wie vor dem eigenen Bewußtsein, so vor dem Freunde, vor dem Gegner gerechtfertigt, es wird mit Gründen gekämpft, bleibende Wahrheiten, Sentenzen, breitere Ausführungen gehen herüber und hinüber und stellen den Kampf der Kräfte in ein Tageslicht, das ihn nach allen Seiten beleuchtet und ihm den Stempel eines Kampfes von Ideen aufprägt. Dieß Element ist es, was Aristoteles (Poet. C. 6) die διανοια nennt, die Rechtfertigung des Strebens durch Gedanken-Ausdruck, und was wir als das Gnomische bezeichnen. Die Durchklärung des Stoffs mit diesem Lichte des Bewußtseins hat natürlich verschiedene Stufen, mehr instinctives Dunkel bleibt in gewissen Formen des Drama zurück, aber wir ziehen den Grundbegriff billig aus der durchsichtigsten. Es gibt auch eine Stufe, wo sie zu weit geht und eine dramatische Poesie der Betrachtung hervorbringt, eine Grenze, an welcher Göthe und Schiller sich hinbewegen. — Wenn nun so die Welt unter den Standpunct des sich durchführenden ethischen Zweckes rückt, so wird durch diese Abstriction die Breite, wodurch sich das dramatische Bild zwar wesentlich von der lyrischen Punctualität unterscheidet, in ihrem Umfange doch nothwendig wieder verengt. Aehnlich wie in der Plastik muß hier das möglichst Wenige dienen, um die äußere Sphäre und das physische Geschehen anzudeuten, und diese Sparsamkeit, ganz abgesehen von der Rücksicht auf die sceniſchen Schwierigkeiten, drückt aus, daß der dramatische Dichter nicht wie der epische am Naturdasein in seiner Gediegenheit einfach seine Freude hat, sondern daß es ihm werthlos ist, sofern es nicht in sichtbaren ethischen Zusammenhang tritt. Im Drama kommt z. B. ein Ankleiden, ein Essen vor, wenn es für die Handlung und ihre große Kette von Verdienst und Schuld wesentlich ist, daß dieß oder jenes gerade in einer solchen Situation eintrat; wogegen das Epos bei diesen Dingen aus reiner Lust weit hinaus über den bedingenden Zusammenhang der Handlung verweilt. — Dieß führt auf die strenge Ausscheidung des Zufalls. Dieser Punct ist in der Lehre vom Tragischen §. 117. 130. 133. 135 vollständig erörtet.

§. 898.

Der persönliche Wille ist in concreter Gestalt wesentlich Charakter, dem sein Zweck zum Pathos geworden. Keine Form der Kunst ist so ganz zur

Digitized by Google

Charakterdarstellung berufen und so streng zur consequenten Durchführung desselben verpflichtet, wie das Drama. Daher faßt es den Charakter in dem intensiven Sinne, daß er sich vom Gegebenen losreißt und radical in die Verhältnisse eingreift. Die Zusammendrängung seiner Kräfte auf seinen Zweck beschränkt die Vielseitigkeit seiner Erscheinung. Er vollzieht entweder in der Darstellung selbst eine entscheidende Wendung in sich bis zur völligen Veränderung seines Centrums, oder er verharrt in seiner schon reifen Bestimmtheit. Der Zweck enthält eine Mehrheit von Momenten und setzt den entgegengesetzten Zweck voraus: in der Gruppe von Charakteren, welche dieß erfordert, deren Personenzahl aber durch das Wesen der Dicht-Art beschränkt ist, herrscht Ein Charakter als Hauptperson.

Der Begriff des Charakters ist in §. 333, der des Pathos in §. 110 ff. entwickelt. In §. 842, 1. ist aufgestellt, daß die Poesie das Schöne vollkommener, als irgend eine andere Kunst, in der Form der Persönlichkeit verwirklicht. Im höchsten Sinne wird dieß vom Drama geleistet, indem es die Persönlichkeit in der ganz gesättigten und entschiedenen Gestalt des Charakters zu seinem Mittelpunct hat. Stetige Einheit mit sich ist sein Hauptmerkmal; Aristoteles fordert (Poet. C. 15) namentlich das ἑμαλὸν, die Consequenz, und wäre es auch nur Consequenz in der Inconsequenz. Die neuere Romantik hat grundsätzlich kernlos schwankende, selbst in der Inconsequenz inconsequente Charaktere geliebt und war ebendarum vor Allem durch und durch undramatisch. Wenn der Charakter kein Centrum hat, wie soll ein klares Verhältniß im Gegensatze der Wechselwirkungen Statt finden, zu welchem das Drama die Charaktere vereinigt? Tritt nun der Charakter in seiner ganzen Entschiedenheit auf, so muß er sich auch in die Spitze zusammenfassen, daß er die Kette des Gegebenen, frei aus sich beginnend, durchschneidet. Im vollständigen Sinne gilt dieß vom geschichtlichen, politischen Helden, aber auch von der Hauptperson im bürgerlichen Drama wird immer verlangt, daß sie in irgend einer Form radical handle, d. h. das Bestehende auf irgend einem Puncte durchbreche, um es im Sinne des Idealen zu erneuern. Der Begriff des Idealen darf dann allerdings nicht zu eng gefaßt werden, das Motiv kann eine subjective Leidenschaft sein, aber sie muß sich an eine Idee knüpfen und im Glauben handeln, sie so ausführen zu dürfen, daß sie sich ein neues, eigenes Gesetz schafft, wie z. B. Othello, indem er als Richter handeln zu dürfen meint, die Idee der Gerechtigkeit in unerhörter Form auszuüben wagt. — Der dramatische Charakter ist vermöge dieser Straffheit seines Handelns nothwendig gedrängter, als der epische; er muß reich sein, damit man die Macht der Idee, die ihn erfüllt, an der Mannigfaltigkeit der Kräfte und Eigenschaften erkenne, die sie durchdringt, in Bewegung setzt und in ihren Dienst zieht; aber diese

Digitized by Google

besonderen Seiten können und sollen nicht zu der wirklichen Entfaltung kommen, wie im Epos, sondern durch ihre Verschlingung abgekürzt auf das Eine Ziel losdrängen. Diese Ineinanderarbeitung des bestimmenden Pathos und der reichen Persönlichkeit tritt in's stärkste Licht, wenn jenes einen Charakter ergreift, der ihm ursprünglich widerstrebt, wenn seine Natur und die Leidenschaft einander nur schwer und langsam annehmen, wie Othello's argloses, großes Herz und das Gift des Argwohns. Wenn dann endlich das Amalgam vollendet ist, erscheint der ganze Charakter in um so tieferem und gewaltsamerem Aufruhr. Es ist dieß der Fall, wo derselbe im Drama eine solche Wendung nimmt, daß seine Kräfte um ein neues Centrum sich vereinigen; von dieser stärksten Form des Umschlags eines Charakters ist wohl zu unterscheiden eine andere, wo er innerhalb seines ursprünglichen Centrums und natürlichen Pathos durch Schicksalserfahrungen zu einer Krise gesteigert wird, die seine ganze Stimmung, seinen Zustand verändert, wie z. B. König Lear. Ein mittlerer Fall ist der, wenn der Keim zu einem Umschlag, welcher das anfängliche Bild des Charakters aus den Fugen treibt, in diesem schon vorher tiefer angelegt war, als es schien, wie im Makbeth, dem ungleichen tragischen Bruder Richard's III, der als reifer, hart geschmiedeter Bösewicht von Anfang an auftritt. Hamlet, der in dem fortgehenden Kampfe mit einem Pathos, das den Anspruch macht, sich seiner ganz zu bemächtigen, sich doch wesentlich gleich bleibt, steht fast einzig in der Geschichte der Tragödie. Die einfachste Form der Steigerung im ursprünglichen Centrum ist das Anwachsen zum höchsten Pathos der Liebe; es setzt jugendliche Naturen voraus, die nicht vorher schon zu markirter Reife gelangt sind, wie Romeo. Ein anderer Theil der dramatischen Charaktere bringt dagegen völlig reife Gestalt nicht nur sogleich mit, sondern verharrt auch darin, so daß seine Handlungen einfach aus der gegebenen festen Bestimmtheit hervorgehen. Soll dieß aber von der Hauptperson gelten, so muß doch die That, die zur Katastrophe führt, mit einer Aufregung, Aufwühlung verbunden sein, die annähernd als eine Veränderung des Charakters bezeichnet werden kann, wie bei Wallenstein, da ihn der Ehrgeiz zum Verrathe führt. — Der Zweck, welcher der Hebel der dramatischen Handlung ist, setzt den Gegenzweck voraus, beide legen sich in ihre Momente auseinander und dieß natürlich eben in der lebendigen Form von Charakteren. Man vergleiche z. B. Schiller's Wilhelm Tell. Die Idee der nationalen Freiheit tritt in die Momente der entscheidenden Thatkraft, der jugendlichen Leidenschaft, der berathenden männlichen Klugheit auseinander: das erste in Tell, das zweite in Melchthal, das dritte in Stauffacher, W. Fürst und einer Anzahl weniger bestimmt hervortretender Personen; Jäger, Hirten, Fischer, Landleute, ihre Klagen und Leiden sind nothwendig, den Gesammtzustand zur Darstellung zu bringen. Weiblicher Heroismus, in mildem Contraste dem stilleren Familiensinne

Digitized by Google

gegenübergestellt, schließt sich an jene Momente an und selbst Kinder mit einigen Strichen von Charakterzeichnung sind nothwendig. Der That der Vertheidigung der Familie und des Vaterlands stellt der Dichter in starkem Contraste den Mord aus Rache entgegen in Joh. Parricida. Auf der andern Seite die Tyrannei in Geßler; sie erfordert Werkzeuge, Begleiter, Soldaten. In der Mitte steht der Adel des Landes, theils national gesinnt, aber die Erhebung des Volkes als solchen, das Aufsteigen der Demokratie erst im Tode erkennend, theils der fremden Gewaltherrschaft anhängend, im Verlauf aber zur nationalen Sache übergehend: Attinghausen und Rudenz. Die Massen aber, welche die Befreiung im Großen vollbringen, sind nur angedeutet. Die Frage, ob der Stoff des W. Tell nicht mehr episch, als dramatisch ist, brauchen wir hier nicht zu untersuchen, denn wir hätten genug andere unzweifelhaft dramatische Stoffe als Beispiel anführen können, welche für eine große nationale Handlung Massen in Bewegung setzen müssen. Auch auf dieser Seite tritt nun aber im Drama doch eine Zusammenziehung der epischen Breite ein: verhältnißmäßig Wenige gelten als Repräsentanten für sehr Viele, und aus den Figuren, welche die Masse vertreten, sind nur einige skizzirt, so daß man erkennt, es handle sich hier blos um ein Material, das nicht den Vollwerth der freien Persönlichkeit hat und daher nur den Saum der Darstellung bildet. Aber, was wichtiger ist, auch der Häupter der Handlung sind gegen die Fülle von Helden im Epos Wenige, denn das Drama ist eingedenk, daß der durchgreifende Geist der Geschichte sich in wenige Zähler neben unendlich vielen Nieten zusammenfaßt. Man sieht auch hier die Aehnlichkeit mit der Plastik, welche, wie sie die Natur-Umgebungen durch Weniges symbolisch andeutet, so in der Hauptsache, in den Figuren, auf den Begriff der Vertretung Vieler durch Wenige (vergl. §. 606) und keineswegs blos auf die Beachtung der technischen Schwierigkeiten ihre Sparsamkeit in der Figurenzahl gründet. — Es versteht sich nun, daß ein Werth-Unterschied unter den Personen der Handlung ist, und davon muß schon hier, in der Erörterung des allgemeinen Wesens der dramatischen Kunstform, die Rede sein, während die spezielle künstlerische Seite dem Abschnitte von der dramatischen Composition angehört. Wo sich das Leben und die Geschichte zu einer entscheidenden Spitze treibt, da muß es Eine Person sein, in welcher diese Bewegung sich zusammenfaßt; das Drama hat daher nothwendig in viel engerem Sinn eine Hauptperson, einen Helden, als das Epos, in welchem wohl auch eine Gestalt alle andern überragt und das höchste Interesse auf sich zieht, denn dort schneidet der herrschende Charakter das Bestehende durch, hier ist er nur die höchste Fülle, das reinste Bild der Kräfte, die sich rings um ihn her ausbreiten, er schwimmt oben auf dem Strome dieses Ganzen, gegen den der dramatische Held ankämpft. Es kann nur äußerst seltene

Digitized by Google

Fälle geben, wo die Hauptperſon ſchwer zu bezeichnen iſt und doch die Einheit nicht leidet; ein ſolcher iſt Shakespeare's Jul. Cäſar, wo der Held, der dem Stücke den Namen gegeben, früh untergeht und Brutus zum Helden des Stücks wird, während doch ſein und ſeiner Verbündeten Leiden und die Niederlage der republikaniſchen Idee als ein Fortwirken des Gemordeten, eine Handlung ſeiner Manen erſcheint. Wo das Pathos der Liebe den Inhalt bildet, treten zwei Perſonen, die in der Unendlichkeit ihrer idealen Leidenſchaft zu Einer werden, ſo vereinigt in den Vordergrund, daß man zweifeln kann, ob der wagende Jüngling oder das zur Heldinn gewordene Weib die Hauptperſon iſt, wie in Romeo und Julie. Der Charakter, welcher an der Spitze der Gegenſeite ſteht, gegen welche der dramatiſche Held kämpft, wird häufig ſchärfer gezeichnet erſcheinen, als dieſer, denn er vertritt die verhärtete Geſtalt des Beſtehenden, die herbe Welt des Verſtandes oder das Böſe, die Intrigue, während jener durch das phantaſievoll Geniale ſeines Wollens jugendlicher erſcheint, ohne darum das Prädicat der ſchwungvolleren Energie zu verlieren; ſo iſt ſelbſt das Weib Antigone in der Handlung der Tragödie doch unzweifelhaft der Hauptcharakter gegenüber dem ſtarren, harten Männercharakter Kreon's. Man erkennt daraus, wie hier Alles auf die Stellung ankommt, die ein Charakter in der gegenwärtigen Handlung einnimmt, denn Hauptperſon iſt, wer die vollſte Kraft in die Durchführung des Zweckes ſetzt, um den jene ſich dreht. Dieß führt auf den wahren Einheitspunct im Drama.

§. 899.

Was durch dieſe Zweckthätigkeit des Willens geſchieht, iſt im intenſiven Sinne des Wortes Handlung, eine Reihe von Thaten mit einer entſcheidenden That im Mittelpuncte. Durch ſie bereiten ſich die Perſonen ihr Schickſal. Dieſes geht aus dem Kampfe der Wirkungen und Gegenwirkungen als das dem Ganzen dieſer Bewegung vorher verborgen inwohnende Geſetz hervor, ſtellt ſich als das wahrhaft Herrſchende, als das wahre Subject der Handlung heraus und zieht alſo das Haupt-Intereſſe, welchem ſich nun das für die Charaktere unterordnet, auf ſich. Keine Form der Kunſt iſt ſo ganz, wie das Drama, zur Darſtellung des Tragiſchen berufen.

Ariſtoteles ſagt (Poet. C. 6): die Hauptſache in der Tragödie ſei der Mythus, die Zuſammenſtellung der Begebenheiten, denn dieſe Dichtungsart ſei eine Nachahmung nicht von Perſonen, ſondern von Handlungen, Lebensverhältniſſen, Glück und Unglück, ihr Ziel ſei eine Handlung, nicht eine Beſchaffenheit; die Handlung ſei nicht da zum Zwecke der Sittendarſtellung, ſondern ihretwegen werde dieſe mitumfaßt, und eher ſei eine Tragödie ohne

Digitized by Google

dieſe, als ohne jene möglich. Dieß iſt in ſeiner ſinnvoll empiriſchen Weiſe naiv, aber durchaus treffend geſagt; naiv, weil der innere Zuſammenhang zwiſchen Charakter und Handlung nicht philoſophiſch entwickelt iſt. Es fehlt das Band, das vom Einen zum Andern führt; es müßte aufgezeigt ſein, wie das Erhabene des Subjects, das zuerſt den Vordergrund einnimmt, dem abſolut Erhabenen des Schickſals Platz macht, jedoch nicht ſo, als ob beide nur ein Nebeneinander wären und das Erſte vom Zweiten äußerlich verdrängt würde, ſondern ſo, daß das Erhabene des Subjects als Bruchtheil eines Ganzen erſcheint, das in ihm ſelbſt, aber nicht in ihm allein, ſondern in der Vielheit von Individuen, zunächſt in der ganzen Gruppe der in dieſer Darſtellung Vereinigten, in verſchiedenen Verhältniſſen der Wechſel-Ergänzung von Recht und Unrecht gegenwärtig iſt und von dem es verſchlungen wird, weil es nur Bruchtheil und zwar auf Trennung des Ganzen ausgehender Bruchtheil war. Dieß iſt der tragiſche Prozeß, wie er in §. 117 ff. auseinandergeſetzt iſt, und wir dürfen jetzt auf dieſen Abſchnitt mit der einfachen Bemerkung zurückverweiſen, daß keine Geſtalt der Kunſt dieſen Prozeß ſo rein und ſcharf zur Erſcheinung bringt, als das Drama. Bei Ariſtoteles fehlt dieſe Begriffs-Entwicklung, weil ihm die tiefere Idee des Schickſals fehlt, ſtatt welcher er einfach empiriſch: Handlung, Umſchwung, Glück und Unglück ſetzt, und ebenſo, weil ihm der tiefere Begriff des Charakters fehlt, wie er als eine Form deſſelben allgemeinen Geiſtes, der als Schickſal über ihn kommt, ſich ſelbſt dieſes Schickſal ſchmiedet, weil er in den Zuſammenhang des Ganzen trennend eingreift. Sein Satz iſt dennoch höchſt wichtig und fruchtbar, denn die Geſchichte des Drama, namentlich des neueren, zeigt, wie häufig man der falſchen Anſicht folgte, als ob Charakterzeichnung bei vernachläßigter Handlung ſchon ein Drama ſei. Dieß heißt für uns: bei dem Erhabenen des Subjects verweilen, ſtatt von da zum abſolut Erhabenen der Weltordnung fortzugehen. Die dramatiſche Conception geht nicht von den Charakteren, ſondern von der Situation aus und man kann beobachten, daß dem ächten Dichter häufig das Charakterbild aus den Bedingungen des Schickſals erwächst. So fordert z. B. die Handlung im Othello ein Weib, das ſo wehrlos, ſo unfähig iſt, die Zunge zu brauchen, daß ihre Unſchuld trotz allen Mißhandlungen zu ſpät an den Tag kommt. Aus dieſer Bedingung iſt wie aus einem zarten Keime dem Dichter ein himmliſches Bild verſchleierter, ſtiller, ſüßer Seelenſchönheit, reiner Sanftmuth hervorgewachſen. So entwickelt das ächte Genie den Charakter vorneherein aus dem Schickſal und vereinigt organiſch die Kräfte, welche für dieſe beiden Seiten erforderlich ſind, in richtigem Verhältniß. Dieſe Vereinigung iſt ſelten, die Talente und Richtungen ſind ſo vertheilt, daß Mancher einen Charakter zeichnen, aber keine Handlung, die vorwärts geht und zu einer großen Entſcheidung drängt, componiren kann.

Digitized by Google

Wir dürfen schon hier, obwohl wir diesen Punct an seinem Orte noch ausdrücklich in's Auge fassen müssen, unsern Satz durch die Erscheinung im Gebiete der Komödie beleuchten, daß man so häufig humoristische Charakterschöpfung ohne lebendigen Gang und Wirkung der Fabel oder wohl angelegte Intrigue bei dürftiger Charakterzeichnung findet. Das Talent der Charakterschöpfung ist an sich bedeutender, als das der Fabelschöpfung, aber Angesichts der spezifischen Forderung der Dichtungsart ist das letztere das strenger geforderte und so allerdings das vorzüglichere. Doch wir haben hier zunächst das ernste, das tragische Schicksal im Auge, und bemerken noch zum Schlußsatze des §.: im Drama muß das Tragische darum am vollsten und reinsten zur Darstellung kommen, weil seine ganze Majestät aus dem Gange einer gegenwärtigen Handlung sich entwickelt. Das Schicksalsgefühl ist ein Gefühl des unendlich Drohenden, dann plötzlich Eintretenden, es wird in seiner ganzen Stärke nur da erweckt, wo vor unsern Augen, jetzt, in diesem Augenblick das Ungeheure geschieht.

§. 900.

In derselben Form des gegenwärtigen Entstehens einer Handlung aus den Charakteren durch das geistige Mittel der Sprache, wodurch die dramatische Dicht-Art den tragischen Prozeß in seiner ganzen Tiefe und Straffheit zur Erscheinung bringt, ist es begründet, daß sie auch sein komisches Gegenbild in einer Vollkommenheit und Selbständigkeit ohne Gleichen zu erzeugen vermag. Das einfach Schöne in seiner ganzen Anmuth kann sie in diese Bewegungen stürmischer verwickeln oder unversehrter in sie einflechten. Sie ist daher der vollendetste Ausdruck der allgemeinen Grundformen des Schönen und auch in diesem Sinne kehrt durch sie das System in sich selbst zurück.

Der §. nimmt seinen ersten Satz aus dem Schlusse der Anm. zum vorh. §. deßwegen auf, weil für das Komische die Form der Gegenwart seine ganz besondere Wichtigkeit hat, und ebenso verhält es sich mit dem Mittel der Sprache, das darum hier ausdrücklich noch einmal betont werden mußte. Das Komische ist diejenige unter den Grundformen des Schönen, in welcher am sichtbarsten der Accent nicht auf dem Factischen liegt, sondern auf dem Bewußtsein, seinen Widersprüchen, ihrer Auflösung. Sein volles, wahres Bild muß also erst da möglich sein, wo es als komischer Charakter vor uns tritt, in Redeform sein Inneres selbst bekennt, so daß wir in die Widersprüche seines Bewußtseins hineinsehen, daß er in seiner unendlichen Naivetät gegenwärtig von uns belauscht wird. Er hat wohl die Lauscher im Stücke um sich, als subjectiv humoristischer Charakter belauscht er sogar sich selbst, aber der Bruch löst sich darin nicht ganz, der völlig durchsichtige

Digitized by Google

komische Act ist nur im Dichter, wir folgen ihm und stehen als die Lauscher über den Belauschten und Lauschern im Stücke: die komische Scala, welche in §. 182 aufgewiesen ist. Die ganze Lehre vom Komischen, namentlich von der Posse und vom Humor, wies überall schon auf das Drama hin, klang fühlbar dramatisch, da in jedem Sinn ein Wechsel-Act zwischen Spieler und Zuschauer gesetzt war. Wir haben im Epos komische Bestandtheile, wir haben einen komischen Roman, komische Lyrik gefunden; die letztere ist doch kein häufiger, kein reicher Klang, dieß widerspräche der Poesie der Empfindung; die epische Breite ist ein Hinderniß, daß ein Moment, das auch hier noch, wie im Tragischen, besonders hervorgehoben werden muß, nämlich die absolute Plötzlichkeit des Komischen recht zum Durchbruch komme. Der komische Blitz ist der Form der Gegenwart vorbehalten, die sich nach der Zukunft spannt. Wie das Schicksal in den Reibungen des komischen Charakters mit der Außenwelt zum Zufalle wird und an die Stelle der Nemesis die bloße Verlegenheit tritt, ist in der Lehre vom Komischen auseinandergesetzt und kann danach ein Schein des Widerspruchs mit dem Satze, daß das Drama den Zufall aufhebe, wie keine andere Kunstform, nicht entstehen. — Die Schönheit der harmlosen Anmuth wird im tragischen und komischen Prozeß ihre wesentliche Stelle finden; sie wird wie eine Blume am schäumenden Wassersturze stehen und gerettet oder mit in seine Wirbel hineingerissen werden. Dieses Schicksal wird ein mehr äußeres oder mehr inneres sein, Clärchen folgt dem Geliebten durch freien Entschluß in den Tod, Gretchen im Faust wird erst innerlich zerrissen, um dann in erhabener Fassung zu sterben; im Komischen theilt die naive Lustigkeit der Anmuth harmlos das komische Spiel, durch Schmerzen geht der tiefere und freiere Humor einer Rosalinde und Porzia. — So treten denn jene Grundformen, die in der Metaphysik des Schönen entwickelt sind und den Unterbau des ganzen Systems bilden, aus ihrer Tiefe herauf und bilden in scharfer Gliederung ebensosehr die Spitze der Pyramide. Das System kehrt also durch die Poesie und im höchsten Sinne durch die dramatische nicht nur überhaupt in seinen ersten Theil als die reine, geistige Gestalt des Schönen (vergl. §. 863, Anm. 1.), sondern auch speziell in dessen unterschiedene Formen mit gefüllter Intensität zurück.

§. 901.

Der dramatische Styl entnimmt sein Grundgesetz aus dem Momente des 1.
Fortgangs vom Charakter zur Handlung, er ist wesentlich vorwärts drängend, spannend und durchschlagend. Danach bestimmen sich die einzelnen Elemente der 2.
Darstellung: das in engerem Sinn epische der Erzählung nimmt höhere Bewegtheit an, das lyrische im Monologe darf sich nicht in die Innerlichkeit

Digitized by Google

der bloßen Empfindung oder des Denkens vertiefen, sondern muß durch Affect auf die Handlung lebendig überleiten, der Dialog darf nicht ein bloßer Austausch von Gründen oder Gefühlen, sondern muß wechselseitig wirksam sein, etwas in der Sachlage verändern. Das Feuer der Bewegung ergreift auch die einzelnen poetischen Mittel, namentlich die Tropen. Die entsprechende rhythmische Form ist der steigende, strebende Jambus.

1. Der epische Styl hat sein Grundgesetz im Standpuncte des Seins, der Substantialität, der Bewegung auf ruhiger Grundlage, der dramatische im Standpuncte des Werdens, nämlich des Werdens der That und des Schicksals aus dem Innern. Er ist daher ganz bewegte Linie, die vorwärts geht, ganz Bahn; spannt sich die Handlung dem Wesen nach von der Gegenwart nach der Zukunft, so muß sich dieß natürlich auch im Styl ausdrücken: er muß vor Allem spannend sein. Es gibt freilich einen Mißbrauch, einen athemlos vorwärts hetzenden, jagenden Styl: die Eile muß ihre Weile, das Bild der Charaktere und ihrer Lagen muß Zeit haben, sich zu entwickeln; die Franzosen besonders neigen zum Uebermaaß der spannenden Bewegung, aber was am meisten und in Deutschland vor Allem Noth thut, ist die Warnung vor beschaulichem Weilen und Kleben, und nicht stark genug kann man unsern Dichtern zurufen: was nicht vorwärts drängt und daher nicht spannt, ist nicht dramatisch. Die Spannung löst sich von Stadium zu Stadium in Entscheidungen auf, bis der Schluß die letzte bringt; auf der Spitze des Messers schwebt die Handlung, ein Schlag, und der Würfel fällt. Hier wird die Spannung zur Ueberraschung; der subjective Ausdruck des Aristoteles, daß die Tragödie Furcht und Mitleid erwecke, ist durch den Begriff des Schreckens, doch in einzelnen Momenten der Tragödie und in Schauspiel und Komödie auch den der Freude und der komischen Erschütterung zu ergänzen. Daß sie in der Spannung vorbereitet ist, schwächt die Ueberraschung nicht. Der Gang ist also in vollem Gegensatze gegen den epischen ein stoßweiser, das Merkmal des Plötzlichen, was in allem Erhabenen und Komischen liegt, wird zum Styl-Merkmale, und ebenso stark ist hier unsern Dichtern zuzurufen: was nicht blitzt, durchschlägt, zündet, ist nicht dramatisch. Der Mißbrauch liegt freilich auch auf diesem Puncte nahe genug, aber von den zwei Uebeln: zu wenig oder zu viel Schlag und Erschütterung ist das letztere das, was nur am Maaße sündigt, das erstere am Wesen der Dicht-Art. Göthe hat in allen seinen Dramen keinen Moment, der so rein und ächt dramatisch wäre, wie der, wo Alba den Egmont in den Palast reiten, vom Pferde steigen sieht, und den folgenden, wo er ihn verhaftet. Iphigenie und Tasso sind unsterbliche Seelengemälde ohne wahrhaft dramatische Spannung und Ueberraschung. Schiller dagegen ist überall reich an solchen Momenten, wo alle

Digitized by Google

Herzen klopfen, jeder Nerv sich spannt und dann der Blitz der Entscheidung zuckt. Wie wirkungsvoll hat er, um nur dieß Eine zu erwähnen, die Scene der Ermordung Geßler's behandelt, wo wir Tell lauernd wissen, wo — ein äußerst glückliches Motiv — die flehende Armgart eintritt, Geßler ihr gegenüber den Uebermuth auf den Gipfel steigert und mitten in der harten, stolzen Rede vom Pfeil durchbohrt sein: „Ich will" — stöhnend mit dem Ausruf abbricht: „Gott sei mir gnädig!" und vom Pferde sinkt. Der Großmeister aber in ächt dramatischer Spannung und Ueberraschung ist Shakespeare; wir weisen nur auf die Scene der Ermordung Duncan's im Makbeth hin. Lady Makbeth in grauenhafter Angst befindet sich auf der Bühne; ihre Worte: „er ist daran" sind ein Abgrund spannender Bangigkeit, dann bemerke man das tiefe künstlerische Motiv, daß Makbeth, ehe die That geschehen ist, noch einmal oben erscheint und fragt, was es gebe; dieß ist ein Verweilen, das uns zeigt, wie beide Gatten von den gleichen Schrecken der Gewissensangst durchbohrt sind; endlich tritt jener starr, stier mit den Worten auf: „ich hab' die That gethan" und es folgt die Schilderung ihrer Ausführung und seiner innern Zustände, die eine Unendlichkeit von Entsetzen in sich schließt.

2. Das Epische im allgemeineren Sinne des Worts, wie es sich im Dramatischen erhält, ist das Geschehen überhaupt, das freilich hier zu einem intensiven Handeln wird. Es bedarf aber diese Dicht-Art eines epischen Elements in engerer Bedeutung: dieß ist die Erzählung. Sie ist nöthig, um Solches, was der Länge der Zeit und der Masse des Stoffs wegen nicht in gegenwärtiger Handlung dargestellt werden kann, doch vorzubringen, ferner um Gräßliches, was, unmittelbar vor das wirkliche Auge gebracht, unerträglich wäre, nur im Spiegel des Bewußtseins eines Zweiten zu zeigen, ein Mittel, das jedoch dem Schauder nur den grassen stoffartigen Charakter nehmen, nicht ihn ersparen soll, ja denselben im geistigen Reflexe vielmehr unendlich steigert (vergl. §. 388, 1.). Dieß epische Element, in's dramatische versetzt, muß nun natürlich, von dem Charakter des letzteren ergriffen, einen beflügelten, schlagenden, kürzeren Styl annehmen. Bei den Alten waren die Berichte von Boten, Wächtern u. s. w. als stehende Form neben den lyrischen Gesängen in der Tragödie unterschieden und geläufig, sie haben noch mehr spezifisch epischen Ton und lieben größere Länge, als die modernen Erzählungen, wo das dramatische Gefühl in diesen Theil stärker eingedrungen ist. Man vergleiche mit antiken Erzählungen die zwei in Göthe's Iphigenie, wo diese das Schicksal ihres Hauses, Orestes die Ermordung seiner Mutter berichtet, man bemerke namentlich, wie gern die rasche Rede in's Präsens übergeht, und man wird den Unterschied erkennen. Es gibt innerhalb dieses Charakters der dramatischen Erzählung wieder einen Unterschied des mehr Epischen, mehr Lyrischen und mehr spezifisch Drama-

Digitized by Google

tiſchen; mehr epiſch werden wegen des Gezogenen und Maſſenhaften im Stoffe z. B. Berichte von Reiſen, Schlachten, Zurüſtungen zu einer Unternehmung ſein, mehr lyriſch Erzählungen von tief ſtimmungsvollen Momenten wie im Hamlet die herrliche Erzählung von Ophelia's Tod: „es neigt ein Weidenbaum ſich über'n Bach;" mehr rein dramatiſch alle Schilderungen kritiſcher Schickſalsmomente, wie Wallenſtein's Erzählung von dem Abend vor der Lützner Schlacht, oder furchtbarer Thaten, Verübung eines Mords u. ſ. w. — Der Monolog iſt lyriſch als ein mehr oder minder empfindungsvolles Inſichgehen des Subjects. Er bildet ſubjective Ruhepuncte im Gedränge, in der ſtürmiſchen Reibung der Kräfte, im vorwärts drückenden Gange der Handlung. Er iſt aber, da hier Alles in der helleren Sphäre des Bewußtſeins geſchieht, zugleich weſentlich Moment der Selbſtbeſinnung, denkend, gnomiſch in der weiteren Bedeutung des Worts. Daher iſt er beſonders motivirt und kehrt in faſt regelmäßigen Pauſen wieder, wo der Held lange zweifelt, oder wo er in der Einſamkeit des Böſen einer Welt gegenüber ſeine Plane überlegen muß, oder wo den Verbrecher von Stadium zu Stadium ſein Gewiſſen überfällt; ſo im Hamlet, Wallenſtein, Makbeth, Richard III, Othello. Allein der Dichter muß ſich hüten, daß er darüber nicht das Grundgeſetz, die Beziehung auf die Handlung vergeſſe; der Monolog, mag er mehr oder weniger Beſinnung enthalten, ſoll vom Affecte getragen ſein, aus ihm fließen, in ihn auslaufen, am Bande des leidenſchaftlichen Wollens bleiben, die Handlung negativ durch Hemmung oder poſitiv durch Eingreifen fördern. Wie draſtiſch ſind Hamlet's reflexionskranke, ſelbſt Fauſt's von Wiſſensdurſt glühende Monologen! Die moderne, namentlich deutſche Poeſie iſt ſeit langer Zeit auf dem beſten Wege, im Monologe lyriſch zu ſchwelgen und philoſophiſch zu grübeln, ja er iſt ihr recht die Zufluchtſtätte für ihre Scheue vor Handlung. Man darf unter Verwahrung vor ſolchem Abweg allerdings einen mehr lyriſchen, mehr betrachtenden, mehr dramatiſchen Monolog unterſcheiden. Juliens Monolog vor der Brautnacht, Egmont's Monolog im Gefängniß z. B. iſt lyriſch, Makbeth's: „Wär's abgethan, wie es gethan iſt", Hamlet's: „Sein oder Nichtſein", Wallenſteins: „Wär's möglich" betrachtend, dagegen: „Du haſt's erreicht, Octavio", Buttler's: „Er iſt herein," Makbeth's vor dem Morde Duncan's „Iſt das ein Dolch?" ächt dramatiſch. — Der Dialog iſt, wie wir geſehen, die eigentliche Form, durch welche die Subjectivität der Lyrik in Wechſelwirkung und Kampf von Subjecten, dadurch in die Objectivität der Handlung übergeht. Da aber die Handelnden wiſſen müſſen, was und warum ſie wollen, und es gegeneinander vertheidigen, ſo iſt das Geſpräch zu großem Theil ein Austauſch von Gründen; namentlich ergibt ſich ganz von ſelbſt jene geflügelte Wechſelrede, die in kurzen Sätzen Behauptung und Einwendung herüber und hinüberwirft: die Stichomythie. Allein gerade

Digitized by Google

hier zeigt sich der Unterschied vom logischen Gespräche an der Eile und Leidenschaftlichkeit dieses Zuwerfens. Der Dialog soll ja in die Handlung münden, er ist ja im Drama der Ausdruck davon, daß der bewegte Geist sich zur That erschließt, Arm und Hand, Schwert und jeden körperlichen Stoff von innen heraus in Bewegung setzt, der Dialog muß eben der Hebel dieses Uebergangs sein. Das Feuer, das ihn darum beherrschen soll, darf auch nicht bloß lyrische Innigkeit sein, die sich in Wechselgesängen des Gefühls ergeht. Es besteht allerdings auch im Dialog ein Unterschied zwischen dem mehr Lyrischen, wie namentlich in Liebes-Dramen (Romeo's und Juliens Gespräch nach der Brautnacht z. B. erinnert unmittelbar an die Tage- und Wächter-Lieder des Minnegesangs), in Parthieen des Jubels über Glück, der Wehklage über Unglück (so die gesang-artigen Wechselklagen der Frauen in Richard III), zwischen dem mehr Logischen oder Gnomischen, wo es auf Rechtfertigung und Widerlegung ankommt, und dem eigentlich Dramatischen, wo der Affect entweder dunkler zu Grunde liegt, wie in den Gesprächen, durch welche Oedipus sein eigenes Unheil erforscht, der Ton der tiefen, furchtbaren Bangigkeit, in die der Unwille und die Ungeduld übergeht, oder wo er ganz ausbricht, der Entschluß da ist und die Vollziehung folgt; da aber schließlich Alles auf das letzte Moment führen soll, so muß dieß auch den ersteren Formen Ton und Farbe geben. Recht ganz dramatisch sind die vollen, gewaltigen Ergießungen affectvoller Beredtsamkeit, wo die kürzere Wechselrede wie in prachtvollen Strom sich sammelt und hervorstürzt; ein solcher Feuerstrom ist z. B. Apollon's Zornrede, womit er die Eumeniden aus seinem Tempel jagt (Eumeniden des Aeschylus). Der dramatische Dialog hat so seinen Rhythmus im Wechsel des Gedrängten und Entwickelten, des kühler Betrachtenden, wärmer Gefühlten, heiß Gewollten, des Stockens, Laufens, Stürzens und es ist eine feine Sache darum, ihn in diesem Sinne mit poetisch musikalischem Ohre zu belauschen.

a. Daß jene Mittel, wodurch die Sprache aus einem todten Organe der Prosa zum idealen Leben, aus der Farblosigkeit zur Farbe gerufen wird und die wir in §. 850—854 besprochen haben, im Drama zur vollsten Kraft gelangen, bedarf keines Beweises. Namentlich wird die Rede besonders lebhaft in den sogen. Figuren sich bewegen. Der Tropus wird wie in der Lyrik die kühnere Metapher dem auseinanderhaltenden und begründenden Gleichnisse vorziehen. Wir verweisen speziell auf das, was in §. 854 über den Unterschied der Style in dieser Sphäre gesagt ist; jetzt handelt es sich zwar von einem Unterschiede der Zweige und der große Gegensatz der Style besteht neben diesem so, daß jede Stylrichtung in Epos, Lyrik, Drama ihren allgemeinen Charakter bewahrt; doch nicht, ohne ihn zu modificiren, und zwar so, daß auch der plastisch ideale Styl im Drama die überraschenderen, phantastischeren Bilder liebt, die übrigens dem charak-

Digitized by Google

teriſtiſchen Styl eigen ſind. Wir haben ſchon zu jenem §. bemerkt, daß die griechiſchen Tragiker reich ſind an ſolchen wie aus traumhaft dunklem Grunde ſeltſam aufglühenden Bildern, die an Shakespeare erinnern. Die feurig bewegte Stimmung des Drama wühlt die Phantaſie leidenſchaftlicher auf, der ſpannende Gang läßt keine Zeit, das Bild zu begründen, zu rechtfertigen, es muß ſchlagartig wirken, zuerſt befremden, dann wie in Blitz beleuchten, überzeugen. — Es iſt der geniale Takt der Griechen, der ſie führte, den Jambus als dramatiſchen Vers auszubilden. Wie ganz ſein Charakter der dramatiſchen Bewegung entſpricht und wie der Trochäus der Spanier eine aus Feierlichkeit und lyriſchem Verhauchen gemiſchte, undramatiſche Stimmung mit ſich führt, iſt ſchon im Abſchnitte von der Rhythmik geſagt. Die längere, breitſpurigere Bahn des Trimeter im Unterſchiede von der kürzeren des fünffüßigen Jambus im neueren Drama bezeichnet aber auch nach dieſer Seite den Gegenſatz der Style. Färbung und Belebung durch Zwiſchenklang anderer Metren (Anapäſte und Spondäen), durch einen Kampf von Wort- und Vers-Accent, durch die Wechſel des Verhältniſſes zwiſchen Wortfuß und Versfuß fehlt natürlich auch dem Jambus nicht; daß er im claſſiſchen Drama von lyriſchen Strophen unterbrochen wird, gehört nur ſoweit hieher, als die Einflechtung von Reimen im modernen Drama als Ausdruck durchbrechender lyriſcher Stimmung, der freilich ſparſam ſein ſoll, dieſem Formwechſel ungefähr entſpricht. Durchherrſchender Reim, wie z. B. in Göthe's Fauſt, kann nur für die Spezialität eines Drama gerechtfertigt werden, das ſich in innerliche Tiefen verſenkt, die von der Dicht-Art im Ganzen mit Recht vermieden werden, daneben aber das Phantaſtiſche und Naturaliſtiſche walten läßt. Der Gebrauch der Proſa hängt mit dem Styl-Unterſchiede zuſammen, den wir erſt im Folgenden aufnehmen. Im hohen Drama wird er da begründet ſein, wo eine graſſe Wirklichkeit durchbricht, wie im Makbeth, wo die Lady als Nachtwandlerinn auftritt, im Fauſt nach den Blocksbergſcenen, wo der Held das Schickſal Margaretens erfahren hat und, nachdem ihm die Augen ſo fürchterlich aufgegangen, dem Mephiſtopheles die wilden Vorwürfe macht. Komiſche Einſchiebungen werden ebenfalls paſſend in proſaiſcher Sprache reden, dieß entſpricht der Natur des Komiſchen, obwohl es nicht nothwendig durch ſie gefordert iſt.

§. 902.

In keinem Kunſtwerke hat die Compoſition ſo hohe Bedeutung wie im dramatiſchen. Die Zeit und den Raum, in die ſie ihre Handlung ſetzt, idealiſirt ſie im Sinne der Zuſammenziehung und des gemäßigt freien Wechſels. Die Handlung ſelbſt beherrſcht durch ſtrenge Einheit die ihr untergeordnete, ſparſame Vielheit von einzelnen Handlungen, worin die Epiſode nur die

Digitized by Google

beſchränkteſte Geltung hat, und theilt wie das Epos ihre Gruppen vor Allem in Hintergrund und Vordergrund. Sie bewegt ſich weſentlich in wirkſamen Contraſten, ſchreitet in ſtraff bindender Motivirung fort, wirft die retardirenden Momente im Wachſen und Anſchwellen des herrſchenden Pathos und hinter ihm der Schickſalsmacht mit beſchleunigtem Gang und kurzen Ruhepuncten nieder und gliedert ihren Rhythmus in Schürzung, Verwicklung, Löſung des Knotens oder Kataſtrophe: eine Dreiheit, die ſie mit der epiſchen Compoſition theilt, die ſich aber hier in beſtimmte Einſchnitte, Acte genannt, zerlegt, welche ſich naturgemäß zur Fünfzahl erweitern und wieder in einzelne Auftritte zerfallen.

Der oberſte Satz des §. iſt genauer ſo auszudrücken: kein Werk der Kunſt iſt ſo ganz Compoſition wie das Drama, denn in keinem wird aller Stoff ſo durcharbeitet und alles Einzelne ſo ganz und ſtraff in einen Zuſammenhang gerückt, worin es ſeine ganze Bedeutung durch die Beziehung zum Andern hat. Das iſt die weitere, ſpezifiſch künſtleriſche Bedeutung jenes Ariſtoteliſchen Satzes, den wir in §. 899 zunächſt nur für den Inhalt an ſich, das Weltbild des Drama und das Verhältniß ſeiner Seiten, geltend gemacht haben, des Satzes, daß in der Tragödie nicht die Menſchen, ſondern die Zuſammenſtellung der Begebenheiten, die Behandlung des Mythus (der Fabel) die Hauptſache ſei; Ariſtoteles fügt eine feine Vergleichung mit der Malerei hinzu: ein monochromes, gut componirtes Bild erfreue weit mehr, als ein anderes mit planlos aufgetragenen ſchönen Farben. Die Farbe entſpricht der Charakterzeichnung, überhaupt aber aller Einzelſchönheit, allem einzelnen Effecte, wodurch im Zuſchauer ein Intereſſe erweckt wird, das ſtoffartig iſt, wenn es ſich nicht in das reine Intereſſe für das Ganze und ſeinen Gang aufhebt, in welchem Alles ſich gegenſeitig bedingt, hält und trägt. — Was nun zuerſt die allgemeinen Exiſtenzformen, Raum und Zeit, betrifft, in denen das Drama ſich bewegt, ſo gehen wir über die Frage von den ſogenannten Einheiten derſelben in Kürze weg, um eine längſt abgethane und veraltete Debatte nicht müßig aufzuwärmen. Es iſt ſchon dadurch, daß der §. den Begriff der Einheit erſt bei der Handlung einführt, dem Anſinnen ausgewichen, uns noch einmal mit den Franzoſen und ihrem mißverſtandenen Ariſtoteles zu beſchäftigen. Oft genug iſt es geſagt, daß die Poeſie und am entſchiedenſten das Drama die Zeit idealiſirt, indem die Strecken derſelben, worin nichts an ſich Bedeutendes, nichts für die gegenwärtige Handlung Bedeutendes geſchieht, für ſie gar nicht vorhanden ſind. Allerdings darf man aber ebendarum nicht an den Unterſchied der gemeinen Zeit von der empiriſchen ausdrücklich erinnern, wie in jenen neueren, namentlich franzöſiſchen Effectſtücken geſchieht, welche buchſtäblich ankündigen, daß zwiſchen den Acten zehn, zwanzig und mehr Jahre ver-

Digitized by Google

schwunden zu denken sind, und Personen, die im ersten Act als Jünglinge auftreten, im letzten als graue Greise vorführen. Die Idealisirung der Zeit ist, wie alles Schöne, eine Zusammenziehung und derselbe Begriff gilt zunächst auch von der Behandlung des Raums: das weite Sehfeld des Epos zieht sich in einen verhältnißmäßig engen Raum mit nur angedeuteter Ferne zusammen, die empirische Weltbreite hat für uns in dem Augenblicke, wo der höchste Lebens-Inhalt sich auf den gegenwärtigen schmalen Punct verdichtet, gar keine Existenz. Allein die Phantasie, von innen heraus arbeitend, dem Kerne, der Handlung die umgebende Sphäre von innen heraus setzend, kann mit ihren geistigen Schwingen diesen Inhalt in jedem Moment auf einen andern Punct des Raums hinübertragen; ist nur der innere Zusammenhang gerechtfertigt, so mag das Wo durch die mitwirkenden äußern Motive bestimmt werden. So wird hier die Idealisirung zum freien Wechsel, allein der Begriff der Zusammenziehung erhält sich, tritt noch einmal auf. Willkür im Gebrauche dieser Freiheit ist nämlich ihr selbst im Wege, indem sie gerade an die empirische Wirklichkeit erinnert, wo sie in idealem Schwung über sie hinfliegen wollte. Zu häufiger Wechsel des Orts beunruhigt, erinnert durch diese Unruhe an die prosaische Arbeit der gemeinen Raumüberwindung, weist hinaus auf die unendliche Breite des Raums, die wir in der Concentration der Handlung auf einen Punct desselben vergessen sollten, und wirkt wie eine bunte, naturalistisch behandelte Basis als Piedestal eines plastischen Monuments. Bekanntlich ist bei Shakespeare der rasche Wechsel durch die Armuth der damaligen Theater-Einrichtung entschuldigt und tritt die unpoetisch ablenkende Wirkung erst ein, wo dieß mit dem Reichthum unserer scenischen Mittel nachgeahmt wird.

Dagegen steht als unverbrüchliches Gesetz die straffe Einheit der Handlung fest. Die Handlung zerlegt sich in untergeordnete Handlungen, es geschieht natürlich Mehreres in der Art, daß zunächst die verschiedenen Ereignisse nebeneinander getrennt herzulaufen scheinen. Im Wilh. Tell z. B. wird auf verschiedenen Puncten das Volk mißhandelt, dann tritt neben dem Helden die berathende Thätigkeit anderer Volkshäupter hervor u. s. w. Die Einheit muß zeitig diese Fäden zusammenfassen und ihnen ihr bindendes Centrum geben. Von Beispielen, wie ein Faden sich trennt, das Interesse von der Haupthandlung abzieht und störend nach einer andern wendet, stehe hier statt vieler die Ausweichung vom heroischen Inhalt zu einer Liebesgeschichte und Collision der Leidenschaft im Götz von Berlichingen; von tiefer Verbindung einer doppelten Fabel hat dagegen §. 500, Anm. ein Beispiel aufgestellt im König Lear. Shakespeare liebt diese Compositionsweise namentlich in der Komödie; hier verkittet er durch Ineinandergreifen der einzelnen Handlungen und durch Contraste fest und täuschend die zwei Bestandtheile, aber doch nur pragmatisch, nicht wahrhaft innerlich; die

Digitized by Google

Bemühungen, im Kaufmann von Venedig, im Sommernachtstraum, in der gezähmten Keiferinn eine organisch herrschende Einheit aufzuzeigen, werden gegen das Zugeständniß vertauscht werden müssen, daß der Dichter es im Lustspiele leichter nahm, als in der Tragödie. Der Kitt gleicht jenem Kalke alten Mauerwerks, der so fest ist, daß eher die Steine brechen, als die Fugen sich lösen lassen, ist aber doch nur Kitt. Es ist überhaupt eine gewagte Sache, zwei symmetrische Fabeln ohne Störung des Verhältnisses zwischen Ueberordnung und Unterordnung nebeneinander herzuführen und die Aufgabe wird nicht leicht wieder so gelöst werden wie im König Lear. Die einfache, natürliche Composition wird in klarer Unterordnung eine Mehrheit von Zweig-Handlungen um die Haupt-Handlung so gruppiren, daß dieselben als Verästung ihres Stammes sich leicht zu erkennen geben. Sie dürfen sich nur nicht, auch in der reicheren Fabel des charakteristischen Styles nicht, zur epischen Fülle ausbreiten. Daß in dieser Ausbreitung vollends das Episodische auf den denkbar engsten Spielraum eingegrenzt wird, ergibt sich aus dem Grundgesetze straff angezogener Einheit. Es kann sich hier nur darum handeln, daß eine Scene etwas weiter ausgeführt wird, als der Zweck, die Handlung zu fördern, es erheischt, niemals darum, ob eine Scene sich einschieben dürfe, die diesem Zwecke nicht dient, sie wäre denn klein und anspruchlos. Die breitere Ausführung mag z. B. die Absicht haben, den Typus eines Standes, die Form gewisser Culturzustände zu einer relativen Selbständigkeit des Bildes zu entwickeln, aber sie sei nach Anfang und Ende fest eingefugt in den Bau des Ganzen. Einige Beispiele gibt §. 496, Anm. — Zwischen dem Momente der Einheit und Vielheit liegt als Mittelglied eine Zweiheit, nämlich jener Unterschied von Hintergrund und Vordergrund, den wir schon im epischen Gebiet (§. 870, 2.) aufgeführt haben und der in seiner Anwendung auf das Drama nicht verwechselt werden darf mit dem verwandten Begriffe, wie er in §. 122 ff. aufgestellt ist, um das Wesen der tragischen Bewegung zu bestimmen. Jetzt hat er spezifisch künstlerische Bedeutung. Hintergrund ist z. B. in Romeo und Julie der Zwist der Familien (wesentlich bedeutend als Schooß, woraus das tragische Geschick hervorgeht, doch im Colorit mit Recht nur wenig ausgeführt), im Othello der Krieg Venedigs, im Wallenstein sind es ebenfalls die Kriegsverhältnisse, in Wilh. Tell das sich verschwörende, dann handelnde Volk. Der Hintergrund ist der Boden, worauf die Handlung vor sich geht, deutet auf das Massenhafte, das breite Weltwesen hinaus; dieß verhält sich ähnlich im Epos, aber hier wird der Hintergrund breit ausgeführt, im Drama soll er nur eben so viel Entwicklung genießen, daß er dem Vordergrunde, der Haupthandlung, ihre Voraussetzung, begleitende Erklärung, Atmosphäre, Stimmung gibt, wie dem Wallenstein seinen „Pulvergeruch".

Digitized by Google

Die Herrschaft starker Contrastwirkungen neben den milden ergibt sich aus dem durchschlagenden, stoßweisen Gange des Drama. Sie liegen theils in den Charakteren, theils in den Handlungen. So steigert Shakespeare die Schwärze von Makbeth's That durch Duncan's reine Güte, wobei er den Tadel der Schwäche unterdrückt, welchen seine Quelle, die Chronik, enthielt, so die Furchtbarkeit des Mords durch den friedlichen Eindruck der Schwalbennester, der balsamischen Luft, unter welchem Duncan in Makbeth's Schloß tritt. Strenge Motivirung folgt als unverbrüchliche Forderung daraus, daß der dramatische Dichter seinen Stoff in das straffste Netz der ethischen Causalität schnüren muß. Dieß scheint mit der Forderung des stoßweisen Fortschritts, der entscheidenden Ausbrüche, kurz mit dem hier so stark waltenden Momente der Plötzlichkeit in Widerspruch zu stehen. Allein wir haben bereits gesagt, daß gründliche Vorbereitung nicht die Ueberraschung aufhebt. Der Durchbruch einer Summe von Kräften zu einer starken Wirkung ist immer etwas wirklich Neues, obwohl nur ein reif gewordenes Maaß dessen, was vorher schon da war. Die Motivirung muß vor Allem eine innerliche sein, d. h. Pathos und That muß aus dem Charakter, indem er bestimmte äußere Umstände vermöge seiner ganzen Organisation zu Triebfedern erhebt, mit innerer Nothwendigkeit fließen. Schwieriger ist die Frage, wie weit die Motivirung bestimmter Momente einer Handlung an das Aeußere anknüpfen soll. Göthe erzählt z. B. (Eckerm. Th. 1, S. 196 ff.), Schiller habe seinen Geßler ohne äußern Anlaß auf den grausamen Gedanken kommen lassen wollen, daß Tell dem Kind einen Apfel vom Kopfe schieße, mühsam habe er ihn dahin gebracht, diesen Gedanken dadurch zu motiviren, daß der Knabe vorher die Geschicklichkeit des Vaters rühme, einen Apfel vom Baume zu schießen. — Ihre besondere Wichtigkeit hat die Motivirung auf dem Puncte, wo die Entscheidung eintritt. Der Deus ex machina war bei den Alten etwas Anderes, als bei den Neueren. Eingriff einer Gottheit erschien ihnen nicht als etwas blos Aeußerliches, weil die Gottheit zum Voraus die Persongewordene sittliche Macht war, welche die neuere Kunst nur in die Menschen selbst legen und aus ihren Handlungen hervorspringen lassen darf. An die Stelle der Götter sind in der modernen Poesie Fürsten, fürstliche Handbillets, Zufälle, Gelegenheiten zu Lebensrettungen u. dergl. getreten, und solche Aeußerlichkeit der Motive ist nicht durch einen ethischen Zusammenhang entschuldigt wie der Eingriff jener Transcendenz. Wie der rechte Dichter Alles bindet, zeigt nichts besser, als eine Vergleichung bedeutender Dramen mit der epischen Quelle, wo sie aus solcher geflossen. Man sehe z. B. den Schluß der Novelle nach, die dem Othello zu Grunde liegt: hier wird Othello Jahre lang nach der Ermordung der Desdemona von Verwandten derselben getödtet.

Digitized by Google

Das Drama ist eigentlich eine Kette von Retardationen, denn seine Handlung ist wesentlich ein Kampf und dieser setzt Hindernisse voraus. Der intensiven Stetigkeit nach hat es also mehr Hemmung, als das Epos. Dagegen fällt in der Darstellungsform weg, was Göthe die rückwärts schreitenden Motive nennt: das Nachholen früherer Begebenheiten, und dem Inhalte nach nimmt das Epos eine ganze Welt breiter sinnlicher Retardationen auf, wie Seefahrten, Reisen u. s. w., welche im Drama diese Rolle nicht spielen können; seine Hemmungen liegen im Gebiete des Willens. Das Wesentliche ist nun aber, daß der Druck gegen die Hemmungen im Drama unendlich stärker ist, als im Epos; der Wille des Helden arbeitet unaufhaltsam vorwärts bis zum Umschwung. Wie treibt es Schlag auf Schlag dem Abgrunde zu im Makbeth, welche absolute Gravitation bis zum Schwindel ist in dieser Bewegung! Hier blicken wir zunächst wieder auf den Charakter zurück: die Hauptaufgabe ist das Wachsen und Anschwellen der Leidenschaft und vielleicht das schlagendste Beispiel die Vergiftung von Othello's Gemüth von dem Momente an, da Jago mit den Worten: „ha! das gefällt mir nicht" ihm den ersten, feinen Gifttropfen einspritzt, bis zu dem wahnsinnigen Aufruhr aller Kräfte und der unseligen That, die aus ihm fließt. Allein es schwillt gegen das Streben, das den positiven Mittelpunct der Handlung bildet, gleichzeitig die feindliche Welt an, was freilich in solchen Dramen, die auf politischem Boden spielen, sichtbarer vorliegt, als in diesem Bilde der Leidenschaft, wo der schließliche Gegner die drohende und endlich eintretende Entdeckung der Wahrheit ist; so im Jul. Cäsar, Coriolan, Makbeth, Hamlet, Wallenstein; der Held wirft zuerst die aufsteigenden Hindernisse nieder, dann aber zeigt sich, daß diese in stetem Druck, wie eine zusammenpressende Maschine, siegreich vorrücken, wiewohl ihre Organe im Sieg auch sich selbst Leiden bereiten. Es ist also eine ironische Doppelbewegung. Im Hamlet hat es der Dichter gewagt, den Helden selbst als fortwährend retardirenden, unter den furchtbarsten Vorwürfen gegen sich selbst zaudernden Charakter zu halten, und die schwere Aufgabe bewundernswerth so gelöst, daß der anwachsende, durch seine Halbmittel genährte Schub der feindlichen Welt ihn in dem Augenblicke zum ganzen Handeln bringt, wo er schon verloren ist. Eine so unerbittlich fortschreitende Bewegung fordert ihre Ruhepuncte, nur folgt von selbst, daß diese nach der andern Seite die Wirkung derselben erhöhen; es verhält sich genau wie mit den Pausen im Erhabenen der Kraft (vergl. §. 99): die vorhergegangenen Stöße zittern in ihnen nach und gespannte Erwartung sieht vorwärts auf das, was sie vorbereiten; ihre Ruhe verstärkt den Eindruck der vorhergehenden und folgenden Unruhe, sie gehören also ebensosehr zu den Contrasten. Ein solcher Ruhepunct ist im Makbeth die in anderem Zusammenhang schon erwähnte Scene, da Duncan in das Schloß seines

Digitized by Google

Mörders eintritt, dann die Pförtnerſcene nach der Vollziehung und vor der Entdeckung des Mords (wobei wir von der Frage abſehen, ob es paſſend ſei, daß ſie komiſch behandelt iſt); Lear's Schlaf iſt ein rührendes Ausruhen von den vorhergegangenen Stürmen auch für den Zuſchauer, aber ebenſoſehr ein Moment, wo wir uns für das Letzte, Traurigſte vorbereiten müſſen. Im Wallenſtein iſt das Liebes-Verhältniß zwiſchen Max und Thekla, auch das Aſtrologiſche ein wiederkehrender, zu ſehr ausgedehnter Ruhepunct, ein äußerſt wohlerfundener und ſchön ausgeführter die Scene, wo Wallenſtein zum letzten Mal, in der Stimmung milder Wehmuth, auftritt. Daß die Monologe im Allgemeinen ebenfalls unter dieſen Standpunct fallen, iſt ſchon zu §. 901, *. berührt; ſie beruhigen durch die Einkehr in ſich, es erſtreckt ſich aber die vorhergehende Wirkung in ſie herein und die kommende erzeugt ſich in ihnen.

Was nun den Rhythmus dieſer ganzen Bewegung und ſeine Tempi betrifft, ſo findet hier die deutlichſte und vollſte Anwendung, was §. 500, *. aufgeſtellt und erläutert iſt. Dort haben wir bereits einen Blick auf das Drama geworfen und gezeigt, wie ſich die Dreiheit der Hauptmomente, welche Ariſtoteles unterſcheidet, Anfang, Mitte und Ende, zu der Zweiheit der Schürzung und Löſung verhält, in welche er das Ganze der Tragödie ſetzt: die Schürzung zerfällt in Vorbereitung und ſteigende, ihren Gipfel erreichende Verwicklung, alſo in zwei Momente, und dann folgt als drittes die Löſung, die Abwicklung, in ihrer entſcheidenden Kriſis Kataſtrophe, als Bild des Schickſal-Umſchlags von Glück in Unglück die Peripetie genannt. Der Anfang oder die Vorbereitung heißt Expoſition, im Unterſchiede von der engeren Bedeutung des Wortes, welche ſich auf eine Erzählung beſchränkt, die zum Eingang von der Lage der Dinge Bericht erſtattet: die Expoſition (der Prologos in der Eintheilung der Griechen) im weiteren Sinne gibt das, woraus die Handlung als ihrem Keime ſich entwickelt, die Situation. Die Diagnoſe der ächt dramatiſchen Situation iſt weſentliche Eigenſchaft des ächten dramatiſchen Dichters und ſein beſter Glücksſtern, wenn er Stoffe findet, die ſie ihm darbieten. Die Lage eines Oedipus, einer Antigone, eines Oreſtes, Hamlet, das ſind dramatiſche Situationen. Natürlich iſt aber die Expoſition nicht ruhiges Bild, ſondern es geſchieht ſchon weſentlich etwas, wodurch die Handlung in Gang kommt, die Dinge ſich verwickeln müſſen, wie z. B. im Tell der Zuſtand des ſchönen Hirtenlandes unter dem Drucke der Vögte nicht etwa blos durch Schilderung und Gefühl ſich darſtellt, ſondern ſogleich neue Gewaltthaten der Tyrannei, Acte der Selbſthülfe, Entſchlüſſe zu Thaten auf der Seite der Schweizer erfolgen. Der mittlere Theil, die Verwicklung oder Schürzung, iſt die Strecke, worin recht die dramatiſche Spannung ihren Sitz hat, naturgemäß der ausgedehnteſte, der in die reichſte Reihe von Momenten ſich zerlegt.

Digitized by Google

So geht im Makbeth die Stufenfolge vom erſten Morde zum zweiten, dann zu der Hexenſcene, welche den Helden durch den innern Widerſpruch der Prophezeihungen in fieberhafte Wuth ſtürzt, dann zu der Ermordung der Familie Makduff's weiter, und in gleichem Schritte mit dieſer Reihe von Thaten läuft das Wachsthum der innern Zerſtörung und der Macht, welche die äußere Zerſtörung bereitet; mit der letzten Stufe, der That der wilden Grauſamkeit gegen Makduff's Familie, iſt der Held auf dem Gipfel angekommen, ja er hat den Fuß ſchon darüber hinausgeſetzt, das Aufſteigen iſt bereits entſchieden ein Herabſteigen. Ueberhaupt wird ſich der Moment des beginnenden Falles, die Vorbereitung der Peripetie, vermöge des innern, ironiſchen Widerſpruchs der Bewegung immer ſchon auf dieſer Strecke der Verwicklung einſtellen und ein Punct, wo er eintritt, eigentlich nicht nachweiſen laſſen, wohl aber wird ſich ein ſichtbarer Gipfel des Glücks aufzeigen laſſen, wo der Held, der die Vorboten ſeines Falls nicht ſieht oder ſich darüber wegſetzt, ſeinen Zweck erreicht zu haben glaubt, und von dieſem Höhepunct an geht es dann augenſcheinlich bergab. Die Kataſtrophe ſelbſt verläuft natürlich auch wieder in einer Gruppe von Momenten, zumal da es ſich nicht blos um das Schickſal der Hauptperſon, ſondern auch der Nebenperſonen und die Folgen handelt, die in die Weite, in den Hintergrund ſich erſtrecken. Ueberſieht man dieſe Theile, ſo ergibt ſich wie von ſelbſt die Erweiterung der drei Hauptmomente in fünf, die ſich mit Rückſicht auf die Bühne, das Fallen des Vorhangs und die Pauſen als Acte darſtellen: Einſchnitte, die bei den Alten bekanntlich durch die Chorgeſänge gebildet wurden und erſt, als mit der neueren Komödie der Chor wegfiel, eigentlichen Stillſtänden der Handlung Platz machten. Die Verwicklung, die Mitte, wird nämlich mehr Ausdehnung in Anſpruch nehmen, als Anfang und Ende, und mit ihren verſchiedenen Stufen drei Acte fordern. Doch können auch Fälle vorkommen, wo die Kataſtrophe zwei Acte verlangt, indem die Nachwirkungen der eigentlichen Entſcheidung, z. B. für eine ganze Nation wie im Wilh. Tell, noch ausdrücklich entwickelt ſein wollen. Die Alten hatten drei Hauptabſchnitte; Prolog: der Theil, der die Expoſition enthielt und vor den Eintritt des Chors fiel; Epeisodion: die Scene zwiſchen dem Einzuge des Chors und den Standliedern deſſelben; Exodos: nach dem letzten Standliede. Der mittlere dieſer Theile, die Verwicklung enthaltend, zerfiel nach der Natur des Stücks in mehr oder weniger von Standliedern getheilte Momente. Die Fixirung des Ganzen auf eine beſtimmte Zahl von Acten, wie ſie zuerſt Horaz aufſtellt, kann zwar keine bindende Regel ſein, aber es iſt gut und recht, daß ſich ein Brauch feſtgeſetzt hat. Die Acte theilen ſich wieder in Scenen, dieſe in ihre einzelnen Gruppen und Situationen und das Drama erſcheint ſo gegenüber dem ſtetigen Fluſſe des Epos, der mit geringerem Grad innerer Nothwendigkeit in Geſänge zerfällt, als

Digitized by Google

ein durch und durch gegliederter Körper. Wichtig ist die Frage über die letzten Scenen, sofern dabei das Compositionsgesetz der schließlichen festen Begrenzung (vergl. §. 501) im tiefsten Zusammenhang mit dem Inhalte zur Anwendung kommt. Es handelt sich im Tragischen darum, wie weit der Dichter uns eine Aussicht eröffnen will, die uns mit der Härte des Schicksals versöhnt. Diese Aussicht darf nicht zu entwickelt sein, wenn sie nicht zu einem gemeinen und trivialen Begriffe von Gerechtigkeit führen und überdieß in die Breite des Empirischen, das neben dem idealen Ausschnitte des Drama's eigentlich nicht existirt, ablenken soll; sie darf nicht fehlen, wie am Schlusse vom Don Carlos und in großen Schicksals- und Effect-Stücken, die mit einem reinen Mißklang endigen. Shakespeare hat das Maaß am richtigsten getroffen. Erörterungen wie die, ob man gut thue, den letzten Auftritt der Maria Stuart bei der Aufführung gewöhnlich wegzulassen, sind für dieses Moment der Composition sehr belehrend. Unterlassung oder zu lange Fortführung eines letzten Strichs kann in einem so höchst concisen Kunstwerke wie das Drama viel verderben.

Der §. enthält nichts von cyclischen Compositionen, weil über eine zweifelhafte und wirklich unwesentliche Seite in Kürze nichts Positives aufzustellen ist. Die Trilogieen der Alten konnten bei der Kürze ihrer Stücke an Einem Abend miteinander aufgeführt werden; dennoch sind die Glieder derselben, die sich wie Exposition, Verwicklung, Katastrophe im einzelnen Drama verhalten, ebensosehr selbständige, in sich abgeschlossene Dramen. Den innern Zusammenhang hielt auch die Jedem geläufige Sage dem Bewußtsein gegenwärtig. Die neuere Dichtung ist schon durch die, auf anderweitigen Gründen beruhende, Länge der Stücke gewiesen, Trilogieen zu vermeiden; denn die Aufführung müssen wir, obwohl wir sie jetzt noch nicht ausdrücklich hinzunehmen, doch immer im Auge behalten und bedenken, daß die Zerfällung in mehrere Theater-Abende den Zusammenhang im Bewußtsein der Zuschauer zerschneidet. Das einzelne Stück müßte um so selbständiger abgeschlossen sein, in demselben Grade lockert sich aber der organische Zusammenhang mit den andern. In Schiller's, — wenn man sie so nennen kann, — Trilogie des Wallenstein ist das Lager ein genreartiges Vorspiel, die beiden Piccolomini haben viel zu wenig Abschluß. — Ein großartiges Beispiel eines umfassenderen, auf gewichtigen historischen Stoff und tiefen Schicksals-Zusammenhang gegründeten Cyclus geben Shakespeare's englische Dramen. Dieses Jugendwerk Shakespeare's (das z. Th. aus bloßer Ueberarbeitung fremder Stücke besteht) leidet unläugbar an chronikalisch-epischer Behandlung, man wird aber darum noch nicht behaupten können, es wäre dem reifen Shakespeare unmöglich gewesen, mit strengerer Ausscheidung des Stoffartigen eine Reihe cyclischer Dramen aus dieser Epoche der englischen Geschichte zu bilden. In der That kann es

Digitized by Google

Stadien der Geschichte geben, die dem Blick eine große Bahn eröffnen, auf welcher eine Reihe von Stoffen zu Dramen liegt, die sich wie Aussaat und Aerndte zu einander verhalten, und der Auflösungsgang des englischen Feudalstaats ist offenbar ein solches Stadium. Aber es gehört große Kunst dazu, eine solche Bahn zu durchmessen, ohne in das Massenhafte, Epische zu verfallen. Es war nicht unmöglich, Heinrich IV und V in Ein selbständiges Schauspiel zusammenzudrängen und die Abtheilungen Heinrich's VI in Eine Tragödie. Diese Mitte blieb allerdings auch bei der kunstvollsten Behandlung dramatisch loser, als die festen Anfangs- und Schluß-Puncte Richard II und Richard III. — Das aber versteht sich, daß es verkehrt ist, von der Ansicht ausgehend, ein Cyclus sei eine höhere Composition, nach der man streben müsse, nach Stoffen dafür umherzusuchen und die Geschichte abzwingen zu wollen. Bietet sich ein Stadium zu solcher Behandlung dar, — wie dieß in der Hohenstaufengeschichte offenbar *nicht* der Fall ist, — so mag es der Dichter versuchen, ob er einen Cyclus ohne Schaden der Geschlossenheit des einzelnen Dramas, dessen feste Composition immer das Höhere bleibt, durchzuführen vermag. Wir möchten nur die Möglichkeit nicht läugnen.

§. 903.

Vergleicht man nach diesen Grundzügen das Drama mit dem Epos, so erhellt, daß es an Intensität und Einheit gewinnt, was es in Vergleichung mit diesem an Breite und Fülle verliert. Die milde Gemüthsfreiheit (vergl. §. 869) **ist, gegen die leicht zu pathologischer Wirkung verleitende Unruhe der Spannung und des stoßweisen, aber geraden Ganges zum dramatischen Ziele gehalten, zunächst ein unbedingter Vorzug des epischen Dichters. Aber der dichterische Geist bewährt eine um so höhere Macht, wenn er trotz und in der Aufregung seine Freiheit behauptet und das Bild des Kampfes zum harmonischen Schlusse führt. Die reine Einheit des Subjectiven und Objectiven in dem Acte der dramatischen Phantasie ist unzweifelhaft höher, als die naive Syntheſe in der epischen Dichtung.**

Es ist längst (vergl. §. 533, *a.*) vorgesorgt, daß wir nicht in falsche Werthvergleichungen gerathen. Es besteht ein Stufen-Unterschied, aber jeder Gewinn ist auch Verlust. Das Interesse, welches die Frage über das Werthverhältniß zwischen Epos und Drama seit der Debatte über Göthe und Schiller und der interessanten Erörterung zwischen den beiden großen Dichtern selbst (im Briefwechsel Th. 3) gewonnen hat, bestimmt uns, ein ausdrückliches Wort hierüber, wie am Schlusse der allgemeinen Betrachtung der epischen Poesie (§. 871), folgen zu lassen. Vom Drama sagt Schiller (a. a. O. S. 387): „die Handlung bewegt sich vor mir, während ich mich um die epische selbst bewege und sie gleichsam stille zu stehen scheint; da-

Digitized by Google

durch bin ich ſtreng an die Gegenwart gefeſſelt, meine Phantaſie verliert alle Freiheit, es entſteht und erhält ſich eine fortwährende Unruhe in mir, ich muß immer bei'm Objecte bleiben, alles Nachdenken iſt mir verſagt, weil ich einer fremden Gewalt folge", und (S. 72): „der tragiſche Dichter raubt uns unſere Gemüthsfreiheit, und indem er unſere Thätigkeit nach einer einzigen Seite richtet und concentrirt, ſo vereinfacht er ſich ſein Geſchäft um Vieles und ſetzt ſich in Vortheil, indem er uns in Nachtheil ſetzt". Er nennt (S. 361) den dramatiſchen Weg den der ſtrengen geraden Linie, er ſagt, Göthe werde genirt durch den Hinblick auf den Zweck des äußern Eindrucks, der bei dieſer Dichtungsart nicht ganz verlaſſen werde. Entgegengeſetzt urtheilt Ariſtoteles; er geht in ſeiner Werthvergleichung (Poet. C. 27) ebenfalls vom Zugeſtändniß einer ſtoffartigen Wirkung des Drama aus, ſchreibt jedoch dieſe nur der Leidenſchaftlichkeit einer übertriebenen Mimik zu und zieht dann das Drama vor, weil es Alles habe, was das Epos, und in Muſik und Scenerie noch mehr, ſodann, weil es durch Erkennungen und Handlungen lebendiger, ferner weil es kürzer, gedrängter ſei „mit weniger Zeit gemiſcht" (wobei das Bild gewäſſerten Weins zu Grunde liegt), und endlich weil es mehr Einheit habe. In dieſen treffenden Sätzen iſt nur unrichtig, daß die pathologiſche Wirkung blos auf Schuld der Schauſpieler geſchrieben, nicht als eine dem Dichter ſelbſt nahe liegende Gefahr eingeräumt, und daß behauptet iſt, das Drama habe ja noch mehr, als was das Epos hat, ſeine Kürze und Gedrängtheit ſei ein Gewinn ohne Einbuße. Die pathologiſche Aufregung iſt eine Klippe, die dem Drama vermöge ſeines inneren Weſens nahe liegt, Muſik und Scenerie erſetzt nicht, was das Epos an klarer, entwickelter Zeichnung voraus hat, und das breitere, ausführlichere Weltbild iſt gegen das gedrängtere nicht ohne Weiteres zurückzuſetzen, ſondern behält ſeinen Werth; Schiller hätte die letztere Seite ausdrücklich hervorheben dürfen. Dennoch, wenn wir die Sache im Mittelpuncte faſſen, kann kein Zweifel ſein, daß das gedrängtere, zu ſtraffer Einheit angezogene Weltbild trotz dem Verluſt an anderer Schönheit höher iſt, als das gedehnte und entwickelte ohne energiſch durchgreifende Einheit. Das Epos läßt unentſchieden, was ſchließlich die Welt beſtimme, das Drama entſcheidet: es iſt der active und weſentlich imputable Geiſt. Wir haben von der Poeſie (§. 837, Anm.) geſagt, ſie ſei der gefrorne Wein des Lebens, das Bild gilt im engſten Sinne vom Drama. Was nun das Pathologiſche der Wirkung betrifft, ſo führt es auf den Dichter ſelbſt und auf den Punct der Gemüthsfreiheit, von welchem Schiller ausgeht. Der Dichter bewahrt ſie im Epos wie der Hörer oder Leſer; im Drama ſcheint ſie durch die Unmittelbarkeit der gegenwärtigen Wirkung und des Drängens nach dem Ziele verloren zu gehen, ja in gewiſſem Sinne geht ſie wirklich verloren, weicht der Unruhe und Haſt. Allein es gibt eine Ruhe in der Unruhe und der

Digitized by Google

wahre Dichter beſitzt ſie. Es iſt ſchwerer, im Sturme frei, feſt und klar zu bleiben, als auf der ruhigen See, aber es iſt auch eine höhere Bewährung der Energie des Geiſtes. Göthe war ſehr geneigt, in der Geſchichte nur Willkür zu ſehen, und vermochte die Idee der Naturnothwendigkeit nicht dahin umzubilden, daß ſie ſich ihm zu einem Begriffe ſteigerte, der auch die geſchichtlichen Kämpfe des Menſchen und jene Acte der Freiheit, die ein Gegebenes revolutionär durchbrechen, unter ſich befaßte; es war ein Mangel ſeines Dichtergeiſtes, daß er die epiſche Ruhe wohl hatte, aber nicht die dramatiſche Ruhe in der Unruhe. Wie auf der Seite des Dichters, ſo verhält es ſich auf der Seite des Zuſchauers. Das Drama wühlt die ganze Seele gründlicher auf, als das Epos, es iſt um ſo ſchwerer, nicht pathologiſch fortgeriſſen zu werden, wer aber den Geiſt frei behält, ſchaut auch um ſo tiefer in den Grund des Lebens. Jede Kunſtform hat ihre ſpezifiſchen Verirrungen, ihre eigenthümliche Maſſe des Schlechten und Mittelmäßigen. Es fehlt nicht an Effect- und Rührſtücken ohne Kern, ohne Erhebung zur Ruhe des Geſetzes. Es gibt Talente, die ſehr leicht erfinden, eine Fabel wirkſam durchführen und doch aller Tiefe ermangeln; die dramatiſche Compoſition ſcheint leichter, als die epiſche. Sie iſt es auch für den, der auf dem geraden Wege zum Ziele wenig zu tragen hat, aber der ächte Dichter trägt ein ganzes Bild der Welt, iſt ſich bewußt, eine concrete Anſchauung erzeugen zu müſſen ohne die Mittel der epiſchen Poeſie; was ſo leicht und kurz ſcheint, iſt geſättigt von Bildungskraft und die Anordnung des gedrängten Ganzen fordert tiefere Weisheit, als die des breiten Epos, dem ein holdes Irren geſtattet iſt. Schiller iſt nicht deßwegen weniger voller, ſpezifiſcher Dichter, als Göthe, weil er zum Drama berufen iſt, ſondern weil er nicht gleichmäßig und ſtetig ſeine Subjectivität in der Handlung zu objectiviren vermag. Shakespeare iſt ganz dramatiſcher Dichter und größer, als beide. Wir brauchen hier nicht weiter zu gehen, ſondern nur auf das Weſen des poetiſchen Prozeſſes im dramatiſchen Verfahren (§. 896) zurückzuweiſen. Jene Verwandlung des Dichterſubjects in das Object bis zur völligen activen Gegenwart iſt der größte Act, den der Geiſt der Kunſt vollziehen kann. Das freie Schweben des epiſchen Dichters über dem Stoffe iſt ſchön und behält neben dem dramatiſchen Verhalten ſeinen eigenen Werth, aber es iſt erkauft um den Preis der noch nicht vollzogenen reinen Wechſeldurchdringung, deren Erſchütterungen Göthe nicht aushielt. Es iſt natürlich, Epos und Drama als die zwei Formen zu vergleichen, die das größere, objective Weltbild geben, aber man darf nicht vergeſſen, daß in der Mitte zwiſchen beiden die lyriſche Dichtung liegt, die den dramatiſchen Geiſtesprozeß vorbereitet, indem ſie das freie Nebeneinander des epiſchen Subjects und Objects in ſubjective Einheit aufhebt, die Welt der Gegenſtände mit geiſtigem Feuer durchglüht und ſchmelzt, um ſie neugeboren und geiſtig ganz durcharbeitet im Drama wieder an das Tageslicht zu bringen.

Digitized by Google

2. Die Arten der dramatischen Poesie.

§. 904.

Der Stylgegensatz, der alles Kunstleben beherrscht, tritt nirgends so durchgreifend zu Tage, als in der dramatischen Poesie. Er theilt dieselbe zunächst geschichtlich in zwei große Welten, deren Werthverhältniß jedoch ein anderes ist, als in der epischen Dichtung, indem das Drama des modernen, charakteristischen Styls dem Wesen der Dichtungsart vollkommener entspricht, als das Drama des antiken, idealen Styls. Doch behält dieses für alle Zeit seinen regulativen Werth.

Der erste Satz bedarf kaum eines Beweises, denn nur bei oberflächlicher Betrachtung könnte es scheinen, daß in einer Kunstform, welche das Aeußere auf den schmalsten Punct zusammendrängt, kein tiefer Unterschied eintreten könne in der Behandlung der Züge, die der Pflug des Lebens den Erscheinungen eingräbt und durch die sich Individuum von Individuum unterscheidet. Alles Aeußere gewinnt seine wahre Bedeutung erst auf dem Puncte, wo es vom Charakter verarbeitet wird und zugleich ihm seine spezifische Farbe verleiht; die unendliche Eigenheit des Individuums hat ihren letzten Grund im Innern, wo geheimnißvoll die reine geistige Kraft des Willens sich mit dem Angeborenen, mit der ganzen Naturbestimmtheit zur Einheit bindet. Im Kampfe des Lebens wird dieser Einheitspunct thätige Kraft, nun kommt es auf uns an, welche bestimmtere, markirende Züge sich dem Bild unserer Erscheinung aufprägen; der Charakter ist selbst der Zeichner seiner Gestalt. Eben aus dieser Wahrheit macht das Drama Ernst, indem es nicht, wie das Epos, der Phantasie die Erscheinungen vorzeichnet, sondern den Charakter vor uns so handeln und leiden läßt, daß wir, noch ohne Hülfe der Schauspielkunst, uns sein äußeres Bild von innen heraus, aus seinen Willensbewegungen aufbauen. Diejenige Kunstform, die aus dem Charakter das Schicksal entwickelt, führt also gerade recht an die Quelle, in den Mittelpunct, wo das individuelle Gepräge der Lebenszüge seinen Sitz und Ausgang hat, in dessen verschiedener Behandlung der große Stylgegensatz beruht. Stellt man Sophokles und Shakespeare oder Göthe und Shakespeare nebeneinander, so zeigt man klarer, was unter diesem Gegensatze verstanden sei, als wenn man Homer mit einem epischen Dichter der romantischen Zeit oder einem modernen Romandichter zusammenstellt, ja klarer selbst, als wenn man Raphael und Rembrandt nebeneinander hält.

Da wir die Geschichte der Poesie nicht getrennt behandeln, sondern in die Lehre von den Zweigen verarbeiten, so ist der Stylgegensatz, wie er

Digitized by Google

ſich hiſtoriſch im Großen ausſpricht, an den Anfang der hier aufzuführenden Unterſcheidungen zu ſtellen. Es liegt aber darin keine logiſche Störung, weil das Geſchichtliche alsbald die Bedeutung gewinnt, in den Charakter der Dichtungsart, wie er an ſich und abgeſehen von der zeitlichen Entwicklung beſteht, ſo einzugreifen, daß bleibende Gegenſätze ſich bilden. — Dem Orientaliſchen können wir dießmal nur noch die kurze Bemerkung widmen, daß die einzige dramatiſche Erſcheinung in einer begreiflichermaßen undramatiſchen Form des Phantaſielebens, das indiſche Drama, ſeinen höchſten Werth in dem hat, was eigentlich lyriſcher Natur iſt, in der Schönheit und Anmuth der Liebe, und daß es an dramatiſch wirkſamen Momenten in der Handlung zwar nicht fehlt, daß aber das Spezifiſche der Kunſtgattung durch die immer wieder einbrechenden phantaſtiſchen, allgemein menſchlicher Wahrheit entbehrenden Motive und Entrückungen auf tranſcendenten Boden durchbrochen wird. — Behalten wir nun das Griechiſche und ihm gegenüber das Moderne im Auge, ſo ſehen wir ſogleich ein ganz anderes Verhältniß, als im epiſchen Gebiete. Dort hatte alles Nach-Homeriſche einen zweifelhaften Charakter; einen reinen Gegenſatz gegen das ächte Epos bildete nur der Roman und es wurde doch von ihm behauptet, er ſei das Werk eines berechtigten, entgegengeſetzten Styls, der aber ſeine wahre Beſtimmung in einem andern Gebiet haben müſſe. Dieß Gebiet iſt eben das dramatiſche. Hier iſt ſo entſchieden der wahre Boden des modernen, charakteriſtiſchen, als im Epos der des direct idealen Styls, und es iſt Zeit, daß man ſich die großen, tiefen Mängel geſtehe, an denen das griechiſche Drama leidet, wenn es ſtreng an den Maaßſtab des Spezifiſchen der Dichtungsart gehalten wird. Keineswegs aber dreht ſich nun das Verhältniß ſo um, daß von dem griechiſchen Drama ebenſo beſtimmte Zweifelhaftigkeit des Werthes ausgeſagt werden müßte, als von den epiſchen Erſcheinungen nach Homer. Die Griechen haben die große Genialität gehabt, im tiefen Widerſpruch mit den Grundlagen ihrer Weltanſchauung, die weſentlich epiſch waren, doch das Drama in der Poeſie zu ſchaffen, wie ſie im Staatsleben zur Freiheit fortſchritten. Umringt und gebunden von einer Götterwelt, die bei den Völkern des Orients, woher ſie gewandert, Ausdruck und Ausfluß eines verhüllten und willenloſen Lebens war, erwachten ſie doch zum Bewußtſein, zu der That, zu der Entſcheidung, liehen ihren Göttern die erwachte Seele, machten ſie zu Vertretern des freien Menſchen und konnten ſo mit und unter ihnen frei ſein. Ein Volk von Bildhauern, belebten ſie doch die ſtille Statue, warfen die Trennung in die ſtille Harmonie des Geiſtes und der Sinne, den Blitz des wollenden Blickes in ihr lichtloſes Auge und verſetzten ſie wandelnd, handelnd auf die Bühne. Der homeriſche Held entwuchs dem Gängelbande der Gottheit, des Inſtinctes, des Affectes, der wahllos über ihn kam, und lernte eine ſtraffe Entſcheidung aus ſich ſelbſt

Digitized by Google

nehmen. Mitten im zerreißenden Conflicte bewahrten dieſe Geſtalten dennoch den griechiſchen Geiſt der maaßvoll ſchönen Naturkraft; aber wie viel davon ſie bewahrten, ebenſo viel ungelösten Dunkels und undramatiſcher Einfachheit bleibt in dem Bilde ſtehen. Nicht ſo viel, um ihm die Bedeutung eines Vorbilds zu nehmen, an dem für alle Zeiten das rohere, wildere Gefühl der neueren Völker ſich zu läutern hat, nur ſo viel, um ſtreng zu verbieten, daß ſie ſich je in der ganzen Auffaſſung unfrei daran binden. Das claſſiſche Drama iſt ſo eine große und herrliche Vorlage, die als höchſte Ausbildung des direct idealen Styls auf einem Boden, wo er kein volles Recht hat, allem Modernen vor- und gegenüberliegt, ähnlich wie die claſſiſche Malerei (vergl. §. 717), doch ungleich höher, denn es hat zwar keineswegs alles Spezifiſche, doch ungleich mehr des Spezifiſchen der beſtimmten Kunſtform ausgebildet, als jene.

§. 905.

Die claſſiſche Tragödie ſpielt auf mythiſch-heroiſchem Boden, die Fabel und die Motivirung iſt einfach, die Compoſition liebt es, die Handlung, wodurch die Kataſtrophe bedingt iſt, als geſchehen vorauszuſetzen, der Perſonen ſind wenige, die Charaktere mehr Typen, als Individuen, die Schickſals-Idee leidet an einem unverſöhnten Widerſpruche (vergl. §. 435. 440). Der Chor, der ſtehengebliebene Boden des religiöſen Urſprungs, iſt epiſch als Repräſentant des Volksganzen, lyriſch in der Form und in ſeiner Bedeutung als idealer Zuſchauer, der dem empiriſchen vorempfindet; er hält das Band der Poeſie mit der Muſik und Orcheſtik feſt.

Auf den ungemeinen Vortheil, der dem griechiſchen Tragiker aus jenen großen Stoffen der Heldenſage erwuchs, haben wir ſchon öfters hingezeigt; eine von der Volksphantaſie ſchon umgebildete Wirklichkeit kam ihm entgegen, das Bild einer Zeit, worin ungeheure Kräfte ungebunden von aller Mechaniſirung des Staatslebens ihren Schickſalsweg gehen, und er hatte nur „Poeſie auf Poeſie zu impfen“ (W. Schlegel Vorleſ. über dram. Kunſt und Lit. Th. 1, S. 80); doch darf man nicht überſehen, daß das Verweilen auf dem mythiſch ſagenhaften Boden, der Ausſchluß des klaren Tages der Geſchichte (wo er betreten wird, geſchieht es nur in Anknüpfung an Mythiſches oder in der Weiſe mythiſcher Stellvertretung für das Hiſtoriſche) zugleich mit der Großheit auch die aus der Tranſcendenz des Standpunctes fließenden Mängel dieſer Tragödie bedingt. Die Großheit ruht vor Allem auf der Einfachheit einer Menſchenwelt von unentwickelter, aber auch ungebrochener, objectiv beſtimmter, monumentaler Subjectivität. Damit hängt ſogleich auch die Einfachheit der Fabel zuſammen, denn es iſt nicht das

Digitized by Google

Intereſſe ausgebildet, zu zeigen und zu ſehen, wie eine beſtimmte Erſchütterung des Lebens ſich in einer Gruppe einzelner Situationen und Handlungen, in welche die Haupthandlung ſich veräſtet, vielſeitig reflectirt, mannigfaltig färbt, in einem Reichthum von Folgen modificirt. Ebenſowenig iſt ein Intereſſe da, die Handlung auf einem längeren Wege des Wachſens und Anſchwellens im Zuſammenwirken mehrerer und aufeinanderfolgender Motive werden zu laſſen. Der objective Menſch zaudert im Conflict nicht lange, allgemeine Lebensmächte ſtreiten ſich um ſein Inneres, er entſcheidet im Namen der Einen ſiegreichen raſch wie mit Nothwendigkeit, das Gewicht der Behandlung kann noch nicht auf die Seelengeſchichte, den pſychologiſchen Prozeß fallen. Dieſer Prozeß bedingt mehrere kritiſche Momente, die ſelbſt ſchon relative Kataſtrophen ſind; ſo enthält Shakespeare's Makbeth eine Reihe von Kriſen, Stadien mit entſcheidenden Wendungen des Bewußtſeins und Thaten; die alte Tragödie hatte nur Eine Kriſe: raſche That und Kataſtrophe war ihr Looſungswort, ja ſie liebte eine Form, worin eigentlich Alles nur Kataſtrophe iſt; es iſt dieß jener Gang der Compoſition, den wir mit Immermann (Ueber d. raſenden Ajax des Sophokles S. 65) analytiſch nennen können, indem das entſcheidende Einzelne, die That, woraus die Kataſtrophe fließt, mit dem Anfang des Drama ſchon geſchehen iſt (Ajax und Oedipus), und in den Folgen, die ſich nun entwickeln, durch Induction zugleich den Weg, wie die That entſtand, und die Wolke des Schickſals erkannt wird, welche von Anfang an über dem Helden hing. Der uncolorirte Charakter dieſer Tragödie zeigt ſich nun vor Allem in den Charakteren. Wenn man eine Antigone, einen Oedipus aufmerkſam lieſt, ſo fühlt man einen ſchwachen Anſatz zu beſtimmterer Färbung, etwas von individueller Complexion, Temperament, ſpezielleren Zügen; es iſt höchſt intereſſant, ſich vorzuſtellen, was Shakespeare aus ſolchen Keimen gemacht, wie er ſie zum Bilde reicher, mit vielen Saiten beſetzter, vieltöniger und eigenartiger Charaktere entwickelt hätte; bei den Alten bleibt es ein Anflug, ein Farbenton, den die objective Beſtimmtheit der plaſtiſchen Umriſſe und das Monumentale der nur von den allgemeinen Mächten durchzogenen Seele nicht zur Entwicklung kommen läßt. Nennt man ſie mehr Typen, als Individuen, ſo iſt dieß näher dahin zu beſtimmen, daß im claſſiſchen Style des modernen Drama das, was wir Typen nennen können, die Charaktere, die mehr das Allgemeine eines Temperaments, eines Standes, einer ſittlichen Angewöhnung vertreten, als das unendlich Eigene von Individuen darſtellen, doch ſubjectiv ausgearbeiteter, naturaliſtiſcher gehalten iſt, als jene einfach großen Naturen. Und doch ſind jene nicht leblos, ja weit lebendiger, als die ſchematiſchen Charaktere des verwandten Styls der neueren Poeſie, denn ſie ſind Anſchauungen einer Zeit, eines Volkes, wo dieſe objective Einfachheit eine Wahrheit und das

Digitized by Google

Gepräge des wesentlichen, großen Pathos zugleich das der Lebenswärme war. Die geringe Anzahl der Personen folgt aus der Einfachheit der Handlung, findet aber ihre Ergänzung im Chore.

Der innerste Mangel dieses Drama liegt nun aber in dem antiken Schicksalsbegriffe. Was in den angeführten §§. über diesen gesagt ist, fassen wir nur mit Wenigem noch einmal auf. Es unterscheiden sich leicht zwei Formen des tragischen Prozesses im griechischen Drama, in deren einer die Schuld klarer und bestimmter ist unbeschadet des Zwielichtes, das sie von der einen Seite mildert, indem man sich den ganzen Heldencharakter und die ganze Situation anders denken müßte, wenn es ohne Schuld abgehen sollte, während in der andern das Schicksal weit mehr noch die tückisch auflauernde, neidische Macht des älteren Volksglaubens ist, die den Helden gerade durch die Mittel, die er ergreift, ihm zu entgehen, in's Elend stürzt. Diese zweite Form tritt nirgends so bestimmt auf, wie im Oedipus. Ganz ohne Schuld geht es allerdings auch in ihr nicht ab; im Oedipus ziehen wir aus dem herrischen, jähzornigen Wesen des Helden einen dunkeln Schluß auf eine ὕβρις, welche nicht ganz ungerecht gedemüthigt wird. Allein in beiden Formen wird der Schuldbegriff getrübt und gekreuzt dadurch, daß das Schicksal durch Träume, Seher, Orakel prophezeit, also zum Voraus gesetzt ist: Ausfluß eines finstern Geistes der Nemesis, der durch ganze Häuser geht und das Verbrechen des Ahnherrn im Enkel straft. Die Schuld des Enkels fällt nun in schwankender Verwirrung halb mit unter den Begriff der über das Geschlecht verhängten Strafe. Wo das Schicksal vorherbestimmt ist, kann es sich nie und nimmer rein aus dem Gange der Handlung als Resultat erzeugen. In richtiger Betrachtung ist das, was als Resultat hervorspringt, freilich immer schon im Anfang der Handlung angelegt, aber nur implicite, nicht, wie bei den Griechen, explicite. Der Begriff der Vorherbestimmung ist überhaupt ein falscher, tödtet allen wahren Begriff von Schuld, Handlung, Menschenleben. Die Allwissenheit hat nur Sinn, wenn man erst die Kategorie des Vorher und Nachher in der Zeit aufgehoben hat. Die Griechen haben jene Antinomie von absolutem Schicksal und Schuld ungelöst stehen lassen und es wird dabei bleiben, daß dieß der kranke, immer beunruhigende Punct in ihrer Tragödie ist.

Der Chor ist bekanntlich die stehengebliebene Wurzel, woraus die Tragödie hervorgegangen ist; er bewahrt den Ursprung aus den Gesängen des Dionysischen Cultus als wesentlichen Theil und stehenden Zug ihres religiösen Charakters. Episch ist er seiner realen Bedeutung nach als Zuziehung des Volkes zu der Handlung, die auf den Höhen des Lebens, unter den Heroen vor sich geht, als Ausdruck der Oeffentlichkeit, also des Massenhaften, Ausgedehnten. Das real Allgemeine, dieser Grund und Boden, aus dem sich die Helden erheben, wird aber im Inhalte der Chorgesänge zum ideal

Digitized by Google

Allgemeinen der Betrachtung. Die betrachtende Haltung des Chors hat zunächst den tieferen Sinn, den Hegel (Aesth. Th. 3, S. 547 ff.) ausgesprochen hat: er stellt die unentzweite Substanz des sittlichen Bewußtseins dar, die sich gegenüber den tiefen individuellen Collisionen, die aus ihr wie aus dem Schooße des Erdreichs hervorschießen, in ihrer Allgemeinheit erhält. Diese Allgemeinheit spricht der Chor durch stetige Anknüpfung der angeschauten Handlung an ewige Wahrheiten, an das Göttliche aus, gibt so dem religiösen Ursprung des Drama's, der in ihm bewahrt ist, ausdrückliche Form und erscheint in seiner Spruchweisheit zugleich als gnomischer Bestandtheil. Aber nicht, als ob das Erschütternde der Handlung ihn nicht subjectiv bewegte, er ist wesentlich fühlend, Empfindungs-Echo des tragischen Vorgangs. Das Allgemeine, was sich in ihm darstellt, gemahnt nach dieser Seite unwillkürlich an die Landschaft, an das allgemein Umgebende, Luft und Erde, was mitzutönen, verhallend weiter zu tragen scheint. Hiemit ist denn auch die lyrische Bedeutung des Chors ausgesprochen. Er empfindet als Zuschauer im Stück, als künstlerischer Auszug aus der empirischen Menge der Zuschauer diesen vor; die pathologische Gewalt, womit die letzteren ergriffen werden, ist schon dadurch gebrochen, daß ihr Gefühl hier überhaupt geläuterten Kunst-Ausdruck findet. Allein indem der Chor im Sturme des Gefühls jene Ruhe und Allgemeinheit der Betrachtung rettet, reinigt er auch positiv Furcht und Mitleiden, die er dem empirischen Zuschauer vorempfindet. W. Schlegel's Wort, er sei der idealisirte Zuschauer (a. a. O. Th. 1, S. 77), bleibt daher ebenso treffend, als geistreich. Die griechische Poesie entwickelt, um dieser vielseitigen und großartigen Bedeutung zu genügen, auf diesem Puncte den höchsten Glanz der Lyrik. Das Band zwischen dem Drama und dieser Form schlingt sich aber auch in die Handlung selbst hinüber, da die Personen derselben von der Rede in Wechselgesang mit dem Chor übergehen; der Gesang wird von der Musik begleitet und der Chor stellt ihre Rhythmen zugleich in orchestischer Bewegung räumlich dar. Wir sehen also eine Verbindung der Zweige der Poesie mit Musik und Tanzkunst, die ebenso imposant und lebensvoll, als unserem auf Theilung der Gattungen gerichteten Sinne fremd ist. Wir müssen trotz aller Großartigkeit dieser Lebensfülle eine solche Verwachsung für einen unreifen Zustand erklären; das Drama kann in diesem Prachtgewande nicht zur klaren Ausbildung seiner tiefsten Bedingungen, eines hellen Bewußtseins von Charakter, Motiv und Schicksal gelangen, während es in der neueren Zeit seine Reife freilich um den theuren Preis jener unmittelbaren Lebendigkeit der Verschlingung mit andern Zweigen und Künsten erkauft. Es verhält sich ähnlich wie mit der Polychromie in Architektur und Sculptur.

Digitized by Google

§. 906.

Streng geſchieden von der Tragödie bewegt ſich die claſſiſche Komödie zwar auf dem Boden der realen Gegenwart und ihr Humor ruht auf der Grundlage der politiſchen Satyre, ihrem Style nach aber iſt ſie mythiſch phantaſtiſch, das reine Gegenbild der erſteren. Dagegen tritt hier innerhalb des claſſiſchen Ideals ein Stylgegenſatz, der im tragiſchen Gebiete ſchwächer angedeutet iſt, mit relativer Entſchiedenheit in der neueren Komödie hervor.

Im ernſten Drama des claſſiſchen Ideals war durch den plaſtiſchen Geiſt und ſein Stylgeſetz des directen Idealiſmus, welches Schönheit der einzelnen Geſtalt forderte, durch die hierin begründete Einfachheit der Charaktere, durch die dunkle, drohende Wolke des Schickſals, die es nicht geſtattete, daß der Menſch ſich ſeiner unendlichen ſubjectiven Freiheit erinnerte, der Uebergang in das Komiſche ſtreng ausgeſchloſſen. Kaum ein ferner Ton iſt z. B. dem Wächter in der Antigone angehaucht und auch hier iſt die Vorſtellung anziehend, was wohl Shakespeare daraus entwickelt hätte. In der antiken Komödie nun, die wegen der Stylfrage hier einzuführen iſt, obwohl die betreffende ſtehende Eintheilung erſt nachher aufgeführt wird, herrſcht ebenſo unbedingt das Komiſche in der Handlung. In der Stimmung allerdings kann ihr ein ernſter Grundzug nicht abgehen, vielmehr iſt ihr Humor von den Klängen der erhabenſten Geſinnungen und Schmerzen durchzogen. Was Stoff und Inhalt betrifft, ſo bringt es das Weſen des Komiſchen ſelbſt mit ſich, daß im vollen Gegenſatze gegen die Tragödie hier die unmittelbare empiriſche Wirklichkeit ergriffen wurde; die ältere, Ariſtophaniſche Komödie hat das große Thema der Auflöſungszuſtände des griechiſchen Staats, ſie iſt in ihrer Grundlage politiſche Satyre. Die Großheit dieſes Stoffes gibt ihr den monumentalen Charakter und ſichert ſo zunächſt nach dieſer Seite im Realiſtiſchen den hohen Styl; allein dieſes Bild der Auflöſung der plaſtiſchen Schönheit des griechiſchen Lebens iſt noch in einem andern Sinne ſelbſt plaſtiſch: es objectivirt den Geiſt der Komik in einer Parodie der mythiſchen Welt, worauf die Tragödie ruht, nimmt ſo die Geſtalt des greiflich wunderbar Komiſchen, des Grotesken an, treibt zugleich die porträtirten Perſönlichkeiten zur phantaſtiſchen Caricatur auf und erhebt ſich von der Grundlage der Satyre in den ausgelaſſenſten Humor. Dagegen bildet nun die neuere Komödie der Griechen einen vollen Gegenſatz; der monumentale politiſche Boden und mit ihm das Reich der koloſſalen komiſchen Wunder wird verlaſſen, ſie ſteigt in das Privatleben herab, wird ſittenbildlich, naturaliſtiſch, es tritt in den claſſiſchen Styl der charakteriſtiſche ein. Vergleicht man ſie jedoch mit dem Ganzen des letzteren Styls in ſeiner wirklichen und vollſtändigen Ausbildung, ſo iſt der Gegenſatz gegen

Digitized by Google

die alte Komödie doch ein blos beziehungsweiser: die neuere Komödie der Alten generalisirt mehr, als sie individualisirt, ihre Sklaven, Schmarotzer, geprellten Väter, leichtsinnigen Söhne, Dirnen, soldatischen Aufschneider, Trunkenbolde u. s. w. sind mehr Masken, als wirkliche Einzelwesen, und es wird dieß folgenreich für den Uebertritt des classischen Styls in den wesentlich charakteristischen modernen durch den Einfluß des Abbilds der neueren Komödie der Griechen, der römischen, auf die romanische Literatur. Obwohl nach dieser Seite nur ein relativer Gegensatz, konnte eine solche Form doch im Alterthum nicht gleichzeitig mit der rein classischen auftreten, dort ist der Unterschied vielmehr ein successiver und es verhält sich damit wie mit dem Uebergange der antiken Plastik und Malerei in das Realistische, Sittenbildliche; die Erscheinung ist aber als geschichtliches Vorbild eines bleibenden, der weitern, logischen Eintheilung angehörigen Gegensatzes durchaus wichtig und wesentlich. Ein ähnlicher Gegensatz tritt nun, ebenfalls geschichtlich, auch in der antiken Tragödie ein, denn Euripides faßt die Menschen schon empirisch, subjectiv, psychologisch, vielseitig, reicher colorirt, skeptisch; aber diese Behandlung steht im Widerspruche mit dem großen heroisch mythischen Stoffe, der doch beibehalten ist, und so gelangt auf diesem Boden die Stylwendung nicht zu derselben Bestimmtheit, wie auf dem komischen. In schwacher Andeutung ist allerdings ein Styl-Gegensatz auch als ein gleichzeitiger wahrzunehmen, und zwar in der Eintheilung der Arten der Tragödie bei Aristoteles (Poetik C. 18.); denn die ethische Art, die er unter den andern aufzählt, ist sittenbildlich, charakteristisch und der Peleus, den er neben den Phthiotiden als Beispiel anführt, war nicht nur von Euripides, sondern auch von Sophokles behandelt. Allein diese Form war wenig ausgebildet und das psychologische, rein menschliche Gemälde, auf das sie schließen läßt, konnte entfernt nicht bis zu einer Ausbildung des Charakteristischen gehen, die einen so entschiedenen Gegensatz der Stylrichtung innerhalb des Antiken darstellte, wie die neuere Komödie.

§. 907.

Der charakteristische Styl des modernen Drama's stellt sich, ohne auf die sagenhaften Stoffe zu verzichten, auf den Boden der naturgemäßen Wirklichkeit des politischen, bürgerlichen, oder Privatlebens und entwickelt aus der tieferen, auf prinzipielle Umgestaltung des Bestehenden schneidender gerichteten Subjectivität vielseitiger, eine scheinbar widerspruchsvolle Einheit darstellender und in härtere Einzelzüge auslaufender Charaktere in organischem Anwachsen eine reichere, verzweigtere, größere Personenzahl fordernde Handlung. Das Schicksal ergibt sich als immanentes Gesetz aus den Wirkungen und Gegenwirkungen der Freiheit. Der Chor, die Verbindung des Drama mit Lyrik,

Digitized by Google

Musik und Tanz, fällt weg. Innigere Mischung des Ernsten und Komischen, Eintritt des Letzteren in die Tragödie und ernstes Interesse der Fabel in der Komödie folgt aus den innersten Bedingungen dieses Styls.

Die Grundzüge dieses Unterschieds sind zum Theil schon in der Darstellung des classisch idealen Styls ausgesprochen, da derselbe nur an seinem Gegensatze geschildert werden konnte, zum Theil müssen sie noch bei der folgenden Ziehung der bleibenden Theilungslinien zur Sprache kommen. Wir heben daher hier nur Weniges über einzelne Puncte hervor. Auf die dunkeln, großen Stoffe aus vorgeschichtlicher, sagenhafter Zeit mit ihren mythischen Motiven kann auch das Drama des naturwahren Styls nicht verzichten: die bedeutendsten Tragödien des Vaters des modernen Drama's, Shakespeare's, spielen auf solchem Boden. Die Begründung des charakteristischen Styls ist sein Werk, er sprang in voller Rüstung, wie Minerva, aus seinem Haupte. Seine sagenhaften Stoffe gehören der nordischen Welt; eignet sich der charakteristische Styl in dem Sinne, welcher zur Sprache kommen wird, den classischen an, so ist dadurch auch die Aufnahme antiker Sagenstoffe gegeben. Nur wird der Unterschied von den Alten nothwendig der sein, daß alle übernatürlichen Motive, welche diese Stoffe mit sich bringen, im Verlaufe der Handlung in's Innere verfolgt, zurückverlegt werden müssen. Das Schwere ist, dieß so zu behandeln, daß das Wunderbare zum Ausdruck einer inneren Wahrheit wird, ohne doch zur todten Allegorie sich auszuhöhlen; Shakespeare ist darin unübertroffen; er verbessert im Fortgang den mythischen Ausgang, seine Geister und Hexen werden zu Thatsachen des Bewußtseins und bewahren doch die ganze Schauer-Atmosphäre geglaubter Erscheinungen aus einem Reiche des Uebernatürlichen. Aehnlich verhält es sich mit den Furien in Göthe's Iphigenie; der Dichter verlegt sie von Anfang an nur in das Innere des Orestes und sie behalten doch die Lebens-Wahrheit uralter, geläufiger Tradition. Die wahre Heimath des modernen Drama ist aber allerdings die wunderlose Wirklichkeit der Geschichte. Es tritt mitten in die Bedingungen der Realität bis hinein in die engere Sphäre des Privat- und Familienlebens, das erst dem Ideale der neueren Welt seine Wärme und innere Lebendigkeit erschlossen hat. Wie der Roman, so muß nun das Drama die Stellen aufsuchen, wo die prosaisch verstandene oder wirklich prosaische Ordnung der Geschichte durchbrochen wird, sich lüftet und ein Bild freierer Bewegung darbietet. Wir werden bei dem Unterschiede der Stoffe noch ein Wort über die Momente sagen, die der dramatische Dichter aufzusuchen hat; die Hinweisung liegt aber schon in dem, was der §. über die Charakterbehandlung und den Schicksalsbegriff des naturalistischen und individualisirenden Styls enthält. Die Transcendenz des Schicksals ist überwunden, dieß ergibt sich bereits aus der Forderung,

Digitized by Google

daß mythiſche Motive im Fortgange ſich in naturgemäße Wahrheit aufheben; der Menſch iſt alſo auf ſich, auf die eigenen Füße geſtellt, ſeine Looſe fallen in ſeinem eignen Innern, das Schickſal erzeugt ſich aus der Freiheit. „Das Schickſal oder, welches einerlei iſt, die entſchiedene Natur des Menſchen, die ihn blind da oder dorthin führt", ſagt Göthe (Briefw. mit Schiller Th. 3, S. 84). Es fehlt in dieſer Bezeichnung der immanenten modernen Schickſals-Idee eine Reihe vermittelnder Begriffe, die nach unſerer Lehre vom Tragiſchen keiner weiteren Auseinanderſetzung bedürfen, ſie iſt aber dennoch ſchlagend und treffend. Der Charakter nun erkauft ſich in dieſer Auffaſſung das Recht, mit dem weiteren Umfang ſeiner Eigenheiten und Härten, mit ſeiner unregelmäßigeren, zerfurchteren Geſtalt in die Poeſie einzutreten, durch das Uebergewicht des Ausdrucks, und dieſer Ausdruck iſt im Drama der Ausdruck der Freiheit, des entſcheidenden Wollens. Nun erſt legt ſich das ganze Gewicht ſo auf dieſen Punct, daß der Wille in jener Form der ſchärfſten Intenſität auftritt, die wir in §. 898 als die weſentlich dramatiſche aufgeſtellt haben: das moderne Drama fordert revolutionäre, im tiefſten Sinne des Worts radicale Charaktere. Mit der durchſchneidenden Entſchiedenheit entwickelt ſich jetzt auch die Fülle und Tiefe der inneren Welt, der charakteriſtiſche Styl iſt zugleich der ſubjective, pſychologiſche. Dieß hat aber ebenſo ganz objective Bedeutung: das Streben des Helden ſoll ja allgemein menſchlichen, ewig wahren Inhalt haben, ſoll Pathos im gewichtigen Sinne des Wortes ſein und gerade die objective Gewalt und Wahrheit des Pathos will der moderne Geiſt daran erkennen, daß es den Menſchen mit aller Vielſeitigkeit, Beſonderheit und Eigenheit ſeiner Kräfte in Beſitz nimmt. Der complicirtere, oder, wie man ſonſt ſagte, gemiſchtere Charakter iſt demnach objectiv wie ſubjectiv gefordert, ein Charakter, der ſich in gebrochener Linie, in ſcheinbaren Widerſprüchen bewegt. Dieß iſt zugleich der Grund der reicheren Fabel, der mannigfaltig ſich veräſtenden Handlung, der Polymythie im neueren Drama. Es verhält ſich wie mit der Ausbildung der Harmonie in der neueren Muſik: die größere Zahl der Perſonen entſpricht genau der reichen Inſtrumentirung des modernen Muſikwerks; wir wollen den einen Grundton in mannigfaltigerer Reſonanz vernehmen, dieſelbe Bewegung des Innern vielfacher gewendet, wie ſie ſich in verſchiedenen Gemüthern, Fällen, Folgen ſpiegelt, oder, um die Beziehung der Style zum Unterſchiede der Plaſtik und Malerei nicht zu vergeſſen, wir wollen den tieferen Hintergrund, die reichere Compoſition der letzteren ſtatt der unbenützten Fläche, welche die ſparſameren Gruppen des Relief umgibt. Iſt die Handlung mannigfaltiger, ſo iſt ſie nothwendig auch verwickelter und ihr verſchlungener Knoten entſpricht der verſchlungneren Form des Charakters. — Dieſe innern Bedingungen ſind denn auch der tiefere Grund der Entfernung des Chors. Eine Handlung, die vom Prinzip der Immanenz ſo ſtreng

Digitized by Google

zusammengehalten ist, kann nicht einen idealen Zuschauer neben sich haben: sie nimmt ihn in sich herein, hat ihr subjectives Echo in der Vielzahl der betheiligten Personen und ihres vertiefteren, vielsaitigeren Gemüthslebens, sie selbst empfinden dem empirischen Zuschauer vor. Daß unsere Zustände nicht öffentlich sind, daß das Wichtigste in geschlossenen Räumen vor sich geht, darin liegt der untergeordnete, reale Grund dieser Weglassung. Hiezu kommt nun aber das moderne Prinzip der reinen Theilung und Auseinanderhaltung der Künste und ihrer Zweige. Musik und Tanz ist an die Oper und das Ballet gefallen, wie die Plastik die Farbe ganz an die Malerei abgegeben hat.

Die Einflechtung des Komischen in das Tragische und die Erhebung des Ernsten zum leitenden Motive in der komischen Handlung ist an mehreren Stellen schon so hinreichend besprochen und begründet, daß wir das Wenige, was noch darüber zu sagen ist, der näheren Beleuchtung der Arten überlassen und hier nur noch darauf aufmerksam machen, wie der Uebergang des Tragischen in's Komische schon durch die Behandlung des Charakters gegeben ist: je complicirter derselbe erscheint, desto weniger können Contraste ausbleiben, die an's Komische streifen oder bestimmt in dasselbe übergehen, und ist hievon selbst der erhabene Charakter nicht ausgenommen, so ist schon dadurch gegeben, daß neben ihm auch wirklich und ganz komische Charaktere auftreten können. Die moderne, nordische Weltanschauung hat die Kraft, diese Widersprüche zu ertragen und zusammenzuhalten, und wenn Göthe die Wärterinn und Mercutio in Romeo und Julie im Namen unserer „folgerechten, Uebereinstimmung liebenden Denkart" als possenhafte Intermezzisten verwirft, so spricht er vom Standpuncte des classischen Styls, dem er sich hierin bis zu einem Grad anschließt, der zum Unrechte gegen diejenige Aufgabe der neueren Poesie wird, von welcher sofort die Rede sein muß.

§. 908.

Ungleich wesentlicher, als die Ansätze des charakteristischen Styls im rein idealen des classischen Alterthums, ist die Nachwirkung des letzteren auf jenen, woraus ein Gegensatz und Kampf der Prinzipien erwachsen ist, der auf keinem Boden so sichtbar, bewußt und belebend auftritt, wie auf dem dramatischen. Derselbe fällt theils mit dem Unterschiede der romanischen und germanischen Nationalität zusammen, theils wiederholt er sich innerhalb der Poesie jeder von beiden, doch ungleich kräftiger in der germanischen, welche wie keine andere berufen ist, die Aufgabe der Versöhnung beider Style mit Uebergewicht des charakteristischen zu lösen.

Digitized by Google

Die Erläuterung mag dießmal den Schluß des §. heraufnehmen und von da aus die vorangehenden Sätze in's Licht stellen. Unsere Aufgabe ist, wenn nicht die ganze leitende Idee unserer Lehre von dem Leben der Kunst unrichtig sein soll, offenbar in das Wort zu fassen: Shakespeare's Styl, geläutert durch wahre, freie Aneignung des Antiken. Um diesen Punct oscillirt die neuere dramatische Poesie der Deutschen wie die neuere Malerei um eine höhere Vereinigung des deutschen, niederländischen Styls mit dem Raphaelischen oder überhaupt italienischen. Göthe nimmt die Wendung zum classicirenden Styl in seinem Egmont; der naturalistische, charakteristische, in den seine Jugendpoesie sich geworfen, und der hohe, ideale sind in diesem Drama als zwei nicht wirklich verschmolzene Elemente merklich zu unterscheiden, wie oft eine Strecke weit die Wasser zweier vereinigter Flüsse. Von da an vertieft Göthe seine antik gefühlten Gestalten durch moderne Humanität und deutsches Herz, aber er setzt sie nicht in die concrete Farbe der wirklichen Individualität und Naturwahrheit, schon darum nicht, weil es mehr Seelenbilder, als männliche Charaktergestalten sind. Eine ähnliche Schwankung wie im Egmont ist in Schiller's Wallenstein; im Lager, in manchen Scenen und Zügen der beiden Piccolomini und des Schlußstücks der Trilogie, die selbst bis zum behaglichen Humor charakteristisch sind, in dem tiefen Gefühle, womit Physiognomie und Stimmung der Zeit erfaßt ist, erkennt man Shakespeare's Geist, aber im Kothurn des rhetorischen Pathos, in der Idealität, die in Charakterzeichnung und einzelner Darstellung doch wieder eine Welt von Zügen der strengeren geschichtlich naturwahren Haltung fern hält, vor Allem in der Schicksals-Idee tritt doch mit Uebergewicht die classische Stylisirung hervor. Von da an halten sich Schiller's Charaktere „in einer Mitte zwischen der typischen Art der Alten und der individuellen des Shakespeare", so sagt Gervinus (Neuere Gesch. d. poet. Nationallit. d. Deutsch. Th. 2, S. 506 Ausg. 1842), geht aber offenbar zu weit; denn man wird dieß Wort, das eine so bedeutende Gedankenreihe eröffnet, nur auf einige derselben, nicht auf alle anwenden dürfen. Die Schiller'sche Charakterwelt ist weit mehr antik sententiös, rhetorisch und hochpathetisch, als Shakespearisch naturwahr und in die Einzelzüge der Eigenheit hinausgeführt, es sind weit mehr Typen, als Individuen, er generalisirt weit mehr, als er detaillirt. Seine Schicksals-Idee behielt immer einen Rest ungelöster Härte, der an die neidische Macht des altgriechischen Fatums erinnert. In der Braut von Messina nahm er förmlich diesen Begriff auf und gab dadurch den Anstoß zu den sog. Schicksalstragödien, in welchen das Fatum nicht nur in antiker Weise ein Vorausgesetztes, sondern in grasser Trivialität sogar an ein bestimmtes Datum, an ein bestimmtes sinnlich Einzelnes geknüpft ist. Von dieser Caricatur fern wollte Schiller ihm seine finstere Majestät

Digitized by Google

sichern, jeden Schein abschneiden, als gelte es im Tragischen blos der Erhabenheit des menschlichen Subjects; er erkannte nicht, daß die absolute Erhabenheit des Schicksals sich nur vertieft, wenn es als immanentes Gesetz aus den Charakteren und der Handlung entwickelt wird, aber nach jener Seite ist doch Wahrheit und wirkliche Größe in seiner Schicksals-Idee; bei einem Müllner und Grillparzer schlug diese in's Lächerliche um. — Wir erwarten noch den classisch gereinigten deutschen Shakespeare. Eine absolute Vereinigung der Stylgegensätze gibt es freilich nicht, soll es nicht geben, die Geschichte der Kunst ist ja gerade die Geschichte ihres Kampfes und wir haben hier ihre Beleuchtung vorangeschickt, um darauf einen bleibenden Unterschied zu gründen, der sich durch die folgenden stehenden Eintheilungen hindurchzieht; aber ein relativ Höchstes der Vereinigung mit reicher Umgebung von Modificationen und Mischungsverhältnissen muß der Begriff sein, nach welchem wir steuern. Keiner Nationalität kann diese Aufgabe so gesetzt sein, wie der germanischen; ihr angelsächsischer Stamm, in England mit dem feurigeren normannischen gemischt, hat das wunderbare, aber noch mit nordischer Formlosigkeit behaftete Muster in Shakespeare dem deutschen hingestellt, das er mit dem andern ewigen Muster, dem classischen, zusammenfassen soll. — Das Drama der romanischen Völker nun stellt ein überleitendes Band zwischen dem letzteren und der ganzen Aufgabe dar. Sie hängen durch Abstammung und Cultur alle noch in der classischen Tradition, so verschieden sie dieselbe durch ihre Besonderheit und moderne Bildung auch gefärbt haben, und das entscheidende Zeichen davon ist, daß sie Shakespeare mit seinen Contrasten im tief individuell gesättigten Style niemals ganz verstanden haben, verstehen können. Das spanische Drama stellt seine Menschen, die durchaus mehr Stände, Temperamente, Leidenschaften, als Individuen sind, unter die Wunder eines Himmels, zu dem sie sich durch das Aufgeben dessen, was eben den wirklichen Inhalt des Charakters und Drama's ausmacht, in mystischer Auflösung erheben sollen, oder spannt sie, in der weltlichen Sphäre, in einen Coder conventioneller Begriffe der Ehre, Liebe, Ergebung des Unterthanen ein, der die leidenschaftlichsten Conflicte zur Folge hat, aber der concreten menschlichen Wahrheit entbehrt. Dieses Drama ist in all seiner Pracht eine Spezialität, der antiken Anschauung aber verwandt durch den Charakter des Gegebenen und Vorausgesetzten, den, wie dort das Schicksal, hier die Welt hat, in die der dramatische Mensch gestellt wird, und durch die, obwohl farbigere, doch typische Behandlung seiner Persönlichkeit. Das französische Drama nannte sich in der Blüthezeit selbst das classische. Seinem innern Geiste nach, dem Geiste der Hof-Etikette, der kalten rhetorischen Antithesen war es dem Classischen so fremd, als möglich, und doch durch seine negativen Eigenschaften dem formlosen Geiste des Nordens eine Schule der Zucht

Digitized by Google

(vergl. §. 476), ein Muster, worin das wahre Muster zwar frostig entstellt war, aber ein nothwendiges Mittleres, dessen unfreie Nachahmung der freien Aneignung des ächten Classischen, das man noch nicht verstand, vorangehen sollte. Es ist ein ähnlicher Gang wie die verschiedenen Stufen des Classicismus in der neueren Geschichte der Malerei §. 737 ff. — Im Lustspiel hat das spanische Drama, abgesehen von den eigentlichen, stehenden Masken, die Charaktere immer maskenhaft behandelt, immer mehr komische Typen, als Individuen gehabt und das Gewicht auf die Komik der Fabel, auf die Intrigue gelegt. Es verhält sich mit dem französischen, so bedeutend und fruchtbar seit Moliere der Geist der Nation in diesem Gebiete sich erwiesen hat, nicht anders: der feinste Witz in der Handlung und keine humoristische Tiefe und Individualität in den Charakteren, so ergötzlich sie auch als generelle Figuren sein mögen. Es ist im Wesentlichen immer die in's Moderne übersetzte römische Komödie. — Das italienische Drama ist dem französischen gefolgt. Was in diesen Literaturen durch Einflüsse des bürgerlichen, sozialen Drama's, das von England ausgieng, durch Diderot die erste Nachahmung fand, in Deutschland aufkam und dann nach Frankreich zurückwirkte, was ferner durch Einflüsse der deutschen romantischen Schule entstanden ist, verfolgen wir hier nicht weiter: es sind Schritte zum charakteristischen, naturwahren Style mit starker Neigung zum falschen Effect und zum Grassen; die höchste Aufgabe dieses Styls, die Tiefe der Individualisirung, blieb, wie gesagt, den Deutschen als Aufgabe vorbehalten.

§. 909.

Der Styl-Unterschied bildet eines der Momente für die allgemeine Eintheilung des Drama's. Der oberste, durchgreifende Gegensatz aber ist der des Tragischen und Komischen. Glückliche Lösung tragischer Conflicte begründet keine eigene Form, sondern das Drama solchen Inhalts fällt je nach Stoff und Behandlung in das eine oder andere dieser zwei Gebiete. Die verschiedenen Formen des Tragischen und Komischen treten als eines der Motive für die Unter-Eintheilung auf.

Wir haben der festen, stehenden Eintheilung der Formen des Drama eine historische Beleuchtung der Stylprinzipien vorangeschickt, die jedoch mit der Aufzeigung eines bleibenden Gegensatzes schloß und dieser wird denn weiterhin als einer der Eintheilungsgründe auftreten. Es bedarf aber keiner Nachweisung mehr, daß im Gebiete des Drama das Tragische und Komische den entscheidenden, höchsten Eintheilungsgrund abgibt, wir verweisen auf §. 540, s. §. 864. 899. 900; es kann sich nur fragen, ob nicht eine dritte Gattung aufgestellt werden müsse, worin dieser Gegensatz aufgelöst sei.

Digitized by Google

Als eine ſolche hat man das Drama mit glücklichem Ausgang aufgeführt, wofür wir den Namen Schauſpiel kaum brauchen können, weil er ſich einmal factiſch für eine beſtimmte geſchichtliche Form, und zwar eine zweifelhafte, nämlich das bürgerliche Rührſtück, fixirt hat. Man erkennt nun aber ſogleich, daß dieſer Begriff ſich nicht dem der Tragödie und Komödie logiſch coordiniren kann, ſo daß man etwa an ein Mittleres zwiſchen Ernſt und Komik zu denken hätte, was in der frohen Stimmung des heiteren Ausgangs enthalten wäre. Die Stimmung des Glücklichen und die komiſche ſind keine Begriffe, die unter Eine Kategorie fallen. Jene kann in dieſe übergehen, dann begründet ſie, wenn es ſich nicht blos von einer mäßigen, vereinzelten Einmiſchung des Komiſchen in das Tragiſche, wie ſie überhaupt dem charakteriſtiſchen Style natürlich iſt, ſondern von einer ſtarken, zur Herrſchaft gelangenden handelt, eine Komödie, ſie muß aber dieſen Uebergang nicht nehmen, und ein Drama, das vorherrſchend ein Bild von ernſtem Kampf, Schuld und Leiden, darſtellt, gehört, mag auch dieß Leiden vorübergehend und der Schluß glücklich ſein, zur Tragödie: es iſt nichts Anderes, als das poſitiv Tragiſche, deſſen Sinn und Werth in §. 128 erörtert iſt, in der Form des Drama realiſirt. Es handelt ſich einfach um die zwei Glieder jenes Dualismus, der durch alles Erhabene geht und im Tragiſchen ſeine höchſte Bedeutung hat. Wir wiederholen den Satz aus jenem §., daß die negative Form die reinere und bedeutendere, die poſitive aber, d. h. die Darſtellung ſchwerer und ernſter Conflicte mit glücklichem Ausgang, die ſchwächere iſt, weil ſie immer noch einen Schein übrig läßt, als gelte es die Verherrlichung des ſubjectiv Erhabenen. Dieſen Schein zu vermeiden, muß der ganze Accent darauf gelegt werden, daß nicht menſchliches Verdienſt ſeine Genugthuung erhalte, ſondern, daß ihm nach tiefem Leiden, das mit irgend einer Schuld zuſammenhängt, womit edles Streben ſich getrübt hat, von der abſoluten Macht der Weltordnung vergönnt ſei, ſeinen Zweck ſiegreich durchzuführen. Je ſchwächer nun das erſte Moment in dieſer Bewegung iſt, d. h. je weniger tief und furchtbar der Conflict und die Schwere der Prüfung, deſto näher liegt es allerdings, daß der glückliche Schluß in der Grundſtimmung anticipirt wird und dieſe aus der nur freien und freudigen in die komiſche ſich umſetzt. Das Mittelglied iſt, daß die Frohheit auch die ſubjective Willkür, das abſolute Leichtnehmen alles Inhalts entbindet. Dann entſteht eine Form, die, wie geſagt, zwar nicht als dritte neben Tragödie und Komödie ſteht, aber eine Art der letzteren bildet, welche etwas von der erſteren hat: die Komödie mit ernſtem Mittelpunct. Die Sache iſt damit allerdings noch nicht erſchöpft, das Weitere gehört in die Unter-Eintheilung der zwei Hauptgattungen, wo die verſchiedenen Formen des Tragiſchen und Komiſchen als Motive einer engeren Unterſcheidung hervortreten.

Digitized by Google

§. 910.

Für die Tragödie bildet den nächsten Eintheilungsgrund der Unterschied des Stoffes. Derselbe ist entweder sagenhaft heroisch oder historisch politisch, wo denn prinzipielle Umwälzungen des Bestehenden durch gewaltige Charaktere den der Dichtungsart entsprechendsten Inhalt darbieten, oder er gehört dem bürgerlichen und Privat-Leben an. Historisch politischer Hintergrund hebt die letztere Sphäre in die Nähe der ersteren.

Es versteht sich, daß die Eintheilung nach dem Stoffe nicht erschöpfend ist; die Eintheilungsgründe sind nacheinander aufzustellen und dann ihre Convergenzen und Divergenzen aufzuzeigen. — Wir haben schon in §. 907 gesagt und in der Anm. weiter ausgeführt, daß das moderne Drama die sagenhaft heroischen Stoffe mit dem oft von uns hervorgehobenen großen Vortheile, den sie bringen, nicht aufzugeben hat. Es bedarf also keines weiteren Wortes, um zu rechtfertigen, daß wir diese Sphäre als Glied einer bleibenden Eintheilung aufführen. Der eigentliche, heimische Boden des modernen Drama's sind aber natürlich die hellen Epochen der Geschichte; die Arbeit ist unendlich schwerer, der Fehlgriff der Stoffwahl, die Ueberwältigung durch den massenhaften, von der Sage nicht vereinfachten Gegenstand, daher die Verirrung in die Breite des Epischen liegt nahe genug, allein alle moderne Kunst hat die Aufgabe, zur ursprünglichen Stoffwelt sich zurückzuwenden und den schweren Kampf ohne die hülfreiche Vorarbeit der allgemeinen Phantasie auf sich zu nehmen. Von der einen Seite betrachtet sind Stoffe aus der alten Geschichte günstiger. Die Welt ist eine einfachere, klarere, schon durch die größere Ferne der Zeit mehr idealisirte. Der alte Orient enthält noch manchen ungehobenen Schatz, namentlich ist Herodot noch zu wenig benützt. Ganz modernes Bewußtsein, tiefe und raffinirte Conflicte des Herzens und Weltschmerz in alttestamentliche Stoffe zwängen ist eine der Verkehrtheiten unserer Zeit. Einen größeren Reichthum ächt dramatischer Stoffe bringt natürlich die classische, die griechische und römische Geschichte dem Dichter entgegen. Er findet hier neben solchen Zuständen, Begebenheiten, Charakteren, die unzweifelhaft mehr epischer Stoff sind, die prinzipiellen Kämpfe, die das Drama verlangt, die radicalen Charaktere, welche mit hellem Bewußtsein eine bestehende Ordnung stürzen und tragisch untergehen. Wie glücklich hat Shakespeare im Coriolan, im Cäsar gegriffen! Dagegen haben die antiken Stoffe den Nachtheil, daß die Charaktere und Culturformen für das Drama zu typisch einfach sind. Im Mittelalter ist es umgekehrt; diese sind colorirt, aber die sittlichen Kräfte handeln zu dunkel und unbewußt. Dieß ist besonders der Fall in dem wilden und blutigen Auflösungskampfe des Feudalstaats, wie er

Digitized by Google

namentlich in England so belehrend über das innerste Wesen und der nothwendige Gang dieser Zustände sich entwickelt hat: ein ebenso gewaltiger, als durch seine Massenhaftigkeit und Rohheit schwieriger Stoff, dem Shakespeare trotz allen zugegebenen Mängeln jenes Cyclus doch die tragische Idealität abgewonnen hat, daß die rauhen Kräfte als die verstockten Werkzeuge eines ungeheuern Schicksals erscheinen und so ihren Gipfel in der dämonischen Gestalt Richard's III finden, in welchem ihre ganze Wildheit sich zum gründlich Bösen ansammelt, hiemit aber auch sich zerstört und der neuen Staatsordnung Platz schafft. Einen klaren Prinzipienkampf stellt der Kampf des Pabstthums und Kaiserthums dar, es fehlt ihm aber im Einzelnen und Ganzen doch zu sehr an wirksamen Schlußpuncten. Der günstigste Stoff der Tragödie liegt offenbar in den großen Gährungsmomenten der neueren Zeit; die radical einschneidenden Naturen sind häufiger und handeln nicht nur mit hellem Bewußtsein, sondern haben auch das tiefer in sich concentrirte, der Einfachheit typischer Objectivität entwachsene Leben, dessen das Drama bedarf. Als Göthe und Schiller nach Egmont, Fiesko, Don Carlos, Wallenstein, Maria Stuart griffen, zeigten sie dem neueren Drama den richtigen Weg (vergl. Gervinus a. a. O. S. 492. 493). Allerdings werden, je näher die moderne Zeit rückt, die Culturformen um so ungünstiger, doch lockert sich in den Tagen der Auflösung und Prinzipienkämpfe auch die prosaische Ordnung der Dinge.

In der dritten Sphäre soll durch den Ausdruck: bürgerliches und Privatleben derjenige Stoff, der soziale Fragen, Conflicte, die sich um die Einrichtung der Gesellschaft drehen, als dramatischen Inhalt mit sich bringt, von dem reinmenschlichen unterschieden werden, dessen Interesse in den großen Empfindungsmotiven der Liebe, der Pietät, der Freundschaft liegt. Wir kommen auf diesen Punct bei der Unterscheidung von Prinzipien- und Charaktertragödie zurück. Im ungenaueren, gewöhnlichen Sprachgebrauche nennt man das ganze Gebiet das bürgerliche Drama. Beiderlei Stoffe haben nicht die monumentale Großheit wie jene ersteren; sie nähern sich aber derselben, wenn das Geschichtliche, Oeffentliche so den Hintergrund bildet, wie in Romeo und Julie, im Othello. Es ist die ähnliche Erhöhung, wie sie W. Scott dem Romane, Göthe in Hermann und Dorothea der Idylle gegeben hat. Der Dichter wird hier meist aus zufälliger Kunde oder aus poetischer Ueberlieferung, namentlich Novellen schöpfen. — Der Begriff des Historischen steht zu dem des Bürgerlichen und Privaten zunächst nicht im Verhältniß einer logischen Unterscheidung; doch erhellt, daß es sich dort um die großen Gegenstände handelt, welche die Geschichte mit Nothwendigkeit aufzeichnet, hier aber um Solches, was sie je nach Umständen aufzeichnet oder nicht. Gegen völlig freie Erfindung brauchen wir uns nach dem, was die Lehre von der Phantasie aufgestellt hat, nicht mehr auszusprechen;

Digitized by Google

dagegen kann die Erfindung ganz wohl von einem kleinen Puncte ausgehen, der in der vollständig entworfenen Handlung nur einen untergeordneten Theil bildet, vergl. §. 393, Anm. 1.

§. 911.

Das zweite Eintheilungs-Moment liegt in dem Unterschiede der Seite, von welcher der Stoff aufgefaßt wird. Der Dichter legt das größere Gewicht entweder auf den Conflict der ethischen Grundmotive an sich oder auf das Bild des Charakters und der Sitte. Der Gegensatz von Prinzipien-Tragödie und Charakter- (Sitten-) Tragödie, der hiedurch entsteht, kommt zurück auf die Unterscheidung im Tragischen §. 131 ff. 135 ff. Derselbe kann jedoch nur ein relativer sein. Die zweite Art theilt sich wieder nach §. 105 ff. in ein Drama der Leidenschaft, namentlich der Liebe, des bösen und des guten Willens.

Was Hettner (a. a. O. S. 38) Prinzipientragödie nennt, ist nach unserer Unterscheidung in der Lehre vom Tragischen die Tragödie des sittlichen Conflicts, und was er Charaktertragödie nennt, Tragödie der einfachen Schuld; es ist aber zweckmäßig, im concreten Gebiete jene einfacher bezeichnenden Namen zu brauchen. Es handelt sich hier von einer wichtigen Unterscheidung, die aber durchaus nur relativ sein kann; würde sie absolut genommen, so wäre entweder der Satz umgestoßen, daß im Drama nicht der Charakter, sondern die Handlung das Wesentliche ist, oder umgekehrt: es würden sich Conflicte bekämpfen, die wie Platonische Ideen als Wesen für sich in der Luft schwebten. Die Prinzipientragödie ruht auf Conflicten, die nach der Trennung, die in den menschlichen Dingen das ewig Zusammengehörige erfährt, wirklich unversöhnlich sind, aber die Einseitigkeit der Trennung muß in schroffen und heftigen Charakteren ihre lebendige Realität haben, so daß der Eindruck bleibt, bei größerer Nachgiebigkeit würde allerdings der Conflict sich schmerzloser lösen, nur fiele dann eben die Kraft der Einseitigkeit in den Charakteren und die Lösung wäre eine matte, schlaffe. Die classische Mustertragödie des Conflicts, die Antigone des Sophokles, kann daher allerdings auch so gefaßt werden, daß die Starrheit und Heftigkeit der beiden Hauptpersonen die Angel der Handlung sei und daß wir aus dem Schlusse die große Lehre von der Mäßigung zu ziehen haben, aber es ist dieß nicht die ganze Erklärung, sondern nur Hervorhebung ihres einen, hier des untergeordneten Moments. So sind in Shakespeare's Jul. Cäsar die Charaktere typisch einfacher, als in irgend einem andern Drama Shakespeare's, schlicht erhabene Träger der sich bekämpfenden Ideen der Republik und Monarchie, das Gewicht fällt auf diese, aber der

Digitized by Google

Ideenkampf ist doch wesentlich lebendiger Personenkampf. Der Charaktertragödie darf umgekehrt, obwohl das Gewicht auf die andere Seite gelegt ist, ein Pathos von allgemeiner, objectiver Wahrheit nicht fehlen. Nach der Auffassung von Gervinus, der das tragische Ende durchaus nur aus dem Uebersturz heftiger Leidenschaft ableitet (Shakespeare B. 4, S. 380 ff.), gäbe es nicht blos nur eine Charaktertragödie, sondern auch nur eine solche, die keine Allgemeinheit enthält, als die Lehre von der Pflicht der Mäßigung, die als ein abstracter Satz der Moral nie einen großen poetischen Inhalt begründen kann. So predigt Gervinus dem Romeo Mäßigung, wohl mit Recht, Lorenzo thut es auch; wäre er aber besonnen, so wäre er kein liebender Jüngling und wäre im Drama nicht die Liebe in ihrem ganzen Feuer, ihrer ganzen Unendlichkeit dargestellt; ein andermal mag man bedenken, daß es noch andere Dinge auf der Welt gibt, Rücksichten, Pflichten; hier aber, dießmal gilt es der Göttlichkeit der Liebe, dießmal muß sie absolut dastehen, eine ideale Leidenschaft; die Welt außer ihr besteht auch jetzt und es wäre Pflicht des Liebenden, sie nüchterner zu berücksichtigen; es ist Schuld und nicht Schuld, daß Romeo es in rascher Uebereilung unterläßt; in dieses Zwielicht mitten hinein stellt sich die Tragödie. Alles aus der bloßen Individualität und der Natur des menschlichen Herzens entwickeln heißt der Tragödie sowohl das wahrhaft Allgemeine, als das wahrhaft Concrete nehmen. Selbst wilde und rohe Charaktere dienen, das muß uns der Dichter zeigen, einem geschichtlichen Gesetze, selbst ein Richard III ist Werkzeug eines solchen, Makbeth's mörderischer Ehrgeiz ist Verkehrung des moralischen Anrechts heroischer Größe und hohen Geistes an die Krone und Wallenstein führt den Anspruch des genialen Feldherrn auf unbegrenzte Vollmacht in Kampf gegen das Recht der kaiserlichen Macht, das aber durch kleinliche Ueberwachung zum halben Unrechte geworden ist. Kurz, das Pathos muß immer objective Allgemeingültigkeit haben, das Gewicht der Behandlung kann aber mehr auf diese oder mehr auf das subjective Leben des Pathos im Charakter fallen. Im letzteren Falle wird allerdings immer die Spannung gegenüberstehender Rechte weniger nothwendig und unvermeidlich erscheinen, und dieß ist es, was in §. 131 ff. das Tragische der einfachen Schuld heißt. — Die Charaktertragödie nun wird mehr oder weniger von der strafferen Zusammenfassung eines Pathos in der energievollen Hauptgestalt hinausweisen auf die sittlichen Gesammtzustände gesellschaftlicher Kreise; je mehr dieß der Fall ist, desto mehr wird das Charakterdrama zum Sittenbilde. Dieß geschieht im edelsten und höchsten Sinne, wenn das Gewicht auf das Bestehen und Wachsen der reinsten Humanität gelegt wird wie in Göthe's idealen Sittengemälden Iphigenie und Tasso; das tragische Schicksal geistiger Naturen, wie Philosophen, Künstler, Dichter, gehört in dieses rein menschliche Gebiet, doch nehmen wir unser Bedenken

Digitized by Google

gegen solche Stoffe nicht zurück. Ein trivialeres Sittenbild, dem holländischen Genregemälde ähnlich, eine schwunglose Darstellung des Familien- und Stände-Lebens war das bürgerliche Drama der Lessingisch-Ifflandischen Zeit. Man könnte diese sittenbildliche Wendung der Charaktertragödie nach Aristoteles (Poetik C. 18) die ethische nennen, wiewohl er nicht ganz denselben Begriff mit dem Worte verbindet, sondern mehr ein Gemälde passiver Seelenzustände im Auge hat gegenüber der starken, heroischen Leidenschaft, die den Inhalt der Art der Tragödie bildet, welche er die pathetische nennt. Was wir unter Charakter im stricten Sinne des Wortes verstehen, ist allerdings auch in der letzteren Art nicht befaßt, denn es ist ein moderner Begriff. — Zur weiteren Eintheilung der Charaktertragödie ziehen wir aus dem ersten Theile die dort unterschiedenen Formen des subjectiv Erhabenen herauf. Demnach wäre die erste Form die Tragödie der Leidenschaft. Sie unterscheidet sich von den andern dadurch, daß die Leidenschaft mit reifem und geschlossenem Charakter zwar zusammentreffen kann, aber nicht muß. Das Pathos der Liebe, ein Hauptmotiv im modernen Drama, wie dieß im Wesen des modernen Ideals begründet liegt, fordert jugendliche Naturen, die noch nicht zum Charakter geschmiedet sein können, das Pathos der verletzten Familienpietät findet im König Lear einen Greis, der hohe Eigenschaften, aber nicht Charakter im engeren Sinne des Wortes hat; dagegen vergiftet die Eifersucht im Othello einen Charakter, der wirklich zur vollen Reife gelangt ist. Die Tragödie der Leidenschaft wird häufig zugleich Sittenbild im kräftigsten Sinne des Worts; so sehen wir im König Lear eine ganze Generation entartet. Die Tragödie des Bösen hat Shakespeare geschaffen; was auch immer nach ihm in dieser Richtung noch entstanden ist oder entstehen mag: Richard III und Makbeth (der aber noch andere Seiten hat, die in andern Zusammenhang gehören,) sind einzelne Werke, die den absoluten Werth von Gattungen haben. Daß und wie die Tragödie des Bösen und der Leidenschaft sich naturgemäß verbindet, zeigt Othello und Lear. Die Tragödie des guten Willens ist natürlich nicht ein Bild der fleckenlosen Tugend, sondern des edlen Strebens und Wirkens mit Schuld, wenigstens nicht ohne innern Kampf, wie ihn Göthe's Iphigenie gegen die Versuchung zur Lüge und zum Undank besteht. Diese Gattung ist jedoch in der ächten Poesie schwach vertreten, weil es sehr schwer ist, reine Charaktere zu behandeln, ohne ihnen den Schatten zu entziehen, den das Tragische fordert, und sehr leicht, in ein Gemälde der platten Rechtschaffenheit und das falsche Bild des Tragischen zu verfallen, wie dieß im bürgerlich rührenden Schauspiele der Fall war.

Es entsteht die Frage, ob nicht noch eine weitere Form aufzustellen sei, nämlich eine Tragödie des Bewußtseins. Im Makbeth fällt schließlich das stärkste Gewicht auf das Gewissen, seine Phänomene, Bewegungen,

Digitized by Google

Geſchichte; im Hamlet liegt es von Anfang bis Ende auf der Reflexion, die den Willen nicht zum Handeln kommen läßt. Es iſt aber bedenklich, eine eigene Claſſe ſolchen Inhalts einzuführen; man kann nur ſagen: es gibt Dramen, in welchen der Haupt-Accent ſo eben aus der Handlung und dem Thatſächlichen ſich herauszieht und auf die innerlichen Kämpfe legt; wo aber dieſe zum ganzen Inhalt werden, da ſind ſie theoretiſch und ſolche Werke, wie Göthe's Fauſt, behalten ihren unendlichen Werth, ſind aber ſchwebende Formen, die zu wenig Handlung und feſten Körper haben, um eigentliche Dramen genannt zu werden.

Wir haben die neuere Schickſalstragödie als eine Verirrung erwähnt. Iſt es aber nicht logiſch gefordert, daß auch eine Form unterſchieden werde, die dieſen Namen ohne Tadel trägt? Wenn nach der Seite der Auffaſſung eingetheilt und danach eine Prinzipien- und Charaktertragödie unterſchieden wird, ſo ſcheint ein dritter Fall überſehen, wo das Hauptgewicht auf den tragiſchen Gang der Handlung fällt. Die Alten hatten eine ſolche Gattung; Ariſtoteles (a. a. O.) nennt ſie die verwickelte und erklärt dieß dahin, daß hier das Ganze in Erkennung und Umſchwung beſtehe. Der König Oedipus iſt das reinſte Bild derſelben. Allein dieſelbe kann nur in der Poeſie des claſſiſchen Alterthums auftreten, und zwar deßwegen, weil nur dieſe ein vorausgeſetztes, neidiſch auflauerndes, nicht aus den Handlungen der Menſchen ſich entwickelndes Schickſal kennt. Was den Griechen normal war, iſt uns abnorm, daher iſt eine moderne Schickſals-Tragödie eine ſchlechte Tragödie. Anders verhält es ſich, wie wir ſehen werden, in der Komödie; hier kann der Gang, die Verwicklung, die Bewegung zum Schluſſe ſo das Uebergewicht über das komiſche Pathos und die Charaktere haben, daß darauf eine durchgreifende Eintheilung zu gründen iſt.

§. 912.

Der Unterſchied der Auffaſſung verhält ſich zu dem des Stoffes ſo, daß am beſtimmteſten der hiſtoriſch politiſche Schauplatz die Bedingung zu der Prinzipien-Tragödie enthält, wogegen der ſagenhaft heroiſche und der bürgerliche, das Privatleben mehr auf das Charakter- und Sitten-Drama führt; jedoch beides keineswegs ausſchließlich, denn im bürgerlichen Gebiete treten Conflicte tiefer und allgemeiner Art auf, welche die ſoziale Prinzipientragödie begründen, im hiſtoriſch politiſchen kann ſich der Nachdruck doch dem Charakter zuwenden und das ſagenhaft heroiſche lädt zu einem gewiſſen Gleichgewichte von Prinzipien- und Charakter- (oder Sitten-) Tragödie ein.

Daß der hiſtoriſch politiſche Stoff am entſchiedenſten zur Prinzipien-Tragödie führt, bedarf keines Beweiſes; dagegen arbeitet die umbildende

Digitized by Google

Sage aus den Ereigniſſen und Thaten eines noch unbefeſtigten öffentlichen Lebens das allgemein Menſchliche heraus; es iſt in den claſſiſchen Tragödien, im Lear, Makbeth, Hamlet nicht gleichgültig, daß es ſich um Heroen, Fürſten, Völker, Staaten handelt, das menſchliche Pathos gewinnt andere Bedeutung auf dieſer monumentalen Höhe, aber den Mittelpunct bildet doch nicht ein Kampf zwiſchen einer beſtehenden politiſchen Ordnung und einer Idee, die ſie zu ſtürzen, organiſch umzugeſtalten ſtrebt, ſondern Charakter, Grundempfindungen des menſchlichen Lebens, innere Zuſtände des Gemüths, Sitten. Die Stoffe der bürgerlichen Geſellſchaft haben wir in §. 910, Anm. von denen des Privatlebens dadurch unterſchieden, daß ſie ſoziale Fragen enthalten. Doch führt dieß noch nicht unmittelbar zu der Prinzipientragödie; auch ſo kann der Nachdruck auf Leidenſchaft und Charakter liegen, und daß ebendieß der Sphäre des engeren Privatlebens natürlich iſt, erhellt von ſelbſt. Allein dieſe Sätze gelten keineswegs unbedingt. Daß der hiſtoriſch politiſche Schauplatz je nach ſeiner Beſchaffenheit auch zur Charakter-Tragödie führt, beweist Shakespeare's Coriolan, Antonius und Cleopatra, Heinrich V. Weichen und paſſiven Naturen, leidenden Frauen, wenn ſie Hauptperſonen ſind, iſt tragiſche Würde nur dadurch zu geben, daß ihnen um ſo mehr menſchliche Theilnahme geſichert wird; ſo neigen ſich Shakespeare's Richard II und Schiller's Maria Stuart von prinzipiell politiſchen zu Charakter- und Sittentragödien. Die ſchneidenden Conflicte der bürgerlichen Geſellſchaft führen nicht nothwendig, aber doch entſchieden drängend zu einer Behandlung, welche das Intereſſe an den prinzipiellen Conflicten des Rechts, des Herzens, der Ehre, des Anſpruchs auf Glück und Beſitz mit feſtgewurzelten Vorurtheilen der Geſellſchaft, Einrichtungen, Vorrechten, Stände-Unterſchieden ſtärker betont, als das Intereſſe an den Charakteren und Leidenſchaften: eine Form, die in der modernen Zeit zu großer Bedeutung berufen iſt. Schiller erhob das bürgerliche Charakterſtück durch Kabale und Liebe in dieſe Sphäre. Daß wir die Abſichtlichkeit der eigentlichen Tendenz auch hier, wo ſie am nächſten liegt, aus der wahren Poeſie wegweiſen, folgt aus allen Vorderſätzen des Syſtems. Hettner (a. a. O. S. 86 ff.) nennt dieſe Gattung das Drama der Verhältniſſe und will ſtrenge zwiſchen Conflicten mit vorübergehenden Vorurtheilen, Einrichtungen der Geſellſchaft und mit bleibenden unterſcheiden. Allein die Grenze iſt kaum zu ziehen; der menſchliche Geiſt ſchafft ſich in der Geſellſchaft immer neue Formen und verhärtet ſich dann in ihnen, ſo daß ſie zur Grauſamkeit werden, bis er ſie endlich ſtürzt; mag je für die Gegenwart auch eine ſolche Form ganz veraltet ſein, ſo erkennen wir doch darin ein Bild derſelben Verhärtung, die in anderen Formen auch heute da iſt und ſtets wiederkehrt, und das allgemeine, bleibend menſchliche Intereſſe wird daher nicht fehlen, wenn nur nicht ganz zufällige und unſerem Bewußtſein,

Digitized by Google

unſerer Cultur allzufern liegende Colliſionen ſtatt tiefwurzelnder behandelt werden. — Die Tragödie des engeren Privatlebens endlich kann ſich doch auch zur Hervorſtellung des Prinzipiellen hinneigen, wenn z. B. in Colliſionen wie zwiſchen Liebe und Ehre, Liebe und Kindespflicht das Gewicht von der beſondern Färbung der Charaktere mehr auf das allgemein Sittliche verlegt iſt.

§. 913.

Die claſſiſch ideale Stylrichtung ſteht in natürlichem Anziehungsverhältniß zu den ſagenhaft heroiſchen und hiſtoriſch politiſchen Stoffen, die naturaliſtiſche und individualiſirende zu denen des bürgerlichen und Privat-Lebens. Allein auch dieß Verhältniß iſt kein ausſchließliches; insbeſondere iſt im letzteren Styl eine dem idealen Schwunge des erſteren bei allem Gegenſatze tief verwandte oder durch Aneignung deſſelben erhöhte Form von einer im engeren Sinne naturaliſtiſchen zu unterſcheiden, die ſich zu den Stoffgebieten ſo verhalten, daß jene auch den großen Gegenſtänden der zwei erſten, dieſe nur den weniger erhabenen der andern Sphären angemeſſen iſt.

Die Stylfrage, deren geſchichtliche Beleuchtung wir vorangeſchickt haben, tritt alſo jetzt als ein Moment in der Eintheilung der Formen ein. Der erſte Satz des §. bedarf keiner Erörterung und wir wenden uns ſogleich zu dem tiefen Unterſchiede innerhalb des charakteriſtiſchen Styls, den der Schlußſatz zugleich mit ſeiner Beziehung zu den Stoffgebieten hervorhebt. Es iſt klar, daß unter der Geſtalt dieſes Styls, die als eine bei allem Gegenſatze doch dem claſſiſch idealen tief verwandte bezeichnet wird, der Shakespeare'ſche verſtanden iſt. Er ſteht auf ſchroff gegenüberliegendem Gipfel und trägt doch einen Kothurn, der ihn den Griechen ganz ebenbürtig macht. Er kann und ſoll ſich aber, wie wir geſehen haben, mit dem Formgefühle des claſſiſchen verbinden, noch inniger, als bei Schiller und Göthe. Dieſer geläuterte germaniſch charakteriſtiſche Styl gehört nun ganz den hiſtoriſch-politiſchen Stoffen; er kann ſich aber auch den Stoffen des bürgerlichen und Privatlebens zuwenden, wie wir an dem reinen Sittenbilde, Göthe's Taſſo, ſehen, worin der Umſtand, daß der Schauplatz ein Hof iſt, an dem Begriffe der Sphäre nichts verändert, denn mit der politiſchen Seite des fürſtlichen Standes hat dieß Drama nichts zu ſchaffen, nur mit der menſchlich ſozialen. Im Großen und Ganzen aber, namentlich wenn es nicht durch ſolchen Hintergrund der edelſten Blüthe der Humanität auf den Höhen der Geſellſchaft gehoben iſt, führt dieß Gebiet allerdings ſo viel Nöthigung mit ſich, in die realen, harten, ſelbſt proſaiſchen Lebensbedingungen tief einzugehen, daß hiedurch der charakteriſtiſche Styl im engeren Sinne der Naturwahrheit bedingt iſt und hiemit auch die proſaiſche Sprache.

Digitized by Google

§. 914.

Sämmtliche Stoffgebiete, Auffassungen und Stylrichtungen können sich im negativ oder positiv Tragischen bewegen und es läßt sich nur bedingt aussprechen, daß der Schauplatz des bürgerlichen und Privatlebens im Allgemeinen mehr die zweite Form zu begründen geeignet sei. Wichtig ist neben der größeren oder minderen objectiven Härte des Conflicts der Unterschied der Charaktere, indem der freiere, sittlich harmonische das Mittel ist, auch den schwereren Conflict glücklich zu lösen. Je fühlbarer dieser Schluß von Anfang an gesichert erscheint, desto stärkere Einmischung des Komischen ist gerechtfertigt; womit aber auch der Uebergang in die Komödie eintritt.

Es ist wiederholt gesagt worden, daß ein Drama tragisch zu nennen ist, mag der Ausgang auch ein glücklicher sein, wofern nur der endliche Sieg einer guten Sache als Werk einer Weltordnung sich darstellt, die den Helden durch Leiden führt, in denen er als ein nicht schuldloses, vielmehr der Prüfung und Läuterung bedürftiges Werkzeug derselben erscheint. Es bleibt aber dennoch dabei, daß das negativ Tragische die wahrere, tiefere, bedeutendere Form ist. Die Geschichte hat Momente, wo sie einer versöhnten Weltanschauung, dem Glauben an den Sieg des freien und guten Geistes schon durch den Stoff entgegenkommt; ein solcher Stoff ist der des W. Tell. Allein die Dichtkunst faßt die Geschichte als bewegtes Ganzes auf, behält im Auge, daß es kein ruhendes Vollkommenes gibt, und premirt auf diesem Standpuncte das negative Moment der Bewegung, den Kampf, worin jede einzelne Kraft im Leiden bekennen muß, daß sie nicht rein, daß sie nicht das Ganze ist, und darum zieht sie es vor, den ewig neuen Sieg im ewigen Kampfe nur in der Perspective zu zeigen. Die dramatische Literatur hat daher nur wenige bedeutende Dramen mit glücklichem Ausgang aufzuweisen. Daß die Sphäre der bürgerlichen Gesellschaft und des Privatlebens zu einem solchen eher neige, läßt sich nicht objectiv, sondern nur subjectiv behaupten; d. h. sofern die weniger heroisch gehobene Stimmung dieser Stoffe es mit sich bringen mag, daß der Dichter den schneidenden Conflicten aus dem Wege geht, an denen es natürlich in beiden Gebieten nicht fehlt. Das im engeren Sinne sogenannte Schauspiel, das bürgerliche Rührstück, bedurfte den glücklichen Schluß, nachdem es seinen Standpunct in einer trivialen Ansicht von der göttlichen Gerechtigkeit genommen hatte, als wäre sie juristische Belohnung und Bestrafung (vergl. §. 128, Anm. a.). Sie kannte keine wirkliche, nothwendige Conflicte, dieß und die in's Kleine malende Art des charakteristischen Styls war eigentlich komödisch und es ist nur Schade, daß so viel Gutes, wie es sich in jener Literatur findet, nicht im Zusammenhange von Komödien steht. In seinem Nathan vergißt Lessing, welchen schweren Conflict zwischen dem Fanatismus des Christenthums und

Digitized by Google

der reinen Humanität er angelegt hat, und ſchließt die Handlung ſchlecht im Sinne des bürgerlichen Familienſtücks. Der Patriarch mußte zum Aeußerſten ſchreiten, der Templer in einem ſpannenden Momente furchtbarer Gefahr als Retter Nathan's auftreten und dadurch ſeine Erhebung aus dem Dunkel des Vorurtheils vollenden; dann möchte dieſes Drama immer glücklich ſchließen, nur nicht mit einer Erkennung, worin Liebende zu Geſchwiſtern werden müſſen. Es iſt hier vor Allem der freie, klare, harmoniſche Charakter des Nathan, der ein poſitives Ende fordert; ſo in Göthe's Iphigenie der Charakter der Heldinn, von deſſen himmliſcher Reinheit heilende, ſittliche Wirkungen nach allen Seiten ausgehen, ſo Heinrich V in Shakespeare's Drama, ein Held, der von Anfang an gegen H. Percy die lichte, elaſtiſche, freie, zum Sieg über ſich und dunkle, blinde, wilde Kräfte berufene Kraft darſtellt. Die Charakter-Auffaſſung iſt die eine der ſpezielleren Grundbedingungen glücklichen Ausgangs; ſie kann mit der andern, der minder ſchneidenden Härte des Conflicts, Hand in Hand gehen oder, was jedoch natürlich das Seltnere iſt, in ſiegreichen Widerſpruch mit ſchroffem Conflicte treten. Zu den leichteren Conflicten gehört eine Situation wie die in Heinr. v. Kleiſt's Prinzen Friederich von Homburg, es iſt der Widerſtreit zwiſchen Subordination im Krieg und jugendlichem Heldenmuth; er wird gelöst durch die ſchlichte Weisheit und Größe des Kurfürſten; dagegen in Göthe's Iphigenie ſehen wir eine Colliſion von furchtbarer innerer Schwere, den Kampf zwiſchen Bruderliebe und zwiſchen der Pflicht der Dankbarkeit und Wahrhaftigkeit nur durch tiefes, inneres Ringen eines idealen weiblichen und humanen männlichen Charakters (des Thoas) ſich löſen. — Wir kommen nun auf das zurück, was zu §. 909 über den Eintritt des Komiſchen bei Anlegung auf glücklichen Schluß bemerkt iſt. Shakespeare gibt der Gewißheit eines glücklichen Ausgangs, wo ſie ſich ſchon in der Anlage der Handlung ankündigt, immer die Folge, daß er das komiſche Element weit über den Grad verſtärkt, den der charakteriſtiſche Styl auch im negativ Tragiſchen zuläßt, und zwar bis dahin, daß ſelbſt Heinrich V eine Komödie hieße, wenn er ſeine Stelle nicht in einem Zuſammenhang hätte, der den Namen hiſtoriſches Drama begründet. Es wäre gut, wenn ihm mehr gefolgt würde, aber es verdient allerdings nicht durchaus Nachahmung, denn es muß ernſten Zuſammenhang geben, der glücklichen Ausgang bedingt und doch gebietet, das Komiſche, mag es ſich auch hervorthun, zu mäßigen, ihm namentlich in der Nähe der ſchweren Entſcheidungsmomente Schweigen zu gebieten; es muß namentlich dem direct idealen Style der modernen Dichtung unbenommen bleiben, eine lichte Weltanſchauung in Dramen mit poſitiv tragiſchem Ausgang ſo niederzulegen, daß er dabei ſeine „folgerechte, Uebereinſtimmung liebende Denkart" (wenn ſie nur übrigens nicht ungerecht urtheilt, wie Göthe über die komiſchen Figuren in Romeo und Julie) behauptet.

Digitized by Google

§. 915.

Die Komödie unterscheidet sich dem Stoffe nach wie die Tragödie in eine politische und eine solche, die im bürgerlichen und Privatleben spielt; die Natur des Komischen bringt es mit sich, daß die letzteren Sphären die dauernder und fruchtbarer angebauten sind und daß die Leidenschaft der Liebe den Mittelpunct des Inhalts bildet. Das Mythische kann sich mit beiden Hauptgebieten verbinden, ist aber in der Komödie weit mehr Sache der freien Erfindung, als in der auf sagenhaft heroischem Grunde ruhenden Tragödie.

Die ausführliche Darstellung des Komischen nach allen seinen Momenten und Hauptformen, die im ersten Theile gegeben ist, enthebt uns der Obliegenheit, Allgemeines über das Wesen der Komödie vorauszuschicken. Auch dieß ist schon nachgewiesen, daß das Wesen des Komischen in keiner Kunstform zu so voller und erschöpfender Gestalt gelangt, wie im Drama; das Weitere über spezifische Bedingungen der dramatischen Gestaltung des Komischen bringt die Darstellung der verschiedenen Arten von selbst hinzu. — Das Komische führt seinem innersten Wesen nach in die Stoffwelt des sozialen und Privat-Lebens mit seiner ausgebildeten und in der Spezialität der Motive vom Auge der Bildung belauschten Subjectivität. Die colossale politische Caricatur der Aristophanischen Komödie ist eine durchaus großartige Erscheinung, steht aber auch in dem Sinn einzig da, daß diese ganze Form bis jetzt nicht wiedergekehrt und daß es zweifelhaft ist, ob sie wiederkehren kann. Die Schwierigkeit der Frage liegt darin, daß sie nicht nur ein wahrhaft politisches Leben und volle demokratische Freiheit voraussetzt, sondern wirklich auch nur da möglich zu sein scheint, wo der Sinn für das Subjective, das Privatleben überhaupt noch nicht erschlossen ist: so wie dieser aufgeht, wirft sich als Lustspiel auf die belauschte Kleinwelt und nach dieser Seite war der Uebergang zur neueren Komödie in Griechenland ein Fortschritt. Es kann nicht die Meinung sein, daß das Wichtige und Große, Gesetz, Staat, Religion, bedeutender Moment der geschichtlichen Politik nicht der Komik unterworfen werden dürfe oder könne, aber wie die neuere Zeit diese Stoffe anfaßt, so hören sie im Grund auf, eigentlicher Gegenstand des dargestellten komischen Vorgangs zu sein: die kleinen Leidenschaften und Zufälle, die Gespinnste der List, aus denen die große Politik in Stücken, wie jene zierlichen französischen Lustspiele, das Glas Wasser von Scribe und and., abgeleitet wird, treten in den Mittelpunct, werden der positive Inhalt, wogegen bei Aristophanes freilich auch der Egoismus mit allen seinen Niedrigkeiten es ist, worin das Große, Oeffentliche, Monumentale sich ironisirt, aber nicht so, daß das Kleinliche neben den politischen Zwecken seine Rolle spielt und diese zu blos scheinbaren herabsetzt, sondern, daß es doch mit diesen Ernst ist, die Verkehrtheit sich wirklich in sie selbst legt und

Digitized by Google

so als große politische Narrheit auftritt. Darf man hoffen, daß eine solche Form wieder aufstehe, so ist es nur möglich in einem großen politischen Moment, etwa einer siegreichen Revolution, wo Alles politisch gestimmt ist, wo das Treiben der Besiegten als ein großartiger, tragikomischer Wahnsinn erscheint und wo der Sieger zugleich großmüthig und klar genug ist, sich selbst, seine Sünden und Schwächen mit in den Taumel des Humors zu werfen. So talentvolle Versuche wie die politische Wochenstube von Prutz sind ein Beweis, daß wenigstens den Deutschen die Ader nicht fehlt. Der größere Theil des Inhalts in diesem Versuch ist allerdings literarische Satyre. Wir haben die Literatur nicht als Stoffquelle im §. aufgeführt; denn die unbedingte Popularität und Oeffentlichkeit, die Verwachsung mit dem politischen Leben, deren sie sich in Griechenland erfreute, kann nicht wiederkehren (vergl. Hettner D. moderne Drama 162); Komödien wie Tieck's gestiefelter Kater können daher in der neueren Zeit schon aus diesem Grunde nur Lesedramen für wohlbewanderte Kreise sein. — Die Sphäre der sozialen Komödie unterscheiden wir wie in der Eintheilung der Tragödie als die bürgerliche von der des eigentlichen Privatlebens: es handelt sich von Verkehrtheiten, welche durch bestimmte Einrichtungen, Gewohnheiten, Verhältnisse der Gesellschaft bleibend gegeben sind und aus welchen Typen entstehen, wie der Adelstolze, der bürgerliche Emporkömmling, der Heuchler (Tartuffe), der Charlatan, der Büreaukrat, der Philister, der geplagte Ehemann u. s. w. Das Gebiet liegt innerhalb des nicht politischen Stoffkreises zunächst an der Grenze des letzteren und nimmt historisch-politische Zustände gern zum Hintergrund. Man kann allgemeiner sagen, die Komödie lege es oft mehr auf ein Bild der gegebenen Zustände, der Sitte, als der besondern Fabel an, und die unbestimmte Masse, die unter diesen Standpunct fällt, zur sozialen Komödie rechnen. Spielt ein solches Stück in der feineren Gesellschaft, so ist es sehr natürlich, daß sich die Handlung an dem Faden der geistreichen, witzigen, beweglichen Conversation verläuft und das Hauptabsehen sich auf diese richtet: das Conversationslustspiel, worin begreiflich die Franzosen ihre Hauptstärke haben. — Das Lustspiel des gemeinen Privatlebens lehnt sich wohl an Verhältnisse und Sitten, nimmt aber sein Motiv nicht aus den chronischen Verhärtungen, welche hier eine Welt des Unbequemen und Verkehrten hervorbringen, sondern aus der menschlichen Natur wie sie an sich und jederzeit beschaffen, zu bestimmten Leidenschaften, Verirrungen geneigt ist und in unendliche Collisionen mit der Wirklichkeit geräth. Daß die Liebe in beiden Sphären die Hauptrolle spielt, bedarf nach den Andeutungen des §. 322 keiner weiteren Erklärung; knüpfen sich im modernen Ideale die Metamorphosen der sich entwickelnden Persönlichkeit im ernsten Sinn an diese innigste Genugthuung der Subjectivität, so wird die Parodie des Ernstes, die wesentlich das Subjective

Digitized by Google

aufsucht und dem Menschen in sein Geheimstes nachschleicht, dasselbe Motiv mit der größten Vorliebe ausbeuten und die Noth der Liebenden lustig mit einer Heirath oder mehreren schließen. — In der Tragödie haben wir eine Form unterschieden, die auf sagenhaft heroischem Grunde ruht; in der Komödie kann von solch' großem Inhalte nicht die Rede sein; zwar hat das Satyrspiel, zum Theil auch die griechische Komödie den komischen Keim, der in den Göttern und Heroen lag, kühn ausgebeutet, im Ganzen und Großen aber kann es nur die Verwendung mythischer Motive zu einer frei ersonnenen phantastischen Fabel sein, was der sagenhaft heroischen Tragödie logisch an die Seite zu stellen ist; dem griechischen Komiker diente die mythische Anschauungsform überhaupt, Alles zu personificiren und sich eine tolle Wunderwelt jenseits des Naturgesetzes zu schaffen; den neueren steht die Poesie des romantischen Aberglaubens zu Gebote, wie Shakespeare die Elfen, den Zauber in heiterer Weise verwendet; er hat aber freie Hand, auch in den classischen Mythus zu greifen, ja diesen und den mittelalterlichen in humoristischer Willkür zu vermengen. Man erkennt jedoch, daß wir hier aus der Eintheilung, wie sie sich zunächst rein auf den Stoff gründet, heraustreten: das Komische bringt es mit sich, daß das Gewicht sogleich auf die freie Willkür in Ausspinnung der durch Glauben und Sage gegebenen Motive fällt; da entsteht die Frage, wie weit eine hierauf gebaute Fabel noch zeitgemäß sei, und wenn, mit welchen Stoffen sie sich am naturgemäßesten verbinde u. s. w.: diese Frage gehört aber in andern Zusammenhang.

§. 916.

Der Seite der Auffassung nach kann es im komischen Gebiete nicht einen ebenso bestimmten Unterschied von Prinzipien- und Charakterdrama geben, wie in der Tragödie, dagegen tritt mit entscheidender Kraft ein anderer auf, der darin besteht, daß das Komische entweder aus den Charakteren oder dem Schicksale, d. h. hier, dem Spiele der List und des Zufalls, entwickelt wird: Charakter- und Intriguen-Lustspiel. Jene Form ist die tiefere, diese mehr Sache des formellen, doch spezifischer dramatischen Talents; der Gegensatz soll nicht einseitig, sondern bloßes Uebergewicht der einen oder andern Auffassung sein.

Es bedarf hier keiner besondern Bestimmung darüber, wie sich die vorliegende Eintheilung zu der ersten verhält, denn es leuchtet ein, daß der eine oder andere Stoff nach Beschaffenheit oder Auffassung im Sinne der Charakter- oder Intriguen-Komödie behandelt werden kann. Diese Unterscheidung ist es, welche im komischen Gebiete an die Stelle des Gegensatzes von Prinzipien- und Charakterdrama tritt. Die politische Komödie des Aristophanes und die moderne soziale kann zwar in entfernter Bedeutung Prinzipienkomödie heißen, da sie ein Bild der Endlichkeit und Verkehrung

Digitized by Google

objectiver Lebensmächte gibt, allein das Gewicht fällt doch in allem Komischen so stark auf das Subjective, auf die Willkür, Narrheit, Schwäche und Eitelkeit als den Grund jener Verkehrung, daß der Unterschied dieser Form von der ganzen übrigen Masse viel zu relativ ist, um einen stehenden Gegensatz zu begründen. Dagegen konnte im ernsten Gebiete der Unterschied von Charakter- und Schicksals-Drama keine eingreifende Bedeutung gewinnen: nur entfernt kann man eine Tragödie der grausamen Gewalt der Verhältnisse Schicksalstragödie nennen und was in der modernen Poesie gewöhnlich so heißt, hatten wir nur als eine Verirrung aufzuführen. In der Komödie verhält sich dieß anders, hier kann der Nachdruck der Behandlung ganz entschieden auf die Seite des Ganges der Handlung, auf die dramatische Bewegung fallen. Zunächst bildet hier ein Hauptmoment die List und diese fließt allerdings aus dem Charakter, doch nicht aus der Tiefe der Individualität, sondern einfach aus der untergeordneten Sphäre der Intelligenz, welche im Lustspiel eine natürliche Herrschaft behauptet. Es ist aber nicht die List an sich, sondern ihre Kreuzung mit den frappanten Schlägen des Zufalls, was die Form des Intriguenlustspiels begründet. Die Zufälligkeit ist im Komischen berechtigt, ihrem ganzen Umfange nach losgelassen (vergl. §. 150); sie tritt an die Stelle des Schicksals. Im Tragischen ist ein Schicksal, das sich nicht aus den Handlungen entwickelt, das wie aus einem Hinterhalte dem Menschen auflauert, ein Fehler; das Komische dagegen als durchgeführte Handlung, als Drama, ist gerade seinem Wesen nach ein Spiel zwischen der Freiheit und einer Macht, die unvermuthet, unberechenbar von außen eingreift, überrascht, neckt, völlig irrational und doch wieder wie ein kluger, neckender Dämon erscheint, ganz ähnlich dem Verhältnisse von Zufall und Berechnung im Kartenspiel (vergl. St. Schütze, Vers. einer Theorie d. Kom. S. 76). Negativ rechtfertigt sich diese Macht des Zufalls dadurch, daß sie kein ernstliches Uebel bewirkt, positiv aber dadurch, daß im Komischen der Mensch selbst als relativ unbewußt, hiemit als bloße Natur gesetzt ist, daher er dem Naturzufall nicht zürnen kann. Nun bietet er allerdings seinen Verstand auf, alle Mittel der List, je feiner, desto besser; zunächst kämpft List mit Unverstand, größere mit geringerer auf der menschlichen Seite, aber alle Kämpfenden miteinander schwanken zwischen Vernunftwesen und bloßen Naturwesen, weil die List, so fein sie sein mag, eine mehr thierische Kraft bleibt; dieser Kampf zwischen Mensch und Mensch nun wiederholt sich im Verhältniß der Menschen zum Zufall, dem unwillkürlich ebenfalls List untergeschoben wird. Die Unterschiebung ist im komischen Drama noch spezieller begründet, als im Komischen überhaupt, weil hier Alles Handlung und Berechnung ist, daher ganz natürlich diese Auffassung auf den Zufall übergetragen wird, als wäre er ein Mitspieler, der Gegner im Schachspiele; sie hat aber auch eine Wahr-

Digitized by Google

heit: was der Menſch durch den Zufall erlebt, bleibt imputabel, weil er ſich mit ſeinen Wünſchen, Gelüſten, Wollen und Berechnen ganz in das Element einläßt, worin der Zufall waltet; die eigene Zurechnung aber legt dem Zufall naturgemäß einen Zurechner unter. Alle ächten, glücklichen Luſtſpielmotive drehen ſich um einen ſchlagenden Moment des neckenden Spiels zwiſchen Berechnung und Zufall. Allein dieß Verhältniß kann auch ſo behandelt werden, daß es das Motiv bildet, um die Aufmerkſamkeit auf das Spiel des Hellen und Dunkeln, des Bewußten und Unbewußten im Innern des Menſchen hinzuleiten, und darauf gründet ſich das Charakterluſtſpiel im Unterſchiede vom Intriguenluſtſpiel. Es iſt kein Zweifel, daß daſſelbe die tiefere Seite der Komik ergreift; das Zwielicht im Geiſte, die wunderbaren Verſchiebungen und Reflexe des Vernünftigen und der Grille, des feſten, klaren Wollens und der Schwäche, des dunkeln Triebs, der Selbſterkenntniß und der Blindheit, des Sinns im Wahnſinne, des Wahnſinns im Sinne, alle die irrationalen Brüche im originellen Menſchen und die Widerſprüche des Humors: da liegt ohne Frage eine tiefere Komik, als in dem mathematiſchen Witze der Kreuzungen von Liſt und Zufall. Wir haben ſchon in der allgemeinen Erörterung der Stylgegenſätze den romaniſchen Völkern, namentlich Spaniern und Franzoſen, vorherrſchend das Talent für dieſe zweite Seite zugeſprochen (vergl. §. 908). Die ſpaniſchen Mantel- und Degenſtücke, ſo weit ſie zur Komödie gehören, ſind weſentlich Intriguenſtücke; Moliere iſt als Charakterzeichner berühmt, aber ſeine Charaktere ſind nicht Individuen, ſondern Typen, und der komiſche Accent fällt daher nicht auf verſchlungene Tiefen der Subjectivität, ſondern auf die Situation, worin der Charakter ſeine ſtehenden maskenhaften Züge entwickelt; die ganze neuere Luſtſpiel-Literatur der Franzoſen aber zeigt, daß es das Spiel der Intrigue iſt, was ihrer zierlichen Hand, ihrem diſponirenden, mathematiſch witzigen romaniſchen Geiſte beſonders anſteht. Niemals haben wir ſie in ihrer leichten, ſchwebenden Bewegtheit, ihrem heiteren Witze der komiſchen Schläge im Gange der Handlung erreicht. Witz iſt allerdings weniger, als Humor. Der germaniſche Geiſt iſt ſtets der concreteren Komik des Charakterluſtſpiels nachgegangen; von Shakespeare's Komödien ſind eigentlich nur die Irrungen ein Intriguenſtück zu nennen; aber Shakespeare hatte zum Humor, der eine komiſche Charakterwelt erfand, den leichten Witz der Compoſition einer Handlung, welche mehr oder minder Intrigue iſt, und hier fehlt es den Deutſchen. Der Grund, warum wir ſo arm ſind an Komödien, liegt zum Theil allerdings in dem Mangel einer Geſellſchaft, einer großen Tonangebenden Hauptſtadt mit der gleich fließenden Stoffquelle komiſcher Typen, komiſcher Verhältniſſe, zum Theil auch im Mangel politiſcher Freiheit, weit mehr aber in einer Einſeitigkeit des Talents, die wir zu §. 899 ſchon erwähnt haben: der deutſche Genius beſitzt alle Tiefe für die inhaltsvollere

Digitized by Google

Seite, die humoriſtiſche Charakterſchöpfung, und entbehrt die Leichtigkeit für die formellere Seite, für die Compoſition der Handlung, die ja eben irgendwie immer Intrigue ſein muß. So kommt es, daß der tiefer begabte Geiſt nichts machen kann, weil ohne Handlung kein Drama denkbar iſt, und vom leichteren überholt wird, der friſchweg eine Handlung erfindet und oft mit nichtigen, Schablonenhaften, ſelbſt frivolen, nicht komiſchen Charakteren wie mit Rechenpfennigen witzig ſpielt, und daß wir in unſerer Armuth noch an einem Kotzebue dankbar zehren müſſen. Wir haben ähnliche Trennungen des an ſich Zuſammengehörigen in aller Kunſt, namentlich auch in der bildenden beobachtet. Es gilt auch hier, was von allem Dramatiſchen gilt, daß das Talent für die Compoſition der Handlung, wenn auch das weniger tiefe, doch das von der Gattung ſpezifiſcher geforderte iſt. Freilich dürfen wir uns mit unſerem Sinne für Charakter-Tiefe auch nicht zu ſehr brüſten, er verläuft ſich in eine fatale Neigung, das Seltſame, Grillenhafte, was auch nicht komiſche Wahrheit hat, für Tiefe der Individualität zu geben. — Der Unterſchied des Charakter- und Intriguenſtücks wird und ſoll bleiben, aber das letztere mit leeren, blos ſchematiſchen oder blos ſkizzirten Charakteren iſt hohl und das erſtere mit ſchwacher Fabel bewegt ſich nicht, klebt, wird bloßes Leſedrama.

§. 917.

Der Unterſchied der Style iſt in der Komödie von ungleich geringerer Kraft, als in der Tragödie, da die ganze Gattung vermöge der Natur des Komiſchen zum charakteriſtiſchen Style drängt. Der claſſiſch ideale äußert ſich theils durch mehr generaliſirende, typiſche Behandlung der Charaktere, theils durch phantaſtiſche Perſonificationen und Handlung, daher das Mythiſche (§. 915) eigentlich hier ſeine Stelle findet; dieſe Art der komiſchen Idealität fordert zugleich rhythmiſche Sprachform, während dem entgegengeſetzten Style die Proſa angemeſſen iſt; urſprünglich hat ſie ſich mit dem politiſchen Stoffe verbunden.

Der Styl-Unterſchied iſt ſchon in §. 906 in Beziehung auf den Uebergang von der alten zur neuen Komödie in der griechiſchen Poeſie berührt und geſagt, daß derſelbe nach der einen Seite ein Fortſchritt ſei, weil das Weſen des Komiſchen auf die ausgebildete Kleinwelt des Privatlebens führt. Es folgt dieß einfach aus der Begriffs-Entwicklung dieſer Grundform des Schönen im erſten Theile des Syſtems; der Komiker ſpezialiſirt, detaillirt, weil er das unendlich Kleine gegen das Erhabene in den Kampf führt; was durch die Würde der tragiſchen Idee auch im charakteriſtiſchen Style nothwendig gebunden und gedämpft wird, die Naturwahrheit, die Einzelzüge menſchlicher Eigenheit, die Härten der Exiſtenz und jedes geſelligen Verhältniſſes, das eben entbindet er und ſein Blick iſt ein mikroſkopiſcher. Der Gegenſatz eines

Digitized by Google

charakteristischen und eines classisch idealen Styles ist daher für die Komödie ein im engsten Sinne nur relativer und Aristophanes selbst im Vergleiche mit Sophokles so naturalistisch und individualisirend, als Rembrandt und Teniers im Vergleiche mit Raphael. Trotz dieser Relativität ist der Styl-Unterschied vorhanden. Der §. setzt ihn zunächst in die Behandlung des Charakters. Die Komödie der romanischen Völker hat denselben, wie in anderem Zusammenhang schon öfters gesagt worden ist, von jeher typisch behandelt: es sind die Masken-artig scharfgeschnittenen Figuren des zärtlichen Vaters, gutmüthigen Polterers, schelmischen und dummen Bedienten, Geizhalses, Charlatans, Hypochondristen, Heuchlers, Intriguanten, Renommisten, Biedermanns u. s. w., die in der Schauspielkunst Rollen-Fächer heißen. Die Typen sind durch ihre Einfachheit schlagend, entschieden ausgeprägt wie das Bild menschlicher Eigenschaften in den Charakteren der Thierwelt, aber es sind keine wahren Individuen mit der verwickelten, unausmeßbaren Vielheit von Eigenschaften, die das wirkliche Einzelwesen, so bestimmt auch Eine Eigenschaft in ihm herrschen mag, charakterisiren. Diese Richtung des Geistes der romanischen Komödie stammt durch verwandte Anschauungsweise und wirkliche Nachahmung von der neueren Komödie der Alten; ihre Charaktere sind die reinen Abkömmlinge der letzteren, und diese, obwohl sie in anderer Beziehung den Aufgang des charakteristischen Styls darstellt, ist doch in der Charakterbehandlung auf ihre Art einfach und uncolorirt wie die Statuen-artigen Gestalten der antiken Tragödie; es sind ungleich mehr empirische Züge aufgenommen, aber weit nicht so viele, als der porträt-artige Blick der germanischen Auffassungsweise ergreift und aufnimmt. Dieß läuft denn schließlich auf den Standpunct des mythischen Bewußtseins zurück, dem doch auch die neuere Komödie des antiken Theaters noch angehört: die Gewohnheit, die allgemeinen Grundzüge des Lebens, herausgehoben aus der Verwicklung des Empirischen, in absoluten Personen zu objectiviren, wirkt vereinfachend, nur die wesentlichen Züge entwickelnd auf die Charakterzeichnung in der Kunst. Sie äußert sich aber auch in der besondern Form: in der Person des Narren, des Hanswursts, der in der neueren Komödie der Griechen und bestimmter in der römischen schon auftaucht, im Mittelalter fortlebt und in den Anfängen der modernen Komödie, wie noch heute im Volkslustspiel, seine große Rolle behauptet. An dieser Figur kann man recht den Unterschied der Style erkennen, denn im charakteristischen ist Alles gegenseitig bedingt, die Komik liegt im dialektischen Zusammenhange des Ganzen und ist an die Einzelnen nach Maaßgabe ihres motivirten Verhältnisses zu der Handlung vertheilt, der Narr dagegen hat in der Handlung nur eine scheinbare Rolle und ist eigentlich die Persongewordene, für sich herausgestellte Komik des Ganzen, ein komischer Gott. Neben ihm treten in der italienischen Volkskomödie, wo er wirklich auch

Digitized by Google

noch die Maske trägt, die Masken-artigen stehenden Figuren des Stotterers u. s. w. auf. Shakespeare hat den Narren noch; er ist aber im Lustspiele wirklich nicht ebenso der Urheber des charakteristischen Styls wie im ernsten Drama; wenigstens nur sofern das Charakteristische in der humoristischen Tiefe der Personen liegt: seine Fabel führt nicht so eng in die Wirklichkeit des Lebens, als der moderne Realismus es mit sich bringt, er liebt phantastische Situation und Handlung. — Dieß führt uns auf einen weiteren Grundzug des komischen Idealstyls, wie er in seiner reinsten Gestalt allerdings nur in der alten, der Aristophanischen Komödie gegeben ist: jenes Gegenbild des Mythischen in der Handlung, die wesentlich wunderbar komisch (vergl. §. 915), also grottesk ist (vergl. §. 440, a.). Der neueren Zeit steht hiefür statt des classischen Mythus der romantische Glauben, die Elfen-, Feen-, Zauber-Welt des Occidents und Orients, Himmel und Hölle, Engel und Teufel zu Gebote: freilich ein anderes Element, das mit einem vertieften Gemüthsleben zusammenhängt; dennoch wird auch hier, wo es eingeführt wird und eine phantastische Fabel begründet, niemals der Grad von Detaillirung der menschlichen Verhältnisse eintreten können, welche der charakteristische Styl mit sich bringt, denn alles Herausstellen der Motive in der Form wunderbarer Personification führt irgendwie auf die einfachere Idealität des classischen, plastischen Styls. Wie die typische Charakterbehandlung und die phantastischen Motive in der Fabel sich naturgemäß anziehen, zeigt Gozzi in der Vereinigung der italienischen Masken mit dem dramatisirten Feen-Mährchen; es war der Versuch einer Verjüngung der Volkskomödie, die in Gefahr stand, von dem charakteristischen Style der Kunstdichtung (Goldoni) verdrängt zu werden, ähnlich den späteren Bestrebungen Raimund's in Wien. Es ist wahr, daß die moderne Zeit diese phantastische Komödie der Volksbühne und der Verbindung von Poesie und Musik, der höheren komischen Oper und der volksmäßigen, musikalischen Zauberposse überlassen hat, daß jene Versuche der romantischen Schule, auf den Spuren von Shakespeare's Sommernachtstraum und Gozzi's Stücken, keine gedeihliche Folge haben konnten (vergl. Hettner a. a. O. S. 165. 166); doch haben wir bereits die Meinung ausgesprochen, daß die phantastisch mythische Komik sich unter günstigen Verhältnissen wieder erheben und mit großem politischem Stoffe verbinden könnte (auch Hettner läßt diese Aussicht unbenommen, S. 176 ff.); dieß geschah in den Bemerkungen zu §. 915 und es bestätigt sich nun, was dort gesagt ist, daß die Frage über das Mythische in der Lehre von der Komödie nicht zu den Unterschieden des Stoffs, sondern des Styls gehört. — Endlich erhellt von selbst, daß der classisch ideale Styl, so weit er in der Komödie sich entwickeln kann, rhythmische Sprachform mit sich bringt; als komisches Gegenbild der Götterwelt, das die Wirklichkeit aus den Bedingungen des prosaischen Zusammenhangs

Digitized by Google

heraushebt, wird er auch nach dieſer Seite der Stimmung jenen Ausdruck geben, daß wir in einer andern, als der gemeinen Welt, uns befinden. Ein Wechſel kühner Versformen wird ſich einer modernen hohen Komödie ebenſo natürlich darbieten, wie der Ariſtophaniſchen. Der charakteriſtiſche Styl ſpricht dagegen zwar nicht nothwendig, aber mit Fug und Recht, je enger er in die Zuſtände der wirklichen Geſellſchaft hereintritt, in Proſa. Er iſt und bleibt der höher berechtigte und herrſchende, genau, wie in der Malerei, ja noch um ſo viel mehr, als die Poeſie das Komiſche tiefer erſchöpfen, in ſeine engſten Falten verfolgen kann und muß.

§. 918.

Die moderne Komödie liebt, namentlich um der Bedeutung willen, die ſie der Leidenſchaft der Liebe beilegt, einen im ernſten Sinne ſpannenden und rührenden Mittelpunct und je nach der Intenſität und Ausdehnung dieſer Seite entſteht daher ein fließender Unterſchied zwiſchen Werken, die der Tragödie mit glücklicher Löſung verwandt ſind, und ſolchen, die ſich in ungetheilterer Komik bewegen (vergl. §. 914).

Es iſt hier nicht die Rede von jenem Ernſte, der den Einen Pol im Weſen des Komiſchen überhaupt und mit beſonderer Tiefe im Humor bildet, ſondern von einem beſtimmten Inhalte der Fabel, der eine Spannung für ſich in Anſpruch nimmt, die ſich Furcht- und Mitleid-erregend anläßt. Das Eindringen ſolcher Motive in das moderne Luſtſpiel iſt zunächſt aus demſelben Grunde zu erklären wie die Polymythie der modernen Tragödie: wir wollen eine colorirtere, vielfacher gebrochene, eine contraſtreichere Welt, und ſo denn auch hier eine Wirkung der Folie, eine Schärfung des Scherzes durch ernſte Unterlage. Dieß hat namentlich in der Compoſition den Dualismus von zwei Handlungen oder Gruppen zur Folge gehabt, wovon die eine die Ironie der andern iſt; eine Anlage, wie ſie die Spanier und Shakespeare nicht nur in derjenigen Gattung lieben, die wir nicht hieher zählen, nämlich im Tragiſchen mit glücklichem Ausgang, im Schauſpiele, ſondern auch im Luſtſpiele, wo denn die parodirte Seite entweder im ſtrengeren Sinn ernſtes Intereſſe in Anſpruch nimmt oder von der parodirenden wenigſtens durch erhöhende Sitte und Bildung abſticht. Der ſpeziellere Grund der Einführung rührenden Ernſtes liegt in dem unendlich vertieften Intereſſe, das die Perſönlichkeit und ihr ſubjectiver Lebensgang für den modernen Geiſt gewonnen hat; namentlich iſt es die Liebe, die für uns mit der Entwicklung des ganzen Menſchen in ſo ernſtem Zuſammenhange ſteht, daß wir uns einen ſpannenden, ſentimentalen Grundton im Luſtſpiele nicht gern nehmen laſſen. Damit iſt natürlich nicht die breite Phantaſieloſigkeit ge-

Digitized by Google

rechtfertigt, die keinen ganzen Humor verſteht und nichts zu greifen meint, wenn ihre plumpen Finger nicht ein ſolides Stück nackter Wahrheit faſſen und eine Moral ad saccum ſchieben können; der verbreitetere Grund des in Rede ſtehenden Bedürfniſſes iſt leider dieſer proſaiſche Sinn, der die Wahrheit, daß unſere Komödie in proſaiſchen Verhältniſſen ſpielt, aber eben aus ihnen ihre komiſchen Contraſte zieht, in die Unwahrheit der Forderung eines proſaiſchen, ſtoffartig berechneten Inhalts verkehrt. Da kann freilich die Shakespeare'ſche Komödie nicht mehr verſtanden werden, die nicht nur eine Welt phantaſiereicher, flüſſiger, jeder luſtigen Grille Luft laſſender Sitte zum Schauplatz hat und daher die Tiefen der Komik aus dem ungehemmt waltenden Charakter ſchöpft, ſondern ſelbſt den ſchweren Ernſt, wo ſie ihn einführt, mit dem ganzen übrigen Inhalt in leichten, perlenden Champagnerſchaum, in ſtoffloſen Aether des Humors auflöst. — Dieß führt uns in entgegengeſetzter Richtung zu dem Puncte zurück, zu dem uns die Tragödie mit glücklichem Ausgang in §. 914 führte. Es iſt ein ſchwankender Unterſchied verſchiedener Annäherungsgrade an dieſe Form des Tragiſchen, der ſich aus jener Miſchung erzeugt und der ſich am beſten an Shakespeare's Stücken aufweiſen läßt, auf die wir zurückkommen, nachdem wir ebendort bereits geſagt, daß wir ihm nicht ſchlechthin Recht geben, wenn er eine Tragödie mit glücklichem Ausgang anders, als mit ſo ſtarker Einmiſchung des Komiſchen, daß eine Komödie entſteht, gar nicht kennt. Wir unterſuchen hier nicht, ob er im einen oder andern der folgenden Dramen nicht beſſer das Komiſche mehr geſpart und ſo das daraus gemacht hätte, was wir gewohnt ſind ein Schauſpiel zu nennen, ſondern ſagen nur, daß die verſchiedenen Stufen der Annäherung an dieſes, wie ſie hier ſich darſtellen, überhaupt möglich ſind und bleiben. Die eine ſteht durch beſondere Stärke und Ausdehnung des Ernſtes in der nächſten Nachbarſchaft des Schauſpiels; ſo der Kaufmann von Venedig, Ende gut Alles gut, Viel Lärmen um Nichts, Sturm, Cymbeline, Maaß für Maaß, das Wintermährchen. Shakespeare hat eine eigene Kraft, das Peinliche, Furchtbare, Schauerliche in ganze und anhaltende Wirkung zu ſetzen und ihm doch einen leichten, ſchwebenden Charakter zu geben, ſo daß man es von Anfang an nur wie einen böſen Traum fühlt; ein Reich des Lichtes, Gewißheit des über Dämonen ſiegenden Geiſtes, gießt ſeine Strahlen darüber aus, geſammelt in Charakteren wie Porzia. Nach dieſer Form folgt eine zweite, worin das Komiſche entſchiedener überwächst, aber ein rührender, ſentimentaler Hauptfaden hindurchgeht; hieher gehören H. Dreykönigsabend, So wie es euch gefällt, hieher auch die ganze Hauptmaſſe des neueren Luſtſpiels, nur daß kaum irgendwo das Sentimentale in jenen tiefen, fließenden, immanenten Zuſammenhang eines humoriſtiſchen Charakters geſtellt iſt wie namentlich in dem letzteren Stücke Shakespeare's und deſſen Hauptfigur,

Digitized by Google

der herrlichen Rosalinde. Endlich öffnet sich ein Feld, worin auch das Rührende vorneherein so leicht genommen, in so heitere Bedingungen hineingestellt ist, daß wir uns von Anfang bis Ende in der Sphäre des reinen Spiels befinden; Shakespeare's Der Liebe Müh' umsonst, Gezähmte Böse, Sommernachtstraum gehören hieher. Wir enthalten uns, aus der Masse des Modernen weitere Beispiele einzureihen, aber wir wiederholen die Klage, daß uns die unendliche Poesie der Heiterkeit abgeht, die den stoffartigen Ernst des spannenden Theils unserer Fabel in die leichten Lüfte der humoristischen Idealität erhöbe. Wir haben sehr lustige Intriguenstücke, aber keine tief humoristische Charakterlustspiele, die zugleich in der Fabel sich leicht und geistreich bewegten. Es ist freilich schwer, die Prosa der Lebensverhältnisse zu bezwingen, nachdem der moderne, ausgebildet charakteristische Styl sich doch in sie einlassen muß; ähnlich schwer wie im Roman. Shakespeare war, wie wir vorhin angedeutet, durch die gelüftete, phantasiereiche, das Leben mit unendlichen Maskenscherzen schmückende, jeder Originalität und Narrheit freien Raum gönnende Sitte seiner Zeit unterstützt; das hochgestimmte, in allen Nerven bewegte sechszehnte Jahrhundert hat ihm den Weg in die Seligkeit des komischen Olympus geöffnet, wo er mit Aristophanes weilt.

§. 919.

1. **Der Unterschied der Hauptformen des Komischen fordert, was die unmittelbarste und einfachste derselben betrifft, eine besondere Neben-Eintheilung, welche sich darauf gründet, daß im Gebiete der Komödie die naive Poesie eine dauernde Rolle spielt: das Volkslustspiel bewegt sich rein auf dem Boden des Burlesken, die Kunstpoesie ist ihm fremder, am meisten hält sie ihn**
2. **in einer Gattung kleineren Umfangs, der Posse, fest. Im Uebrigen zieht sich diese Form des Komischen wie die des Witzes und des Humors in unbestimmbaren Verhältnissen durch die verschiedenen Arten der Komödie, wie dieselben nach den andern Eintheilungsgründen sich unterscheiden, und es läßt sich nur so viel aufstellen, daß das Intriguen-Lustspiel mehr Sache des Witzes, das Charakter-Lustspiel mehr Sache des Humors ist und daß, was den Stylgegensatz betrifft, der letztere seine entschieden angewiesene Stelle in der phantastischen Fabel der idealkomischen Richtung hat und eben hier zugleich in der Form des Burlesken sich ausspricht (vergl. §. 214).**

1. Hier, wo es sich von der Anwendung der großen Unterschiede des Komischen auf die Eintheilung der Komödie handelt, müssen wir noch einmal auf die Volkspoesie zurückkommen. Wir haben sie im Epos, in der lyrischen Dichtung thätig und am entschiedensten in der letzteren ihr Feld behaupten gesehen; aber auch das Drama ist ihr nicht verschlossen, der na-

Digitized by Google

türliche Spieltrieb als ſubjectiver Nachahmungstrieb (§. 515, 2.) kommt ihr hier zu entſchieden zu Hülfe, als daß ſie nicht der kunſtmäßigen Poeſie ihre naiven Erzeugniſſe voranſchicken ſollte. Die Myſterien waren die Vorläufer der modernen Tragödie, die Faſtnachtsſpiele der Komödie. Allein auf jenem Felde konnte ſich die naive Dichtung neben der entwickelten Kunſtpoeſie nicht fortbehaupten; im ernſten Gebiete kennt das Volk keine andere Idealität, als die mythiſche, und bringt es nie vom halb Epiſchen zum ächt Dramatiſchen; die Hoffnungen, die man an die Feſtſpiele im bairiſchen Gebirge knüpfte, waren irrig. Dagegen hat gerade das Volk den rechten Sinn der Realität für das Komiſche und der Vorgang ſeiner naiven Erzeugniſſe in dieſem Gebiete war ungleich wichtiger und fruchtbarer, als der im ernſten; daher hat ſich neben der Komödie der Kunſtpoeſie und ihrem Theater das Volksluſtſpiel mit der Volksbühne mitten in den Städten erhalten längſt nachdem die erſtere recht in Oppoſition gegen ſie und ihren Cynismus die feinere Komik ausgebildet hatte. Es bewegt ſich naturgemäß im greiflich Komiſchen, wie wir es in §. 188 ff. dargeſtellt haben, und an dieſe Form knüpft ſich daher die hier erwachſende Neben-Eintheilung der Komödie. Wir haben dem derben Geiſte des Poſſenhaften ſein gutes Recht zuerkannt und die Komödie der Bildung dürfte ſich an dieſer Quelle recht wohl erfriſchen, Geiſt des geſunden und ungetrübt heiteren Lachens ſchöpfen, wie die lyriſche Poeſie ächtes Gefühl aus dem Brunnen des Volkslieds. Die Objectivität des Naiven geht hier ſo weit, daß die Rede entbehrlich wird und die Pantomime hinreicht; die alten italieniſchen Scherze des Pierro, Arlechino, Pantalone, der Colombine u. ſ. w. haben ſich gerade darum auch wirklich am reinſten in ihrem Element erhalten, denn mit der Rede ſind viele zerſetzende Stoffe in das Volksluſtſpiel eingedrungen, wie S. Carlino in Neapel, die Volkstheater in Wien allerdings leidig beweiſen. Raimund führte Romantik, directe Moral, Politik, Sentimentalität hinein, blieb aber in den Grundlagen noch ächt volksthümlich komiſch, mit Neſtroy und And. aber beginnt die Gemeinheit und die Corruption. — Wir haben im erſten Theile das naiv Komiſche durch den Namen Poſſe bezeichnet; der §. ſetzt dafür nur darum den Namen Burleske, weil im gegenwärtigen Zuſammenhang der erſtere eine beſondere Form bezeichnet, und zwar diejenige, welche im Gebiete der Kunſtpoeſie am verwandteſten dem Volksluſtſpiele gegenüberſteht. Es iſt eine kleine Form, die gewöhnlich einer Tragödie oder einer Komödie mit rührendem Mittelpunct an Einem Theater-Abende nachfolgt, die Farce der Franzoſen und von dieſen mit beſonderer Zierlichkeit angebaut. Sie verhält ſich wie die Novelle zum Romane, ſie entwickelt mit ſchlagender Kürze eine komiſche Situation. Sie mag dieſelbe aus den raffinirten Zuſtänden der modernen Geſellſchaft nehmen: auch dieſe laden ſich in unendlichen Verlegenheiten, Contraſten aus, die ſich derb in der Körperwelt nieder-

Digitized by Google

ſchlagen, und davon handelt es ſich, denn die Poſſe ſpielt eben wegen ihrer Kürze nothwendig in dem Elemente der greiflichen Komik, des Burlesken, und liebt denn bei aller Kunſtform der Behandlung auch vorneherein in der Fabel den Boden der ſinnlichen Contraſte. Ihr entſpricht das Satyr-Drama der Alten. Es war vom Volke gefordert, das ſich die Luſt des Dionyſos-Feſtes nicht ganz durch die Tragödie nehmen laſſen wollte, ſondern eine Erholung von ihrem ſtrengen Ernſte bedurfte, und dieſe Bedeutung hat auch die moderne Poſſe. Das Komiſche iſt unendlich mehr, als bloße Erholung, aber es iſt doch weſentlich auch Erholung, und wenn der deutſche Ernſt es verſchmäht, jener wehmüthigen Beruhigung, welche im Schluſſe der ächten Tragödie liegt, noch das derbe Gelächter folgen zu laſſen, ſo mag er doch dem leichteren franzöſiſchen Blute darum, weil es ſolche Abſpannung liebt, ſo wenig zürnen, als dem griechiſchen.

*. Im Uebrigen kann der Unterſchied der Hauptformen des Komiſchen keine Eintheilung begründen; die verſchiedenen Arten der Komödie, wie ſie ſich uns nach andern Eintheilungsgründen ergeben haben, ſtellen ſich ſämmtlich bald mehr auf dieſen, bald mehr auf jenen Boden, und Beſtimmteres läßt ſich nur ſo viel ſagen, was übrigens ſchon in unſern frühern Erörterungen mehrfach von ſelbſt hervorgetreten iſt: das Intriguenſpiel mit ſeinen Schachzügen gehört mehr dem Witze, das Charakterſpiel, nur nicht jenes, das den Charakter typiſch behandelt wie Moliere, dem Humor an. Daß der hochkomiſche Styl, wie er ſich bei Ariſtophanes mit dem politiſchen Stoffe verbunden hat, im großartigen mythiſchen Wahnſinn ſeiner Fabel humoriſtiſch iſt, haben wir ebenfalls ſchon früher ausgeſprochen; daß aber der Humor gern in die Poſſe heruntergreift, die Keckheit ſeiner Weltverkehrung in ihre Form gießt und ſie ſo zur Grotteske auftreibt, iſt in §. 214 gezeigt.

§. 920.

Dem Werthverhältniſſe nach ſteht die Komödie inſofern über der Tragödie, als ſie freiere, in Gemüthsgleichheit über dem Gegenſtand ſich erhaltende Subjectivität fordert und das Erhabene, das den Inhalt der Tragödie bildet, als das eine ihrer Momente mitumfaßt. Allein in dieſer Stellung wird das Erhabene nur von einer Seite, der verſtändigen, beleuchtet und kommt nicht zur Entwicklung, die Gemüthsfreiheit aber ohne die Aufgabe, in der Gewalt der ſubſtantiellen Aufregung Stand zu halten, wird leicht zur Inhaltsloſigkeit oder zum grillenhaften Spiele der willkürlichen Subjectivität.

Man muß ſich natürlich auch hier hüten, ein abſtractes Verhältniß von Geringer und Beſſer anzunehmen, auch hier wohl bedenken, daß der Gewinn im Fortſchritte zu einer reicheren Stufe immer zugleich Verluſt iſt.

Digitized by Google

Schiller (Ueber naive und sentimentale Dichtkunst S. 256 ff.) spricht den Vorzug der Komödie in folgenden Sätzen aus: „die Tragödie fordert das wichtigere Object, die Komödie das wichtigere Subject; dort geschieht schon durch den Gegenstand viel, hier nichts durch ihn und Alles durch den Dichter. Den tragischen Dichter trägt sein Object, der komische muß durch sein Subject das seinige in der ästhetischen Höhe erhalten. Jener darf einen Schwung nehmen, wozu so viel eben nicht gehört, der andere muß sich gleich bleiben, er muß also schon dort sein und dort zu Hause sein, wohin der Erstere nicht ohne einen Anlauf gelangt. Es ist der Unterschied des schönen und des erhabenen Charakters: dieser ist nur ruckweise und nur mit Anstrengung frei, jener ist es mit Leichtigkeit und immer. — Die Tragödie ist bestimmt, die Gemüthsfreiheit, wenn sie durch einen Affect gewaltsam aufgehoben worden, auf ästhetischem Wege wieder herstellen zu helfen; in ihr muß daher die Gemüthsfreiheit künstlicher Weise und als Experiment aufgehoben werden; in der Komödie dagegen muß verhütet werden, daß es niemals zu jener Aufhebung der Gemüthsfreiheit komme. Daher behandelt der Tragödiendichter seinen Stoff immer praktisch, der Komödieendichter den seinigen immer theoretisch, jener muß sich vor dem ruhigen Räsonnement in Acht nehmen, dieser muß sich vor dem Pathos hüten und immer den Verstand unterhalten; jener zeigt also durch beständige Erregung, dieser durch beständige Abwehrung der Leidenschaft seine Kunst. Das Ziel der Komödie ist einerlei mit dem Höchsten, wonach der Mensch zu ringen hat, frei von Leidenschaft zu sein, immer ruhig um sich und in sich zu schauen, überall mehr Zufall, als Schicksal, zu finden und mehr über Ungereimtheit zu lachen, als über Bosheit zu zürnen oder zu weinen.“ — Schiller hat nicht bemerkt, daß diese Sätze in Einem Zuge mit der Behauptung auch deren Einschränkung enthalten. — Daß zunächst die Komödie in gewissem Sinn höher steht, folgt für uns prinzipiell aus dem innersten Wesen des Komischen, wie es in der Metaphysik des Schönen entwickelt ist. Das Komische hat sich erwiesen als Act der reinen Freiheit des Selbstbewußtseins, das den Widerspruch, womit alles Erhabene behaftet ist, sich in unendlichem Spiel erzeugt und auflöst. Es enthält also das schlechthin Große, welches eben das Tragische ist, als das eine Moment seines Prozesses in sich, hat somit mehr, ist darüber hinaus. Man kann so zunächst immerhin sagen, das Tragische sei stoffartiger, in dem allgemeinen Sinne nämlich, daß der Dichter von der Wucht eines Gesetzes hingenommen sei, das, aus einer Welt aufgewühlter Leidenschaft aufsteigend, furchtbar, obwohl gerecht, durch die Welt geht und keinen Vollgenuß des Lebens, keine subjective Genüge gestattet. Die Leichtigkeit und Freiheit des von dieser Schwere entbundenen Geistes, der in der Komödie waltet, gleicht jener, die wir bei dem epischen Dichter gefunden haben; es ist das verwandte freie Schweben

Digitized by Google

über den Dingen, deren Gegensätze, von solcher Höhe, mit so gelöstem Sinne betrachtet, gleich werden. Allein in der Verwandtschaft steht die geistige Freiheit des Komödien-Dichters um so viel höher über der des epischen, als sie mitten in der ergreifenden Gegenwärtigkeit der dramatischen Handlung sich zeigt, im Elemente der Erschütterung sich behauptet. Die schwere, substantielle Aufwühlung der Tragödie hat sie hinter sich, die Form der Spannung hat sie behalten und bewahrt in ihr den ungetrübten Gleichmuth. Die Komödie gehört daher auch dem späteren Alter männlicher Reife, das aus Stürmen zur Ruhe und Heiterkeit gediehen ist, von keiner Gewalt der Erfahrung aus dem Gleichgewichte gebracht wird und mit klarem, heiterem Blicke Großes und Kleines als die ungetrennten Seiten Eines Weltwesens erfaßt. Allein der Fortschritt ist auch Verlust, die Leichtigkeit und Freiheit wird bei näherem Anblick selbst wieder einseitig. Sieht man auf die Tragödie zurück, so darf der Dichter doch natürlich nicht im gewöhnlichen Sinne des Wortes sich stoffartig verhalten. Schiller stellt zwei Sätze, die einer Vermittlung bedürfen, ohne solche nebeneinander: nach dem einen scheint die Tragödie Pathos und Affect unmittelbar aus ihrem Inhalte zu empfangen, nach dem andern ist es nur des Dichters freier Kunstzweck, Experiment, daß er die Gemüthsfreiheit aufhebt, um sie wieder herzustellen. Das Wahre wird sein, daß gleichzeitig ein aus dem Stoff aufsteigender pathetischer Schwung und eine freie Beherrschung desselben und Leitung zum Kunstziele zusammentreffen müssen. Dem unreifen Jüngling scheint jener Schwung leicht das Ganze der poetischen Begeisterung, aber die ächte Ironie ist ihre andere, wichtigere Seite. Wenn wir nun vom epischen Dichter sagten, er habe seine Ruhe noch nicht auf dem stürmischen Meere bewährt, so gilt vom komischen Dramatiker, daß er sie *nicht mehr* auf diesem Schauplatz bewähre; oft, weil er es nicht will, oft auch, und, so lang er es (durch Tragödieen) nicht gezeigt hat, immer vielleicht, weil er es nicht kann. Die Komödie enthält das Erhabene, das Tragische in sich, aber nur um es, noch ehe es sich entwickelt, an seiner Einseitigkeit zu fassen und in sein Gegentheil mit plötzlichem Umschlag überzuführen. Sie muß verhüten, daß wir uns in seinen Ernst vertiefen, sie darf daher alles Erhabene nur von der Seite des Verstandes auffassen, wie in §. 179 gezeigt ist und auch Schiller weiß. Der Humor gründet tiefer, als der Witz, er hat eine Wärme, ein Pathos zur Voraussetzung, aber auch er eilt von dieser Vertiefung fort zu der blos theoretischen Auffassung, wie Schiller es nennt, er muß es, um die Verkehrung alles Erhabenen als bloße Ungereimtheit, Narrheit belächeln zu können. Die Leichtigkeit ist also um den Preis erkauft, daß das, was den großen Inhalt des ernsten Drama bildet, wirklich auch zu leicht genommen wird; jetzt, dießmal, auf diesem Standpuncte mit Recht, aber nicht mit Recht, wenn man das ganze Schöne im

Digitized by Google

Auge hat, das auch den andern Standpunct fordert, welcher in die reine Form den ethiſchen Ernſt einſchließt. Es iſt im Erhabenen, ſagt §. 229, dem ganzen Schönen ein Unrecht geſchehen, indem das Moment der Sinnlichkeit, Einzelheit, Gegenwärtigkeit negirt wurde; das Komiſche iſt auch ein Unrecht, indem es die Idee negirt. Die humoriſtiſche Subjectivität weiß ſich als Hort und Bürge der Idee, nur darum wagt ſie, in jeder Geſtalt ſie zu verflüchtigen und aufzulöſen, aber ſie behält ſich ebendarum die wahre Wiederherſtellung derſelben ſtets nur vor, iſt mit keiner Wirklichkeit derſelben zufrieden, gönnt keiner, ſich auszubreiten. Und das iſt der gute, der höchſte Fall. Verbirgt ſich unter dem ſubſtantiöſen Pathos der Tragödie leicht die überſchauende Weisheit und den Stoff beherrſchende Ironie, lockt daher dieſe Dichtart Geiſter an, die es nie über das Pathologiſche bringen, ſo iſt die leichte Luft der Komödie auch das Element für die windigen Geiſter, für die leere Subjectivität im ſublimeren und im niedrigeren Sinne: jene kennt nicht den Ausgangspunct vom Ernſt im komiſchen Prozeſſe, verflüchtigt geiſtreich Alles im Schaum des inhaltsloſen Spiels, wie unſere Romantiker es als Prinzip aufgeſtellt und geübt haben; was ſie noch Stoffartiges bewahrt, iſt die reine Grille, die Caprice, die ſo wenig komiſch, als ernſt motivirt iſt; dieſe zerrt an den Lachmuskeln um jeden Preis und meint, das Komiſche dürfe gemein ſein, weil es ſich mit dem Gemeinen befaſſen muß. Da verlangt die poſitive Idealität des Ernſtes wieder ihr volles Recht und man ſehnt ſich, daß ſie mit dem ſtrengen Antlitz unter die Narren trete. Shakespeare hat in ſeiner letzten Periode nur Komödieen mit beſonders ſtarker Grundlage des Ernſtes geſchrieben: Cymbeline, Wintermährchen, Sturm, Maaß für Maaß (die gallige Satyre Timon von Athen nicht zu rechnen); aber, was wichtiger iſt, er hat den Hamlet vollendet, Julius Cäſar, Antonius und Cleopatra, Coriolan, Makbeth, Othello gedichtet, gedankentief, ſtahlhart, gedrängt und geſättigt von finſterer Kraft und furchtbarem Schickſalsgefühle, doch aber ohne die Freiheit des Gemüths in die Gewalt des Affects zu verlieren und ohne ſtoffartige Bitterkeit in der Schlußempfindung.

Digitized by Google

Anhang zur Lehre von der dramatischen Dichtkunst.

Die Schauspielkunst.

§. 921.

Die Dichtkunst hat die sichtbare und hörbare Welt nur der innern Vorstellung wieder eröffnet. Bis zur vollen Gegenwärtigkeit, aber zunächst in derselben Grenze, ist dieß im Drama geschehen; hier aber wird diese Grenze nothwendig durchbrochen, die innere Gegenwart geht in die äußere, sinnliche über, indem die lebendige Persönlichkeit mit den Mitteln der Darstellung für das Auge und Ohr, Action und Declamation, als Material herbeigezogen wird, um das Werk der Poesie zur Anschauung zu bringen. Die Schauspielkunst, welche dieß leistet, ist zwar blos anhängend, aber, weil die Reproduction des Dichtwerks productiv künstlerischen Geist fordert, die höchste unter den anhängenden Künsten. Ihre Geschichte zeigt in entschiedener Gestalt den Gegensatz des direct idealen und des charakteristischen Styls. 1. 2.

1. Daß nicht bloß die sichtbare, sondern auch die hörbare Welt von der Dichtkunst für die innere Vorstellung wieder aufgethan ist, muß hier ausdrücklich noch aufgenommen werden. Diese Kunst spricht, aber sie spricht nicht nur selbst, sondern führt uns durch ihr Sprechen das Sprechen der dargestellten Personen vor und bringt uns überhaupt die Tonwelt vor den inneren Sinn. Nur in der lyrischen Form fällt das Sprechen als Vehikel der Kunst und als Inhalt, den dieses Vehikel uns mittheilt, einfach zusammen, denn der Dichter spricht hier im eigenen Namen; das Epos meldet uns vom Sprechen und von Tönen, und kann allerdings, doch ist dieß nicht wesentlich und nothwendig, die Personen auch in directer Rede sprechend einführen; in der dramatischen Dichtkunst dagegen spricht der Dichter als objectiv gewordenes, in seine Personen auseinandergelegtes Subject so, daß man vielmehr nur diese vernimmt und daß sie gegenwärtig sprechend die Handlung erwirken. Dieß Alles also zunächst nur für die innere Vorstellung. Die Poesie hat auf alle Sinnenwirkung, bis auf das

Digitized by Google

dünne Band des (zunächst nicht mimischen, nicht künstlerischen) Vortrags verzichtet. Was dadurch gewonnen ist, haben wir gesehen; aber der unendliche Gewinn ist auch ein wesentlicher Verlust. Das Schöne will auf die wirkliche, eigentliche Sinnlichkeit, nicht blos auf die innere wirken, es will sein, die Kunst ist nicht umsonst höhere Einheit des Naturschönen und der Phantasie. Die Poesie kann nicht aus sich selbst das Band mit der wirklichen Sinnlichkeit wieder aufnehmen, sie bewegt sich rein in der innerlich gewordenen, ideal gesetzten; sie muß sich, wenn sie den Schritt thun will, anhängend, aber doch innig mit andern Formen verbinden. Gegeben aber ist der Schritt auf der Spitze der Dichtkunst, im Drama. Die innerlich vorgestellte Gegenwärtigkeit ist hier so stark, so voll bis an die Schleuse gedrängt, daß sie mit Macht durchbrechen, sich auch als äußere erschließen muß. Geschichtlich verhält sich dieß sogar so, daß das Drama als Dichtwerk aus der sinnlichen Darstellung, der Mimik, zunächst als Spiel des subjectiven Nachahmungstriebs, auf den wir (§. 919 Anm. 1.) schon zurückgewiesen haben, erwachsen ist; nur hindert dieß nicht, die wirkliche dramatische Poesie als das logisch Voraufgehende hinzustellen, das als bestimmendes Subject eines Ganzen das Element, aus dem es naturalistisch erwachsen ist, sich künstlerisch nachbildet und zu sich heraufnimmt. Wir haben in der Lehre vom Wesen der dramatischen Poesie durchaus die gegenwärtige Lebendigkeit der Handelnden als Grundbegriff aufgestellt und doch die wirkliche Aufführung noch ausgeschlossen. Dieß war wissenschaftlich nöthig, um die Begriffe in ihrem Unterschiede rein zu halten, und die Forderungen der Gattung lassen sich fest begründen, wenn auch nur an die Schaubühne in der Phantasie der Leser gedacht wird. Nun aber ist es Zeit, es auszusprechen, daß hiemit die Gegenwärtigkeit auf dem Puncte der äußersten Reife und Sättigung angekommen ist, wo sie zur äußern werden muß. Die blos innere Schaubühne leidet wieder an den Mängeln der bloßen Phantasie vor der Kunst, für den Leser wie für den Dichter. Wir haben gesagt, es stelle sich der dramatische Charakter mit greiflicher Deutlichkeit vor unser inneres Auge; aber dabei war von dem Maaßstabe der Deutlichkeit abgesehen, den die wirklich sinnliche Erscheinung abgibt. Erst durch diese, erst in der Aufführung erkennt Dichter und Zuschauer die Lücken und Mängel des erst noch innerlichen Phantasiebildes. Die Execution ist dessen Probstein, ja, wie alles Material durch seine festen Bedingungen (vergl. §. 518, 1.), ein auf die Erfindung rückwirkender, durch die an ihm gemachten Erfahrungen Motive hervorrufender Hebel. Es ist bekannt, wie manche große Charakter-Rollen in Berechnung für bestimmte Schauspieler geschaffen sind; namentlich erkennt der Dichter selbst an der wirklichen Aufführung erst, was ächt dramatisch, d. h. schlagend, packend ist. Die dramatische Poesie kann nur an einem Orte gedeihen, wo Theater ist. Die Entfremdung von der

Digitized by Google

Bühne, die Einschließung in die Studirstube und an den Theetisch hat uns, und zwar vor Allem uns innerliche Deutsche, mit der Fluth der bloßen Lesedramen beschenkt. So nennen wir das Drama, das entweder Seelenleben mit zu wenig Handlung darstellt oder Handlung in rascher, abgebrochener, die äußern Bedingungen der Bühne überspringender Folge, oder beides mischt, wie Göthe's Faust. Es wird immer solche Dramen geben und darf sie geben; die Poesie hat Manches dramatisch zu sagen, was sich den Schranken und der Flüssigkeit der Bühnendarstellung nicht fügt, aber das Ueberhandnehmen dieser Gattung weist bedenklich auf den Ueberschuß an Reflexion in unserer Zeit. Das reale Leben des Drama's schwankt aber um den Pol, auf welchem geistige Tiefe und Bühnenhaftigkeit zusammenfallen, so, daß nicht weniger massenhaft auf dem andern Extrem eine Literatur sich ausbreitet, die auf Kosten der geistigen Tiefe bühnenhaft wirkt, und hier besonders ist der schwache Punct dieser Dicht-Art, wie die epische den ihrigen in der platten Unterhaltungsliteratur und in der ermüdenden didaktischen Breite hat. Die Kräfte sind so vertheilt, daß tiefere Geister oft nicht verstehen, was wirkt, und die Andern, die es verstehen, keine Tiefe, keinen Gehalt haben. Doch auch hier muß man billig sein; auch Bühnendramen ohne bleibenden Anspruch an Gediegenheit des Textes muß und darf es immer geben, die Fürsten müssen ihr Gefolge haben, die Bühne will leben und kann nicht lauter Classisches auf ihr Repertoire setzen.

Die Schauspielkunst ist blos anhängend, weil sie lebendigen Stoff als Material verwendet (§. 490). Es ist derselbe Stoff wie in der darstellenden Gymnastik und der Orchestik, nämlich die eigene Person des Darstellenden, zwar in ungleich größerem Umfang und ungleich vielfältigerer, geistigerer Anwendung ihrer Ausdrucksmittel, als in diesen Künsten, aber nur um so fühlbarer den Störungen, Zufällen, Unangemessenheiten des Naturschönen ausgesetzt: dieselbe Gestalt, Stimme, Physiognomie soll abwechselnd für die verschiedensten Charaktere als Material dienen, die Person ist dabei abhängig von ihren Stimmungen, Körperzuständen u. s. w. Ja die ungleich tiefere und ausgedehntere Bedeutung, worin hier die eigene Person als Darstellungsmittel verwendet wird, ist gerade der Grund, warum der Schauspielerstand so lange gegen die öffentliche Mißachtung zu ringen hatte: denn um jederlei Ausdruck an seiner Gestalt zu zeigen, muß sich der Mimiker in jederlei Charakter und Stimmung künstlich versetzen, muß den Zustand, in den er sich so versetzt hat, durch den vollen Schein äußerer Zeichen darstellen, die sonst durchaus unwillkürlich und unbewußt den wirklichen, nicht nachgeahmten Zustand begleiten, und so liegt es nahe, den ästhetischen Standpunct mit dem moralischen zu verwechseln, den Künstler als handwerksmäßigen Lügner anzusehen, der die Gewohnheit, Stimmungen auszudrücken, in die er sich nur mit Absicht hineinversetzt, auch auf sein

Digitized by Google

Leben außer der Kunst übertrage; man denkt, er habe zu oft geweint, gelacht u. s. w. auf der Bühne, als daß man sein Weinen und Lachen außer derselben für Wahrheit nehmen könnte. Es ist zunächst richtig, daß die Versetzung des Schauspielers in die Stimmungen ganz anderer Natur ist, als die des Dichters (wie des Bildhauers, Malers, Musikers); bitterer, stoffartiger Ernst ist es natürlich auch diesem mit dem Zustande nicht, den er uns darstellt, er ist darin und er schwebt doch frei darüber; die dramatische Dichtung setzt mit doppelter Stärke dieß Schweben voraus, weil sich da der Poet in verschiedene Charaktere direct und abwechselnd verwandelt, allein derselbe fingirt nicht mit der vollen Stärke sinnlicher Gegenwart, als sei der dargestellte Zustand der seinige, er tritt nicht vor uns hin und gibt die ganze Wärme der Unmittelbarkeit des Zustandes vor, als durchdränge derselbe sein Wesen bis auf jeden Nerv; der Schauspieler thut es und darum fällt auf die künstlerische Absicht und Versetzung, womit er es thut, ein geschärfter Accent des bloßen Scheins. — Im Verhältnisse zum Dichter liegt nun die andere Seite der Abhängigkeit, wodurch die Schauspielkunst zur blos anhängenden wird: der Inhalt der Darstellung ist von jenem vorgezeichnet, der Schauspieler kann als solcher nicht zugleich der Erfinder sein, denn er kann ja in einer Handlung nur Einen Charakter, ein Glied derselben darstellen, nicht sein Subject, wie der Dichter im Acte seiner Phantasie, in viele zerlegen und verwandeln (daß ein Schauspieler oft mehrere Rollen in einem Stück übernimmt, wäre lächerlich hier geltend machen zu wollen). Es ist bekannt, wohin das Schauspiel durch Improvisiren versinkt. Eben hier liegt nun aber auch der Punct, von dem die Ehrenrettung der Schauspielkunst ausgeht. Um die Schöpfung des Dichters in den vollen Schein der Wirklichkeit zu übersetzen, muß ihm der Mime, wie Eckhof sagt, „in das Meer der menschlichen Gesinnungen und Leidenschaften nachtauchen, bis er ihn findet". Hier ist eine Reproduction gefordert, wie in keiner blos nachbildenden, vervielfältigenden, exequirenden Kunstübung, eine Reproduction, die zur Production wird. Hat der Schauspieler dem Dichter in seinen Geist, so hat er ihm auch in seinen Gehalt, seinen Ernst, seine Idealität nachzutauchen und es gilt nichts Geringeres, als den hohen Zweck, Menschen, Menschenleben, Menschenschicksal darzustellen. Er bildet auch nicht blos nach, er entwickelt, ergänzt, füllt aus; neben dieser Erfüllung, dieser Herausführung in die volle Farbe erscheint das Werk des Dichters wieder als bloßer Entwurf, ist, wie wir gesehen, blos innerliches Phantasiebild, dem es an Fülle und Schärfe fehlt. Der ächte dramatische Dichter rechnet auf diese Ergänzung, führt nicht bis in's Kleinste aus, läßt Einzelnes relativ skizzenhaft, schneidet dem Schauspieler die Selbstthätigkeit nicht ab. Der Act der Versetzung in das Werk des Dichters fordert also in erster Linie verwandtes Genie, Intuition; dazu aber den Ernst und Fleiß

Digitized by Google

des Denkens, des Einarbeitens, und derselbe hat sich nicht nur auf die einzelne Rolle, sondern auf das Ganze zu erstrecken, denn sie ist Glied des Ganzen, und auf dieses muß also auch die geniale Intuition sich ausbreiten: der Schauspieler muß die Idee seiner Rolle ebensosehr aus der Idee des ganzen Drama, als aus dieser selbst sich erzeugen. Hier liegt denn zugleich ein wesentliches Moment der Kunstmoral für diesen Stand: die Pflicht der Einreihung in das Ganze, der Unterordnung unter dasselbe, die Bezwingung der Eitelkeit im Dienste des Ensemble. Zwischen dem geistigen Eindringen in die Rolle und der Ausführung liegt nun die Nothwendigkeit eines umfassenden Studiums des hiehergehörigen großen Gebietes des Naturschönen: des physiognomischen, pathognomischen Ausdruckes (vergl. §. 338 ff.), des Menschenlebens überhaupt im weitesten Sinne. Der Schauspieler, welcher der Reflexion mehr, als dem Talente, verdankt, setzt Einzelzüge aus den Erwerbungen dieses Studiums musivisch zusammen, dem genialen schießen dieselben von selbst organisch an das mit Einem inneren Wurfe der Phantasie dem Dichter nachgeschaffene Charakterbild an, und die Mühe des Denkens und Uebens ist getragen von dem magischen Zuge dieses Schauens. — In der wirklichen Ausführung ist das nächste Moment die Herstellung der sog. Maske; es ist von Wichtigkeit, weil es hier gilt, der Schauspielkunst im Mittelpunct ihrer Schwäche, der Incongruenz der lebendigen Persönlichkeit zu dem geistigen, concret gedachten Bilde des Dichters, mit allen Mitteln der Kleidung, Behandlung der Haare u. s. w. nachzuhelfen. Was aber von Unangemessenheit zurückbleiben mag, wird durch ächte Kunst im wirklichen Spiele momentan verwischt; denn der fortgerissene Zuschauer erzeugt sich das Bild der Erscheinung aus dem geistigeren Theile der Darstellungsmittel und die Phantasie hat die wunderbare Fähigkeit, darüber wirklich die Gestalt anders, namentlich heroisch größer zu sehen, als sie ist. Diese geistigeren Mittel bestehen denn in der Activität der Gestalt für Auge und Ohr, Action und Declamation: jene umfaßt Gesichts-Ausdruck, Gesticulation der Hände, Bewegung der Füße und des ganzen Körpers, wobei das Verweilen in einer Geste, das Verhalten in der Ruhe so wesentlich ist, als die Reihe der wirklich bewegten Momente, das stumme Spiel so wichtig, als das mit der Rede verbundene; diese erhebt die unendliche Tonwelt der Sprache nach Höhe und Tiefe, Stärke und Schwäche, Beschleunigung und Langsamkeit zum künstlerischen Ausdruck des Charakters und jeder seiner innern Bewegungen. Die letztere Unterscheidung ist namentlich für den Schauspieler wichtig: der Charakter bleibt sich im Wechsel der Stimmungen und Affecte gleich, sein stehendes Gepräge soll aber ebensowenig den letztern ihre momentane Gewalt und Wärme entziehen, als von denselben überwachsen und aus den Fugen seiner Grundzüge getrieben werden. Die Deutschen sind bessere Darsteller des

Digitized by Google

(ächt individuellen) Charakters, Italiener und Franzosen der Leidenschaft. Wir müssen uns versagen, den ganzen Reichthum wichtiger Begriffe und Bobeachtungen zu entwickeln, der in den hier angedeuteten Hauptseiten der Darstellungskunst eingeschlossen liegt, verweisen statt dessen auf Rötscher: „Die Kunst der dramatischen Darstellung in ihrem organischen Zusammenhang wissenschaftlich entwickelt" und bemerken nur noch, daß vermöge der Aufgabe des Ensemble der einzelne Mime auch das Einzelne seiner Mittel auf die Zusammenwirkung mit den andern zu berechnen hat: die Lehre von der Schauspielkunst hat es wesentlich auch mit dem Einklange des Zusammenwirkens zu thun, nicht nur im tieferen Sinne, sondern im Heraustreten für das Gehör und namentlich für das Auge in der Gruppirung des Personals und ihrem Wechsel. — Ist es nun allerdings wahr, daß die Gewohnheit der Versetzung in Charaktere und Stimmungen und der künstlichen Annahme des vollen, unmittelbaren Scheins dieser Versetzung eine Gefahr mit sich bringt, den Menschen auszuhöhlen, auf den eiteln Schein zu stellen, so hat der ächte Mime in dem hohen und würdigen Begriffe der Bedeutung seiner Kunst, eine Interpretinn der Dichtkunst und durch sie der ewigen Wahrheit des Menschenlebens zu sein, in dem Ernst und Fleiß, den dieser Begriff fordert und mit sich bringt, das sichere Gegenmittel und ist der Stand großen Versuchungen ausgesetzt, so ist er nur um so achtungswerther, wo er ihnen widersteht. — Eine weitere Schwäche dieser Kunst, welche unmittelbar damit gegeben ist, daß sie in lebendigem Stoffe darstellt, besteht in der Flüchtigkeit ihrer Wirkung; sie „schreibt in's Wasser". Ein Streben nach um so stärkerem momentanen Erfolg, Empfindlichkeit über Tadel, gereizte, nervöse Stimmung wird dadurch erklärbar, selbst entschuldbar, den höheren Künstler stärkt dagegen das Bewußtsein der Intensität und des stillen Nachwirkens der Wirkung.

s. Der Gegensatz der Style in der Poesie spricht sich so schlagend in der Schauspielkunst aus, daß er durch sie in volles Licht tritt, an ihr auf's Belehrendste nachgewiesen werden kann. Dem plastischen Charakter des antiken Drama's entsprach die Maske, der Kothurn, die feierlich typische Kleidung, das einfach große System der Bewegungen, wodurch der Schauspieler als wandelnde Statue erschien, der recitativartige, stellenweise in Gesang übergehende Vortrag. Hier galt es nur die substanziellen, gewaltigen Grundzüge; die Durchführung in das Spezielle und Individuelle, die feinere Schattirung war ausgeschlossen. Es hieng dieß Alles mit der Scenerie, zu der wir erst im folg. §. übergehen, namentlich dem Spiel im hellen Tageslichte zusammen. In Allem ist das moderne Spiel das gerade Gegentheil, das volle Bild des malerischen Styls im Gegensatze des plastischen; hier wird durchaus spezialisirt, detaillirt, während dort generalisirt wird, hier ist Alles porträtartig, physiognomisch. Allein der Gegensatz

Digitized by Google

erneuert ſich innerhalb dieſes Styls; theils iſt er ein nationaler ebenſo wie in der Poeſie: Italiener und Franzoſen haben in der hohen Tragödie immer noch etwas Geſang-artiges, Recitativ-ähnliches im Vortrag, ſtrenge, gemeſſene Regel, einfach große Bewegung, plaſtiſches Verweilen im Spiel, in der Komödie bringt wenigſtens die generelle Behandlung der Charaktere eine geringere Individualiſirung mit ſich. Die franzöſiſche Art war mit der poetiſchen Dramaturgie und geſammten conventionellen Disciplin in Deutſchland eingedrungen und ward von Eckhof geſtürzt, der die wahre und individuelle Sprache und Tonleiter der Natur zum Geſetz erhob. Nun aber riß mit dem bürgerlichen Drama und ſeiner proſaiſchen Redeform, dann mit dem wilden Schrei der Sturm- und Drang-Periode ein Grad des Naturalismus ein, der eine neue Reaction des plaſtiſchen, claſſiſch idealen Styls hervorrufen mußte: er knüpfte ſich an Göthe's und Schiller's claſſiſche Werke, man führte ſogar wieder franzöſiſche Tragödieen in den Kampf. Dieß führte abermals in gleichtöniges Pathos, jambiſche Modulation ohne Naturwahrheit des Tonfalls, kaltes Anſtands-Syſtem; die entgegenſtehende Richtung mußte abermals ihr Recht zurückfordern. Seither ſuchen wir einen charakteriſtiſchen Styl, der naturwahr individualiſirt und doch ideal iſt, wie in der Poeſie und in allen Künſten, aber dem richtigen Begriffe des Zieles bringt die Zeit nicht die hinreichende Kraft und Friſche entgegen, den falſchen Ueberſchuß der Reflexion fühlt man nirgends mehr, als auf dieſem Gebiete. — Statt alles Weiteren beſchränken wir uns hier, auf das treffliche Werk von Ed. Devrient: „Die Geſch. d. deutſchen Schauſpielkunſt“ zu verweiſen.

§. 922.

Die Schauſpielkunſt ſetzt die Bühne voraus: die Baukunſt, die Malerei und als Stimmungsmittel die Muſik verbinden ſich mit ihr und es entſteht eine Vereinigung aller Künſte, in welcher die Poeſie der beſtimmende Mittelpunct iſt (vergl. §. 544 a.). So kehrt denn dieſe zu der bildenden Kunſt im eigentlichen Sinn, hiemit die geſammte Kunſt auf ihrer Spitze zur Unmittelbarkeit zurück und erreicht hiedurch eine äſthetiſche Wirkung auf die Gemüther, welche auch zu einer ſittlich politiſchen Macht wird.

Der ganze Inhalt unſerer Kunſtlehre erſpart uns eine Widerlegung der R. Wagner'ſchen Theorie von einer Verbindung ſämmtlicher Künſte im Theater, von einem Kunſtwerke, das Drama, Oper, Tanz und hiemit lebendige Plaſtik, Gemälde und architektoniſche Schönheit gleichzeitig in der Art ſein ſoll, daß wenigſtens die erſteren dieſer Künſte zu gleichen Theilen in der Verbindung wiegen. Jede Kunſt hat das ganze Schöne auf ihre Weiſe und es gibt daher keine andere richtige Verbindung von Künſten,

Digitized by Google

als eine solche, worin entschieden Eine Kunst herrscht, die andere, oder die andern nur mitwirken; die Verschüttung dieser festen Gesetze ist moderner Ueberreiz und führt praktisch zum überladenen, phantastischen Opernpompe. — Auf die untergeordneten Formen, worin Poesie mit Gesang und Musik wechselt, die Mischgattungen zwischen Oper und Drama: Melodrama, Singspiel, Vaudeville konnten wir uns bei dem Umfang der großen Aufgabe nicht einlassen. — Die Musik wirkt denn in dieser Verbindung der Künste nur als Stimmungsmittel vor und zwischen den Acten, vorbereitend, auflösend mit. Was die Bühnen-Einrichtung betrifft, so können wir nur im Ganzen und Großen hervorheben, wie sich der Gegensatz der Style auch hier ausspricht. Das Tageslicht gehört wesentlich zu dem plastischen Style der antiken Mimik; das Lampenlicht ist malerisch, wird auf die Bühne concentrirt und beleuchtet mit berechneter Sammlung der Strahlen das detaillirende Spiel. Malerisch ist auch die größere Tiefe der modernen Bühne und ihre vollere Scenerie; die antike kannte nur offene Räume, diese stellt ebensosehr, ja häufiger innere Wohnräume dar und weist dadurch Hand in Hand mit der Poesie auf die Ausbildung des Innerlichen im Privatleben. Von den Extremen der Dürftigkeit und des falschen Pomps auf unsern Theatern ist in Kritik und Aesthetik oft und hinreichend gesprochen. Uns beschäftigt hier die wesentliche innere Bedeutung einer Anstalt, welche alle sinnlichen Mittel zusammenfaßt, um den geistigen Gehalt der Poesie mit der Macht des Augenblicks und den Wirkungen für Auge und Ohr in tausende von Gemüthern zu werfen. Wir haben schon die dramatische Poesie an sich als die Spitze aufgefaßt, mit welcher das System der Künste in sich zurückläuft und seine Gegensätze in erfüllte Einheit zusammenschließt (§. 895); in ihrer Verbindung mit Schauspielkunst und Bühne gestaltet sich dieser Zusammenschluß noch spezieller, indem das subjective geistige Weltbild nicht nur für die innere Vorstellung, sondern auch für die äußeren Sinne objectiv wird, und auch dieß nicht in unbewegter Ruhe, sondern mit wirklicher Bewegung und wirklich tönender Sprache. Da diese nun wesentlich ist, da nicht mehr, wie in der Poesie an sich, die Schrift genügen kann, so ist das Element der Musik, der Ton, wiewohl in der veränderten Potenz der Sprache, im eigentlichen Sinne des Worts mit der Dichtkunst vereinigt, und ebenso, was wichtiger ist, in Architektur und Scenerie die bildende Kunst mit ihrer eigentlichen Wirkung auf das äußere Auge. Durch die theatralische Execution des Drama's biegt sich also die Kunst auf ihrem geistigsten Gipfel auch in dieser unmittelbaren Bedeutung zu ihrem Anfang, zu ihrer ersten Hauptform um. So entlädt sich nun hier der höchste Kunst-Inhalt als Blitz der augenblicklichen, vollen, ganz geistigen und ganz sinnlichen Wirkung und hiemit öffnet sich wie in keiner andern Form die Kunst in das Leben. Sie kann nicht weiter inner-

Digitized by Google

halb des eigenen, rein äſthetiſchen Cirkels, ſie hat Alles durchlaufen, erfüllt, zuſammengefaßt, ſie durchbricht den Kreis und ergießt ſich in die Wirklichkeit des Menſchenlebens. Es kann auch hier nicht ihre Abſicht ſein, direct ſittlich, politiſch zu wirken, wenn ſie ächte Kunſt bleiben will, aber die rein äſthetiſche Wirkung des Drama's auf der Bühne läßt ungeſucht und mit innerer Nothwendigkeit unendliche Wirkungen im Menſchen und Bürger zurück, wie kein anderes Kunſtwerk, Wirkungen, welche ſich durch die Gewalt der gemeinſchaftlichen Erſchütterung, die in Einem Momente ganze Maſſen durchzittert, in jedem einzelnen Zuſchauer ſo verſtärken, als erweiterte und vervielfachte ſich ſein Herz um ſo viele Herzen, als hier gemeinſchaftlich ſchlagen und pochen. Wenn man von Schiller's Abhandlung: „Die Schaubühne als moraliſche Anſtalt betrachtet" die unrichtigen Begriffe von direct ſittlichem Berufe der Kunſt abzieht, ſo bleibt immer noch dieſe große Wahrheit zurück. Hier, vor dieſem majeſtätiſchen Thore, das ſich nach dem wirklichen Leben öffnet, iſt das Syſtem der Aeſthetik zu Ende; das andere Grenzgebiet, das wir noch zu betreten haben, liegt ſchon entſchieden außerhalb.

Digitized by Google

Anhang zur Lehre von der Dichtkunst überhaupt.

Satyrische, didaktische Poesie, Rhetorik.

§. 923.

Außer dem Schritte, wodurch die Poesie schließlich innerhalb der reinen Kunstsphäre sich mit andern Künsten verbindet, ist nur noch der eine möglich, wodurch sie sich nach dem fremden geistigen Gebiet öffnet, woran sie am nächsten grenzt: der Prosa (vergl. §. 848). Es entsteht eine Mischung des Schönen mit dem Wahren und Guten, welche, obwohl nicht rein ästhetisch, doch von großer allgemein menschlicher, geschichtlicher Bedeutung ist. In keiner andern Kunst ist dieß Grenzgebiet so ausgedehnt und mannigfaltig.

Die Kunst kann innerhalb ihrer selbst nicht weiter, sie tritt über ihre Grenze hinaus und geht verschiedene Mischungsverhältnisse mit der scheinlosen, von der ästhetischen Einheit mit dem Bilde gelösten Idee, mit der reinen Darstellung des Wahren und Guten ein. Von anderem Standpuncte, vom Boden der Prosa gesehen, ist es umgekehrt ein Uebergreifen dieses Gebiets in das ästhetische, eine Vermählung der nackten Wahrheit mit dem Schönen, eine Erhebung, wenn man will; „die Fußgängerinn Prosa entlehnt das Fuhrwerk der Dichtkunst" (Plutarch V. d. Lect. d. Dichter C. 2). Diese zwei Auffassungen widersprechen sich nicht, sondern heben sich in den Begriff eines Entgegenkommens beider Sphären auf; praktisch findet in unbestimmten Uebergängen bald der eine, bald der andere Standpunct seine Anwendung, denn bei dem einen Poeten ist es mehr Nachlassen der Dichterkraft, bei dem andern Aufstreben vom Abstracten zum Anschauungsvollen, was dem Prozesse zu Grund liegt, durch welchen lehrhafte oder satyrische Erzeugnisse entstehen. Das Wesentliche ist immer, daß von der Idee, vom Allgemeinen aus das Bild gesucht und äußerlich hinzugezogen wird, es gibt aber unendliche feine Unterschiede der Innigkeit oder Aeußerlichkeit im Anklingen und Mitklingen des ästhetischen Elements und die Grenze, wo das reine organische Band der Bestandtheile bricht oder die Kraft nicht reicht, es zu

Digitized by Google

knüpfen, ist so zart, daß sie nur im Einzelnen am concreten Kunstwerk aufgedeckt werden kann. Daß wir den Werth der Formen, welche hier noch zu betrachten sind, darum nicht überhaupt herunterſetzen wollen, weil wir sie, wenn der rein ästhetische Maaßstab angelegt wird, als blos anhängende bestimmen, dieß ist bereits in §. 742, Anm. 1. ausgesprochen, wo von den verwandten Seitenzweigen der Malerei die Rede war, der einzigen Kunst, welche mit der Poesie den Uebergang in ein gemischtes Grenzgebiet von so großer Ausdehnung und Fülle theilt. Das ästhetische Urtheil zieht seine Strenge zurück, sobald nur zugestanden wird, daß das Gemischte eben nur gemischt ist; das Leben ist reich an Formen und gerne leiht die eine der andern ihre Mittel. Satyre und Didaktik nebst Rhetorik gehören zu den gewaltigsten Hebeln des ethischen, politischen Lebens und die Bewegung der Geschichte wäre ohne sie nicht zu denken. Ihr Wesen und ihre reichen, gerade durch ihre gemischte Natur schwierigen Formen sind daher der gründlichsten Untersuchung werth, aber in gesonderter Behandlung oder als Anhang einer Poetik; die Aesthetik ist durch den großen Umfang ihres Ganzen zur Kürze genöthigt. Daß aber dieses Gebiet nur einen Anhang der Lehre von der Poesie, nicht einen Theil derselben bilden kann, bedarf längst keines Beweises mehr; eher wäre es der Mühe werth, zu erklären, wie es kam, daß man so lange die grobe logische Sünde der Eintheilungen übersehen konnte, die das Didaktische und Verwandte dem Epischen, Lyrischen, Dramatischen coordinirten. Schon der erste Blick zeigt, daß eine Erscheinung, welche, außer andern, unbestimmteren Formen, wechselnd die Gestalt des einen oder andern dieser drei Zweige annimmt, nicht einen Zweig neben denselben bilden kann. Der innerste Grund lag in der Verkennung des reinen Wesens der Poesie; diese geistigste aller Künste, die als solche am nächsten an dem Gebiete der Prosa liegt, verbarg dem noch ungeübten Auge den unendlichen Unterschied des Wahren, das ganz in reinen Schein verwandelt ist, von dem Wahren, das sich nur nebenher mit dem Scheine bekleidet. Man sah, wie die Dichtkunst nach allen Seiten vielfacher und massenhafter, als es irgend einer andern Kunst möglich ist, in dieß gemischte Gebiet übergeht, und man übersah die feine, aber scharfe Linie, welche auf allen Puncten dieses Austretens überschritten wird. — Uebrigens ergibt sich nun (vergl. §. 546. 547) eine merkwürdige Parallele mit derjenigen Kunst, welche, die entfernteste von der Poesie, am Eingange des Systems der Künste liegt, mit der Architektur. Wie jene mit dem ethischen Gebiete, so ist diese mit dem des Zweckmäßigen durch die engsten Bande verflochten. So mündet die Kunst an ihrem Anfangs- und Endpuncte in das außerästhetische Gebiet: dort erhebt sich ihre Basis auf dem breiten Boden des praktischen Bedürfnisses, hier streckt sich ihr Gipfel in die Luft der schmucklosen Wahrheit.

Digitized by Google

§. 924.

Am nächsten der reinen Poesie steht die Satyre. Sie unterscheidet sich innerhalb ihres allgemein negativen Charakters in eine negative, indirecte und eine positive, directe. Beide wenden komische Mittel an, die erstere aber erhebt sich je nach Geist und Stimmung in das Gebiet der rein ästhetischen Komik (vergl. §. 547). Sie folgt in ihren bestimmteren Bildungen den Gebieten der reinen Poesie, liebt, wie die verwandte Richtung der Malerei (vergl. §. 742), die Caricatur und erzeugt auf diesem Wege komische Gegenbilder der großen Hauptzweige (bei speziellerer Richtung auf die Form Parodie und Travestie). Die zweite Art der Satyre ist prosaischer und versinkt in das Dürftige und Gemeine, wenn sie nicht, obwohl zunächst immer auf Einzelnes gerichtet, in das Allgemeine und Große geht und aus dem Pathos der Idee fließt.

Wir stellen die Satyre vor das Didaktische, da der Gang, der sich schrittweise vom rein Aesthetischen entfernt, hier der natürlichere ist. Es kann nicht auffallen, wenn der Grund ihres engeren Verhältnisses zur ächten Poesie in die Negativität ihres Verhaltens gesetzt wird; denn negativ ist seinem Wesen nach das ganze Gebiet der komischen Dichtung, an welches sich die Satyre lehnt, sofern alles Komische das Bewußtsein des wahren Verhältnisses von Idee und Bild aus dem schlagenden Widerspruche seiner Verkehrung, also durch eine Negation erzeugt. Der Unterschied, wie er schon bei Betrachtung der Caricatur in der Malerei (§. 742, Anm. 1.) hervorgehoben ist, beruht darin, daß die Phantasie in Erzeugung des rein Komischen dennoch naiv, harmlos zu Werke geht, also das Verfahren positiv ist, während die Satyre, geführt von stoffartigem Unwillen gegen die verkehrte Wirklichkeit, an die sie mit Bewußtsein den Maaßstab der Idee hält, auch in der Grundstimmung ihres Verfahrens negativ ist. Hier aber macht sich ein Unterschied geltend: eine im engeren Sinne negative Form stellt sich mit entschiedenem Anspruch auf höheren poetischen Werth neben eine solche, die, unbeschadet der negativen Natur des ganzen Gebietes, also nur beziehungsweise positiv verfährt und prosaischer ist. Man bezeichnet den Unterschied gewöhnlich als den der lachenden, harmlosen und der strafenden, scharfen Satyre. Der Sprachgebrauch ist nicht passend; die negative oder indirecte Satyre ist immer gewaltsamer, als es scheint, und geht zu sichtbar gewaltsamer Form über, und die directe, positive Satyre kann auch mild predigen. Es fragt sich nun, wie und warum die erstere der reinen Komik näher steht. Zunächst, wenn man nicht die Grenze zwischen dieser und der Satyre verwischen will, muß man als das Spezifische der letzteren jene Grundlage des Unwillens, der Bitterkeit gegen die Welt, die dem Maaßstabe der Idee widerspricht, die unpoetische Grundstimmung festhalten. So

Digitized by Google

iſt ein Schelten und Schimpfen auf das griechiſche Leben, wie es geworden, der Grundzug der Ariſtophaniſchen Komödie, ſo beginnt J. P. Fr. Richter mit Ergießung Swift'ſcher Galle. Dieß Ausſprechen der Bitterkeit iſt eigentlich poſitive, directe Satyre, allein bei ruhigerem, objectivem Ueberblick und reicher Begabung entwickelt ſich von ſolchem Ausgangspunct eine andere Form des Verhaltens. Die Idee, der Maaßſtab der Dinge, wie ſie ſein ſollen, wird nicht mehr ausdrücklich fixirt und für ſich hingeſtellt, ſondern als eine verhüllte Macht, als verſchwiegen wirkende Folie den Dingen untergeſchoben; nun wird nicht mehr direct geſagt: ſo ſollte die Welt ſein und ſo iſt ſie doch nicht, ſondern die geſchilderten Gegenſtände ſelbſt müſſen dieß durch ihre Widerſprüche, ihre Mißgeſtalt bekennen. Hier verändert ſich denn Grundſtimmung und Verfahren. Jene iſt nicht mehr die ausſchließlich bittere, denn dem Unterſchieben liegt ein Gefühl der Wahrheit zu Grunde, daß doch wirklich die Macht der Idee ſelbſt in der argen Welt nicht zu Grunde gehen kann; wie tief der Zorn und Aerger ſein mag, er wendet ſich doch unwillkürlich zum freieren, unbefangeneren Lachen; er iſt geneigt, das Böſe für Thorheit zu nehmen, wie die ächte Komik; das Verfahren, die Darſtellung wird anmuthig, leicht, ſpielend, liebenswürdig, nachläßig, geht in das objective Verfahren über, gibt ein Weltbild, und dieß wirkt wieder zurück auf die Stimmung, denn der Dichter muß Liebe für ſeine Narren gewinnen, wenn er in längerer Beſchäftigung, wie ſie ein ausführlicheres Gemälde, z. B. die beſtimmte Form des Romans mit ſich bringt, mit ihnen umgeht. Nur darf man immer nicht ohne Weiteres von Harmloſigkeit reden, denn mag auch das ganze Bild mit Liebe gepflegt ſein, die Bitterkeit und das Schelten bricht doch im Einzelnen herb genug durch. Die Satyren des Horaz gehören der ſogenannten lachenden Form an, aber von durchgehender freier Komik iſt doch auch hier nicht die Rede. Ein Hauptmerkmal des Unterſchieds von der freien Komik iſt nun immer die Neigung zum Uebertreiben, zur Caricatur. Der Prozeß, welcher dem Wirklichen die Idee als Folie unterlegt, hat im rein Komiſchen nicht ebenſo nothwendig dieſe Wirkung, weil es nicht von derſelben bewußten Schärfe der Entgegenſetzung ausgeht. Auch die lachende Satyre faßt die Wirklichkeit hart und gewaltſam mit dem Maaßſtabe der Idee an und zwingt ſie, ihre Verkehrtheit durch Ueberladung des Häßlichen zu bekennen; auch die Sittengemälde eines Horaz ſind Caricaturen. Wie die Malerei (vergl. §. 742, a.) ſteigert nun auch die Poeſie dieſe Form bis zum phantaſtiſch Ungeheuren. Die wild gährende Phantaſie eines Rabelais und Fiſchart gibt eine Anſchauung davon. Ariſtophanes iſt trotz ſeinem phantaſtiſchen Bilden nicht ebenſo frazzenhaft, ordnet ſeine grottesken Schöpfungen zu gerechten Kunſtwerken und erhebt ſich daher von der Grundlage der ſatyriſchen Caricatur unzweifelhafter zur reinen Komik. Ein anderer Zug der

Digitized by Google

Satyre im Unterſchiede von der ächten Poeſie iſt ihre Neigung, einzelne gegebene Formen und Erzeugniſſe der Poeſie in's Komiſche zu ziehen, ſei es durch Unterſchiebung eines kleinen Subjects unter die Prädicate des großen und heroiſchen im parodirten, ſei es durch Belaſſung des Subjects und Vertauſchung der großen Prädicate mit kleinen und ungereimt modernen im traveſtirten Originale. Der ächte Komiker beſchenkt ſtatt deſſen die Literatur mit einer neuen Form: Cervantes parodirte oder traveſtirte, wie wir ſchon zu §. 882 hervorgehoben, nicht die Ritter-Romane, ſondern ſchuf in ſeinem ironiſchen Bilde des Zuſammenſtoßes der ritterlichen Romantik mit der wirklichen Welt den modernen, realiſtiſchen Roman. Gerade die Geſchichte des Romans zeigt übrigens belehrend die mancherlei Uebergänge zwiſchen Satyre und Komik. So erſchien in Deutſchland manches Satyriſche in Romanform gegen den puritaniſchen Geiſt der Romane nach Richardſon, gegen den Idealiſmus Klopſtock's, gegen Phyſiognomik, gegen Genieweſen, Orthodoxie, Excentricität aller Art, bis dieſe unreifen Bildungen unter wachſendem Einfluß der engliſchen Humoriſten, welche ſelbſt von der Ironie gegen Richardſon's abſolute Tugendmuſter ausgegangen waren, in J. P. Fr. Richter einen relativen, an unzweifelhaft ächter Komik jedenfalls reichen Abſchluß fanden. — Hiemit ſehen wir bereits, wie die Satyre den Zweigen der reinen Poeſie folgt, zunächſt dem epiſchen. Das komiſche Epos, das nichts als eine Parodie oder Traveſtie der Gattung iſt, haben wir bereits hieher verwieſen. Das Lyriſche muß einem Verhalten, das am liebſten mit wiederholten einzelnen Stichen ſich gegen die Welt wendet, natürlich eine beſonders angemeſſene Form ſein. Daß die Lyrik der Betrachtung und in dieſer vorzüglich das Epigramm ihr natürlicher Boden iſt, ergibt ſich von ſelbſt, aber darum iſt ihr doch das leichte Lied nicht verſchloſſen; je mehr ſie ſich allerdings in deſſen Ton verſetzt, um ſo mehr erhebt ſie ſich auch in den Humor. Ein ſchönes Beiſpiel hievon ſind Göthe's „Muſen und Grazien in der Mark“: man ſieht hier recht, welche freie Leichtigkeit in dieſer Hand Alles, ſelbſt die harte Waffe des Spottes, gewinnt. Das politiſche Spottlied muß freilich ſchwerer wiegen, doch gibt es auch hier einen reichen Unterſchied von Formen bis zu der Heiterkeit der ächten Komik. Zum Dramatiſchen kann die der Satyre beliebte Geſprächsform gezogen werden. Lucian hat das Muſter gegeben, wie man das Ausgelebte und Verkehrte in eigener Perſon auftreten und in der Dialektik der Wechſelrede ſeine inneren Widerſprüche naiv bekennen laſſen muß; Horaz geht vielfach in dieſe belebte Form über. Das ſechszehnte Jahrhundert hat ſie rüſtig aufgenommen; wir erinnern nur an U. v. Hutten's Geſpräch: die Anſchauenden. Auch die Briefform nähert ſich, wenn ſie verſchiedene Perſonen auftreten läßt, dem Dramatiſchen; Meiſterwerk für alle Zeit bleiben die Epistolae obscurorum virorum. Je

Digitized by Google

mehr ſich aber die Satyre zum eigentlichen Drama entwickelt, deſto mehr iſt ihr der Aufſchwung zum ächt Komiſchen geſichert, ja mehr noch, als im Epiſchen, weil die Selbſtverwandlung des Dichters in ſeine Perſonen ihn entſchiedener aus dem Standpuncte der Entgegenſetzung gegen die Welt, der ſeine Grundlage bildet, in die Trunkenheit des wirklichen Humors hineinreißt. Auf Ariſtophanes haben wir in dieſer Beziehung ſchon öfters hingewieſen. —

Die directe oder poſitive Satyre hält das Ideal ausgeſprochener Maaßen an den Gegenſtand, zeigt deſſen Schlechtigkeit in offenem Angriff auf und gehört alſo entſchiedener dem Boden der proſaiſchen Trennung zwiſchen der Idee und der Welt an. Sie verfährt daher auch meiſt monologiſch, tritt in Briefen, Abhandlungsform u. dergl. in der eigenen Perſon auf. Es iſt damit zugleich geſagt, daß, wie in der Stimmung die freie Heiterkeit, welche ihre Narren liebt und geneigt iſt, das eigene Ich unter den komiſchen Widerſpruch zu ſubſumiren, ſo im poetiſchen Acte die Objectivirung nicht eintritt; daher in Vergleichung mit den Zweigen der Poeſie nur eine Verwandtſchaft mit dem Lyriſchen übrig bleibt. Die directe Satyre wäre daher überhaupt nicht äſthetiſch, ſondern ethiſch, wenn ſie nicht im Einzelnen komiſcher Mittel, natürlich im Weſentlichen des Witzes, ſich bediente, und da die objectivſte Form des Witzes die Ironie iſt (vergl. §. 201—204), ſo folgt, daß ihr Verfahren, wenn ſie zu dieſer greift, am nächſten an die höhere und freiere Natur der indirecten Satyre grenzt. Das Lob der Narrheit von Erasmus und die ironiſchen Abhandlungen von Liscow mögen als Beiſpiele genannt werden. Allein hier ſchwächt ſich auch die praktiſche Gewalt einer Aeußerung des Geiſtes ab, die als beißendes Salz der trägen Maſſe des geſchichtlichen Lebens unentbehrlich iſt. Verdorbene Zuſtände wollen nicht mit der verſteckt lachenden Ironie, ſondern mit der ätzenden Schärfe einer gründlichen Erbitterung bearbeitet, durchbohrt ſein, der äſthetiſche Standpunct weicht dem ethiſchen, dem das Verhüllte zu matt, zu ſchwächlich iſt. Fortgeſetzte Ironie iſt daher etwas Veraltetes, iſt Rokoko, wir ertragen das ſchleppende Hinterhalten nicht mehr. Es verſteht ſich, daß, je mehr bei dieſem poſitiv ſatyriſchen Verhalten der äſthetiſche Standpunct hinter den ethiſchen zurücktritt, deſto ausdrücklicher ein reiner Haß gefordert werden muß, der aus der Idee fließt: „die Abneigung könnte auch eine blos ſinnliche Quelle haben und lediglich in Bedürfniß gegründet ſein, mit welchem die Wirklichkeit ſtreitet, und häufig genug glauben wir einen moraliſchen Unwillen über die Welt zu empfinden, wenn uns blos der Widerſtreit derſelben mit unſerer Neigung erbittert; — die pathetiſche Satyre muß jederzeit aus einem Gemüthe fließen, welches vom Ideale lebhaft durchdrungen iſt“ (Schiller Ueber naive und ſentim. Dichtung. Werke B. 18, S. 252. 254). Die Satyre hat von einem durchaus perſönlichen, wilden Schimpfen und

Digitized by Google

Schelten in der jambischen Poesie der Griechen (Archilochos) ihren Ausgang genommen; als eine Art von Vorübung für die Komödie hat das seine natürlichen Wege, aber fixirt, wie in den späteren Satyren der Italiener und in den Gemeinheiten eines Murner, wird es abscheulich. Nicht die Einzelheit, Persönlichkeit des Objects ist das Verwerfliche; was packen will, muß einen greiflichen Gegenstand haben, und soll der Gegenstand gründlich durchbeizt und durchpfeffert werden, so kann der Satyriker nicht genug spezialisiren, auch die Farben mögen grell sein, wenn nur das Häßliche nicht die furchtbare Erdenschwere behält, wie in einem Juvenal. Das Wesentliche aber ist, daß das nächste Object immer nur der Punct sein soll, an welchem ein allgemeines Uebel angefaßt wird, und wir werden den Satyriker um so mehr achten, wenn dieses Uebel zugleich mit Macht bekleidet ist, wenn es Muth fordert, es zu bekämpfen. — Die Satyre fällt im Ganzen und Großen naturgemäß in Zeiten der Auflösung; die späte Zeit Roms und das sechszehnte Jahrhundert, dieses freilich so viel frischer und von Morgenluft bewegt, waren ihre Blüthe-Perioden.

§. 925.

1. Der eigentlich didaktischen Poesie gehen mit dem Charakter ungeschiedener Ursprünglichkeit in Epos und Drama Erzeugnisse voran, welche den
2. Lehrgehalt als religiöse Thatsache aussprechen. In ausgebildeter Gestalt schließt sie sich an die epische Dichtung als Beispiel, Parabel, Fabel und beschreibendes Gedicht. Die naivste unter diesen Formen, verwandt mit
3. dem Thier-Epos, ist die Fabel. Zu der lyrischen Dichtung gesellt sich die lehrende Ballade und Romanze, das Spruchgedicht oder die Gnome, Sprichwort, Räthsel, zu der dramatischen der lehrhafte Dialog und alle
4. die Formen, welche den Charakter pathetischer Monologe tragen. Daneben breitet sich ein unbestimmtes Gebiet aus, das bereits der prosaischen Abhandlung verwandt ist und seinen Zusammenhang mit der Poesie nur durch Schilderungen des Naturschönen rettet, durch die es mehr oder minder dem beschreibenden Gedichte sich nähert: das eigentliche Lehrgedicht.

1. Wir haben die Theogonie und das ursprüngliche religiöse Epos, das vor der Ausbildung der Kunstpoesie liegt, nicht in der Lehre von der epischen Dichtung, die gottesdienstlichen Acte, aus denen das griechische Drama hervorgieng, die Mysterien des Mittelalters und die religiösen Dramen der Spanier, die zwar der Kunstpoesie angehören, aber doch von jenen naiven Anfängen sich ableiten, nicht in der Lehre von der dramatischen Dichtung als bleibende Arten aufgeführt. Darstellungen des absoluten Religions-Inhalts in Form von Ereigniß,

Digitized by Google

Handlung, Leiden, kurz reiner Mythus, nicht blos eingewoben in menſchliche Handlung und Leiden, ſondern als eigentlicher und weſentlicher Stoff, iſt niemals ungemiſchte Poeſie, ſondern Lehrpoeſie. Es verhält ſich anders in der bildenden Kunſt, hier iſt das Vorführen der göttlichen Perſonen ein lebendiges Motiv, um rein und allgemein Menſchliches darzuſtellen, weil es mit der ſinnlichen Erſcheinung Ernſt wird; in der Poeſie dagegen, wo das Anthropomorphiſche nur durchſichtige Vorſtellung bleibt und doch die Geſtalt in durchgeführte Handlung geſetzt wird, fällt hier die überzeugende Kraft der Lebenswahrheit weg; dieſe kann einem Ganzen von faſt lauter tranſcendenten Geſtalten und Begebenheiten nicht zukommen, menſchliche Sympathie iſt nicht möglich, wo es keine Schuld, kein eigentliches Glück und Unglück gibt, und wo dieſe nicht möglich iſt, bleibt nur das Verhältniß des Bewußtſeins zu reinen Ideen, die ihm unter poetiſcher Hülle eingeprägt werden. Freilich aber iſt bei dieſen primitiven Erſcheinungen des religiöſen Epos der Unterſchied von eigentlicher Lehrdichtung nicht minder einleuchtend: ehrwürdiger, feſter Glaube hält die großen Wahrheiten noch unbefangen in ſinnlicher Form feſt und iſt wirklich überzeugt, Thatſachen, Geſchichte und Handlung vorzutragen, zu vernehmen. Es iſt dieß der Antheil der Phantaſie an der Religion, durch welchen dieſe die zweite Stoffwelt ſchafft (§. 416 ff.), und darin eben ruht die innigere Verwandtſchaft dieſer altehrwürdigen Lehrpoeſie mit der ächten Dichtkunſt; der Unterſchied aber liegt, wie geſagt, darin, daß dieſe niemals die zweite Stoffwelt ohne die urſprüngliche gibt und immer irgend einen Grad von äſthetiſcher Lockerung des unfreien Scheins vorausſetzt (vergl. §. 417. 418).

Die eigentliche Lehrpoeſie dagegen hat entweder bei übrigens phantaſieloſer Bildung den unfreien Schein in religiöſen Dingen behalten, aber auf Verſtandsgründe geſtützt und das iſt ebenſo gut, wie wenn ſie ohne dieſen proſaiſch geretteten Phantaſie-Antheil bildloſe Wahrheit vortrüge, oder ſie hat ihn aufgehoben und dann tritt eben der letztere Fall ein, die Zuthat der Phantaſie aber legt ſich nachträglich an den ſo getrennten und für ſich bewußten Gehalt. Eine genauere Erörterung der Heſiodiſchen Theogonie und des Verwandten in der griechiſchen Literatur gehört nicht hieher; dieſelbe hätte übrigens Alles, was die orientaliſchen Religions-Urkunden von ausdrücklich und zuſammenhängend vorgetragener Götterlehre, Göttergeſchichte enthalten, ebenfalls zu berückſichtigen. Aus der nordiſchen Welt reihen ſich daran die Edda-Lieder mythiſchen Inhalts und aus der althochdeutſchen die Evangelien-Harmonien Otfried's und die altſächſiſche, der Heliand. Dante, Milton, Klopſtock dagegen gehören der Kunſtpoeſie an und ſind in der Darſtellung der Formen des Epos beleuchtet worden, es weiſen aber die Bemerkungen in jenem Zuſammenhang herüber in den Begriff des Gebietes, in welchem wir uns nun befinden. So hat denn auch

Digitized by Google

das Drama urſprünglich vermeintliche Geſchichte, abſolute Geſchichte, Glaubensgehalt als Thatſache dargeſtellt und das moderne Schauſpiel iſt aus den Myſterien, wie das antike aus den Dionyſiſchen Feſt-Aufführungen, hervorgegangen; die geiſtlichen Dramen der entwickelten Kunſtpoeſie aber, wie ſie eigentlich nur in Spanien (vidas de Santos und autos sacramentales) geblüht haben, weben zwar den chriſtlichen Mythus in menſchliches Leben, Schuld und Schickſal ein, entziehen aber dieſem die rein menſchliche Wahrheit und Sympathie und ſind wirklich Nachkommen der Myſterien bei einem bigotten Volke, die keine Stelle in der Lehre von der Poeſie als ächte, des Bleibens werthe Formen finden können. Wir haben ſie bereits als Spezialitäten bezeichnet. — Eigentlich könnten wir nun zu der elementariſchen, großartig unbefangenen Lehrpoeſie auch das aus den dunkeln Zeiten vor der Kunſtdichtung überlieferte Gnomiſche, alle poetiſch vorgetragene, noch immer an den religiöſen Glauben geknüpfte ethiſche Wahrheit ziehen: einen Theil der ſogenannten Orphiſchen Poeſie, die Sprüche der ſieben Weiſen, das entſprechende Orientaliſche, wie es in poetiſcher Spruchform ſich durch die Religionsbücher der Inder und Perſer zieht, älteſte deutſche Spruchweisheit; allein wo immer Lebenswahrheit, nicht oder nur als Hintergrund der Anlehnung vermeintliche Thatſache vorgetragen wird, iſt die wirkliche Scheidung von Idee und Bild vorhanden und ſpricht ſich denn auch in der Zerſtücklung des Vorgetragenen, der Einzelheit der Sätze aus.

2. Wir haben ſchon bei der Satyre geſagt, daß es mancherlei Stufen und Miſchungsformen zwiſchen den beiden Enden: der organiſch bildenden Phantaſie und dem die äſthetiſchen Elemente nur äußerlich verknüpfenden Verfahren gibt. Die didaktiſche Poeſie geht immer vom geiſtigen Inhalt aus und von da erſt zum Bilde fort; ſie unterſcheidet ſich von der ſatyriſchen dadurch, daß ſie zwar vorausſetzt, das Leben entſpreche noch nicht dem, was es ſein ſoll, der Idee, aber es bei der bloßen Vorausſetzung beläßt, nicht die Anſchauung des Verkehrten und Erbitterung darüber zu Grunde legt. Es fehlt ihr daher die Leidenſchaft, welche die Phantaſie zu jenem negativen, komiſchen Acte aufbietet, den wir kennen gelernt haben; aber von der einen Seite belebt ſich ihre größere Nüchternheit durch die Wärme der Ueberzeugung und Geſinnung, von der andern kann leicht und unbefangen ein Anſchauungsbild an die Idee, welche den Lehrgehalt bildet, anſchießen und innig damit zuſammenwachſen, ſo daß die Lehre als das posterius erſcheint, das nur ſo von ſelbſt aus der Anſchauung hervorſpringt. Dieß liegt denn am reinſten vor in den Formen, die ſich an die epiſche Dichtung anſchließen. Das Beiſpiel (nicht im mittelhochdeutſchen Sinne, wo es Fabel und jede didaktiſche Erzählung bedeutet, ſondern im gewöhnlichen modernen Sprachgebrauche verſtanden,) bringt zum Beleg einer Wahrheit einen Fall, eine Erſcheinung aus dem Leben ohne Fiction herbei, worin dieſe Wahrheit real

Digitized by Google

geworden ist oder immer auf's Neue wird; es gehört eigentlich ganz in die Prosa und wird hier nur erwähnt als belehrende Stufe der Leiter, die von da zur Parabel und Fabel führt. Idee und Bild fallen in dieser einfachen Form gar nicht und ebensosehr ganz auseinander: gar nicht, weil die angeführte Erscheinung eigentliche Wirklichkeit der vorgetragenen Wahrheit ist, ganz, weil diese Wahrheit in unbestimmt vielen andern Erscheinungen ebenfalls wirklich ist, woraus sogleich folgt, daß doch die Wahrheit, der allgemeine Begriff und das zu seinem Belege beigebrachte Einzelne sich nicht decken, denn sind deren viele, worin jener realisirt ist, so sind es auch vielerlei (verschieden nicht wie Individuen einer Gattung, sondern Individuen aus verschiedenen Gattungen), so sind in ihnen auch noch andere Wahrheiten wirklich; die Güte eines Beispiels besteht nur darin, daß die vorgetragene Wahrheit den wesentlichsten unter den Zügen des angeführten Wirklichen bildet. Die Parabel dagegen fingirt einen Hergang für ihren Zweck, hebt als Band zwischen ihm und der Wahrheit, die sie vortragen will, das tertium comparationis heraus und knüpft an dieses die letztere. Hat sie sich ihren Fall erfunden, so ist er eben ganz auf dieß tertium angelegt, und daß in solchem Hergang auch noch andere Gesetze, Wahrheiten liegen können, geht sie gar nichts an. Der Zusammenhang zwischen Idee und Bild ist daher loser, als im Beispiel, aber loser im Sinne des Freien, was sich das zweckmäßigste Anschauungs-Bild selber mit Phantasie schafft, und ebendadurch straffer. Die Parabel ist demnach eigentlich ein Gleichniß, aber ein entwickeltes, zur Erzählung ausgebildetes, episch gewordenes Gleichniß und diese Entwicklung hat ihren Grund darin, daß die vorzutragende Lehre nicht einfach, sondern vielseitig ist, eine Reihe von belegenden Momenten, eine Reihe von Vergleichungspuncten fordert (vergl. Babrios Fabeln übersetzt, nebst einer Abhandlung über die Fabel u. s. w. v. W. Hertzberg S. 93 ff.). Es ist in der Sache begründet, daß der Parabeldichter am liebsten einen Vorgang aus der Menschenwelt erdichtet, weil er hier die reichsten Vergleichungspuncte für seinen vielseitigeren Lehrgehalt findet. Dieser bewegt sich weniger im untergeordneten Gebiete der Lebensklugheit, als in dem hohen und ernsten der Ethik; die Parabel ist eine Bilderschrift, welche kindlichen Menschen erhabene und ehrwürdige, auf die Religion gegründete Wahrheiten des sittlichen Lebens einprägt und ihren frischen Geist durch die einleuchtende Zweckmäßigkeit erfreut und erfaßt. Der Lehrgehalt wird direct ausgesprochen: „das Himmelreich ist gleich" u. s. w.; der Parabel-Erzähler gesteht offen, daß das Bild blos Mittel ist; Nathan in der Parabel von den drei Ringen thut es zwar nicht ausdrücklich, aber es liegt im Anlasse, daß der Lehrzweck seiner Erzählung kein Geheimniß ist. — In der Fabel nun scheint auf den ersten Blick das Verhältniß zwischen dem Bild und dem Gehalte viel lockerer zu sein, als in der Parabel. Das Gleichniß

Digitized by Google

wird auch in ihr zur Erzählung, diese aber ist Fiction in viel engerem Sinne, denn sie leiht der unbeseelten Natur, Pflanzen, Bergen, Gewässern, einzelnen Organen des Körpers, vor Allem aber der Thierwelt Bewußtsein, Vernunft, Sprache und verlegt so Handlung in ein Gebiet, wo es nach Naturgesetzen keine gibt, freilich eine Handlung, die dem beobachteten Charakter der Naturwesen entspricht. Producte der menschlichen Kunst treten ebenfalls auf und werden wie beseelte Naturwesen aufgefaßt. Lehrhafte Fiction auf Grundlage der Naturbeobachtung ist also das Wesen der Fabel, nicht blos der Aesopischen, sondern der Fabel überhaupt. Daß auch geisterhafte Gestalten, Riesen und Zwerge, Götter, allegorische Personen auftreten, ändert nichts an diesem Charakter, denn sie werden in diesem Zusammenhange ganz ähnlich wie typisch einfache Thiercharaktere verwendet; daß sich die Fabel in Sammlungen jederzeit mit Parabeln gemischt hat, welche mit ihr unter Einem Namen befaßt werden, kommt nur von der nahen Verwandtschaft beider Formen und der Ungenauigkeit gewöhnlichen Sprachgebrauchs. Die Fabel vereinigt also Wunderbarkeit und Natürlichkeit. Die erstere Eigenschaft scheint denn eine Absichtlichkeit des Bildes, eine Aeußerlichkeit seiner Beziehung zu seiner Idee, einen Verlust an Einfachheit und schlichter Angemessenheit in Vergleich mit der Parabel zu begründen. Allein umgekehrt: der Vergleichungspunct ist durch die geläufige Einfachheit und Entschiedenheit der Züge, die von dem Naturwesen entlehnt werden, namentlich die schlechthin einleuchtende Analogie der allbekannten Thiercharaktere zu menschlichen Eigenschaften, Gesinnungen, so ganz schlagend, daß er mit voller Ungesuchtheit hervorspringt. Es ist nur ein unmerkbarer Ruck, der das Menschenähnliche zum Scheine des wirklich Menschlichen erhebt, ein augenblickliches scheinbares Ernstmachen aus einer Unterschiebung, die jedes lebendigen Menschen Phantasie leicht und gern mit den Naturgebilden vornimmt, am meisten die kindliche, und der Fabel gehört ursprünglich ein Auditorium, das wie die Kinder gewohnt ist, Bäume, Steine, Flüsse, Tische, Messer und Gabel, Fuchs und Wolf sprechen zu lassen. Es ist nichts zu verwundern, es versteht sich von selbst. Die Beziehung der vertrauten und einleuchtenden Eigenschaften der Naturwesen auf das tief verwandte Menschliche liegt nun eben schon in diesem Rucke zum scheinbar wirklich Menschlichen; der Dichter braucht daher die Moral gar nicht herauszustellen, sie wird, wenn er richtig und lebendig erzählt, in der Handlung selbst von den Acteuren ausgesprochen. Ja die Lieblichkeit und der Humor der Erzählung gewinnt unter der Hand ein Interesse für sich, einen selbständigen Werth, und die Fabel, indem sie mit dem Lehrzwecke spielt, hebt sich dadurch näher an die selbständige Poesie. Es hängt aber die Entbehrlichkeit des Epimythions noch anders zusammen: die Fabel stand ursprünglich nicht für sich, sondern gehörte dem Leben an, wurde bei Anlaß einer Situation, einer

Digitized by Google

Thatsache vorgetragen (Fabel des Menenius Agrippa) oder war Theil eines größeren Gedichts und dieser Zusammenhang gab von selbst die Beziehung, den Sinn (vergl. Hertzberg a. a. O. S. 128, dessen scharfsinniger Untersuchung wir überhaupt in diesen Erörterungen folgen). Erst die historische Aufbewahrung, die Nachahmung in der Kunstpoesie hat sie vereinzelt, ihr diese Beziehung genommen und dafür das ausdrückliche fabula docet aufgedrängt. Dadurch ist sie zugleich um ihren Grundzug, die Naivetät gekommen und selbst Lessing konnte epigrammatische Kürze mit kindlicher Einfachheit verwechseln. Es mag eine witzige, pointirte, satyrische Fabel berechtigt sein, aber sie ist ein später, moderner Ableger der wahren. Diese ist Eigenthum des frischen Auges, das die Natur liebevoll und unbefangen belauscht, das Thierleben nicht in der Studirstube, sondern in Wald und Feld, Stall und Hof beobachtet hat. Die Fabel ist im besten Sinne ein Stück rechter Bauern-Poesie. Daher ist sie auch nicht eigentlich ethisch; die Bauernklugheit entnimmt praktische Sätze, Regeln des Lebensverstands aus dem verwandten Naturleben, namentlich aus dem Egoismus, der Sinnlichkeit, der List des Thieres. — Parabel und Fabel sind demgemäß von so ursprünglichem Charakter, daß wir sie zu jenen unbefangenen, altehrwürdigen Urformen der Lehr-Poesie hätten stellen müssen, wenn sie nicht doch durch die Isolirung einer einzelnen Lebenswahrheit sich von einem Gebiete sonderten, das noch im großen, monumentalen Zusammenhange des mythischen Glaubens und seiner Phantasiewelt liegt. — Auf einen größeren Zusammenhang anderer Art weist allerdings die Fabel hin. Dieß ist die Thiersage. Sie belauscht die Thiere und hebt wie die Fabel das Menschenähnliche ihres Thuns in die Form des wirklichen Bewußtseins, der Sprache, allein sie hat nicht daneben den Menschen im Auge, um, was sie an den Thieren beobachtet, nun mit Lehr-Absicht auf ihn zu beziehen, das Interesse bleibt ihnen ungetheilt und sie werden zu freien, selbständigen Wesen, Personen für sich, wie in der Heldensage die Helden, daher auch mit Eigennamen, die ursprünglich Charakterbezeichnungen sind, wie diese ausgestattet. Es ist daher natürlich, daß die Hauptpersonen freie Waldthiere sind, Raubthiere von fest ausgesprochenem typischen Charakter, und die Thiersage weist auf die ältesten Zeiten des deutschen Volkes, dem sie ausschließlich eigen ist, auf frisches Wald- und Jägerleben zurück, das „die Heimlichkeit der Thierwelt" belauschte, sie athmet „Waldgeruch" (J. Grimm. Reinhart Fuchs Einl.). Nun kann aber der Mensch, der ein so nahe Verwandtes in der Natur liebend beobachtet und dichtend umbildet, nicht völlig sich selbst neben dem Gegenstande vergessen; er kann nicht dauernd in das Thier den Menschen ganz hineinsehen; der Mensch ist außerdem noch da und die Hinüberziehung muß eintreten, es muß einleuchten, daß ja dieß Alles ein sprechendes Bild des Menschenlebens ist; das Bewußtsein der Beziehung wächst mit dem

Digitized by Google

Verfolgen, dem Ausſpinnen der einzelnen Abenteuer und endlich ſpringt — nicht Lehrabſicht wie in der Fabel, aber *Satyre* als Bedeutung des Ganzen hervor, Satyre von jener negativen Art, die nur im Sinne der untergelegten Folie verfährt. Die Thierſage ſteht urſprünglich nur an ihrer Schwelle, ſie bewegt ſich aber nach und nach nothwendig über dieſelbe; das Ausſpinnen äußert ſich zugleich als der Trieb, ein zuſammenhängendes ſatyriſches Weltbild zu ſchaffen, daher ein Zug zur Verbindung der einzelnen Erzählungen, der ganz wie in der Heldenſage endlich zu einem Epos führt. Dieß Epos iſt denn die vollendete Ironie des Heldengedichts, ein Bild der Welt, wie ſie iſt, wenn man das Gewiſſen daraus wegläßt, ein Streit der allgemeinen Selbſtſucht, worin die liſtigſte jede andere überholt. Seine Vollendung fällt natürlich in eine ungleich ſpätere Zeit, ſie fällt zuſammen mit der Epoche, da die Nation jenes bittere Ding, das wir Erfahrung nennen, um eine Welt von Illuſionen erkauft und da ſie begriffen hat, was eigentlich Politik und was Pfaffenthum iſt, da „Reineke Fuchs wirklich zum Kanzler des Reichs geworden iſt“ (Roſenkranz Geſch. d. deutſch. Poeſie im Mittelalter S. 611). Es iſt eine etwas ſchwierige Frage, wohin man das Thier-Epos ſtellen ſoll: in die Lehre vom Epos, von der Satyre, oder neben die Fabel. Nur die innige Verwandtſchaft des bildlichen Stoffes entſcheidet uns für die letztere Anordnung. Vermöge derſelben iſt es nur natürlich, daß ſich Fabeln unter den Thierſagen finden, ja es fragt ſich, ob die Fabel nicht eine degenerirte, didaktiſch gewordene, zerſtückelte Thierſage ſei, wie J. Grimm annimmt; ſie iſt aber wohl vielmehr urſprünglich eine ſelbſtändige Schweſter derſelben. —

Aus dieſen uralten, urſprünglichen Gebieten führt uns nun ein freilich raſcher Sprung, wie ihn die Mannigfaltigkeit der Formen in dieſem gemiſchten Gebiete mit ſich bringt, zu dem *beſchreibenden* Gedichte. Es blühte im achtzehnten Jahrhundert, als die Poeſie mit allen Kräften nach der Natur, nach der Anſchauung drängte, aber das Grundgeſetz, daß ſie nicht malen darf, als hätte ſie ein räumlich Feſtes vor ſich (vergl. §. 847), noch nicht begriffen hatte. Nun gab man Naturſchilderungen ohne Handlung; hiemit war der ideale Gehalt in das unorganiſche Verhältniß geſtellt, daß er nicht als immanente Bewegung in den Darſtellungsſtoff ſelbſt eindrang, daher als Lehre *neben* denſelben treten mußte, und ſo kann keine Frage ſein, daß Werke wie Thomſon's Jahreszeiten, Brocke's irdiſches Vergnügen in Gott, Haller's Alpen, Kleiſt's Frühling in das didaktiſche Gebiet gehören, und zwar des objectiven Charakters der Schilderung wegen in deſſen epiſche Sphäre. — Noch iſt kurz ein Ausläufer der Poeſie nach einer andern Art der Proſa, nämlich der *hiſtoriſchen* Wahrheit zu erwähnen: die *Reimchronik*, ein Werk der Kindheit der Geſchichtſchreibung im Mittelalter; die Geſchichte iſt mit der Sage vermiſcht und ladet ſo zur Bearbeitung

Digitized by Google

in Versform ein. Von dem Verhältnisse der reifen Kunst der Geschichtschreibung zur Poesie ist in §. 848, Anm. die Rede gewesen.

2. Andere Formen der didaktischen Dichtung schließen sich dem Lyrischen an und am nächsten der ächten Poesie stehen offenbar die erzählenden lyrischen Formen, die bei unverhülltem Lehrzweck doch den indirecten Weg einschlagen, die Lehre in den Körper des Stoffes, etwa als Ausspruch in den Mund einer handelnden Person zu legen. Welcher Anmuth die didaktische Dichtung fähig ist, wie verkehrt es wäre, ihren Werth zu verkennen, wenn er nur an seinen Ort gestellt ist, zeigen so treffliche lehrende Balladen oder Romanzen, wie Göthe's Schatzgräber, Schiller's Theilung der Erde, Pegasus im Joche. Der Zauberlehrling neigt entfernt zum Didaktischen; es gibt unendliche Uebergänge. Dagegen dehnt sich nun das weite Gebiet des direct Didaktischen, das dem Lyrischen parallel läuft, in dem einfachen, unmittelbaren Aussprechen und Hinstellen ethischer, überhaupt praktischer Wahrheit, wobei das ästhetische Element nur als Gleichniß, Metapher u. s. w. seine dienende Rolle spielt: es ist das Gnomische, herausgenommen aus seinem Verhältniß als bloßes Moment im Lyrischen (vergl. §. 885, 1.): Spruch, Xenie, oder unter welchen Namen es auftreten mag, der Ausläufer der Lyrik der Betrachtung (vergl. §. 894), in kürzerer Fassung, einfachem Hinstellen einer Wahrheit dem Epigramm, in vollerer, aber an eine Situation geknüpfter Entwicklung der Elegie nachbarlich verwandt, ja mit ihr zusammenfließend. Es ist der reiche Schatz seiner Lebensweisheit, den ein Volk in der Form schöner Gedankenpoesie an den Grenzlinien seiner höheren, rein ästhetischen Dichtung aufhäuft; alle ächten National-Literaturen, vor Allem die hebräische, griechische, deutsche bieten eine Fülle der gediegenen Nahrung für Geist und Charakter, die in diesem einfachen, gesunden Brode liegt. Wir dürfen jene Dichter-Naturen nicht gering anschlagen, die, nachdenklich, wie Walther von der Vogelweide, zwischen der reinen lyrischen Stimmung und der strengen Betrachtung sich bewegen und alle Verhältnisse ihrer Zeit mit dem Salze des ernsten Gedankens durchdringen, noch dürfen wir dem vollen Genius unsere Liebe entziehen, wenn im Alter seine Phantasie nachläßt, sich zersetzt und den Gehalt einer langen Erfahrung und Geistes-Arbeit nach allen Lebens-Beziehungen in sinnvollen Sprüchen widerlegt, wie Göthe in seinen zahmen Xenien. Aber auch in seiner besten Zeit hat er und Schiller zwischen dem scharfen Hagel der satyrischen Xenien die reinsten Goldkörner, ja volle, aus Gold getriebene Kränze gnomischer Poesie ausgestreut. — An diesen Zweig der lehrhaften Kunstpoesie reiht sich als Ausdruck der praktischen Volksweisheit das Sprichwort. Es liegt weiter ab von der Dichtung, es ist gangbare Münze mitten im wirklichen Leben, daher es zwar gern, aber nicht wesentlich und nothwendig rhythmische Kunstform und Reim annimmt. Doch ist es meist (nicht immer, denn es kann auch nackt und

Digitized by Google

direct eine Regel, Rath, Lehre in kurzem Satz aussprechen) poetisch durch sein eigenthümliches bildliches Verfahren. Es liebt nämlich, eine allgemeine Erfahrung aus dem Natur- oder Menschen-Leben als einen Satz hinzustellen, der eigentlich die figürliche Seite bildet, aus welcher durch den Vergleichungspunct die beabsichtigte Lehre erst zu ziehen wäre, die wirkliche Ziehung derselben aber dem Leben selbst, dem jeweiligen Falle zu überlassen (z. B. Eine Schwalbe macht noch keinen Sommer, eine Hand wäscht die andere u. s. w.) Gerade daß es die Anwendung nicht selbst übernimmt, darin liegt sein Charakter, für den Hausbrauch des wirklichen Lebens bestimmt zu sein. Wird das Bild aus den menschlichen Zuständen und Thätigkeiten genommen, so ist es natürlich eine greifliche Sphäre derselben, organisches Leben, Handwerk u. s. w. Es kann übrigens auch humoristisch die transcendente Welt verwendet werden, als wäre sie so vertraut und nahe wie die menschliche (z. B. wenn der Teufel hungrig ist, frißt er Fliegen).— Endlich verläuft sich die fragmentarische Form der didaktischen Dichtung in das Gebiet des Spiels durch die verschiedenen Arten des Räthsels. Es wird aufgegeben, ein Wort zu errathen und das Finden (in der gewöhnlichen, allgemeinsten Form) dadurch erschwert, daß solche Eigenschaften des Gegenstands angegeben werden, die er mit andern gemein hat, und daß sie der Räthseldichter gerade mit der Absicht, nach andern Gegenständen irre zu führen, bezeichnet und zusammenstellt, während er doch zugleich dunkle Winke einflicht, die auf den rechten Weg leiten. Das Räthsel ist enge mit der Allegorie verwandt, aber es ist ehrlicher, als diese: es gesteht, daß es blos Spiel ist und hilft dem verlegenen Rather durch schließliche Nennung des Worts oder Zugeständniß des richtigen Funds aus der Noth. So verhält es sich z. B. mit den Allegorieen im zweiten Theile von Göthe's Faust nicht; wir sollen rathen und werden nie wissen, ob wir richtig gerathen haben.

An die dramatische Form findet begreiflich in der didaktischen Poesie weniger Annäherung statt; das forttönende Aussprechen des directen Pathos (wie in Tiedge's Urania) gemahnt nur ganz entfernt an den Monolog und der Dialog bringt, da er nicht zur Handlung fortschreiten kann, ungleich weniger ästhetisches Leben herzu, als das schildernde Element in den Formen, die sich an die epische Poesie anlehnen. Die strenge Wissenschaft hat, angelockt von dem Scheine natürlicher Zweckmäßigkeit, welchen der Dialog nach der subjectiven Seite für das Verhältniß zwischen dem Lehrer und Schüler, nach der objectiven für das Verhältniß von Satz und Gegensatz, Grund und Gegengrund, überhaupt für das Dialektische entgegenbrachte, diese Form geliebt, aber die Erfahrung gemacht, daß die Zuthat der Poesie, die Zerfällung in Personen, die nothwendigen Anknüpfungen an Zufälligkeiten der Situation u. dergl. ihr nicht förderlich, sondern nur hinderlich,

Digitized by Google

störend sind. Wo die Wissenschaft auf ihrem eigenen, strengen Boden steht, soll ihr die Poesie nicht folgen wollen; sie lenkt vom Wahren als blos Wahrem ab und die Mischung verwirrt durch die Theilung unseres Interesses an den Selbstzweck des Schönen und an den Selbstzweck des Wahren.

4. Endlich gelangen wir zu dem äußersten breiten Rande dieses Gebietes, dem Lehrgedicht im engeren Sinne des Worts. Es nimmt eine bestimmte Materie vor und handelt sie nach ihrer innern, gegenständlichen Ordnung ab; der ausgesprochene Lehrzweck, die logische Ordnung und die ausgedehnte Durchführung sind seine Merkmale. Hier ist die Grenze, wo die Poesie in die Abhandlung übergeht und das Aesthetische am entschiedensten nur äußerlich anhängt. Es ist klar, daß dieses sich in dem Grade verstärkt, in welchem der Gegenstand naturvoll ist, innige Beziehung des Menschen zur Natur enthält: dann nähert sich das Lehrgedicht in seinen epischen und lyrischen Elementen der Idylle; so vor Allem in den Gedichten vom Landbau. In Hesiod's Werken und Tagen besitzt auch diese Gattung ein Gedicht jenes ursprünglichen, ehrwürdigen Charakters, der allerdings die idyllische Wirkung nur für uns hat, denn hier ist das Bild eines Zustands, der weit hinter der Trennung der Kräfte und Zerspaltung des Lebens liegt, die den müden Menschen treibt, in der ländlichen Natur die verlorene Einfalt zu suchen, hier ist ursprüngliche Einfalt, die einfache Thätigkeit in Feld und Haus mit ihren Regeln und Gesetzen bildet Einen ungetrennten Kreis mit den höchsten ethischen Pflichten und mit der Religion; wogegen Virgil's Georgica ihre Anleitungen mit einer Naturschilderung schmücken, die schon den elegischen Charakter einer Welt tragen, wo das Gemüth die verlorene Natur wieder aufsucht, um sich in ihr zu erholen. — Ein Reichthum poetischer Motive liegt in den Heilkräften, die aus dem Schooße der Natur sprudeln; Neubeck hat in seinen „Gesundbrunnen" einen glücklichen Stoff glücklich behandelt. — In anderem Sinn erwärmt sich das Didaktische, wenn eine Seite des menschlichen Lebens ergriffen wird, die dem Affect angehört und an sich keine Methode kennt, wie in Ovid's Kunst zu lieben; hier entsteht durch das Lehrhafte, das Abhandelnde eigentlich eine freie und heitere Ironie des Lehrgedichts. Das ethische Lehrgedicht, sei es ermahnend oder tröstend (Opitz: von der Ruhe des Gemüths, vom wahren Glück, Trostgedicht in den Widerwärtigkeiten des Kriegs), hat neben der Poesie der Schilderungen seine ästhetische Stütze auf die Energie des Pathos zu stellen. Die farbloseſten Bildungen entstehen natürlich, wenn rein wissenschaftliche oder technische Materien behandelt werden. Noch einmal ist allerdings naiv alterthümliche und moderne Form des Bewußtseins zu unterscheiden: der poetische Vortrag der Philosophie im Mund eines Parmenides und Empedokles ist etwas Anderes, als die Gedichte eines Lucretius und

Digitized by Google

gar der Neueren von der Natur der Dinge. Die Stubenpoeſie hat ſich denn über alle möglichen Zweige der Wiſſenſchaft verbreitet bis zu den anmuthigen Sphären der Medizin (Bilderdyk über die Krankheiten der Gelehrten); ſie hat höhere, künſtleriſche (ars poetica des Horaz u. ſ. w.) und niedrige Technik, bis zur Seidenſpinnerei, in ihr Bereich gezogen: aus dem äſthetiſchen Inhalt der erſteren iſt ihr geringer Gewinn an poetiſchem Werth erwachſen, denn die Wohlweisheit des Recepts, ſo viel Verſtändiges daſſelbe enthalten mag, ſinkt an dem freien Geiſte des Ideals, über den ſie ſich ergießt, als mattes, laues Waſſer hinunter.

§. 926.

Die Tendenzpoeſie verhüllt die unorganiſche Verbindung der äſthetiſchen Elemente, welche in der didaktiſchen zu Tage liegt, unter der Energie des pathetiſchen Hindringens auf den Zweck und nähert ſich dadurch einem andern Grenzgebiete der Poeſie, der Rhetorik. Dieſe greift vom praktiſch ethiſchen Boden in die Dichtkunſt herüber, indem ſie zum Zweck einer beſtimmten Wirkung auf den Willen Gefühl und Phantaſie aufbietet und dieſe Mittel mit denen der Ueberzeugung zu einem künſtleriſchen Ganzen verarbeitet.

Die Lehrpoeſie im Großen und Ganzen will allerdings nicht blos auf den theoretiſchen Geiſt wirken, ſondern auf das ſittliche, politiſche Leben (vergl. §. 547), aber doch nur mittelbar und unbeſtimmt eben durch jenen. Die Tendenzpoeſie (vergl. §. 547. 484) hat den bewußten Zweck, ſich direct in das Leben hineinzuarbeiten, die Gemüther zu beſtimmen, daß ſie durch den Willen die Idee, für welche der Dichter begeiſtert iſt, realiſiren, und indirect verfährt ſie dabei nur ſofern, als ſie dieſen Zweck unter den poetiſchen Mitteln verhüllt. Sie iſt in §. 848 als Fehler beſprochen; hier, im Anhang, wo es ſich von berechtigten Nebenformen handelt, muß ſie noch einmal, und auch nach ihrer begründeten Seite zur Sprache kommen. Sie ſteht über und unter der didaktiſchen: über ihr, ſofern das Pathos für ein beſtimmtes reales Sollen gedrängter, acuter, feuriger iſt, als die ſtille Wärme, die eine Betrachtung begleitet, unter ihr, ſofern die Betrachtung, welche die Welt nicht unter dem Standpuncte des Sollens anſieht und nicht das pathologiſche Intereſſe hat, auf ſie direct einzuwirken, idealer iſt und wenn ſie die höchſten Sphären zum Inhalte nimmt, dem Gebiete des abſoluten Geiſtes angehört; man kann hinzuſetzen, daß die geſtändige Lehr-Abſicht weniger unbehaglich ſtimmt, als die verſteckte des Wirkens, die man wittert und der man auf die Spur kommt. Je nach Standpunct und Situation wird man die eine der andern vorziehen und am leichteſten ſich mit dem Tendenziöſen verſöhnen, wenn man ſieht, daß es nur die ſchwächere Seite eines Dichter-

Digitized by Google

geistes ist, der in seinen Weihestunden das Feuer seiner Begeisterung in den wahrhaft ästhetischen Prozeß der Phantasie zu erheben vermag. Das Tendenziöse ist besonders in der dramatischen Poesie zu Hause, weil diese sich am entschiedensten gegen das wirkliche, sittlich politische Leben öffnet, und die Form, worin es sich äußert, wird am richtigsten hier rhetorisch genannt. Dieser Zug hat sich bei uns vorzüglich in Nachahmung Schiller's festgesetzt, von welchem nach dieser Seite in §. 896, Anm. die Rede war. — Im Uebrigen ist es auch hier in der Ordnung, daß man sich nicht immer auf die Höhe des strengsten ästhetischen Maaßstabs stellt, sondern zu rechter Zeit auf den praktisch ethischen herüberneigt und zufrieden ist, wenn ein Tendenz-Roman, lyrisches Tendenzgedicht, namentlich aber Tendenzdrama einmal die trägen Gemüther mit starken Hebeln faßt, erschüttert, für große Ideen der Humanität, der Nationalität, der Freiheit und Gerechtigkeit begeistert. —

Wir sind aber hier wirklich zu der letzten Grenzmarke gelangt, mit welcher sich die Aesthetik zu beschäftigen hat, zu der Rhetorik. Ihr Grund und Boden ist der praktisch ethische: der Redner hat direct den Willen einer Versammlung zu einem Entschlusse zu bestimmen; nur die religiöse Rede und noch mehr die sogenannte Schaurede unterscheidet sich dadurch, daß sie nicht einen einzelnen Entschluß, sondern eine bleibende Stimmung hervorzurufen sucht, aber auch diese soll in den Willen übergehen und so ist eben Willensbestimmung der spezifische, allgemeine Zweck des Redners. Für diesen Zweck werden nun neben dem theoretischen Mittel der Ueberzeugung nothwendig solche in Bewegung gesetzt, welche der Poesie angehören, denn die Ueberzeugung soll durch Entzündung des Gefühls, Affects und der Phantasie zum Willens-Acte, zum Beschlusse werden. Das Epische tritt in der Schilderung, das Lyrische in der directen Gefühls-Erregung, sofern sie noch vom Affecte, d. h. der Spannung gegen den Willen hin zu unterscheiden ist, das Dramatische in den starken schlagartigen Wirkungen auf diese Kräfte hervor. Wirklich liegt nun aber in dieser Verbindung poetischer Elemente mit der Prosa entschieden nicht mehr eine Auflösungsform der Poesie vor, sondern ein Herübergreifen eines andern Gebiets in diese, mag auch in der Persönlichkeit des gebornen Redners gemäß den unendlichen Mischungen, welche die Natur hervorbringt, die Verbindung der Elemente eine ganz flüssige, lebendige sein. Wir haben also den Boden der Aesthetik unzweifelhaft verlassen und blicken bereits von einem andern nach ihr herüber. Zwar ist auch die Anordnung der Rede keine Aufgabe des prosaischen Denkens, nicht rein logisch, sondern die bestimmte Energie seines Zwecks gebietet dem Redner, die Ueberzeugungsgründe, die positiven und die negativen (widerlegenden), mit den poetischen Mitteln im Ganzen und im Einzelnen so zu disponiren, daß diese sämmtlichen Kräfte steigend zu einem Strom anwachsen,

Digitized by Google

der endlich reif ist, durch die Schleusen zu brechen, d. h. als Entschluß der Versammelten, als That in die Welt hinauszufluthen. Die eigenthümliche Mischung der Elemente bringt es mit sich, daß der Accent einseitig auf den Kunstbegriff gelegt werden und diese formale Auffassung sich mit praktischer List und Partei-Interesse zu der Ausbildung einer perfiden und doch höchst wirksamen Schein-Rhetorik verbinden kann. Dieß hat aber eben nicht die Aesthetik, sondern die Ethik zu rügen, soweit sie nicht als Politik Ursache hat, den Unterschied der politischen Moral von der Privat-Moral entschuldigend anzuwenden. Die wahre Beredtsamkeit aber theilt mit der Poesie die Lauterkeit der Idee.

Digitized by Google

Aesthetik

oder

Wissenschaft des Schönen.

Zum

Gebrauche für Vorlesungen

von

Dr. Friederich Theodor Vischer,
ordentlichem Professor der Aesthetik und deutschen Literatur an der Universität und dem Polytechnikum in Zürich.

Vollständiges

Inhaltsverzeichniß,

Namen- und Sachregister.

Stuttgart.
Verlagsbuchhandlung von Carl Mäcken.
1858.

Digitized by Google

Druck der Buchdruckerei von J. C. Mäcken Sohn in Reutlingen.

Digitized by Google

A.

Inhaltsverzeichniß.

Erster Band.

	§§.	Seite.
Einleitung	1— 8	3— 41

Erster Theil.

Die Metaphysik des Schönen.

Aufgabe derselben	9	45— 46

Erster Abschnitt.

Das einfach Schöne.

Grundbegriff	10—14	47— 54
A. Die Idee	15—29	55— 92
Verhältniß des Schönen zum Guten	22—23	77— 80
„ „ „ zur Religion	24—27	81— 88
„ „ „ zum Wahren	28—29	88— 92
B. Das Bild	30—40	93—116
C. Die Einheit der Idee und des Bildes	41—69	117—178
Verhältniß des Schönen zum Guten	56—60	151—161
„ „ „ zur Religion	61—67	161—172
„ „ „ zum Wahren	68—69	172—178
Der subjective Eindruck des Schönen	70—81	178—213

Zweiter Abschnitt.

Das Schöne im Widerstreit seiner Momente.

Grundbegriff	82—83	214—220
A. Das Erhabene.		
Grundbegriff	84—88	221—231

Digitized by Google

	§§.	Seite.
a. Das objectiv Erhabene.		
Grundbegriff	89— 90	231—234
α. Das Erhabene des Raums	91— 92	234—238
β. Das Erhabene der Zeit	93— 94	239—241
γ. Das Erhabene der Kraft	95—102	242—254
b. Das Erhabene des Subjects.		
Grundbegriff	103—104	255—257
α. Das Erhabene der Leidenschaft	105—106	257—260
β. Das Erhabene des bösen Willens	107—109	260—264
γ. Das Erhabene des guten Willens	110—116	265—277
c. Das Erhabene des Subject-Objects oder das Tragische.		
Grundbegriff	117—129	277—300
α. Das Tragische als Gesetz des Universums	130	300—303
β. Das Tragische der einfachen Schuld	131—134	303—312
γ. Das Tragische des sittlichen Conflicts	135—139	312—321
Der subjective Eindruck des Erhabenen	140—146	322—333
B. Das Komische.		
Grundbegriff	147—155	334—351
Das erste Glied	156—167	351—374
Das Gegenglied	168—172	374—379
Zusammenfassung beider Glieder zu widersprechender Einheit	173—187	379—408
a. Das objectiv Komische oder die Posse	188—191	408—416
b. Das subjectiv Komische oder der Witz.		
Grundbegriff	192—196	416—429
α. Der abstracte Witz	197—198	429—432
β. Der bildliche Witz	199—200	432—435
γ. Der in seinen Gegenstand eingehende Witz oder die Ironie	201—204	436—443
c. Das absolut Komische oder der Humor.		
Grundbegriff	205—215	444—459
α. Der naive Humor oder die Laune	216—217	459—462
β. Der gebrochene Humor	218—219	463—466
γ. Der freie Humor	220—222	467—473
Der subjective Eindruck des Komischen	223—227	473—480
C. Rückkehr des Schönen in sich aus dem Widerstreit seiner Momente	228—231	481—489

Digitized by Google

Zweiter Band.

Zweiter Theil.

Das Schöne in einseitiger Existenz.

	§§.	Seite.
Grundbegriff	232	1— 2

Erster Abschnitt.

Die objective Existenz des Schönen oder das Naturschöne.

Grundbegriff	233—239	3— 24
A. Die Schönheit der unorganischen Natur.		
Grundbegriff	240	25— 27
a. Das Licht	241—245	28— 37
b. Die Farbe	246–253	37— 55
c. Die Luft	254—256	55— 59
d. Das Wasser	257—259	59— 64
e. Die Erde	260—269	65— 78
B. Die Schönheit der organischen Natur.		
a. Die Schönheit des Pflanzenreichs.		
Die Pflanze überhaupt	270—277	79— 92
Erster Typus	278	92— 94
Zweiter Typus	279	95— 96
Dritter Typus	280	96— 99
Gruppen	281	99—100
b. Die thierische Schönheit.		
Das Thier überhaupt	282—291	101—117
Die wirbellosen Thiere	292—294	117—124
Die Wirbelthiere:		
Ueberhaupt	295—298	124—129
Die Fische	299–301	129—133
Die Amphibien	302	133—134
Die Vögel	303—305	134—141
Die Landthiere	306—315	141–156
C. Die menschliche Schönheit.		
Grundbegriff	316	157—158
a. Die menschliche Schönheit überhaupt.		
α. Die allgemeinen Formen.		
Die Gestalt	317—319	159—166
Zustände und Altersstufen	320	166—169
Die Geschlechter, die Liebe	321—322	169—173
Die Ehe, die Familie	323	173–175
β. Die besondern Formen.		
Die Racen und Völker	324—326	175—181
Die Culturformen	327	182—187
Das Staatsleben	328—330	187—192

Digitized by Google

	§§.	Seite.
γ. Die individuellen Formen.		
Die natürliche Bestimmtheit des Individuums	331	193—195
Die sittliche Bestimmtheit des Individuums	332	195—196
Der Charakter	333—337	196—206
Physiognomik, Pathognomik	338—340	206—219
b. Die geschichtliche Schönheit.		
Grundbegriff	341	220—221
α. Das Alterthum:		
Ueberhaupt	342	222
Vorstufe: der Orient	343—347	223—233
Mitte: die Griechen	348—351	233—241
Ausgang: die Römer	352—353	241—245
β. Das Mittelalter:		
Der germanische Charakter	354	246—249
Vorstufe	355—357	249—254
Mitte	358—361	254—261
Ausgang	362—364	261—267
γ. Die neue Zeit:		
Ueberhaupt	365	268—269
Vorstufe	366—369	269—279
Mitte	370—378	279—298

Zweiter Abschnitt.

Die subjective Existenz des Schönen

oder

die Phantasie.

A. Die Phantasie überhaupt.		
a. Die allgemeine Phantasie	379—383	299—314
b. Die besondere Phantasie.		
Grundbegriff	384	315
α. Die Anschauung	385—386	315—320
β. Die Einbildungskraft	387—391	320—334
γ. Die eigentliche Phantasie.		
Die vorausgesetzte Persönlichkeit	392	335—338
Das Vorfinden des Naturschönen	393	338—344
Die Stimmung, Begeisterung	394—395	344—347
Die reine Formbildung	396—397	347—357
Das Ideal	398—400	357—370
c. Die Phantasie des Einzelnen.		
α. Die Arten.		
Eintheilungsgrund	401	370—371
Schön, erhaben, komisch	402	371—373
Landschaftlich, thierisch, menschlich	403	373—378
Bildend, empfindend, dichtend	404—405	378—384
Abartungen und Ausartungen	406	384—387
Die Verbindung im Individuum	407	387—388

Digitized by Google

	§§.	Seite.
β. Das Maaß.		
Grundbegriff	408	388
Das Talent	409	388—391
Das fragmentarische Genie	410	391—393
Das Genie	411—413	393—397
γ. Die Verbindung der Arten und des Maaßes	414—415	397—402
B. Die Geschichte der Phantasie oder des Ideals.		
Verhältniß der allgemeinen und besondern Phantasie	416—424	403—414
a. Das Ideal der objectiven Phantasie des Alterthums.		
Grundbegriff	425	414—416
α. Die vorbereitende symbolische Phantasie des Morgenlandes.		
Dualismus. Symbol, Mythus, Sage	426—429	416—427
Verhältniß zu den Arten der Phantasie	430	427—432
Indier, Perser	431	432—436
Semiten, Aegyptier	432	436—440
Juden	433	440—445
β. Mitte: das classische Ideal der griechischen Phantasie.		
Aufhebung des Dualismus, Mythus, Sage	434—436	446—456
Verhältniß zu den Arten der Phantasie	437—441	456—465
γ. Ausgang: die römische Phantasie	442—446	466—473
Die Allegorie	444	467—471
b. Das Ideal der phantastischen Subjectivität oder die romantische Phantasie des Mittelalters.		
Grundbegriff	447—450	473—479
Verhältniß zu den Arten der Phantasie	451—458	479—489
α. Vorstufe	459—460	490—492
β. Mitte.		
Die Frucht der Verschmelzung der Volksgeister	461	493—495
Religiöser und weltlicher Sagenkreis	462	495—496
Die romanischen Völker und die Deutschen	463	496—497
γ. Ausgang	464—465	497—500
c. Das moderne Ideal oder die Phantasie der wahrhaft freien und mit der Objectivität versöhnten Subjectivität.		
Auflösung der zweiten Stoffwelt	466—469	500—506
α. Vorstufe	470—475	506—512
β. Mitte.		
Die Franzosen, die Classicität	476	512—513
Die Deutschen, die Sentimentalität	477	513—514
Naturalismus, Genialität	478	514—515
Reine Classicität, Humor	479—480	515—516
Romantik, Zerrissenheit, Blasirtheit	481	516—520
Die neue Aufgabe, Anfänge	482—484	520—524

Digitized by Google

Dritter Band.

Dritter Theil.

Die subjectiv-objective Wirklichkeit des Schönen

oder

die Kunst.

Erster Abschnitt.

Die Kunst überhaupt und ihre Theilung in Künste.

	§§.	Seite.
Aufgabe	485	1
A. Die Kunst überhaupt.		
Aufgabe	486	2
a. Der Uebergang der Phantasie zur Kunst	487—492	3 — 15
b. Die Vorarbeit zur Ausführung.		
Motiv, Conception, Skizze	493	16 — 20
α. Die organisirende Vorarbeit oder die Composition.		
Grundbegriff	494	20 — 22
1. Die Momente dieser Thätigkeit oder die Compositionsgesetze.		
Das Maaß des Umfangs (Episoden)	495—496	22 — 27
Ueberordnung, Nebenordnung, Unterordnung	497	27 — 31
Scheidung, Contrast	498	32 — 37
Verbindung (Vorbereitung, Motivirung, Auflösung des Contrasts)	499	37 — 43
Rhythmus	500	44 — 51
Aeußere Begrenzung	501	51 — 53
2. Die Bedingungen ihrer Freiheit: das Verhältniß des Künstlers zum Zuschauer.		
Grundbegriff	502	53 — 55
Naturgemäßer Zustand (Wettstreit, Bestellung)	503—504	55 — 60
Trennung der Kunst vom nationalen Boden	505	60 — 62
Naturalismus (Improvisiren)	506	62 — 65
Die Kunst der bürgerlichen Bildung, Kritik, moderne Mittel ihrer Pflege	507	65 — 71
Zwischenstufe der Gegenwart	508	71 — 73
Der Geschmack	509	73 — 76
β. Der Rückblick auf das Naturschöne.		
Nothwendigkeit desselben	510	76 — 77
Formen desselben (Modell, Act, eklektisches Sammeln)	511	77 — 82
Uebung, Studien	512	83 — 84
Schließliche Lösung der Frage von der Naturnachahmung	513	84 — 86

Digitized by Google

	§§.	Seite.
c. Die Technik.		
α. Ihre Voraussetzungen.		
Das Handwerk	514	87—90
Das Spiel	515	90— 94
Die Wissenschaft	516	94— 95
β. Die Schule.		
Das Material, die künstlerische Technik	517—518	95— 98
Die naive Kunst	519	98—100
Der Schüler, der Dilettant, die Regel	520	100—103
Die familiäre Kunstschule	521	103—105
Die Akademie	522	105—110
Aufgabe der Verbindung beider	523	110—111
γ. Die Meisterschaft und der Styl.		
1. Der Meister als Einzelner.		
Vollendung der Technik	524	112—116
Die Virtuosität	525	116—118
Die Manier	526	119—121
Die Meisterschaft, der Styl	527	122—126
Geschmack, Correctheit, Manier am Styl	528	126—129
2. Der provinzielle und nationale Styl	529	130—133
3. Der Styl als Ausdruck des geschichtlichen Ideals	530	133—134
4. Der Styl in seinen allgemeinen Entwicklungsstufen	531	134—138
5. Der Styl als Gesetz der einzelnen Künste	532	138—142
B. Die Theilung der Kunst in Künste.		
a. Prinzip der Theilung.		
a. Die Haupteintheilung.	533—538	143—153
b. Die Untereintheilung	539—541	153—160
b. Die Einheit in der Theilung	542—444	160—166
c. Die anhängenden Künste.		
Bedeutung	545	167
Aeußere Zweckmäßigkeit	546	168
Ethische Zweckmäßigkeit (didaktisch, tendenziös, satyrisch)	547	168—170
Spiel mit lebendigem Naturstoff	548	170—171
Nachbildung, Vervielfältigung	549	171—172
Zweiter Abschnitt.		
Die Künste.		
Erste Gattung.		
Die objective Kunstform oder die bildenden Künste.		
Grundbegriff	550—552	173—177
A. Die Baukunst.		
a. Das Wesen der Baukunst.		
α. Ueberhaupt	553—561	178—207
β. Die einzelnen Momente.		
Das Material	562	207—215
Die Haupttheile des Baus	563	215—217

Digitized by Google

	§§.	Seite.
Die Linien	564	217–221
Die Hauptrichtungen	565	221–223
Die Compoſition.		
Die Oekonomie	566	223–226
Die Proportion	567	226–228
Der Contraſt	568	228–230
Die Löſung des Contraſts, die Gliederung	569	230–232
Der Rhythmus, die Symmetrie	570	232–236
Die Eurhythmie	571	237–238
Die Glieder im engeren Sinn	572	238–244
Das Ornament	573	245–250
b. Die Zweige der Baukunſt	574–576	251–264
c. Die Geſchichte der Baukunſt.		
Vorbegriff	577	265–266
α. Die Baukunſt des Alterthums.		
1. Die orientaliſche Baukunſt	578–582	267–283
2. Die griechiſche Baukunſt	583–585	284–293
3. Die römiſche Baukunſt	586	294–297
β. Die Baukunſt des Mittelalters.		
1. Vorſtufe	587–590	297–311
2. Mitte	591–593	312–325
3. Ausgang	594	324–326
γ. Die moderne Baukunſt	595	326–330
Anhang. Die untergeordnete Tektonik	596	331–338
B. Die Bildnerkunſt.		
a. Das Weſen der Bildnerkunſt.		
a. Ueberhaupt	597–606	339–370
b. Die einzelnen Momente.		
Die äußere Beſtimmtheit.		
Das Material	607	370–377
Polychromie, maleriſche Hülfen	608	378–384
Poſtament, Verhältniß zur Umgebung, Größe	609	384–389
Umfang des Darſtellbaren		
In Beziehung auf die allgem. Sphäre des Stoffs; Menſch, Thier	610	389–391
In Beziehung auf die Vielheit der Figuren; Verbindung mit der Baukunſt: Giebelfeld, Relief	611	391–394
In Beziehung auf nähere Bezeichnung: ſymboliſche Hülfen, Attribut, Gebärdenſprache	612	395–399
In Beziehung auf die Zeit: fruchtbarer Moment, Ungleichzeitiges	613	399–403
Die innere Beſtimmtheit. Allgemeines Stylgeſetz	614	404–406
Behandlung der menſchlichen Geſtalt überhaupt; Forderung glücklichen Stoffs, Beſchränkung im Individuellen und Geſchichtlichen	615	406–409

Digitized by Google

	§§.	Seite.
Gegensatz des direct idealisirenden und des individualisirenden, naturalistischen Styls	616	410—414
Die Proportionen	617	414—415
Weichtheile, Muskel, Sehnen, Adern	618	415—418
Haupt, Gesichtsbildung, Haar	619	419—421
Nacktheit, Gewand	620	421—425
Die besondern Formen. Ihre Grenze; Verschmelzung im Ideal	621	425—428
Der bestimmte Moment; Ungezwungenheit, Rundheit; Heftigkeit der Bewegung	622	428—430
Ausdruck des Seelenlebens; Affect	623	430—435
Flüchtiges Mienenspiel; Ausdruck subjectiv innerlichen Geistes	624	435—437
Ruhe der Seele, Charakter	625	437—444
Die Composition		
Linienverhältnisse, Rhythmus der einzelnen Gestalt	626	444—447
Mehrheit von Figuren; Längerichtung im Relief; lockere, engere Verbindung	627	447—450
Giebelfeld; pyramidale Form. Freie Sculptur; lockere, geschlossene Gruppe	628	450—454
Umfassende, cyklische Composition	629	454
b. Die Zweige der Bildnerkunst.		
Das Mythische und nicht Mythische. Hauptaufgabe: Götter und Heroen	630	455
Eintheilung nach den Unterschieden: Thier, allgemein Menschliches, Geschichtliches; Schwierigkeit	631	455—460
Eintheilung nach dem Moment und Grade des Umfangs. Statue, Gruppe; Ruhe, harmlose, gespannte Situation	632	461—462
Eintheilung nach dem Unterschiede des Materials und der technischen Behandlung	633	462—463
Unterschied des einfach Schönen, Erhabenen Komischen	634	463—465
Unterschiede der Verbindung mit andern Auffassungs-Arten der Phantasie	635	465—467
c. Die Geschichte der Bildnerkunst.		
Die treibenden Gegensätze	636	468—469
α. Die Bildnerkunst des Alterthums.		
Die orientalische Bildnerkunst	637—638	469—475
Die griechische (und römische)	639—641	475—481
β. Die Bildnerkunst des Mittelalters.		
Allgemeiner Charakter	642	482—485
Früherer Styl	643	485—487
Späterer Styl	644	487—490
γ. Die moderne Bildnerkunst	645—646	490—496
Anhang. Die verzierende Bildnerkunst. Das lebendige plastische Kunstwerk	647	497—504

Digitized by Google

	§§.	Seite.
C. Die Malerei.		
a. Das Wesen der Malerei.		
α. Ueberhaupt	648—659	505—538
β. Die einzelnen Momente.		
Die äußere Bestimmtheit.		
Das Material	660	538—543
Verhältniß zur Landschaft, zur Architektur. Größe. Maaßstab	661	543—546
Das künstlerische Verfahren.		
Die Zeichnung. Prinzip der directen Idealisirung	662—664	546—553
Die Licht- und Schattengebung	665—668	553—561
Die Farbengebung. Prinzip der indirecten Idealisirung	669—674	561—577
Das Stylgesetz.	675	577
Naturalismus und Individualismus. Die zwei Stylprinzipien	676	577—581
Anwendung auf das Landschaftliche	677—678	581—584
Anwendung auf thierische und menschliche Gestalt	679—680	584—590
Aeußere Bewegung	681	591—592
Ausdruck, Affect, Moment, Character	682—685	592—609
Die Composition.		
Licht- und Farben-Einheit, Linien-Einheit	686	609—614
Form der äußern Umgrenzung, Rahmen	687	614—616
Innerer Rhythmus	688—692	616—632
Cyklische Compositionen.		
In Wandmalerei	693	632—634
In Staffeleibildern und Skizzen	694	634—636
b. Die Zweige der Malerei.		
Das Mythenbild	695	637—644
Der wahre Eintheilungsgrund	696	645—646
Verhältniß zu andern Momenten der Eintheilung	697	646—647
α. Die Landschaft.		
Grundbegriff; Staffage	698	648—651
Stylbild und Stimmungsbild	699	651—653
Eintheilung nach Stoff, Seite, Moment der Auffassung, Unterschied des Lyrischen, Epischen, Dramatischen, des einfach Schönen und Erhabenen	700	653—656
β. Das Sittenbild.		
Uebergang: Das Thierstück, die Architekturmalerei, das Blumen- und Fruchtstück und das sogenannte Still-Leben	701	657—661
Grundbegriff	702	661—664
Reines, geschichtliches und mythisches Sittenbild	703	665—666
Eintheilung des reinen Sittenbilds nach Stoff und Seite der Auffassung	704	666—669

Digitized by Google

	§§.	Seite.
Nach Moment der Auffassung, Grad des Umfangs, Unterschied des Lyrischen, Epischen, Dramatischen, des Schönen, Erhabenen und Komischen	705	669–671
Nach dem Gegensatz der Style, Unterschied der Technik	706	672–673
Verbindung mit Landschaft, Thierstück, Geschichtlichem	707	673–674
γ. Das geschichtliche Bild.		
Uebergang: Das Bildniß	708	674–679
Grundbegriff. Eintheilung nach Stoffen. Heldensage	709	679–683
Epische Form: sittenbildliches Geschichtsbild	710	683–685
Lyrische Form. — Situationsbild	711	685–688
Dramatische Form	712	688–689
Grad des Umfangs	713	689–690
Schön, erhaben, komisch; Gegensatz der Style, Unterschied der Technik	714	690–691
c. Die Geschichte der Malerei.		
Die treibenden Gegensätze	715	692–694
α. Die Malerei des Alterthums. Orient, Griechenland (Rom)	716–717	694–700
β. Die Malerei des Mittelalters, ihre Blüthe und Nachblüthe.		
Allgemeiner Charakter, Vorstufen	718–719	700–704
1. Der italienische Styl	720–725	704–723
2. Der deutsche Styl	726–732	723–739
γ. Die moderne Malerei.		
Italienischer Eklekticismus, Naturalismus, französische Landschaftmaler	733	739–741
Belgien, Spanien, Holland	734–736	741–747
Eintritt des eigentlich Modernen: französischer Classicismus	737	747–749
Deutscher Classicismus	738	749–750
Die romantische Schule	739	750–751
Die neusten Bewegungen	740–741	751–755
Anhang. Die Caricatur	742	756–762
Die vervielfältigende Technik	743	762–768
Die Decorationsmalerei	744	768–771
Die schöne Gartenkunst	745	772–773

Digitized by Google

Vierter Band.

[— Dritter Theil.

Die subjectiv-objective Wirklichkeit des Schönen

oder

die Kunst.

Zweiter Abschnitt.

Die Künste. —]

Zweite Gattung.

Die subjective Kunstform oder die Musik.

	§§.	Seite.
a. Das Wesen der Musik.		
α. Ueberhaupt	746—766	775—840
β. Die einzelnen Momente.		
Das Tonmaterial und seine Gliederung	767—778	840—914
Der Höhenunterschied der Töne und Tonlagen überhaupt	768	847—851
Das Tonsystem und die Intervallverhältnisse	769—770	851—864
Die Tonleiter und die Tongeschlechter	771—772	864—872
Die Tonarten	773	872—881
Harmonie	774—775	881—900
Rhythmus	776—777	900—912
Dynamik des Tons	778	912—914
Die Composition und ihre wesentlichen Formen.		
Melodie	779	914—924
Die Gliederung in Theile, Perioden und Sätze	780	924—932
Die Stimmenführung; Uebergang zur Polyphonie	781	932—936
Stimmenverknüpfung und Stimmenverflechtung	782	937—938
Contrapunct, Nachahmung, Canon, Fuge	783—784	938—948
Strenge und freie Polyphonie	785	948—950
Cyclische Compositionsform; mehrtheiliges, größeres Tonstück	786	950—952
Erste (triadische) Form des mehrtheiligen Tonstücks; Rondo; Variation; Form der freien Gedankenentwicklung	787—790	952—962
Das größere, aus mehrtheiligen Sätzen bestehende Tonstück.	791	962—965
Der musikalische Styl.		
Stylgesetz; Ausdruck, Tonmalerei	792	965—971
Stylarten	793	971—976
b. Die Zweige der Musik.		
Eintheilung	794—795	976—979
Unterschied der Vocal- und Instrumentalmusik	796	980—983
Verhältniß beider zu einander	797—798	983—988

Digitized by Google

	§§.	Seite.
α. Die Vocalmusik.		
Ihre Eintheilung	799	988— 989
Lied, Ballade, Romanze	800—801	989 — 998
Recitativ, declamatorischer Gesang, Arie	802	998—1011
Polyphone Vocalmusik; Chor	803	1011—1016
Größere Gesangwerke, Cantate, Motett, Hymnodie, Messe	804	1016—1023
β. Die Instrumentalmusik.		
Die Instrumente	805—806	1023—1049
Eintheilung des Instrumentalsatzes	807	1049—1050
Solosatz, mehrstimmiger Solosatz, Harmonie-, Concert-, Orchestersatz	808—810	1050—1066
Die Gattungen der Instrumentalmusik	811	1066—1067
Das einfache Instrumentaltonstück	812	1067—1069
Das mehrtheilige Instrumentaltonstück; Tanz, Marsch	813	1069—1074
Die Eröffnungs- und Einleitungsmusik; Ouvertüre	814	1074—1080
Größere Tonstücke, Sonate, Quartett u. s. w., Concert, Symphonie, freie Formen	815—816	1080—1098
γ. Vocal- und Instrumentalmusik in Einheit und Wechselwirkung.		
Begründung und Zweck derselben; das durch sie entstehende Tonwerk im Allgemeinen	817—818	1098—1103
Das epischlyrische Tonwerk, das Oratorium	819	1103—1110
Das dramatischlyrische Tonwerk, die Oper; ihre Anlage und Disposition, die Wahl der Stoffe, die verschiedenen Gattungen	820—821	1110—1122
c. Die Geschichte der Musik.		
Eigenthümlichkeit und treibende Gegensätze ihrer Entwicklung	822	1122—1125
Die Musik des Alterthums	823	1125—1129
Die Musik des Mittelalters	824	1129—1133
Die moderne Musik.		
Die italienische Kirchenmusik des 16. Jahrhunderts	825	1133—1135
Die kirchliche und weltliche Musik in Italien seit dem 17. Jahrhundert	826	1135—1139
Die deutsche Musik bis Bach und Händel	827	1139—1142
Die französische Musik; Gluck	828	1142—1143
Die Musik seit Haydn und Mozart	829—831	1143—1148
Die neuesten Richtungen	832	1148—1151
Anhang. Die Tanzkunst	833	1152—1158

Dritte Gattung.

Die subjectiv-objective Kunstform oder die Dichtkunst.

a. Das Wesen der Dichtkunst.		
α. Ueberhaupt	834—845	1159—1195

Digitized by Google

	§§.	Seite.
β. Die einzelnen Momente.		
Das Stylgesetz.		
Verhältniß zu der Musik	846	1196—1199
— zu der bildenden Kunst	847	1199—1204
— zu der Prosa	848	1205—1211
Die zwei Stylprinzipien: directer und indirecter Idealismus	849	1211—1215
Der sprachliche Ausdruck	850 ff.	1215 ff.
Die Mittel der Veranschaulichung (Tropen)	851—852	1219—1232
Die Mittel der Stimmung (Figuren)	853	1232—1234
Gegensatz der Style	854	1234—1238
Die Rhythmik.		
Grundbestimmungen	855—858	1238—1246
Die Rhythmik des direct idealen, classischen Styls	859	1246—1250
— — des indirect idealen, charakteristischen Styls	860	1250—1258
Die Composition	861	1258
b. Die Zweige der Dichtkunst.		
Eintheilungsgründe	862—864	1259—1264
a. Die epische Dichtung.		
1. Ihr Wesen.		
Grundbestimmung	865	1265—1266
Die epische Weltauffassung	866—868	1266—1275
Der epische Dichter. Das Stylgesetz	869	1275—1278
Die Composition	870	1278—1283
Werth und logische Stellung	871	1284—1285
2. Die Arten der epischen Poesie.		
Die zwei Hauptformen	872	1285
Das Epos des idealen Styls oder das (orientalische und) griechische	873	1285—1289
Styl-Unterschied innerhalb desselben. Idyll	874	1289—1291
Das römische Kunst-Epos	875	1291—1292
Das persische und das deutsche Heldengedicht des Mittelalters	876	1292—1295
Das romantische Epos. — Legende. — Mährchen.	877	1296—1300
Das religiöse und weltliche Epos der Italiener	878	1300—1303
Die epische Dichtung des modernen, charakteristischen Styls oder der Roman	879—880	1303—1310
Eintheilung nach Stoffgebieten: der aristokratische, der Volksroman, der bürgerliche, historische, sociale	881	1310—1315
Eintheilung nach Stimmungs-Unterschieden: der ernste und komische, der sentimentale Roman	882	1315—1317
Die Novelle. Die moderne Idylle	883	1317—1321
β. Die lyrische Dichtung.		
1. Ihr Wesen.		
Grundcharakter	884—886	1322—1333

Digitized by Google

	§§.	Seite.
Styl, Compoſition	887	1333–1338
Rhythmiſche Form	888	1338–1341
2. Die Arten der lyriſchen Dichtung.		
Eintheilungsgrund	889	1342—1345
Die Lyrik des Aufſchwungs: das Hymniſche, Dithyramb, Ode	890	1345—1351
Die reine lyriſche Mitte: das Liederartige	891	1351—1354
Styl-Unterſchied. Volkspoeſie und Kunſtpoeſie	892	1354—1358
Objective Formen. — Ballade und Romanze	893	1358–1367
Die Lyrik der Betrachtung: Elegie, orientaliſche Lyrik, romaniſche Formen (Sonett), Epigramm u. ſ. w.	894	1367—1374
γ. Die dramatiſche Dichtung.		
1. Das Weſen derſelben.		
Grundbeſtimmung	895—896	1375–1381
Die dramatiſche Weltauffaſſung	897—900	1381–1389
Der dramatiſche Styl	901	1389–1394
Die dramatiſche Compoſition	902	1394—1403
Werth des Drama's im Verhältniß zum Epos	903	1403—1405
2. Die Arten der dramatiſchen Poeſie.		
Der Stylgegenſatz	904	1406--1408
Die claſſiſche Tragödie und Komödie	905–906	1408–1412
Das moderne Drama	907	1413–1416
Wechſelwirkung und bleibender Unterſchied der Style	908	1416—1419
Haupt-Eintheilung: tragiſch und komiſch	909	1419—1420
Tragödie. Eintheilung derſelben nach dem Stoff: ſagenhaft heroiſch, bürgerlich, privat	910	1421—1423
Nach der Seite der Auffaſſung: Prinzipien- und Charakter-Tragödie	911	1423–1426
Verhältniß dieſer Unterſchiede zu einander	912	1426–1428
Verhältniß derſelben zum Stylgegenſatze	913	1428
Unterſchied des negativ und poſitiv Tragiſchen	914	1429—1430
Komödie. Eintheilung derſelben nach dem Stoffe: politiſch, bürgerlich, privat. Die mythiſche Form	915	1431–1433
Nach der Seite der Auffaſſung: Charakter- und Intriguen-Luſtſpiel	916	1433—1436
Verhältniß zum Stylgegenſatze	917	1436—1439
Annäherung an die Tragödie mit glücklichem Ausgang	918	1439–1441
Verhältniß zu den Hauptformen des Komiſchen. Volks-Luſtſpiel und Luſtſpiel der Kunſtpoeſie; Poſſe	919	1441—1443
Werth der Komödie im Verhältniß zur Tragödie	920	1443—1446
Anhang zu der Lehre von der dramat. Dichtkunſt: die Schauſpielkunſt.		
Die Mimik	921	1447—1453
Die Bühne	922	1453—1455

Digitized by Google

	§§.	Seite.
Anhang zu der Lehre von der Dichtkunst überhaupt. Satyrische, didaktische Poesie, Rhetorik.		
Charakter des Grenzgebiets im Allgemeinen . . .	923	1456—1457
Die Satyre; negative, indirecte und positive, directe Form	924	1458—1462
Die didaktische Poesie. Epische Formen: Beispiel, Parabel, Fabel und beschreibendes Gedicht. Thier-Epos. Lyrische und dem Dramatischen verwandte Formen. Das eigentliche Lehrgedicht .	925	1462—1472
Die Tendenzpoesie und Rhetorik . . .	926	1472—1474

Digitized by Google

B.

Verzeichniß

der

Schriftſteller, Künſtler und ihrer Werke.

(NB. Die Zahl III. bezieht ſich auf die erſte **und** zweite Hälfte des dritten Theils.)

A.

Abraham a Sancta Klara I 426. 429.
Achenbach III 655.
Addiſon I 480.
Aeſchylus I 167. 187. III 138. 381. Eumeniden II 451. III 1393. Oreſtie I 304. 314. II 175. III 1400.
Agathon I 304.
Agorakritos III 478.
Alberti III 325.
Alcäus III 1354.
Alcibiades II 240.
Alkamenes III 478.
Allegri III 1135 f.
Amadis III 1311.
Ambruogio di Lorenzo III 707.
Anakreon II 124. III 1349. 1354.
Angelo, M. I 160. II 372. 389. 391. 396. 398. 402. 522. III 61. 105. 121. 123. 125. 128 f. 130 ff. 141. 326 f. 405. 492. 551. 591. 597. 619. 673. 691. 709. 712 f. 714—716. 718 f. 741 ff.
Apelles III 698.
Apollodorus III 697.
Archilochus III 1368. 1462.
Arioſt II 385. 500. III 78. 1214. 1301 f.
Ariſtonidas III 434.
Ariſtophanes I 372. 374. 378. 406. 412 f. 429. 433. 445. 457. 466. 469. 471 f. 483. II 342. 378. 464 f. III 138. 170. 758. 1224. 1412. 1431. 1433. 1436—1438. 1443. 1459. 1461.
Ariſtoteles I 38 ff. 119. 134. 145. 255 f. 275. 290. II 74 f. 207. 333. 350. 358 f. 364 f. III 49 f. 609. 825. Sein Begriff des Schönen I 98. 100 ff. Begriff der Nachahmung III 85 f. über das Tragiſche I 299. 303 ff. 313. 329 f. über das Komiſche I 344. 367. über die Poeſie III 1207. über das Epos III 1267. 1270. 1282. 1290. 1308. über das Drama III 1382 f. 1386 f. 1390. 1395. 1400. 1404. 1413. 1425 f.
Ariſtozenes III 822.
Aſt I 4. 404 f. III 148. 151. 171.

Digitized by Google

Aſtorga III 1138.
Audran I 110.
Auerbach III 1321.

B.

Babrio III 1465.
Bach, C. III 1145.
Bach, Seb. III 1019. 1105 f. 1125. 1139. 1141.
Backhuyſen III 655.
Bartolomeo, Fra III 594 f. 716.
Baſſano II 500. III 17. 31. 723.
Batrachomyomachie III 1316.
Batteux III 86.
Baumgarten, über den Begriff der Aeſthetik I 3 ff. 8. 16. 39. über das Schöne 122 ff. 150.
Baur II 420 ff. 449.
Beattie I 380. 382.
Bechſtein II 138.
Beer II 391.
Beethoven II 523. III 952. 969. 971. 984 f. 1065 f. 1077. 1079 ff. 1084. 1086. 1121. 1145—1146. Fidelio III 871. 943. 949. 969. 971. 1115. 1119. Septett III 869. Prometheusouvertüre 889. Symphonieen: CMoll 850. 971. 1093 ff. 1097. DMoll 1093. ADur 954. 971. 1092. 1146. eroica 1146. pastorale 1146.
Bellini, G. III 132. 721.
Bendemann III 686.
Benevoli III 1136. 1140.
Béranger III 1355.
Berlioz III 1066.
Bernini III 132. 134. 140. 326. 493. 495.
Bettina von Arnim III 398.
Bièfve II 273. 522.
Bilderdyk III 1472.
Bles, Herry de III 739.
Bocaccio I 86. 413. III 1318 f.
Böckh I 321.
Börne I 424 f. 427. 468.
Böttiger III 189 f. 198. 209. 238 ff. 245. 249. 285 ff. 313. 319. 329. 335.
Bohtz I 276. 330. 332. 425.
Boieldieu III 1143.
Boileau III 1316.
Borromini III 326 f.
Bramante III 325.
Braun II 44 f.
Brockes II 90. III 1200. 1468.
le Brun III 749.
Brunelleschi III 325.
Bürger II 393. III 1332. 1358.
Bulwer II 291. III 1210.
Burke I 105 ff. 108 f. 215. 224. 226 f. 230. 235. 245. 249.
Burkhardt III 483. 492.
Burns III 1356.
Byron I 465. II 520. III 1356.

C.

Cagliostro II 282.
Calame III 655.
Caldara III 1138.
Calprenede III 1311.
Camoëns II 500. III 1303.
Campbell III 1356.
Canova III 495.
Caracci III 652. 740.
Caravaggio III 741.
Carissimi III 1137.
Carus II 209. 212.
Casanova II 282.
del Castagno, A. III 709. 720.
Cellini, Benv. I 138.
Cervantes II 500. III 1304. Don Quixote I 377. III 1313. 1316. 1460.
Cherubini III 1025. 1119. 1147.

Digitized by Google

Chevreul II 45. 50. III 565.
Cicero II 360.
Cid II 259. 496. III 1295.
Cimabue III 102. 132. 705 f.
Cimaroſa III 1146 f.
Claude Lorrain III 124. 612. 626. 652 f. 655. 741.
Clementiniſche Homilien I 49.
Cornelius II 522. III 125 ff. 552. 635. 682. 751 f.
Correggio I 327. III 121. 129. 572. 588. 597. 673. 682. 718—720.
Corcie III 739.
Cuvier I 68 f. II 119 f. 143. 177.

D.

Dannecker III 495.
Dante I 161. II 262. 414. 492. 498. III 552. 691. 706. 734. 1300—1301. 1302. 1463.
Danzel I 8. 31. 59 ff. 62 ff. 71. 74. 120.
David, F. III 1112.
David, J. L. III 681. 748 f.
Delaroche II 275. 522. III 111. 603. 625. 687 f. 753.
Demetrius III 413.
Denner, Ign. III 587.
Deutinger II 31. III 161 f. 188.
Devrient, Ed. III 10. 65. 1453.
Diderot I 143. 147. II 162. 350. III 86. 1419.
Dittersdorf III 1145.
Dominichino III 740.
Donatello III 492. 708.
Dſchel Alledin Rumi III 1371.
Duccio von Siena III 57. 705 ff.
Dürer I 105. 110. II 398. III 636. 722. 734 ff. 766.
Dufay III 1134.
Dupuis III 110.
Durante III 1138.
Durſch I 38.
van Dyk III 568. 591. 677. 744.

E.

Eberhard I 7. 124 f.
Echtermeyer III 1365 f.
Eckhof III 110. 1453.
Edda III 1463.
Elben, O. III 1016.
Empedocles I 76. 255. III 1471.
Engel II 215.
Erasmus III 1461.
Erdmann I 8. 126.
Eulenſpiegel I 409. II 426.
Eupompos III 698.
Euripides I 299. II 488. III 138. 1224. 1413.
Everdingen III 124. 627. 655.
van Eyck, H. und J. III 635. 730—732.

F.

Fernow I 112.
Feuerbach, L. I 121.
Feuerbach, Anſ. III 8. 45. 356. 376 f. 381. 384. 402. 423. 427. 431 434.
Fichte I 38. 40. 127 ff. 194. 471.
Fielding III 1316.
Fieſole III 102. 121. 132. 709 f.
Firduſſi III 1293.
Fiſchart I 378. 413. 426. 429. 431. 473. II 278. 500. 508. III 734. 1316. 1459.
Flögel I 387.
Floris, Franz III 742.
Förſter III 488.
Fouet III 749.
Fra Filippo Lippi III 132. 709.
Francia, Fr. III 121. 132. 721.

Digitized by Google

Frauenſtädt III 1188.
Freiligrath II 156. III 1360.

G.

Gabrieli III 1138.
Gaddi, Tadd. III 707.
Gallait II 522. III 590. 688. 753.
Geibel III 1374.
Gellert III 1319.
Genelli III 19. 127. 635.
George II 424 f.
Gervinus II 486. III 1198. 1212. 1268. 1274. 1298. 1331 f. 1381. 1417. 1422. 1424.
Geßner III 1320.
Ghiberti III 491. 708.
Ghirlandajo III 132. 709 f.
Giorgione III 567. 721—723.
Giotto III 102. 104. 121. 132. 706 f. 709 ff. 713.
Gluck III 871. 937. 1008. 1077. 1080. 1119. 1121. 1142 f.
Göthe als Schriftſteller I 75. 78. 112. 138. 143. 149. 179. 194 f. 198. 287. 330. II 146. 162. 199. 203. 301 f. 313. 341. 351. 358. 361 f. 365. 390. 395. 489. 520. 524. III 33. 45. 86. 101 f. 193. 399 f. 459. 601. 659. 1193 f. 1233. 1299. 1331. 1362. 1379. — Ueber die Farbenlehre II 37 ff. 42. 130. 142. über Malerei und Poeſie III 605. über Poeſie III 1178. 1185. 1194. über das Epos 1266 f. 1269. 1279. über das Drama 1415 f. 1430.
als Dichter I 147. 150. 157. 159. 170. 174. 413 f. 483 f. II 62. 192. 272. 290. 319. 326. 329. 334. 343 ff. 358. 366 f. 372. 374 ff. 393. 396 f. 402. 408. 515 ff. III 56. 62 f. 66. 69. 79. 92. 99 ff. 123. 128 f. 131 f. 398. 405. 997. 1170. 1186 f. 1198. 1212 f. 1216. 1218. 1230. 1238. 1246. 1298. 1319. 1382. 1460. — Göthe's Jugendpoeſie III 1238. Göthe als Epiker 1276. 1284. 1288. 1364. G. Lyrik III 1326 ff. 1332 f. 1335 ff. 1340 f. 1350 ff. 1355 f. 1358 ff. 1363 f. 1366. 1370. 1372. 1374. 1460. 1469. G. als Dramatiker III 1364. 1390. 1398 f. 1403 ff. 1417. 1422. 1428. 1453. Luſtſpiele II 376. G. als Spruchdichter III 1469.
Bürgergeneral I 364. 384. Clavigo I 315. Egmont I 278. 305. 311. II 181. 194 f. 367. 377 f. III 1111. 1212. 1327. 1390. 1392. 1417. 1422. Fauſt I 76. 255. 278. 315. 319. 323. 367. 377. 400. 416. 484. II 348. 369. 470. 502. III 23. 25 f. 36. 40. 43. 114. 128. 204. 525. 552. 691. 993. 1190. 1222. 1234. 1326 f. 1334. 1336 f. 1359 f. 1389. 1392. 1394. 1449. 1470. Götz I 260. 314. 316. 319. II 174. 366 f. 376. 378. III 63. 1396. Hermann und Dorothea II 83. 192. 376. III 141. 1221 f. 1270. 1273. 1281 f. 1318. 1321. 1422. Iphigenie I 185. 275. III 98. 1180. 1222. 1230 f. 1350. 1390 f. 1414. 1424 f. 1430. natürliche Tochter III 128 f. Taſſo I 315 ff. 321. II 192. III 1390. 1424. 1428. Wahlverwandtſchaften I 157. 260. 315. II 173. III 1319. Werther I 260. II 514. III 51. 132. 1186. 1280. 1288 f. 1317. 1326. Wilhelm Meiſter I 161. II 184. 200. 282. III 26. 127. 601. 1210. 1221. 1268. 1280. 1305. 1308. 1310 ff. 1326 f. 1353. 1360.
Goldoni III 1438.

Digitized by Google

Goldſmith I 468. III 1417.
Gottfried von Straßburg II 497. III 1297. 1350.
Gottſched III 109. 127 f. 1198. 1212. 1216.
Gozzi III 1438.
Gozzoli, B. III 709.
Grabbe I 465.
Grandville III 761.
Gretry III 871.
Grien, Hans Baldung III 738.
Grimm, J. II 189. 201. III 1467.
Grimm, W. III 99.
Gros III 590.
Grün III 1186.
Grünewald, M. III 738.
Gruppe I 317. 320.
Gudin III 655.
Gudrun II 491. III 1177. 1279. 1294.
Günther II 393.
Guhl III 638 f. 662. 682.

H.

Händel III 1080. 1105 ff. 1110. 1121. 1139—1142. Meſſias 1105.
Hafis III 1371.
Hagedorn III 131. 568. 662.
Haller I 238. II 131. III 1200. 1346. 1468.
Hallmann II 353. III 68. 260.
Hamann I 468.
Hand III 834.
Handl III 1140.
Hanslick III 790 f. 817. 829 f.
Hartung II 359.
Haug I 354.
Haydn III 165. 1055. 1065. 1086. 1091. 1107 f. 1143—1145. Schöpfung III 967 f. 1107 f. Worte am Kreuz 1104 f.
Hebel III 1222. 1320.
Hegel I 4. 8 f. 26 f. 31 ff. 37 f. 66. 68. 71. 74. 85 ff. 154. 162 ff. 173. 177. 182. 215. 265 ff. 280. 285. 294. 297. 312. 485. II 6. 9. 109. 162. 183. 188. 202. 229 f. 258. 318. 325. 328. 346. 353. 361. 368. 389. 402. 420 f. 429 f. 433. 439. 441 f. 447 ff. 459 f. 475. 482. 493. 520. III 54. 74. 158 f. 162. 181. 268 f. 284. 324. 343. 356. 362 f. 367. 401. 436. 512. 514. 519. 524 f. 537. 567. 593. 604. 775 f. 812. 1217. 1227. 1235. 1274. 1284. 1289. 1374.
H.'s Aeſthetik I 40. 49. Begriff des Schönen I 56—65. 70. 133—135. Stellung der Kunſt im H.'ſchen Syſtem I 12 f. 19—23. Begriff des Ideals I 149. 151. Stellung der H.'ſchen Philoſophie zur Individualität I 117 ff. H. über das Naturſchöne II 20. über Malerei III 616. über Murillo 745. über Gartenkunſt 773. über das Gefühl 788. über das Weſen der Muſik 825. über den Takt 805. über Poeſie III 1208. über das Tragiſche I 287 f. 301 f. 313 f. über das Komiſche 366 ff. 403 f. 406 f. über das Epos 1266. 1268 f. (über Dante 1301). über den Roman 1305. über die Lyrik 1345. 1349 f.
Hegel'ſche Schule I 32.
Heine I 465. II 392. 520. III 133. 754. 1360. 1364.
Heinſe II 385.
de Heem, D. III 661.
Heliand III 1298. 1463.
Hemskerk III 739.
Hemſterhuys III 1170.
Henſe III 1224.
Herbart II 317.

Digitized by Google

Herder II 81. 101. 112. 116. 155. 163. 317. 386. III 99. 204. 1198. 1330. 1333. 1358.
Hermann, C. F. III 78. 82. 89. 105.
Herodot I 302. II 230. 455. III 272. 277. 1270. 1421.
Hertzberg III 1465. 1467.
Heſiod II 449. 455. III 1463. 1471.
Hetſch III 598. 681.
Hettner I 36. 121. II 17. 340. III 293. 1423. 1427. 1432. 1438.
Hildebrand III 603.
Hildebrandslied III 1295.
Hippel I 466. II 117.
Hirt I 112.
Hittorf III 248. 380.
Hobbes I 480.
Hölderlin II 56. 386. 392. III 1346. 1350 f.
Hoffmann, Th. I 457. 465.
Hoffſtadt III 195. 236. 320.
Hogarth I 104 ff. 147. 365. III 350. 757.
Holbein, H. der Vater III 732.
Holbein, H. der Jüngere III 636. 677. 734. 736—738. 766.
Home I 106.
Homer I 198. 304. 358. II 147. 168. 238 f. 319. 411 f. 425. 455 f. III 79. 553. 1170. 1172. 1177. 1191 f. 1202 f. 1217. 1221 f. 1225. 1234 f. 1268. 1270. 1274 f. 1277. 1278—1283. 1285—1289. 1290 f. 1363. H. Hymnen III 1347. H. Bilderſprache 1236.
Hondekoeter III 659 f.
Horaz II 186. 470. 488. III 1224. 1349. 1401. Satyren III 1459. Ars poetica 1472.
Hotho III 662. 671. 680. 729.
Hucbald III 1131.
Hübner II 523. III 757.
Hübſch III 239. 296. 314. 322. 329.
Humboldt, W. II 169 ff. III 1169 f. 1205 ff. 1214. 1221. 1273. 1277. 1281. 1284. 1321.
Humboldt, Alex. II 13. 89.
Hutcheſon I 104.
Hutten, U. v. III 1460.
Huyſum III 661.

J.

Jäger, O. H. III 502 f.
Jakobi I 27.
Jean Paul als Schriftſteller I 40. 232. 242. 246. 275. 377. 391. 396 f. 399. 419. 425. 435 ff. 444. 449. 451 ff. 457 f. 460. 466. 479. II 331. 336. 356 f. 386. 391. 482. III 1203. 1209. 1231. 1268. 1273. 1290. ſeine Aeſthetik I 40. J. P. über das Erhabene I 234 ff. über das Komiſche 347 ff. 354 ff. 361 f. 374 f. 384 ff.
als Dichter I 377 ff. 409. 414. 420 f. 429 f. 468. 470 f. II 175. 192. 282. 317. 372. 516 ff. III 121. 132. 398. 727. 1317. 1459 f. J. P. Styl 1219.
Iffland III 1425.
Immermann III 1315. 1320. 1409.
Joel II 124.
Joniſche Malerſchule III 697 f.
Josquin des Prés III 1132. 1134.
Juvenal III 1462.

K.

Kalidaſa III 1371.
Kallenbach III 214.
Kallinos III 1368.
Kant I 30. 38 ff. 59. 80. 88. 103. 105 f. 128. 146. 154. 196. 223 f. 227. 232. 234 ff. 243. 251. 253.

Digitized by Google

259. 266 f. 271. 324 f. 362. II 193 f. 203. 353. 460. III 74. 90. 93. 112 f. 409. 1229. K. Kritik der Urtheilskraft I 13—19. ſein Begriff des Aeſthetiſchen I 5 ff. 173 f. über das Wohlgefallen am Schönen I 192 ff. 202—210. ſein Begriff von Kunſt III 87. ſeine Eintheilung der Kunſt 151. K. über die Normalgeſtalt I 111 f. II 348. über das Genie II 394 ff. über das Erhabene I 215. 221 ff. 322 ff. über das Naive I 360 f. über das Lachen 474 ff. über die Muſik III 828 f.
Karſtens I 66. II 522. III 19. 106. 141. 681. 750. 757. 1212.
Kaulbach II 378. 523. III 18. 600. 619. 660. 754.
de Kayſer II 522.
Kiß III 457.
Kleiſt, E. III 1468.
Kleiſt, H. I 321. II 342. 424. III 1200. 1319. 1429 f. 1468. zerbrochener Krug I 381.
Klopſtock I 171. II 373. III 131 f. 601. 1198. 1216. 1276 f. 1303 f. 1346. 1351. 1460. 1463.
Koch III 106. 652. 750.
Köhler III 815.
Kotzebue III 122. 1436.
Kraft, Adam III 333. 489.
Kranach III 734 f. 736 f.
Krauſe III 504. 812. 903.
Krüger III 1256.
Krug I 7 ff. III 151. 171.
Kugler III 68. 109. 111. 269. 380. 705. 744 f.

L.

Labenwolf III 491.
Landſeer III 659.
Lanzi III 135.
Laſſus, Orl. III 1134.
Lavater II 125. 146. 206.
Leibnitz I 38. III 822.
Leibnitz, H. III 110. 295.
Lenau III 1228 ff. 1360.
Lenz II 392.
Leo III 1138.
Leochares III 375.
Leonardo da Vinci II 396. 398. 402. III 61. 79. 105. 129 f. 608. 698. 713—715. 717. 736 f. Abendmahl III 33. 555. 594. 608. 627 f. 688. 715. 1281.
Leſage III 1316.
Leſſing als Schriftſteller I 145 f. 184. 246. 248. 250. 275. 327. 330. 337. 344. 382. II 350 f. III 51. 1173 f. 1188. 1467. Laokoon III 401 f. 1167. 1173. 1188. 1200 ff. als Dichter I 435. II 264. 333. 355. 367. 514. 523. III 1233. 1425. Emilia Galotti I 12. II 387. III 12. Nathan I 441. III 1180. 1429 f. 1465.
Leſſing (Maler) III 163. 601. 649. 674. 687. 753.
Leſueur III 749.
Leutze III 682. 688. 753.
Lichtenberg I 426. 432. II 177. 206 f.
Lichtwer III 1319.
Linné II 14.
Liskow I 419. 424. 427. III 1461.
Lohenſtein III 127.
Lomazzo I 105. 110.
Longin I 225. 323. II 359.
Lotti III 1138. 1140.
Lotze III 49. 796.
Lucas von Leyden III 739.
Lucian I 370. II 502. III 382. 413. 1460.
Lucretius III 1471.

Digitized by Google

Ludius III 698.
Luini, Bern. III 715.
Lulli III 1142.
Luther I 267. 413. 431. 454. II 216. 272 f. 415. III 1134.
Lyſippus III 8. 138. 375. 415. 417. 452. 480. 486. 496. 697.

M.

Maaß III 805.
Mabuſe III 739.
Maes III 31.
Mahabharata III 1286.
Mantegna III 132. 721.
Manuel II 507. III 760.
Marcello III 1138.
Marchetto von Padua III 1132.
Marlowe II 372. 393. III 1186.
Marſchner III 1147.
Marx III 912. 952. 1047.
Maſaccio II 396. III 27. 102. 105. 132. 708 f. 731.
Mayer, C. III 1360.
Meier, E. II 433. 437.
Memling, Hans III 602. 731 f.
Mendelsſohn, M. I 123 ff.
Mendelsſohn-Bartholdy III 871. 1002. 1078. 1106. 1148—1150.
Mengs III 141. 749.
Menzel I 150 f.
Menzel, Adolf III 683.
Meſſys, Qu. III 739.
Metzger III 317. 319.
de Meurs, Jean III 1132.
Meyerbeer III 1119. 1149.
Milton III 1303 f. 1463.
Mörike III 1170. 1328.
Molière III 1419. 1435. 1443.
Moore III 1356.
Moritz III 1009.
Mozart III 405. 876. 953 f. 974. 1005. 1007. 1029. 1055. 1065. 1069. 1078. 1080. 1086. 1091 f. 1094 f. 1125. 1143—1145. Don Juan III 861. 869. 871. 876. 895. 908. 919 f. 942. 955. 1014. 1077. 1113 ff. 1117 ff. 1120. 1122. 1144. Figaro III 871. 876. 1076. 1113. 1144. Zauberflöte III 871. 927 f. 973. 1006. 1074. 1114. 1119 f. Entführung III 871. 1120. Cosi fan tutte III 876. 1144. Titus III 876. 1078. 1119. Idomeneo III 1074. 1077. Symphonieen: CDur III 912. 954. 1092. 1094 f. kleine CDur 1029. 1095. GMoll 872. 913. 953. 1091.
Müller, Carl III 545.
Müller, Ed. I 100 ff. 329 f. II 333. 346.
Müller, Fr. III 1320.
Müller, Otfr. II 421 f. 425. 468. III 332. 382. 396. 419. 1335.
Mundt I 177.
Murner III 1316. 1462.
Muſäus I 468.
Myron III 131. 375. 429. 457. 479.

N.

Nägeli III 1148.
Nal und Damajanti II 429.
Nanini III 1136.
Napoleon II 216. 288. 401 f.
van der Neer III 656.
Neſtroy III 1442.
Neubeck III 1471.
Neukomm III 1018.
Neuplatoniker I 39. 92.
Nibelungenlied I 252. 268. 278. 290. 305. 307. 309 f. 314. III 23. 26. 42. 1270. 1283. 1293 — 1295. 1363.
Nicolaus von Piſa III 705.
Novalis I 133. II 62.

Digitized by Google

O.

Ockenheim III 1134.
Oerſted II 31. 43 f. 51.
Oken II 105. 116. 119 f. 128 ff. 138. 143 ff. 150. 155.
Opitz III 1471.
Orcagna III 590. 619. 706.
van Orley, Bernh. III 739.
Orphiſche Poeſie III 1464.
Oſten III 68.
Otfried III 1298. 1463.
Overbeck III 751.
Ovid I 181. III 1471.

P.

Paleſtrina II 509. III 1133—1136.
Parmenides III 1471.
Parrhaſius III 82. 697.
Patenier III 739.
Pauſanias I 167.
Percy III 1358.
Pergoleſe III 1104. 1138.
Perikles II 239. III 72. 374.
Perugino, P. II 478. III 121. 129. 132. 594 f. 711. 717. 732.
Petion I 419.
Pfeffel III 1319.
Pfitzer, G. III 1374.
Phidias I 487. II 360. III 8. 131. 135 f. 165. 374. 380. 388. 405. 477. 478 f. 546. 592.
Pindar III 1224. 1335. 1347 ff.
Piſano, Nicola III 487.
Planck III 786. 797.
Platen III 1199. 1351.
Plato I 39. 108. 132. 134. 157. 190. 483. II 60. 134. 311. 333. 345 f. 358 ff. 401 f.
über den Begriff des Schönen I 90 ff. 98 ff. Hippias I 92. Phädrus I 90. Philebus I 91. 99. 108. II 60. 358. III 194.
Plinius III 382. 429.
Plotin I 92. 103.
Poggel III 1257.
del Polajuolo, Ant. III 709. 720.
Polygnot III 609. 697.
Polyklet III 131. 374 f. 380. 388. 415. 429. 478 f.
Pope III 1316.
Potter III 659.
Pouſſin I 110. III 652 f. 741. 748 f.
Praxiteles III 137. 479. 498. 697.
Properz II 488.
Prutz III 1432.
Pyrker III 1304.
Pythagoras III 821 f.

Q.

Quandt III 398.
Quatremère de Quincy III 82.
Quinctilian II 359. III 413.

R.

Rabelais II 500. III 1316. 1459.
Raimund III 1438. 1442.
Ramayana III 1286.
Ramberg III 30.
Ranke II 318.
Raphael II 301. 360. 372. 391. 396. 398. 480. 498 f. 522. III 18. 23. 57. 61. 105. 123 ff. 127. 129 ff. 157. 326. 405. 541. 588. 590. 592. 602. 608. 610. 622 ff. 627 ff. 633 f. 641. 643. 658. 673. 677 f. 687 f. 712 ff. 716—718. 1235.
ſixtin. Madonna III 594 f. 615. 619. Diſputa 618.
Rauch III 409. 413. 495.
Reichardt III 1148.
Reineke Fuchs III 1467 f.
Reinhard III 652.
Rembrandt II 511. III 572. 574 f. 591. 677. 688. 745—747. 1235 f.

Digitized by Google

Rethel III 754.
Reuſch III 320.
Revett III 328.
Richardſon III 1314. 1316. 1460.
Richter III 1260.
Riedel III 80.
Rietſchel III 425. 495.
Ritter II 13.
Robbia III 491. 708.
Robert, L. II 186. 393. 522. III 141. 626. 628 f. 672. 753. 755. 1321.
Rötſcher I 212 f. 306. 313. II 193. 364 f. 369. III 1452.
Romano, G. III 157. 737.
Roon II 179.
Roos, H. III 659.
Roſa, Salv. III 652. 655. 741.
Roſenkranz II 216. 332. III 1468.
Roſſini III 1147.
Rottmann III 72. 124. 128. 582. 584. 624. 649. 652. 654 f. 754. 1321.
Rouſſeau I 466. 471. III 899 f. 1004. 1012. 1313.
Rubens II 401. III 61. 128. 413. 417. 591 f. 598. 622. 628. 652. 658. 660. 672. 677. 688. 742 — 744. 746. 1188. 1235. 1237.
Rückert I 141. III 1199.
Ruge I 40. 73 f. 99 f. 179 f. 189. 191 f. 216 ff. 232 f. 247. 262 f. 337 ff. 345 ff. 355 f. 359. 361. 364. 384. 386 f. 395 ff. 401 ff. 409. 415 f. 421 f. 424. 437. 439 ff. 444. 450 f. 454 f. 457. 460. 484. 488 f. II 346.
Rumohr II 306 f. 340. III 78. 81. 110. 130. 139 f. 429.
Ruysdael III 124. 530. 612. 626. 651 f.

S.

Saadi III 1371.
Sakontala II 426. 430.
Sachs, H. I 409.
Sand, G. II 523. III 1315.
Sangallo III 326.
Sappho III 1354.
del Sarto, A. III 716.
Scarlatti III 1138.
Schadow, J. G. III 413. 495.
Schadow, W. F. III 604. 751.
Schäfer III 601.
Schaffner, M. III 738.
Scheffer, Ary III 601.
Schelling I 39 f. 53. 88 f. 112. 133 f. 154. 403. II 311 f. 323. 340. 401 f. 482. III 147 f. 359 ff. 369 ff. 442. 825.
sein Princip der Einheit des Idealen und Realen I 33. Begriff des Schönen I 128 ff. Stellung der Kunſt I 175 f. Sch. über das Verhältniß von Kunſt und Religion I 85 f.
Schenk II 391.
Schick II 522. III 106. 750.
Schiller als Schriftſteller I 30. 125. 128. 149 f. 154. 157. 171. 174. 176. 182. 190 f. 193 f. 198. 232. 266. II 335 f. 351. 355. 358. 361. 365. 390. III 56. 90. 101 f. 161. 258. 441 f. 1178. 1218 f. 1267 f. 1284. 1461.
Sch. über die äſthetiſche Erziehung III 93 f. über Anmuth I 184 ff. über Würde 272 ff. über das Erhabene I 234. über das Pathetiſche 270 f. über das Tragiſche 275. 288. 301 f. über die Poeſie II 335. 338. 355. 390. III 1171. über naive und ſentimentale Dichtung I 358 ff. über das Epos 1267. 1269. 1275. 1278 f. 1281. über das Drama 1403 f. 1455. über Tragödie und Komödie 1444 f. über die Satyre 1461.

Digitized by Google

als Dichter I 128. 432. 484. II 118. 131. 186. 272. 319. 344 f. 372 f. 376 ff. 402. 411. 515. 517. III 66. 70. 123. 128 f. 131 f. 1210. 1212 f. 1218. 1274. 1351 f. 1379 f. 1382. 1405. 1469.

Sch. sprachlicher Ausdruck III 1235 f. Sch. Lyrik III 1351 f. 1364 f. 1369 f. 1374. 1469. Sch. als Dramatiker III 1379 f. 1390 f. 1398. 1405. 1417. 1422. 1428. 1453. 1473. — Braut v. Messina I 310. II 175. III 1417 f. Fiesko I 326. II 177. III 1422. Jungfrau v. Orleans II 368. III 128. Kabale und Liebe III 1427. Karlos II 201. 342. 367. III 1210. 1402. 1422. Makbeth III 1235 f. Maria Stuart I 271. 309 ff. III 43. 1174. 1402. 1422. 1427. Räuber III 413. Tell I 198. 290. II 166. 203. 378. III 24. 27. 38. 1384 f. 1391. 1396 f. 1398. 1400 f. 1429. Wallenstein I 271. 278. 289 f. 308. 312. 316. 318 f. II 203. 342. 369 f. 378. III 27. 40. 77. 141. 1210. 1212. 1222. 1380. 1392. 1397. 1399 f. 1402. 1417. 1422. 1424.

Schinkel III 337.

Schirmer III 655.

Schlegel, F. I 160. 275. 288. 403. II 389. III 189. 703. 836. 1408. 1411.

Schleiermacher I 162. 182. 190. 364. II 338. III 5 f. 12 ff. 18. 54. 171. 198. 233. 352. 793. über Lucinde I 160.

Sch. über das Verhältniß des Ethischen und Aesthetischen I 10 ff. über das Komische I 364. über Malerei III 611. 613 f.

Schlüter III 493.

Schmidt, C. III 415.

Schnaase I 174. III 199. 206. 236. 283. 299. 304. 310. 661. 668. 673.

Schnorr III 682. 751.

Schön, Martin III 732.

Schorcel III 739.

Schröder III 110.

Schubart II 281. III 65.

Schubert, C. H. II 88. 112. 331.

Schubert, Fr. III 1147 f.

Schütze I 358 f. 363 f. 375. 382. 387. 389. 393 ff. 396 ff. 415. III 1434.

Schumann III 1147.

Schwanthaler III 398. 495.

Scott, Walter II 392. III 1200. 1202. 1314. 1422.

Scribe III 1431.

de Scüdery, Mad. III 1311.

Semper III 247. 278 f. 338.

Seneka I 268. III 82.

Shakspeare I 121. 241. 266. 307 f. 312. 314. 373 f. 378. 413. 429. 435. 457. 460. 465 f. 469. 483. II 167. 199. 203. 244 f. 263. 329. 366. 372. 378. 393. 395 f. 408. 412. 477. 488. 508. 514 f. 522. III 26. 34 ff. 61. 63. 66. 72. 75. 79. 98 ff. 126 f. 165. 405. 495. 609. 1170. 1172. 1178. 1180. 1185 ff. 1212 f. 1217. 1224 f. 1227 ff. 1231. 1363. 1379. 1381. 1394. 1396 f. 1402. 1405. 1409. 1412. 1414 ff. 1417 f. 1423 f. 1428.

Sh. Bildersprache III 1235 ff. 1394. historische Dramen I 264. III 1402 f. 1422. Lustspiele III 1433. 1435. 1438 ff. 1441. 1446. Sonette I 469. III 1186. Antonius und Kleopatra I 318. III 28. 1427. 1446. Cäsar I 314. 318 f. II 203. III 1386. 1399. 1421. 1423. 1446.

Digitized by Google

Coriolan I 314. III 1399. 1421. 1427. 1446. Cymbeline III 1440. 1446. Ende gut, Alles gut III 1440. Gezähmte Keiferin III 1397. 1441. Hamlet I 255. 305. 307 f. 311. 320. 323. 439. 447. 457. 465. II 166. 168. 194. 201. 356. 359. 366. 368. 370. 401. III 36. 1173. 1190. 1227. 1235. 1384. 1392. 1399 f. 1426 f. 1446. Heinrich IV. I 258. 319. 398 ff. III 1218. 1227. Heinrich V. I 350. II 194. III 1229 f. 1427. 1430. (Falſtaff I 347 f. 354. 367. 388. 392 ff. 400. 430. 447 f. 462 f. III 609. 1190). Heinrich VI. I 272. Irrungen III 1435. Kaufmann von Venedig I 76. 464. III 783. 1235. 1389. 1397. 1440. Lear I 264. 272. 289 f. 307 f. 312. 372. 461. II 166. 168. 175. 206. 368. 376. III 28. 35 f. 46—49. 53. 233. 1190. 1335. 1384. 1396 f. 1400. 1425. 1427. Makbeth I 306 ff. II 166 f. 203. 205. 368. III 26. 28. 35 f. 43. 127. 1173 f. 1187. 1224. 1235—1238. 1384. 1391 f. 1394. 1398 ff. 1409. 1424 f. 1427. 1446. Maaß für Maaß III 1440. 1446. Othello I 262. 287. 305. 307 f. 310. II 98. 174. 177. 204. 368. III 23 f. 36. 42. 1190. 1227. 1230. 1328. 1383 f. 1387. 1392. 1397 ff. 1422. 1425. 1446. Richard II. III 1227 f. 1231 f. 1427. Richard III. I 260 f. 263 f. 278. 306 ff. 390. III 35 f. 40. 42 f. 164. 1384. 1392 f. 1422. 1424 f. Romeo I 287. 307. 309. 311 f. 462. II 167 f. 172 ff. 370. 376. III 35 f. 38. 40. 686. 1193. 1201. 1232. 1235. 1237. 1384. 1386. 1392 f. 1397. 1416. 1422. 1424. Sommernachtstraum III 1397. 1433. 1438. 1441. Sturm III 1440. 1446. Timon III 1446. Verlorne Liebesmüh III 1440 f. Viel Lärmen um Nichts III 1440. Was ihr wollt III 1176. 1438. 1440. Wie es euch gefällt I 464. 466. II 167. III 1389. 1440 f. Wintermährchen III 1440. 1446.

Shelley III 1356.

Signorelli III 709.

Sigwart I 271.

Silanion III 434. 479.

Silcher III 1148.

Simonides III 1172.

Simpliciſſimus II 275. III 1313.

Sittewald, Phil. v. II 275. 278. 508. III 1313.

Skopas III 137. 453. 479. 498. 697.

Smollet III 1317.

Snyders III 658. 660.

Sokrates I 255. 406 f. 439. 441.

Solger I 4. 9 f. 28. 39. 66 ff. 112. 129. 131 f. 134. 152. 215 f. 224 ff. 272. 275. 288. 292 ff. 347. 349. 475 f. II 454. 482. 492. III 145. 147 f. 162. 206. 813. 836. 838.

Solon III 1368.

Sophokles I 314. II 401. III 138. 381. 405. 609. 1224 f. 1409. 1413. Ajax I 305. 309. Antigone I 314 ff. 317 f. 319 ff. II 175. III 1386. 1400. 1409. 1412. 1423. Elektra I 314. Oedipus I 291. 304 f. 308 f. 311 f. 390. III 1393. 1400. 1409 f. 1426.

Spagnoletto III 741.

Spinoza I 38. 255.

Spohr III 1107. 1147.

Spontini III 1119. 1147.

Squarcione III 720.

Stahr I 330. II 365. III 388.

Digitized by Google

Stephan, Meiſter III 729.
Sterne I 458. 460. 468. II 516. III 1317.
Steuben III 689.
Stieglitz III 205 f. 236.
Stoß, Veit III 491.
Strauß I 151. 157. II 443.
Stuart III 328.
Stuhr II 415. 437.
Süe, E. II 271. 387. 391.
Süvern I 317.
Sulzer I 7. 123 ff.
Swift I 460. 466. III 1459.
Syrlin III 333. 490.

T.

Tacitus II 248.
Talleyrand I 421.
Taſſo III 1300—1302.
Teichlein III 693. 747. 753.
Teniers III 626.
Tertullian I 49.
Theokrit II 152. III 1291. 1319.
Theuerdank II 499.
Thierſch III 2. 49 f.
Thomſon III 1468.
Thorwaldſen II 343. III 355. 495.
Thümmel I 468.
Tieck I 66. 241. 287. 351. 414. 460. II 167. 191. 276. 319. 329. 369. 502. III 1186. 1198. 1318 f. 1432.
Tiedge III 1470.
Timanthes III 697.
Timm III 1236.
Timomachus III 431.
Tintoretto III 723.
Titian III 521. 567 f. 587. 594. 641. 644. 652. 673. 721—723.
Titurel I 188.
Tölken III 357. 376. 393.
Töpffer II 211. III 761.
Tyrtäos III 1368.

U.

Uhland III 246. 598. 1329. 1363 f. 1366 f. 1370. 1374.
Unger, M. III 563. 566. 569. 574.
Unger, F. W. III 565. 630.

V.

Vecchio, Palma III 722.
Veit III 751.
Velaſquez III 745.
van de Velde III 651. 655.
Vernet, H. II 522. III 684. 690. 753.
Verocchio III 491. 709. 720.
Veroneſe III 17. 630. 672. 721—723.
Virgil II 470. 488. III 1188. 1300. 1302. Aeneis III 1291 f. Georgika 1471.
Viſcher, P. III 89. 104. 491. 495.
Voigt II 143.
Voltaire I 475. III 1303 f.
Voß II 272. III 1252. Luiſe III 1321.
Vouet III 749.

W.

Wackernagel III 1262. 1280. 1299. 1324. 1362.
Wächter, E. II 522. III 106. 141. 681. 686. 750. 1212.
Wagner, E. II 391.
Wagner, Rich. III 815. 1009 f. (1012. 1019). 1051. 1067. 1113. 1117. 1121. 1148. 1150. 1194. 1453.
Wappers III 753.
Walther von der Vogelweide III 1356. 1469.
Watteau III 662.
Weber III 1118. 1147 f.
Weigel, Rud. III 766.
Weiße I 22. 25 ff. 28 ff. 40. 48. 57 f. 62. 88. 121 f. 132. 146. 177. 212. 215. 218 f. 222 ff. 227 ff. 233. 247. 295 ff. 301. 337 ff. 349. 423 f.

Digitized by Google

437. 444. 479. 484. 488 f. II 7 f. 194. III 163.
Werff, Adr. v. d. III 749.
Weyden, v. d. III 731.
Wieland I 157. 160. 188. 383. 468. II 387. III 131.
Oberon III 1304.
Winkelmann I 33. II 349. 463. 522. III 134 ff. 137 f. 361. 377. 383. 396 f. 405 f. 414. 418. 427. 432 f. 436. 443. 453. 478. 493. 495. 527. 750.
W. über die Idee der Schönheit I 87. 111.
Wirth I 12 f. 22. 24 f. 152 f. II 194.
Wohlgemuth, H. III 732.
Wolff I 4. Wolff'ſche Schule I 8. 122 ff. 130. 380.
Wolfram von Eſchenbach II 496 f. III 1297.
Wouvermann, Phil. III 658. 674.

Z.

Zachariä III 1316.
Zamminer III 877. 879 f.
Zeitblom III 732 f.
Zelter III 1148.
Zeſtermann III 298.
Zeuxis III 82. 609. 697.
Ziegler III 1311.
Zſchocke II 342.
Zurbaran III 686. 744.

Digitized by Google

C.

Sachregiſter.

(NB. Die Zahl III. bezieht ſich auf die erſte und zweite Hälfte des dritten Theils.)

A.

Aachen, Münſterkirche III 301.
Abakus III 239. 244. 292. 311.
Abentheurerroman III 1316.
Aberglauben II 275 f. 279 f.
Abgeſang III 1339 f.
Abſichtlichkeit II 384. 386 f. III 115.
Abſtraktes in der Dichtkunſt III 1184. 1186 f. im Drama 1381 f.
Accent in der Muſik III 901. 904—908. in der Poeſie 1234. 1239. Vers- und Wortaccent 1244. 1250. Wort- und Sinnaccent 1253.
Accentverſchiebung in der Muſik III 907.
Accord, Farbenaccord II 47 ff. III 565. muſikaliſcher III 819 f. 881 ff. Accorde 885 ff. ſelbſtändige und unſelbſtändige A. (überleitende A.) 887. überladene, zufällige A. 891.
Accordfolge III 887. ſtrengere und weichere A. 891 f.
Act III 78—82. Acte im Drama 1395. 1401 f.
Action III 1451.
Adagio, Tonſatz III 963.
Adel im Mittelalter II 255. 261 f.
Aegineten III 135. 448. 451. 477.
Aeginetiſcher Styl III 380. 413.
Aegypten II 230 ff. 241. Phantaſie 436—440. Religion 437 ff. Baukunſt III 190. 197. 229. 270 ff. 274. 277. 279 f. 281 ff. Bildnerkunſt III 140. 157. 470—474. Malerei 694 f.
Aeoliſche Tonart III 868. 1127. äoliſche Lyrik 1349. 1354.
Aeſthetik, Begriff und Name I 3 ff. Stellung im Syſtem der Philoſophie 7—13. Verhältniß zur Kunſtgeſchichte 31—37.
Aeſthetiſche Stimmung I 192—213.
Aeſthetiſches Wohlgefallen I 192. II 307 ff. 344 f.
Affe II 23. 155 f.
Affect I 267. III 797. in der Plaſtik dargeſtellt III 430—435. in der Malerei 592. 595 f.
Agoniſtik, griechiſche III 58.
Ahnungen II 205.
Ahorn II 95.
Akademie III 105—110. 260. A. S. Luca und A. de France in Rom III 108 f.
Akademiſcher Styl in der Malerei III 739 f. 1212.
Akazie II 95.

Digitized by Google

Akrolithen III 382.
Akroterien III 245 f. 290.
Alexanders Zeit II 230. 240 f. 467. III 60 f.
Alexanderſchlacht III 696. 698.
Allegorie II 358. 371. 467—471. III 114. 203. 491. 494. Verhältniß zu Mythus und Symbol II 467 ff. Die A. im Mittelalter II 491 f. 499 f. in der modernen Zeit 510 f. A. in der Malerei III 600. 638 f. poetiſche A. 1227. 1301. 1470.
Allegoriſche Gedichte III 1329.
Allegro, Tonſatz III 963. in der Symphonie 1096.
Alliteration III 1252.
Aloe II 93.
Alt III 850 f.
Altar III 302. 306.
Altarniſche III 299 f.
Altchriſtliche Baukunſt III 297 ff. Bildnerkunſt 486. Malerei 699. 701 ff. Muſik 1130.
Altersſtufen II 167—169.
Alterthum, äſthetiſcher Charakter II 222—245. III 55 f. Phantaſie II 414—471. 478 f. Sage 491 f. Stellung der Kunſt im A. III 55 f. 60 f. Baukunſt des A. 267—297. Bildnerkunſt 469—481. Malerei 694—700. Muſik 1125—1129. Tanzkunſt 1154. 1156.
alto rilievo III 392.
Altteſtamentliche Stoffe III 640 f. 1217.
Amerikaniſche Baukunſt III 269 ff. 277.
Amor und Pſyche (Gruppe) III 452. 466.
Amphibien II 129. 133 f.
Amphitheater III 261 f.
Amtliche Gebäude III 260.
ἀνάγλυφον III 498.
Anaklaſe III 1234.
Anakruſis III 1246. 1248 f.
Anapäſt III 1244. 1249. 1394.
Andante, Tonſatz III 963.
Anekdote III 1318.
Angenehm I 195 f. 203. II 182.
Angeſicht II 209 ff. Mienenſpiel 214 f.
Anhängende Künſte III 167—172.
Anmuth I 184 ff. in der Plaſtik III 473 f. in der Malerei 596. in der Poeſie 1193.
Anmuthiger Styl in der Muſik III 974.
annulus III 244.
Anordnung in der Malerei III 609 ff.
Anrede III 1233.
Anſchaulichkeit, poetiſche III 1219—1225.
Anſchauung I 50 ff. 126. II 315 ff.
Anſtand I 356 ff.
Antentempel II 286. 289.
Antik vgl. Alterthum, Griechenland ꝛc.
Antilope II 147.
Antitheſe III 1234.
Antwerpener Kunſtſchule III 111.
Apocope III 1234.
Apollino III 439. 466.
Apollo II 447. 451. A. von Belvedere III 137. 399. 402 f. 418. 425. 427. 433. 466. 1183.
Apoſiopeſe III 1233.
Apoſtelgeſchichte, maleriſche Stoffe III 640 f.
Apſis III 299. 302.
Aqua-tinta-Manier III 765.
Araber II 231 f. 259. 493 f. Poeſie III 1247.
Arabeske III 304. 768—771.
Archaiſtiſcher Styl III 477.
Architektoniſcher Styl III 140.
Architekturmalerei III 657. 660 f.
Architekturplaſtik III 270.
Architrav III 213 f. 239. 246. 288 f. 293.
Archiv III 260.
Ariadne III 439.
Arie III 961. 1004—1011. italieniſche 1138 f.

Digitized by Google

Arionſage II 132 f.
Arioſo III 1001.
Ariſtokratie der Geſtalt I 164 ff. II 483 ff. in der Bildnerkunſt III 460. ihre Aufhebung in der Malerei 530 f.
Ariſtokratiſcher Roman III 1311 f.
Arkadenbögen III 295. 299. 306.
Armenhäuſer III 259.
Arpeggio III 1032.
Arſenale III 259.
Arſis in der Muſik III 905. in der Poeſie 1239.
Artusſage II 495.
Aſſonanz III 1247. 1252.
Aſſyrien II 437. Baukunſt III 277 ff. Bildnerkunſt 470—475.
Aſyndeton III 1233.
Athen, Bauwerke III 263 f. 392.
Athene II 448 f. III 440 f. Statuen III 388.
Atmoſphäre II 57.
Atrium III 300.
Attribute in der Bildnerkunſt III 395 ff. 444 f.
Auffaſſung III 119 ff. des muſikaliſchen Kunſtwerks 844 f.
Aufführung, muſikaliſche III 843—846.
Aufgeſang III 1339 f.
Aufklärung II 281 f.
Auflöſung der Contraſte III 37. 42 f. in der Baukunſt 230 f. in der Bildnerkunſt 453. in der Malerei 631.
Aufriß III 221.
Auftritt III 1401.
Aufzüge II 189 f.
Auge II 164. ſeine Behandlung in der Bildnerkunſt III 380. 382. in der Malerei 519. 594 f.
Ausdruck, architektoniſcher III 190. 202. plaſtiſcher 343 f. 430 ff. maleriſcher 517. 592—597. muſikaliſcher 918 f. 965—970. ſprachlicher A. in der Poeſie 1215—1238.
Ausdrucksvoller Styl in der Muſik III 974 f.
Ausführung, in der Baukunſt III 183 f. in der Bildnerkunſt 350. 352 f. in der Malerei 508. 514. in der Muſik 835. 838.
Ausgang im Epos III 1274 f. im Roman 1310. 1317. im Drama 1402. in der Tragödie 1429.
Ausmalen in der Poeſie III 1199—1204.
Ausruf III 1233.
Außenbau III 221 f. 270. 276 f. 280 f.
Ausſtellungsgebäude III 259.
Autodidakt III 102.
Automaten III 347. 379.

B.

Babylon III 277.
Bacchiſcher Kreis III 464. 479.
Bach II 63.
Backſteinbau III 97. 214 f.
Badanſtalten III 261.
Bär II 23. 151.
Balkon III 225 f.
Ballade in der Muſik III 996. poetiſche B. 1361—1367. didaktiſche B. 1469.
Ballet III 1111. 1153 f. 1157 f.
Banane II 93.
Band III 244.
Baptiſterium III 264.
Barberiniſcher Faun III 464.
Baſilika III 211. 260. 297—300. 306. 546. 632. 702.
Baſis (Fuß der Säule) III 239. 244. 292.
Baß III 850. 934 ff. baßgemäße Bewegung 935.
Baſſetthorn III 1027.
basso rilievo III 392.

Digitized by Google

Bauernkrieg II 273 f.
Bauführer III 184.
Baukunſt III 151 f. 178—338. Stellung im Gebiet der Künſte 178 ff. 199 f. Vergleichung mit der Muſik 189. 835 ff. Objectivität der Baukunſt 180. verſtändiger Charakter 183 f. mathematiſcher Charakter 189. 195. Verhältniß des Zweckmäßigen und rein Aeſthetiſchen in der B. 183—191. Verhältniß der B. zur unorganiſchen Natur 192 ff. zur Landſchaft und Pflanzenwelt 197. zum Geſammtleben 197 f. monumentaler Charakter 199 f. ſymboliſcher Charakter 201 ff. Material 207—215. Compoſition 223—238. Zweige 251—264. Geſchichte 265—330.
Baum II 83 ff. 92 ff. dreifacher Typus der Baumformen, architektoniſcher, plaſtiſcher, romantiſcher 93 ff.
Baumgruppen II 99 f.
Bavaria III 494.
Bazar III 259.
Begeiſterung, künſtleriſche II 344 f. 355 ff.
Begleitung in der Muſik III 910 f. 922. 934 f. 985 ff. des Lieds 995 f. der Arie 1006 f. 1069. der Cantate 1017 f. der religiöſen Muſik 1020 ff. des Inſtrumentalſolo 1053.
Begräbnißplätze III 263.
Begrenzung des Kunſtwerks III 51—53. 614—616.
Beinkleid II 276 ff.
Beiſpiel III 1464 f.
Beiwerk III 27. 29—31. in der Baukunſt 226.
Bekleidungskunſt III 504.
Beleuchtung II 28 f.
Belgier, Phantaſie II 510 f. Malerei III 753 f.
Beredtſamkeit III 1474.
Berg II 66.
Bergformen II 66 ff.
Berliner Bauwerke III 260 f. Friedrichsdenkmal 385. 409. 413. 425.
Beſchreibende Poeſie III 1468.
Beſchreibung in der Poeſie III 1200 ff.
Beſinnung I 345 ff.
Beſonnenheit, künſtleriſche II 347 ff. 355 ff. III 62 f.
Beſtellung II 341. III 58 ff.
Bewegung, Schönheit II 165 f. 213 ff.
Bewegungsrhythmus in der Muſik III 924. 929—932.
Bewußtſein, Begriff III 780 ff. 1166 f. Tragödie des B. 1425.
Biber II 144.
Bibliotheken III 261.
Bild I 433 f. III 340. poetiſches B. 1226—1232.
Bilden III 339 f.
Bildende Kunſt III 144. 147 ff. Charakter der b. K. 173 f. Objectivität 175 f. Schranken 176 f. Eintheilung 178 ff. Verhältniß zur Poeſie 1171 ff. 1199 ff.
Bildende Phantaſie II 378 ff. III 149.
Bildender Künſtler III 175 f. 354 f.
Bildnerkunſt (vgl. Inhaltsverzeichniß) III 151 f. Weſen 339—444. Stellung im Gebiet der Künſte III 339 ff. Verwandtſchaft mit der Baukunſt 350 ff. Weſen der plaſtiſchen Darſtellung 342 f. Grenzen derſelben 344 ff. plaſtiſche Objectivität, Ruhe 355 ff. 402 ff. 437. Maß der Lebendigkeit und Bewegtheit 355 f. 428. Geſetz der direkten Idealiſirung 357 f. 369 f. plaſtiſche Schönheit 359 ff. Charakter und Bedeutung der Individualität in der B. 365 ff. Material der B. 370 ff. Farbe 378 ff. Größenmaßſtab 387 ff. Stylgeſetz

Digitized by Google

404 ff. Stylunterſchiede 410 ff. Ausdruck 430 ff. Compoſition 444 ff. Stoffe 389 f. 430 ff. 450 ff. Zweige 455 ff. epiſche, lyriſche, dramatiſche Plaſtik 465 ff. Geſchichte 468—496.
Bildniß ſ. Porträt.
Bildung, Verbindung der Kunſt mit der B. III 65 f.
Birke II 98.
Blasinſtrumente III 1023—1029. Satz für Bl. 1055 f. 1074.
Blaſirtheit II 291. B. der Romantik 516. 520.
Blattform II 86 ff.
Blau II 38. 42. 50.
Blechinſtrumente III 1027—1029. 1059.
Blitz II 33 f.
Blume II 88 f.
Blumenſtück III 657. 661.
Bock II 147.
Börſe III 259.
Böſes I 140 ff. II 244 f. 485 f. Erhabenheit des Böſen I 260 ff. Komik 366 f. ſeine Behandlung in der Malerei III 424. 427 f. Tragödie des B. 1425.
Borgheſiſcher Fechter III 376. 400. 416. 429. 446 f.
Brauch II 189 f.
Briefe, ſatyriſche III 1460.
Brücken II 258.
Brunnen II 64. III 258.
Bruſtbild III 678.
Buchdruckerkunſt II 267. 501.
Buche II 98.
Bühne III 1453—1455.
Bühnenmalerei III 769.
Bürgerlicher Roman III 1311. 1313 f. d. Drama 1421 f. d. Komödie 1432.
Büſte III 461.
buffo I 409.
Burlesk I 408 ff. III 835. die Burleske 1442.
Byzantiniſches Reich II 245. d. Baukunſt III 300—303. Bildnerkunſt III 486. Malerei I 167. III 102. 701—703.

C.

Cäſur III 1244.
Cameen III 498 f.
Canneluren III 239.
Cantate III 1016 ff. 1019. 1104 ff.
cantus firmus III 950.
cantus planus III 1129.
Canzone III 1372.
Capitoliniſcher Faun III 439.
Caricatur I 342 f. II 507. III 170. in der Malerei 756—762. in der Poeſie III 1458 f.
Carlsſage II 490 f.
Carneval II 260.
Caſuar II 141.
Cella III 286. 288. 291.
Ceremonienbild III 683 f.
Cetaceen II 132.
Charakter I 110 ff. 265 ff. II 193. 196—206. 213. 217 f. 367. ſeine Darſtellung in der Bildnerkunſt III 361 ff. 437—444. in der Malerei 524. 527 f. 605—609. in der Muſik 831—835. 968. 972. 975. im Drama 1382—1386. 1406.
Charakterbild II 219.
Charakteriſtiſch I 110 ff. III 442. 606 ff. 1215. charakteriſtiſcher Styl in der Muſik III 972. 975. in der Poeſie 1215. 1234—1238. in der Metrik 1252 ff. im Roman 1307 ff. in der Lyrik 1343. im Drama 1382. 1413—1416. in der Tragödie 1428. im Luſtſpiel 1436 ff. in der Schauſpielkunſt 1447. 1452 f.

Digitized by Google

Charakterluſtſpiel III 1433—1436.
Charaktertragödie III 1423—1425. 1427. Eintheilung der C. 1425.
Charge III 169. 465.
Charivari III 759.
Chineſen II 229. Baukunſt der C. III 211.
Chor III 1012—1016. griechiſcher Chor 1408. 1410 f. 1415 f.
Choral III 994. Geſchichtliches 1139 f.
Chorlied III 993 f. 1016.
Chriſtenthum II 249 ff. 474 ff.
Chriſtlicher Cultus II 252 ff. Mythus 473 ff. 490. chr. Kunſt I 165. 167. chr. Baukunſt III 190. vgl. altchriſtlich.
Chriſtus II 474 ff. 486. in der Bildnerkunſt III 484. in der Malerei 641.
Chromatiſche Accorde III 890.
Chromatiſche Tonleiter III 864. 869.
Chryſelephantine Statuen III 374. 384.
Cicade II 124.
Circus III 263.
Cither III 1032.
Clarinette III 1026 f.
Claſſicirende Dichtung III 1212.
Claſſicismus in der modernen Malerei III 747 ff. (franzöſiſcher 747 ff. deutſcher 749 f.)
Claſſicität der Franzoſen II 512 f. III 109. der Deutſchen II 515. III 133.
Claſſiſch I 33. 40. II 414 ff. 459. III 699 f. claſſiſche Stylrichtung in der Poeſie III 1211—1215. 1235. in der Rhythmik 1246—1250. im Epos 1285—1289. in der Lyrik 1345—1351. in der Tragödie 1428. in der Komödie 1436—1439. ſ. Griechenland.
Claſſiſches Drama III 1406—1413.
Clavier III 1030 ff. 1038—1041. 1048. 1074.
Claviermuſik III 1074. 1085. 1088.
Coloraturen III 1009.
Colorit III 561—577. Verhältniß des C. zur Zeichnung 574 ff. 611.
Coloſſales in der Bildnerkunſt III 384 f. 471. 478. in der Malerei 544 ff.
Coloſſe III 389.
Coloſſeum III 297.
Compoſition III 20—76 (Geſetze 22 ff.) in der Baukunſt 223—238. Bildnerkunſt 444—454. Malerei 609—636. Muſik 914—965. Poeſie 1258. im Epos 1278—1283. in der Lyrik 1334—1338. im Drama 1394—1403.
Conception III 16—18.
Concert III 1059—1061. 1087—1089.
Conflict, tragiſcher I 312 ff. III 1421 ff. 1427 ff.
Conſole III 239 f. 308.
Conſonanz III 819.
Conſonirender Accord III 881. 885 ff.
Conſtantinopel, Kirchen III 302.
Conſtantinſchlacht III 157.
Contrabaß III 1036.
Contrapoſt III 447. 450.
Contrapunct III 938—941. 943 f. 949. 1132.
Contraſt, im Komiſchen I 376. 379 ff. in der Kunſt überhaupt III 32—37. in der Baukunſt 228—230. Bildnerkunſt 446 f. Malerei 621—626. im Epos 1278 f. Drama 1395. 1398.
Contur III 547. 635 f.
Converſationsluſtſpiel III 1432 f.
Converſationsoper III 1120.
Copiren III 101. 103.
Correctheit III 126—128.
Cultur II 182 ff. 267 f. 295.
Culturformen II 182—187. III 1270. orientaliſche 223. 225. griechiſche 233. 235 f. römiſche 241. 243. mittelalter-

Digitized by Google

liche 251 ff. 258 ff. 265 f. moderne 268 f. 276 ff. 284 ff. 291 ff. III 336 f. 494 f. Verhältniß der C. zur Phantasie II 363. 368 ff. zur Malerei III 584. 586. Wichtigkeit der C. im Epos 1269—1271.
Cultus II 189 f. orientalischer C. 228. griechischer 233. 236 f. römischer 243. christlicher 252. 254. 256. 269. 271. 481.
Cumulation III 1233.
Curve III 217 f. 220 f.
Cyclische Composition in der Baukunst III 262. 264. in der Bildnerkunst 454. 467. in der Malerei 632—636. in der Musik 933 f. 951 ff. im Epos 1278. 1283. im Drama 1402 f.
Cyklopischer Mauerbau III 208.
Cynismus I 413. II 464.
Cypresse II 96.

D.

Dach III 215 f. 225. 231. in der indischen Baukunst 276. in der ägyptischen 280 f. in der griechischen 284 f. 288 f. in der gothischen 315.
Dachs II 151.
Daguerrotyp III 172. 676. 768.
Daktylus III 1244. 1248 ff.
Darstellen I 9 f.
Decke III 190. 208 f. 215 ff. 230 ff.
Deckenbilder III 633.
Deckgurten III 306.
Declamation III 1241. 1243. 1245 f. 1451 f.
Declamatorischer Gesang III 1002 f.
Decoration III 187. 190 f. 195 f.
Decorationsmalerei III 543. 768—771.
Delphin II 132 f.
Denkbild III 1165.
Deus ex machina III 1398.
Deutschland (vgl. Germanen), Landescharakter II 246. Nationalität und Geschichte 251 ff. 269 ff. 282 f. 288 f. 503. Charakter 289. D. Reich 252 f. Phantasie 490 ff. 506 ff. 512. 513—524. Bildung II 259 f. Baukunst III 312 ff. Bildnerkunst III 485 — 490. Malerei III 132. 588 f. 595. 723—739. 752 f. Musik 1139. Poesie III 130 ff. 133 f. 1198 f. 1252 f. Metrik 1247 f. 1252 ff. Epos III 1293 ff. Heldensage II 490 f. III 1293 f. Drama III 1381. 1390. 1417. Schauspielkunst 1451. 1453. Spruchdichtung 1464. 1469.
Dialog III 1376. 1378. 1390. 1392 f.
Diana II 448. D. von Versailles III 402.
Diatonische Leiter III 864 f. 869.
Diatypose III 1233.
Dichtende Phantasie II 378 ff. III 149. 1161—1163. 1259.
Dichter III 1161. 1165. 1170. 1180. 1186.
Dichterorden III 109.
Dichtkunst, Stellung im Gebiet der Künste III 1159 — 1163. 1180 ff. Verhältniß zur bildenden Kunst 1171 ff. 1199 ff. zur Malerei 1172 — 1175. 1485. 1191. 1199. zur Musik 1175 — 1179. 1194. 1197 f. zur Prosa 1205. 1209. 1216. zur Geschichte 1207. Ihre Idealität 1170; Objectivität 1171; Empfindungs- und Stimmungsfülle 1175. 1177; Innerlichkeit 1181. 1184; Bewußtheit 1166. 1184 ff.; Universalität 1193 ff. Volksthümlichkeit 1195; Inhalt der Poesie 1260. Bewegtheit der poetischen Darstellung 1182 ff. 1193. das Successive in der Dichtkunst 1200 ff. Vehikel der D. 1164. 1166 — 1175.

Digitized by Google

Stylgeſetz 1196 ff. Stylunterſchiede 1211. Eintheilung III 151 ff. 1259 ff. Geſchichtliche Entwicklung 1194. 1196. 1258. vgl. I 183 f. II 381 f. III 9. 103. 109. 118. 147 ff. 154. 164. 597 ff. 682 f.
Didaktiſche Kunſt II 472 f.
Didaktiſche Poeſie III 168 f. 1457. 1462—1472.
Dienſte III 240. 315.
Dilettant III 100 ff. Dilettantiſmus in der Poeſie 1180. 1198.
Dipteros III 286.
Direkter Idealiſmus in der Bildnerkunſt III 357 ff. 410. in der Malerei 575. 634. in der Muſik 832. 898. 910. 928. 965 ff. 1123. 1145. in der Poeſie 1190. in der Rhythmik 1246. im Drama 1406 ff. in der Tragödie 1428. im Luſtſpiel 1436. in der Schauſpielkunſt 1447. 1452.
Discantus III 1133.
Disharmonie III 806. 881.
Dispoſition III 32. 621 ff.
Diſſonanz III 819.
Diſſonirender Accord III 881. 885 ff.
Diſtichon III 1368.
Diſtribution III 1233.
Dithyramb III 1345. 1348 f. 1351.
Dominantdreiklang III 888.
Dominante III 855.
Dominantſeptimenaccord III 888.
Doppeltes Licht II 35. III 558.
Dorfgeſchichten III 1313. 1318. 1320 f.
Doriſche Chorpoeſie III 1339. 1347.
Doriſche Tonart III 868. 1127.
Doriſcher Styl III 289. 291 ff.
Drachenbaum II 94.
Drama, Weſen III 1375 ff. Verhältniß zu Epos und Lyrik 1376. 1403. Verwandtſchaft mit der Bildnerkunſt 1379. 1385. Inhalt des D. 1377. Dram. Stoffe 1421 f. Dramatiſche Weltauffaſſung 1381 f. Form des Drama 1378. Oekonomie des Drama 1382. Rhythmik 1394. Styl 1389. Compoſition 1394 ff. Stylgegenſätze 1406. Eintheilung 1419. geſchichtliche Hauptformen 1406 — 1419. — vergl. I 24. 284. II 356 f. 362. 375. 505. III 92. 152. 155 f. 381. 560. 603. 1210. 1261.
Drama mit glücklichem Ausgang III 1420. 1429.
Drama, ſatyriſches III 1461.
Dramatiſcher Dichter III 1378. 1380. 1405.
Dramatiſches Geſchichtsbild III 688 f.
Dramatiſche Lehrpoeſie III 1470.
Dramatiſche Malerei III 603 f. 647. 656.
Dramatiſche Plaſtik III 465 f.
Dramatiſches Sittenbild III 671.
Draſtiſcher Styl in der Muſik III 972.
Dreiblatt III 319 f.
Dreiklänge III 820. 862 ff. verminderte 886 ff. übermäßige 890.
Dreipaß III 319 f.
Dreiſchlag im Kunſtwerk III 44. 49 ff. im Epos 1282 f. im lyriſchen Gedicht 1334. 1336. im Drama 1395.
Dreißigjähriger Krieg II 273 ff. 278 f.
Dreizahl (vgl. Dreiſchlag) in der Bildnerkunſt III 453 f.
Dresden III 417. 612. 630.
Drollig I 408.
Dromos III 282.
Dualiſmus der orientaliſchen Anſchauung II 416. 426 ff. 443. 446 ff.
Düſſeldorfiſche Schule III 31. 111. 125. 752 f.
Duett III 1012.
Duft, des Gedichts III 1330. 1333.

Digitized by Google

Dunkelheit III 113 f.
Duo III 1087.
Dur III 802. 1127. Durtonleiter, Deduction und Charakter III 864 f. 869 ff. Durdreiklang 887.
Durchcomponirtes Lied III 995 f.
Durchgangsaccorde III 891.
Durchkreuzung der Farben III 570 ff.
Durchſchnitt III 221.
Durchſichtigkeit II 33. 46. III 556. 558. 570 ff.

E.

Ebbe II 64.
Ebene II 66.
Eber II 145.
Echinus III 242. 292.
Eckelhaftes I 250 f. in der Malerei III 590.
Edelſtein II 77.
Effect, muſikaliſcher III 970 f.
Ehe II 173 ff. 259.
Ehre II 259.
Ehrfurcht I 326. 332.
Eiche II 87. 96. 98.
Eichhorn II 144.
Eierſtab III 242.
Eigenthümlichkeit I 137.
Einbildungskraft II 320 ff. reproducirende E. 327 ff. E. des Dichters III 1162 f. 1181.
Einführung Redender III 1233.
Einheit, als Kunſtgeſetz überhaupt III 23. in der Baukunſt 225. in der Bildnerkunſt 448. in der Malerei 626 ff. im Epos 1278. 1281 ff. im Drama 1395 ff. Einheit und Verbindung der Künſte unter ſich III 160 ff.
Einheiten, dramatiſche III 1395.
Einleitungsmuſik III 1074. 1080.
Einzelbild in der Malerei III 689 f.
Einzelheit I 119. 135 ff.
Eis II 63.
Eisbär II 41.
Eiſen als Baumaterial III 207. 215. als Material der Plaſtik 375.
Eklekticismus III 78. 82. in der Baukunſt 328. in der italieniſchen Malerei 739 f.
ἔκτυπον III 498.
Elegant I 188. II 293.
Elegie II 472. III 1347. 1367—1370.
Elektriſcher Strahl II 33 f.
Elephant II 23. 145.
Elfenbein III 373 f.
Ellipſe III 1233.
Ellora, Tempel III 275.
Elſter II 138.
Empfindende Phantaſie II 378 ff. III 149. 1322 ff.
Empfindung III 778 ff. in der Poeſie 1175. 1177.
Engführung in der Fuge III 945.
England, Nationalität und Geſchichte II 251. 263. 273 ff. 280 f. 366. III 548. Phantaſie II 496. 508 f. 514 f. Malerei III 548. 598. Poeſie III 133 f. 1200. 1363. Rhythmik III 1255 f. Roman 1314. 1316. Lyrik 1356. 1363. Komödie 1435. Humoriſten 1460. Aeſthetiker I 39. 98. 103 ff. 214 f.
Engliſche Parks III 773.
ἔγγλυφον III 498.
Enharmoniſche Tonleiter III 852 f.
enjambement III 1245.
Enkauſtik III 542. 698.
Entaſis III 239.
Ente II 140.
Entkantung III 317.
ἔντυπον III 498.
Epanodos III 1234.
Epigramm, ſatyriſches III 1367. 1373 f. 1460.

Digitized by Google

Epiſcher Dichter III 1275 ff. 1284. Naivetät 1265. 1284. 1287.
Epiſches Element in der Lyrik III 1324 f. 1348. im Drama 1376 f. 1389 ff.
Epiſches Geſchichtsbild III 683 ff.
Epiſchlyriſches Tonwerk III 1103.
Epiſche Malerei III 647. 656.
Epiſche Plaſtik III 465 f.
Epiſches Sittenbild III 671.
Epiſode III 25 ff. im Epos 1279. in der Lyrik 1334 ff. im Drama 1397.
epistolae obscurorum virorum II 264. III 1460.
Epitheton III 1220 ff.
Epode III 1339. 1341.
Epos III 1261. Weſen 1265—1285. Verhältniß zum Drama 1403 ff. zur bildenden Kunſt 1265. 1271. 1284. plaſtiſcher Charakter 1284. Objectivität 1265 f. epiſche Weltauffaſſung 1266. 1270 f. ep. Geſtaltenfülle, Polymythie 1269 f. ep. Breite 1272. Stylgeſetz 1275. Geſetz des ep. Fortgangs 1277. 1282 f. Versmaaß 1250. 1278. Compoſition 1278. Arten 1284. — vgl. Epiſch.
Erbfolgekriege II 283.
Erdbildungen II 65 ff.
Erde II 65—78.
Erfindung, in der Baukunſt III 183 f. in der Bildnerkunſt 350. 352 f. in der Malerei 508. 514. in der Muſik 835. 838 f. in der Poeſie 1171.
Ergänzungsfarben II 47 ff.
Erhaben ſchöner Styl III 478 f.
Erhabenheit, das Erhabene I 218—322. ſubjectiver Eindruck 322—333. Das E. in der orientaliſchen Phantaſie II 427 ff. im Judenthum 443. in der griechiſchen Phantaſie 462 ff. in der römiſchen 466 f. in der mittelalterlichen 485 f. in der Baukunſt III 198. 200 f. 272 f. 316. in der Bildnerkunſt 361. 364 f. 463 f. 532. in der Malerei 532 f. in der Landſchaft 654. 656. im Sittenbild 669. 671. im Geſchichtsbild 690 f. in der Muſik 833 f. in der Dichtkunſt 1187 ff.
Erinnerung I 35. II 324 ff.
Erker III 26. 226. 257.
Erle II 97.
Erleben II 317 f.
Ernſte Motive in der Komödie III 1439.
Ernſte Oper III 1117—1120.
Erſcheinung I 54. 178.
Erz III 374—376.
Erzählung im Drama III 1389. 1391 f.
Eſche II 95.
Eſel II 149 f.
Ethik, Verhältniß zur Aeſthetik I 10 ff. 152 ff. zur Phantaſie II 335 ff.
Ethiſche Poeſie III 1329.
Etrusker II 466. III 295.
Eule II 139.
Euphuismus III 1231.
Eurhythmie in der Baukunſt III 237 f.
Evolutionsform in der Muſik III 960 ff.
Ewiger Jude II 508.
Expoſition im Drama III 1400.

F.

Fabel III 1465 ff. F. des Dramas 1396.
Fabrikbauten III 223. 259.
Façade III 221 ff. 230. 322.
Fagott III 1026.
Falten, in der Bildnerkunſt III 422 ff. in der Malerei 588.
Familie II 174 f. 226 f. 480 f.
Fanatiſch I 266.
Farbe in der Natur II 37—55. phyſiſche Farben 37. chemiſche 39. F. der Pflanzen 88 f. F. in der Baukunſt III 245.

Digitized by Google

248 ff. 288. 291. in der Bildnerkunſt 378—384. 488—490. in der Malerei 517 ff. (in der griechiſchen 696). Idealiſirung der F. in der Malerei III 563. Kraft und Wärme der Färbung 563 f. Vollſtändigkeit, Harmonie der Farbengebung 564 f. Wahl der Farben 562. Theilung in Maſſen 565 f. Uebergänge 566. 568 ff. Dämpfung, Brechung 566. 570. Schmelz 566. 569. Verbindung mit Licht- und Schattengebung 569 ff. Magie der F. 575.
Farbendruck III 768.
Farbenglanz II 46.
Farbenharmonie II 47 ff. im Gemälde III 565.
Farbenſchattirungen II 45 f.
Farbentöne II 45 f. 50. 52.
Farbloſigkeit I 34.
Farce III 1442 f.
Farneſina III 61.
Farneſiſcher Herkules III 402. 418. 439. f. Stier 453 f. 466.
Farrenkraut II 92.
Faſan II 141.
Faſtnachtsſpiele III 1442.
Fauſtſage II 426. 508.
Fechter, borgheſiſcher III 376. 400. 416. 429. ſterbender III 433.
Feierlich I 246. 248 f.
Feige II 94.
Feldhuhn II 141.
Felſen II 67 ff.
Fenſter III 215 f. 231. 319.
Ferne, idealiſirende Wirkung derſelben II 305. III 559. 610. 650. im Epos 1285.
Feſte II 189 f. griechiſche 233. 236 f. römiſche 243. mittelalterliche 260 f.
Feſtarchitektur III 263.
Feſtungsbauten III 259 f.
Feuer II 33 f.
Fialen III 246. 321.
Figur in der Muſik III 908 f. 921 ff. 1009 f. ſprachliche Figuren 1219 f. 1223 ff. 1393.
Figurirung in der Muſik III 909. 923 f. 933. 1138.
Finale III 1116.
Fink II 138.
Fiſch II 129 f.
Fiſchblaſe III 320.
Fiſcherei II 182. 185.
Fläche II 66.
Flamingo II 140.
Flamme II 34.
Flandriſche Bildnerkunſt III 488. Malerſchule 730—732. 738. 746.
Fliegende Blätter III 759 f. 762.
Flöte III 1025.
Florenz III 72. 263. 708 f. florentiniſcher Eber 421. Fauſtkämpfer 429. 452. Campanile 490. fl. Malerſchule III 677. 705—711.
Fluß II 63 f.
Föhre II 97.
Folie, im Komiſchen I 396. 437. III 1439.
Form, reine I 149. 227.
Formalismus in der Muſik III 965. 970 f.
Formloſigkeit, Erhabenheit I 227 f.
Frack II 285 f. 294.
Frage und Antwort III 1233.
Frankreich II 269 f. fz. Nationalität II 251. 266. 269. 274 f. 504. Geſchichte II 263. 269 f. 273 f. 279 f. (Revolution II 287 ff.) Phantaſie II 496. 512 f. 523 f. Kunſt III 37. 86. Baukunſt 327. Bildnerkunſt 492 f. Malerei 605. 739. 741. 747 ff. 752 f. (Gartenkunſt 773). Muſik 1142 f.

Digitized by Google

Versbildung 1254 f. Lyrik 1355. Drama 1381. 1418 f. Komödie 1431 f. 1435. 1442 f. Schauſpielkunſt 1452 f. Theater II 368.
Freiburg, Münſter III 212.
Freier Styl in der Muſik III 974. 1143 ff.
Freiheitskriege II 288 f.
Freske III 66. 541 f. 545. 600 f. 615. 633 f. 651 ff. 673. 691.
Freundſchaft II 199—202.
Friedrich der Große und ſeine Zeit II 282 ff.
Fries III 288. 291. 394.
Frivolität I 371. 383. 431. 471 f.
Froſch II 134.
Froſchperſpective III 550.
Frucht II 88. 90 f.
Fruchtbarer Moment, in der Bildnerkunſt III 399 ff.
Fruchtſtück III 657. 661.
Frühſtücksbilder III 661.
Fuchs II 152 f.
Fünfzahl der Acte III 1395. 1401.
Fuge III 943—948. 1012 f. 1133. freie Fuge 949 f. Inſtrumentalfuge 1079 f. 1094.
Furchtbar I 243. das Furchtbare in der Bildnerkunſt III 357 f. 430. 434 f.

G.

St. Gallen, Abteikirche III 301.
Gans II 140.
Ganzchor III 1014 f.
Ganzton III 851—853.
Gartenkunſt III 170. 772 f.
Gattung und Individuum I 94 ff. 135 ff.
Gazelle II 147.
Gebälk III 280. 288 f.
Gebärde II 213. 216.
Gebirge II 66 ff.
Gebirgsarten II 67 ff.
Gebrochene Farbe III 568.
Gedächtniß II 318. 320.
Gedanke, in der Muſik III 921. in der Poeſie 1186 f.
Gedankenhaftes in der Poeſie III 1186 f. 1329. 1355. 1374.
Gedankenpoeſie III 1367. 1374.
Gefängnißbauten III 260.
Gefäſſe III 334 f.
Gefühl I 162 f. III 778. Weſen 780 ff. Stellung unter den Geiſtesthätigkeiten 786. das Gefühlsleben in ſeinen Unterſchieden und Gegenſätzen 794 ff. das Gefühl als Miſchung von Luſt und Unluſt 797 ff. Vibriren, Oſcilliren des Gefühlslebens 799 ff. 806. Unterſchiede des Kraftverhältniſſes der Gefühle, des Stimmungscharakters, der Gefühlsfarbe 801 ff. Bewegung des Gefühlslebens und Rhythmus derſelben 803 ff. 807 f. das Gefühl als Gehalt der Tonkunſt 790 f. 816 f. — vgl. 1175—1178.
Gegenbewegung, in der Muſik III 936.
Gegenwart (neueſte Zeit) II 291 ff. 520 ff. Baukunſt III 329 f. Sculptur 494 ff.
Gehöfte III 258.
Gehörsſinn I 181 ff. 242. II 379. 381. III 823 f.
Geiſt I 19 ff. 51. 130. 361 ff.
Geiſtigkeit der Dichtkunſt III 1161 ff. 1166. 1168 f.
Gelb II 38. 42. 50.
Gelegenheitsgedicht III 1331.
Gemälde, äußere Umgrenzung III 614 f.
Gemäßigte Zonen, Pflanzentypus II 95 ff.
Gemein I 378.
Gemeinbild II 328.
Gemeinſinn, äſthetiſcher I 207.
Gemiſchter Chor III 1014. g. Soloſatz 1056.

Digitized by Google

Gemmen III 498.
Gemſe II 147.
Gemüth II 198 f. III 788.
Gemüthliche Oper III 1120.
Genial II 393.
Genialität, Periode der G. II 514 f. vgl. III 62 ff.
Genie I 127. 139. 174. II 391—397. 413. G. und Sittlichkeit 329. 337. fragmentariſches G. 391.
Genre (ſ. Sittenbild) II 510. III 420. 442. in der Bildnerkunſt 455—459. 494. in der Malerei 544 f. 559. 657 ff. vgl. 662. in der Muſik 1071.
Geometriſche Styliſirung (arch.) III 247.
Gerade Bewegung, in der Muſik III 936.
Gerade Linie II 59 ff.
Geräthe III 332—336.
Germanen II 246 — 267. Charakter 246 ff. leiblicher Typus 247. Naturell 247 f. Bildung II 249 f. 259 f. Geſchichte II 249 ff. Heldenſage 250 f. Tracht 253 f. 260. Muſik III 899 f. Metrik 1250 f. Volkspoeſie 1358. Drama 1416—1418. vgl. deutſch, gothiſch.
Germaniſcher Styl III 486 f.
Geruch I 181 f. II 88 f. III 1174.
Geſammtkunſtwerk III 1453.
Geſang III 830. 980—982. 989. G. der Vögel II 115.
Geſchichte, Verhältniß zur Kunſt II 220 f. 318. III 680 ff. zur Phantaſie II 363—370. 377. zur Poeſie III 1207 ff. I 472.
Geſchichte der Aeſthetik I 37 ff. der Phantaſie oder des Ideals II 403—524. der Baukunſt III 265 — 330. der Bildnerkunſt 468—496. der Malerei 692—755. Der Muſik 1122—1151. der Poeſie 1194. 1196. 1258.
Geſchichtliche Malerei III 679 ff. Zweige 683 ff.
Geſchichtliche Schönheit II 220—298. ihre Darſtellung in der Bildnerkunſt III 407. 409. 455. 459 f. in der Malerei 585. 589. 681. im Drama 1421.
Geſchichtliches Sittenbild III 665.
Geſchlechtsgegenſatz II 169 ff. 200.
Geſchmack I 202 f. III 73—76. 126 f.
Geſchmacksſinn I 182. III 1174.
Geſelliges Lied III 990. 1353.
Geſichtsſinn I 181 ff. II 378 ff.
Geſimſe III 238 f. 244.
Geſinnung II 198.
Geſpräche, ſatyriſche III 1460.
Geſtalt I 96 ff. 146 ff. II 31 f. 483 f. der Pflanze 83 ff. des Thiers 104 ff. des Menſchen 159 ff. III 445 ff.
Geſtalten, künſtleriſches II 338—357.
Geſtein II 67 ff.
Geſträuche II 91 f.
Gewandung in der Bildnerkunſt III 421—425. in der Malerei 587 f. 590.
Gewerbehallen III 259.
Gewitter II 58.
Gewölbbau III 195. 197. 213 f. 246. 294 ff. 300.
Ghaſel III 1372.
Giebeldach III 284 f.
Giebelfeld III 288. 291. 391 f. 450 f. 479.
Giraffe II 147.
Glanz II 32 f.
Glasmalerei III 316. 322. 770.
Glaspalaſt III 259.
Glaube I 83 ff.
Gleichgewichtspolitik II 282 f.
Gleichniß III 1227—1232. 1465.
Glieder in der Baukunſt III 190 f. 209. 224 ff. 238—244. 288. 290.

Digitized by Google

Gliederung in der Baukunſt III 230 ff. in der Muſik 866. 917. 925.
Gnomik III 1324. 1329. 1348. 1367. 1381 f. 1464. 1469.
Götter I 165 ff.
Götterbild I 168. 169.
Göttinger Schule III 1358.
Götzendienſt I 169.
Gothiſcher Styl III 133. 195. 197. 225. 228 f. 231 ff. 235 f. 242 ff. 246. 248. 312—324. in der Plaſtik 485 ff.
Grabkirchen III 264.
Grabmonument III 185 f. 263.
Gräßlich I 250.
Gralſage II 494. 496.
Gras II 91 f.
Grau II 42 ff. 50. Grau in Grau III 553.
Grauſamkeit I 327.
Grauſen I 326.
Grazie I 184 ff. III 135 f. in der Bildnerkunſt 365.
Gregorianiſcher Geſang III 1130.
Greiſenalter II 168.
Griechenland I 90. II 233—241. 319. Geſchichte II 239 ff. 243 f. Landescharakter II 71. 233 f. Pflanzentypus 95 f. 234. Thierwelt 234. Körpergeſtalt II 235. III 408. Profil II 211. 235. III 419. 433 f. Volkscharakter II 237. Stämme 233 ff. Tracht II 184 f. 235 f. III 421 f. Feſte II 189 f. 233. 236 f. III 263. Spiele II 233. 236 f. Kampfſitte 236. Staatsleben 238 f. III 262. Erziehung III 427. Gymnaſtik II 238. Freundſchaft 239. Bildung 250. Religion 446 ff. Sage 453. Götter 452 f. III 441 f. Heroen II 238. Phantaſie II 446 ff. 483. Ideal 456 ff. Kunſt I 165 ff. III 55 f. 60 f. 68. 78. 127. 131. 135 ff. Baukunſt III 190. 197. 199. 205. 209. 225 f. 228 f. 233. 235. 238 ff. 246. 248 f. 259. 262 f. 284—293. Haus 257. Bildnerkunſt und einzelne Sculpturwerke III 135 ff. 374. 378 ff. 392 f. 411. 413. 419. 431. 434 ff. 441 ff. 456 f. 475—481. Zierplaſtik III 498. Malerei III 588. 694—700. Muſik III 825. 850. 855 f. 860. 867 f. 899. 1002. 1125—1129. Tonarten 1126 f. Rhythmik III 1246—1250. Epos III 1285—1289. Rhapſoden III 64 f. Roman III 1306. Lyrik III 1324. 1339. 1341. 1345—1351. 1354 f. 1368. Drama III 1380. 1394. 1400 f. 1407 ff. 1452 f. Bühne III 1452. 1454. Tragödie I 306. II 193. 342 f. 443. III 138. 160. 380. 1408. (Charakterbehandlung, Sprache III 1236). Komödie I 404. II 464 f. III 138. 464 f. 1412 f. 1431 ff. 1436 ff. (Charakterbehandlung 1437). Satyre III 1462. Spruchdichtung III 1469. Beredtſamkeit II 238.
Größenverhältniſſe in der Baukunſt III 226 ff. in der Bildnerkunſt 384—389. in der Malerei 543—546.
Grottentempel, indiſche III 273 ff.
Grottesk I 409. Das G. bei den Griechen II 462. 465. in der griechiſchen Komödie III 1438. in der Caricatur 756. 761.
Grün II 38. 40. 42 ff. 88.
Grund, maleriſcher III 514.
Grundfarben II 54.
Grundriß III 221.
Grundton III 820.
Gruppe, plaſtiſche III 390 f. 447 ff. 461 f. freie und geſchloſſene G. 450 ff.
Gruppirende Symmetrie in der Baukunſt III 232. 234. 309 f.

Digitized by Google

Gruppirung in der Malerei III 609 f. 622.
Guitarre III 1032.
Gurtbogen III 213. 238 ff. 295. 306 ff. 312 ff.
Gut, Verhältniß des Guten zum Schönen I 151—161. 165 f. zur Phantaſie II 400 f.
Guter Wille, Tragödie des g. W. III 1425.
Gymnaſion III 261.
Gymnaſtik II 192. 236. 238. III 170. 427. 497. 500—504. 1155.
Gyps III 372.

H.

Haartracht II 277 f.
Hackbrett III 1031 f.
Häßlichkeit I 246 ff. 262 f. 270. 336 ff. 342. II 14 ff. das Häßliche in der orientaliſchen Phantaſie II 431 f. im Mittelalter 484 f. in der Bildnerkunſt III 357 f. 408. 432. in der Malerei 531 f. 589 f. in der Muſik 833. 898. 966. in der Dichtkunſt 1187—1190.
Hafenbauten III 258.
Hahn II 141.
Haifiſch II 131.
Halbchor III 1014.
Halbſäule III 240. 307 f.
Halbſchatten III 558.
Halbton III 853.
Hallen III 286.
Haltung III 33. in der Malerei 560.
Hand, Behandlung in der Bildnerkunſt III 418.
Handel II 182. 186.
Handlung in der Plaſtik III 399—403. in der Malerei 601—605. in der Muſik 1073. 1075—1080. 1100—1103. 1110 f. 1113 ff. 1121. als Stoff der Poeſie III 1185. H. im Epos 1266 f. 1278. 1281 ff. im Drama 1378. 1386 f. 1396 ff.
Handwerk III 87—90. 181 ff.
Handzeichnungen III 552.
Hanswurſt I 410. III 1437.
Harfe III 1032 f.
Harlekin I 409.
Harmonie, in der Baukunſt III 231. 237. in der Malerei 560. 570. 572 ff. muſikaliſche H. 881 ff. Bedeutung derſelben 806. 808. 832. 892—900. Verhältniß zur Melodie 894 ff. 922. Erfindung und Ausbildung der H. 1131 ff. 1135. 1146.
Harmoniemuſik III 1057—1059. 1073 f.
Harmonika III 1048.
Harter Styl III 134. 476 ff. 697. 703.
Haſe II 144.
Haß I 259. 316. 366.
Haupt, Behandlung in der Bildnerkunſt III 419 ff. 461.
Haus III 255—258.
Hautfarbe II 162. 164.
Hebräiſche Poeſie III 1247. 1350. Spruchdichtung 1469.
Hecht II 132.
Held im Epos III 1268. im Roman 1308. 1310. im Drama 1383. 1385 f.
Heldenroman III 1311.
Helldunkel II 35 ff. III 556 ff. 570 ff.
Henne II 141.
Herkules, farneſiſcher III 402. 418. 439. ſchlangenwürgender H. in Neapel 427. Epitrapezius III 388.
Hermaphrodit II 171. III 427.
Herme III 461.
Heroiſche Landſchaft III 651 f.
Heroiſche Oper III 1119.
Heroiſche Tragödie III 1421. 1427.
Heroiſcher Zuſtand II 187 f. III 1288.

Digitized by Google

Heroon III 263.
Hexameter III 1244. im Epos 1275. 1278. 1286. 1289. 1339. 1368.
Hexenproceſſe II 276.
Hierarchie II 252. 256 ff.
Hieratiſcher Styl III 134 f. 477.
Hintergrund II 56. in der Malerei III 559 f. im Epos 1281 f. im Drama 1397.
Hiob II 445.
Hirſch II 147.
Hiſtorienmalerei III 679 ff.
Hiſtoriſches Drama III 1421.
Hiſtoriſche Landſchaft III 651 f.
Hiſtoriſcher Roman III 1307. 1311. 1314.
Hiſtoriſche Tragödie III 1426 f.
Hiſtoriſche Treue II 363 ff.
Hochachtung I 326.
Hochbau III 221 f.
Höherſtellung (räumliche) des Bedeutenden in der Bildnerkunſt III 445. in der Malerei 627.
Hoheit I 186 ff.
Hohenſtaufen II 258. 263. 402.
Hoher Styl III 134. 136. 478 f. in der Malerei 697. in der Muſik 972.
Hohlkehle III 242 f. in der Gothik 317.
Holländer, Phantaſie II 510 f. Malerei III 743. 745 ff.
Holzarchitectur III 207. 210 f. 245. Holz als Material der Bildnerkunſt 372 f. der Malerei 540.
Holzſchnitt III 553. 766 f.
Holzſchnitzerei III 488 ff.
Homophonie III 932 f.
Horizontale Linie II 59 ff.
Horn III 1028 f.
Hoſen II 278. 286. 293.
Hufeiſenbogen III 303.
Hufthiere II 145 ff.
Hugenotten II 273.
Humaniſtiſche Studien II 264 f. 271. 288. 290. 502 f.
Humor I 444—473. II 465. Laune I 459. gebrochener H. 463. freier H. 467. in der griechiſchen Phantaſie II 465. in der Malerei III 660. 671. 690. 758. in der Muſik 835. 966. in der Poeſie 1190. im Roman 1316. in der Komödie 1435. 1443. 1445 f.
Hund II 152 ff.
Huſſiten II 273. 275. III 1140.
Hut II 292.
Hyäne II 151 f.
Hymne in der Muſik III 1020 f. hymniſche Poeſie 1345—1351.
Hypäthriſcher Tempel III 287.
Hyperbel III 1220. 1231 ff.
Hyperjoniſch III 875.
Hypochondriſten I 466.
Hypojoniſch III 875.
Hypotypoſe III 1233.

I.

Jagd II 182. 185.
Jambiſches Maaß III 1244. 1246. 1248 f. 1253. 1390. 1394.
Jambiſche Poeſie III 1347.
Jauchzen III 816.
Ibis II 140.
Ideal, das I. II 311. 357—370. Geſchichte des Id. 403 ff. I. des Alterthums 414—471. (claſſiſches I. 456—465). des Mittelalters 473—500. modernes I. 500—524.
Idealbildende Phantaſie III 1163.
Idealer Styl in der Muſik III 972 f. im Epos 1285 ff. in der Lyrik 1342 f. im Drama 1428. 1436 ff. in der Schauſpielkunſt 1452 f. vgl. direkter Idealiſmus, plaſtiſcher Styl.
Idealität der Dichtkunſt III 1166—1171.

Digitized by Google

Idealiſirender Styl in der Bildnerkunſt III 410—414.
Idealiſirung der Natur II 305. 348 ff. 360 ff.
Idee, Begriff I 55 ff. 65 ff. die abſolute J. und die beſtimmten Ideen I 49. 67 ff.
Ideenmalerei III 580. 599.
Idyll II 472. III 1272. 1290 f. 1319—1321. 1371.
Idylliſches Genre III 668.
Jeſuiten II 271.
Ildefonſogruppe III 452. 466.
Illuſtration III 20. 172. 767 f. 771.
Improviſiren III 62—65. 1450.
Incarnat III 564. 567 f. 571.
Indien II 226. 229. 241. Phantaſie 432 ff. Religion I 118. II 426 f. 433 f. Baukunſt III 208 f. 220. 269 ff. 273 ff. 277. 279. Bildnerkunſt 416. 473 ff. Malerei 694. Poeſie 1246. Epos 1285 f. Lyrik 1367. 1370 f. Drama 1407.
Indirekter Idealiſmus, in der Malerei III 533 f. 575 f. 673. in der Muſik 832. 898. 911. 923. 928. 965 ff. 972. 1123. 1141. 1145. in der Poeſie 1190. in der Schauſpielkunſt 1447. 1452.
Individualiſmus, in der Bildnerkunſt III 410—414. 427. 430. 439. 442. 468. in der Malerei 577—581. 636. 692. in der alten Malerei 698 f. in der deutſchen 727. in der Muſik 831—833. 965 f. 972. 975. in der Poeſie 1212. im ſprachlichen Ausdruck 1234 ff. im Roman 1307 ff.
Individualität I 94 ff. Gattung und Individuum 136 ff. Berechtigung 154 f. Schönheit des Individuums II 193 ff. Bedeutung der Individualität in der Bildnerkunſt III 365 ff. in der Malerei 524 ff.
Induſtrie II 288. 290 f. III 259.
Inhalt des Schönen I 149 ff.
Innenbau III 221 f. 270 f. 273 ff.
Inſecten II 120 ff.
Inſtinkt II 111 ff.
Inſtrumente III 1023—1049.
Inſtrumentalbegleitung III 1068. 1099. im Oratorium 1109. in der Oper 1110. 1121.
Inſtrumentallied III 1068.
Inſtrumentalmuſik III 830. 923. 977. 1023—1098. Verhältniß zur Vocalmuſik 977 ff. 980—988. Verbindung beider 1098—1122. italieniſche J. 1135. deutſche 1140.
Inſtrumentalſatz, Eintheilung III 1049 f. Inſtrumentalſolo 1050 ff. 1084. mehrſtimmiger J. 1053 ff. gemiſchter Satz 1056. 1087.
Inſtrumentaltonſtücke, Eintheilung III 1066 ff.
Intaglien III 498.
Intereſſant I 192 ff.
Interieurs III 660.
Interjection III 816.
Intervall III 806. 819. 848. 851—864. mathematiſche Verhältniſſe der Hauptintervalle 855 ff.
Intriguenluſtſpiel III 1433—1436.
Intuition II 319. 396.
Invalidenhaus III 259.
Inverſion III 1234.
Jodeln III 816.
Joniſche Lyrik III 1347. jon. Tonart 867. 1127.
Joniſcher Bauſtyl III 246. 289. 291—293.
Ironie I 292 ff. 371 ff. 436—443. romantiſche J. II 520. J. in der Ma-

Digitized by Google

lerei III 671. J. als Redefigur 1234. Ironie des Epikers 1275 f. des Romandichters 1307. tragiſche J. I 286. 288 ff. ſatyriſche J. III 1461.
Italien II 192. 251. Pflanzentypus 95 f. Geſchichte II 269 ff. mittelalterliches Städteleben 262. Phantaſie II 494. 496. 498 f. 509 f. 522. Improviſatoren III 64. Akademieen 105. 109. Baukunſt II 509. III 325 ff. Bildnerkunſt 487 ff. 490 ff. Malerei II 509. III 121. 130 ff. 134. 138. 704—723. 739 ff. Muſik II 509. III 134. 1133—1139. Kirchenmuſik 1134 ff. Rhythmik III 1255. Epos 1300 ff. Lyrik 1373. Drama 1419. Komödie, Charaktere 1437 f. Volkskomödie 1442. Schauſpielkunſt 1452 f.
Juden II 232 ff. Geſchichte 232 f. 263. Phantaſie 440—445. 465. Religion 440 ff. Muſik III 1126. Poeſie 1247. 1350. 1469.
Jugend II 167.
Juno Ludoviſi I 190. III 441.
Jupiter des Phidias III 388. J. von Otricoli 420.

K.

Kabinetsmalerei III 673. 745—747.
Käfer II 123.
Kaiſerthum, römiſches II 252 f. 255 f. 263.
Kalymmata III 225.
Kanon III 415. muſikaliſcher Kanon 942 f. 949. 1014.
Kapitell III 239. 242. indiſches 275. perſiſches 278. ägyptiſches 281. 292. griechiſches 292 f. byzantiniſches 303. gothiſches 315.
Kappen III 213. 308.
Karolingiſche Bauweiſe III 301.
Karpfen II 132.
Karthago II 232.
Karyatiden III 248. 290. 467.
Kaſerne III 259.
Kaſtanie II 95.
Katachreſis III 1230.
Katakomben III 274. 701.
Kataſtrophe im Epos III 1283. im Drama 1395. 1400 ff.
Katholicismus II 269 ff.
Katze II 152 f.
Kelten II 251. Phantaſie 493. Baukunſt III 270 f.
Kernform III 191.
Keuperſandſtein III 212.
Kielbogen III 303. 311.
Kindesalter II 167.
Kinn II 163.
Kirche, Verhältniß der mittelalterlichen K. zum Staat II 254 ff. proteſtantiſche K. 272 f.
Kirchenbauten III 254. 264.
Kirchenconcert III 1138.
Kirchenmuſik III 871 f. 991 f. 1000. 1002. 1016—1023. 1133 ff. italieniſche K. 1135. deutſche 1139.
Kirchentonarten III 867 f.
Klang II 77 f. 111 f. III 813 f. 818.
Klangfarben III 801 ff. 814. 819. 1024 ff.
Klangwitz I 429.
Kleidung I 203 f. II 50. 182 ff. 369. III 421 f.
Kleines, Bildung des Kl. in der Kunſt I 100 ff. II 74. III 513. 544.
Klimax III 1233.
Klöſter II 228. 254. III 264.
Kniestück III 658.
Knorpelfiſch II 131.
Kölner Malerſchule III 728—730.
Koilanaglyphen III 392. 472. 506.
Kolibri II 138.

Digitized by Google

Komiſch I 263 f. Begriff des K. 334—473. K. im Tragiſchen 372 ff. ſubjectiver Eindruck 473 ff. Komik des Thiers II 116 f. das Komiſche in der orientaliſchen Phantaſie II 429 f. in der griechiſchen 462. 464 f. in der römiſchen 466 f. in der mittelalterlichen 485 ff. das K. in der Baukunſt III 198. 200 f. in der Bildnerkunſt 357 f. 361. 364 f. 430. 435. 463 ff. 479. in der Zierplaſtik 499 f. in der Malerei 531 ff. im Thierſtück 660. im Sittenbild 669. 671. im Geſchichtsbild 690 f. in der deutſchen Malerei 723. 727 f. 733. 735. in der Muſik 831. 833 ff. 898. 911. in der Dichtkunſt 1187—1190. im Epos 1316. im ernſten Drama 1430. Verbindung von K. und Tragiſchem 1416. 1420. 1430. 1440.
Komik III 1221. 1229.
Komiſches Epos III 1316.
Komiſches Lied III 1120. 1351. 1353.
Komiſche Oper III 1116. 1120.
Komödie III 1431—1446. Eintheilung 1431. 1433. Stylunterſchiede 1436. Werthverhältniß zur Tragödie 1443—1446. komiſche Motive 1434 ff.
Komödie mit ernſtem Mittelpunkt III 1420. 1439.
Kopf II 163.
Korinthiſcher Styl III 291 ff.
Koſtüm II 369 f.
Kothurn III 1452.
Krabben III 321.
Kräuter II 91 f.
Kraft, Erhabenheit I 242 ff. Komik 353 ff.
Kraft und Laſt in der Baukunſt III 221.
Kragſtein III 239 f.
Kranich II 140.
Krankenhaus III 259. 261.
Krankheit II 168.
Kranzgeſimſe III 239. 241. 246. 289.
Krebs II 122.
Kreidezeichnung III 767.
Kreis III 220 f. 319 f.
Kretiniſmus I 142.
Kreuz, griechiſches III 302. lateiniſches 305.
Kreuzgang III 264.
Kreuzgewölbe III 295. 300 ff. 304. 306 ff. 329.
Kreuzgurten III 308.
Kreuzzüge II 258 ff.
Krieg II 182. 186 f. 267. 274 f. 279. 285. 292.
Kriegsbauten III 259 f.
Kritik III 66—71.
Kröte II 134.
Krokodil II 134.
Kruſtenthiere II 120 ff.
Krypta III 300. 305. 312.
Kryſtall II 71 ff. III 194.
Künſtler III 76 ff. Studium 76 ff.
Künſtlerroman III 1312.
Kugel II 61 f. 218. 220 f.
Kunſt, überhaupt III 1. Theilung in Künſte 143 ff. Einheit der Künſte 160 ff. Stellung der Kunſt zur Religion und Philoſophie I 51 f. Verhältniß zum Publikum III 53 ff. zum Volksleben 71 ff. Kunſt und Handwerk 103.
Kunſtakademie III 105—110. 261. (Gebäude 261).
Kunſtausſtellungen III 67 f.
Kunſtepos, römiſches III 1291 f.
Kunſtform in der Architektur III 191.
Kunſtgeſchichte I 32. 36. 176.
Kunſtkenner III 55 ff.
Kunſtkritik I 212 f. III 66—71.
Kunſtlied III 990 f. 995—998. 1356 ff.
Kunſtpoeſie III 99. 1287. 1297. 1356. 1366.

Digitized by Google

Kunſtregeln III 100 ff.
Kunſtreiſen III 104 f. 109. 111.
Kunſtſammlungen III 67 f. 544. (Gebäude 261).
Kunſtſchule III 100—105.
Kunſtvereine III 67 f.
Kunſtwerk III 112—116.
Kupferſtich III 763—765.
Kuppelbau III 197. 216 f. 220. 234. 295. 300—304. 305 f.
Kyma III 243.

L.

Lachen I 474 f. 478 ff. II 310.
Ländliches Haus III 257.
Längegurten III 306.
Längencompoſition in der Bildnerkunſt III 447 f. in der Malerei 615.
Lager III 259.
Lambris III 241.
Landbau II 182. 185 f.
Landſchaft, in der bildenden Kunſt III 347—349. 455 f. Auffaſſung der L. in der Malerei 524 ff.
Landſchaftliche Formen, Einfluß auf die Baukunſt III 197 f.
Landſchaftliche Phantaſie II 373 f. 479 f.
Landſchaftliche Schönheit der Natur II 25 ff. vgl. 56 ff. 65 ff. 88 ff.
Landſchaftliche Stimmungen III 648 f.
Landſchaftmalerei, Stylgeſetz III 581. 645. 647 ff. heroiſche (hiſtoriſche) L. 651 ff. Stylbild und Stimmungsbild 651 ff. 656. weitere Eintheilung 653 ff.
Landthiere II 128. 141 ff.
Landvögel II 137 f. 139.
Langbau III 221 f. 280 f. 284 f.
Langſchiff III 299. 304 ff.
Laokoon II 175. III 28 f. 34. 38. 45 f. 137. 376 f. 398 f. 400 ff. 416. 431 f. 434 f. 447. 462. 466. 598. 1183. 1188 f.
Laſt und Kraft in der Baukunſt III 221.
Laſter, Komik I 259. 365 f.
Laſur III 572.
Laubfroſch II 134.
Lauf in der Muſik III 1009 f.
Laune I 459—462.
Lautinſtrumente III 1030—1033.
Lebende Bilder III 9 f.
Lebendigkeit, poetiſche III 1219—1225.
Lebensbild, muſikaliſches III 1081. 1090.
Leere, Erhabenheit I 237 f.
legato III 803. 805. 908.
Legende II 495 f. III 484. 1296. 1298.
Lehrgedicht II 473. III 1471 f.
Leiden, tragiſches I 289 ff.
Leidenſchaft, Erhabenheit I 257 ff. Komik 365. Tragödie der L. III 1425.
Leinwand als Material der Malerei III 540.
Leiſtchen III 857.
Leitton III 857.
Lerche II 138.
Leſedrama III 1449.
Leſen der Poeſie III 1246. 1341.
Licht II 28—37.
Licht- und Farbeneinheit im Gemälde III 609—614.
Licht- und Schattengebung in der Malerei III 553—561. Verbindung mit der Färbung 569 ff.
Lichtſtrahl II 32 f.
Liebe II 172 ff. 199 ff. 374. III 797. im Epos 1290. 1292. 1296 f. im Roman 1307 f. 1310. im Drama 1425. in der Komödie 1432. 1439.
Lied, in der Muſik III 989—998. L. ohne Worte 1067 f. poetiſches L. 1351—1367.
Liedcompoſition III 1148.
Liederſpiel III 1112. 1120.
Lila II 45.

Digitized by Google

Lilie II 93.
Linde II 98.
Linearperſpective III 549 ff. 559.
Linie I 105. 234 ff. Linien in der unorganiſchen Natur II 59 ff. 66 ff. in der Pflanzenwelt 83 ff. in der Baukunſt III 192 ff. 217 ff. 231 f. Linienverhältniſſe in der Bildnerkunſt 444 f. in der Malerei 508 — 511. 549. 609 ff.
Liſſenen III 240. 309 f. 329.
Liſt, als komiſches Motiv III 1434.
Litotes III 1234.
Localfarbe II 51. 53. III 563 f. 570 ff.
Localton II 51. III 568.
Löſung im Drama III 1395.
Löwe II 152.
Loggia III 257.
Lorbeer II 96.
Louis Philipp III 71. 635.
Ludwig XIV. II 279 ff. 368. 512 f. Malerei ſeiner Zeit III 748.
Ludwig XVI. I 272. 291.
Ludwig von Bayern III 71 f. 752.
Luft II 55 — 59.
Luftperſpective II 56 f. III 559 f. 570.
Luftvögel II 137.
Luſt I 322 f. III 795 ff.
Luxor, Tempel III 283.
Lydiſche Tonart III 867 f.
Lyra III 1031 f.
Lyrik III 1172. 1178. 1261 f. 1322—1374. Subjectivität 1322. Beſchränkung auf's Individuelle 1330. lyr. Styl 1335 ff. Compoſition 1335. Versbau 1338. Eintheilung 1342. Verhältniß zur Muſik 1324. zum Epos 1327.
Lyriſches Element im Epos III 1296 f. im Drama 1376 f.
Lyriſcher Dichter III 1324.
Lyriſches Geſchichtsbild III 685—688.
Lyriſche Malerei III 647. 656.
Lyriſche Opernſtoffe III 1120.
Lyriſche Plaſtik III 465 f.
Lyriſches Sittenbild III 671.

M.

Maaßloſigkeit der orientaliſchen Phantaſie II 427. 430 f.
Maaßwerk III 319—322.
Madrigal in der Muſik III 1014. 1133. 1135. 1137. in der Poeſie 1372.
Mäander III 247.
Mähre III 1366.
Mährchen III 1296. 1298 ff.
Männerchor III 1014—1016.
Männliche Schönheit II 169 ff.
Märkte III 259.
Magie des Lichts II 34. der Farbe 55. III 574 f.
Majeſtätiſch I 246. 248.
Maler III 535 f.
Malerei (vgl. Inhaltsverzeichniß) III 151 f. 154. im Allgemeinen 505. Stellung unter den Künſten III 505 ff. Verhältniß der M. zur Baukunſt 543 f. zur Bildnerkunſt 507 ff. 514 ff. Urſprung der M. 506. Weſen der maleriſchen Darſtellung 508 ff. Weite des Umfangs 516 f. Grenzen der mal. Darſtellung 597 ff. Objectivität 515. innerlichgeiſtiger Charakter 517 ff. 524 ff. Bedeutung der Individualität in der M. 522 ff. 524—531. Bewegtheit der mal. Darſtellung 535 ff. 591. 619. maleriſche Schönheit 528 ff. Recht des Häßlichen 531 ff. 589 f. Prinzip der indirekten Idealiſirung 533 ff. 577 ff. Verhältniß des Prinzips der indirekten und direkten Idealiſirung in der M. 546. 548. 577 ff. Material 538 ff.

Digitized by Google

das künſtleriſche Verfahren 546—577. (vgl. Zeichnung, Licht, Farbe, Colorit) Stylgeſetz 577 ff. Ausdruck 592 ff. Compoſition 609 ff. Zweige 637. Geſchichte 692.
Maleriſcher Styl (vgl. indirekter Idealiſmus) III 140. 597 f. 591. 608. 672 f. 691. in der Muſik 972. 975. in der deutſchen Kunſt 723 ff. in der Tanzkunſt 1156.
Mandoline III 1032.
Manier III 119 ff. 126. 128 f. 139. 141 f.
maniera dolce III 564.
Manieriſten, italieniſche III 121. 134. 384. 558. 564.
Mannesalter II 167 f.
Marder II 150.
Maria II 474. 476. 486. III 483.
Marmor III 212 f. 376 f.
Marſchmuſik III 953. 1073 f.
Maſchinenweſen II 294 f.
Maſchinerie III 1303.
Maſke, plaſtiſche III 461. — im antiken Drama 1452. komiſche M. 1437. 1441. ſchauſpieleriſche 1451.
Maſſentheilung III 228 f.
Material der Kunſt III 8—15. 95—98. der Baukunſt 207—215. der Bildnerkunſt 370—377. der Malerei 538—543. der Muſik 811 ff. 840—914. der Poeſie 1163—1166.
Maus II 134. 144.
Mauſoleum III 280.
Mechaniſmus, Komik deſſelben I 353.
Medaillon III 499.
Mediante III 855.
Meduſe III 435. 462.
Meer II 61. 63 f. 179.
Mehrſtimmiger Inſtrumentalſatz III 1053—1066.
Mehrtheiliges Tonſtück III 952 ff. 1080 ff.
Meiſterſchaft III 100 ff. 112—129.
Melodie III 806. 849 f. 892 ff. 900. Weſen 914—921. 992. M. im engern und weitern Sinn (melodiſche und melodiöſe Muſik) 921 f. periodiſche Gliederung 924—929. Bewegungsgeſetz 929. geſchichtliche Ausbildung 1128. 1130. 1136. 1138. 1141.
Melodrama III 1111. 1454.
Melos III 1347. 1354 f.
Menſchenſtimme III 1011 f. 1023 f.
Menſchliche Geſtalt II 159—166. ihre Behandlung in der Bildnerkunſt III 389. 406—425. in der Malerei 585—589.
Menſchliche Schönheit II 157—298.
Meſſe, muſikaliſche III 1021 ff.
Metalle II 78. als plaſtiſches Material III 374 ff.
Metallſtich III 541. 553. 763—766.
Metapher III 1220 f. 1226 ff. 1393.
Metonymie III 1223.
Metopen III 288. 291. 393.
Metrik, antike III 1245. moderne 1245. orientaliſche, griechiſche, germaniſche, romaniſche 1246—1258.
Metrum III 1242. 1248.
mezzo rilievo III 392.
Mezzotinten III 568.
Mienenſpiel II 214 f. in der Bildnerkunſt III 435 ff.
Mikrotechnik III 499.
Mimik III 166. 170 f. 1447—1453.
Mimiſcher Ausdruck II 213—218. in der Malerei III 594 f.
Mimoſe II 94.
Minarets III 304.
Mineralreich II 71 ff.
Miniaturmalerei III 544 ff. 771.
Minneſänger III 1339. 1356.
Mitleiden I 326 ff.

Digitized by Google

Mittelalter II 246—267. III 205. 316. Erfindungen II 265 ff. Staat II 254 ff. 263. Städteweſen 263. Sitte 255 ff. 262. Feſte 260 f. Phantaſie 473—500. III 55 f. Tracht II 184. 253. 260. 265 ff. Ideal II 483 ff. Kirche II 256. Sage II 474 ff. Styl III 133. 200. Baukunſt 199 f. 205. 226. 233 f. 260. 264. 297—326. Bildnerkunſt III 379. 482—490. Malerei 598. 700—739. Muſik 867 f. 1129—1133. Epos, Legende, Mährchen 1292. 1296—1300. Lyrik III 1324. 1339 f. 1350. 1356. Drama 1380 (mittelalterliche Geſchichte als trag. Stoff 1421 f.). Komik 1437.
Mittelfarben II 54. III 568 f.
Mittelgrund II 56. III 559 f.
Mittellage in der Muſik III 850. 878.
Mittelſatz III 930. 950. 1077. 1079. 1094 ff.
Mittelſchatten II 29. III 558.
Mittelſchiff III 299. 305.
Mixolydiſche Tonart III 868.
Mode I 203 f. II 265 ff. 276. 284 ff. 293.
Modell III 78—82.
Modellirung III 555 f.
Moderne Zeit II 268—298. III 65—73. Geſchichte II 269 ff. III 755. Staatsleben II 279 f. 282 f. Kriegsweſen 279. Stände 279 f. Tracht 185. 276 ff. 292 ff. 424 f. Culturformen 291 ff. Sitte 282. Bildung III 330. 437. Geſchmack 337. Phantaſie II 500—524. III 55 f. 1213. Ideal II 500 ff. Kunſt III 60 f. 66 ff. 71 ff. 114 f. Baukunſt 190. 257. 265 f. 326—330. Haus 257. Bildnerkunſt III 490—496. Malerei 739—755. Muſik 1133—1151. Tanz 1157 f. Poeſie III 1177. (1194 f.) 1198 f. epiſche Dichtung 1303—1321. Lyrik 1324. 1335 f. Drama 1376. 1381. 1413—1416. 1439—1443.
Modulation III 875 ff. 926. M. in der Declamation 1245.
Mönchthum II 257. 262. 264 f. 271.
Möve II 140.
Molch II 133.
Moll III 801 f. 1127.
Molldreiklang III 887.
Molltonleiter, Charakter III 867. 870 ff. 1147.
Moment (ſ. fruchtbar), Wahl des M. III 659. 669. 683 ff. beim Porträt 678.
Monarchie, moderne II 279 ff.
Mondſcheinlandſchaft III 654. 656.
Monodie III 993. 998.
Monolog III 1378. 1390. 1392—1400.
Monumental III 122. 198. 201. 361. 364. 540.
Monumentalſtyl III 255.
Monumente III 262 f. 452.
Moos II 91 f.
Moralitäten III 1225.
Moſaik III 543. 702.
Moſaiſche Religion I 252. II 440 ff.
Moſchee III 303 f.
Motett III 1019 f.
Motiv des Handelns II 202 ff. künſtleriſches III 16 ff. muſikaliſches 961. 1093 ff.
Motivirung im Kunſtwerk III 16. 37—42. in der Baukunſt 230 f. in der Malerei 631. im Epos 1279. dramatiſche M. 1395. 1398.
Münchener Gießerkunſt III 97. Bauwerke 261.
Münchener Schule III 111. 125. 752.
Münze III 499.
Muhamedaniſmus II 258 f. muhamed.

Digitized by Google

Phantaſie 493 ff. Baukunſt III 300 f. 303 f. Epos 1293. Lyrik 1367. 1371 f.
Muſcheln II 121.
Muſik (vgl. Inhaltsverzeichniß), Stellung unter den Künſten III 775 ff. 835 ff. 1160. Verhältniß zur Baukunſt 161. 189. 835 ff. 928. zur bildenden Kunſt 812. zur Religion 793 f. zur Natur, zum Naturſchönen, zur Sprache 814 ff. Urſprung der M. 816. die muſikaliſche Phantaſie 809 f. die Muſik als Gefühlskunſt 780 ff. ihr mathematiſcher Charakter 818 ff. ihre Innerlichkeit 789; Idealität 826; Unbeſtimmtheit, Dunkelheit 826 ff.; ihre ſinnliche Seite 828. pſychologiſche Wirkung 823 ff. Selbſtſtändigkeit und Unſelbſtſtändigkeit der M. 830. Bedeutung der Individualität in der M. 791 f. Individualiſmus, Naturaliſmus, Komiſches 831 ff. 911. Material der M. 840 ff. Techniſche Seite 842. 1122. Compoſition 914 ff. Stylgeſetz 965 ff. Stylunterſchiede 971 ff. Zweige 976 ff. Geſchichte 1122 — 1151. — vergl. III 44 f. 147 ff. 154. 164.
Muſikaliſche Begleitung im Drama III 1454.
Muſikaliſches Element in der Kunſt überhaupt III 161 f.
Muſikaliſches in der Poeſie III 1181. 1197 ff. 1214. 1219. 1232 ff. 1241. 1256 ff.
Muſikaliſche Malerei III 647.
Muſikaliſches Sittenbild III 1104. 1107 f.
Muſikdrama III 1003. 1010. 1151.
Muſiker III 1170 f.
Myrte II 96.
Myſterien, mittelalterliche III 1380. 1442. 1462. 1464.
Mythenbild III 637 ff. M. und hiſtoriſches Bild 639.
Mythiſches Sittenbild III 665 f. 672 f.
Mythologiſche Stoffe in der Bildnerkunſt III 455 ff. in der Malerei 643. 665 f. 712 f. im Epos 1286. 1289. in der Komödie 1433. 1438.
Mythus II 419 — 423. M. und Sage 423 ff. M. in der ägyptiſchen Religion 439. in der jüdiſchen 441 ff. in der griechiſchen 446 ff. III 475. in der römiſchen II 466 ff. in der chriſtlichen 473 ff. 495. 499 ff.

N.

Nachahmende Phantaſie II 389.
Nachahmung in der Muſik III 938. 941—943. 944. 948 f.
Nachahmungstrieb III 90. 92 f.
Nachſatz in der Muſik III 927 f.
Nachtigall II 42.
Nacktheit in der Bildnerkunſt III 425—429. in der Malerei 587 f. im Genre 673.
Nadelhölzer II 96 f.
Nagethiere II 143 f.
Naiv I 356 ff. 411 ff. II 488 f. III 361 ff. Naivetät im Epos 1287.
Naive Kunſt III 98—100. 1194 f.
Narr I 362 f. 374. 382 f. 460 f. III 1437.
Nashorn II 145.
Naſſe Gewänder III 422 f.
Nationalität II 180 f.
Nationaltänze III 757.
Nationaltrachten II 296.
Natur I 77. 89. 130. N. und Ideal II 306 ff. 363 ff. N. im Epos 1269. 1271.
Naturaliſmus II 514. III 62—65. 98. 100. 134 ff. in der Bildnerkunſt 410 ff. 427. 430. 468. in der Malerei 577—582. 586 f. 636. 692. 726 f. 740 f.

Digitized by Google

in der alten Malerei 698 ff. in der deutſchen M. 727 ff. in der italieniſchen M. 739 ff. in der Muſik 831 ff. 965. 972. 976. in der Dichtkunſt 1211—1215. 1234. 1238.
Naturaliſtiſches Lied III 990.
Naturdichtung III 98 ff.
Naturell II 181.
Naturgefühl II 316 ff.
Naturgeſchichte, Verhältniß zur Aeſthetik II 12 ff.
Naturmuſik III 98—100.
Naturnachahmung, Prinzip derſelben III 84—86. in der Baukunſt 192 f. vgl. Naturaliſmus.
Naturreligion II 414 ff.
Naturſchönes I 40. II 3 ff. Verhältniß des N. zur Phantaſie 301 ff. 338—344. 347 ff. Auflöſung des N. in der Phantaſie 301 ff. Verhältniß des N. zur Kunſt III 6 ff. zum Künſtler 77—86. 150.
Naturſinn II 316.
Naturtrieb I 281.
Neapolitaniſche Muſikſchule III 1137 f.
Nebel II 57.
Nebenordnung, ſ. Ordnung.
Neid der Götter I 302.
Neuere Komödie III 1412 f. 1431.
Neueſte Malerei III 751 ff.
Niederländiſche Bildnerkunſt III 488. N. Malerei I 171 f. II 32. 35. 63. 273. 510 f. III 17. 120. 138. 588 f. 658. 668. 730—732. 738 f. 741—747. Muſik 1133 f.
Niedlichkeit I 187 f.
Niedrig I 378.
Nilpferd II 145.
Ninive III 277.
Niobe II 175. III 434. 451. 462. 466. 479.
Niſche III 295.
Nonenaccord III 886. 888.
Nordiſche Völker II 180.
Normaltonart III 872 f. 877—881.
Normannen II 251. 269.
Noten, punctirte III 907.
Nothwendigkeit, ſittliche I 279 ff. 301 f.
Novelle III 1272. 1317 ff.
Nürnberg, Bauwerke III 258. Bildwerke 488 f. Maler 730. 732 f.
Nußbaum II 95.

O.

Obeliſken III 182. 269.
Objectiver Styl in der Muſik III 976.
Objectivität der bildenden Kunſt III 175 f. des Epos 1265 f. des Drama's 1376. 1379—1381.
Oblongum III 219—222. 228 f.
Oboe III 1025 f.
Ochs II 146.
Octave III 819. 852. 854 ff. 859 f. 882.
Ode III 1345. 1347. 1349. 1351.
Odeon III 261.
Odeſymphonie III 1112.
Oekonomie (Sparſamkeit) als allgemeines Compoſitionsgeſetz III 22 ff. in der Baukunſt 223 ff. in der Bildnerkunſt 354. in der Malerei 621. im Drama 1382.
Oelbaum II 96.
Oelmalerei III 542. 615. 635. 673. 691. 730.
Ohr II 164.
Olympia, Zeustempel III 392. 452.
Onomatopoeſie III 1232. 1234.
Oper III 829 f. 1109 f. 1112—1122. Arten 1116. italieniſche Oper 1137. franzöſiſche 1142 f. deutſche 1144 ff.
Operette III 1120.
Orange II 45.

Digitized by Google

Oratorium III 979. 1080. 1103—1110. italieniſches O. 1137 f. deutſches 1140 ff.
Orcheſter III 1061—1066. im Oratorium 1109. in der Oper 1121 f.
Orcheſtik III 166. 170 f. 1152—1158.
Ordnung (Ueberordnung, Nebenordnung, Unterordnung) in der Kunſt überhaupt III 27 ff. in der Baukunſt 227. in der Bildnerkunſt 444 ff. in der Malerei 626.
Organiſche Natur II 75 ff.
Orgel III 1041—1048.
Orgelpunkt III 891. 901. 945.
Orient II 223 ff. Natur 223 f. Nationalitäten 224 f. 228 ff. Staatsformen 226 ff. Gottesdienſt 228. Religion 416 ff. Dualiſmus 416. 426—432. Tracht II 184. 223 ff. Phantaſie 416—445. Baukunſt III 181 f. 197. 267—283. Bildnerkunſt 469—475. Malerei 511 f. 694—695. Muſik 1126. Poeſie 1218. Rhythmik 1246 f. Gnomik 1464.
Originalität I 119. 138. II 394 f.
Ornament III 191. 209. 226. 245—250. in der griechiſchen Baukunſt 288. 290 f. in der muhamedaniſchen 301. 303 f. in der romantiſchen 309. 311. in der gothiſchen 316. 318 ff.
Ouvertüre III 961. 969. 1062. 1074—1080. 1122.

P.

Pabſtthum II 256 ff. 264.
Paduaniſche Schule III 718. 720 f.
Päſſe III 319 f.
Pagode III 277. 279. 472.
Palaſt III 185. 222 f. 230. 234. 255. 257 f.
Palme II 93 f.
Palmetten III 246.
Pantheiſmus und Theiſmus, Bedeutung für die Aeſthetik I 48 f.
Pantheon III 224 f. 295 f. 300.
Pantomime III 1152. 1154. 1158.
Papagei II 138.
Pappel II 97.
Parabel III 1465. in der Malerei 599.
Pariſcher Marmor III 212. 377.
Parlamentsgebäude III 262.
Parodie III 1460. in der Komödie 1432. 1439.
Parthenon III 392. 417. 449. 451. 454.
Paſtellmalerei III 543.
Paſten III 498.
Pathetiſch I 257. 265—274. II 384. 386. das P. in der Bildnerkunſt III 430 ff. in der Malerei 606 ff. p. Styl in der Muſik 972. 975. das P. im Drama 1382 f.
Pathognomik II 213. 216 ff.
Pathologiſches Intereſſe I 194 f. Pathologiſches im Drama III 1403 f. in der Lyrik 1330. 1332 f.
Pathos I 257. 265 ff.
Patriarchaliſches Leben II 187 f. p. Genre III 668.
Pauſe, muſikaliſche III 803. 805. 908. in der Poeſie 1249.
Pelikan II 140.
Pentameter III 1244. 1339. 1368.
Penteliſcher Marmor III 212. 377.
Peribolos III 286.
Periode, Periodicität in der Muſik III 865. 904. 925 ff.
Peripetie I 290. III 1400.
Peripteros III 286.
Perle II 121.
Perrücke II 286.
Perſerkriege II 230. 240.
Perſien II 221. 229 f. 241. Religion 427. 435 f. Phantaſie 433. 435 f.

Digitized by Google

493. Baukunſt III 276—279. Bildnerkunſt 470—475. Poeſie 1246. Epos 1293. Lyrik 1371 f.
Perſiflage I 480. II 310.
Perſönlichkeit, Begriff I 72 f. Reich der P. 75 ff.
Perſonification III 1220. 1224.
Perſpective III 549—551. 609 f.
Perſpectiviſche Anſicht III 221 f.
Pfau II 141.
Pfeife III 1025.
Pfeiler III 217. 238 ff. indiſcher 273. 275 f. römiſcher 296. romaniſcher 307 f. gothiſcher 314. 317.
Pferd II 147 ff.
Pflanze, Leben und Geſtalt der P. II 81—88.
Pflanzenformen, architekt. Anwendung III 238 ff.
Pflanzenreich II 79 ff.
Pflanzenthiere II 118 f.
Pflanzentypen II 93 ff.
Pflanzenwelt, orientaliſche II 223 f. griechiſche 234. römiſche 241.
Pfühl III 242. 244. 278.
Phantaſie I 40. 46. 58 f. 65. 120. 131. 145 f. 218 f. 422 f. II 2. Lehre von der Ph. 299—402. allgemeine Ph. 299—314. 403 ff.; beſondere 315 ff.; individuelle 387 f. — Arten 370—388 (ſchöne, erhabene, komiſche Ph. 371. landſchaftliche, thieriſche, menſchliche 373 f. Combinationen 376. bildende, empfindende, dichtende Ph. 378—384. III 149. vergleichende II 384 f. Abarten, Unarten, Ausartungen der Ph. 384 ff.) Maaß der Ph. 388—397 (Talent 388. Genie 391). Verbindungen von Arten und Maaß der Ph. 397—402. Geſchichte der Phantaſie II 403—524. Uebergang der Ph. zur Kunſt III 3—15. 150 f.
Phantaſie als muſikaliſche Compoſitionsform III 962. 1098.
Phantaſtik des Mittelalters II 477 ff. III 311.
Phantaſtiſch II 478 f. ph. Komödie III 1438.
Philoſoph I 174 f.
Philoſophie I 19 ff. 51. 172 ff. Verhältniß zur Phantaſie II 338.
Phönizier II 230 ff.
Phonognomik II 216.
Phrygiſche Tonart III 868. 1127.
Phyſiognomik II 206—213. 219. 483 f. Ph. der Natur II 13. der Malerei III 585 ff. 592 ff.
Phyſiognomiſcher Ausdruck in der Malerei III 593 ff.
Piccolo III 1025.
Pietiſmus II 272 f. 465.
Pigment II 39.
Pilaſter III 240. 276. 309.
Pinie II 96.
Pinſel III 673.
pizzicato III 1034.
Plaſtik (vgl. III 339) ſ. Bildnerkunſt.
Plaſtiſche Anſchauung III 344 f.
Plaſtiſche Phantaſie II 460 f.
Plaſtiſcher Geiſt der griechiſchen Baukunſt III 291.
Plaſtiſcher Styl III 140 f. 404 ff. in der Malerei 579 ff. 591 f. 608. 633. 672. in der antiken Malerei 694 ff. in der italieniſchen Malerei 704—723. in der Muſik 972 ff. in der Tanzkunſt 1156. in der Dichtkunſt 1191 ff. im Epos 1285 ff. in der Lyrik 1342 f.
Platane II 95.
Platte III 244. 289. 292 f. 317.

Digitized by Google

Pleonaſmus III 1233.
Plinthus III 244. 289.
Plötzliches, Erhabenheit I 224 f. Komik 380 f. 422. Im Drama III 1390.
Poeſie ſ. Dichtkunſt.
Poetiſches Element der Kunſt III 161.
Poetiſche Erzählung III 1319.
Poetiſcher Ausdruck III 1215 — 1238. Anſchaulichkeit 1219—1225. Vergleichung 1226—1232. Redefiguren und Klangnachahmung 1232—1234. Stylunterſchiede 1234 ff. p. A. im Drama 1394.
Poetiſcher Charakter der Oper III 961. 1117—1119.
Pointe I 419. 421 f.
Politiſche Bauten III 185. 262 ff.
Politiſche Komödie III 1431 f.
Politiſche Tragödie III 1421. 1427.
Polizei II 280. 288 f.
Polychromie III 209. 214 f. in der Baukunſt 248 — 250. 288. 291. in der Bildnerkunſt 378—384. 488—490.
Polygone Formen III 318.
Polymythie im Epos III 1270. im Drama 1415.
Polyphonie III 932 ff. Erfindung und Ausbildung 1132 f. 1139. polyphone Vocalmuſik 1011—1016. p. Inſtrumentalmuſik 1050. 1053—1066.
Polyſyndeton III 1233.
Polytheiſmus II 414 ff. 442 f. 446. 458 f.
Pompeji und Herkulanum III 541. 543. 684. 698 f.
Pornographie II 472.
Portal III 230. 309 f. 316. gothiſches 322.
Porträt II 507. 511. III 52. 80. 409 ff. 442. 545. 585. 589. in der Malerei 674—679. in der Geſchichtsmalerei 685.
Porträtſtatue III 456. 460. 462.
Poſaune III 1029.
Poſſe I 408 ff. in der Malerei III 671. muſikaliſche P. 1120. poetiſche 1441 f.
Prachtthore in der griechiſchen Baukunſt III 284. 286.
Prächtig I 246. 248. das P. in der orientaliſchen Phantaſie II 430. in der römiſchen 467.
Präludium III 1080.
Preisvertheilungen III 67 ff.
Presbyterium III 299.
Preußen II 282. 284.
Prinzipientragödie III 1423 f. 1427.
Privatleben, griechiſches II 238. römiſches 471 f. Tragödie des P. III 1422. Komödie des P. 1432.
Profil, griechiſches II 235. III 419. 433 f.
Pronaos III 282 f.
Proportion I 109 f. in der Baukunſt III 226—228. in der Bildnerkunſt 414 f.
Propyläen III 286.
Proſa III 1205—1211. 1215. im Drama 1179 f. 1394. in der Komödie 1438.
Proteſtantiſmus II 272 f.
Proteſtantiſche Muſik III 1139.
Prytaneion III 259.
Pſalm III 1020 f. hebräiſche 1350.
Punch III 761.
Punctirmanier III 764.
Punctirte Noten III 907.
Punctualität, Charakter der Lyrik III 1330 f.
Pylonen III 282 f.
Pyramidaliſche Anordnung in der Bildnerkunſt III 450 ff. in der Malerei 617 ff. 626 ff.
Pyramide III 218. 220. 277. 279 f.

Q.

Quart III 856 ff. 863. 883 f.
Quartett III 1087. 1144.

Digitized by Google

Quelle II 63 f.
Quergurten III 306.
Querſchiff III 299. 304 ff.
Quint III 820. 852. 854 ff. 861. 882 f.
Quintett III 1087.
Quintſextaccord III 886.
Quodlibet III 1120.

R.

Rabe II 138.
Racen II 175 ff.
Radfenſter III 310.
Radirverfahren III 764 f.
Räthſel III 1470.
Rahmen in der Malerei III 614—616.
Rathhaus III 260.
Raubthiere II 151 ff.
Raubvögel II 139.
Raum, Erhabenheit I 234 ff.
Raumöffnung III 216 f. 228 f.
Raupe II 123.
Ravenna, Kirchen III 301 f.
Realiſmus in der Poeſie III 1213 f.
Rebhuhn II 141.
Rechtsleben II 189.
Recitativ III 962. 974. 998 ff.
Reflex des Lichtes II 32 f. in der Malerei III 556 ff. 571.
Reflexion in der Poeſie III 1210.
Reformation II 269—273. 407. 501. III 734 ff.
Refrain III 1334. 1337 f.
Regelmäßigkeit I 109. im Naturſchönen II 72 ff. in der Baukunſt III 232 ff. vgl. Symmetrie.
Regen II 58.
Regenbogen II 62.
Reh II 147.
Reiher II 140.
Reim III 1247. 1251. 1256—1258. 1338. 1341. im Drama 1394.
Reimchronik III 1468 f.
Reinigung, tragiſche I 291.
Reißinſtrumente III 1032 f.
Reizender Styl III 134. 291. 478 ff. in der Malerei 697. in der Muſik 972. 974.
Relief III 166. 391—394. 399. 428. 430. 447—450. 463. 466 f. 479. 488 f.
Religiöſe Muſik ſ. Kirchenmuſik.
Religiöſes Drama III 1462.
Religiöſes Epos III 1300 f. 1462.
Religiöſes Lied III 991 f.
Religion, ihr Verhältniß zum Schönen I 81—88. 161 ff. 199. komiſche Behandlung der R. 369 ff. die Religion als Stoff für die Phantaſie II 404 ff. für die Bildnerkunſt III 455 ff. für die Malerei 642. 712. für die Muſik 791 ff. für die Poeſie 1300. 1303. 1463.
Renaiſſance II 279. III 75. in der Baukunſt 324 ff. 393. in der Bildnerkunſt 491 f.
repoussoirs III 624.
Repräſentationsbild III 685.
Requiem III 1021 f.
Reſidenzſtädte, moderne III 264.
Revolution II 287—289. 326. 328 f.
Rhabdoſis III 239.
Rhapſoden, griechiſche III 64 f. Rhapſodien 1287.
Rhetorik III 1457. 1472—1474. Rh. in der Poeſie 1210. 1213. 1219.
Rhythmiſche Muſik III 911 f. 1142.
Rhythmus als Compoſitionsgeſetz III 44—51. Rh. in der Baukunſt 187—189. 223 f. 232—238. in der Bildnerkunſt 444 ff. in der Malerei 616—632. Rh. in der Muſik 807 f. 832. 900—912. 919 f. Rh. in der Poeſie 1175. 1178 ff.

Digitized by Google

1238—1258. (poetiſcher und muſikaliſcher Rh. 1240.) im Epos 1275. 1278. in der Lyrik 1338—1341. im Drama 1390. 1394. i. d. Komödie 1438.
Riegelbau III 210.
Riemen III 243 f.
Rind II 146.
Riß III 183 f. 221 f.
Rittergedichte des Mittelalters III 1296 ff. Epos 1296—1298. Roman 1315.
Ritterſage II 476.
Ritterthum II 258 ff. 261 f.
Robben II 150.
Robinſonaden III 1313.
Roche II 131.
Rock II 276.
Rohrblasinſtrumente III 1025—1027.
Rokoko II 284 ff. III 132. in der Baukunſt 326 ff. 393. Bildnerkunſt 492 f. 499. Malerei 749. 773.
Rollenfächer III 1437.
Rom II 241—245. 466. Geſchichte 243 ff. Staat 244 f. Kaiſerthum 244. Kriegsweſen 243. Stände 242. Naturell 242 f. Bildung 250 ff. Religion 466 ff. Cultus 243. Feſte 243. Spiele III 91. Tracht II 184 f. 243. III 421. Phantaſie II 466—471. (allegoriſche Tendenz 467). Kunſt III 61. Baukunſt 190. 197. 262 ff. 294—297. Bildnerkunſt 393. 478. 481. Malerei 694. 698 f. Poeſie 1291 f. Komödie 1413. Theater 1455. Satyre 1462.
Rom, Akademieen III 108 f. Peterskirche 543.
Römiſche Schule (Muſiker) III 1125. 1135 ff.
Roman II 199. 375. 472. 523. III 1200. 1209. 1268. 1270. 1272. 1277 f. 1283. Weſen 1303—1308. Fortgang im R. 1308. R. und Epos 1309. Eintheilung 1310.
Romandichter III 1306.
Romaniſche Völker II 251. 259 ff. 269 f. 277. 491. 496 ff. 503 f. 509 f. III 133. Architektur 304—311. Plaſtik 486 f. Muſik 899 f. Poeſie 1212. Declamation 1245. Rhythmik 1254—1256. Epos 1300—1303. Lyrik 1355. 1367. 1372 f. Drama 1416. 1418. Luſtſpiel 1435. (Charakterbehandlung 1437).
Romantiker II 516 ff. III 66. 1199. 1317. 1446.
Romantiſch II 491. I 33. 40. II 482. III 1212.
Romantiſches Drama III 1383.
Romantiſches Epos III 27. 1296—1298.
Romantiſche Malerei III 750 f.
Romantiſche Muſik III 1147.
Romantiſche Oper III 1118.
Romantiſche Phantaſie des Mittelalters II 473—500. III 700. 1213 f.
Romantiſcher Styl III 1212.
Romanze in der Muſik III 997. in der Poeſie 1358. 1361—1367. didaktiſche 1469.
Rondaniniſche Meduſe I 187. II 463. III 431. 435.
Rondo III 954—957. 1372.
Roſe in der Baukunſt III 310.
Roth II 38. 40. 42.
Rothblau II 45.
Rothgelb II 45.
Rotunde III 221. 223. 295.
Rouladen III 1010.
Routinier III 100.
Rührend I 270 f. rührender Styl III 134. in der Bildnerkunſt 478 ff. in der Muſik 972. 975. Rührendes im Drama III 1420. in der Tragödie 1425. 1429. in der Komödie 1441.
Rührſtück III 1420. 1425.

Digitized by Google

Rührung I 271.
Ruhepunkte im Drama III 1399.
Ruheſtellen im Gemälde III 557.
Ruhmeshalle III 263.
Rundbau III 220 f. 223. 294—297. 300 ff.
Rundbogen III 190.
Runde architektoniſche Glieder III 241.
Runde Linie II 59 ff. III 217 f. 220 f.
Rundfries III 246.
Rundſtab III 240. 243. 290. 308. 314.
Rußland II 284. Baukunſt III 302 f.

S.

Säugthiere II 128.
Säule II 462. III 188. 195 f. 216 f. 225. 238—240. indiſche S. 273. 275 f. perſiſche 278 f. ägyptiſche 280 f. 283. griechiſche 286 ff. doriſche, joniſche, korinthiſche 291 ff. in der byzantiniſchen Baukunſt 303. in der muhamedaniſchen 303. in der romaniſchen 307 f.
Säulenhalle III 187. 191. 217. 286 f.
Säulenhof III 284. 286.
Sage II 423—426. S. und Mythus im Epos III 1286. 1289.
Saiteninſtrumente III 1023. 1030—1038.
Sanctuarium III 299.
Sandſteine III 212. 374.
Sarkaſmus I 438 f.
Saturniſcher Vers III 1251.
Satyre I 406. 454 f. II 473. III 168 ff. in der Malerei 756—762. in der Poeſie 1458 ff. Eintheilung (poſitive und negative S.) 1458. Formen der S. 1460.
Satyrſpiel III 1433. 1443.
Satz in der Muſik III 1050. Sätze des Tonſtücks 963 f.
Scandiren III 1245.
Scene III 1112. dramatiſche Scenen 1395. 1401 f.
Schabmanier III 765.
Schädelkunde II 208 f.
Schäfergedicht III 1292. 1320.
Schaf II 147.
Schaft der Säule III 239.
Schall II 77. III 818. 847.
Schatten II 28 ff.
Schattengebung in der Malerei III 553—561.
Schattirungen der Farben II 45 f. III 566. 568.
Schauen, äſthetiſches I 179 f. 216 f.
Schaum II 63.
Schauſpiel III 1420. 1429. vgl. Drama.
Schauſpieler III 1449—1452.
Schauſpielkunſt III 10. 55. 65. 79. 92. 109 f. 166. 170 f. 1447—1455.
Scheidung als Compoſitionsgeſetz III 32 ff. in der Baukunſt 228—230. in der Bildnerkunſt 449. in der Malerei 622.
Schein I 53. 146 ff. 170 f. II 314. III 94. 143 f. 515 f. in der Poeſie 1163 f.
Schelmenroman III 1316.
Schickſal I 294 ff. II 204 f. 367 f. griechiſches 449 f. im Epos III 1272—1275. im Drama 1386—1388. im antiken 1408. 1410. im modernen 1415—1418.
Schickſalstragödie III 1417 f. 1426.
Schiff III 258.
Schiff (in der Baukunſt) III 299.
Schifffahrt II 182. 186.
Schildbogen III 307.
Schilderung, poetiſche III 1202.
Schlachtbild III 669 f. 683 f. 688 f.
Schlaf II 166.
Schlaginſtrumente III 1048 f.
Schlagſaiteninſtrumente III 1031—1033.
Schlagſchatten II 28. III 556 f.
Schlange II 129. 133 f.
Schlingpflanzen II 91 f.

Digitized by Google

Schlußblumen III 246.
Schlußſatz III 931. 1082.
Schmelz der Farben III 564. 566.
Schmelzend I 271.
Schmetterling II 123.
Schmuck III 90. 92. 168 f. 300.
Schnee II 58 f.
Schnitzerkunſt III 333.
Schöne Seele I 157 f.
Schöner Styl III 143 f. in der Baukunſt 291. in der Plaſtik 478. in der Muſik 972. 975. 1143.
Schöngeiſt I 153.
Schönheit, Begriff des Schönen I 53 f. 108 f. 189 ff. das Sch. als reine Form 149 ff. Verhältniß des Sch. zum Guten I 151—161. zur Religion 169 ff. zum Angenehmen 195 f. zum Wahren 200 f. — Das einfach Schöne I 47 ff. im claſſiſchen Ideal II 462 ff. im romantiſchen Ideal 485 f. im modernen Ideal 504. in der Architektur III 200. in der Bildnerkunſt III 361. 364 f. 463 f. in der Malerei 531 ff. in der Landſchaft 654. 656. im Sittenbild 669. 671. in der Poeſie 1190. im Drama 1388 f. einfach ſchöner Styl 478 ff. — anhängende Schönheit I 78. 80. 156. 158. 173. 202 ff. ſelbſtſtändige I 78.
Schönheitsſinn I 202 f.
Scholaſtik I 171.
Schräge Linie III 217 ff. 231 f.
Schraffiren III 764.
Schrecken I 331.
Schuld I 285 ff. 301 ff. 372. 392.
Schule III 95—111. 130—132.
Schwäbiſche Malerſchule III 732.
Schwalbe II 139.
Schwan II 140.
Schwank I 409. III 1318.
Schwein II 145.
Schweizer Holzbau III 211. 257.
Schwere, Verhältniß der Baukunſt zum Geſetz der Schwere III 187—189. Verhältniß der Bildnerkunſt zu demſelben 350 ff.
Schwertfiſch III 132.
Schwimmvögel II 137. 139 ff.
Schwüle II 58.
scotia III 243.
Sculptur III 339.
Secund III 854. 857. übermäßige 890.
Secundaccord III 886.
Seelenleben in äſthetiſcher Beziehung II 164 ff.
Seemalerei III 654 f.
Seeſchule III 1356.
Seitenkapellen III 226.
Seitenſatz III 956.
Seitenſchub III 295. 307. 313.
Sekten, mittelalterliche II 264 f.
Selbſtachtung, Erhabenheit I 326 ff.
Selbſtbeſchönigung, Komik I 387 f.
Selbſtbewußtſein III 780 ff.
Semiten II 230 ff. 241. Phantaſie der S. 436 f.
Senkrechte Linie II 61. III 217 ff. 228 f.
Sentimentaler Roman III 1315—1317.
Sentimentaler Styl in der Muſik III 972. 975.
Sentimentalität I 468. II 291. 488 f. 513 f. III 492. 1198. 1213.
Septett III 1056.
Septime III 852. 856 ff. 884 f.
Septimenaccorde III 886 f. 888 f.
Sermocination III 1220.
Seſtine III 1372.
Sext III 852. 856 ff. 885.
Sicyoniſche Malerſchule III 697 f.
Siegelringe III 498.
Sieneſiſche Malerſchule III 705—707. 711.

Digitized by Google

Silberpappel II 98.
Singſpiel III 1112. 1454.
Sinne I 181 f. II 102 f. 105 f. 316. III 1171. 1174 f.
Sinnlicher Kitzel I 187 f.
Sinnlichkeit I 155 ff. 159 f. II 316. S. des Dichters III 1161—1163.
Sittenbild III 645 f. 657 ff. Begriff 661 ff. Zweige 665 ff. höheres S. 672 ff. Verbindung mit der Landſchaft 673 f. das S. im Alterthum 698. Verwandtſchaft mit dem Epos 661 ff. 1271 f. muſikaliſches S. 1104. 1107 f. lyriſches S. III 671. 1360.
Sittenbildliches Geſchichtsbild III 683—685.
Sittlichkeit, Begriff I 154 f. Sittlichkeit der Kunſt 151—161.
Sittlicher Conflict I 284 ff. 312 ff.
Sittliche Welt als Gehalt des Schönen I 75 ff. 80 f. Mächte der ſ. W. 281 ff.
Situation II 202 f. III 461 f. 659. 687. harmloſe, geſpannte Situation 461. 656. beim Porträt 678. in der Lyrik 1331. im Drama 1400.
Situationsbild III 686—688.
Skizze III 16. 18—21. (Zeichnung) 551—553. 600. 634—636.
Skolien III 1355.
Slaviſche Volkspoeſie III 1358.
Sockel III 244.
Soldatenſtand II 186.
Soloſatz III 1050—1053. mehrſtimmiger S. 1054 ff.
Sonate III 1080. 1084—1086.
Sonett III 1339. 1367. 1372.
Sonne II 30 f. 34.
Sopran III 850 f.
Sozialer Roman III 1311. 1314 f. ſoz. Komödie 1431 f.
Spätgothiſcher Styl III 325.
Spätrömiſche Malerei III 701 f.
Spanien II 251. Geſchichte 263. 269 f. 280. 283. Tracht 277 f. Phantaſie 493. 496. 511 f. Malerei III 744 f. Rhythmik 1255. 1394. Romane 1316. Lyrik 1363. Romanzen 1362. Drama II 512. III 1381. 1418. geiſtliches Drama 1462. 1464. Komödie 1419. 1435. 1439.
Spannung I 331. komiſche 473. S. im Epos III 1277 f. im Drama 1378. 1390. 1400 f.
Specht II 138.
Sperling II 138.
Spiegelung II 32 f.
Spiel, ſchönes I 185 f.
Spiele II 180. III 93 f. moderne Spiele II 291.
Spielen, muſikaliſches III 844 f. 980—983.
Spielende Lichter III 558.
Spielfuß III 429.
Spieltrieb III 90 ff. 170 f.
Spinne II 122.
Spitzbogen III 190. 276. 303. 311—316.
Spitzbogenfries III 246.
Spitzbogengewölbe III 313.
Spitzgiebel III 321.
Spondäen III 1245. 1248. 1253. 1394.
Spottlied III 1460.
Sprache I 419. 429. III 815. in der Poeſie 1163—1166. 1179. 1199. Sprachbildender Einfluß der Poeſie 1215 f. Verhältniß der Sprache zum Rhythmus 1243—1246.
Sprachlicher Ausdruck in der Poeſie III 1215—1238.
Sprechend, das Sprechende in den bildenden Künſten III 174. in der Baukunſt 182. 201 ff. in der Bildnerkunſt 342 ff. in der Malerei 521 f. in der Muſik 812 f. in der Poeſie 1166.

Digitized by Google

Sprechgesang III 1002 f.
Sprichwort II 207. III 1469 f.
Springbrunnen II 63.
Spruchweisheit III 1464. 1469.
Staar II 138.
Staat I 51. II 187 ff. 269. orientalischer Staat 226 ff. mittelalterlicher 255 ff.
Staatsbauten III 260.
Staatsleben II 187—192.
Stab III 243.
staccato III 803. 805. 908.
Stadthaus III 260.
Stadium III 263.
Städtebau III 234. 264.
Städteleben II 261 ff.
Stände II 191 f. ihre Darstellung im Sittenbild III 666 ff. St. im Orient II 226 f. in Griechenland 238. in Rom 242. im Mittelalter 255 f. in der neuen Zeit 279 f. 288 ff.
Staffage III 30. 648. 650 f.
Staffeleibild III 540 f. 544 f. 634 f.
Stahlstich III 765 f.
Stallungen III 258.
Standfuß III 429.
Stanze III 1302. 1339. 1372.
Starke Manier III 741.
Statue III 444—447. 461 f.
Stein als Baumaterial III 207. 211 ff. als Material der Bildnerkunst 370 f. 373 ff.
Steindruck III 553. 767 f.
Steinschneidekunst III 497 f.
Stempelschneidekunst III 497 ff.
Sternenhimmel II 30 f.
Stichomythie III 1392.
Stier II 146.
Stillleben III 657. 661.
Stimme III 815. 829. 1011. 1023.
Stimmenführung III 932—936.
Stimmenverknüpfung und Stimmenverflechtung III 937 f.
Stimmung, ästhetische I 192—213. St. im Gemälde III 556. 558. in der Musik 799—801. 806 ff. Stimmungen, Darstellung in der Poesie III 1175—1178. Stimmungsausdruck in der Poesie 1242 ff.
Stimmungsbild in der Malerei III 651 ff. 678 f. musikalisches Stimmungsbild 1071.
Stirne II 163.
Stirngurten III 306.
Stockwerk III 230.
Stoen III 286.
Stoff und Form I 148 ff. Werth gegebener Stoffe II 341 ff.
Stoffwelt, religiöse und weltliche II 405.
Storch II 140.
Strafe im Tragischen I 308 ff.
Straßburg, Münster III 212.
Straßen III 258.
Strauß II 141.
Strebebogen III 314.
Strebepfeiler III 321.
Streichinstrumente III 1023. 1033—1037. 1072 f.
Streichquartett III 1054 f.
Streiflichter III 558.
Strenger Styl, in der Baukunst III 134. 291. Plastik 476 ff. Malerei 703. Musik 972.
Strom II 63.
Strophe III 1241 ff. 1249. lyrische 1338 f.
Structive Function III 191.
Stubenpoesie III 1472.
Studie III 83 f.
Stück (für Instrumente) III 1067—1069.
Stützen III 216 f. 230.

Digitized by Google

Stufenfolge der Gattungen und Arten in der Natur I 67 ff.
Sturm II 57.
Sturm- und Drangperiode II 514 f. III 1238.
Stuttgart III 489. 545.
Styl III 56. 122—126. 404 f. individueller St. 126. provinzieller und nationaler 130. der St. als Ausdruck des geschichtlichen Ideals 133 f. Entwicklungsstufen 134. der Styl als Gesetz der einzelnen Künste 138 ff.
Stylbild in der Malerei III 651 ff. 678 f.
stylo rustico III 208.
Stylgegensatz s. direkter und indirekter Idealismus.
Stylgesetz der Baukunst III 197 f. 200. der Bildnerkunst 404—454. der Malerei 577—609. der Musik 965. der Poesie 1196—1215. des Epos 1275—1278. der Lyrik 1333—1335. des Drama 1389—1394.
Stylisirung III 139. 141. 405 f. 581.
Subjectiver Eindruck des Schönen I 178 ff.
Südliche Völker II 179.
Süjet I 198. II 8. III 814. 817.
Sumpf II 64.
Sumpfvögel II 137. 140.
Symbol II 371. 417 ff. in der ägyptischen Religion 438 ff. in der jüdischen 441. in der griechischen 446 ff. in der römischen 466 ff. in der christlichen 491 f.
Symbolik des Orients II 416—445. 457.
Symbolischer Charakter der Baukunst III 201 ff. der orientalischen 267 ff.
Symbolische Hülfen der Bildnerkunst III 395—399. 403.
Symmetrie II 72. in der Baukunst III 232—236. in der Bildnerkunst 444 ff. 448 ff. in der Malerei 618. 622—626. in der Musik 900 ff. 914.
Symphonie III 961. 963. (1081—1084) 1089—1098.
Symphonisch III 1054.
Symplegma III 452 f.
Syncope III 1233.
Syncopirung III 907.
Synekdoche III 1223.
Syrer II 230 ff.

T.

Tabaksdosen III 771.
Tabakspfeifen III 771.
taenia III 244.
Tafelmusik III 829.
Takt III 44. 804 ff. 836 f. 900—905.
Taktarten III 906 f.
Taktglied III 927.
Taktverhältnisse in der Poesie III 1239. 1243.
Taktzahl III 925. 928.
Talent II 388—391. 397 ff.
Tanne II 97.
Tanz II 286. III 92. 953. T. und Musik 1069 f. 1152. moderner T. 1157. italienischer 1157. romanischer 1157.
Tanzkunst III 1152—1158.
Tanzmusik III 1069—1073. 1083 f. religiöse Tanzmusik 794.
Tapeten III 770.
Tastsinn I 181. III 1174.
Taube II 138.
Taugenichts, humoristischer I 461 f.
Tausend und eine Nacht II 227. III 1299.
Technik III 87—142. Wissenschaft derselben 94 f. T. der Baukunst 183 f. der Bildnerkunst 462 f. der Malerei 546—577. der Musik 838. der Poesie 1198 f. 1215. 1238.
Tegea, Athenetempel III 392.
Teich II 64.
Tektonik, untergeordnete III 331—338.

Digitized by Google

Telamonen III 291. 467.
Tempel III 185 f. 253 ff. 262 ff. griechiſche T. 285 ff.
Temperamalerei III 542.
Temperamente II 176 f. 180 f. 193 ff.
Temperatur III 873 f. 877. 1048.
Tempo III 805. 901. 908 f.
Tendenz I 155. II 523 f. in der Poeſie III 1211.
Tendenzbild III 757.
Tendenziöſe Kunſt III 167 ff. Malerei 756 ff.
Tendenzpoeſie III 1472 f.
Tendenzroman III 1315.
Tenor III 850 f.
Teocalli III 277. 285.
Teppichwirkerei III 770.
Teraſſenbau III 276 f. 285.
Terz III 820. 852. 854 ff. 862. 883. 886 f.
Terzett III 1012.
Terzine III 1302. 1372.
Terzquartaccord III 886.
Teufel I 263. II 442. 474. 477 f. 486 ff.
Textur des Baumaterials III 211.
Thal II 70 f.
Thau II 58.
Theater III 199. 261 f. antikes und modernes 1454.
Theile des Muſikſtücks III 925. 929 ff.
Theiſmus I 144. 279. II 6 ff. vgl. Pantheiſmus.
Thema III 922. 957 ff. in der Fuge 944. in der Symphonie 1093 f.
Thematiſche Arbeit III 1093.
Theogonie III 1462.
Thermen III 261.
Theſis III 905.
Thierreich II 101 ff. Thierleben 102 ff. Ausdruck der thieriſchen Lebendigkeit 106 ff. Thierindividualität 108. Seeleben des Thiers 108 ff. Inſtinct 111 f. Thiercharaktere 112 f. 144 f. 153 ff. Analogieen des Sittlichen im Thier 113. Ton und Stimme des Thiers 113 ff. Komik des Thiers 117 f. Thierphyſiognomie 125. Thierclaſſen 117 ff.
Thierepos III 1467 f.
Thiergeſtalt II 104 ff. plaſtiſche Darſtellung derſelben III 389 ff. 414. 443 f. 455 ff. maleriſche 516. 526. 528. 584 f.
Thiermalerei III 516. 526. 528. Stylgeſetz 584 f. 589 f.
Thierſage III 1467.
Thierſtück III 645 f. 657—660.
Thon III 370. 372. 541.
Thränenweide II 98.
Thüren III 215 f. 231.
Thurm III 190. 220. 223. 230 f. 264. 276 f. 304. 308 f. 312. 315 f.
Tod II 168.
Todtentänze III 635.
Ton I 148. 249. II 505. III 148. der Farben in der Natur II 46. 52. 53. in der Malerei III 556. 558. 566. 568. 570. 572 f. Hauptton und Localtöne 573. muſikaliſcher Ton III 811 ff. 818. 847 ff. ſeine Beziehung zum Gefühl 813 f.
Tonart III 801. 819. 872 ff. Charaktere der Tonarten 876 ff.
Tonfolge III 892 ff.
Tongebiete III 847. 849 ff.
Tongeſchlechter III 869 ff.
Tonhöhe III 799—801. 819. 847—851.
Tonica III 873.
Toniſche Künſte III 144. 147.
Toniſcher Dreiklang III 888.
Tonkraft III 801 f.
Tonlagen III 847 ff.

Digitized by Google

Tonleiter III 864—869. 917—920.
Tonmalerei III 834. 965—970. 1091 f. 1103.
Tonmaterial und ſeine Gliederung III 840—914.
Tonnengewölbe III 297. 300 ff. 306. 329.
Tonſchwingungen III 800. 818 ff. 823. 847 f. 855 ff.
Tonſtärke III 912—914.
Tonſtücke, Arten derſelben III 951.
Tonſyſtem III 852 ff.
Tonverhältniſſe III 818—823.
Tonwerk III 951. 1100.
Torſo III 417 f. 439.
Toräs III 242.
Trachten II 182. 184 f. orientaliſche T. 223 ff. griechiſche 184 f. 235 f. römiſche 184 f. 243. mittelalterliche 253 f. 260. 265 ff. moderne 276—279. 284—286. 292—294. III 424. Behandlung der Tr. in der Plaſtik III 423—425. in der Malerei 590.
Tragiſch I 40. 140 f. 269. 273. Begriff 277 ff. das Tr. in der orientaliſchen Phantaſie II 429. in der jüdiſchen 443. in der griechiſchen 462 ff. 487. in der modernen 504 f. im Geſchichtsbild III 690 f. im Epos 1275. im Drama 1386 ff. 1419 f. Verbindung von Tr. und Komiſchem 1120. 1416. 1420. 1430. 1440. tragiſche Stoffe III 1421 f. 1426—1430. trag. Conflicte I 312 ff. III 1420 ff. 1427 ff. poſitiv und negativ Tr. I 297 ff. III 1429.
Tragödie III 1421 ff. Eintheilung 1421. 1423. 1429. Stylunterſchiede 1428. Tr. mit glücklichem Ausgang 1429. Werthverhältniß zur Komödie 1443—1446.
Traum II 204 ff. 227. 330—334. vgl. 428. 433. 440.
Traveſtie III 761. 1460.
Tribuna III 299. 305.
Triglyphe III 239 f. 245. 289.
Triller III 908.
Trilogie III 1402.
Trimeter III 1394.
Trio III 953 f. 1087.
Triolen III 908.
Triolett III 1372.
Triumphbogen III 299.
Trochäus III 1244. 1248 f. 1253. 1255. 1394.
Trochilus III 242 f.
Trockene Naturen I 460.
Trompete III 1029.
Tropen, architectoniſch III 245.
Tropiſche Pflanzenwelt II 89. 92 f. 223 f. Thierwelt 224. Vögel 138.
Tropus III 1219 f. 1226 ff. 1390. 1393 f.
Türken II 283.
Tuffſtein III 212. 374.
Tugend I 154.
Typhonien III 286.
Typiſcher Styl III 134 f.

U.

Uebereckſtellung III 317 f.
Uebergang, muſikaliſcher III 932.
Uebergangsfarben II 54.
Ueberlieferung II 318 f.
Ueberordnung, ſ. Ordnung.
Ueberraſchung III 38.
Uebung des Künſtlers III 83 f.
Ulm, Münſter III 321.
Ulme II 97.
Umbriſche Schule III 711 ff.
Umriß in der Malerei III 509—511. 551—553.
Umſchreibung III 1233.
Undulationstheorie II 38. 43.
Univerſitäten II 265.

Digitized by Google

Unluſt I 322. III 795—798.
Unmittelbar, das U. I 50. 118 f. II 3 f. 331 f.
Unorganiſche Natur II 25 ff.
Unperſönlich I 73.
Unruhige Compoſition, in der Malerei III 619—621.
Unſchuld I 154 f.
Unſchuldige Sinnlichkeit I 159 f.
Unterbau III 216. 284 ff.
Unterordnung, ſ. Ordnung.
Unterrichtsgebäude III 260.
Urgebirge II 67.
Urtheilskraft I 14—19.

V.

Variation III 957—960.
Variirende Begleitung eines Lieds III 995 f.
Vaſenmalerei III 334 f. 771.
Vaudeville III 1112 f. 1454.
Vedutenmalerei III 648. 769.
Venetianiſche Malerſchule II 499 f. III 11. 61. 566. 588. 628. 672. 677. 718 ff. Muſikſchule III 1138.
Ventilinſtrumente III 1059.
Venus, mediceiſche I 487. III 137. 421. 521. von Melos III 137. 421. kallipygos 137. von Knidos 382. Titianiſche 521.
Veranſchaulichung, ihre ſprachlichen Mittel III 1219 ff.
Verbindung im Kunſtwerk III 37—43.
Verflechtung, Verknüpfung der Stimmen III 937 f. 941.
Vergleichung III 1226. 1234—1238. im Epos 1279 ff. in der Lyrik 1324. 1328 f. im Drama 1393 f.
Vergleichender Witz I 432.
Verhältniſſe in der Baukunſt III 224. 227. in der Muſik 818—823.
Verhängniß, im Epos III 1273.
Verkürzung III 549—551.
Vers III 1241—1246. Versbau in der Lyrik 1338—1341.
Verſchönernde Künſte III 168.
Verſchönerungstrieb III 90 f.
Versfuß III 1248.
Verſöhnung im Tragiſchen I 307 ff. 319 ff. vgl. Auflöſung.
Verſtändigkeit der Baukunſt III 183 f.
Verſtändlichkeit in der Malerei III 602 ff.
Verticale Linie II 59 ff.
Verticalariſmus III 315. 321.
Vervielfältigende Technik III 762—768.
Verwicklung im Drama III 1395. 1399 ff.
Viehzucht II 182. 185.
Vielſtimmigkeit III 933.
Vierblatt III 319 f.
Viereckbau III 221. 223.
Vierpaß III 319 f.
Villa Ludoviſi III 401. 433. 453. 466. vgl. Juno.
Viola, Violine, Violoncell III 1036.
Violett II 45.
Virtuoſität III 116—118. Virtuoſenthum in der Inſtrumentalmuſik 1050—1053.
Vocalmuſik III 829 f. 923. 977. 988—1023. Verhältniß zur Inſtrumentalmuſik 977 f. 980—988. Verbindung beider 1098—1122.
Vögel II 128. 134 ff.
Vogelgeſang II 115.
Vogelperſpective III 550.
Völkerunterſchiede II 178—181.
Volksfeſte II 189 f. III 262 f.
Volkskomödie III 1437. 1444 f.
Volkslied II 507. III 99 f. 839. 990 f. 1123. 1147 f. 1194 f. 1354. 1356—1358.
Volksphantaſie II 407.
Volkspoeſie III 1287. 1297. 1356. 1367.
Volksroman III 1311. 1313.

Digitized by Google

Volkstrachten II 266 f.
Vollkommen I 122 ff. vollkommene Naturen als Gegenstand der Plastik III 359 ff.
Voluten III 243.
Vorbereitung der Contraste III 37. in der Baukunst 230. in der Bildnerkunst 453. in der Malerei 631.
Vordergrund II 57. III 551. 559 f. 624. im Epos 1281 f.
Vordersatz und Nachsatz in der musikalischen Periode III 927.
Vorhalle III 283. 286.
Vorhalt III 891.
Vorschlag III 908.
Vorstellung I 23. 162 f. 168.
Vortrag, musikalischer III 844 f. poetischer 1245.
Vulkane II 69.

W.

Wachsfiguren III 378 f.
Wagrechte Linie III 217 ff.
Wahnsinn II 204 ff.
Wahrheit und Schönheit I 88 ff. 200 f. Verhältniß der Phantasie zum Wahren II 400.
Wald II 99 f.
Walhalla III 199. 263.
Walzer III 1157.
Wand III 215 ff. 230. 240.
Wandmalerei III 540. 543 ff. 632 ff.
Wasser II 59—64. 77 f.
Wasserfall II 61.
Wasserleitungen III 258.
Wasserspeier III 246. 321.
Wasserspiegel II 61.
Wasserstrahl II 61.
Wasserthiere II 127 ff.
Wassertropfen II 61.
Wasserverkehr III 258.
Weiberrollen III 10.
Weibliche Schönheit II 170 ff.
Weichthiere (Mollusken) II 120 f.
Weiß II 42. 50.
Welle II 62. architectonisch III 243. 278. 311.
Wellenlinie I 105. 110. II 59 ff.
Weltanschauung des Künstlers III 78 ff. des Epikers 1266—1275. des Dramatikers 1381—1389.
Weltliche Baukunst III 256—262.
Weltliches Epos der Italiener III 1300 ff.
Weltliches Gebiet der Kunst II 408.
Weltlitteratur II 516. 520.
Westphälische Malerschule III 732.
Wettstreit, künstlerischer III 55—58. 67 f. 108 f.
Widder II 147.
Widerlager III 307.
Widerspruch, im Komischen I 381 ff.
Wiederholung in der Musik III 926. 930 f. in der Poesie 1233.
Wiederkäuer II 146 f.
Wiedertäufer II 273.
Wiener Volkslustspiel III 1438. 1442.
Wille, als Stoff der Poesie III 1185. Erhabenheit des guten W. I 265 ff. Komik 367 f.
Wind II 57.
Winterlandschaft III 654. 656.
Wirbelthiere II 125 ff.
Witz I 416—443. II 320. 384. schlechter W. 426. freier oder schweifender 427 f. treffender 427 f. vergleichender 432. Wortwitz 429. satyrischer Witz III 1461. W. in der Komödie 1435. 1443. 1445.
Wölbung III 294—297.
Wohlgefallen, ästhetisches I 125. 127. 192.
Wohnhaus III 255 ff.
Wolf II 152.
Wolken II 57 f.

Digitized by Google

Wort III 782.
Wortspiel I 429 ff.
Wortwitz I 429.
Würde I 272. in der Malerei III 596.
Würfel III 219. 228 f.
Würmer II 120 f.
Wulst III 242.
Wunder, in der jüdischen Religion II 441. 444 f. in der griechischen 454. in der christlichen 474 ff.

X.

Xenie III 1469.

Z.

Zahl, Bedeutung in der Baukunst III 189. 232. 234 ff. in der Bildnerkunst 453 f. in der Malerei 622. in der Musik 820 ff.
Zauberposse III 1438.
Zeichnung III 509. 546—548. 551. in der griechischen Malerei 695 f. Zeichnung und Colorit 574 f. 611. poetische Zeichnung 1214.
Zeit III 1175 f. 1182 ff. 1273. Erhabenheit I 239 ff.
Zeitmaaß III 900 ff.
Zeughaus III 259.
Zeugma III 1234.
Zeus II 447 f. 450. der olympische Zeus des Phidias III 388.
Ziege II 147.
Ziegel III 214 f.
Zierlichkeit I 187 f.
Zierplastik III 497—500.
Zitterpappel II 97.
Zonen, Pflanzentypen II 92 ff.
Zorn I 258. Komik 365.
Zote I 413. 431.
Zufälle im Gemälde III 557.
Zufällige Accorde III 891.
Zufälligkeit als Gesetz im Schönen I 96 f. 113 f. 117 ff. im Komischen 371 f. tragischer Zufall 301. störender Zufall 339 ff. Zufall im Epos III 1273. im Roman 1305. beim lyrischen Gedicht 1330 f. in der Komödie 1434.
Zunftleben der Künstler III 103—105.
Zuschauer, Verhältniß des Künstlers zum Z. III 53—76. des bildenden Künstlers 176. des Malers 535—538.
Zweckmäßigkeit, Verhältniß zum Schönen I 78 ff. Z. in der Architektur III 181—184. 186 f.
Zweiklang III 881.
Zweitheiligkeit des Tonstücks III 925 f. der Oper 1115.
Zwischensatz in der Fuge III 945. im Rondo 956.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Rebacked
S. Holliday
8/2001

Digitized by Google