

Werk

Titel: Aesthetik der Tonkunst

Autor: Fink, G. W.

Ort: Mainz; Brüssel; Antwerpen

Jahr: 1842

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?472885294_0021 | log55

Kontakt/Contact

[Digizeitschriften e.V.](#)
SUB Göttingen
Platz der Göttinger Sieben 1
37073 Göttingen

✉ info@digizeitschriften.de

Recensionen und Anzeigen.

Aesthetik der Tonkunst. Von *Dr. Ferd. Hand.*
Erster Theil. 1837. S. X u. 416 in 8. Zweiter
Theil. 1841. S. IV u. 630. Leipzig und
Jena, bei Carl Hochhausen.

Angezeigt von G. W. Fink.

Bisher war die Aesthetik der Tonkunst fast völlig vernachlässigt worden. Das Wenige, was in allgemeinen Lehrbüchern der Art auf die Musik angewendet worden war, blieb unzureichend und schwankend auch für solche Männer, die sich für das Studium solcher philosophischen Werke interessirten; den Musikern selbst nützte es gar nicht, weil ihnen die meist völlig abstrakte Sprache der Philosophen so gut als unverständlich war, wenn sie auch von dergleichen Schriften Notiz genommen hätten, was kaum bei der Mehrzahl vorauszusetzen ist. Es wäre wohl auch zu viel verlangt, wenn Musikern zugemuthet werden sollte, philosophische Schulen und ihre Systeme zu studiren; die Meisten sind nicht dafür geschaffen. Es muss ihnen näher gelegt werden, wenn sie sich davon angezogen fühlen sollen. Das ist nun hier geschehen, und zwar das erste Mal. Der Verf. hat sich die Ehre erworben, die erste Aesthetik der Tonkunst veröffentlicht zu haben. Das Werk, dessen zweiter Theil erst vor Kurzem erschien, hat demnach eine doppelte Wichtigkeit für alle gebildete Musiker und Musikfreunde. Von blos ergötzlicher Unterhaltung kann und soll hier freilich nicht die Rede sein, sondern von einem schärferen Nachdenken über den gesammten Inhalt unserer Kunst. Der Verf. selbst macht darauf Anspruch, und mit vollem Rechte, da er sein Werk als Lehrbuch angesehen wissen will. Die Besprechung des Buches kann sich also durchaus kein anderes Ziel stecken, wenn sie dem Gegenstande selbst nicht Unrecht thun und etwas mehr als allgemeine, daher auch meist ganz unnütze Phrasen geben will; ja sie muss um so fester nur ein Ziel vor Augen behalten, da nicht das ganze Werk in allen seinen Gegenständen, sondern nur ein

Theil desselben besprochen werden kann. Wenn wir nun mit Uebergang alles dessen, was dem Musikgebildeten am leichtesten verständlich, also auch am unterhaltendsten ist, gerade geflissentlich die Kapitel auswählen und in einen möglichst guten Zusammenhang bringen, die auf Tonkunst angewendet, am wenigsten klar von Andern beleuchtet und doch am vorzüglichsten für eine bestimmte Erkenntniss wichtig sein dürften; wenn wir also den allgemeinen Hauptpunkten der Betrachtungen, welche schlechthin begrifflich genau erfasst sein wollen, uns hier ausschliesslich zuwenden, weil wir damit am Meisten zu nützen gedenken, so kann es uns natürlich auch nicht um Unterhaltung, sondern es muss uns um möglichst erleichterte Anregung des Nachdenkens zu thun sein, was noch deshalb nöthiger wird, weil manches Bedenken nur kurz angedeutet, nicht von allen Seiten ausgeführt werden kann. Um so eifriger wünsche ich mir diesmal recht viele überlegende und genau bedenkende Leser.

Die Einleitung. Das erste Buch handelt vom Wesen der Musik und zwar zunächst von der Musik der Natur überhaupt, als vom Ton, vom Rhythmus, von der Musik der Natur ausser der menschlichen Sphäre; dann von der Musik des Menschen, als Produkt seiner Selbstthätigkeit des Geistes, als unmittelbare Darstellung des Gemüthslebens, als Produkt der Geistigkeit oder der Totalität der Seelenkräfte; Melodie, Harmonie, freies Spiel in Tonbildern, Modificirung des Ausdrucks, Unterordnung unter die Idee der Schönheit (S. 1 — 146).

Davon nur übersichtlich den Gedankengang des geehrten Verf. und mit ganz kurzen Bemerkungen. Die Einleitung berührt zuvörderst die Schwierigkeit und Misslichkeit der Verhandlung über Musik und ihre Werke, weil Begriffe allein nicht frommen, und das Wesen der Musik nicht einmal in ästhetisch formalen Begriffen ganz gelehrt werden kann, das Gemüthliche hingegen von Jedem nach seiner besondern Weise mitgebracht wird, so dass man sich darauf, als auf ein Allgemeines nicht berufen kann. Dagegen sagen unklare Gedanken und phantastische Unbestimmtheiten auch nichts, (um so weniger, je ausgeschmückter sie in leeren Floskeln prunken). Gehörte Musik rauscht schnell vorüber, wird nicht festgehalten, und gelesene ersetzt das Hören nicht (doch!). Dennoch muss Kunst wie Religion erfasst werden. Dies ist nur unter zwei Bedingungen zu erreichen: 1) muss ein Letztes,

Nichtsbeweisbares, über den Begriff Hinausreichendes zugegeben werden (was darum noch kein Gefühlgewisses ist); 2) ist eine ruhige Theilnahme an Befestigung der Grundansicht nothwendig, d. i., man muss über das Wesen der Musik sich verständigt haben, wenn nicht gefaselt werden soll. Es ist nicht hier von gehörter und von componirter Musik, als einer aus dem Innern hervorgetretenen, zu sprechen (muss getrennt, aber auch wieder zusammengefasst werden). „Die ästhetische Behandlung der Musik wird da, wo es auf systematische Grundlage und Anleitung der Kunstregeln ankommt, durch den Mangel an Vorarbeiten erschwert.“ Zu lange blieb Musik nur Sache des Genusses und der Verehrung, ohne von den Aesthetikern gebührend gewürdigt zu werden, was die Theoreme selbst unzureichend machte. Es folgen geschichtliche Betrachtungen von Plato bis in die neueste Zeit in Kürze. Stets bewährte jedoch das Wissenschaftliche seinen Einfluss auf das Leben und die Kunstbildung, wenn es sich auch nicht überall genau nachweisen lassen sollte. Die Differenzen sind nicht gering, aber „unter Vielen sind Alle einig, und es bedarf nur der Verständigung, weil auch da, wo die Meinungen sich trennen, meistens das Wahre nur schief steht, aber doch vorhanden ist.“ Hat nun die allgemeine Aesthetik (Lehre vom Schönen) das Wesen des Schönen und der Formen desselben theoretisch zu bestimmen, die durch das Schöne bethätigten Seelenvermögen zu bezeichnen, und die Beziehungen aufzustellen, in denen das Schöne zu dem Leben steht, und schreitet sie im zweiten, angewandten Theile zu den Gesetzen der schönen Darstellung in der Kunst fort, so behandelt eine spezielle Aesthetik dies Alles in Rücksicht einer besondern Kunstspähre. Es wird also hier erklärt, was das in den Tönen erscheinende Wohlgefällige und Ideale sei, als auch wie der musikalische Künstler seinen Werken einen ästhetischen Gehalt verleihe.

Das erste Buch betrachtet also zuerst die Musik im weiteren Sinne des Wortes, so dass sie der gesammten Natur und allem geistig belebten Dasein angehört, „selbst mit Inbegriff der sie durchdringenden Schönheit“. „Diese Naturmusik bildet die Grundlage alles Folgenden und hat die volle Bedeutung der Erscheinung eines geistigen, auf vielzähligen Stufen wirksamen Lebens aufzufassen“. Die ganze Darstellung ist gegen Hegel, sich mehr an ältere Betrachtung haltend.

Leben ist Bewegung, die ein Bewegendes voraussetzt. Was im Raume und in der Zeit in die Erscheinung tritt, giebt Kunde von einem Innern, was wir Geist nennen, welcher gestaltend wirkt im Raume, tönend, indem er die Zeit anschaulich werden lässt. Das Letzte macht das Tonleben der Natur aus, wenn auch dem menschlichen Ohr nicht immer vernehmbar, doch eine Offenbarung des innern geistigen Lebens, welches alles Dasein durchdringt und der Geist der Natur selbst ist. Jedes Einzelne steht in stetem Wechselverhältniss zum Andern; die Einwirkungen, die es erleidet und ertheilt, heissen Empfindungen (Raum und Zeit durchdringen sich gleichfalls gegenseitig). Laut, Klang, Ton und Rhythmus sind Produkte der Natur, gebunden an ein Gesetz innerer Nothwendigkeit. Die ausgeführte Erörterung übergehen wir, nur an die von Wilh. O p e l t (in seiner Schrift: Ueber die Natur der Musik etc. Plauen und Leipzig, beim Verf. und bei Hermann und Langbein, 1834) erhärtete Erfahrung erinnernd, dass der metrische Rhythmus, wenn seine wechselnden Füsse so schnell folgen, dass sie nicht mehr gezählt werden können, sondern in einen Zeitmoment für das Ohr zusammen fliessen, den Ton bilden, woraus sich ergibt, dass beide aus einem und demselben Grundgesetze der Natur hervorgehen. — Da wir aber in das Lebenswesen anderer Naturen, als die menschliche, nicht tief genug eindringen, so bleibt uns das Tonleben der andern Geschöpfe geheimnissvoll und oft unvernembar. Je mehr Gebundenheit an die physischen Gesetze und je weniger Selbstthätigkeit dabei, desto grösser ist der Abstand vom Menschlichen. Selbst die Singvögel können daher nur etwas dem Tone Aehnliches geben, weil Freiheit der Wahl fehlt. Und so ist denn die eigentliche Musik nur eine Schöpfung der Menschen (und mit geistiger Selbstständigkeit begabter Wesen). Von der Musik der Menschen handelt nun das zweite Kapitel. S. 47—146.

Hier ist also freie Selbstthätigkeit das Hauptcharakteristische, in welcher sich das Gemüthliche des innern Lebens ausspricht in Verbindung aller Seelenvermögen zur Hervorbringung eines Kunstschönen. Hierbei werden manche geschichtliche Ereignisse aufgegriffen und namentlich der Tonscala gedacht. In diesen Anschauungen weichen wir vom Verf. in Verschiedenem ab, was jedoch keiner nähern Angabe bedarf, da die ganze Angelegenheit der Geschichte der Tonkunst anheimfällt, die hier nicht

genau verfolgt werden konnte, eben so wenig, als einzeln bekannte oder bekannt geglaubte Erscheinungen Beweisen- des haben können, Dass aber unser ganzes Tonsystem, so feinsinnig die Combination auch ist, der Perfectibilität unterworfen bleibt, wie alles Menschliche ohne Ausnahme, ist gewiss, so gewiss, als die gesammte tonische Ordnung ein Ergebniss schaffender Selbstthätigkeit des reflectirenden Geistes ist. Nicht minder bewährt sich dieser Geist in Feststellung rhythmischer Verhältnisse, deren geschichtliche Andeutungen hier nur wenig erörtern können, da sie den Gegenstand nur zu berühren, nicht durchzuführen im Stande sind. — Als ein Drittes für den eigenthümlichen Charakter geistiger Selbstständigkeit in der Musik nennt der geehrte Verf. die Erfindung und Anwendung der Instrumente, was noch kürzer berührt wird und mit Recht. — Mit ungleich grösserer Sorgsamkeit und Genauigkeit wird nun der Satz erörtert: Das Wesen der Musik der Menschen thut sich zweitens kund als unmittelbare Darstellung des Gemüthslebens. Welche Wichtigkeit der Verf. selbst der festen Einsicht in die Bedeutung dieses Satzes zuschreibt, kann nicht besser als mit seinen eigenen Einführungsworten gesagt werden: „Wir haben diesen Gesichtspunkt als einen entscheidenden scharf und vollständig aufzufassen, weil die hier gewonnenen Resultate die gesammte Grundansicht von der Musik begründen, und wir für die Regeln der musikalischen Kunst eine feste Basis gewinnen und selbst den Genuss der Musik durch Beseitigung heterogener Anforderungen läutern und sicher stellen. Von hier aus wird es uns möglich, das Gebiet der Musik genauer abzugrenzen, und sie selbst vor jeder Verunstaltung durch ausgeartete Ueppigkeit des Sinnenreizes, unter welcher das Geistige schwindet, zu schützen, und jeden falschen Anspruch des Verstandes, welchem hier nur untergeordnete, wenn auch gültige Rechte zukommen, abzuwehren.“ — Es wird von Nutzen sein, wenn wir den Gedankengang des Verf. übersichtlich zu machen und zugleich in Kürze zu verdeutlichen suchen.

Der Mensch schafft Musik nicht aus blindem Triebe, nicht einmal aus Empfindung, die der Sinnenwelt angehört, sondern aus Gefühl, das weder Vorstellung noch Urtheil ist, obgleich eine Gefühlsreflexion anerkannt wird, auch eine gewisse Verwandtschaft mit der blos aufs Aeusserere gerichteten Empfindung nicht in Abrede gestellt wird.

Gefühl heisst der Verf. das Vermögen, mit welchem der Mensch unmittelbar ohne Begriffe im Innern das geistige Dasein erfasst, und indem das Aeussere zu einem Innern, das Fremde zum Eignen wird, unmittelbar das Gegebene geistig lebt. Wir fühlen also das Einwirkende als unsern eignen geistigen Zustand, das Gegebene, und von diesem selbst das Sinnliche, in seiner geistigen Bedeutsamkeit. Das Gefühl ist dem Verf. das contemplative Leben des Geistes in sich, und wie alles Geistesleben einer Idee untergeordnet und von ihr beherrscht wird, so steht das Gefühl unter der Idee des Schönen, gegenüber der Idee des Wahren und Guten, denen die Gebiete des Verstandes und der Bestrebung oder des Willens zufallen. (Was aber einer Idee untergeordnet ist, ist auch dem Denken untergeordnet. Ohne Gedanken kein Geist, und ohne Gefühl des Gedankens kein Leben. Darum steht uns auch das Schöne dem Wahren und Guten nicht gegenüber, sondern sie sind stets überall verschmolzen, gehen in einander über, umarmen sich wie die drei Grazien und verlassen sich nicht. Nur die Herrschaft dieser drei wechselt. Darum ist auch das Wahre und das Gute Gegenstand des ästhetischen Gefühls, das am Ende doch ein unbewusstes Denken ist, das entweder noch nicht bis zum Bewusstsein gefördert ist, oder es voraussetzt und sein Leben darauf gründet, ohne sich im Augenblicke der Gründe des Denkens klar bewusst zu sein. Im Fortgang wird auch die Vereinigung des Gefühls mit der Neigung oder dem Begehren, das Genuss will, und selbst mit dem Gedanken zugegeben, doch so, dass es einen Gegensatz bilde, den wir nicht als solchen, sondern nur als eine eben waltende Unterordnung festhalten. Ja wir können gar kein Gefühl im Sinne des Verfassers als möglich setzen, dem nicht ein Denken vorausgegangen wäre, weil wir Geist ohne Gedanken mindestens für keinen wach gewordenen Menscheng Geist zu halten vermögen. Schläft er noch wie ein neugeborenes Kind in der Wiege der Sinnlichkeit, so ist er ein noch im Keime verhüllter, ein werdender, aber noch kein gewordener, wahrhaft sinnender Geist, kann noch nicht fühlen, sondern blos, sinnlich angeregt, empfinden. Sein dunkles Empfinden regt Unterscheidungen oder Ahnungen auf, die in die Welt der Gedanken führen, die ihn zum geistigen Leben, und somit auch zum Gefühl des Geistigen erheben, wo ihm das Wahre und Gute als geistig schön erscheinen müssen. Al-

les Sinnliche dagegen, was auch der Ton an sich ist, giebt ein blosses Empfinden. Hat sich dies aber den Geist wach gemacht und ins Bewusstleben erhoben, d. i. ihm Begriffe, Schlüsse und verständigen Zusammenhang der Ordnung und des Rechts finden lassen, so ist nicht nur sein sittliches Empfinden mit geistigem Gefühl veredelt, sondern es ist ihm auch irgend ein Reich der Wahrheit und des erkannten Guten erschlossen, das im Wohlgefallen an seiner Harmonie ein reines geistiges Gefühl am Wahren und Guten hervorruft, es mit dem sinnlich Schönen verschmilzt etc. Da aber die Klarheit der Erkenntniss, dass jede Stufe des Menschlichen ihren Horizont hat, an welchem die Sonne untergeht, über welchen sie nicht zu dringen vermag, so sicher der Geist auch ist, dass dieser Horizont nur seine Begrenzung, nicht das Ende aller Dinge sein kann, so blitzt in dieser Dämmerung wie im Sternenschein das Helldunkel der Ahnung auf, das über allem schon bewussten Leben ein neues dichtet, das in Sehnsucht nach Höherem und im Vertrauen auf den waltenden Geist der Natur zauberisch uns durchrauscht, ein wehmuthseliges Gefühl dunkler Ahnung und gläubiger Hoffnung, das uns unaussprechlich ist, nicht weil es unaussprechlich ist an sich, sondern weil wir noch zu klein sind, um es in Worte und Begriffe zu fassen. Und so fort. Dies ist meine Ansicht von der Sache, die ich in ihrer leichten Andeutung still dem Bedenken jedes Einzelnen überlasse.) — Vielleicht scheint auch nur der Herr Verf. jedes Gefühl für unaussprechlich oder aus dem Unaussprechlichen hervorgegangen zu erklären. Mir träumt das Gefühl, das nicht aus dem Bewusstgewordenen der Seele hervorgeht, zu oft und zu viel falsche, leere Träume, als dass sie ein Zeugniss wahrhaftigen Lebens sein sollten. — Auch glaube ich, dass Lust oder Unlust sich nie vom Gefühl trennen lassen, selbst vom Gefühl der Wahrheit nicht. Mir ist der Gedanke männlich und das Gefühl weiblich oder kindlich geistig. Wo aber nicht ein Sein vorausgeht, kann ein ersehntes Werden nicht folgen. Wie aus Wurzel, Stamm und Zweig nur im Vereine Blüten treiben, so blüht mir das Gemüth aus dem ganzen Menschenwesen auf, von welchem das Herz nur ein Theil ist. — Allein ich streite hierin mit Niemand, sondern gebe, was mein ist, zum Bedenken.

Nach seiner von der unsern abweichenden Gefühlslehre bestimmt nun der geehrte Verf. die Sphäre und Gränzen

der Musik so: „Sie stellt Gefühle, aber nicht objective Gegenstände der Gefühle dar, und behauptet durchaus ihren subjectiven Charakter.“ Darin sind wir einig, auch in der Durchführung, mit Ausnahme des der Musik vor allen andern Künsten zugesprochenen Reichthums, weil wir allen Künsten ihre Eigenthümlichkeit lassen, und keinen Rangstreit unter den geistbeglückten Künsten wünschenswerth oder recht finden.

Die Gesetze, welche die Natur dem Gefühl geschrieben, sind auch der Musik in sofern gegeben, als die Darstellung dem darstellenden Inhalt entsprechen soll und entspricht. Jedes Gefühl hat seinen besondern Ton und Rhythmus, ein jeder Begriff sein besonderes Wort. Die tausendfache Modificirung der Gefühle durch alle Stufen sind schon philosophisch schwer zu bezeichnen, um so schwerer wird eine theoretische Semiotik der Musik sein. Nur das Allgemeine kann nachgewiesen werden, das Besondere bleibt der Natur überlassen. Von den Leidenschaften können aber diejenigen überhaupt nicht zu musikalischer Darstellung kommen, die an besondere Reflexionen gebunden sind, wie Geiz, Ehrsucht etc.“ — Die angenommene Tonbestimmtheit der Gefühle existirt nur für den Verstand, indem demselben nicht möglich ist, das Besondere den Begriffen unterzuordnen, und die Merkmale als logisch zu behandeln. Dadurch erscheint ihm, was in sich seine eigenthümliche Bestimmtheit trägt, als unbestimmt, und er erkennt ein Unaussprechliches der Gefühle. Und so steht die Bestimmtheit der Gefühle in einem umgekehrten Verhältnisse zu der Begreiflichkeit (das ist es eben!). Dies war der Grund, nach welchem man der Musik die Darstellung bestimmter Gefühle ableugnete, und Hoffmann ihr nur eine unaussprechliche Sehnsucht zusprach. (Das ist freilich zu wenig. Dennoch wird in Tönen allein mit Bestimmtheit kaum etwas mehr dargestellt, als Lust und Schmerz, Sanftes und Wildes, Sehnsucht und Verlangen, Ernstes und Neckisches, und dies Alles in eigenthümlichen Graden der Leidenschaftlichkeit, und allein der Gegenstand, der das Gefühl anregte, „auf welchen es gerichtet ist“, ist unbestimmter, lässt also in seiner Allgemeinheit die mannigfaltigsten Deutungen zu, was jedoch der Musik mehr nutzt als schadet, und sie am Allermeisten in ihrer besondern Unbestimmtheit, die sich Jeder nach Gefallen und Bedürfniss deutet, zugänglich und ansprechend macht, weil die Hauptbedürfnisse des allgemein

Menschlichen lebhaft und doch spielend und zwanglos befriedigt werden.) „In dem Rhythmus prägt sich das Wesen des Gefühls nicht minder (oder vielmehr noch ungleich stärker) als im Melodischen aus (ohne jedoch etwas Bestimmteres zu bezeichnen, als das Allgemeine der Hebung und Senkung, des Wachstums und der Abnahme, des Wechsels im Zusammenhang oder im Zerrissenen). „Zugleich ist Alles in der Musik Gegenwart (daher auch vergehend, vorüberrauschend, bis es wieder in die Gegenwart gestellt wird). Doch nicht allein die Welt des Endlichen und Sinnlichen ist dem Gefühl anheimgegeben; das contemplative Seelenleben berührt und erfasst auch eine höhere Welt. Es giebt ein Idealgefühl, welches einem höheren Gebiete als dem der Begriffe (?) entstammt ist, und es vermag der Mensch mit einer Welt in unmittelbare (?) Berührung zu treten, welche der Sinn nicht erreicht; denn er denkt das Ewige und Unendliche in Ideen, und fühlt es als sein Leben in Ideen.“ (Allein das Unendliche und Uebersinnliche ist nicht Sache der Musik, sondern es wird vom denkenden Geiste zuvor als Gefühlwürdigstes in die Welt der Töne übergetragen. Die Idee des Ewigen, der Gottheit, der Wahrheit etc. muss vorher gedacht, und als liebenswürdig in das Gefühl hineingelegt worden sein, bevor die Sehnsucht des Verlangens den Bezug auf ein Unvergängliches und Uebersinnliches in Wogen vorüberrauschender und sinnlicher Töne zu finden vermag. Die Bedeutung der Töne entsteht nicht durch das Klingen, sondern durch Resultate glücklicher Gedanken, die dem Gefühle als Inhalt übergeben worden sind. Der Lebensreiz der Gegenwart, der in den Tönen und durch sie uns erregt, spielt im Wunsche nach dem Höchsten, nach dem Unendlichen, welcher dem Gedanken folgt und von ihm geschaffen worden ist, in das Zeitliche hinein und entzückt uns um so mehr, je heller das Leben unbestimmter Sinnlust sich ergriffen und doch zugleich die Blüthe geistiger Gedanken sich umschmeichelt fühlt. Diese Beziehungen aufs Nichtsinnliche müssen aber schlechthin der zeitgeborenen Musik vom Gedanken zuvor gegeben worden sein. Auch hat die Musik nicht die Kraft, uns irgend eine Beziehung auf etwas Bestimmtes oder auf eine Idee klar, noch weniger klarer zu machen, sondern vielmehr lebendiger oder traumseliger, weil eine ersehnte Idee der Hoffnung in nervenerregter Lust eines ätherischen Bewegungsspieles gleichsam an die Gegenwart gefesselt zu sein oder

doch in ihr zu schwimmen und mit Himmelsnektar uns zu tränken und zu beseligen scheint. Denn der Mensch liebt es, mitten im Begehren unschuldiger Sinnlichkeit den Schranken des Zeitlichen sich entrückt zu wähnen und im Gefühl als Seligkeit zu umarmen, was ihm der Gedanke selbst als Hoffnung der Zukunft hingestellt hatte etc.) Dennoch ist die Musik nicht leeres Formspiel (eben und hauptsächlich darum nicht, weil die Seele sich in diesen Formen gestellt und ihren Gehalt mannigfachster Art in sie hineinträgt, wie in ein reines und edles Gefäß. Oder sie ist ein Thau, der Alle erquickt und den jedes Empfangende in sein eignes Wesen umwandelt und sogar umwandeln soll). „Zum Irrthum aber schweift man ab, sobald die Nachfrage nach Inhalt nur auf den Gedanken gerichtet wird. (Also keine Erzählungsmusik! Man kann ein solches Tonnachahmungs-Gemälde nur geben, wenn ein allgemein bekanntes Gedicht oder eine allgemein beliebte Novelle zum Grunde gelegt wird, wie z. B. im Sommer-nachtstraum). Als Darstellung des Gemüthslebens kann die Musik nicht das Ruhige und Starre aufnehmen, denn sie besteht in einer Reihe von Bewegungen, die alles Hindernde und Störende aus der Seele wegspielen.“ u. s. f.

Die meisten unserer bisherigen Einwendungen über die wichtigsten Gegenstände kamen daher, dass sich der geehrte Verf. zu lange bei der Rechtfertigung des Wesens der Musik als einer doch nur untergeordneten Darstellung des Gefühls und ihres subjectiven Charakters aufgehalten hatte, was gewiss in einer neuen Bearbeitung gedrängter und den ersten geringeren Standpunkt bezeichnender behandelt werden dürfte, zum Vortheil des Ganzen und der Beschaffenheit der Komponisten, die in solcher Region nur ungern so lange verweilen. Jetzt erst, (S. 99) wo die Musik als Produkt der Geistigkeit und der Totalität der Seelenkräfte angeschaut wird, sagt der Verf. selbst, dass dies Alles noch nicht befriedige, weil es sich leicht ins Ordnungslose und Unbestimmte verlieren und der Zusammenhang unserer geistigen Existenz mit der objectiven Welt vernichtet werden würde. Das Letzte ist die früher fehlende Hauptsache, die zwar in der bisherigen Beschauung fehlen musste, aber nicht so lange hätte fehlen sollen. Jetzt nun behauptet der Verf. selbst: „Das ganze Wesen der Seele muss in Anspruch genommen werden. Wir können und wollen nicht bloße Gefühlswesen einseitiger Art sein; die gesammte geistige Kraft tritt zugleich in Thätig-

keit, wo der musikübende Mensch das Gebiet der Kunst berührt. Da hört und fühlt er nicht blos, sondern er denkt auch und schaut Ideen an und schafft Bilder der Phantasie.“ — Jetzt erst nehmen auch Einbildungskraft, Verstand und Vernunft Antheil; jetzt erst „wird der Charakter der Musik durch dieses Zusammenwirken zu einem universellen und sie selbst zur Kunst.“ — „Dieser geistige Charakter der Musik im Ineinandergreifen aller Seelenkräfte wird kund 1) in Melodie und Harmonie; 2) im freien Spiel mit musikalischen Bildern; 3) in Modificirung des Ausdrucks; 4) in der Unterordnung unter die Idee der Schönheit.“

Von diesen 4 Punkten, die das ganze Wesen der Musik in allen seinen Elementen erörtern, kann freilich nur das am seltensten Besprochene, daher das Wichtigste für musikalische Gedankenfreunde ausgewählt werden, ohne dass die Uebersicht der Folge der Verhandlungen unberücksichtigt bleibt. — Nach verschiedenen Erklärungen dessen, was Melodie heisst, sagt der Verf.: „Eine Tonreihe, in welcher sich das Gefühl anschaulich, d. h. in bestimmten Formen klar und rein ausprägt, nennen wir Melodie. Sie ist also die successive Verbindung von Tönen in einer ästhetischen, d. i. anschaulichen Form.“ Diese Form liegt in den tonischen wie in den rhythmischen Verhältnissen. Sie muss in klarer Auffassung dem Gefühle entsprechen und es im Hörer wieder erwecken. Das geschieht durch Mannigfaltigkeit in der Einheit, durch organische Bildung im innern Zusammenhang. — Der hinzutretende Verstand schafft die Harmonie, als Ordnung und Zusammenstimmung gleichzeitiger Töne, die denselben Zweck haben und selbst in den verschiedensten, parallel gegen einander laufenden Melodien die Einheit festhalten. Das Uebrige dieser Unterabtheilung übergehen wir hier. „Strebt nun der Mensch, sein Inneres darstellend, ein musikalisches Werk zu schaffen, so spielt die Phantasie wirklich mit Tonbildern für den Ausdruck der Gefühle, in welchem sich der Charakter der Geistigkeit ausprägt, ergötzend, wenn sie den Hörer in ein gleichartiges Spiel seiner Seelenkräfte versetzen. Dadurch erledigt sich die ängstliche Nachfrage, was Musik bedeute. Ihr Wesen ist allerdings Spiel, aber nicht ein leeres, nicht ein solches, das im blosen Sinnenreiz den Inhalt verliert, der geistreich sein muss. — Das Dynamische der Töne, das Wachsen und Senken der Kraft giebt die Modificirung des Aus-

drucks. Es wirkt hier ein Doppeltes: die musikalische Accentuirung und Artikulation, dann das Anschwellen und Verblasen des Tones. Diese Tonbeseelung führt von selbst zu der Unterordnung unter die Idee der Schönheit, worin sich alles früher Betrachtete vereint und zum Lichtglanze des Idealen erhebt.

Zweites Buch. Von der Schönheit der Musik. S. 147 — 283.

Im ersten Kapitel: Allgemeine Bestimmung des musikalisch Schönen. So zweckmässig es ist, die weitläufigen Streitigkeiten der Philosophen über das Wesen der Schönheit hier als anderwärts Durchgeführtes zu übergehen und nur das von der allgemeinen Aesthetik näher Ergründete als Anfangspunkt und Resultat an die Spitze zu stellen, ebenso zweckmässig ist es doch auch wieder, um der Beseitigung einiger Zweifel willen, eine Grundansicht vorausgehen zu lassen. Bedenken wir den Gedankengang des Herrn Verf. Was dem Sinne wohlgefällt und ihn befriedigt, ist ihm schön und macht das Angenehme aus. Was dem Geiste gefällt und ihn befriedigt, und zwar die Geisteskräfte harmonisch bethätigt und frei über das Endliche erhebt, ist ihm schön; so selbst das Denken und Thun (eine schöne That). Im strengeren Sinne aber wohnt das Schöne innerhalb der Sphäre des Anschaulichen oder in der Form unmittelbarer Erscheinung, welche Form für das Geistige nur eine freie sein kann, insofern es um sein selbst willen da ist und keinem fremden Zwecke dient. Darauf hin können wir feststellen: Schön ist das im Anschaulichen sich durch freie Form darstellende, nicht durch Begriffe, sondern durch das Gefühl unmittelbar zu erfassende Geistige oder Ideelle. Dann aber wird hierbei das Anschauliche vorausgesetzt, und es kann leicht für das Schöne selbst genommen werden. Das Wesentliche ist die freie geistige Form (nicht jede), im Gegensatz einer nothwendigen, unter welcher das Nützliche und Gute einem Zweck dient (Alles nach Fries, welcher vereinigend zwischen Kant und Jakobitrat). In der Musik steht Sinnliches und Geistiges in genauer Verbindung. Es darf also in ihr das dem Ohr Wohlgefällige eben so wenig fehlen, als der Ausdruck eines innern Seelenlebens. Der Ton muss darum nothwendig rein sein, damit er den Sinn nicht verletze (Nur kann die Dissonanz nicht als ein an sich Unangenehmes aufgefasst werden). **Muss die schöne Form schlechthin eine freie sein, so**

schließt sich das Gebiet des Schönen, wo die Form aufgehört frei zu sein. (Nur geben wir nicht zu, dass der Choral nur in harmonischer Hinsicht schön sei, weil sich in der gleichförmig rhythmischen Bewegung nirgend freies Leben bearkundet?). Allein das Freie ist nicht das Gesetzlose, und nicht durch Verletzung der Regel gelangen wir zu ihm. Die freie Form muss auch eine harmonische sein, was Einheit und Einstimmung der Theile voraussetzt. Es muss Alles zusammen gehören und ein übereinstimmendes Ganze bilden, das beseelt ist und Leben athmet; also kein leerer, ungeistiger Klingklang. Endlich soll sich das Beseelte in seiner Reinheit und Würde bis zum Idealen steigern. — Wie aber nicht der materielle Stoff, so kann auch nicht dessen Form selbst enthalten, was das Wohlgefallen schafft. Es ist die Einstimmung des Geistes mit der Natur, was in der Musik gefällt, ergötzt und beseligt, und was die Ahnung eines Unendlichen, aber uns Verwandten erweckt. Es stärkt und erhöht unser Dasein und führt über die Bedingungen der Gegenwart und des Beschränkenden hinaus. „Gefällt das Gute erst nach der Beurtheilung, so gefällt das Schöne vor derselben.“ (Ist aber das Gemüth, dessen Produkt die Musik mindestens ist, sowie die Totalität des Geistes, nur in den Befähigungen und einzelnen Kräften ein angebornes, durch den Gebrauch und die Verbindung dieser Kräfte in jedem Einzelnen erst ein gewordenes, was irgend eine Stufe der Bildung darlegt, so hat sich auch das Urtheil mit der Empfindung und dem Gefühl stets schon im voraus vereint. Die erlangten Einsichten verändern sogar seine Empfindung, wie vielmehr sein Gefühl. Beides zusammen bildet erst das Gemüth. Und so kann das Schöne, d. i. das als schön Wirkende, auch nicht ohne Urtheil sein, das, aus dem Verstande und der Vernunft hervorgegangen, dem Gemüth gar nicht fehlen kann, da es nichts weiter als eine liebende Verbindung des Gefühls und des Verstandes ist. Nur gilt im Genusse irgend eines Dinges nicht eine neue, mühsam erst denkende und wägende Beurtheilung, sondern die Ergebnisse früherer Urtheile, die in Einklang mit der Empfindung gebracht worden sind, wirken schnell und wie unbewusst hervor. Daher kommt es auch, dass Einer dies, der Andere jenes schön findet, oft sogar ein solches, das nicht schön ist, sondern nur auf einer niedern Stufe steht, die aber schlechthin mit der Gemüthsbildung des Geniesenden übereinkommt. Im

ähnlichen Falle gefällt auch sehr oft das Gute vor der Beurtheilung, d. h. vor einer erst noch anzustellenden, sondern nach früher schon angestellten bei ähnlichen Fällen. Wollen wir aber sowohl im Genusse des Guten als des Schönen Erhebung unser selbst auf eine höhere Stufe des gemüthlichen und geistigen Lebens, so erlangt sich dies nur durch tieferes Bedenken, durch neue und eindringendere Beurtheilung zum Wachsen der Totalität unseres Geistes etc.) — „In der Schönheit sollen wir Sinnlichkeit und Vernunft vereint und für den Frieden dieser und einer höhern Welt versöhnt sehen (Hebt nicht dieser Satz jenes auf? denn wo Vernunft ist, muss auch Urtheil sein); wie aber dies geschieht, bleibt unserer Erkenntniss ein unaussprechliches Geheimniss (das glaube ich auch nicht. Und einige Erklärung liegt schon in dem vorher Gesagten).“ — Ueber den wichtigen Begriff des Ideals haben wir gleichfalls unsere eigne Meinung, auf welche wir nur zuweilen andeutend Rücksicht nehmen können, wenn wir die sehr zu beachtenden Hauptideen der Schrift unsern Lesern zum weiteren Bedenken und zur Erleichterung des Studiums dieser Aesthetik vorführen.

„Ideal der Schönheit (unterschieden von dem ideal Schönen) kann nur die Schönheit der Idee der Vernunft sein. Sie enthält das Unbedingte und Absolute, welchem kein Gegenstand (der Erscheinung) der Erfahrung ganz entsprechen kann, und welches in Keinem ganz aufgeht; ein inneres Urbild, nie ganz aussprechlich, wenn es auch als Regulativ bei jeder Beurtheilung schöner Gegenstände obwaltet und der schaffenden Thätigkeit des Genius vorschwebt. Ein objectives Ideal oder ein bestimmter Gegenstand der zu verwirklichenden Idee kann nicht unverständlich in uns liegen; dazu wird Anschaulichkeit erfordert, welche die Einbildungskraft erst verleiht. Das Bild, an welchem die absolute Idee offenbar werde, schafft die Phantasie, und es entspricht derselben unter der Bedingniss individueller Existenz. Nach ihm beurtheilen wir die Werke der Natur und der Kunst; ihm entsprechen mehr oder weniger die Dinge der Wirklichkeit. Daher dürfen wir graduelle Verhältnisse der Ideale zugestehen und unterscheiden 1) Ideal absoluter Schönheit als unaussprechliches Eigenthum der Vernunft; 2) Ideal im Gegenstand, als höchste Vollendung im Anschaubaren; 3) Grade, in welchen sich das Besondere zur Vollendung aufstuft.“ — Dies gilt auch für Musik, was K r u g verneinte; in dem

Tonkünstler lebt das Ideal des fühlenden Menschen, welchem gleichfalls ein Normalideal gegeben ist, nach welchem er aufstrebt. Dennoch tritt bei der Tonkunst die zuerst erwähnte subjective Beziehung vollgültig hervor. Darum haben wir mancherlei Zeiten - Völker - und Individuen-Ideale; dürfen daher von einem alterthümlichen und modernen, von einem griechischen und deutschen Ideale sprechen“ u. s. f. (Also hat jeder Mensch sein eignes Ideal nach dem Maasse der Bildung der Totalität seines Wesens; jede Zeit und jedes Volk hat es auf keine andere Weise, immer dem Standpunkte seiner Zeit und Volkeigenthümlichkeit nach. Folglich sind Norm und Grad nie ganz gleich, ja sie können völlig auseinandergehen. Immer aber ist das Ideal das nächst Höchste, was nach dieser Richtung erst für den, der es hat, erreicht werden soll. Und so kann denn das absolute Ideal wohl verständig gesetzt, als ein nothwendiges angenommen, aber schlechthin von dem Gefühle nicht erfasst, sogar nicht einmal als Eigenthum der Vernunft, ausser der höchsten oder der Vernunft in Gott, gesetzt werden. So muss denn das Leben selbst sogar im Idealen uneinig bleiben, so lange Richtungen und Kräfte verschieden sind. Dazu der Wechsel der Dinge, der auch die Richtungen und Erstrebnisse erfasst und somit die Ideale selbst verändert. Was bleibt also? Erhebung des Lebens im heiligen Ringen nach immer höherer Vollendung. —)

Zweites Kapitel. Von den Elementen und Arten des Schönen in musikalischer Kunst. S. 159 — 283.

In jeder Art des Schönen sind drei Elemente: Freie Form, lebendige Fülle und ideale Beseelung. Ohne sie kann kein schönes Werk vorhanden sein. Das Anschauliche des Bildes wird dabei vorausgesetzt; es muss also dem äussern und innern Sinn erfassbar sein. Es steht dem Logischen gegenüber, das in Einheit der Begriffe beruht, wie das Aesthetische in Einheit der Formen der Einbildungskraft. Allein das Anschauliche wird nur schön, wenn Freiheit der Form und Belebung des Inhalts dazu kommt. Das nothwendig Anschauliche der Form liegt in der Melodie, die durch Fülle nicht unklar werden soll, wodurch das Anschauliche verworren erscheint. Leichte Erfassbarkeit des Ganzen ist Vorzug. In formaler Schönheit heisst das Grundgesetz Harmonie, in charakteristischer Schönheit Ausdruck, in idealer heist es Idealität.

Ragt eins dieser Gesetze in einem Kunstwerke vor, so benennen wir es darnach. In höchster Vollendung eines Kunstwerkes durchdringen sich alle drei. Es ist aber keins dieser drei getrennt an die Spitze zu stellen, wenn nicht Alles einseitig werden soll. Die Theorie bloser Formalisten ist ebenso irrthümlich, wie bloser Charakteristiker oder Idealisten der neuesten Zeit. — In den einzelnen Besprechungen dieser drei wiederholt sich Manches. Im Formalen herrscht die Regelmäßigkeit vor (also Verstand, der dennoch doch auch zur Kunst gehört, nicht blos unmittelbares Gefühl, das wohl auch Vernunft heißen sollte, weil ihm die Freiheit zugeschrieben wird, die doch nach dem Früheren nicht mit Gesetzlosigkeit verwechselt werden durfte), „welche rationalen Verhältnisse, die zur Basis dienen, in irrationale sich umwandeln müssen, wodurch die bestimmten und strengen Formen des Regelmäßigen gleichsam gebrochen und der Nothwendigkeit entrissen werden.“ (Das geben wir nicht zu. Die nothwendige Gesetzlichkeit muss bleiben, schon um der Klarheit und Fasslichkeit willen, als der feste Grund, woraus die Gestalt erwächst, in deren Gestaltung Freiheit der Vernunft, also einer höheren Gesetzlichkeit, hinein spielt. Die Beine können nicht an die Stelle der Arme, und die Nase nicht an den Hinterkopf gesetzt werden, wenn nicht ein Monstrum geschaffen werden soll, u. s. f. Kurz die Verhältnisse müssen sich nicht in irrationale umwandeln, sondern es muss noch mehr als bloser Verstand, es muss die ganze Seele dabei thätig sein, folglich der Verstand mit. Giebt der geehrte Verf. dies auch später zu, so ist dies doch um so mehr ein Beweis, dass jener Satz falsch im Ausdrucke ist und zu manchem Zweideutigen verleitet.) Vortrefflich dagegen ist, was S. 171 ausgesprochen wird: „Weit entfernt sich von aller Regel los zu sagen, benimmt die formale Schönheit derselben nur die fesselnde und beengende Kraft. Wo dagegen eine kühne Entäusserung eintritt und die Phantasie kein Gesetz anerkennt, da verirrt diese sich ins Unbestimmte und Unklare, und kann sogar als krank erscheinen. Dem Genie ist Vieles zu willigen, nur dürfen die Gebilde nicht Nebelgestalten sein oder des festen Bodens ermangeln; (auch dies ist am Orte schön, auch dies darf sein, und doch nicht regellos, denn alles Geistige ist sich selbst Gesetz und Freiheit zugleich); im Gegentheil fällt dem Genie die unabweisbare Forderung zu, so nach Bewältigung der Regel

frei zu schaffen, dass diese nicht untergehe“ (sondern vielmehr veredelt oder berichtigt werde). Drängt sich die Regel mit Anspruch vor und stolziert auf die Obermacht des Verstandes, so ergiebt sich Steifes, Pedantisches; verliert sich das Ganze in Unbestimmtheit, mangelt Proportion und Einheit, so schweben Schattenbilder vorüber, die nimmer schön heissen können und die Seele unbefriedigt lassen.“ — Ganz richtig heisst es ferner: „In dem Melodischen wird formale Schönheit offenbar, in so fern es nicht die eigentliche Melodie bildet, sondern auch die modulirte Folge der Harmonien bestimmt und den Rhythmus gestaltet; in diesen drei Regionen ist die Bewegung dann innerhalb der proportionirten Einstimmung eine freie (oder vielmehr eine mit höheren Gesetzen verbundene und damit geistreich spielende) und spricht darin geistiges Leben aus.“ Bei der Verhandlung über Harmonie als Mehrstimmigkeit wäre das Aesthetische schärfer hervorzuheben und mit dem Rhythmischen in Uebereinstimmung zu bringen gewesen.“ Das Positive bleibt dem Verstande und muss vor dem freien Schaffen in Ordnung gebracht und erfasst worden sein, wenn die Ordnung nicht aufgehoben werden soll, ohne welche keine Schönheit sein kann, kein freies, sondern nur ein willkürliches Spiel getrieben werden kann. — In den Figuren will der Verf., dass man sich mehr an die Natur (wohl des Charakters) als an die Künstlichkeit halte. Dies und Alles Uebrige wird gute Gedanken bringen, muss jedoch im Werke selbst nachgelesen werden, wenn wir das Ganze in einer Anzeige vor Augen behalten wollen. Nur noch hier: Das Regelmässige muss dem Zwange entrissen sein (das ist nur möglich, wenn man die Regel genau kennt, dem Zwange sich folgsam gefügt hat. Dann lernt man über ihn herrschen und er muss uns dienen, wie ein Bezwungener).

Die charakteristische Schönheit (von S. 189) bringt die nothwendige Grundlage des formalen Elements zur volleren Blüthe und macht es bedeutsam durch den Ausdruck des eigenthümlich Besondern in Verschmelzung mit dem Allgemeinen. Es ist die Unterordnung des Wirklichen und Nothwendigen unter die Macht der Freiheit, was das Gemüth des Menschen erfreut und die Ahnung einer geistigen Freiheit erweckt. (Wo aber Wahrheit gilt, kann der Verstand eine nicht zu untergeordnete Rolle spielen, und das bedeutsam Geistige kann nur in Durch-

dringung aller Seelenkräfte erzielt werden, was scharf hervorgehoben werden muss). Das charakteristische Element waltet hier entscheidend. Man darf es also nicht mit den Versuchen objectiver Zeichnung oder der Tonmalerei verwechseln, die nur Nachahmung ist; ferner ist nicht das rein Individuelle für das Charakteristische, das Denkbare nicht für das Anschauliche zu nehmen (d. h. man darf im Ausdruck bestimmter Empfindungen nicht zu weit gehen, weil weder das Persönliche noch die verständige Betrachtung in der Musik dargestellt werden kann, sondern das eigenthümliche Gefühl, was nicht leicht in Worten ausgedrückt werden kann). Dieses Charakteristische prägt sich aus 1) durch die Töne und deren Intervallen, 2) durch die Gestaltung der Harmonien, 3) in den Tonarten, 4) in dem Rhythmus (also grade durch dieselben Mittel, wodurch sich das Formelle ausprägt, nur in verschiedener Berücksichtigung, deren letzter Grund ein Geheimniss bleibt, so lange wir den Zusammenhang einer geistigen und körperlichen Welt nicht ganz durchschauen. Ganz ist es aber auch nicht nöthig; wir hätten und wüssten sonst gar nichts. Wir sind auch hierin schon weiter gekommen und schritten gewiss noch bestimmter vorwärts, wenn wir das noch Ungewisse nicht zu oft unter das Begründete versetzten und in jenem nicht zu viel deuten wollten. Das Phantasieren hilft hier nicht, sondern es schadet. Vor der Hand reden wir vom Charakteristischen der Intervalle, der Tonarten, der Harmonien und selbst des Rhythmus viel zu viel und stellen als ausgemacht hin, was es noch nicht ist und was, soll es vorwärts gehen, nach meiner vollen Ueberzeugung ganz anders angefasst werden müsste. Die Sache selbst ist überaus wichtig und der reiflichsten Ueberlegung werth. Wir verweisen daher auf den Verf., der Vieles zu bedenken giebt, nicht ohne glückliche Beschränkungen und Erweiterungen philosophirt und manches Treffliche theils in Anregung bringt, theils erörtert, so über tiefe und hohe Töne, über Intervalle, beseelenden Accent und besonders über die Pause etc.)

Ideale Schönheit (S. 271). Dieser ideale Anhauch drückt dem formell und charakteristisch Schönen, welches letzte die Wirklichkeit des innern Lebens trifft, also schon viel bedeutet, den Stempel einer Unendlichkeit auf, bald einer annähernd hohen, bald einer höchsten. Sie ist die Verklärung endlicher Natur in eine unendliche. Diese

sollte sogar dem einfachsten Liede nicht fehlen. Sie erhebt in die Sphäre des Allgemeinen und versucht die hohe Bedeutung der Ideen unmittelbar in Bilder zu fassen, die einer symbolischen Darstellung anheim fallen. Z. B. Beethovens C moll Symphonie etc. Nur verwechsle man es nicht mit dem Edlen und Erhabenen und dehne es nicht auf alles Originelle aus, das oft nur ein Bizarres ist. Das Ideale ist auch nicht Verschönerung der Natur, sondern es reicht über die Wirklichkeit hinaus. Von ihm ist auch zu unterscheiden, was wir Ideal der Kunst nennen, was auf Zeiten und Völker hinweist, als ein antikes, romantisches und modernes; es gehört dies der Normalidee der Schönheit und dem Gesetz der Kunst an.

Drittes Kapitel. Von den besondern Arten oder Formen des Schönen in musikalischer Kunst. S. 284 — 416.

Bisher waren die Elemente des Schönen betrachtet worden in formeller, charakteristischer und idealer Beziehung, welche in ihrer Verbindung das möglich vollkommene Schöne geben. Weil nun diese drei Elemente in verschiedenem Grade sich vereinigen und wirken, auch der auffassende Geist auf eine eigenthümliche Weise sich bethätigt, so ergeben sich noch besondere Arten des Schönen, oder es zeigen sich am Schönen eine Menge Eigenschaften, welche wir von der Schönheit nicht zu trennen vermögen, noch auch als ein derselben Beigegebenes betrachten dürfen. „Bald hat man sie als Begriffe und Eigenschaften, welche dem Schönen verwandt seien, behandelt, und dennoch das Princip dieser Verwandtschaft auszudeuten versäumt; bald wurde das Anmuthige, das Grosse, das Erhabene dem Schönen beigeordnet, als seien sie selbst generisch verschieden“ etc. Alle diese mannigfachen Arten und Darstellungsweisen können aber nur als Entwicklungen des menschlichen Geistes betrachtet werden; denn sie sind in der Art und Weise begründet, wie der Mensch die Welt und ihre Erscheinungen auffasst; sie sind sich daher weder in den verschiedenen Menschen noch Zeiten gleich und können nicht als streng abgeschlossen angesehen werden. „Um diese Formen und Darstellungsweisen des Schönen zu überschauen und zu erkennen, ordnen wir sie unter zwei Klassen, von denen die eine den Gegensatz und die Beziehung zwischen Natur und Geist (Realem und Idealem) begründet, die andere auf den Lebensansichten, welche der Mensch von Freiheit und Natur gewinnt, beruht.

In der ersten Klasse wird anmuthige Schönheit und hohe Schönheit unterschieden. Die Anmuth, welche reizend wirkt, gewinnt ihre Vollendung in der Grazie; die hohe Schönheit, welche rührt, in dem Erhabenen. Beide Unterabtheilungen haben einen weiten Umfang, machen nähere Bestimmungen nöthig, weshalb denn auch specielle Formen getrennt werden. Das Anmuthige umfasst das Naive, Zierliche, Niedliche, Sanfte, Graziöse; — das hohe Schöne umfasst das Sentimentale, Grosse, Edle, Prächtige, Pathetische, Wunderbare, Furchtbare und Schreckliche, das Erhabene.

Die zweite Klasse bespricht das Schöne im Tragischen und im Komischen, mit Rücksicht auf das Freudige, Heitere und Lächerliche, sowie auf das Traurige, was vor dem Tragischen beachtet wird.

In diesen Beschauungen, die in keiner Aesthetik fehlen können, wird man viel Belehrung und treffliche Bemerkungen finden. Dabei bringen die Gegenstände selbst ein dem Musiker an sich weit Anziehenderes und leichter Fassliches, als Alles, was wir bisher zu besprechen uns zur Aufgabe machten, was ihm aber grade darum nur desto nöthiger wird, wenn anders das Denken über musikalische Kunst nicht für unnütz und entbehrlich gehalten wird, was wir nicht glauben mögen, so gut wir auch wissen, wie sehr die Individualität mancher Kunstjünger dahin neigt, sobald die Gegenstände in das Abstrakte sich stellen. Aus diesem Grunde haben wir uns auch nicht in Besprechungen der im Werke angeführten Musikdichtungen verwickeln wollen, da jedem Musiker die Beurtheilung derselben ungleich leichter fällt, als die Aufnahme des Ganges der Wortbetrachtungen in philosophischer Hinsicht. Diese muss Vielen Anfangs schwer fallen, des Ungewohnten wegen. Hat man sich aber nur mit gebührender Ausdauer und ehrlichem Fleiss an ein solches Bedenken gewöhnt, so wird der nothwendig daraus hervorgehende Nutzen sogar bald genug eine Neigung für solche tiefer dringende Beschäftigungen hervorrufen, die über die Kunstleistungen selbst ein ganz anderes Licht wirft, das hundertfach andere, kleinliche Nebenansichten vernichtet. Ja dies wird schon geschehen, wenn man sich nur erst in unsere kurze Anzeige hineingearbeitet hat, die unter Anderm auch zu besserer und leichterer Erfassung des zu beachtenden Werkes dienen soll,

Der zweite Theil wird noch anziehender sein, als der

erste. Dies liegt nicht nur in der durch den ersten Theil für Viele gewonnenen, höheren Befähigung des Verständnisses, sondern auch hauptsächlich in den Gegenständen selbst und deren Behandlung, die von des Verf.'s Liebe zur Kunst das rühmlichste Zeugniß ablegt und uns zu vielfachem Danke verpflichtet. Schon die trockne Inhaltsanzeige wird die Aufmerksamkeit wissbegieriger Leser für das Werk in Anspruch nehmen. Man erhält:

Drittes Buch. Erste Abtheilung. Von der musikalischen Kunst. 1. Cap. Von der musikalischen Kunst überhaupt und deren Verhältniss zu andern Künsten. 2. Cap. Was ein Musikwerk zum Kunstwerk macht. 3. Cap. Das Verhältniss der musikalischen Kunst zur Natur, und die Idealisierung. 4. Cap. Von dem Inhalte des musikalischen Kunstwerkes. 5. Cap. Welche Seelenkräfte beim Schaffen eines Kunstwerks bethätigt werden (Genie, Phantasie; Geschmack; Begeisterung; Kunstverstand.). 6. Cap. Vom Stil, von der Manier und der Schreibart. 7. Cap. Von den Arten der Kunstwerke als Instrumental- und Vocalmusik. 8. Cap. Von der Kritik musikalischer Werke.

Des dritten Buches zweite Abtheilung. Die Gesetze der musikalischen Kunstdarstellung. 1. Cap. Die Gesetze der Erfindung (Originalität; Bedeutsamkeit; objective Deutlichkeit; Beachtung der Grenzen und Bedingung der Kunstform). 2. Cap. Die Gesetze der Construction (Vollständigkeit; Einheit; Klarheit; Ebenmass). 3. Cap. Gesetze der Ausführung. (Correctheit; Wahrheit; Haltung; Leichtigkeit; Belebung).

Viertes Buch. Von den besondern Kunstformen. 1. Cap. Allgemeine Bestimmung der Kunstformen. 2. Cap. Werke der Instrumentalmusik (Phantasie; Capriccio; Etude; Lieder ohne Worte; Rondo; Notturmo; Fuge; Präludium; Ouvertüre; Musik für Tänze [Sarabande, Menuett, Gigue, Polonaise]; Marsch; Variation; Suite; Divertimento; Sonate; Concert; Symphonie). 3. Cap. Werke der Vocalmusik (der Chor; kirchliche Musik; der Text; das Recitativ; Fuge; Choral; Motette, Psalm; Hymne; kirchliche Ritualgesänge; Messe; Requiem; — Lied [Ode, Volkslied, Ballade, Arie]; Cantate; Oratorium; Oper [Operette, Melodrama]).

Da ich über die wichtigen und anziehenden Verhandlungen des zweiten Theils bis zum 6. Cap. des dritten Buches in meinem letzten Jahrgang der Leipziger allge-

meinen musikalischen Zeitung ausführlich gesprochen habe, halte ich es für angemessener, die geehrten Leser, die dafür zu interessiren sich geneigt fühlen sollten, dahin zu verweisen (1841. S. 1049 und flg.), und dafür hier noch einiges Andere, was dort unbeachtet gelassen werden musste, hinzuzufügen. Es ist rein unmöglich, dass ein so reichhaltiges Werk in allen seinen Hauptpunkten durchgenommen werden kann, wenn nicht aus der Beurtheilung ein Buch werden soll. Von der musikalischen Kritik haben wir Lust, einmal einen besonderen Aufsatz zu liefern mit Rücksicht auf die Zeitverhältnisse. Nehmen wir daher den Unterschied der Vocal- und Instrumentalmusik, und zum Beschluss die Gesetze der Erfindung.

Der Unterschied beider Musikarten wäre in der Verbindung der Töne und Worte, oder in der Differenz der Tonkunst und der Poesie zu suchen, wenn die neuere Kunstphilosophie nicht im Erklingen der Instrumente die reine, ungetrübte Musik (die abstracte), dagegen in den natürlichen Klängen der Menschenstimme ein getrübtes, gemischtes und näher bestimmtes Verhältniss zu jener idealen anerkannt hätte. Allerdings ist die Instrumentalmusik das Produkt menschlicher Reflexion, eine Erfindung für Befriedigung geistiger Bedürfnisse: allein das Instrument tritt nur an die Stelle der menschlichen Stimme, die in ihrer Abhängigkeit von der Natur nicht zu Allem ausreicht, und dient immer nur zur Aussprache menschlicher Gefühle, zwar in freierer, aber auch mittelbarer Darstellung, während die Stimme die Innigkeit unmittelbar erfasst und Leben durch Leben malt. An und für sich sind die Töne nicht abstract; auch die Instrumente stehen nicht ausser Beziehung auf einen besondern natürlichen Inhalt, und ihre Beseelung kann immer nur eine naturgemässe sein. Die Instrumentalmusik hat sich die Unmittelbarkeit und Innigkeit des Gesanges zum Vorbilde zu nehmen, und dieser die grössere Unbedingtheit und Freiheit der Instrumente, welche sich hüten müssen, nicht in ein leeres Spiel zu versinken, das nur zum Ohr, nicht in die Seele dringt. — Durch die Verbindung mit dem Worte wird der Gesang individueller, aber auch bestimmter als die allgemeinere, daher auch unklarere Instrumentalmusik, welche extensiver, jene intensiver ist; sie schwebt im Aether gleichsam über dem Leben, während der Gesang aus ihm hervorgegangen in dasselbe tief eindringt;

sie ist gränzenloser, phantasiefreier, weil die Mitwirkung des Verstandes in ihr nicht hemmt. Nur in sofern kann sie als die reinste Musik bezeichnet werden. — (Instrumente waren schon in der frühesten Zeit zur Entwicklung der Tonverhältnisse nöthig, machten sich als weite Schallträger, Tonförderer etc. wichtig, galten auch schon im Alterthume nicht selten zu Virtuosenkünsten: allein erst im 17. Jahrhunderte erhob sie sich zur allgemeinen Anerkennung und ihre Triumphe zählen noch kein Jahrhundert). Sie ist vom Geschmacke der Zeit weit abhängiger, weil die Normalidee des Schönen in ihr vorherrscht, die sich verändert. — Wo der Instrumentalmusik der seelenvolle Ausdruck mangelt, fehlt ihr das Wesentliche, was der Gesang leichter in sich trägt, gefördert vom Worte. Dagegen ist der Umfang des Gebietes in der Instrumentalmusik grösser an Kraft, Fülle, Klangfarbe und lebendigster Beweglichkeit rhythmischer Verhältnisse. Darum ist sie freier, vermag in ihrer höchsten Erhebung idealer zu gestalten in symbolischer Bedeutsamkeit, die aber eine tiefer dringende Erkenntniss voraussetzt (und dadurch höchst unbestimmt bleibt, leicht verschwimmend und in Wonne senkend). Hier muss die Tondichtung ganz vorzüglich Natur darstellen und Ideen und Anschauungen in Formen kleiden, welche geistiges Leben abspiegeln, was den künstlichen Tönen erst zu verleihen ist. — Beim Gesang darf nicht der Begriff des Wortes und die abstracte Bestimmtheit des Gedankens überwiegen, sondern alles Bezeichnende muss als ein inneres Leben hervortreten. — Vereinigen sich beide, Instrumental- und Gesangsmusik, wird eine Unterordnung zur unerlässlichen Bedingung. Dem Gesange soll stets die Instrumentation als Begleitung dienen, freilich nicht als zufällige Zuthat oder unwesentlicher Schmuck, sondern dass der Gesang Grundlage bleibt, deren Wesentliches durch die Instrumente anschaulicher, charakteristischer und reicher gemacht wird. Was der Gesang individuell fasst, zieht die Begleitung ins Allgemeine. Nur kein Uebertäuben. — Die Reihe der Erfindungen kann nie für eine abgeschlossene angesehen werden, wenn uns auch das Vorzüglichste schon vorliegt. Es versteht sich, dass der Character der Instrumente beachtet werden muss. Der Ton muss beseelt werden können. Wo aber Alles auf Ueberwindung technischer Schwierigkeiten berechnet wird, läuft die Kunst Gefahr verloren zu gehen. — Auch in der Instrumentalmusik gibt

es keine Aufstellung eines Unendlichen ohne besondere Beziehung auf die endliche Welt. — Im Kirchlichen darf das Herz durch zu freies Instrumentale am Wenigsten von der ruhigen Betrachtung oder von dem Antheil an der Sache abgezogen werden.

Ueber die Kunstgesetze äussert sich der geehrte Verf. im Allgemeinen so: „Besteht ein musikalisches Kunstwerk nicht in einer zufälligen Zusammenreihung von Tönen, sondern als ein organisches nach Gesetzen des Geistes geschaffenes Ganze, und tritt in ihm ein getreues Abbild des innern Seelenlebens unter das der Idee der Schönheit entnommene Gesetz, so ist seine Existenz an eine Gesetzmäßigkeit gebunden, welche sich in Beziehung auf die Kunstübung als Regel aussprechen lässt.“ Diese Regeln sind nicht willkürlich, sind aus der im Fortschritt der Kunstentwicklung gewonnenen Erkenntniss nach und nach entnommen. Selbst die Freiheit des Genius bildet nach dem, was den Geist ursprünglich regelt, wenn auch noch nicht als Theorem ausgesprochen. Der Formen sind freilich unzählige, aber alle einigen sich in einem Geiste der Ordnung und Harmonie. Der Genialität allein vertrauen, ist gefährlich, und das Gefühl schützt nicht vor Einseitigkeit. Es giebt ein Regulativ erkannter Gesetzmäßigkeit. Diese Gesetze greifen in einander, so dass, was die Erfindung regelt, auch bei der Ausführung noch fortwirkt. Das Vollendete erweist die Erfüllung aller Gesetze. — „Die Erfindung selbst kann nicht durch Lehre mitgetheilt werden; denn sie ist Schöpfung aus freier Kraft. Wie und zu welchem Ziele der mit Erfindungskraft ausgerüstete Künstler streben soll, dies kann auf Lehrsätze zurückgeführt werden. Erfindung ist Wahl und Aufstellung des Stoffs oder Inhalts (der Idee). Sie betrifft das Ganze, den Organismus desselben; klare und bestimmte Auffassung des Grundgedankens in der Verbindung mit Nebengedanken, wozu die Auffindung der nothwendigen Mittel zur Darstellung kommt. Sie wird mangelhaft ohne Fleiss. Die äussere Veranlassung bedingt zwar die Erfindung, ändert aber ihr Wesen nicht um und hebt es noch weniger auf. Bei allem vorgezeichneten Laufe darf die Freiheit des Geistes nicht gefährdet werden. Die Quelle ist des Künstlers Gemüthslage, eigene oder angeeignete, (die letzte vorzüglich, was ich hier nur andeuten kann. Aber alle Seelenkräfte vereint mit besonders lebendiger Phantasie erfinden. In dem Musiker haben sich alle aufs Ton-

gefühl geworfen). Die Erfindung, wie alle Conception, wirkt in Momenten (Aber die Kraft dazu ist nach und nach im Verborgenen gewachsen). Mühsames Suchen und absichtliches Forschen wird meist nur schaden (nämlich für den Moment des Schaffens, sonst nicht); ein blosses Zusammenleimen einzelner aufgesammelter Theile gibt kein Kunstwerk. (Es gilt auch hier die eben ausgesprochene Bemerkung. Die Kraft zum Schaffen sammelt sich von Tropfen zu Tropfen im lebendigen Wesen). Keine Erfindung besteht ohne Originalität, wodurch etwas selbstständig steht. Nur einmal existirt das wahre Kunstwerk (wie viel wäre allein über diesen kurzen Satz zu sagen, was tief ins Wesen der Kunst und noch mehr der Künstler greifen müsste!). Dabei steht das Erlernte der Originalität nicht entgegen; es gäbe sonst kein Originalgenie, das sich in Frische und eigentümlicher Gestaltung zeigt, welche dem herbeigezogenen Fremden ermangeln. Dabei bleibt Hauptbedingung, den Charakter im Ganzen zu erfassen, nicht zerstückelt. Die ganze Art des Benehmens oder Sichaussprechens hat bei aller Belebung desselben Gefühls in Andern, etwas Eigenthümliches, Selbstständiges (das um so tiefer ergötzt, je reiner die allgemeine Wahrheit zugleich getroffen ist). — Eine Tonphrase, die schon gebraucht ist, macht noch keine Nachahmung. Gleichartigkeit im Ausdruck gleicher Gefühle (wie oft finden sich gleichlautende Melodien und Harmonien dazu), anderswoher entnommenes und benutztes Material (so C. M. v. Weber sehr oft, Mozarts Thema der Ouverture zur Zauberflöte), eine angenommene Manier, aber nicht ohne Selbstständigkeit, sollen der Originalität keinen Eintrag thun. (Darin stimme ich nicht. Jedes wahrhaft Originelle ist ein in eigener Kraft organisch hervorgewachsenes, was es auch bleibt, selbst wenn mit Fleiss einmal ein fremder Gedanke zum Thema genommen worden ist, oder gewisse Tonredensarten im Laufe eines Ganzen am rechten Orte eine Floskel bringen, die oft grade durch die Stellung einen geistreichen Sinn erhält, den sie im alltäglichen Gebrauche nicht hat etc.) Der Verf. findet selbst: „Eine fremde Manier aneignen bringt immer Gefahr.“ Es wird Affectirtes. Hingegen eigne Lieblingsgedanken oder Wendungen, auch öfter gebraucht, schaden selten. „Nur wer auf den Kreis seiner Thätigkeit ohne Fortschritt beschränkt wird, unterliegt der Nothwendigkeit einer Erschlaffung. Die Originalität der Erfindung beruht in der Musik auf der

Schöpferkraft der Phantasie, durch welche das innere Gefühlleben Bildlichkeit erhält und zur anschaulichen Gestalt wird.“ Diese soll rein und unmittelbar sein, nicht eine durch Reflexion übertragene fremde Regel darin sichtbar werden, die den Genuss durch unvermeidliche Einmischung des Verstandes trübt. Nicht Wenige, (ja gradehin Viele, und unter diesen sogar zeitgeltende Männer) componiren nur mit reflectirendem Verstande und erstreben ein äusseres Ziel, welches in ihrem Innern liegen sollte; sie greifen nach Mitteln aus fremder Hand „und begnügen sich bei eigner Armuth mit dem Nothbehelf der Nachahmung“. (Das letzte, was mit dem Anführungszeichen versehen wurde, ist nicht immer so, und bei dem Geltenden ist es nicht eigentliche Armuth der zum Componiren erforderlichen Kräfte, sondern oft ein Mittelzustand, der weder reich noch arm heissen kann, der aber wie Reichthum aussehen und dafür gelten soll; oder es ist vernachlässigte Bildung aller ihrer, von Natur recht schönen Anlagen, oder nur einer und der andern, so dass kein wahres Gemüth für die Kunst lebendig werden kann, wohl aber ein ehrsüchtiges Verlangen etc. Oft lernt ein gut gebildeter Verstand und eine erfahrene Weltroutine das Erborgte und Fremde so zusammenzustellen, dass es der Freiheit ganz nahe steht, auch die Leidenschaft und überspannte Erregung gut trifft, nur nicht die Innigkeit, was dem Wohlgefallen der Hörer nicht sehr entgegen ist, da vielen selbst die Innigkeit fehlt etc.) „Dies aber darf nicht auf eine Lossagung von aller Regel führen, welche nicht selten als Originalität bezeichnet wird“ (die Erkenntniss des Regelrechten muss vor dem Schaffen gewonnen worden sein). „Der Spott, mit welchem Componisten neuester Zeit die festgestellten Regeln als veraltete Dogmen verwerfen, verschafft ihnen keinen andauernden Glauben, weil keine Kunst ohne Regeln sein kann, und kein vernünftiges (!) Publikum das Geschmacklose (Verzerrte) sich aufdringen lässt. Das Jagen nach Auffallendem in tollkühnen Fortschreitungen, wie sehr ihm auch ein modischer Beifall zu Hülfe komme, erreicht keinen Gewinn für den Geist, geschweige für das Gemüth: Die unverrücklichen Gesetze der Harmonie müssen erfüllt werden, und nie darf das Streben nach Eigenthümlichkeit vergessen machen, dass Wahrheit und Schönheit die Grundbedingungen der Kunst sind.“ — Der gebietende Zeitgeschmack führt nicht selten eine Beschränkung herbei, welcher der

schwächere Geist (jeder, der sich selbst meint) unterliegt. Aber die Warnung vor Nachahmung kommt auch in (scheinbare) Collision mit der Ermahnung zu einem sorgsamem Studium anerkannter Meisterwerke. Im Vertrautsein mit dem, was geleistet ist, wächst Einsicht und Kraft; man gewinnt Klarheit der Grundsätze in verschiedenen Verfahrensarten. Hat man diese gewonnen, so schaffe man nach seiner Individualität (gebe, in sich selbst festgeworden, ohne Nebenabsicht, nur in Liebe für das Beste eben das, was der Geist giebt auszusprechen. Dann kann gar keine Collision auftauchen und bleibt Alles im Rechte des Gesetzes und der Freiheit, die nur von der Selbstsucht roh auseinander gerissen werden).

Der Verf. fordert noch *Bedeutsamkeit* (oder *Inhalt*) der musikalischen Erfindung, allein ästhetische, nicht begriffliche; in dieser erwächst ihm das Wohlgefallen unmittelbar aus der Form eines in's Sinnliche aufgenommenen Geistigen und dem in Schönheit freien Spiel der Lebensbewegung. Dieser ästhetische Inhalt muss gediegen und wahr sein (das heisst mir nichts Anderes, als der Tondichter muss verständig und vernünftig eben so gut gebildet sein, wie jeder Andere in seiner Kunst und für dieselbe. Er kann sonst nicht geistreich sein; das belebende Princip im Innern kann ohne jene Bildung nicht klar, nicht lebendig sein. Fehlt ihm die Wahrheit, so kann er auch keine geben.) Das Bedeutsame muss mit dem Zauber der Schönheit umwoben werden. Deshalb darf man nicht absichtlich auf Bedeutsames ausgehen, was leicht in Künstelei ausartet, oder in's Gemeine fällt, wenn Popularität erreicht werden soll. (Die Wahrheit ist freilich keine logische, aber sie muss vorausgehen, wie die Verstandesbildung selbst) Die Bedeutsamkeit wird als eine natürliche, charakteristische und symbolische unterschieden und dies Alles sehr anziehend durchgeführt. Endlich: „Entsteht die Frage, auf welchem Wege und durch welche Mittel die Bedeutsamkeit von dem Künstler erreicht werde, so weist die Compositionslehre die Formen des Ausdrucks in reichster Zahl, wenn auch nie erschöpfend, nach, und gewährt so den Apparat für die Verarbeitung. Wie aber in diese Formen Geist und Wahrheit des innern Lebens trete, welche Idee der Erfindung des Ganzen zum Grunde gelegt werde, dies lässt theoretisch sich nicht vorzeichnen.“ (Für den einzelnen Fall, und zwar jeder eben vorzunehmenden Dichtung: Nein! für

das Allgemeine der geistigen Befähigung dazu, wenn die Natur anders die Anlage nicht versagte: Ja! Schwierig wäre ein solches Unternehmen wohl, aber unmöglich kann es darum nicht sein, weil jede Gediegenheit und Wahrheit ihr allgemeines Gesetz hat und haben muss, und weil auch das Gefühl bildungs- und veredlungsfähig ist, je nachdem die übrigen Geisteskräfte ihr Licht in dasselbe hineinbringen oder nicht. Die Totalität des Geistes im Bunde mit der Sinnlichkeit, die gleichfalls nicht gesetzlos ist, giebt die schönsten Kunstwerke. Geschieht dies aber, wie es Herr Marx in seiner sogenannten Compositionslehre, die gradezu das Erfinden lehren möchte, angriff, wo alles Gesetz in den Hintergrund gestellt, oft sogar für nichtig und leer erklärt wird, wo jeder Ernst in Oberflächlichkeit verflüchtigt, sogar die äusserliche Form nur matt, trocken und kleinlich hingestellt wird, so können nur mechanische Manieristen ganz einseitiger Art entstehen, die, in den Nebel geführt durch lockende Phrasen salbungshohler Klingelei, des hellen Tages und des festen Bodens verlustig gehen. Schein und Geist sind zwei verschiedene Dinge. Der Lehre gebührt Klarheit in Erhellung des Gesetzlichen, aber keine Mengerei. Abriechung, wie eines Canarienvogels, ist keine Lehre. Wo aber die Lehre selbst in einer schon lockern Zeit locker wird, wie weit soll dann das Lockere gehen! Der trockenste Weg sicherer Erörterung selbst äusserer Art wäre dennoch glücklicher.

Wo auf solche und ähnliche Art das Erfinden gelehrt werden soll, wird ein kleinlicher Kram getrieben, wie auf dem Jahrmarkt zu Plundersweilern, mit hölzernen Trompeten, Kindertrommeln und Knallerbsen, die wohl zum Spass, aber nicht zum Ernst dienen. Dass hingegen eine Anweisung, wie die Erfindung in jedem mit guten Anlagen versehenen Menschen gefördert und verklärt werden könnte, möglich ist, beweist schon der Verf., ob er gleich einen solchen Versuch für unthunlich erklärt. Denkende Musiker werden von des Mannes vielseitigem Bedenken ungleich grösseren Nutzen ziehen, als sie aus einem mechanischen Treiben schöpfen, das die Ermüdeten kaum mit frischem Quellwasser, sondern nur mit versüstem Mohnsaft labt, der wie Opium in dem Schwachen wirkt. Man kann mit tausend Phrasen nichts und mit wenigen Worten viel sagen, und zwar in der Rede wie in der Musik. Das zeigen uns am häufigsten unsere Bravour-

compositionen, deren leeren Kern auch die dickste Schaafe und kein Pomp der Vergoldung schmackhaft, noch weniger nahrhaft macht). — Mit Recht fordert der Verf. vom Kunstwerke objective Deutlichkeit, die nicht allein in der Anordnung der Construction, sondern schon durchgreifend in der Erfindung ihre Kraft äussern muss. Die Anschaulichkeit des Tonbildes ist die erste, wenn auch nicht höchste Bedingung. Die Idee muss vollständig und in deutlicher Gestaltung ausgesprochen sein. Beigegebene Ergänzung und Erklärung sind Beihilfen, welche die ursprüngliche Anschaulichkeit nicht ersetzen (Es ist, als ob unter einem gemalten Vogel steht: das soll ein Hahn sein).

Hier wollen wir schliessen, so gern wir auch noch weiter den wichtigen Gegenständen und Auseinandersetzungen folgten, die hier zur Sprache kommen. Ein Werk dieser Art kann am Wenigsten in allen seinen Theilen vorgeführt werden: es reicht hin, Gang und Reichthum der Betrachtungen dargestellt und die Art und Weise der Behandlung gezeigt zu haben, um durch eine nützliche Skizze auf das Werk selbst aufmerksam zu machen, das denkenden Musikern und Musikfreunden überaus willkommen, belehrend und anregend sein wird. Mehr als oberflächliche Bildung gehört freilich dazu, wenn man sich gleich von vorn herein dabei wohlig und heimisch fühlen soll. Allein das Streben, dahin zu gelangen, beweist schon angeborne Kraft dafür, und ein ernster Anfang wird mit soviel Gewinn sich lohnen, dass die anfängliche Schwierigkeit und die Ueberwindung derselben ein Reiz zur Fortsetzung des Bedenkens sein wird, der in der Erfahrung zunehmender Erleichterung immer mehr wachsen muss. Man sieht, dass die Gegenstände an sich des genauen Bedenkens werth sind und dass ihre Erfassung Licht bringt und zwar so, dass eines Jeden inneres Licht dadurch entzündet wird. Das Letzte ist die Hauptsache. Wir halten nicht allein die Art der Beschauung und Darlegung des geehrten Verfassers, die Licht und Wärme verbindet, für sehr zuträglich und gelungen, in noch höherem Grade im zweiten Bande, vielleicht weil der erste Manches enthält, was wir für eine Aesthetik nicht für nothwendig erachten, sondern wir gestehen dem Werke jene echt menschliche Tüchtigkeit zu, die ein Vorzug bedeutender Art geworden ist, um so mehr, je weniger sie ein solcher sein sollte. Der Verf. hat sein Werk aus Liebe zur Sache mit Umsicht, Besonnenheit, Fleiss

und Eifer in schöner, wohlthuend warmer und gedankenreicher Sprache geschrieben, die oft durch kleine Andeutungen, durch Nebengedanken halb unterdrückter Art, mit dem Ergötzen die Deutlichkeit der herrschenden Ideenklärung vereint; er giebt anziehend und belehrend seine Ueberzeugung, ohne dass jene betrübende oder doch abgeneigt machende Selbstsucht des Uebermuthes, der immer ein Zeichen innerer Schwäche, keinesweges der Stärke ist, uns auch nur leise entgegenklänge: „Seht, ich bin es, der euch diese Wohlthat erweist, die euch schwerlich ein Anderer erweisen wird, wie ich!“ Das kommt daher, weil er ein Mann ist, und ein guter. Darum ist auch keine Spur in seinem reich belehrenden Werke, die auch nur entfernt das Verlangen andeutete: Jetzt schwört auf des Meisters Worte! Es sind immer kleine Meister, auf die man schwören soll. Er will die Wahrheit und das Leben. Man kann sie brauchen, jetzt besonders. Man gewinne sie, ein Jeder in sich selbst. Und darum grüss ich den Verf. mit Dank und Liebe, wünschend, dass man sein Werk bedenke zur Förderung seiner selbst und der Sache.

G. W. Fink.
