

Ueber
die musikalische Malerey.

An den Königl. Kapell-Meister,
Herrn Reichardt

von
J. J. Engel.



Berlin 1780.
Bey Christian Friedrich Woss und Sohn.

1851

Die Musik der Gegenwart

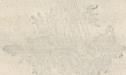
—

Verlag von F. Schönbach

in Leipzig, am Markt

—

Preis 2 1/2



GA4AG a

—

Verlag von F. Schönbach

in Leipzig, am Markt

1851

Liebster Freund,

So viel ich sehe, wird die Untersuchung, die Sie mir aufgegeben, auf folgende vier Fragen hinauslaufen:

Erstlich: Was heißt Malen?

Zweytens: Was für Mittel hat die Kunst zum Malen?

Drittens: Was ist sie durch diese Mittel im Stande zu malen?

Viertens: Was soll sie malen und was soll sie nicht malen?

Die Beantwortung dieser Fragen, wenn man sie völlig gründlich geben will, führt hier

und da in sehr feine, fast spitzfindige Untersuchungen: Ich will diesen Spitzfindigkeiten ausweichen, nur das, was mir unumgänglich nöthig scheint, voranschicken, und zum Praktischen eilen.

Malen heißt: Einen Gegenstand, nicht durch bloß willkürliche verabredete Zeichen für den Verstand andeuten, sondern ihn durch natürliche Zeichen vor die sinnliche Empfindung bringen. Das Wort: Löwe erweckt bloß eine Vorstellung in meinem Verstande; das Gemälde eines Löwen stellt mir das sichtbare Phänomen wirklich vor die Augen. Das Wort: Brüllen hat bereits etwas malerisches; der Bewußte Ausdruck in der Ariadne ist die vollständigere Malerey des Brüllens.

In der Poesie zwar wird das Wort noch etwas anders gebraucht. Ein Dichter heißt um so mehr ein Maler;

Erslich: Je mehr er mit seinen Vorfstellungen ins Besondere, ins Individuelle geht; je mehr er ihnen durch nähere Bestimmung Einmaligkeit und Lebhaftigkeit giebt. Die Sprache liefert ihm meistens nur allgemeine Notionen für den Verstand, die erst der Zuhörer oder Leser in Bilder der Einbildung verwandeln muß; der Dichter kommt, durch nähere Bestimmung jener Notionen, der Einbildung zu Hülfe, und erweckt sie, sich die Bilder aus einem bestimmtern Gesichtspunkte, mit einer vorzüglichen Kraft und Deutlichkeit, zu denken.

Zweytens: Je mehr er das Mechanische, Klang der Wörter und Fall des Sylbenmaßes, mit dem innern Sinn der Rede in Uebereinstimmung bringt. **Anders:** Je mehr er Aehnlichkeit mit dem vorzustellenden Gegenstande selbst, in die sinnliche Empfindung der Zeichen legt, die diesen Gegenstand andeuten. Oder noch anders: Je mehr er seine bloß willkürlichen Zeichen den natürlichen nähert.

In der Musik fällt der erste Verstand des Worts: Malerey weg, und nur der zweyte bleibt. Die Töne der Musik sind keine willkürlichen Zeichen; denn es ist nichts, was man sich dabey denken wollte, verabredet; sie thun ihre Wirkung nicht durch etwas, das durch sie angedeutet würde, sondern durch sich selbst, als solche

und solche Eindrücke auf unser Gehör: Der
Toufeger hat nichts allgemeines zu individuali-
siren; er hat keine Notionen des Verstandes da-
durch, daß er sie specieller machte, zu verschö-
nern. Allein er kann durch seine Töne, als
durch natürliche Zeichen, Vorstellungen anderer
verwandten Gegenstände erwecken; kann uns
durch sie diese Gegenstände, wie der Maler die
seinigen durch Farben, andeuten wollen: Und
dann muß er thun, was der Dichter, als Maler
in der zweyten Bedeutung, that; er muß seine
Töne so nachahmend machen, und ihnen mit dem
Gegenstande selbst so viel Aehnlichkeit geben,
als möglich.

Diese Malerey nun ist entweder vollständig
oder unvollständig. Jene bringt uns das ganze

Phänomen vor die Empfindung; diese nur einzelne Theile oder Eigenschaften desselben.

Die vollständige Malerey findet sichtbar nur da statt, wo der Gegenstand selbst hörbar ist, und sich mit abgemessenem Ton und Rhythmus verträgt.

Was die unvollständige Malerey betrifft; so kann

Erstlich der Gegenstand ein aus Eindrücken verschiedener Sinne zusammengesetztes Phänomen seyn, wo Hörbares mit Sichtbarem u. s. w. vermischt ist. Der Tonkünstler erweckt in der Phantasie die Vorstellung des Ganzen, indem er das Hörbare nachahmt. So malt er eine Schlacht, ein Gewitter, einen Orkan.

Zweytens kann zwar der Gegenstand ganz und gar nichts Hörbares enthalten; aber er trifft mit den hörbaren Tönen in gewissen allgemeinen Eigenschaften zusammen, die der Phantasie einen leichten Uebergang von diesen auf jenen verschaffen.

Es giebt uelmlich Aehnlichkeiten, nicht bloß zwischen Gegenständen einerley Sinnes, sondern auch verschiedener Sinne. Langsamkeit und Geschwindigkeit z. B. finden sich eben so wohl in einer Folge von Tönen, als in einer Folge von sichtbaren Eindrücken. Ich will alle dergleichen Aehnlichkeiten transcendente Aehnlichkeiten nennen.

Solche transcendente Aehnlichkeiten nun spürt der Tonischer auf, und malt den schnellen

Lauf einer Vitalante, den freylich nur die Mimik vollständig nachahmen kann, durch die geschwinde Folge seiner Töne wenigstens unvollständig. Kann er damit die Nachahmung des Reuchens vereinigen; so hat er zugleich den hörbaren Theil des Phänomens dargestellt, und hat zweifach gemalt.

Hierdurch nun werden die Gegenstände, die der Tonsetzer malen kann, schon gar sehr vervielfältigt. Viele Gegenstände des andern, besonders des an Begriffen ergiebigsten äußern Sinnes, des Gesichts, fallen durch ihre transcendentalen Aehnlichkeiten mit den Tönen, unter die musikalische Nachahmung.

Zugleich erklärt sich aber, wenigstens schon zum Theil: Warum die musikalische Nachah-

nung insgesamt nur so unbestimmt, warum es, ohne Hilfe der Worte, so schwer ist, den malenden Tonseger zu verstehen. Die Nachahmung geschieht fast immer nur unvollständig, nur Theilweise, nur nach allgemeinen Eigenschaften; es mag nun äußerer sinnlicher Gegenstand, oder innere Empfindung nachgeahmt werden. Denn die Empfindung wird gleichfalls nur allgemein nachgeahmt; individualisirt kann sie nur durch bestimmte Vorstellung des sie erweckenden Gegenstandes werden. Bald ein mehreres hiervon.

Die sämtlichen transcendentalen Nehalichkeiten, welche zu dieser Nachahmung dienen, hier anzuführen, wäre eben so überflüssig, als es unmöglich wäre. Die Natur geht hier so sehr

ins Feine, daß kaum die spitzfindigste Untersuchung ihr nachgrübeln kann. Doch haben diejenigen, welche dem Ursprung der Sprachen nachgeforscht, unter andern eine berühmte Sekte alter Weltweisen, schon manche, auch für diese Theorie brauchbare, Idee geliefert.

Eben diese alte Weltweisen erinnern mich, daß es noch ein andres wichtiges Mittel zu unserer unvollständigen Malerey giebt. Nämlich der Tonsetzer malt noch

Drittens, indem er weder einen Theil, noch eine Eigenschaft des Gegenstandes selbst, sondern den Eindruck nachahmt, den dieser Gegenstand auf die Seele zu machen pflegt. Durch dieses Mittel erhält die musikalische Nachahmung ihren weitesten Umfang. Denn nun

braucht's

braucht an dem Gegenstande selbst auch jener Eigenschaften nicht mehr, die ich transcendente Aehnlichkeiten nannte. Auch sogar die Farbe wird malbar. Denn der Eindruck einer sanften Farbe hat etwas Aehnliches mit dem Eindruck eines sanften Tons auf die Seele.

Um einzusehen, wie diese Eindrücke, oder überhaupt alle innern Empfindungen der Seele gemalt werden können, und warum diese Malerey der Musik am besten gelinge? ferner: warum doch auch diese Malerey noch immer unvollständig bleibe? müssen wir zuvor unsere obige zweyte Frage beantworten: was für Mittel hat die Musik zum Malen?

Ich setze hieher, was ich weiß und so gut, als ichs weiß. Dem Meister in der Kunst kommt

es zu, meine irrigen Ideen zu verbessern und meine mangelhaften zu ergänzen. — Die Mittel zur musikalischen Malerey sind also, meiner Kenntniß nach,

Erstlich: Die Wahl der Tonart. Wir haben harte und weiche.

Zweytens: Die Wahl des Tons, aus welchem das Stück gehn soll. Jede der zwölf Dur- und Molltonleitern unterscheidet sich von den übrigen durch verschiedene eigene Intervalle, und bekommt dadurch einen eigenen Charakter. C dur und A^b dur gehn in ihrem Charakter am meisten von einander ab, weil die Fortschreitungen ihrer Tonleitern am meisten verschieden sind; und ein charakteristisches Instrumentalstück aus C Dur, in A^b Dur transponirt, würde fast unkennt-

lich

aukennlich werden. Das Rehmliche gilt von den Molltönen.

Drittens: Die Melodie. Es ist sehr wichtig, ob die Töne in engen oder in weiten, in leichten oder in schweren Verhältnissen fortschreiten, ob in einförmig langen, oder in kurzen, oder in vermischten Noten. Eben so: Ob die Vermischung nach sichtbarer Ordnung oder mit anscheinender Unregelmäßigkeit geschieht, ob die Verzierungen einfach, oder mannigfaltig und reich sind, u. s. f. Ich zweifle, ob sich alles, was hier in Betrachtung kommt, angeben lasse.

Viertens: Die Bewegung. Darunter ist begriffen: gleiche oder ungleiche, lange oder kurze Taktart; geschwinde oder langsame, einförmige oder abwechselnde und mannigfaltige

Bewegung in verschiedenen Stimmen; gleiche oder ungleiche, oft auch gegen einander laufende Bewegung, u. s. w.

Fünftens: Der Rhythmus. Die Perioden und ihre Abschnitte sind entweder lang oder kurz, gleich oder ungleich.

Sechstens: Die Harmonie, die Zusammensetzung mit einander klingender Töne zu unmittelbarem oder mittelbarem Wohlflange. Hier kommt in Betrachtung: Die Art der Zusammensetzung einfacher oder mannigfaltiger, leichter oder schwererer Verhältnisse; die Art der Fortschreitung dieser zusammengesetzten Verhältnisse, die in einer unendlichen Zahl von Ausweichungen geschehen kann; die Trägheit oder Schnelligkeit in den Ausweichungen; die Fülle oder Leere,

Klar:

Klarheit oder Dunkelheit, Reinigkeit oder Unreinigkeit der Harmonie, die oft nur scheinbare Unreinigkeit ist, u. s. w.

Siebentens: Die Wahl der Stimme. Tiefe, hohe, Mittelstimme, solche und solche Mischung der Stimmen, thut jedes eine andere Wirkung.

Achtens: Die Wahl der Instrumente, nach ihren eigenen sehr verschiedenen Charakteren, und die Art der Vermischung der Instrumente.

Neuntens: Die Stärke und Schwäche, die Nuancirung derselben durch ihre verschiedenen Grade und die Art der Nuancirung.

Wie durch den Gebrauch dieser Mittel, so weit er reicht, der Tonsetzer die innern Empfindungen und Bewegungen der Seele malen könne, wird durch folgende Betrachtungen deutlich werden.

B

Zuerst



Zuerst: Alle leidenschaftlichen Vorstellungen der Seele sind mit gewissen entsprechenden Bewegungen im Nervensystem unzer trennlich verbunden, werden durch Wahrnehmung dieser Bewegungen unterhalten und verstärkt. Aber nicht allein entstehen im Körper diese entsprechenden Nervenerschütterungen, wenn vorher in der Seele die leidenschaftlichen Vorstellungen erweckt worden, sondern auch in der Seele entstehen die leidenschaftlichen Vorstellungen, wenn man vorher im Körper die verwandten Erschütterungen bewirkt. Die Einwirkung ist gegenseitig; eben der Weg, der aus der Seele in den Körper führt, führt zurück aus dem Körper in die Seele. Durch nichts aber werden diese Erschütterungen so sicher, so mächtig, so mannigfaltig bewirkt,

als durch Töne. Daher bedient sich auch die Natur vorzüglich der Töne, um die unwillkürliche Sympathie, die sich unter Thieren einerley Gattung findet, zu bewirken. Das Schreyen des leidenden Thiers setzt die Nerven des nicht leidenden in eine ähnliche Erschütterung, welche in der Seele des letztern die ähnliche Empfindung erweckt, die daher den Namen des Mitleidens führt. Das nehmliche gilt von der Mitsfreude.

Zweytens: Jede Art leidenschaftlicher Vorstellungen unterscheidet sich durch die Fülle, den Reichthum der mehreren darinn vereinigten Vorstellungen; durch die größere Mannigfaltigkeit des Viden, was in jeder verbunden ist; durch die größere oder geringere Uebereinstimmung dieses Mannigfaltigen, woraus eine größere

oder geringere Schwierigkeit entsteht, die ganze Vorstellung zu fassen und zu durchdenken; durch die langsamere oder schnellere Folge der Vorstellungen auf einander; durch die engeren oder weitem Schritte, da bald mehr bald weniger Zwischenvorstellungen übersprungen werden; durch die größere oder geringere Gleichförmigkeit des Fortgangs, da die einen immer langsam, die andern immer geschwinde in ihrem Fortgange sind, und wieder andre, äußerst unregelmäßig, bald ihren Lauf anhalten, bald mit größerer Geschwindigkeit wieder fortsetzen, u. s. w.

Um nur einige Beyspiele zu geben, so sind erhabne Vorstellungen von vielem schwerem Inhalt; der Gang ist langsam: fröhliche Vorstellungen sind von leichtem faßlichem Inhalt; der

Gang ist munter, die Sprünge nicht groß: Angst arbeitet sich mit großer Geschwindigkeit, aber unterbrochen, durch eine Menge mißthelliger Ideen hindurch; Wehmuth schleicht mit langsamem und verweilenden Schritten durch Ideen fort, die in nahen Verbindungen stehen.

Aus diesen Bemerkungen erklärt sich

Erstlich: Wie die Musik die innern Empfindungen der Seele malen, nachahmen könne? Sie wählt Töne von so einer Wirkung auf die Nerven, welche den Eindrücken einer gegebenen Empfindung ähnlich ist; wählt zu diesem Endzweck Instrument, Höhe und Tiefe der Töne. Wenn die Töne einer Franklinschen Harmonika einen Menschen von nur etwas empfindlichen Nerven unwiderstehlich zur Wehmuth hinreis-

sen; so erweckt dagegen der Schall der Trompete und das Rollen der Pauken eben so unwiderrstehlich zu freudig erhabnen Empfindungen. Und wenn die höhern Töne für alle muntern, fröhlichern; die mittlern für alle weichern, sanftern Empfindungen schicklicher sind: So sind es die tiefen wieder für alle traurigen, schauervollen, ligalbern. Daher ist Hase in der Zeile:

Sacri orrori, ombre felici!

mit den drey ersten Wörtern immer weiter in die Tiefe gestiegen; das dritte hat er auf einmal in die Höhe gelegt.

Aber noch unendlich besser malt die Musik die Empfindungen, indem sie in die Vorstellung von diesen entsprechenden Nervenerschütterungen und besonders in die Folge derselben, durch eine

weise

weise Wahl des Tons, der Tonart, der Harmonie, Melodie, Taktart, Bewegung, alle die oben bemerkten Analogieen mit den Empfindungen bringt, der Harmonie mehr oder weniger Reichthum oder Armuth, Leichtigkeit oder Schwierigkeit giebt, die Melodie durch nähere oder entferntere Verhältnisse fortschreiten läßt, die Bewegung schneller oder langsamer, gleichförmiger oder ungleichförmiger macht, u. s. w.

Zweytens erklärt sich, warum der Musik die Malerey der Empfindungen am besten gelinge. Sie wirkt hier nehmlich mit allen ihren Kräften zusammengekommen; gebraucht hier mit eins alle ihre Mittel; concentrirt hier ihrer aller Wirkung. Dieses wird fast nie der Fall seyn, wenn sie nur die Gegenstände malt, welche Em-

pfundung veranlassen. Die letztern kann sie fast immer nur durch einzelne, schwache, und entfernte Aehnlichkeiten, die erstern durch eine Menge sehr bestimmter Aehnlichkeiten andeuten.

Drittens erklärt sich, warum gleichwohl auch diese Malerey der Empfindungen noch unvollständig bleibe? Wie schon oben bemerkt worden, so wird die Empfindung nicht anders individualisirt, als durch bestimmte Vorstellung des sie erweckenden Gegenstandes. Darinn aber bleibt die Musik immer unendlich zurück. Sie kann, durch vereinigte Kraft aller ihrer Mittel, nur Klassen, Arten, wenn gleich schon untere, bestimmtere Arten von Empfindungen angeben: Das mehr Specielle, das Individuelle, was erst aus der besondern Beschaffenheit und Beziehung

ziehung des Gegenstandes erkannt werden muß, bleibt eben deswegen, weil sie diese besondere Beschaffenheit und Beziehung nicht zugleich andeuten kann, ebenmäßig unangedeutet.

Aus den beyden letztern Bemerkungen, die ich richtig und einleuchtend glaube, folgen nun sogleich die zwey Regeln;

Die erste: Daß der Musiker immer lieber Empfindungen, als Gegenstände von Empfindungen malen soll; immer lieber den Zustand, worinn die Seele und mit ihr der Körper durch Betrachtung einer gewissen Sache und Begebenheit versetzt wird, als diese Sache und Begebenheit selbst. Denn man soll mit jeder Kunst dasjenige am besten ausführen wollen, was man damit am besten, am vollkommensten ausführen

kann. Besser also immer, daß man in einer Gewittersymphonie, dergleichen in verschiedenen Opern vorkommt, mehr die innern Bewegungen der Seele bey einem Gewitter, als das Gewitter selbst male, welches diese Bewegungen veranlaßt. Wenn gleich in diesem Phänomen so viel Hörbares ist, so geräth doch das Erstere noch immer besser, als das Letztere. Die Hüllerische Gewittersymphonie in der Jagd hat schon aus diesem Grunde einen ungezweifelten Vorzug vor der Philidorischen.

Es giebt aber noch einen andern, und wie ich glaube, wichtigern Grund dieser Regel. Denn da die Musik eigentlich für die Empfindung geschaffen ist; da bey ihr auf diesen Zwel alles hinwirkt: so kann es nicht fehlen, daß der Tonsetzer, auch wenn er bloß einen Gegenstand zu malen vorhat,

vorhat, nicht gewisse Empfindungen angebe, in welche sich die Seele einläßt und welche sie zu verfolgen wünscht. Nun aber wird sich fast immer finden, daß über dem Bestreben des Tonkünstlers, eine Sache oder Begebenheit nachzuahmen, die Seele auf eine widrige Art von Empfindung auf Empfindung verschlagen und in der ganzen Folge ihrer Vorstellungen irre gemacht wird.

Die zweyte Regel ist: daß der Tonsetzer keine solche Reihc von Empfindungen muß machen wollen, die von einer andern Reihc von Begebenheiten oder Betrachtungen abhängig, und deren Folge unbegreiflich oder gar widersinnig ist, so bald man nicht zugleich diese andere Reihc denkt, von welcher jene eben abhängt. Ich will mich näher erklären.

Sehen

Sehen Sie, daß das schönste accompagnirte Recitativ eines Hassen ohne die Singstimme, oder noch besser vielleicht, daß ein Vendaisches Duodram ohne die Rollen, bloß vom Orchester ausgeführt werde; was würden Sie in dem besten, mit dem feinsten Geschmak und der richtigsten Beurtheilung geschriebenen Stücke zu hören glauben? Ganz gewiß die wilden Phantasien eines Fieberkranken. Warum das aber? Offenbar, weil die Folge von Ideen oder Begebenheiten, aus welcher allein die Folge der Empfindungen konnte begriffen werden, aus dem Ganzen weggenommen worden. Und wird es nicht das Rehmliche seyn, wenn sich ein Tonsetzer vornimmt, wie das Einige wirklich gethan haben, in die Vorbereitungs-symphonie einer Oper schon

die

die ganze Folge von Empfindungen zu legen, welche während des Verlaufs der Handlung bey den Zuhörern sollen rege gemacht werden? Wie wenigstens ist die von Manchen bewunderte Symphonie, womit Rossini seinen Deserteur, so wie eine andere, womit er seine schöne Arsene eröffnet, immer nur sehr abgeschmackt vorgekommen.

Eine Symphonie, eine Sonate, ein jedes von keiner redenden oder mimiſchen Kunst unterſtütztes muſikaliſches Werk — ſobald es mehr als bloß ein angenehmes Geräuſch, ein liebliches Geſchwirre von Tönen ſeyn ſoll — muß die Ausſführung Einer Leidenschaft, die aber freylich in mannigfaltige Empfindungen ausgeht, muß eine ſolche Reihe von Empfindungen enthalten, wie ſie ſich von ſelbſt in einer ganz

in

in Leidenschaft versenkten, von aussen ungestörten, in dem freyen Lauf ihrer Ideen ununterbrochenen Seele nach einander entwickeln. Wenn ich eine noch nicht bekannt gewordene Theorie von den verschiedenen Ideenreihen und ihren Gesetzen hier voraussagen dürfte; so würd ich sagen, daß die Ideenreihe keine andere als die lyrische seyn muß.

Ich komme zu dem, was Sie vorzüglich von mir erwarten: zur Bestimmung der Regeln für die Singkomposition. Hier muß ich vor allen Dingen die Stimme von der Begleitung unterscheiden. Zuerst von jener.

Alles, was ich hier zu sagen habe, beruht auf den Unterschied von Malerey und Ausdruck, den man zwar längst gemacht, aber wie ich fürchte, noch nie ganz ins Licht gesetzt hat.

Eine

Eine bloße Idee des Verstandes ohne Beziehung auf unsre Begehrungskraft; die bloße kalte Vorstellung einer Sache, wie sie ist, ohne mit verbundene Vorstellung, ob sie gut oder böse sey? ob sie irgend einer der Neigungen unsrer Natur schmeichle oder zuwiderlaufe? ist kein ästhetischer für die schönen Künste schicklicher Gedanke; kein solcher, den der wahre Dichter schreiben, und am wenigsten, den er für die Musik schreiben wird. In jedem wahrhaftig poetischen, und noch mehr in jedem musikalischpoetischen, Gedanken muß also zweyerley können unterschieden werden: die Vorstellung des Gegenstandes, und die Vorstellung der Beziehung, welche dieser Gegenstand auf unsre Begehrungsvermögen hat; da wir ihn schätzen oder verachten, lieben oder hassen, dar-
über

über zürnen, erschrecken, oder uns freuen, ergötzen, uns davor fürchten oder uns darnach sehnen, u. s. w.

Mit einem Worte: in jedem solchen Gedanken muß zweyerley Können unterschieden werden: das Objektive und das Subjektive.

Um aller Verwirrung und Mißdeutung zu vorzukommen, erinnere ich: daß das, was ursprünglich Subjektives war, Objektives werden kann. Die Vorstellung einer Empfindung nemlich, sey es eines Andern oder unsre eigne Empfindung, kann Ursache einer neuen Empfindung werden; manchmal einer verschiedenen, sogar entgegengesetzten Empfindung. Die Freude eines Andern kann mich zum Zorn reizen; es kann mich betrüben, in mir selbst ein Wohlgefallen

an etwas, das meine Vernunft nicht billigt, gewahrt zu werden. In diesen Fällen ist die Freude und das Wohlgefallen das Objective; der Zorn und die Betrübniß das Subjective.

Nun heißt man Malen in der Singmusik: das Objective darstellen; hingegen das Subjective darstellen, heißt man nicht mehr Malen, sondern Ausdrücken.

Im Grunde zwar fällt beides unter unsern obigen Begriff von Malerey. Ausdruck könnte man erklären durch Malerey des Subjectiven, Malerey der Empfindung. Doch mögt ich nicht gerne sagen: Empfindung; eben weil das, was Empfindung ist, nicht immer das Subjective ist, nemlich die jetzt in der Seele herrschende Empfindung. — Subjectives, sagte ich oben, kann zu Objectivem werden; eben so, sage ich

jetzt, kann Ausdruck zu Malerey werden. Nehmlich, wenn Empfindung Gegenstand einer Empfindung ist, und der Musiker drückt jene, den Gegenstand aus, nicht diese; so malt er. Oder wenn ein Gegenstand gewöhnlicher Weise eine solche und solche Empfindung, in dem jetzigen Fall aber eine verschiedene, vielleicht ganz entgegengesetzte wirkt, und der Tonsetzer hat jene für diese gegriffen, so hat er nicht ausgedrückt, sondern gemalt.

Hiedurch nun, hoffe ich, ist die Regel völlig bestimmt und erklärt, die man dem Singkomponisten so oft wiederholt hat: Er soll ausdrücken, nicht malen.

Bewiesen braucht diese Regel kaum zu werden. Denn

Zuerst: Wenn das Objektive nicht an sich selbst Subjektives, wenn es äußre Sache oder

Bege

Begebenheit ist; so würde, nach einer der obigen Bemerkungen, der Singkomponist, der lieber malen als ausdrücken wollte, auf diejenige Wirkung arbeiten, die er am wenigsten erreichen kann. Und wenn auch das Objectiv ursprünglich Subjectives ist; so war es doch äußerst widersinnig, lieber die Empfindung malen zu wollen, die jetzt nicht die herrschende ist, als die, welche jetzt die ganze Seele des Sängers einnehmen soll.

Zweytens: Was soll der Gesang anders seyn, als die lebhaftste, sinnlichste, leidenschaftlichste Rede? Und was sucht nun der Mensch in Leidenschaft vor allem andern mit der Rede? Was ist ihm das Wichtigere? Ganz gewiß nicht, die Natur des Gegenstandes bekannt zu machen, der ihn in Leidenschaft setzt, sondern sich dieser Leidenschaft selbst zu entschütten, sie

mitzutheilen. Darauf arbeitet alles bey ihm, Ton der Stimme, Gesichtsmuskeln, Hände und Füße.

Also: nur Ausdruck erreicht den Zweck des Gesanges; Malerey zerstört ihn.

Wie aber, wenn zuweilen Malerey und Ausdruck zusammenfielen? Das will sagen: Wie, wenn zuweilen Malerey des Objektiven für Ausdruck des Subjektiven gelten; wenn wohl gar zuweilen der Ausdruck des Subjektiven ohne Malerey des Objektiven nicht geschehen könnte? —

Dieses aber ist wirklich so oft der Fall, daß ich wünschte, man mögte obige Regel lieber anders fassen; man mögte, statt zu sagen: der Singkomponist soll nicht malen, sondern ausdrücken, lieber nur so sagen: Der Singkomponist soll sich hüten, wider den Ausdruck zu malen.

Denn

Denn daß er gemalt hat, ist an sich noch kein Fehler; er kann es und darf es: nur dann wird's Fehler, wenn er das Unrechte, oder wenn er am unrechten Ort gemalt hat.

Die Einsicht hierinn beruht auf einem Unterschied in unsern Empfindungen, der vielleicht noch zu wenig bemerkt worden. Ich weiß ihn, in der Geschwindigkeit, nicht besser anzugeben, als wenn ich sage: bey der einen Art von Empfindungen verschmilzt, verliert sich das Subjektive ins Objektive; die Leidenschaft befriedigt sich nicht anders, als indem sie das Objekt so viel umfaßt, wie möglich; die ganze Seele demselben so viel nachbildet, als möglich: bey der andern Art von Empfindungen sieht Subjektives und Objektives einander deutlich entgegen; die Leidenschaft befriediget sich dadurch, daß sie die Seele in eine der Natur des Objekts ganz ent-

gegensiehbende Fassung setzt. Da durch diesen Unterschied die Empfindungen anders abgetheilt werden, als sie es in irgend einer der bekannten Klassifikationen sind, so wage ich eine neue Benennung, um mich kürzer ausdrücken zu können. Jene Art von Empfindungen will ich die homogenen, diese die heterogenen nennen.

Beispiele werden alles deutlicher machen. — Bewunderung eines großen oder erhabenen Gegenstandes, ist eine homogene Empfindung. Das betrachtende Subjekt nimmt so viel, wie möglich, die Natur und Beschaffenheit des betrachteten Objekts an; die Stimme wird voll, die Brust erweitert sich, sagt Home, wenn man große Gegenstände denkt. Denkt man erhabne, so richtet man das Haupt empor, erhebt Stimme und Hände. Das Subjekt sucht sich auf alle Art dem Objekt nachzubilden.

Bei der Verehrung, der Anbetung ist das schon anders. Hier setzt sich das Subjekt dem Object entgegen; fühlt seine Schwäche, Niedrigkeit, Kleinheit, Unvollkommenheit im Verhältnisse gegen dieses Object: das Haupt beugt sich; Stimme und Hände sinken nieder.

Eben so und noch mehr mit der Furcht. Die Größe, die Stärke, die im Object wahrgenommen wird, ist gegen das Subjekt gerichtet; je größer, je stärker also jenes, desto niedriger, desto schwächer dieses: je voller, erhabener, prächtiger die Malerey seyn würde; desto schwächer, gesunkener, kleinlauter ist der Ausdruck.

Daraus ergibt sich nun sogleich die Regel: bey homogenen Empfindungen ist Malerey Ausdruck; bey heterogenen zerstört Malerey den Ausdruck.

Aber darum darf nun doch der Tonkünstler, auch wo ihm wirklich die Malerey erlaubt ist, nicht ins Wilde hinein malen. Ich will die Kunsteln, die bey dieser Regel zu merken sind, nur ohne Beweis hiehersetzen, weil ich denke, daß sie sich aus dem Obigen selbst beweisen.

Erstlich: An dem zu malenden Object können sich mehrere musikalisch malbare Prädikate finden: der Tonsetzer muß Acht geben, daß er nur diejenigen fasse, die in der jedesmaligen Ideenreihre von der Seele beachtet werden. An dem Begriffe Meer z. B. können, in der jetzigen Verbindung der Gedanken, vielleicht nur die Gefahren, die Tiefe, der weite Umfang in Betrachtung kommen: es wäre der offenbarsie Fehler wider den Ausdruck, wenn man in diesem Fall das sanfte Schlagen der Wellen malte. Wenn ich mich von so vielen Jahren her recht erinnere;

so ist Haffe in der schon oben angeführten Urie der S. Elena von diesem Fehler nicht frey geblieben. Die Dehnung, die er in den Zeilen:

Questo è il suol, per cui passai

Tanti regni e tanto mar

dem letzten Worte, nach italienischem Gebrauch, gegeben hat, drückt ein sanstes Wallen aus, woran hier die singende Elena namöglih denken konnte. Ueberhaupt war hier diese Idee ganz und gar nicht zu malen. Aber es ist unglaublich, wie sehr, auch bey unsern Genievollestn Tonsetzern, der italienische Singsang den Ausdruck zerstört hat.

Zweytens: Wenn an dem ganzen Begriffe nichts, als gerade so ein Prädikat, musikalisch malbar ist, was in der jetzigen Ideenreihhe nicht auf eine vorzügliche Art die Aufmerksamkeit reizt; so muß sich der Tonsetzer aller aus-

bildenden Malerey enthalten, und nur schlechtweg deklamiren.

Drittens: Aus der ganzen Reihē von Vorstellungen muß er urtheilen, wie wichtig jede einzelne sey; wie lange, mit welchem Grade von Interesse die Seele dabey verweile, und also, wenn der Fall eintritt, daß Malerey Ausdruck wird, wie tief er sich in die Malerey einlassen dürfe. Wenn er statt des Hauptbegriffs, auf den die ganze Seele sich hinrichtet, um den sich alle andern herum bauen und sich in ihm einigen, einen der Nebengriffe hascht, um ihn vorzüglich auszumalen: so ist das völlig eben derselbe Fehler, als wenn er einen falschen Accent setzt; ja, weil die Malerey nicht so schnell, wie ein Ton, vorüberschlüpft, ein noch unangenehmerer Fehler.

Viertens: der ärgste Verstoß wider den Ausdruck wäre, wenn der Tonsetzer nicht die Idee, sondern

sondern das Wort malte; wenn er vielleicht eine Vorstellung ausbildete, die in der Rede verneint und aufgehoben wird; wenn er sich an das bloße Bild, an die Metapher hielte, statt sich an die Sache zu halten. — Doch vor Fehlern dieser Art sollte man gar nicht warnen; denn wer sie begehen kann, an dem ist alle Warnung verlohren.

Ich setze noch ein Paar Anmerkungen hinzu, um Einwürfen, die Sie mir etwa machen könnten, vorzubeugen.

Zuerst kann es kommen, daß auch bey heterogenen Empfindungen Malerey zufälliger Weise Ausdruck ist. Der Gegenstand der Verehrung z. B. sey die Demuth, die Sanftmuth, die Untertwürfigkeit eines Heiligen; der Gegenstand der Furcht sey die Unsicherheit der umgebenden Finsterniß, ein in dieser Finsterniß vernommenes

nes tiefes, fernes, unterbrochenes Getöse; so kann der Tonseher fast keinen andern Ausdruck wählen, als womit er auch den Gegenstand malen würde.

Zweytens kann es kommen, daß die Malerey eines Nebenumstandes, der eigentlich nicht in der Ideenreihc sollte beachtet werden, entweder selbst zum Ausdruck hilft, oder ihn wenigstens doch nicht hindert. Dasse hat in dem mehrmalen angeführten Oratorium bey der Arie:

Del Calvario già sorger le cime
 Veggo altere di tempio sublime,
 E i gran Duci del Rè delle sfere
 Pellegrini la tomba adorar

eine solche Malerey eines Nebenumstandes angebracht, die wenigstens mein Gefühl nicht beleidiget hat. Er malt die Ankunft der großen Heerführer

föhret durch einen prächtigen maßmäßigen Satz, der zu der freudig erhabnen Empfindung, welche durchs Ganze der Urie herrschen soll, gar nicht übel zu passen scheint. Dergleichen nur scheinbare Vernachlässigungen der Regeln begehrt das Genie in allen Künsten, und die Kritik hat Unrecht, es darüber in Anspruch zu nehmen. Aber gleich Unrecht hat man, wenn man deswegen dem Genie erlaubt, sich über alle Regel hinauszusetzen. So lange das Genie wirklich Genie ist, bleibt es gewiß in der Regel, und scheint sie nur darum zu übertreten, weil die Regel noch nicht hinlänglich bestimmt und eingeschränkt war.

— Wirklich herrscht noch so ziemlich in allen Künsten zwischen ihrer Theorie und ihren Werken das Verhältniß: daß man weniger die Theorie brauchen kann, um die Werke dadurch zu

vervollkommen, als die Werke, um die Theorie zu berichtigen. —

Was ich von der Begleitung der Instrumente zu sagen habe, läuft hauptsächlich darauf hinaus: daß hier weit mehr Malerey, als in der Singstimme erlaubt ist. Daher haben auch die besten ausdrucksvollsten Tonsetzer im Accompagnement ihrer Vrien, und vorzüglich ihrer Recitative, nicht immer bloß den Ausdruck der Empfindung fortgesetzt, sondern oft auch durch Darstellung des veranlassenden Gegenstandes ihn zu unterstützen und zu heben gesucht. Graun hat in der bekannten Arie:

Wenn ich am Rande dieses Lebens

Abgründe sehe, u. s. w.

prächtige Malerey des gefährdeten Nüchterns in die Begleitung gelegt, und es ist kein Schüler;

ter; in der Singstimme hingegen ist offenbarer Fehler.

Indessen muß auch in der Begleitung die Malerey nur wesentliche, auf die Empfindung einfließende, Prädikate des Objekts darstellen, und nicht so heterogen mit dem Ausdrucke seyn, daß sie, anstatt die Empfindung zu unterstützen, sie zerstöre. Dieses wäre z. B. der Fall, wenn eine ernsthafte Gedankenreihung von einer komischen Malerey unterbrochen würde. Ein neuer oder vielmehr erst seit einiger Zeit recht bekannt gewordener und sonst vortreflicher Tonseger hat hierinn öfter gefehlt. Es thut die widrigste Wirkung von der Welt, wenn in einem durch und durch ernsthaften und selbst erhabnen Stücke das Schlagen des Herzens mit Pizzicato begleitet, oder das Zischen

der

der Schlangen von den Violinen nachgeahmt wird.

Wenn es in einem Briefe an Sie nicht zu unschicklich wäre, so würd ich die herausgebrachten Regeln auch noch auf Deklamation und Pantomime anwenden. Denn in der That gelten sie für alle energischen Künste. Doch diese Anwendung macht sich auch von selbst, sobald man von diesen Künsten und den Mitteln, wodurch sie wirken, nur den geringsten Begriff hat.

Ich bin mit größter Hochachtung u. s. w.

