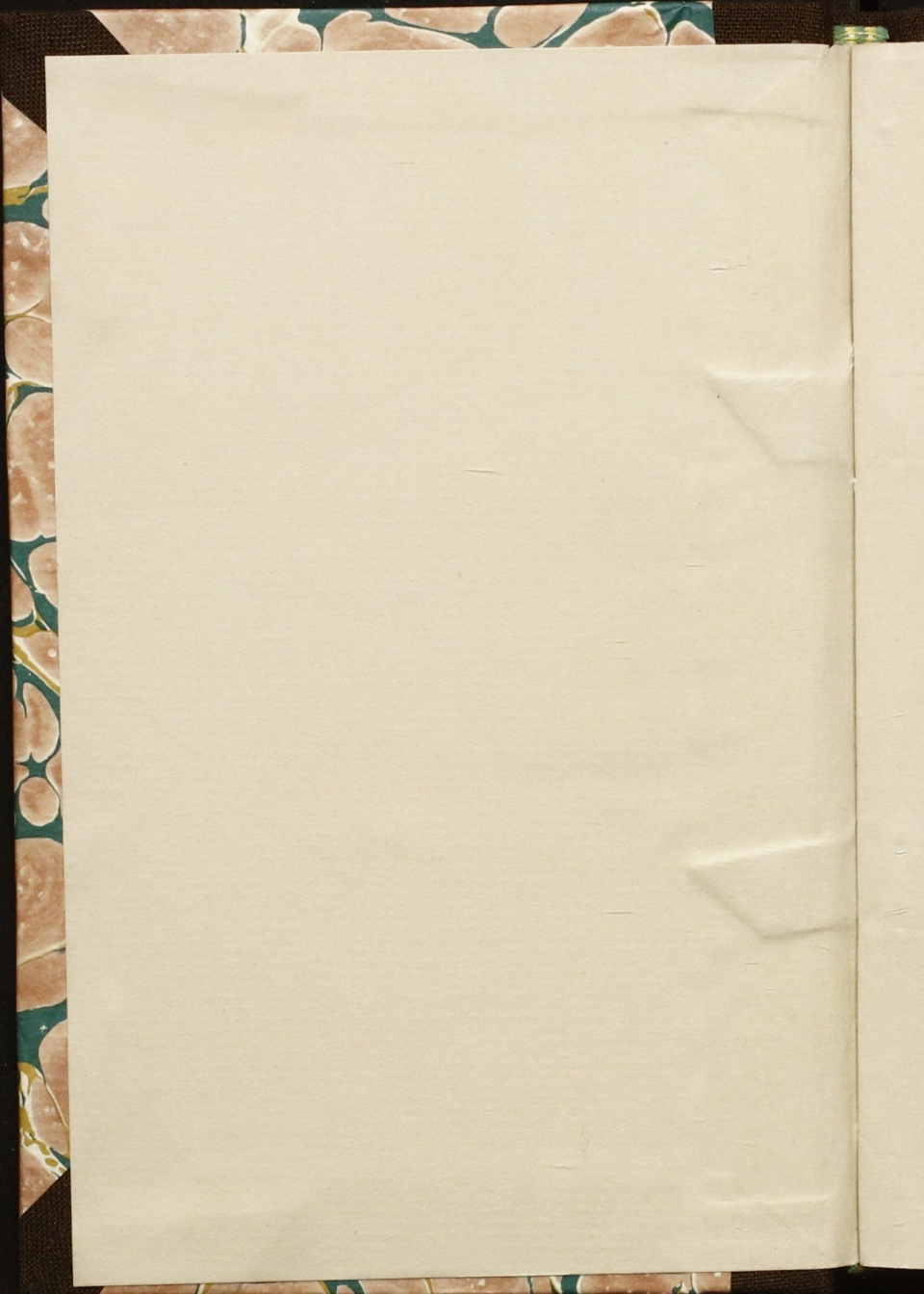


goe

461



Goe 461

oo
no

~~oo no~~

G. Meyer.
1836.



Ueber
Die musikalische Malerey.

An den Königl. Kapell-Meister,
Herrn Reichardt

von
J. J. Engel.



Berlin 1780.
Bey Christian Friedrich Voss und Sohn.

Goedake erm.

J[ohann] J[akob] E.



Goe 461

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 Musik 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 hie

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 Venezianische Ausdruck in der Ariadne ist die vollständigere Malerey des Brüllens.

In

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

Erstlich: Je mehr er mit seinen Vorstellungen ins Besondere, ins Individuelle geht; je mehr er ihnen durch nähere Bestimmung Sinnlichkeit 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 kömmt, 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 Wortes: 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 angebeutet würde, sondern durch sich selbst, als solche
und

und solche Eindrücke auf unser Gehör: Der
 Tonsetzer 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
 Gegenstände 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.

Zweys

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

Es giebt nemlich 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 Tonleser auf, und malt den schnelleren

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

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

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

mung

nung indgemein nur so unbestimmt, warum es, ohne Hülfe der Worte, so schwer ist, den malenden Tonseker 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 hievon.

Die sämmtlichen transcendentellen Aehnlichkeiten, welche zu dieser Nachahmung dienen, hier anzuführen, wäre eben so überflüssig, als es unmöglich wäre. Die Natur geht hier so sehr

ins

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 Tonseker 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 nur
braucht's

brauchs 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 kömmt

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 Aß 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 Aß Dur transponirt, würde fast unkennt-

unkenntlich werden. Das Nehnliche 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 misscheinender Unregelmäßigkeit geschieht, ob die Verzierungen einfach, oder mannigfaltig und reich sind, u. s. f. Ich zweifle, ob sich alles, was hier in Betrachtung kömmt, angeben lasse.

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

Be:

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 Wohlklange. 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 unzertrennlich 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

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 setz 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 Mitsreude.

Zweytens: Jede Art leidenschaftlicher Vorstellungen unterscheidet sich durch die Fülle, den Reichthum der mehrern darinn vereinigten Vorstellungen; durch die größere Mannigfaltigkeit des Vielen, 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 Beispiele zu geben, so sind erhabne Vorstellungen von vielem schwerem Inhalt; der Gang ist langsam: fröhliche Vorstellungen sind von leichtem faßlichem Inhalt; der
Gang

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

Aus diesen Bemerkungen erklärt sich

Erflich: 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 hinueis-

sen; so erweckt dagegen der Schall der Trompete und das Rollen der Pauken eben so unwiderstehlich zu freudig erhabnen Empfindungen. Und wenn die höhern Töne für alle muntern, frohlichern; die mittlern für alle weichern, sanftern Empfindungen schicklicher sind: So sind es die tiefen wieder für alle traurigen, schauervollen, kügüßern. Daher ist Haffe 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 zusammengenommen; 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 aus-
deuten kann, ebenmäßig unangebeutet.

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 Empfindun-
gen malen soll; immer lieber den Zustand, wo-
rinn die Seele und mit ihr der Körper durch
Betrachtung einer gewissen Sache und Begeben-
heit versetzt wird, als diese Sache und Begeben-
heit selbst. Denn man soll mit jeder Kunst das-
jenige am liebsten ausführen wollen, was man das-
mit 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 Hillerische 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 Zweck 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 Reihhe von Empfindungen muß machen wollen, die von einer andern Reihhe von Begebenheiten oder Betrachtungen abhängig, und deren Folge unbegreiflich oder gar widersinnig ist, so bald man nicht zugleich diese andere Reihhe denkt, von welcher jene eben abhängt. Ich will mich näher erklären.

Sehen

Sehen Sie, daß das schönste accompagnirte Recitativ eines Haffe ohne die Singstimme, oder noch besser vielleicht, daß ein Bendaisches Drama 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 Phantasieen 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 Dehnliche 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? Mir wenigstens ist die von Manchen bewunderte Symphonie, womit Rossini seinen Deserteur, so wie eine andere, womit er seine schöne Arsene eröffnet, immer nur sehr abgeschmakt 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 Ausführung Einer Leidenschaft, die aber freylich in mannigfaltige Empfindungen ausgeht, muß eine solche Reihung 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 voraussetzen 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 verbundenen 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 unser Begehrungsvermögen hat, da wir ihn schätzen oder verachten, lieben oder hassen, darüber

über

über zürnen, erschrecken, oder uns freuen, ergötzen, uns davor fürchten oder uns darnach sehen, 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 zuvorkommen, 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 verschiednen, sogar entgegengesetzten Empfindung. Die Freude eines Andern kann mich zum Zorn reizen; es kann mich betrüben, in mir selbst ein Wohlgefallen

an

jest, 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 Tonseser 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 Objektive ursprünglich Subjektives ist; so wär es doch äußerst widerfönnig, 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 lebhafteste, 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 einen Unterschied in unsren 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 steht Subjektives und Objektives einander deutlich entgegen; die Leidenschaft befriediget sich dadurch, daß sie die Seele in eine der Natur des Objekts ganz ent-

gegensiehende Fassung fest. 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.

Ben

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

Eben so und noch mehr mit der Furcht. Die Größe, die Stärke, die im Objekt wahrgenommen wird, ist gegen das Subjekt gerichtet; je größer, je stärker also jenes, desto nichtiger, 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 Regeln, die bey dieser Regel zu merken sind, nur ohne Beweis hieher setzen, weil ich denke, daß sie sich aus dem Obigen selbst beweisen.

Erstlich: An dem zu malenden Objekt können sich mehrere musikalisch malbare Prädikate finden: der Tonsetzer muß Acht geben, daß er nur diejenigen fasse, die in der jedesmaligen Ideenreih 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 offenbarste 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

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

Questo è il suol, per cui passai

Tanti regni e tanto mar

dem leyten Worte, nach italienischem Gebrauch,
gegeben hat, drückt ein sanftes Wallen aus, wor-
an hier die singende Elena unmöglich denken
konnte. Ueberhaupt war hier diese Idee ganz
und gar nicht zu malen. Aber es ist unglanblich,
wie sehr, auch bey unsern Genievollsten Tons-
setzern, der italienische Gesang den Ausdruck
zerstört hat.

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

bildenden Malerey enthalten, und nur schlecht
weg deklamiren.

Drittens: Aus der ganzen Reihe von Vor-
stellungen 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 herumbauen und sich in ihm einigen,
einen der Nebenbegriffe 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, vor-
überschlüpft, 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 Unterwürfigkeit eines Heiligen; der Gegenstand der Furcht sey die Unsicherheit der umgebenden Finsternis, ein in dieser Finsternis vernommenes

nes tiefes, fernes, unterbrochnes Getöse; so kann der Tonsetzer 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 Ideenreihē sollte beachtet werden, entweder selbst zum Ausdruck hilft, oder ihn wenigstens doch nicht hindert. Hasse hat in dem mehrmalen angeführten Oratorium bey der Arie:

Del Calvario già forger le cime
Veggio 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

föhre durch einen prächtigen marschmäßigen Satz, der zu der freudig erhabnen Empfindung, welche durchs Ganze der Arie herrschen soll, gar nicht übel zu passen scheint. Dergleichen nur scheinbare Vernachlässigungen der Regeln begeht 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 gewis 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 Verhältnis: daß man weniger die Theorie brauchen kann, um die Werke dadurch zu ver-

bervollkommen, 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 Arien, 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. Braun hat in der Bekannten Arie:

Wenn ich am Rande dieses Lebens

Abgründe sehe, u. s. w.

prächtige Malerey des gefürchteten Nichtes in die Begleitung gelegt, und es ist kein Fehler;

ter; in der Singstimme hingegen ist offener 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 neuerer oder vielmehr erst seit einiger Zeit recht bekannt gewordener und sonst vortrefflicher Tonsetzer hat hierinn öfter gefehlt. Es thut die widrigste Wirkung von der Welt, wenn in einem durch und durch ernsthaften und selbst erhaltenen 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.

[Ed. B. 162]

Goe 461

ULB Halle

3

001 368 656



(f)

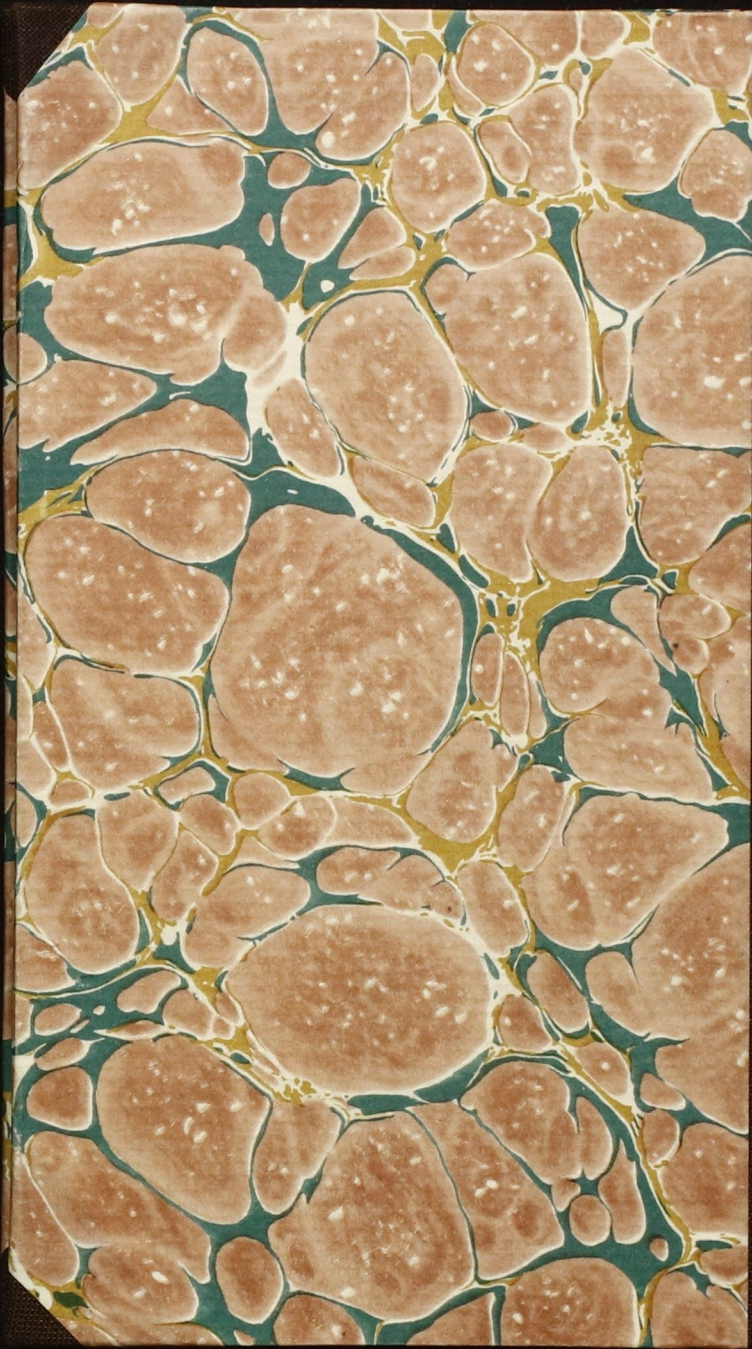
v. 18



Goe 461

07.2001 Pd.







inches

Centimetres

Farbkarte #13

B.I.G.

Blue

Cyan

Green

Yellow

Red

Magenta

White

3/Color

Black

Ueber Musikalische Malerey.

Königl. Kapell-Meister,
n Reichardt

von
S. J. Engel.



Berlin 1780.
n Friedrich Wof und Sohn.

