



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Zur ästhetischen Erziehung.

urn:nbn:de:gbv:46:1-908

Zur ästhetischen Erziehung.*)

Im November und December 1869 hat im „Verein für Familien- und Völkserziehung“ in Berlin Bruno Meyer sechs Vorträge über ästhetische Pädagogik gehalten. Diese hat er jetzt nachträglich noch, sachlich durchaus unverändert, aber mit zahlreichen zum Theil sehr ausführlichen Excursen, durch den Druck veröffentlicht. Auf dem Titelblatte des Buches steht als prahlerisch-bescheidenes Motto das Goethe'sche Wort: „Alles Gescheidte ist schon gedacht worden; man muß nur versuchen, es noch einmal zu denken.“

Bruno Meyer zählt ohne Zweifel zu unsern geistvollsten, gebildetsten und kenntnißreichsten Journalisten; seine scharfe und glänzende Feder ist unermüdblich für die Bildung und Aufklärung des Volkes thätig. Ihm einmal in einer größeren, durchgeführten Arbeit, als es ein Journalartikel ist, zu begegnen, ist längst ein geheimer Wunsch von uns gewesen, und so haben wir denn sein Buch bei seinem Erscheinen mit dem lebhaftesten Interesse zur Hand genommen und können versichern, daß wir ihm ein paar äußerst lehrreiche und genußreiche Tage verdanken.

Gegen den Anspruch, daß er in seinen Vorträgen das Gebiet der ästhetischen Pädagogik habe systematisch und erschöpfend darstellen wollen, verwahrt sich der Verfasser selbst. In der That haben die Vorträge weder in ihrer Gesamtheit noch im Einzelnen irgend etwas, das einem System ähnlich sähe; jeder von ihnen ist nur eine glänzende Kette von mehr oder weniger zusammenhängenden, mehr oder minder treffenden Aperçus „aus“ der ästhetischen Pädagogik. Charakteristisch hierfür sind schon die am Ende zahlreicher kleinerer Abschnitte stehenden Gedankenstriche; eben da, wo die Gedankenverbindung fehlt, da stellt ein Gedankenstrich zur rechten Zeit sich ein. Hieraus soll dem Verfasser keinerlei Vorwurf erwachsen. Die ästhetische Pädagogik ist zum guten Theil eine terra incognita, freilich wie wir zu unserer Beschämung bekennen müssen, eine terra incognita in unserer allernächsten Nähe. Da wäre es denn sehr unbillig, den, der uns dies unbekannte Land erschließt und eine Reihe seiner köstlichsten Produkte uns zuführt, anstatt ihm aufrichtig dafür

*) Aus der ästhetischen Pädagogik. Sechs Vorträge von Bruno Meyer. Berlin. Gebrüder Paetel. 1873.

zu danken, zu schelten, daß er das Land nicht auch im Nu in ein wohlcultivirtes verwandelt habe.

Der erste der sechs Vorträge handelt von der Stellung und der hohen Wichtigkeit des Aesthetischen in der Pädagogik überhaupt. In den vier folgenden bespricht Bruno Meyer die einzelnen in Frage kommenden Gebiete — Sprache und Literatur — Musik — die künstlerischen Lebensformen (Körperbewegung, körperliche Beredsamkeit, Turnen, körperliche Uebungen, Tanz) — die bildenden Künste. In jedem dieser Vorträge bringt er allgemeine ästhetische Erörterungen über den Gegenstand, beleuchtet dann dessen pädagogische Bedeutung, vor allem die sittliche Wirkung, die er bei richtiger Benutzung ausüben kann, giebt ein Bild von der dermaligen pädagogischen Behandlung des betreffenden Stoffes und deutet die Wege zu ihrer wünschenswerthen Hebung und Besserung an. Der letzte Vortrag stellt dann nochmals im Zusammenhange das Idealbild der Praxis gegenüber und zeigt, soweit es nicht schon in den vorhergehenden Vorträgen gelegentlich geschehen ist, die Mittel, welche anzuwenden seien, um diesem Idealbilde nahe zu kommen. In den beigegebenen Excursen führt der Verfasser das im Texte bisweilen nur Angedeutete noch weiter aus, verfiel unterschiedliche paradoxe Behauptungen, wegen deren er im mündlichen Verkehr bereits Widerspruch erfahren hatte, und nimmt Stellung zu einzelnen gerade die Gegenwart lebhaft bewegenden „Zeit- und Streitfragen“.

Da wir die Absicht haben, auf ein paar einzelne Punkte der Meyer'schen Vorträge, mit denen wir uns nicht einverstanden erklären können, näher einzugehen, so müssen wir, was das Ganze betrifft, bei dieser kurzen Inhaltsangabe es bewenden lassen, indem wir das höchst anregende Buch nicht nur allen Schulmännern — namentlich der jüngeren und methodischen Neuerungen zugänglichen Generation unter ihnen — sondern auch allen gebildeten Mätern aufs wärmste und dringendste empfehlen.

Daß Bruno Meyer der Ioddrigen Praxis gegenüber mit äußerster Strenge am Ideal festhält, ist nur zu billigen. Doch will es uns bisweilen so scheinen, als wenn er die Wirklichkeit gar zu schwarz gezeichnet habe und allzu geneigt gewesen sei, persönliche Erfahrungen ohne Weiteres zu verallgemeinern, anderseits, als ob er seine Anforderungen bisweilen gar zu hoch hinaufschraube. Das erstere gilt z. B. von unserm Turn-, das letztere von unserm Gesangsunterrichte. Dazu kommt, daß man nach den schroffen und wegwerfenden Urtheilen, die Bruno Meyer über alles mögliche fällt, hinterher durch seine eigenen Vorschläge, auf die man doch nun sehr gespannt ist, mitunter etwas enttäuscht wird. So sind wir z. B. fest überzeugt, daß hunderte von Lehrern, wenn sie seinen letzten Vortrag gelesen haben, sagen werden: „Das läuft doch schließlich auf weiter nichts hinaus, als auf ein in größtem Umfange be-

triebenes Bilderbegucken.“ Am meisten disputabel aber erscheinen uns seine Auslassungen über Sprache und Musik. Hier wollen wir einige Punkte herausgreifen.

Mit kräftiger Ueberzeugung und mit überzeugender Kraft tritt Bruno Meyer für die hohe und durch keinen anderen Unterrichtsstoff zu ersetzende pädagogische Bedeutung der Sprache in die Schranken. Nach drei Seiten betrachtet er sie: mit Rücksicht auf die Grammatik, auf die Stilistik und auf die Kunstschätze der Literatur.

Auf unseren grammatischen Unterricht ist nun Bruno Meyer sehr übel zu sprechen; er nennt die Grammatik, wie sie „auf den Schulen gelehrt werde, „eine Kumpelkammer voll geistloser, zum Theil grundsalscher, großentheils antiquirter Darstellungen der Neußerlichkeiten sprachlicher Erscheinungen“ und die Grammatiken „Herbarien der Sprachformen, in denen sie aus dem Zusammenhang gerissen und systematisch sortirt fix und fertig neben einander liegen“; „auf das stachelige Drahtgerippe von Paradigmen und Regeln gebracht“ erscheine die Sprache als „ein wüstes Gemenge von Zufälligkeiten und Willkürlichkeiten“. Statt dessen gelte es aber vielmehr das Wesen der Sprache zu erkennen; und zwar dürfe diese Erkenntniß nicht als die Spitze, sondern sie müsse als die Basis alles sprachlichen Unterrichts angesehen werden. Der Weg, der von den einzelnen grammatischen Formen ausgehe, sei ein Irrweg; er gebe ein Uebermaas von Mitteln ohne eine Idee von dem Zwecke, dem sie dienen, und hinterdrein Zwecke, deren natürlicher Zusammenhang mit den Mitteln zerrissen sei und nur mit Hülfe von lauter einzelnen Anknüpfungen nothdürftig ersetzt werde. Der Gedanke sei das erste, von ihm müsse ausgegangen und die sprachliche Form für ihn gefunden werden. Nur diejenigen Formen, deren Nothwendigkeit und eventueller Gebrauch klar vor Augen liege, dürfen gelernt werden. So werde die Sprache vor dem Auge des Lernenden gewissermaßen erfunden. Endlich müsse man auch auf die Bedeutung, die Entstehung und die Bildungsgesetze der Formen eingehen.

Hierin ist zweierlei auseinander zu halten, eine Umgestaltung der Methode und eine Verminderung, beziehentlich Vermehrung des Stoffes. Wenn wir Bruno Meyer recht verstehen, so ist er ein Anhänger der kurzweg sogenannten analytischen Methode. Dem Schüler soll die Grammatik nicht als etwas Fertiges entgegengebracht werden, sondern er soll, von dem Gedanken, also etwa von dem Texte eines Schriftstellers ausgehend, das Gebäude der Grammatik sich selbst errichten. Das klingt außerordentlich verlockend, ist aber in der Ausführung mit den unübersteiglichsten Schwierigkeiten verknüpft. Die Erfahrung hat es gelehrt. Bruno Meyer bedauert unendlich — wir auch —, daß er nicht durch Beispiele der Sache mehr Anschaulichkeit geben könne; er meint, das werde ihn zu weit führen. O ja, viel, viel zu weit! Hier und

da ist ja im Privatunterricht der Versuch gemacht worden, den Sprachunterricht in der vorgeschlagenen Weise zu betreiben, doch ist man bald davon zurückgekommen und hat in die bisherige Methode mit guter Manier wieder einzulenken gesucht. Vor allem war nirgends in der Literatur ein Text aufzutreiben, der zur Anwendung dieser Methode sich geeignet hätte; man mußte also entweder vorhandene Texte (Homer's Odyssee, Livius) dazu präpariren oder selbst Texte schaffen. Beides ist in kläglichen und spielenden Anfängen stecken geblieben. Sodann erwies sich auch der ganze Weg als ein kolossaler Umweg. Schüler, die 3 Jahre lang das beklagenswerthe Material dieses Experimentes abgegeben hatten, laborirten an der äußersten Confusion in grammatischen Dingen, während andere, die sich ein Jahr lang tapfer mit dem „stacheligen Drahtgerippe der Paradigmen“ herumgeschlagen hatten, die schönste Ordnung und Klarheit in ihren kleinen Köpfen hatten. Hier und da ist wohl einmal von einem besonders geistvollen Lehrer an einem besonders talentvollen Schüler im Einzelunterricht — wohlgemerkt, nie im Klassenunterricht — ein glänzendes Resultat mit der so sehr gerühmten Methode erreicht worden, aber das sind spärliche Ausnahmen. Bruno Meyer's „bemächtigt sich eine förmliche Nüchternheit“, wenn er die Unbehüllichkeit beobachtet, mit der die Schüler bei unserm jetzigen Unterricht aus dem unheimlichen grammatischen Brei im gegebenen Falle die etwa brauchbaren Krümel hervorsuchen. Etwas ähnliches hat auch Adolf Bacmeister einmal über unsere Rechtschreibung geäußert; er nannte es auch ein „rührendes Schauspiel“, mit anzusehen, welche Summe von geistiger Arbeit von den kleinen Athleten aufgewandt werden müsse, um die widerstrebenden Formen des geistigen Stoffes zu fassen, zu umklammern und niederzuwerfen, bis sie dem Sieger den unbedingten Gehorsam schwören und leisten. Das ist wirklich eine überflüssige Sentimentalität. Ist denn schon einmal Jemand in diesen Kämpfen erlegen? Geht nicht jeder als Sieger daraus hervor? Der Trieb des Gedächtnisses ist in den Jahren der Kindheit ein so wunderbar starker, daß es geradezu unverantwortlich wäre, ihn brach liegen zu lassen und statt dessen eine andere Kraft zu Hilfe zu rufen, die anfänglich ja weit schwächer ist als das Gedächtniß, erst allmählich erstarkt und dann das Gedächtniß ablöst: die Einsicht. Das einzige was man thun kann und muß, ist eine vernünftige Abgränzung des grammatischen Stoffes, und das ist der zweite Punkt, den Bruno Meyer berührt hat. Auf der einen Seite muß hier weniger, auf der andern etwas mehr geboten werden. Unsere Grammatiken, namentlich die des Griechischen und Lateinischen, sind noch immer im etymologischen wie im syntaktischen Theile viel zu vollgepfropft mit Ausnahmen und Besonderheiten aller Art, die in dem Umkreise der uns erhaltenen literarischen Denkmäler wohl hier oder da einmal aufstoßen, die aber dem Schüler im Bereich seiner Classiker-

lectüre nun und nimmermehr begegnen werden. Dieser werthlose Ballast muß über Bord geworfen werden und wird es auch. Auf der andern Seite muß dafür, wie dies Bruno Meyer richtig hervorgehoben hat, auf die Bedeutung und Entstehung, auf die Bildungsgesetze der Formen eingegangen werden. Und nach dieser Seite hin ist glücklicherweise bereits schon so viel geschehen, so viel, daß man beinahe schon wieder Halt rufen möchte. Georg Curtius hat den Ruhm, die gesicherten Ergebnisse der vergleichenden Sprachforschung in seiner unübertrefflich einfachen und lichtvollen Darstellung der griechischen Formenlehre der Schule vermittelt zu haben. Tausend Dinge, die früher in unseren Grammatiken als Erzeugnisse der launischsten Willkür der Sprache figurirten, sind in seiner „Griechischen Schulgrammatik“ auf einfache, sinnvolle Bildungsgesetze zurückgeführt. Die fatale „Ausnahme“ ist auf ein verschwindendes Minimum beschränkt. Nicht eine Nüßung, sondern eine wahre Lust erfährt einen, wenn man die Kleinen an der Hand dieses Buches griechische Grammatik lernen sieht. Andere haben bereits versucht, Curtius' Methode auch für die lateinische Grammatik zu verwerthen, und selbst für die Grammatik der modernen Sprachen sind neuerdings Versuche in dieser Richtung aufgetaucht. Hier kann, wie gesagt, des Guten leicht zu viel geschehen. Das Lateinische wird auf einer früheren Stufe begonnen als das Griechische, und dieses Verhältniß umzukehren und mit dem Griechischen anzufangen ist keineswegs so ohne weiteres empfehlenswerth, wie sich Bruno Meyer das denkt; dazu sind die lateinischen Formen zum Theil viel abgeschliffener und in ihrem Baue viel weniger durchsichtig als die griechischen, und während man im Griechischen in der Regel eine unfehlbare Stütze des Gedächtnisses schafft, indem man zugleich mit der Kenntniß auch die Erkenntniß der Formen übermitteln kann, ist dieselbe Methode im Lateinischen eben so oft eine sehr umständliche und führt zu bedenklicher Verwirrung.

Zur ästhetischen Seite des Sprachunterrichts sich wendend zeigt Bruno Meyer, wie schon die Grammatik selbst gelegentlich auf Erwägungen führe, die über das Gebiet des Logischen hinausgreifen in das des Aesthetischen, wie dies dann in höherem Grade bei der Stilllehre und im höchsten bei der Betrachtung der Kunstschätze der Literatur, insbesondere der poetischen Literatur der Fall sei. Was Bruno Meyer von der Classifierlecture fordert: daß der Text des Schriftstellers nicht bloß als Beispielsammlung zur Grammatik angesehen, daß vielmehr das Verständniß für den Gedanken geweckt werden, der Blick immer auf den Zusammenhang des Ganzen gerichtet bleiben und die Gedankenentwicklung des Schriftstellers, die Harmonie zwischen Inhalt und Form aufgezeigt werden müsse, das alles sind triviale Forderungen, von deren vollster Berechtigung jeder Schulmann schon längst von ganzem Herzen überzeugt ist, die es aber freilich viel leichter ist aufzustellen als

jeden Augenblick zu erfüllen. Was unsere Universitätsprofessoren nicht zu Wege bringen, die doch täglich nur ein Colleg lesen, das soll der Lehrer leisten, der täglich vier, fünf Lektionen zu erteilen hat? Daß die Dialoge des Platon mehr sind, als ein Übungsbuch zum Uebersetzen, braucht Bruno Meyer heutzutage keinem deutschen Schulmeister mehr zu sagen; es ist aber eben keine Kleinigkeit, die „Kunst des Platon“ zu demonstrieren. Da ist es denn freilich leicht gesagt: „Es ist eine Annäherung, das wichtige Amt eines Pädagogen verwalten zu wollen, wenn man den höchsten, aber unabwiesbaren Anforderungen desselben kraft Begabung und Ausbildung nicht gewachsen ist.“ Es können eben nicht lauter Männer wie Bruno Meyer an unseren Schulen thätig sein. Sagt er doch selbst — mit einem etwas affectirten Latinismus —: „Schon lange bewege ich den Gedanken, einmal irgend ein kleineres Gedicht grammatisch-ästhetisch zu erklären, um aus der Sprachform die ästhetische Grundidee und die Ausgestaltung derselben mit ihrem besonderen Gepräge abzuleiten und zu beleuchten.“ Darauf läßt sich nur antworten: Bitte, genire dich ja nicht, sondern „bewege“ fröhlich weiter und laß dir zur Ausführung z. B. Goethe's „Sänger“ einmal angelegen sein. Wir sehen dieser deiner Leistung mit den gespanntesten Erwartungen entgegen.

Treffend ist es, was Bruno Meyer schließlich über die sittliche Macht ästhetischer Sprachbehandlung sagt. Bei der ethischen Einwirkung der Poesie, namentlich des Dramas, brauchen wir uns ja nicht aufzuhalten; daß aber selbst aus der rechten grammatischen und stilistischen Einsicht unmittelbare Folgen für die Sittlichkeit sich ergeben können, hat er treffend hervorgehoben wenn er sagt: „Die Achtung vor dem Sprachgesetze, das durch seine ästhetische Würde imponirt, wirkt gleich der vor jedem andern Gesetze, befreiend im wahren Sinne auf den Willen, indem sie ihn aus seiner selbsteigenen und ungewungenen Entschließung heraus dem Gesetze unterwirft.“

Mehr noch als in dem Vortrage über die Sprache hat unser Widerspruch sich geregt in dem über Musik. Wir wissen nicht, ob Jemand von Bruno Meyer überhaupt erwartet oder verlangt, daß er über Musik schreibe. Bloß um der lieben Vollständigkeit willen sich auf ein Gebiet zu begeben, auf dem mit der bloßen Spekulation am allerwenigsten auszukommen ist, das ist doch etwas gewagt. Fettinger hat in seiner „Deutschen Literaturgeschichte des 18. Jahrhunderts“ das musikgeschichtliche Kapitel von Nieß sich schreiben lassen, Huber in seiner „Geschichte des Jesuitenordens“ den Abschnitt über die Pflege der bildenden Künste durch die Jesuiten der Feder Meßmer's anvertraut. Das dürfte ein vorsichtigerer Weg sein, um zur Vollständigkeit zu gelangen.

Was zunächst die allgemeinen ästhetischen Erörterungen über Musik betrifft, so

begegnet uns schon hier ein sehr auffallender Vergleich: Bruno Meyer stellt den vortragenden Virtuosen mit dem Kupferstecher in Parallele! Wir fragen: Wozu überhaupt solche Analogieen? Musik und bildende Kunst haben so ganz verschiedene Voraussetzungen, sie schaffen in so verschiedenen Stoffen und auf so verschiedene Art — die eine ein Nebeneinander im Raume, die andere ein Nacheinander in der Zeit — daß beinahe alle solche Vergleiche schief ausfallen müssen. Und gerade in der Musik hat sich Bruno Meyer in höchst unglückliche Parallelen verrannt. Der Kupferstecher ist schaffender Künstler wie der Maler, dessen Bild er sticht, der Virtuoso ist bloß darstellender Künstler. Der Kupferstecher schafft auf dieselbe Weise wie der Maler, nur mit andern Mitteln: der eine auf der Leinwand mit Farbe und Pinsel, der andere zum Zwecke derervielfältigung mit dem Stichel oder der Nadiradel auf der Platte. Es ist völlig unfaßbar, wie man damit die Thätigkeit des Virtuosen vergleichen kann. Wenn wirklich das Verständniß von dem Wesen der beiden Künste ohne solche Parallele nicht vermittelt werden könnte — was wir entschieden in Abrede stellen — so läge doch ein anderer Vergleich viel näher. Ungefähr nämlich besteht zwischen dem Maler und dem Stecher ein und desselben Bildes ein ähnliches Verhältniß wie zwischen dem Componisten und dem Arrangeur. Wer ein Gemälde auf die Platte überträgt, übt eine ähnliche nachschaffende Thätigkeit aus, wie der, der ein Orchesterwerk für Clavier arrangirt. Beides ist keine bloß mechanische Uebertragung, sondern in der That eine Art schöpferischer Thätigkeit. Verleitet worden ist Bruno Meyer zu der verkehrten Parallele augenscheinlich durch seinen Mangel an praktischer Erfahrung in der Musik. Er kann sich nicht vorstellen, daß eben so, wie Jemand vom stillen Lesen eines Gedichtes Genuß haben kann, der Musiker ein Tonstück still lesend genießen könne; er behauptet, das musikalische Kunstwerk bedürfe in jedem Falle eines Vermittlers, der es in die hörbare Realität wirklicher Töne übertrage, und sei es auch nur die „andeutende Abbraviatur“ des Claviers oder die leise summende menschliche Stimme; ohne diesen Vermittler sei und bleibe das Kunstwerk todt. Ja, für den Laien todt, für Bruno Meyer todt, der sich durch diese eine Aeußerung sofort als Laien verräth. Das stille Lesen einer Partitur ist zweifellos ein größerer Genuß als das Anhören einer nicht ganz tadellosen Auführung, weil man mit dem geistigen Ohre alle Töne in absoluter Reinheit, den Rhythmus in absoluter Präcision, kurz das Ideal einer Aufführung hört, befreit von allen irdischen Zufälligkeiten. Einem Musiker braucht man das nicht zu beweisen, einem Laien läßt sich's nicht beweisen, er muß das eben auf Treu und Glauben hinnehmen. Wenn dieses Hören mit dem geistigen Ohre nicht möglich wäre, wie hätte Beethoven trotz seiner Taubheit eine Neunte Symphonie componiren können? Natürlich ist es ein gesteigerter Ge-

nuß, diese dem Geiste vorschwebende vollendete Aufführung nun in wirklichen materiellen Tönen zu hören; aber ist es nicht auch ein größerer Genuß z. B. Goethe's „Fischer“ gut vorlesen zu hören, als ihn bloß still für sich zu lesen?

Was dann die musikalische Erziehung betrifft, so stellt Bruno Meyer einen nicht ganz richtigen Satz an die Spitze. Er meint, die bloße Ausübung der Musik sei keiner erziehlischen Wirkung fähig; sie könne nur Werth haben als Mittel zum Zweck, als Durchgang zum Verständnisse der Musik. Was ist denn aber Ausübung der Musik? Bruno Meyer verwechselt wohl Uebung und Ausübung. Die Uebung, und zwar die mechanische Uebung wie das theoretische Studium ist Mittel zum Zweck; die Ausübung dagegen, d. h. die Umsehung des Tonwerkes in die Gegenwart, ist, wenn sie vollkommen ist, das Tonwerk selbst. Die Ausübung ist allerdings unvollkommen, wenn sie bloß auf mechanischer Fertigkeit basiert; vollkommene Ausübung schließt aber die Erkenntniß des künstlerischen Inhalts bereits ein.

Die Hauptschuld an der Mangelhaftigkeit unserer musikalischen Bildung trägt, so behauptet Bruno Meyer, das Clavier. Ueber das Clavier schüttet er die volle Schale seines Zornes aus: er nennt es das „lederne Clavier“, das „seelenlose Instrument“, ein „schwächliches Surrogat für Musik“, er wiederholt sogar den muthigen Schlachtruf, den Berthold Auerbach einst ertönen ließ: „Kartätschen in die Claviere!“ „Blase- und Streich-Instrumente“, sagt er, „bilden ihre Töne, und jeder einzelne produzierte Klang wird erst durch gewisse Manipulationen hervorgerufen, die in der verschiedensten Weise vorgenommen werden können, um dem Tone diese oder jene Färbung zu geben, jedesmal entsprechend der Stimmung, die zum Ausdrucke gebracht werden soll. Selbst die dem Clavier am nächsten verwandten Instrumente, wie Laute und Harfe, sind wunderbarer Modifikationen ihres Lautes fähig, je nachdem der Finger in die Saiten greift. Nur im Claviere liegen die sämmtlichen Töne, durch das Medium eines mechanischen Apparates erregbar, fix und fertig und bildungsunfähig alle unterschiedlos neben einander: ein Ball, der auf die Tasten fällt, bringt genau denselben Ton hervor, wie der ausgezeichnetste Spieler, und nur die Stärke des Tones ist nach Bedürfniß veränderlich.“

Hier gilt es zunächst einen schiefen Ausdruck zu berichtigen. Weder Blase- noch Streich-Instrumente „bilden ihre Töne“, sondern der in Bewegung gesetzte Athem und Bogen thut es, so gut wie beim Claviere der in Bewegung gesetzte Finger. Wir sagen absichtlich der Finger, und nicht der Hammer. Denn die Behauptung, daß es gleichgültig sei, ob eine Claviertaste vom größten Claviervirtuosen angeschlagen werde oder ob man einen Ball mit gleicher Stärke darauf fallen lasse, ist geradezu ungeheuerlich. Wer sich einbilden kann, daß das, was man Anschlag oder Tonbildung nennt, nichts

anderes sei, als die bis zur Sicherheit erhobene Fertigkeit, in einem Tonstücke jedem Tone seine besondere wohl abgewogene Stärke zu geben, der zeigt, daß er nicht die leiseste Ahnung davon hat, was man eigentlich unter „Anschlag“ versteht. Zu welchem Zwecke suchen denn angehende Virtuosen wenigstens einige Monate lang den Unterricht der größten Meister des Clavierspiels zu genießen? Etwa um zu lernen, wie man ein *decrecendo* gleichmäßig auf acht Takte vertheilt? Hat Bruno Meyer nie davon reden hören, daß Taustig einen ganz andern Anschlag hatte, als Rubinstein, und dieser wieder einen ganz anderen als Clara Schumann? Selbst der nüchternste Naturwissenschaftler wird, wofern er tiefere musikalische Bildung besitzt, ohne weiteres einräumen, daß das Räthsel vom Anschlag nicht blos eine Clavierpielereinbildung ist, daß es sich nicht dabei um Tonstärke, sondern um Tonart, nicht um quantitative, sondern um qualitative Unterschiede, freilich dem Laien schwer definirbare und demonstrirbare Unterschiede handelt. Thatsache ist, daß verschiedene Clavierspieler ein und dasselbe Stück auf ein und demselben Instrumente genau in demselben Tempo, mit denselben Forte- und Piano-Graden spielen können, und daß doch etwas verschiedenes dabei herauskommt. Warum sagt man denn, um nur einige grobe Unterschiede herauszugreifen, von dem einen Clavierspieler, daß er „trommle“, von einem andern, daß er in die Tasten „steche“ oder „bohre“, von einem dritten, daß er „sammetweich“ spiele? Und wie kommt es, daß Bruno Meyer selbst sich den unbedachten Ausdruck entschlüpfen läßt und von „hartem Einsatz“ redet? Wie kommt es, daß er von Stücken spricht, die „gut gespielt“ sich auf dem Clavier „trefflich ausnehmen“? Tonbildung und Tonstärke sind eben himmelweit verschiedene Dinge. Das Instrument hat keine Seele, und kein Instrument hat eine; es ist ungerecht, das Clavier als „seelenloses Instrument“ den übrigen gegenüber zu stellen. Der beseelte Mensch, der Künstler, der die Taste berührt, bildet den Ton und legt seine Seele hinein; der Ball, der aus einer gewissen Höhe auf die Taste herabfällt, kann vielleicht gerade dieselbe akustische Begränzung des Tones hervorrufen, wie der Finger, aber er wird nie einen Ton „bilden“.

Außer der angeblichen Bildungsunfähigkeit des Tones hält Bruno Meyer es für eine weitere Schwäche des Claviers, daß man die angeschlagenen Töne, während sie in der Wirklichkeit verklingen und mit jedem Zeittheilchen schwächer werden, in der Einbildung festhalten müsse. Die eigentliche Musik wahrhaft zu geben vermöge das Clavier also nicht, sondern es suche nur durch Andeutungen zu bezeichnen, „wie die Musik eigentlich zu denken ist“. Das letzte ist wieder ein verunglückter Ausdruck; es soll heißen: „wie die Musik in ihrer vollkommenen Materialität sich ausnehmen würde“. Das Ideal von Tonbildung würde also für Bruno Meyer jedenfalls die Orgelpfeife

darstellen, denn sie erreicht wenigstens annähernd — vollkommen auch nicht — jene dauernde, sich gleichbleibende Materialität des Tones, die er beim Clavier vermischt. Dann kämen die Blasinstrumente, dann erst die Streichinstrumente und die menschliche Stimme. Woran mag es aber wohl liegen, daß wir Orgelmusik und ein Ensemble von Blasinstrumenten so bald satt bekommen? Daß wir dem Clavier viel länger zuhören können? Sollte es nicht vielleicht damit zusammenhängen, daß das Clavier jene ermüdende und erdrückende Materialität des Tones gerade nicht besitzt? Und sollte man es nicht lieber für eine Art Vorzug des Clavieres halten, daß es eben wegen dieses Mangels uns zu einer eigenen geistigen Thätigkeit nöthigt, zu der weder die Orgel noch ein Ensemble von Blasinstrumenten treibt, nämlich zu einem sozusagen activen, schöpferischen Hören im Gegensatz zu dem bloß passiven und receptiven Hören, zu welchem uns die Orgel verurtheilt? Dazu kommt aber noch etwas anderes. In Musikstücken, die für das Clavier gedacht und componirt sind, ist dieser vermeintliche Mangel nur in sehr geringem Grade vorhanden; unangenehm empfinden könnte man ihn höchstens bei Clavierarrangements von Orchester- oder Gesangcompositionen. Claviermusik ist eben, wenn es echte Claviermusik ist, etwas durchaus anderes als Instrumental- oder Vocalmusik. Haydn'sche Claviermusik freilich ist eben keine, es ist Musik für Streichinstrumente, die nur dem Clavier octroyirt ist, während umgekehrt Schubert'sche oder Weber'sche Instrumentalmusik nicht selten den Eindruck macht, als ob sie am Clavier erfunden wäre. In der echten Claviermusik aber ist aus jener Noth geradezu eine Tugend gemacht; die reizendsten und entzückendsten Klangwirkungen, mit denen Mendelssohn, Chopin, Schumann die Claviermusik bereichert haben, und deren Zaubermacht sich der griechgrämlichste ästhetische Principienreiter nicht entziehen kann, wenn er überhaupt musikalisch empfänglich ist, beruhen zum großen Theil auf einer genialen Ausbeutung jenes angeblichen Mangels.

Es ist nicht abzuleugnen, daß man in einer langsam aufeinander folgenden Reihe von einzelnen auf dem Clavier angeschlagenen Tönen, wenn man gerade darauf ausgeht, sich selbst zu peinigen, das Abnehmen des Tonkörpers empfinden kann. Aber zu sagen, wie Bruno Meyer thut, eine getragene Melodie unharmonisirt auf dem Clavier zu hören, sei „zum Verzweifeln“, auf dem Piston dagegen „hinreißend“, das heißt doch das Kind mit dem Bade ausschütten. Wenn Bruno Meyer sich durch ein Pistonsolo hinreißen läßt, so ist das seine Sache; wir für unseren Theil überlassen diesen Genuß sehr gern dem Publikum der Sonntagsnachmittagsgartenconcerte und rathen Bruno Meyer, zu seiner Abkühlung gelegentlich einmal zu lesen, was Ferdinand Hiller in seinem Aufsatz „Zu viel Musik“ über den „sentimentalen Trompeter“ sagt; dagegen wünschten wir, Bruno Meyer könnte einmal das Schubert'sche

Impromptu Op. 90, Nr. 1. von Clara Schumann spielen hören: wir möchten doch wissen, ob er das wirklich zum verzweifeln finden würde.

Aber der unverföhnliche Haß gegen das Clavier verleitet unsern trefflichen ästhetischen Paedagogen zu noch schlimmeren Dingen. Unter den Beweisen, die er für unsere musikalische Unbildung anführt, ist auch folgende Geschichte. Auf dem Berliner Universitätsballe, also zweifelsohne in der gewähltesten Gesellschaft, hatte Bruno Meyer als Festordner vor der Polonaise zur Eröffnung des Balles die Ouverture zur „Stummen“ spielen lassen, und er berichtet nun mit sittlicher Entrüstung, wie das ganze gebildete Publikum mit dem Rector und den Senatsmitgliedern an der Spitze paarweise antrat und nach den Klängen der Auber'schen Ouverture im Saale Polonaise spazieren ging! Die Geschichte ist Thatsache. Was beweist sie aber? Erstens, daß man ein sehr anständiger Mensch sein kann und doch die Ouverture zur „Stummen“ nicht zu kennen braucht, zweitens, daß die Ballgäste so in ihre Unterhaltung vertieft oder so auf den Anfang der Polonaise erpicht gewesen sind, daß sie sofort bei den ersten Klängen des Orchesters, ohne weiter hinzuhören, ihre Tanzgebeine in Bewegung setzten, und als sie ihren Irrthum gewahr geworden, unter heiterer Selbstironisirung ruhig weiterstrampelten, möglicherweise auch drittens, daß es mit dem Gefühl für Rhythmik bei Einzelnen schlecht bestellt gewesen sein mag. Denn wenn die Polonaise auch nicht getanzt wird, so wird sie doch in einem regelmäßigen Tacte gegangen. Wie das jemand nach der Ouverture zur „Stummen“ fertig bringt, ist nun freilich nicht recht begreiflich, sich darüber aber in solcher Weise zu ereifern, wie das Bruno Meyer thut, ist das nicht ein wenig ästhetische Muckerei? Wenn wir die ganze komische Begebenheit mit derselben ästhetischen Orthodoxie betrachten wollen, wie er, dann drängt sich uns die Frage auf: Was ist das größere Verbrechen, nach einer Ouverture Polonaise zu marschiren, oder zur Eröffnung eines Tanzvergnügens — und wäre es auch ein Tanzvergnügen von Professoren — eine Ouverture spielen zu lassen? Es war zwar nur eine Ouverture von Auber; aber wer steht dafür, daß der Vergnügungsrath bei seinem hohen ästhetischen Pflichtgefühl und seinem reformatorischen Eifer nicht auch einmal eine Beethoven'sche spielen läßt? Das beste kommt aber noch. Bruno Meyer behauptet allen Ernstes, daß, wenn alle Besucher jenes Balles eben so viel ein „tonbildendes“ Instrument gespielt oder zu hören Gelegenheit gehabt hätten, wie ihnen beides mit dem Clavier beschieden gewesen, nicht der zehnte Theil von ihnen sich von den Sitzen gerührt haben würde. Was haben aber in aller Welt Tonbildung und Rhythmus mit einander zu schaffen? Man sollte doch meinen, das Tactgefühl ließe sich jemandem eben so leicht, wenn nicht noch leichter am Clavier anerkennen, als an der Geige oder dem Pifton.

Ebenso gefährlich wie für den Spieler, meint Bruno Meyer, sei das

Clavier auch für den Theoretiker und den Componisten. Er vergleicht es mit der Gelenkpuppe des Malers und Bildhauers; wie diesen der Gliedermann nicht die lebendige Natur ersetzen könne, so dem Componisten das Clavier nicht die Fülle und Mächtigkeit der Tonwelt. Das ist wieder einer jener wunderlichen Vergleiche wie der zwischen dem Kupferstecher und dem Virtuosen. Die Gliederpuppe dient dem Maler als Modell für das zu schaffende Kunstwerk. Das musikalische Kunstwerk ist aber das Tonstück. Wie kann man nun das Clavier das Modell des Tonstückes nennen! Unfre modernen Componisten mögen sich freilich ihre Orchestercompositionen oft genug am Clavier zusammensuchen und dann erst in die Sprache des Orchesters übertragen, „instrumentiren“. Aber dabei handelt es sich nicht um eine Uebertragung aus einem leeren und ohnmächtigen Instrumente in die „Fülle und Mächtigkeit der Tonwelt“, sondern um die Uebertragung aus einer einzigen unterschiedslosen Klangfarbe in eine Vielheit von Klangfarben und deren mannichfache Combinationen unter einander. Daß an dieser Uebersetzungsaufgabe bisweilen unfre größten Componisten gescheitert sind, unterliegt gar keinem Zweifel; wir haben es schon oben angedeutet.

Summa Summarum: Die Anklagen Bruno Meyer's gegen das Clavier sind in hohem Grade einseitig. Zu sagen, der Clavierspieler habe von seinem Instrumente „nichts für seinen inneren Menschen“, ist entschieden verkehrt. Was hat denn der Geiger von seiner Geige als solcher für den inneren Menschen? Man kann die Geige genau so geistlos und seelenlos behandeln wie das Clavier. Es giebt aber eine große Menge der—thestesten Claviermusik, Musik, die einzig und allein für das Clavier erfunden und geschrieben ist. Und welch' eine unendliche Fülle von Schönheit ist darin niedergelegt! Chopin und Schumann haben in ihren Claviercompositionen dem Rhythmus und der Harmonie geradezu neue Gebiete erobert, auf welche kein anderes Instrument und kein Orchester dem Clavier zu folgen fähig ist. Ihnen verdanken wir Rhythmen, die lediglich dadurch zur vollen Entfaltung ihres Reizes gelangen, daß eben ein einziger Spieler sie in der Gewalt hat, und die stets eckig und klapprig klingen würden, wenn mehrere zu ihrer Darstellung beitragen müßten; Klangwirkungen, die bei jener Materialität des Tones, wie sie die Blasinstrumente haben, ganz undenkbar sind, und deren vollendete Wiedergabe wiederum nie einem Ensemble, sondern nur dem einzelnen Spieler möglich ist, der es in der Gewalt hat, die jedesmaligen Haupttöne hervor-, die übrigen in den Schatten treten zu lassen. Und diese echte Claviermusik steht völlig gleichberechtigt neben aller andern, so wie das Clavier gleichberechtigt neben allen anderen Instrumenten steht; sie läßt sich ebenso wenig ins Orchester übertragen, wie eine Cellocomposition für das Fagott arrangiren. Wo es versucht worden ist, da ist es mißlungen. Man hat

einzelne Sätze Beethoven'scher Clavier-Sonaten, man hat Weber's „Aufforderung zum Tanze“ für Orchester arrangirt — der Charakter der Compositionen ist dabei vollständig ruiniert worden. Vor einigen Jahren konnte man kein öffentliches Concert hören, ohne daß man die „Träumerei“, das bekannte kleine Charakterstück aus Schumann's „Kinderscenen“ für volles Streichquartett arrangirt, mit in Kauf nehmen mußte. Es war förmlich Mode geworden, sobald diese Nummer des Programms an die Reihe kam, sich besonders zurecht zu setzen, jede Unterhaltung einzustellen und in athemloser Spannung zu lauschen — man glaubte Wunder was zu hören. Es klang auch gar nicht übel. Wer sich aber einbildete, wirklich Schumann's „Träumerei“ zu hören, der war sehr im Irrthum. Um das Stück für Streichinstrumente überhaupt fähig zu machen, spielte man es über noch einmal so langsam, als es der Componist vorgeschrieben hat! Es war ein ganz anderes Stück daraus geworden.

Man lasse also dem Clavier, was ihm gebührt: seine Musik und seine Bedeutung. Dem Claviere kann ein Vorwurf gemacht werden: es hat dem Dilettantismus Vorschub geleistet. Daß in keiner Kunst das Dilettantenthum sich so breit macht, wie in der Musik, daß die Musik den Charakter einer so plebejen Aufdringlichkeit hat, daß sie uns überallhin verfolgt, wo wir sie nicht mögen, daran ist zum guten Theile das Clavier schuld. Daß aber dieser Dilettantismus ein so jammervoller ist, daß unter tausend, clavierklimpernden Menschen keine zehn sind, die musikalische Bildung haben, dafür kann doch das Clavier wahrhaftig nichts. Dem Claviere die Hauptschuld an der Mangelhaftigkeit unsrer musikalischen Bildung zuzuschreiben, das ist gerade so, als wenn jemand sagen wollte, die Hauptschuld an der Trunksucht der Menschen tragen die Gläser. Die Frage, wer in Wahrheit unsre musikalische Unbildung verschuldet, hat schon vor zwanzig Jahren viel richtiger Kiehl beantwortet in seinen „Briefen an einen Staatsmann über musikalische Erziehung“, deren Lecture wir Bruno Meyer dringend empfehlen — schon als einen ihm gewiß sehr willkommenen Beleg für die Richtigkeit des von ihm gewählten Mottos. Kiehl ist doch gewiß schlecht auf das Clavier zu sprechen, er will es nur als „ein höchst nothwendiges Uebel“ gelten lassen, er nennt es das „encyclopädische“, das „characterlose“ Clavier. Ueber unsern Musikunterricht aber sagt er: „Die Musik wird ruiniert durch die Musiker. Mit demselben Aufwand an Zeit und Kraft, den wir daran setzen, daß die Schüler die technischen Schwierigkeiten werthloser Tagesmusik überwinden, brächte man sie auch zum Spiel und Verständniß der einfachen Partituren classischer Meister. Mit solcher Kunst könnten unsre jungen Herren und Damen dann freilich nicht im Salon glänzen, allein es wäre ihnen dafür eine Fülle des reichsten Bildungstoffes fürs ganze Leben erschlossen.“ Fast

unser gesammter Musikunterricht ist ja Privatunterricht. Nun denke man, wie es um unsre Bildung überhaupt bestellt sein würde, wenn aller Unterricht in den Händen von Privatlehrern läge. Kein Privatlehrer braucht seine Bildung und seine Lehrfähigkeit vor einem urtheilsfähigen Richter zu documentiren; und selbst dann, wenn er selber gründliche musikalische Bildung besäße und die Fähigkeit hätte, auch andere zu musikalischem Verständniß anzuleiten, so ist doch die einzige Richtschnur seines Unterrichts in der Regel die, es seinen Schülern oder den Eltern seiner Schüler recht zu machen. Macht er es ihnen nicht recht, d. h. bringt er es nicht binnen Jahresfrist dahin, daß das Söhnlein oder Töchterlein eine lumpige italienische Lieblingsoperarie des Herrn Papa oder „La prière d'une Vierge“ oder „Le désir“ oder das „Silberfischchen“ und wie all dieser abscheuliche Auswurf unsrer Clavierliteratur heißt, klimpeln kann, nöthigt er die Schüler, gute Musik zu spielen und gut zu spielen, sucht er sie in das Wesen der Musik einzuweißen und zur Erkenntniß des musikalisch Schönen anzuleiten, so warten schon zehn andere darauf, ihn abzulösen, und, die Stunde womöglich noch um einen Groschen billiger, alles nach Wunsch zu besorgen. Die unglückliche und traurige Gesellschaft jener Musiklehrer und Musiklehrerinnen, die von früh bis spät herumlaufen und eine Rection nach der andern abhaspeln und dabei — oft allerdings gegen ihr besseres Wissen und ihre bessere Ueberzeugung — um des lieben Brodes willen dem herrschenden Ungeschmack Rechnung tragen müssen, die sind, es die die musikalische Bildung heruntergebracht haben und fort und fort unter Null erhalten.

So viel vom Claviere. Was endlich die sittliche Wirkung der Musik betrifft, so stellt auch da wieder Bruno Meyer eine recht einseitige Behauptung auf. Er meint, daß Musiker von Fach gewöhnlich die ungebildetsten Menschen seien, insofern sie an einer erstaunlichen Unbeholfenheit in allen praktischen Dingen und einer gränzenlosen Unkenntniß aller möglichen wichtigen und allgemein bekannten Sachen laboriren; zudem seien Menschen von vorzugsweise musikalischer Bildung oft wankelmüthig, launenhaft, unberechenbar. Daran ist viel Wahres. Nur darf sich dieser Vorwurf nicht allein auf die Musik erstrecken. Diese phantastischen, reizbaren, der rauhen Wirklichkeit gegenüber gänzlich unerfahrenen und hilflosen Tassonaturen begegnen uns nicht bloß unter den Musikern, sondern unter den Künstlern überhaupt. Dagegen ist eine andere Beobachtung sehr richtig, daß nämlich die musikalisch gebildetsten Menschen oft am wenigsten im Stande sind, ihre Sache vorzutragen. Daher auch die merkwürdige Thatsache, daß man trotz der jetzigen Ueberschwemmung mit Vorträgen und Vorlesungen aller Art fast nie einem musikalischen Thema, von einem tüchtigen Musiker behandelt, begegne, daher auch die

Brutalität und UnflätHEREI, mit der sich „eine gewisse sehr vornehm thurende Richtung der Musik“ in Ton und Wort breit machen könne.

Ein wunderlicher Irrthum Bruno Meyer's ist es endlich noch, wenn er wahrhaft sittliche Einwirkungen der Musik nur im Sinne der Milde und Sänftigung erwartet. Kann sie denn nicht auch zur Belebung des Muthes und der Thatkraft dienen? Man denke über die „Wacht am Rhein“ und ihren musikalischen Werth so niedrig wie man will, Milde und Sänftigung sind doch gewiß das Letzte, was sie hervorbringt.

Wir brechen hier ab. Eines nur sei am Schlusse noch ausdrücklich hervorgehoben. Die Meyer'schen Vorträge sind von einer stilistischen Durchbildung, für welche die Leistungsfähigkeit und leider sogar die Genußfähigkeit heutzutage nur höchst selten anzutreffen ist. Es ist Race in diesem Stil.

Geschworenen- oder Schöffengerichte.

Dritter Artikel.

In Frankreich, dessen Strasproceß im vorigen Jahrhundert einen höchst verwerflichen von Voltaire insbesondere gebrandmarkten Charakter trug, war man schon vor der Revolution durch Montesquieu auf das englische Geschworenengericht aufmerksam gemacht worden. Montesquieu brachte dasselbe in Verbindung mit der Freiheit und in der berühmten Schrift des Abbé Sieyès „Que' est ce que le tiers état“ finden wir die Behauptung, daß die Freiheit des Volkes anders nicht als mit dem Geschworenengerichte zu behaupten sei. Der damaligen Zeitströmung empfahl es sich in der That einerseits durch die Trennung der Festsetzung der Schuld von der Festsetzung der Strafe, welche der Lehre von der Theilung der Gewalten zu entsprechen schien, andererseits durch die Idee, daß nun auch die richtende Gewalt in gewissem Umfange unmittelbar dem Volke anvertraut werde. Sehr bald war man denn auch darüber einig, daß die Jury den künftig maßgebenden politischen Principien angemessen sei. Es handelte sich nur noch um die Ausführung,*) und bei dieser beging man allerdings sehr erhebliche Fehler.

Erstens wurde die Fähigkeit Geschworener zu sein, sowie die Auswahl derselben in Verbindung gesetzt mit den politischen Wahlrechten und den politischen Wahlen. Jeder zur politischen Wahl Berechtigte war auch fähig, Geschworener zu sein, und die Auswahl erfolgte durch die Administration,

*) Die Civiljury ließ man halten, weil die hier in Betracht kommenden Rechtsfragen nicht wohl den Geschworenen überlassen werden könnten.