universität innsbruck
Universitäts- und Landesbibliothek Tirol

Universitäts- und Landesbibliothek Tirol

Vom Musikalisch-Schönen

Hanslick, Eduard

Leipzig, 1858

urn:nbn:at:at-ubi:2-1246

Vom

Musikalisch-Schönen.

Ein Beitrag

zur

Revision der Aesthetik der Tonkunst.

Von

Dr. Eduard Hanslick.

Zweite verbesserte Auflage.

Leipzig,
Rudolph Weigel.
1858.

UB INNSBRUCK
+C23496405

Vom

Muſikaliſch-Schönen.

(205.451)

1860. Bibl Schuler

27/2 920

Seinem Freunde

Robert Zimmermann,

ö. o. Professor der Philosophie an der Universität zu Prag

treu anhänglich

der Verfasser.

Vorwort zur zweiten Auflage.

Die neue Auflage hat an dem Wesentlichen dieser Schrift nichts geändert. Die Hinzufügung mancher erläuternder, die Abänderung einiger mißverständlicher Sätze war das Einzige, was ich an dem Büchlein vornehmen konnte, sollte es nicht eben ein ganz anderes werden.

Der vielen Mängel meiner Arbeit bin ich mir sehr lebhaft bewußt; allein dergleichen gedankenmäßige Entwicklungen, welche organisch aus der Ueberzeugung ihres Verfassers herauswuchsen, lassen sich späterhin äußerst schwer umarbeiten. Ueberdies hat der günstige Erfolg der ersten Auflage dargethan, daß meine Grundsätze, auch wie sie ausgesprochen waren, auf gutes Erdreich fielen.

Was die Mißverständnisse betrifft, die meine Schrift erfuhr, so habe ich sie ohne Zweifel zum Theil verschuldet; zum Theil kann ich wirklich nicht umhin, die stärksten von ihnen für ab-

ſichtlich zu halten. Man hat mir eine vollſtändige „Polemik“ gegen Alles, was Gefühl iſt, aufgedichtet, während jeder unbefangene und aufmerkſame Leſer doch unſchwer erkennt, daß ich nur gegen die falſche Einmiſchung der Gefühle in die Wiſſenſchaft proteſtire, alſo gegen jene äſthetiſchen Schwärmer kämpfe, die mit der Prätenſion, den Muſiker zu belehren, nur ihre klingenden Opiumträume auslegen. Ich theile vollkommen die Anſicht, daß der letzte Werth des Schönen immer auf unmittelbarer Evidenz des Gefühls beruhen wird. Aber ebenſo feſt halte ich an der Ueberzeugung, daß man aus all den üblichen Appellationen an das Gefühl nicht ein einziges muſikaliſches Geſetz ableiten kann.

Dieſe Ueberzeugung bildet den Einen, den negativen Hauptſatz dieſer Unterſuchung. Er wendet ſich zuerſt und vornehmlich gegen die allgemein verbreitete Anſicht, die Muſik habe „Gefühle darzuſtellen.“ Es iſt nicht einzuſehen, wie man daraus die „Forderung einer abſoluten Gefühlloſigkeit der Muſik“ herleiten will. Die Roſe duftet, aber ihr „Inhalt“ iſt doch nicht „die Darſtellung des Duftes;“ der Wald verbreitet ſchattige Kühle, allein er ſtellt doch nicht „das Gefühl ſchattiger Kühle dar.“ Es iſt kein müßiges Wortgefecht, wenn ausdrücklich gegen den Begriff „darſtellen“ vorgegangen wird, denn aus ihm ſind die größten Irrthümer der muſikaliſchen Aeſthetik entſprungen. Etwas „darſtellen“ involvirt immer die Vorſtellung von zwei getrennten, verſchiedenen Dingen, deren eines erſt ausdrücklich durch einen beſondern Act auf das andre bezogen wird. „Gefühl“ muß der Muſik innewohnen, wie der Duft der Roſe, aber es liegt ihr nicht auf, wie die Maske dem Schauſpieler.

Nicht blos eigene wiederholte Prüfung, ſondern auch zahlreiche unbefangene Kritiken haben mir die Beruhigung verſchafft,

daß die Stellen meiner Schrift, welche das Wahre und Positive der muſikaliſchen Wirkungen anerkennend, jenen leichtſinnigen Vorwurf entkräften, deutlich genug vor Augen liegen.

Jenem negativen Hauptſatz ſteht correſpondirend der poſitive gegenüber: die Schönheit eines Tonſtücks iſt ſpecifiſch muſikaliſch d. h. den Tonverbindungen ohne Bezug auf einen fremden, außermuſikaliſchen Gedankenkreis innewohnend. Es lag in der redlichen Abſicht des Verfaſſers, das „Muſikaliſch-Schöne" als Lebensfrage unſerer Kunſt und oberſte Norm ihrer Aeſthetik vollſtändig zu beleuchten. Wenn trotzdem das polemiſche, negirende Element in der Ausführung ein Uebergewicht erlangt, ſo wird man dieſes in Erwägung der beſondern Zeitumſtände hoffentlich entſchuldigen. Als ich dieſe Abhandlung ſchrieb, waren die Wortführer der Zukunftsmuſik eben am lauteſten bei Stimme und mußten wohl Leute von meinem Glaubensbekenntniß zur Reaction reizen. Nun, wo ich die 2. Auflage zu veranſtalten habe, ſind zu Wagners Schriften noch Liſzt's Programm-Symphonien hinzugekommen, welche vollſtändiger, als es bisher gelungen iſt, die ſelbſtſtändige Bedeutung der Muſik abdanken, und dieſe dem Hörer nur mehr als geſtaltentreibendes Mittel eingeben. *

Man möge es mir zu Gute halten, wenn ich Angeſichts ſolcher Zeichen keine Neigung fühlte, den polemiſchen Theil meiner Schrift zu kürzen oder abzuſchwächen. Vielmehr däuchte es mir

* Eben laufen die Berichte über Liſzt's „Fauſt-Symphonie" ein, die in ihrem erſten Satz Fauſt „darſtellt", im zweiten Gretchen, im dritten Mephiſto. An dem letzten wird namentlich bewundert, daß er gar kein Thema hat, ſondern als „verneinendes Princip" blos die Gedanken „Fauſts" und „Gretchens" (— die Themen der beiden erſten Sätze —) verunſtaltet und verhöhnt. —

um ſo nothwendiger, rückſichtslos auf das Eine und Unvergängliche in der Tonkunſt, auf die muſikaliſche Schönheit hinzuweiſen, wie ſie unſere Meiſter Bach, Haydn, Mozart, Beethoven und Mendelsſohn gefeiert haben, und echt muſikaliſche Erfinder ſie auch in aller Zukunft pflegen werden.

Wien, den 9. November 1857.

Dr. Ed. H.

Vorwort zur erſten Auflage.

Daß die bisherige „Aeſthetik der Tonkunſt" einer durchgängigen Reviſion bedarf, wird kaum von Kundigen geläugnet werden.

Die Grundſätze hinzuſtellen, die eine ſolche Reviſion in ihrer kritiſchen und conſtruirenden Thätigkeit feſtzuhalten hätte, iſt die Aufgabe dieſer Schrift.

Völlig fern liegt mir hierbei der unter den muſikaliſch-äſthetiſchen Monographien beinahe epidemiſche Dünkel, es ſchlummere in dieſen wenigen Bogen eine ganze Aeſthetik der Tonkunſt. Zu einer ſolchen, — ſelbſt in dem beſchränkteren Sinne, in welchem ich ſie für möglich halte, — war vor der Hand weder die Abſicht, noch die Kraft ausreichend.

Genug wenn es mir glückte, Mauerbrecher gegen eine falſche Gefühlsäſthetik auf den Kampfplatz zu tragen und einige Grundſteine für den künftigen Neubau bereit zu legen. Ueber die mir

ſehr wohl bewußten Lücken meiner Darſtellung muß ich mir mit der Hoffnung hinweghelfen, daß für die hier entwickelten Grundſätze noch ausführlicher Rede zu ſtehen mir einſt vergönnt ſein werde.

Kann dieſer Verſuch dazu beitragen, Genuß und Erkenntniß des Schönen in der Tonkunſt dem allein richtigen (d. i. äſthetiſchen) Boden näher zu bringen, ſo ſoll er damit manche ihm in Ausſicht ſtehende Ungnade für mein Gefühl vollkommen wett gemacht haben.

Wien, den 11. September 1854.

Dr. Ed. H.

Inhalt.

Kapitel I. Seite

Die Gefühlsäſthetik 1

Kapitel II.

Die „Darſtellung von Gefühlen" iſt nicht Inhalt der Muſik 14

Kapitel III.

Das Muſikaliſch-Schöne 37

Kapitel IV.

Analyſe des ſubjectiven Eindruckes der Muſik 60

Kapitel V.

Das äſthetiſche Aufnehmen der Muſik gegenüber dem pathologiſchen 80

Kapitel VI.

Die Beziehungen der Tonkunſt zur Natur 95

Kapitel VII.

Die Begriffe „Inhalt" und „Form" in der Muſik 108

I.

Die bisherige Behandlungsweiſe der muſikaliſchen Aeſthetik leidet faſt durchaus an dem empfindlichen Mißgriff, daß ſie ſich nicht ſowohl mit der Ergründung deſſen, was in der Muſik ſchön iſt, als vielmehr mit der Schilderung der Gefühle abgiebt, die ſich unſer dabei bemächtigen. Dieſe Unterſuchungen entſprechen vollſtändig dem Standpunkt jener älteren äſthetiſchen Syſteme, welche das Schöne nur in Bezug auf die dadurch wachgerufenen Empfindungen betrachteten und bekanntlich auch die Philoſophie des Schönen als eine Tochter der Empfindung (αἴσθησις) aus der Taufe hoben.

An und für ſich unphiloſophiſch, bekommen ſolche Aeſthetiken in ihrer Anwendung auf die ätheriſcheſte der Künſte gradezu etwas Sentimentales, das, ſo erquickend als möglich für ſchöne Seelen, dem Lernbegierigen äußerſt wenig Aufklärung bietet. Wer über das Weſen der Tonkunſt Belehrung ſucht, der wünſcht eben aus der dunklen Herrſchaft des Gefühls herauszukommen, und nicht — wie ihm in den meiſten Handbüchern geſchieht — fortwährend auf das Gefühl verwieſen zu werden.

Der Drang nach einer möglichſt objectiven Erkenntniß der Dinge, wie er in unſerer Zeit alle Gebiete des Wiſſens bewegt, muß nothwendig auch an die Erforſchung des Schönen rühren. Dieſe wird ihm nur dadurch genügen können, daß ſie mit einer Methode bricht, welche vom ſubjectiven Gefühl ausgeht, um nach einem poetiſchen Spaziergang über die ganze Peripherie des Gegenſtandes wieder zum Gefühl zurückzukehren. Sie wird, will

ſie nicht ganz illuſoriſch werden, ſich der naturwiſſenſchaftlichen Methode wenigſtens ſoweit nähern müſſen, daß ſie verſucht, den Dingen ſelbſt an den Leib zu rücken, und zu forſchen, was in dieſen, losgelöſt von den tauſendfältig wechſelnden Eindrücken, das Bleibende, Objective ſei.

Die Poeſie und die bildenden Künſte ſind in ihrer äſthetiſchen Erforſchung und Begründung dem gleichen Erwerb der Tonkunſt weit voraus. Sie ſind es insbeſondere durch zwei wichtige Geſichtspunkte.

Für's Erſte haben ihre Gelehrten größtentheils den Wahn abgelegt, es könne die Aeſthetik einer beſtimmten Kunſt durch bloßes Anpaſſen des allgemeinen, metaphyſiſchen Schönheitsbegriffs (der doch in jeder Kunſt eine Reihe neuer Unterſchiede eingeht) gewonnen werden. Die knechtiſche Abhängigkeit der Special-Aeſthetiken unter dem oberſten metaphyſiſchen Princip einer allgemeinen Aeſthetik weicht immer mehr der Ueberzeugung, daß jede Kunſt in ihren eigenen techniſchen Beſtimmungen gekannt, aus ſich ſebſt heraus begriffen ſein will. Das „Syſtem" macht allmälig der „Forſchung" Platz und dieſe hält feſt an dem Grundſatz, daß die Schönheitsgeſetze jeder Kunſt untrennbar ſind von den Eigenthümlichkeiten ihres Materials, ihrer Technik.

Sodann pflegen die Aeſthetiken der redenden und der bildenden Künſte ſowie ihre praktiſchen Ausläufer, die Kunſtkritiken, bereits die Regel feſtzuhalten, daß in äſthetiſchen Unterſuchungen vorerſt das ſchöne Object und nicht das empfindende Subject zu erforſchen iſt.

Dieſe ſachliche Richtung ſcheint bezüglich der nichtmuſikaliſchen Künſte jetzt ziemlich allgemein in's künſtleriſche Bewußtſein gedrungen. Es überredet ſich kaum mehr ein Poet oder ein Maler, Rechenſchaft von dem Schönen ſeiner Kunſt gelegt zu haben, wenn er unterſuchte, welche „Gefühle" ſein Drama oder ſeine Landſchaft hervorruft. Er wird der zwingenden Macht nachſpüren, warum das Werk gefällt und weshalb gerade in dieſer und keiner andern Weiſe.

Die Tonkunſt allein ſcheint dieſen heilſamen Standpunkt

noch immer nicht erringen zu können. Sie scheidet streng ihre theoretisch-grammatikalischen Regeln von den ästhetischen Untersuchungen und liebt es, erstere so trocken verständig, letztere so lyrisch-sentimental als möglich zu halten. Sich ihren Inhalt als eine selbstständige Art des Schönen klar und scharf gegenüber zu stellen, war der musikalischen Aesthetik bisher eine unerschwingliche Anstrengung. Statt dessen treiben da die „Empfindungen" den alten Spuk bei helllichtem Tage fort. Das musikalisch Schöne wird nach wie vor nur von Seite seines subjectiven Eindrucks angesehen und in Büchern, Kritiken und Gesprächen täglich bekräftigt, daß die Affecte die einzige ästhetische Grundlage der Tonkunst und allein berechtigt seien, die Grenzen des Urtheils über dieselbe abstecken.

Die Musik — so wird uns gelehrt — kann nicht durch Begriffe den Verstand unterhalten, wie die Dichtkunst, ebensowenig durch sichtbare Formen das Auge, wie die bildenden Künste, also muß sie den Beruf haben, auf die Gefühle des Menschen zu wirken. „Die Musik hat es mit den Gefühlen zu thun." Dieses „zu Thun haben" ist einer der charakteristischen Ausdrücke der bisherigen musikalischen Aesthetik. Worin der Zusammenhang der Musik mit den Gefühlen, bestimmter Musikstücke mit bestimmten Gefühlen bestehe, nach welchen Naturgesetzen er wirke, nach welchen Kunstgesetzen er zu gestalten sei, darüber ließen uns diejenigen vollkommen im Dunkeln, die eben damit „zu thun hatten." Gewöhnt man sein Auge ein wenig an dieses Dunkel, so gelangt man dahin, zu entdecken, daß in der herrschenden musikalischen Anschauung die Gefühle eine doppelte Rolle spielen.

Für's Erste wird als Zweck und Bestimmung der Musik aufgestellt, sie solle Gefühle oder „schöne Gefühle" erwecken. Für's Zweite bezeichnet man die Gefühle als den Inhalt, welchen die Tonkunst in ihren Werken darstellt.

Beide Sätze haben das Aehnliche, daß der eine genau so falsch ist, wie der andere.

Die Widerlegung des ersteren, die meisten musikalischen Handbücher einleitenden Satzes darf uns nicht lange aufhalten.

Das Schöne hat überhaupt keinen Zweck, denn es ist bloße Form, welche zwar nach dem Inhalt, mit dem sie erfüllt wird, zu den verschiedensten Zwecken verwandt werden kann, aber selbst keinen andern hat, als sich selbst. Wenn aus der Betrachtung des Schönen angenehme Gefühle für den Betrachter entstehen, so gehen diese das Schöne als solches nichts an. Ich kann wohl dem Betrachter Schönes vorführen in der bestimmten Absicht, daß er daran Vergnügen finden möge, allein diese Absicht hat mit der Schönheit des Vorgeführten selbst nichts zu thun. Das Schöne ist und bleibt schön, auch wenn es keine Gefühle erzeugt, ja wenn es weder geschaut noch betrachtet wird; also zwar nur für das Wohlgefallen eines anschauenden Subjects, aber nicht durch dasselbe.

Von einem Zweck kann also in diesem Sinn auch bei der Musik nicht gesprochen werden, und die Thatsache, daß diese Kunst in einem lebhaften Zusammenhang mit unseren Gefühlen steht, rechtfertigt keineswegs die Behauptung, es liege in diesem Zusammenhang ihre ästhetische Bedeutung. —

Um dieses Verhältniß näher zu untersuchen, müssen wir vorerst die Begriffe „Gefühl" und „Empfindung" (— gegen deren Verwechselung im gewöhnlichen Sprachgebrauch nichts einzuwenden ist —) hier streng unterscheiden.

Empfindung ist das Wahrnehmen einer bestimmten Sinnesqualität: eines Tons, einer Farbe. Gefühl das Bewußtwerden einer Förderung oder Hemmung unsres Seelenzustandes, also eines Wohlseins oder Mißbehagens. Wenn ich den Geruch oder Geschmack eines Dinges, dessen Form, Farbe oder Ton mit meinen Sinnen einfach wahrnehme (percipire), so empfinde ich diese Qualitäten; wenn Wehmuth, Hoffnung, Frohsinn oder Haß mich bemerkbar über den gewöhnlichen Seelenzustand emporheben oder unter denselben herabdrücken, so fühle ich. *

* In dieser Begriffsbezeichnung stimmen die älteren Philosophen mit den neueren Physiologen überein, und wir mußten sie unbedingt den Benennungen der Hegel'schen Schule vorziehen, welche bekanntlich innere und äußere Empfindungen unterscheidet.

Das Schöne trifft zuerſt unſere Sinne. Dieſer Weg iſt ihm nicht eigenthümlich, es theilt ihn mit allem überhaupt Erſcheinenden. Die Empfindung iſt Anfang und Bedingung des äſthetiſchen Gefallens und bildet erſt die Baſis des Gefühls, welches ſtets ein Verhältniß und oft die complicirteſten Verhältniſſe vorausſetzt. Empfindungen zu erregen bedarf es nicht der Kunſt, ein einzelner Ton, eine einzelne Farbe kann das. Wie geſagt werden beide Ausdrücke willkürlich vertauſcht, meiſtens aber in älteren Werken „Empfindung" genannt, was wir als „Gefühl" bezeichnen. Unſre Gefühle alſo, meinen jene Schriftſteller, ſolle die Muſik erregen und uns abwechſelnd mit Andacht, Liebe, Jubel, Wehmuth erfüllen.

Solche Beſtimmung hat aber in Wahrheit weder dieſe noch eine andere Kunſt. Die Kunſt hat vorerſt ein Schönes darzuſtellen. Das Organ, womit das Schöne aufgenommen wird, iſt nicht das Gefühl, ſondern die Phantaſie, als die Thätigkeit des reinen Schauens. (Viſcher's Aeſth. §. 384.)

Merkwürdig iſt es, wie die Muſiker und älteren Aeſthetiker ſich nur in dem Contraſt von „Gefühl" und „Verſtand" bewegen, als läge nicht die Hauptſache gerade inmitten dieſes angeblichen Dilemmas. Aus der Phantaſie des Künſtlers entſteigt das Tonſtück für die Phantaſie des Hörers. Freilich iſt die Phantaſie gegenüber dem Schönen nicht blos ein Schauen, ſondern ein Schauen mit Verſtand, d. i. Vorſtellen und Urtheilen, letzteres natürlich mit ſolcher Schnelligkeit, daß die einzelnen Vorgänge uns gar nicht zum Bewußtſein kommen, und die Täuſchung entſteht, es geſchehe unmittelbar, was doch in Wahrheit von vielfach vermittelnden Geiſtesproceſſen abhängt. Das Wort „Anſchauung", längſt von den Geſichtsvorſtellungen auf alle Sinneserſcheinungen übertragen, entſpricht überdies trefflich dem Acte des aufmerkſamen Hörens, welches ja in einem ſucceſſiven Betrachten der Tonformen beſteht. Die Phantaſie iſt dabei keineswegs ein abgeſchloſſenes Gebiet: ſo wie ſie ihren Lebensfunken aus den Sinnesempfindungen zog, ſendet ſie wiederum ihre Radien ſchnell an die Thätigkeit des Verſtan-

des und des Gefühls aus. Dies sind für die echte Auffassung des Schönen jedoch nur Grenzgebiete.

In reiner Anschauung genießt der Hörer das erklingende Tonstück, jedes stoffliche Interesse muß ihm fern liegen. Ein solches ist aber die Tendenz, Affecte in sich erregen zu lassen. Ausschließliche Bethätigung des Verstandes durch das Schöne verhält sich logisch anstatt ästhetisch, eine vorherrschende Wirkung auf das Gefühl ist noch bedenklicher, nämlich geradezu pathologisch.

Alles das, von der allgemeinen Aesthetik längst entwickelt, gilt gleichmäßig für das Schöne aller Künste. Behandelt man also die Musik als Kunst, so muß man die Phantasie und nicht das Gefühl für die ästhetische Instanz derselben erkennen. Der bescheidene Vordersatz scheint uns darum räthlich, weil bei dem wichtigen Nachdruck, welcher unermüdlich auf die durch Musik zu erzielende Sänftigung der menschlichen Leidenschaften gelegt wird, man in der That oft nicht weiß, ob von der Tonkunst als von einer polizeilichen, einer pädagogischen oder medicinischen Maßregel die Rede ist.

Die Musiker sind aber weniger in dem Irrthume befangen, alle Künste gleichmäßig den Gefühlen vindiciren zu wollen, als sie darin vielmehr etwas specifisch der Tonkunst Eigenthümliches sehen. Die Macht und Tendenz, beliebige Affecte im Hörer zu erwecken, sei es eben, was die Musik vor den übrigen Künsten charakterisire.*

Allein ebensowenig wie wir diese Wirkung als die Aufgabe der Künste überhaupt anerkannten, können wir in ihr das spe-

* Wo „Gefühl" nicht einmal von „Empfindung" getrennt wurde, da kann von einem tieferen Eingehen in die Unterschiede des ersteren um so weniger die Rede sein: sinnliche und intellectuelle Gefühle, die chronische Form der Stimmung, die acute des Affectes, Neigung und Leidenschaft sowie die eigenthümlichen Färbungen dieser als „pathos" der Griechen und „passio" der neueren Lateiner, wurden in bunter Mischung nivellirt, und von der Musik lediglich ausgesagt, sie sei speciell die Kunst, Gefühle zu erregen.

ciſiſche Weſen der Muſik erblicken. Einmal feſtgehalten, daß die Phantaſie das eigentliche Organ des Schönen iſt, wird eine ſecundäre Wirkung auf das Gefühl in jeder Kunſt vorkommen. Bewegt uns nicht ein großes Geſchichtsbild mit der Kraft eines Erlebniſſes? Stimmen uns Raphaels Madonnen nicht zur Andacht, Pouſſins Landſchaften nicht zu ſehnſüchtiger Wanderluſt? Bleibt etwa der Anblick des Straßburger Doms ohne Wirkung auf unſer Gemüth? Die Antwort kann nicht zweifelhaft ſein. Sie gilt ebenſo von der Poeſie, ja von mancher außeräſthetiſchen Thätigkeit, z. B. religiöſer Erbauung, Eloquenz u. a. Wir ſehen, daß die übrigen Künſte ebenfalls ſtark genug auf das Gefühl einwirken. Den angeblich principiellen Unterſchied derſelben von der Muſik müßte man daher auf ein Mehr oder Weniger dieſer Wirkung baſiren. Ganz unwiſſenſchaftlich an ſich, hätte dieſer Ausweg obendrein die Entſcheidung: ob man ſtärker und tiefer fühle bei einer Mozart'ſchen Symphonie oder bei einem Trauerſpiele Shakespeare's, bei einem Gedicht von Uhland oder einem Hummel'ſchen Rondo, füglich Jedermann ſelbſt zu überlaſſen. Meint man aber, die Muſik wirke „unmittelbar" auf das Gefühl, die andern Künſte erſt durch die Vermittlung von Begriffen, ſo fehlt man nur mit andern Worten, weil, wie wir geſehen, die Gefühle auch von dem Muſikaliſch-Schönen nur in zweiter Linie beſchäftigt werden ſollen, unmittelbar nur die Phantaſie. Unzählige Mal wird in muſikaliſchen Abhandlungen die Analogie herbeigerufen, die zweifellos zwiſchen der Muſik und der Baukunſt beſteht. Iſt aber je einem vernünftigen Architekten beigefallen, die Baukunſt habe den Zweck, Gefühle zu erregen, oder es ſeien dieſe der Inhalt derſelben?

Jedes wahre Kunſtwerk wird ſich in irgend eine Beziehung zu unſerm Fühlen ſetzen, keines in eine ausſchließliche. Man ſagt alſo gar nichts für das äſthetiſche Princip der Muſik Entſcheidendes, wenn man ſie durch ihre Wirkung auf das Gefühl charakteriſirt.

Dennoch will man dem Weſen der Muſik immer von dieſem Punkte aus beikommen. Dennoch wird ſtets die Beſpre-

chung eines Tonwerks mit der „Empfindung" angehoben, die es hervorruft, und Lob oder Tadel nach dem Maß der eignen subjectiven Affection bestimmt. Als wenn man das Wesen des Weines ergründete, indem man sich betrinkt! Die Erkenntniß eines Gegenstandes und dessen unmittelbare Wirkung auf unsre Subjectivität sind himmelweit verschiedene Dinge, ja man muß der letzteren in eben dem Maße sich zu entwinden wissen, als man der ersteren nahe kommen will. Das Verhalten unsrer Gefühlszustände zu irgend einem Schönen ist vielmehr Gegenstand der Psychologie als der Aesthetik. Sei die Wirkung der Musik so groß oder so klein als sie wolle — von ihr darf man nicht ausgehen, wenn man das Wesen dieser Kunst zu erforschen unternimmt. Hegel hat erschöpfend gezeigt, wie die Untersuchung der „Empfindungen", welche eine Kunst erweckt, ganz im Unbestimmten stehen bleibt und gerade vom eigentlichen, concreten Inhalt absieht. „Was empfunden wird," sagt er, „bleibt eingehüllt in der Form abstractester, einzelner Subjectivität und deshalb sind auch die Unterschiede der Empfindung ganz abstracte, keine Unterschiede der Sache selbst." (Aesthetik I, 42.)

Eignet der Tonkunst wirklich eine specifische Kraft des Eindruckes (wie wir sie bald näher betrachten werden), so muß man von diesem Zauber um so vorsichtiger abstrahiren, um an das Wesen seiner Ursache zu gelangen. Unterdessen vermengt man unablässig Gefühlsaffection und musikalische Schönheit, anstatt sie in wissenschaftlicher Methode getrennt darzustellen. Man klebt an der unsichern Wirkung musikalischer Erscheinungen anstatt in das Innere der Werke zu dringen und aus den Gesetzen ihres eignen Organismus zu erklären, was ihr Inhalt ist, worin ihr Schönes besteht. Man beginnt vom subjectiven Eindruck und folgert auf das Wesen der Kunst. Das sind Rückschlüsse vom Unselbstständigen auf das Selbstständige, vom Bedingten auf das Bedingende. Kann überhaupt das Gefühl keine Basis für ästhetische Gesetze sein, so ist obendrein gegen die Sicherheit des musikalischen Fühlens Einiges zu bemerken.

Der Zusammenhang eines Tonstückes mit der dadurch her-

vorgerufenen Gefühlsbewegung ist kein nothwendig causaler. Unter verschiedenen Nationalitäten, Temperamenten, Altersstufen und Verhältnissen, ja selbst unter Gleichheit aller dieser Bedingungen bei verschiedenen Individuen, wird dieselbe Musik sehr ungleich wirken. Wir brauchen gar nicht die Indianer und Karaiben zu incommodiren, die gewöhnlich beliebten Hilfstruppen, wenn es sich um die „Verschiedenheit des Geschmacks" handelt, — es genügt Ein europäisches Concertpublicum, dessen eine Hälfte in Beethoven's Symphonien seine stärksten, höchsten Regungen geweckt fühlt, während die andere darin nur „schwerfällige Verstandesmusik" und „gar kein Gefühl" findet. In manchem Augenblick regt uns ein Musikstück zu Thränen auf, ein andermal läßt es kalt, und tausend äußere Verschiedenheiten können hinreichen, dessen Wirkung tausendfach zu verändern oder zu annulliren. Der Zusammenhang musikalischer Werke mit gewissen Stimmungen besteht nicht immer, überall, nothwendig, als ein absolut Zwingendes.

Selbst dort, wo wir den wirklich vorhandenen Eindruck betrachten, entdecken wir in ihm oft statt des Nothwendigen Conventionelles. Nicht blos in Form und Sitte, auch am Denken und Fühlen bildet sich im Lauf der Zeiten vieles Uebereinstimmende, Ueberkommene, das uns im Wesen der Dinge selbst zu stecken scheint, welche dennoch kaum mehr davon wissen, als die Buchstabenzeichen von der Bedeutung, die sie eben nur für uns haben. Dies ist besonders bei Musikgattungen der Fall, welche bestimmten äußeren Zwecken dienen, als Kirchen-, Kriegs-, Theatercompositionen. In den letzteren findet man eine wahre Terminologie für die verschiedensten Gefühle, eine Terminologie, die den Componisten und Hörern eines Zeitalters so geläufig wird, daß sie im einzelnen Falle nicht den mindesten Zweifel darüber haben. Spätere Zeiten bekommen ihn aber. Ja, wir begreifen oft kaum, wie unsre Großeltern diese Tonreihe für einen adäquaten Ausdruck gerade dieses Affectes ansehen konnten.

Jede Zeit und Gesittung bringt ein verschiedenes Hören, ein verschiedenes Fühlen mit sich. Die Musik bleibt dieselbe,

allein es wechselt ihre Wirkung mit dem wechselnden Standpunkt conventioneller Befangenheit. Wie leicht und gern sich unser Fühlen überdies von den kleinlichsten Kunstgriffen überlisten läßt, davon erzählen unter Anderm die Instrumentalstücke mit besondern Mottos oder Ueberschriften. In den äußerlichsten Clavierfächelchen, worin nichts steckt, „eitel Nichts, wohin mein Aug' sich wendet," ist man alsbald geneigt, „Sehnsucht nach dem Meere," Abend vor der Schlacht," „Sommertag in Norwegen" und was des Unsinns mehr ist, zu erkennen, wenn nur das Titelblatt die Kühnheit besitzt, seinen Inhalt dafür auszugeben. Die Ueberschriften geben unserm Vorstellen und Fühlen eine Richtung, welche wir nur zu oft dem Charakter der Musik zuschreiben, eine Leichtgläubigkeit, gegen welche der Scherz einer Titelverwechselung nicht genug empfohlen werden kann.

So besitzt denn die Wirkung der Musik auf das Gefühl weder die Nothwendigkeit, noch die Stetigkeit, noch endlich die Ausschließlichkeit, welche eine Erscheinung aufweisen müßte, um ein ästhetisches Princip begründen zu können.

Die starken Gefühle selbst, welche Musik aus ihrem Schlummer wachsingt, und all' die süßen, wie schmerzlichen Stimmungen, in die sie uns Halbträumende einlullt, wir möchten sie nicht um Alles unterschätzen. Zu den schönsten, heilsamsten Mysterien gehört es ja, daß die Kunst solche Bewegungen ohne irdischen Anlaß, recht von Gottes Gnaden hervorzurufen vermag. Nur gegen die unwissenschaftliche Verwerthung dieser Thatsachen für ästhetische Principien legen wir Verwahrung ein. Lust und Trauer können durch Musik in hohem Grade erweckt werden; das ist richtig. Nicht in noch höherem vielleicht durch den Gewinnst des großen Treffers oder die Todeskrankheit eines Freundes? So lange man Anstand nimmt, deshalb ein Lotterieloos den Symphonien, oder ein ärztliches Bülletin den Ouvertüren beizuzählen, so lange darf man auch factisch erzeugte Affecte nicht als eine ästhetische Specialität der Tonkunst oder eines bestimmten Tonstücks behandeln. Es wird einzig auf die specifische Art ankommen, wie solche Affecte durch Musik her-

vorgerufen werden. Wir werden im IV. und V. Kapitel den Einwirkungen der Muſik auf das Gefühl die aufmerkſamſte Betrachtung widmen, und die poſitiven Seiten dieſes merkwürdigen Verhältniſſes unterſuchen. Hier, am Eingang unſrer Schrift, konnte die negative Seite, als Proteſt gegen ein unwiſſenſchaftliches Princip, nicht zu ſcharf hervorgekehrt werden.

Anmerkung. Es dünkt uns für den vorliegenden Zweck kaum nothwendig, den Anſichten, deren Bekämpfung uns beſchäftigt, die Namen ihrer Autoren beizuſetzen, da dieſe Anſichten keineswegs die Blüthe eigenthümlicher Ueberzeugungen, ſondern vielmehr der Ausdruck einer allgemein gewordenen traditionellen Denkweiſe ſind. Nur um einen Einblick in die ausgebreitete Herrſchaft dieſer Grundſätze zu gewähren, mögen einige Citate älterer und neuerer Muſikſchriftſteller hier Platz finden:

Mattheſon: „Wir müſſen bei jeder Melodie uns eine Gemüthsbewegung (wo nicht mehr als Eine) zum Hauptzweck ſetzen.“ (Vollkomm. Capellmeiſter S. 143.)

Reidhardt: „Der Muſik Endzweck iſt, alle Affecte durch die bloßen Töne und deren Rhythmum, trotz dem beſten Redner, rege zu machen.“ (Vorrede zur „Temperatur.“)

J. N. Forkel verſteht unter den „Figuren in der Muſik“ „daſſelbe, was ſie in der Dichtkunſt und Redekunſt ſind, nämlich der Ausdruck der unterſchiedenen Arten, nach welchen ſich Empfindungen und Leidenſchaften äußern.“ („Ueber die Theorie der Muſik,“ Göttingen 1777. S. 26.)

J. Moſel definirt die Muſik als „die Kunſt, beſtimmte Empfindungen durch geregelte Töne auszudrücken.“

C. F. Michaelis: „Muſik iſt die Kunſt des Ausdrucks von Empfindungen durch Modulation der Töne. Sie iſt die Sprache der Affecte“ ꝛc. („Ueber den Geiſt der Tonkunſt,“ 2. Verſuch. 1800. S. 29.)

Marpurg: „Der Zweck, den der Componiſt ſich in ſeiner Arbeit vorſetzen ſoll, iſt die Natur nachzuahmen .... die Leidenſchaften nach ſeinem Willen zu regen .... die Bewegungen der Seele, die Neigungen des Herzens nach dem Leben zu ſchildern.“ (Krit. Muſikus, 1. Band 1750. 40. Stück.)

W. Heinse: „Der Hauptendzweck der Muſik iſt die Nachahmung oder vielmehr Erregung der Leidenſchaften.“ (Muſikal. Dialoge. 1805. S. 30.)

J. J. Engel: „Eine Sinfonie, eine Sonate u. ſ. w. muß die Ausführung einer Leidenſchaft, die aber in mannigfaltige Empfindungen ausbeugt, enthalten.“ („Ueber muſ. Malerei.“ 1780. S. 29.)

J. Ph. Kirnberger: „Ein melodiſcher Satz (Thema) iſt ein verſtändlicher Satz aus der Sprache der Empfindung, der einen empfindſamen Zuhörer die Gemüthslage, die ihn hervorgebracht hat, fühlen läßt.“ (Kunſt des reinen Satzes. II. Theil S. 152.)

Pierer's Univerſallexikon (2. Auflage): „Muſik iſt die Kunſt, durch ſchöne Töne Empfindungen und Seelenzuſtände auszudrücken. Sie ſteht höher als die Dichtkunſt, welche nur (!) mit dem Verſtande erkennbare Stimmungen darzuſtellen vermag, da die Muſik ganz unerklärliche Empfindungen und Ahnungen ausdrückt.“

G. Schilling's Univerſallexikon der Tonkunſt bringt unter dem Artikel „Muſik“ die gleiche Erklärung.

Koch definirt die Muſik als die „Kunſt, ein angenehmes Spiel der Empfindungen durch Töne auszudrücken.“ (Muſ. Lexikon. „Muſik.“)

A. André: „Muſik iſt die Kunſt, Töne hervorzubringen, welche Empfindungen und Leidenſchaften ſchildern, erregen und unterhalten.“ (Lehrbuch der Tonkunſt I.)

Sulzer: „Muſik iſt die Kunſt, durch Töne unſre Leidenſchaften auszudrücken, wie in der Sprache durch Worte.“ (Theorie der ſchönen Künſte.)

J. W. Böhm: „Nicht den Verſtand, nicht die Vernunft, ſondern nur das Gefühlsvermögen beſchäftigen der Saiten harmoniſche Töne.“ (Analyſe des Schönen der Muſik. Wien 1830. S. 62.)

Gottfried Weber: „Die Tonkunſt iſt die Kunſt, durch Töne Empfindungen auszudrücken.“ (Theorie der Tonſetzkunſt, 2. Aufl. 1. Bd. S. 15.)

F. Hand: „Die Muſik ſtellt Gefühle dar. Jedes Gefühl und jeder Gemüthszuſtand hat an ſich und ſo auch in der Muſik ſeinen beſondern Ton und Rhythmus.“ „Man kann der Muſik eine weit größere Beſtimmtheit (!) der Darſtellung zuſchreiben, als irgend eine Kunſt beſitzt; denn Gefühle vermag weder der malende Künſtler ſo beſtimmt zu zeichnen, ... noch glückt

es dem mimiſchen Darſteller.“ ꝛc. (Aeſthetik der Tonkunſt, I. Band §§. 24. 27.)

Amadeus Autodidaktus: „Die Tonkunſt entquillt und wurzelt nur in der Welt der geiſtigen Gefühle und Empfindungen. Muſikaliſch melodiſche Töne (!) erklingen nicht dem Verſtande, welcher Empfindungen ja nur beſchreibt und zergliedert, . . . ſie ſprechen zu dem Gemüth“ ꝛc. (Aphorismen über Muſik. Leipzig 1847. S. 329.)

Fermo Bellini: „Musica è l'arte, che esprime i sentimenti e le passione col mezzo di suoni.“ (Manuale alla Musica. Milano, Riccardi 1853.)

Friedrich Thierſch, Allgemeine Aeſthetik (Berlin 1846) §. 18 S. 101: „Die Muſik iſt die Kunſt, durch Wahl und Verbindung der Töne Gefühle und Stimmungen des Gemüthes auszudrücken oder zu erregen.“

II.

Theils als Consequenz dieser Theorie, welche die Gefühle für das Endziel musikalischer Wirkung erklärt, theils als Correctiv derselben wird der Satz aufgestellt: die Gefühle seien der Inhalt, welchen die Tonkunst darzustellen habe.

Die philosophische Untersuchung einer Kunst drängt zu der Frage nach dem Inhalt derselben. Jeder Kunst eignet ein Kreis von Ideen, welche sie mit ihren Ausdrucksmitteln, als Ton, Wort, Farbe, Stein darstellt. Das einzelne Kunstwerk verkörpert demnach eine bestimmte Idee als Schönes in sinnlicher Erscheinung. Diese bestimmte Idee, die sie verkörpernde Form, und die Einheit beider sind Bedingungen des Schönheitsbegriffs, von welchen keine wissenschaftliche Ergründung irgend einer Kunst sich mehr trennen kann.

Was Inhalt eines Werks der dichtenden oder bildenden Kunst sei, läßt sich mit Worten ausdrücken und auf Begriffe zurückführen. Wir sagen: dies Bild stellt ein Blumenmädchen vor, diese Statue einen Gladiator, jenes Gedicht eine That Roland's. Das mehr oder minder vollkommene Aufgehen des so bestimmten Inhalts in der künstlerischen Erscheinung begründet dann unser Urtheil über die Schönheit des Kunstwerks.

Als Inhalt der Musik hat man ziemlich einverständlich die ganze Stufenleiter menschlicher Gefühle genannt, weil man in diesen den Gegensatz zu begreiflicher Bestimmtheit und daher die richtige Unterscheidung von dem Ideal der bildenden und

dichtenden Kunſt gefunden glaubte. Demnach ſeien die Töne und ihr kunſtreicher Zuſammenhang blos Material, Ausdrucksmittel, wodurch der Componiſt die Liebe, den Muth, die Andacht, das Entzücken darſtellt. Dieſe Gefühle in ihrer reichen Mannigfaltigkeit ſeien die Idee, welche den irdiſchen Leib des Klanges angethan, um als muſikaliſches Kunſtwerk auf Erden zu wandeln. Was uns an einer reizenden Melodie, einer ſinnigen Harmonie ergötzt und erhebt, ſei nicht dieſe ſelbſt, ſondern was ſie bedeutet: das Flüſtern der Zärtlichkeit, das Stürmen der Kampfluſt.

Um auf feſten Boden zu gelangen, müſſen wir vorerſt ſolche altverbundene Metaphern ſchonungslos trennen: Das Flüſtern? Ja; — aber keineswegs der „Sehnſucht;" das Stürmen? Allerdings, doch nicht der „Kampfluſt." In der That beſitzt die Muſik das Eine ohne das Andre; ſie kann flüſtern, ſtürmen, rauſchen, — das Lieben und Zürnen aber trägt nur unſer eigenes Herz in ſie hinein.

Die Darſtellung eines beſtimmten Gefühls oder Affectes liegt gar nicht in dem eigenen Vermögen der Tonkunſt.

Es ſtehen nämlich die Gefühle in der Seele nicht iſolirt da, ſo daß ſie ſich aus ihr gleichſam herausheben ließen von einer Kunſt, welcher die Darſtellung der übrigen Geiſtesthätigkeiten verſchloſſen iſt. Sie ſind im Gegentheil abhängig von phyſiologiſchen und pathologiſchen Vorausſetzungen, ſind bedingt durch Vorſtellungen, Urtheile, kurz durch eben das ganze Gebiet verſtändigen und vernünftigen Denkens, welchem man das Gefühl ſo gern als ein Gegenſätzliches gegenüberſtellt.

Was macht denn ein Gefühl zu dieſem beſtimmten Gefühl? Zur Sehnſucht, Hoffnung, Liebe? Etwa die bloße Stärke oder Schwäche, das Wogen der innern Bewegung? Gewiß nicht. Dieſe kann bei verſchiedenen Gefühlen gleich ſein und auch wieder bei demſelben Gefühl, in mehreren Individuen, zu andern Zeiten verſchieden. Nur auf Grundlage einer Anzahl — im Momente ſtarken Fühlens vielleicht unbewußter — Vorſtellungen und Urtheile kann unſer Seelenzuſtand ſich zu eben

diesem bestimmten Gefühl verdichten. Das Gefühl der Hoffnung ist untrennbar von der Vorstellung eines glücklicheren Zustandes, welcher kommen soll und mit dem gegenwärtigen verglichen wird. Die Wehmuth vergleicht ein vergangenes Glück mit der Gegenwart. Das sind ganz bestimmte Vorstellungen, Begriffe. Ohne sie, ohne diesen Gedanken apparat kann man das gegenwärtige Fühlen nicht „Hoffnung," nicht „Wehmuth" nennen, er macht sie dazu. Abstrahirt man von ihm, so bleibt eine unbestimmte Bewegung, allenfalls die Empfindung allgemeinen Wohlbefindens, oder Mißbehagens. Die Liebe kann ohne die Vorstellung einer geliebten, individuellen Persönlichkeit, ohne den Wunsch und das Streben nach der Beglückung, Verherrlichung, dem Besitz dieses Gegenstandes nicht gedacht werden. Nicht die Art der bloßen Seelenbewegung, sondern ihr begrifflicher Kern, ihr wirklicher, historischer Inhalt macht sie zur Liebe. Ihrer Dynamik nach kann diese ebensogut sanft als stürmisch, ebensowohl froh als schmerzlich auftreten und bleibt doch immer Liebe. Diese Betrachtung allein reicht hin, zu zeigen, daß Musik nur jene verschiedenen begleitenden Adjectiva ausdrücken könne, nie das Substantivum, die Liebe, selbst. Ein bestimmtes Gefühl (noch mehr eine Leidenschaft und ein Affect) existirt als solches niemals ohne einen wirklichen historischen Inhalt, der eben nur in Begriffen dargelegt werden kann. Begriffe kann die Musik als „unbestimmte Sprache" zugestandener Weise nicht wiedergeben — ist nicht die Folgerung psychologisch unablehnbar, daß sie auch bestimmte Gefühle nicht auszudrücken vermag? Die Bestimmtheit der Gefühle ruht ja gerade in deren begrifflichem Kern.

Wie es komme, daß Musik dennoch Gefühle, wie Wehmuth, Frohsinn u. dgl., erregen kann (nicht muß), das wollen wir später, wo vom subjectiven Eindruck der Musik die Rede sein wird, untersuchen. Hier mußte blos theoretisch festgestellt werden, ob die Musik fähig sei, ein bestimmtes Gefühl darzustellen? Die Frage war zu verneinen, da die Bestimmtheit der Gefühle von concreten Vorstellungen und Begriffen nicht getrennt

werden kann, welche letztere außer dem Gestaltungsbereich der Musik liegen. — Einen Kreis von Ideen hingegen kann die Musik mit ihren eigensten Mitteln reichlichst darstellen. Dies sind unmittelbar alle diejenigen, welche auf hörbare Veränderungen der Zeit, der Kraft, der Proportionen sich beziehen, also die Idee des Anschwellenden, des Absterbenden, des Eilens, Zögerns, des künstlich Verschlungenen, des einfach Begleitenden u. dgl. — Es kann ferner der ästhetische Ausdruck einer Musik anmuthig genannt werden, sanft, heftig, kraftvoll, zierlich, frisch: lauter Ideen, welche in Tonverbindungen eine entsprechende sinnliche Erscheinung finden können. Wir können diese Eigenschaftswörter daher unmittelbar von musikalischen Bildungen gebrauchen, ohne an die ethische Bedeutung zu denken, welche sie für das menschliche Seelenleben haben, und die eine geläufige Ideenassociation so schnell zur Musik heranbringt, ja mit den rein musikalischen Eigenschaften unter der Hand zu verwechseln pflegt.

Die Ideen, welche der Componist darstellt, sind vor Allem und zuerst rein musikalische. Seiner Phantasie erscheint eine bestimmte schöne Melodie. Sie soll nichts Anderes sein, als sie selbst. Wie aber jede concrete Erscheinung auf ihren höheren Gattungsbegriff, auf die sie zunächst erfüllende Idee hinaufweist, und so fort immer höher und höher bis zur absoluten Idee, so geschieht es auch mit den musikalischen Ideen. So wird z. B. dieses sanfte, harmonisch ausklingende Adagio die Idee des Sanften, Harmonischen überhaupt zur schönen Erscheinung bringen. Die allgemeine Phantasie, welche gern die Ideen der Kunst in Bezug zum eigenen, menschlichen Seelenleben setzt, wird dies Ausklingen noch höher z. B. als den Ausdruck milder Resignation eines in sich versöhnten Gemüthes auffassen, und kann vielleicht so fort bis zur Ahnung eines ewigen, jenseitigen Friedens aufsteigen.

Auch die Poesie und bildende Kunst stellen vorerst ein Concretes dar. Erst mittelbar kann das Bild einer Blumenverkäuferin auf die allgemeinere Idee mädchenhafter Zufriedenheit und Anspruchslosigkeit, ein beschneiter Kirchhof auf die Idee der

irdiſchen Vergänglichkeit hinaufweiſen. Gerade ſo, nur mit ungleich unſicherer und willkürlicher Deutung kann der Hörer in dieſem Muſikſtück die Idee jugendlichen Genügens, in jenem die Idee der Vergänglichkeit heraushören; allein ebenſowenig als in den genannten Bildern ſind dieſe abſtracten Ideen der Inhalt des muſikaliſchen Werkes; von einer Darſtellung des „Gefühls der Vergänglichkeit," des „Gefühls der jugendlichen Genügſamkeit" kann nun vollends keine Rede ſein.

Es giebt Ideen, welche durch die Tonkunſt vollkommen repräſentirt werden und trotzdem nicht als Gefühl vorkommen, ſo wie umgekehrt Gefühle von ſolcher Miſchung das Gemüth bewegen können, daß ſie in keiner durch Muſik darſtellbaren Idee ihre adäquate Bezeichnung finden.

Was kann alſo die Muſik von den Gefühlen darſtellen, wo nicht deren Inhalt?

Nur das Dynamiſche derſelben. Sie vermag die Bewegung eines pſychiſchen Vorganges nach den Momenten: ſchnell, langſam, ſtark, ſchwach, ſteigernd, fallend nachzubilden. Bewegung iſt aber nur eine Eigenſchaft, ein Moment des Gefühls, nicht dieſes ſelbſt. Gemeiniglich glaubt man, das darſtellende Vermögen der Muſik genügend zu begrenzen, wenn man behauptet, ſie könne keineswegs den Gegenſtand eines Gefühles bezeichnen, wohl aber das Gefühl ſelbſt, z. B. nicht das Object einer beſtimmten Liebe, wohl aber „Liebe." Sie kann dies in Wahrheit ebenſowenig. Nicht Liebe, ſondern nur eine Bewegung kann ſie ſchildern, welche bei der Liebe, oder auch bei einem andern Affect vorkommen kann, immer jedoch das Unweſentliche ſeines Charakters iſt. „Liebe" iſt ein abſtracter Begriff, ſo gut wie „Tugend" und „Unſterblichkeit." Die Verſicherung der Theoretiker, Muſik habe keine abſtracten Begriffe darzuſtellen, iſt überflüſſig; denn keine Kunſt kann dies. Daß nur Ideen, d. i. lebendig gewordene Begriffe Inhalt künſtleriſcher Verkörperung ſind, verſteht ſich von ſelbſt.* Aber auch die Ideen, oder die

* Viſcher (Aeſth. §. 11 Anmerkung) definirt die beſtimmten Ideen als

Idee der Liebe, des Zornes, der Furcht können Inſtrumentalwerke nicht zur Erſcheinung bringen, weil zwiſchen jenen Ideen und ſchönen Tonverbindungen kein nothwendiger Zuſammenhang beſteht. Welches Moment dieſer Ideen iſt's denn alſo, deſſen die Muſik ſich in der That ſo wirkſam zu bemächtigen weiß? Es iſt die Bewegung (natürlich in dem weiteren Sinne, der auch das Anſchwellen und Abſchwächen des einzelnen Tones oder Accordes als „Bewegung" auffaßt). Sie bildet das Element, welches die Tonkunſt mit den Gefühlszuſtänden gemeinſchaftlich hat, und das ſie ſchöpferiſch in tauſend Abſtufungen und Gegenſätzen zu geſtalten vermag.

Was uns außerdem in der Muſik beſtimmte Seelenzuſtände zu malen ſcheint, iſt durchaus ſymboliſch.

Wie die Farben, ſo beſitzen nämlich die Töne ſchon von Natur aus und in ihrer Vereinzelung ſymboliſche Bedeutung, welche außerhalb und vor aller künſtleriſchen Abſicht wirkt. Jede Farbe athmet eigenthümlichen Charakter: ſie iſt uns keine bloße Ziffer, welche durch den Künſtler lediglich eine Stellung erhält, ſondern eine Kraft, ſchon von Natur aus in ſympathetiſchen Zuſammenhang mit gewiſſen Stimmungen geſetzt. Wer kennt nicht die Farbendeutungen, wie ſie in ihrer Einfachheit gang und gäbe, oder durch feinere Geiſter zu poetiſchem Raffinement gehoben werden? Wir verbinden Grün mit dem Gefühl der Hoffnung, Blau mit der Treue. Roſenkranz erkennt in Rothgelb „anmuthige Würde," in Violett „philiſterhafte Freundlichkeit" u. ſ. w. (Pſychologie, 2. Aufl. S. 102.)

In ähnlicher Weiſe ſind uns die elementaren Stoffe der Muſik: Tonarten, Accorde und Klangfarben ſchon an ſich Charaktere. Wir haben auch eine nur zu geſchäftige Auslegekunſt für die Bedeutung muſikaliſcher Elemente; Schubart's Symbolik der Tonarten bietet in ihrer Art ein Seitenſtück zu Goe-

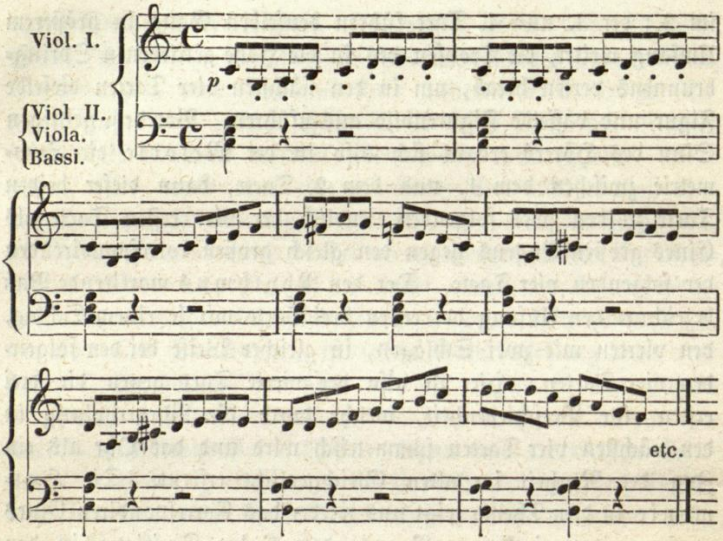
die Reiche des Lebens, ſofern ihre Wirklichkeit als ihrem Begriff entſprechend gedacht wird. Denn Idee bezeichnet immer den in ſeiner Wirklichkeit rein und mangellos gegenwärtigen Begriff.

the's Deutung der Farben. Es folgen jedoch dieſe Elemente (Töne, Farben) in ihrer künſtleriſchen Verwendung ganz anderen Geſetzen, als jener Ausdruck ihrer iſolirten Erſcheinung. So wenig auf einem großen Hiſtorienbild jedes Roth uns Freude, jedes Weiß Unſchuld bedeutet, ebenſowenig wird in einer Symphonie alles As-dur uns eine ſchwärmeriſche, alles H-moll eine menſchenfeindliche Stimmung erwecken, oder jeder Dreiklang Befriedigung, jeder verminderte Septaccord Verzweiflung. Auf äſthetiſchem Boden neutraliſiren ſich derlei elementare Selbſtſtändigkeiten unter der Gemeinſamkeit höherer Geſetze. Von einem Ausdrücken oder Darſtellen iſt ſolche Naturbeziehung weit entfernt. „Symboliſch" nannten wir ſie, indem ſie den Inhalt keineswegs unmittelbar darſtellt, ſondern eine von dieſem weſentlich verſchiedene Form bleibt. Wenn wir im Gelben Eiferſucht, in G-dur Heiterkeit, in der Cypreſſe Trauer ſehen, ſo hat dieſe Deutung einen phyſiologiſch-pſychologiſchen Zuſammenhang mit Beſtimmtheiten dieſer Gefühle, allein es hat ihn eben nur unſere Deutung, nicht die Farbe, die Pflanze, der Ton an und für ſich. Man kann daher weder von einem Accord an ſich ſagen, er ſtelle ein beſtimmtes Gefühl dar, noch weniger thut er das im Zuſammenhang des Kunſtwerkes.

Ein anderes Mittel zu dem angeblichen Zweck, außer der Analogie der Bewegung und der Symbolik der Töne, hat die reine Muſik nicht.

Läßt ſich ſomit ihr Unvermögen, beſtimmte Gefühle darzuſtellen, leicht aus der Natur der Töne deduciren, ſo ſcheint es faſt unbegreiflich, daß es auf dem Erfahrungswege nicht noch viel ſchneller ins allgemeine Bewußtſein gedrungen iſt. Verſuche Jemand, dem noch ſo viel Gefühlsſaiten aus einem Inſtrumentalſtück anklingen, mit klaren Gründen nachzuweiſen, welcher Affect den Inhalt deſſelben bilde? Die Probe iſt unerläßlich. — Hören wir z. B. Beethoven's Ouvertüre zu „Prometheus." Was das aufmerkſame Ohr des Kunſtfreundes in ſtetiger Folge aus ihr vernimmt, iſt ungefähr Folgendes: Die Töne des 1. Tactes perlen raſch und leiſe aufwärts, wiederholen ſich genau

im 2.; der 3. und 4. Tact führen denſelben Gang in größerem Umfang weiter, die Tropfen des in die Höhe getriebenen Springbrunnens perlen herab, um in den nächſten vier Tacten dieſelbe Figur und daſſelbe Figurenbild auszuführen. Vor dem geiſtigen Sinn des Hörers erbaut ſich alſo in der Melodie die Symmetrie zwiſchen dem 1. und dem 2. Tacte, dann dieſer beiden Tacte zu den zwei folgenden, endlich der vier erſten Tacte als Eines großen Bogens gegen den gleich großen correſpondirenden der folgenden vier Tacte. Der den Rhythmus markirende Baß bezeichnet den Anfang der erſten drei Tacte mit je einem Schlag, den vierten mit zwei Schlägen, in gleicher Weiſe bei den folgenden vier Tacten. Hier iſt alſo der vierte Tact gegen die drei erſten eine Verſchiedenheit, welche durch die Wiederholung in den nächſten vier Tacten ſymmetriſch wird und das Ohr als ein Zug der Neuheit im alten Gleichgewicht erfreut. Die Harmonie in dem Thema zeigt uns wieder das Correſpondiren Eines großen mit zwei kleinen Bogen: dem C-dur-Dreiklang in den vier erſten Tacten entſpricht der Secundaccord im fünften und ſechſten, dann der Quintſext-Accord im ſiebenten und achten Tact. Dies wechſelſeitige Correſpondiren zwiſchen Melodie, Rhythmus und Harmonie erzeugt ein ſymmetriſches und doch abwechslungsvolles Bild, welches durch die Klangfarben der verſchiedenen Inſtrumente und den Wechſel der Tonſtärke noch reichere Lichter und Schatten erhält.



Einen weiteren Inhalt als den eben ausgedrückten vermögen wir durchaus nicht in dem Thema zu erkennen, am wenigsten ein Gefühl zu nennen, welches es darstellte oder im Hörer erwecken müßte. Solche Zergliederung macht ein Gerippe aus blühendem Körper, geeignet, alle Schönheit, aber auch alle falsche Deutelei zu zerstören.

Wie mit diesem, ganz zufällig gewählten Motiv geht es mit jedem andern Instrumentalthema. Eine große Klasse von Musikfreunden hält es blos für einen charakteristischen Fehler der „classischen" Musik, den Affecten abhold zu sein, und giebt von vornherein zu, daß Niemand in einer der 48 Fugen und Präludien aus J. S. Bach's „wohltemperirtem Clavier" ein Gefühl werde nachweisen können, das den Inhalt derselben bilde. Gut, — der Beweis wäre dadurch schon hergestellt, daß die Musik nicht Gefühle erwecken oder zum Gegenstand haben muß. Das ganze Gebiet der Figuralmusik fiele hinweg. Müssen aber große, historisch wie ästhetisch begründete Kunstgattungen ignorirt werden, um einer Theorie Haltbarkeit zu erschleichen, dann ist diese

falſch. Ein Schiff muß untergehen, ſobald es auch nur Ein Leck hat.

Wem dies nicht genügt, der mag ihr immerhin den ganzen Boden ausſchlagen. Er ſpiele das Thema irgend einer Mozart'ſchen oder Haydn'ſchen Symphonie, eines Beethoven'ſchen Adagio's, eines Mendelsſohn'ſchen Scherzo's, eines Schumann'ſchen oder Chopin'ſchen Clavierſtückes, den Stamm unſerer gehaltvollſten Muſik; oder auch die populärſten Ouvertürenmotive von Auber, Donizetti, Flotow. Wer tritt hinzu und getraut ſich, ein beſtimmtes Gefühl als Inhalt dieſer Themen aufzuzeigen? Der Eine wird „Liebe" ſagen. Möglich. Der Andere meint „Sehnſucht." Vielleicht. Der Dritte fühlt „Andacht." Niemand kann das widerlegen. Und ſo fort. Heißt dies nun ein beſtimmtes Gefühl darſtellen, wenn Niemand weiß, was eigentlich dargeſtellt wird? Ueber die Schönheit und Schönheiten des Muſikſtücks werden wahrſcheinlich Alle übereinſtimmend denken, von dem Inhalt Jeder verſchieden. Darſtellen heißt aber einen Inhalt klar, anſchaulich produciren, ihn uns vor Augen „daher ſtellen." Derlei Grundbegriffe können nicht ſtreng genug genommen werden. Wie mag man nun dasjenige als das von einer Kunſt Dargeſtellte bezeichnen, welches, das ungewiſſeſte, vieldeutigſte Element derſelben, einem ewigen Streit unterworfen iſt?

Wir haben abſichtlich Inſtrumentalſätze zu Beiſpielen gewählt. Denn nur was von der Inſtrumentalmuſik behauptet werden kann, gilt von der Tonkunſt als ſolcher. Wenn irgend eine allgemeine Beſtimmtheit der Muſik unterſucht wird, etwas ſo ihr Weſen und ihre Natur kennzeichnen, ihre Grenzen und Richtung feſtſtellen ſoll, ſo kann nur von der Inſtrumentalmuſik die Rede ſein. Was die Inſtrumentalmuſik nicht kann, von dem darf nie geſagt werden, die Muſik könne es; denn nur ſie iſt reine, abſolute Tonkunſt. Ob man nun die Vocal- oder die Inſtrumentalmuſik an Werth und Wirkung vorziehen wolle, — eine unwiſſenſchaftliche Procedur, bei der meiſt flache Willkür das Wort führt — man wird ſtets einräumen müſſen,

daß der Begriff „Tonkunſt" in einem auf Textworte componirten Muſikſtück nicht rein aufgehe. In einer Vocalcompoſition kann die Wirkſamkeit der Töne nie ſo genau von jener der Worte, der Handlung, der Decoration getrennt werden, daß die Rechnung der verſchiedenen Künſte ſich ſtreng ſondern ließe. Sogar Tonſtücke mit beſtimmten Ueberſchriften oder Programmen müſſen wir ablehnen, wo es ſich um den „Inhalt" der Muſik handelt. Die Vereinigung mit der Dichtkunſt erweitert die Macht der Muſik, aber nicht ihre Grenzen.

Wir haben in der Vocalcompoſition ein untrennbar verſchmolzenes Product vor uns, aus dem es nicht mehr möglich iſt, die Größe der einzelnen Factoren zu beſtimmen. Wenn es ſich um die Wirkung der Dichtkunſt handelt, ſo wird es Niemand einfallen, die Oper als Beleg hervorzuheben, es braucht größerer Verleugnung, aber nur derſelben Einſicht, um bei den Grundbeſtimmungen muſikaliſcher Aeſthetik ein Gleiches zu thun.

Die Vocalmuſik illuminirt die Zeichnung des Gedichts.* Wir haben in den muſikaliſchen Elementen Farben von größter Pracht und Zartheit erkannt, von ſymboliſcher Bedeutſamkeit obendrein. Sie werden vielleicht ein mittelmäßiges Gedicht zur innigſten Offenbarung des Herzens umwandeln. Trotzdem ſind es die Töne nicht, welche in einem Geſangsſtücke darſtellen,

* Dieſen bekannten bildlichen Ausdruck können wir hier als zutreffend gebrauchen, wo es ſich noch, abgeſehen von jeder äſthetiſchen Forderung, blos um das abſtracte Verhalten der Muſik zu Textworten überhaupt und damit um die Entſcheidung handelt, von welchem dieſer beiden Factoren die ſelbſtſtändige, maßgebende Beſtimmung des Inhalts (Gegenſtandes) ausgehe. Sobald es ſich aber nicht mehr um dies Was, ſondern um das Wie der muſikaliſchen Leiſtungen handelt, hört der Satz auf paſſend zu ſein. Nur im logiſchen (wir hätten beinahe geſagt im „juriſtiſchen") Sinn iſt der Text Hauptſache, die Muſik Acceſſorium, die äſthetiſche Anforderung an den Componiſten geht viel höher, ſie verlangt ſelbſtſtändige (wenn gleich untrennbare) muſikaliſche Schönheit. Fragt es ſich alſo nicht mehr abſtract, was die Muſik, indem ſie Textworte behandelt, thut, ſondern wie ſie es im wirklichen Falle thun ſoll, ſo darf man ihre Abhängigkeit vom

ſondern der Text. Die Zeichnung, nicht das Colorit beſtimmt den dargeſtellten Gegenſtand. Wir appelliren an das Abſtractionsvermögen des Hörers, das ſich irgend eine dramatiſch wirkſame Melodie abgelöſt von aller dichteriſchen Beſtimmung rein muſikaliſch vorſtellen wolle. Man wird z. B. in einer ſehr wirkſamen dramatiſchen Melodie, welche Zorn auszudrücken hat, an und für ſich keinen weiteren pſychiſchen Ausdruck finden, als den einer raſchen, leidenſchaftlichen Bewegung. Worte einer leidenſchaftlichen, bewegten Liebe, alſo das gerade Gegentheil, werden vielleicht gleich richtig durch dieſelbe Melodie interpretirt ſein.

Als die Arie des Orpheus:

„J'ai perdu mon Eurydice
Rien n'égale mon malheur"

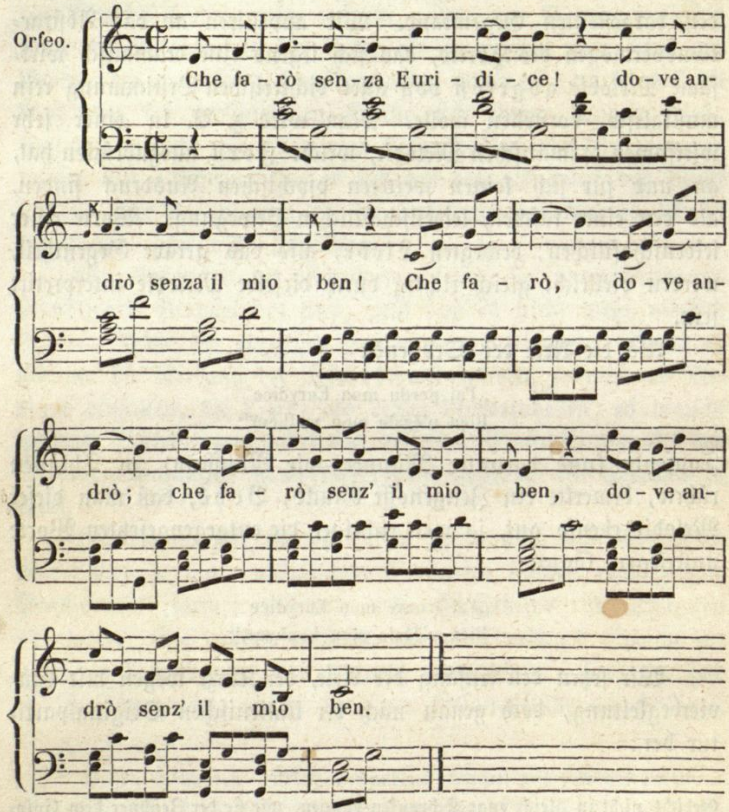
Tauſende (und darunter Männer wie Rouſſeau) zu Thränen rührte, bemerkte ein Zeitgenoſſe Glucks, Boyé, daß man dieſer Melodie ebenſo gut, ja weit richtiger die entgegengeſetzten Worte unterlegen könnte:

„J'ai trouvé mon Eurydice
Rien n'égale mon bonheur."

Wir ſetzen den Anfang der Arie, der Kürze wegen mit Clavierbegleitung, doch genau nach der italieniſchen Originalpartitur her:

Gedicht nicht in gleich enge Schranken bannen, wie ſie der Zeichner dem Coloriſten zieht. Seit Gluck in der großen, nothwendigen Reaction gegen die melodiſchen Uebergriffe der Italiener nicht auf, ſondern hinter die rechte Mitte zurückſchritt (genau wie heutzutage Richard Wagner thut), wird der in der Dedication zur „Alceſte" ausgeſprochene Satz, es ſei der Text die „richtige und wohlangelegte Zeichnung," welche die Muſik lediglich zu coloriren habe, unabläßlich nachgebetet. Wenn die Muſik nicht in viel großartigerem, als blos colorirendem Sinne das Gedicht behandelt, wenn ſie nicht — ſelbſt Zeichnung und Farbe zugleich — etwas ganz Neues hinzubringt, das in ureigner Schönheitskraft blättertreibend die Worte zum bloßen Epheuſpalier umſchafft: dann hat ſie höchſtens die Staffel der Schülerübung oder Dilettantenfreude erklommen, die reine Höhe der Kunſt nimmermehr.

Vivace con disperazione.



Wir ſind zwar durchaus nicht der Meinung, daß in dieſem Falle der Componiſt ganz freizuſprechen ſei, indem die Muſik für den Ausdruck ſchmerzlichſter Traurigkeit gewiß weit beſtimmtere Töne beſitzt. Allein wir wählten aus Hunderten gerade dies Beiſpiel, einmal weil es den Meiſter trifft, dem die größte Genauigkeit im dramatiſchen Ausdruck zugeſchrieben wird, ſodann weil mehrere Generationen an dieſer Melodie das Gefühl höchſten Schmerzes bewunderten, das die mit ihr verbundenen Worte ausſprechen.

Allein auch weit beſtimmtere und ausdrucksvollere Geſang-

ſtellen werden, losgelöſt von ihrem Text, uns höchſtens rathen laſſen, welches Gefühl ſie ausdrücken. Sie gleichen Silhouetten, deren Original wir meiſtens erſt erkennen, wenn man uns geſagt hat, wer das ſei.

Was hier an Einzelnem gezeigt wurde, erweiſt ſich ebenſo an größerem und größtem Umfang. Man hat ganzen Geſangſtücken oft andere Texte unterlegt. Wenn man Meyerbeer's „Hugenotten" mit Veränderung des Schauplatzes, der Zeit, der Perſonen, der Begebenheit und der Worte als „Ghibellinen in Piſa" aufführt, ſo ſtört ohne Zweifel die ungeſchickte Mache, die dramatiſche Lahmheit einer ſolchen Umarbeitung, allein der rein muſikaliſche Ausdruck wird nicht im Mindeſten beleidigt. Und doch ſoll das religiöſe Gefühl, der Glaubensfanatismus geradezu die Springfeder der „Hugenotten" bilden, welche in den „Ghibellinen" ganz entfällt. Der Choral Luther's darf hier nicht eingewendet werden: er iſt ein Citat. Als Muſik paßt er zu jeder Confeſſion. — Hat der Leſer nie das fugirte Allegro aus der Ouvertüre zur „Zauberflöte" als Vocalquartett ſich zankender Handelsjuden gehört? Mozart's Muſik, an der nicht eine Note geändert iſt, paßt zum Entſetzen gut auf den niedrigkomiſchen Text, und man kann ſich in der Oper nicht herzlicher an dem Ernſt der Compoſition erfreuen, als man hier über die Komik derſelben lachen muß. Derlei Belege für das weite Gewiſſen jedes muſikaliſchen Motivs und jedes menſchlichen Affectes ließen ſich zahllos vorbringen. Die Stimmung religiöſer Andacht gilt mit Recht für eine der muſikaliſch am wenigſten vergreifbaren. Nun giebt es unzählige deutſche Dorf- oder Marktkirchen, wo zur heil. Wandlung das „Alphorn" von Proch oder die Schlußarie aus der „Somnambula" (mit dem koketten Decimenſprung „in meine Arme") oder Aehnliches auf der Orgel vorgetragen wird. Jeder Deutſche, der nach Italien kommt, hört mit Staunen in den Kirchen die bekannteſten Opernmelodien von Roſſini, Bellini, Donizetti und Verdi. Dieſe und noch weltlichere Stücke, wenn ſie nur halbwegs placiden Charakters klingen, ſind weit entfernt, die Gemeinde in ihrer Andacht zu ſtören, im Gegentheil pflegt Alles

aufs Aeußerſte erbaut zu ſein. Wäre die Muſik an ſich im Stande, religiöſe Andacht als Inhalt darzuſtellen, ſo würde ſolch ein quid pro quo ebenſo unmöglich ſein, als daß der Prediger ſtatt ſeiner Exhorte eine Tieckſche Novelle oder einen Parlamentsact von der Kanzel recitirte.

Man ſieht, daß die Vocalmuſik, deren Theorie niemals das Weſen der Tonkunſt beſtimmen kann, auch praktiſch nicht im Stande iſt, die aus dem Begriff der Inſtrumentalmuſik gewonnenen Grundſätze Lügen zu ſtrafen.

Der von uns bekämpfte Satz iſt übrigens ſo in Fleiſch und Blut der gangbaren äſthetiſch-muſikaliſchen Anſchauung gedrungen, daß auch alle ſeine Deſcendenten und Seitenverwandte ſich gleicher Unantaſtbarkeit erfreuen. Dazu gehört die Theorie von der Nachahmung ſichtbarer oder unmuſikaliſch hörbarer Gegenſtände durch die Tonkunſt. Mit lehrſamer Wohlweisheit wird uns bei der Frage von der „Tonmalerei" immer wieder verſichert: die Muſik könne keineswegs die außer ihrem Bereich liegende Erſcheinung ſelbſt malen, ſondern nur das Gefühl, welches dadurch in uns erzeugt wird. Gerade umgekehrt. Die Muſik kann nur die äußere Erſcheinung nachzuahmen trachten, niemals aber das durch ſie bewirkte ſpecifiſche Fühlen. Das Fallen der Schneeflocken, das Flattern der Vögel, den Aufgang der Sonne kann ich nur ſo muſikaliſch malen, daß ich analoge, dieſen Phänomenen dynamiſch verwandte Gehörseindrücke hervorbringe. In Höhe, Stärke, Schnelligkeit, Rhythmus der Töne bietet ſich dem Ohr eine Figur, deren Eindruck jene Analogie mit der beſtimmten Geſichtswahrnehmung hat, welche Sinnesempfindungen verſchiedener Gattung gegen einander erreichen können. Wie es phyſiologiſch ein „Vicariren" eines Sinnes für den andern bis zu einer beſtimmten Grenze giebt, ſo auch äſthetiſch ein gewiſſes Vicariren eines Sinneneindruckes für den andern. Da zwiſchen der Bewegung im Raum und jener in der Zeit, zwiſchen der Farbe, Feinheit, Größe eines Gegenſtandes und der Höhe, Klangfarbe, Stärke eines Tones wohlbegründete Analogie herrſcht, ſo kann man in der That einen Gegenſtand muſikaliſch

malen, das „Gefühl" aber in Tönen ſchildern zu wollen, das der fallende Schnee, der krähende Hahn, der zuckende Blitz in uns hervorbringt, iſt einfach lächerlich.

Obgleich, meines Erinnerns, alle muſikaliſchen Theoretiker auf dem Grundſatz: die Muſik könne beſtimmte Gefühle darſtellen, *ſtillſchweigend folgern und weiter bauen*, ſo hinderte doch manche ein richtiges Gefühl, ihn geradezu anzuerkennen. Der Mangel *begrifflicher* Beſtimmtheit in der Muſik ſtörte ſie und ließ ſie den Satz dahin ändern: die Tonkunſt habe nicht etwa beſtimmte, wohl aber „*unbeſtimmte Gefühle*" zu erwecken und darzuſtellen. Vernünftiger Weiſe kann man damit nur meinen, die Muſik ſolle die *Bewegung* des Fühlens, abgezogen von dem Inhalt deſſelben, dem Gefühlten, enthalten; das alſo, was wir das *Dynamiſche* der Affecte genannt, und der Muſik vollſtändig eingeräumt haben. Dies Element der Tonkunſt iſt aber kein „Darſtellen unbeſtimmter Gefühle." Denn „Unbeſtimmtes" „darſtellen" iſt ein Widerſpruch. Seelenbewegungen als Bewegungen an ſich, ohne Inhalt, ſind kein Gegenſtand künſtleriſcher Verkörperung, weil dieſe ohne die Frage: *was* bewegt ſich, oder wird bewegt, nirgend Hand anlegen kann. Das Richtige an dem Satz, nämlich die involvirte Forderung, Muſik ſolle kein *beſtimmtes* Gefühl ſchildern, iſt ein lediglich *negatives* Moment. Was aber iſt das *Poſitive*, das Schöpferiſche im muſikaliſchen Kunſtwerk? Ein unſtimmtes Fühlen als ſolches iſt kein *Inhalt*; ſoll eine Kunſt ſich deſſen bemächtigen, ſo kommt Alles darauf an, *wie es geformt* wird. Jede Kunſtthätigkeit beſteht aber in dem *Individualiſiren* allgemeiner Ideen, in dem Prägen des *Beſtimmten* aus dem Unbeſtimmten, des Beſondern aus dem Allgemeinen. Die Theorie der „unbeſtimmten Gefühle" verlangt das gerade Gegentheil. Man iſt hier noch ſchlimmer daran, als bei dem früheren Satz; man ſoll glauben, daß die Muſik etwas darſtelle, und weiß doch niemals was? Sehr einfach iſt von hier der kleine Schritt zu der Erkenntniß, daß die Muſik *gar keine*, weder beſtimmte noch unbeſtimmte Gefühle ſchildert. Welcher Muſiker hätte aber

dieſe durch unvordenklichen Beſitz erſeſſene Reichsdomäne ſeiner Muſe aufgeben wollen? *

Unſer Reſultat ließe vielleicht noch der Meinung Raum, daß die Darſtellung beſtimmter Gefühle für die Muſik zwar ein Ideal ſei, das ſie niemals ganz erreichen, dem ſie ſich aber immer mehr nähern könne und ſolle. Die vielen genialen Redensarten von der Tendenz der Muſik, die Schranken ihrer Unbeſtimmtheit zu durchbrechen und concrete Sprache zu werden, die beliebten Lobpreiſungen ſolcher Muſik, an welcher man dies Beſtreben wahrnimmt, oder wahrzunehmen vermeint, ſprechen für die wirkliche Verbreitung ſolcher Anſicht.

Allein noch entſchiedener, als wir die Möglichkeit muſikaliſcher Gefühlsdarſtellung bekämpften, haben wir die Meinung abzuwehren, als könne dieſe jemals das äſthetiſche Princip der Tonkunſt abgeben.

Das Schöne in der Muſik würde mit der Genauigkeit der Gefühlsdarſtellung auch dann nicht congruiren, wenn dieſe möglich wäre. Nehmen wir dieſe Möglichkeit für einen Moment an, um uns praktiſch zu überzeugen.

Offenbar können wir dieſe Fiction nicht an der Inſtrumentalmuſik verſuchen, welche die Nachweiſung beſtimmter Affecte von ſelbſt verwehrt, ſondern nur an der Vocalmuſik, der das Betonen vorgezeichneter Seelenzuſtände zukommt.

Hier beſtimmen die dem Componiſten vorliegenden Worte das zu ſchildernde Object; die Muſik hat die Macht es zu beleben,

* Zu welchen Abſurditäten das falſche Princip führe, in jedem Muſikſtück die Darſtellung eines beſtimmten Gefühles zu finden, und das noch falſchere: für jede Gattung muſikaliſcher Kunſtformen ein ſpecielles Gefühl als nothwendigen Inhalt zu dictiren, — erſieht man aus den Werken geiſtreicher Männer wie Mattheſon. Getreu ſeinem Grundſatz: „Wir müſſen bei jeder Melodie uns eine Gemüthsbewegung zum Hauptzweck ſetzen," lehrt er in ſeinem „Vollkommenen Capellmeiſter" (S. 230 ff.): „Die Leidenſchaft, welche in einer Courrante vorgetragen werden ſoll, iſt die Hoffnung." „Die Sarabande hat keine andere Leidenſchaft auszudrücken, als die Ehrſucht." „Im Concerto grosso führt die Wolluſt das Regiment." Die Chaconne habe „Erſättigung" auszudrücken, die Ouvertüre „Edelmuth."

zu commentiren, ihm in mehr oder weniger hohem Grade den Ausdruck individueller Innerlichkeit zu verleihen. Sie thut dies durch möglichſte Charakteriſtik der Bewegung und Zuſpitzung der den Tönen innewohnenden Symbolik. Faßt ſie als Hauptgeſichtspunkt den Text ins Auge, und nicht die eigene ausgeprägte Schönheit, ſo kann ſie es zu hoher Individualiſirung, ja zu dem Scheine bringen, ſie allein ſtelle wirklich das Gefühl dar, welches in den Worten bereits unverrückbar, wenngleich ſteigerungsfähig vorlag. Dieſe Tendenz erreicht in der Wirkung etwas Aehnliches dem vorgeblichen „*Darſtellen* eines Affectes als Inhalt des beſtimmten Muſikſtücks.“ Geſetzt der Fall, jene wirkliche und dieſe angebliche Kraft der Tonkunſt wären congruent, die Gefühlsdarſtellung *möglich* und *Inhalt* der Muſik, ſo würden wir folgerichtig ſolche Compoſitionen die vollkommenſten nennen, welche die Aufgabe am *beſtimmteſten löſen*. Allein wer kennt nicht Tonwerke von höchſter Schönheit *ohne* ſolchen Inhalt? Umgekehrt giebt es Vocalcompoſitionen, welche ein beſtimmtes Gefühl aufs Genaueſte, innerhalb der eben erklärten Grenzen abzuconterfeien ſuchen, und welchen die *Wahrheit* dieſes Schilderns über jedes andere Princip geht. Bei näherer Betrachtung derſelben gelangen wir zu dem Ergebniß, daß das rückſichtsloſe Anſchmiegen ſolcher muſikaliſchen Schilderung meiſt in umgekehrtem Verhältniß ſteht zu ihrer ſelbſtſtändigen Schönheit, daß alſo die declamatoriſch-*dramatiſche Genauigkeit* und die *muſikaliſche Vollendung* nur die Hälfte Weges mit einander fortſchreiten, dann aber ſich trennen.

Am deutlichſten zeigt dies das Recitativ, als diejenige Form, welche am unmittelbarſten und bis auf den Accent des einzelnen Wortes ſich dem declamatoriſchen Ausdruck anſchmiegt, nicht mehr anſtrebend, als einen getreuen Abguß beſtimmter, meiſt raſch wechſelnder Gemüthszuſtände. Dies müßte, als wahre Verkörperung jener Lehre, die höchſte, vollkommenſte Muſik ſein; in der That aber ſinkt dieſe im Recitativ ganz zur Dienerin herab, ſie verliert jede ſelbſtſtändige Bedeutung. Ein Beweis, daß der Ausdruck beſtimmter Seelenvorgänge mit der Auf-

gabe der Muſik nicht congruirt, ſondern in ihrer letzten Conſequenz derſelben hemmend entgegenſteht. Man ſpiele ein längeres Recitativ mit Hinweglaſſung der Worte, und frage dann nach ſeinem muſikaliſchen Werth und Bedeuten? Dieſe Probe muß aber *jede Muſik* aushalten, welcher *allein* wir die hervorgebrachte Wirkung zuſchreiben ſollen.

Keineswegs auf das Recitativ beſchränkt, können wir vielmehr an den höchſten und erfüllteſten Kunſtformen dieſelbe Beſtätigung finden, wie die *muſikaliſche Schönheit* ſtets geneigt ſei, dem *speciell Ausdrückenden* zu weichen, weil jene ein ſelbſtſtändiges Entfalten, dieſes ein dienendes Verleugnen erheiſcht.

Dem declamatoriſchen Princip im Recitativ entſpricht das dramatiſche in der Oper. Die Finale in Mozart's Opern ſtehen im richtigſten Einklang mit ihrem Text. Hört man ſie ohne dieſen, ſo werden Mittelglieder etwa unklar bleiben, die Hauptpartien und deren Ganzes aber an ſich ſchöne Muſik ſein. Das gleichmäßige Genügen an die muſikaliſchen und die dramatiſchen Anforderungen gilt bekanntlich darum mit Recht für das Ideal der Oper. Daß jedoch das Weſen derſelben eben dadurch ein ſteter *Kampf* iſt zwiſchen dem Princip der dramatiſchen Genauigkeit und dem der muſikaliſchen Schönheit, ein unaufhörliches Concediren des einen an das andere, dies iſt meines Wiſſens nie erſchöpfend entwickelt worden. Nicht die Unwahrheit, daß ſämmtliche handelnde Perſonen *ſingen*, macht das Princip der Oper ſchwankend und ſchwierig, — ſolche Illuſionen geht die Phantaſie mit großer Leichtigkeit ein — die unfreie Stellung aber, welche Muſik und Text zu einem fortwährenden Ueberſchreiten oder Nachgeben zwingt, macht, daß die Oper wie ein conſtitutioneller Staat auf einem ſteten Kampfe zweier berechtigter Gewalten beruht. Dieſer Kampf, in dem der Künſtler bald das eine, bald das andere Princip muß ſiegen laſſen, iſt der Punkt, aus welchem alle Unzulänglichkeiten der Oper entſpringen, und alle Kunſtregeln auszugehen haben, welche eben für die *Oper* Entſcheidendes ſagen wollen. In ihre Conſequenzen verfolgt,

müſſen das muſikaliſche und das dramatiſche Princip einander nothwendig durchſchneiden. Nur ſind die beiden Linien lang genug, um dem menſchlichen Auge eine beträchtliche Strecke hindurch *parallel* zu ſcheinen.

Daſſelbe gilt vom *Tanze*, wie wir in jedem Ballet beobachten können. Je mehr er die ſchöne Rhythmik ſeiner Formen verläßt, um mit Geſticulation und Mimik *ſprechend* zu werden, beſtimmte Gedanken und Gefühle auszudrücken, deſto mehr nähert er ſich der formloſen Bedeutſamkeit der bloßen Pantomime. Die Steigerung des dramatiſchen Princips im Tanze wird im ſelben Maß eine Verletzung ſeiner plaſtiſch-rhythmiſchen Schönheit. *Ganz*, wie ein geſprochenes Drama oder ein reines Inſtrumentalwerk, vermag eine Oper nie dazuſtehen. Darum wird das Augenmerk des echten Operncomponiſten wenigſtens ein ſtetes Verbinden und Vermitteln ſein, niemals ein principiell unverhältnißmäßiges Vorherrſchen des einen oder des andern Momentes. Im Zweifel wird er ſich aber für die Bevorzugung der *muſikaliſchen* Forderung entſcheiden, denn *die Oper iſt vorerſt Muſik, nicht Drama*. Man kann dies leicht an der eigenen, ſehr verſchiedenen Intention ermeſſen, mit der man ein *Drama* beſucht, oder aber eine *Oper deſſelben Sujets*. Die Vernachläſſigung des muſikaliſchen Theils wird uns immer weit empfindlicher treffen. *

Die größte kunſtgeſchichtliche Bedeutung des berühmten Streites zwiſchen den *Gluckiſten* und den *Picciniſten* liegt

---

* Specifiſch dramatiſche Tendenz im Gegenſatz zur muſikaliſchen verfolgt *Richard Wagner* in ſeinem „*Lohengrin*". Wir werden uns an dem geiſtreichen Betonen des vorgeſchriebenen Ausdrucks und Wortes erfreuen, doch nicht ohne die Erkenntniß, daß die Muſik, abgelöſt von ihrem Texte, eine ſehr geringe Befriedigung gewährt. Dies wird überall der Fall ſein, wo die Charakteriſirung des Einzelnen die große Form zerſprengt. Aus *ſeinem* Princip, dem rückſichtslos dramatiſchen, muß *Wagner* gleichwohl den „Lohengrin" für ſein beſtes Werk erklären. Wir ſtellen den „Tannhäuſer" unbedingt höher, in welchem der Componiſt den Standpunkt echt *muſikaliſcher* Schönheit zwar noch nicht erklommen, aber Gottlob auch noch nicht überwunden hatte.

für uns darin, daß dabei der innere Conflict der Oper durch den Widerſtreit ihrer beiden Factoren, des muſikaliſchen und des dramatiſchen, zum erſtenmal ausführlich zur Sprache kam. Freilich geſchah dies ohne ein wiſſenſchaftliches Bewußtſein von der principiellen unermeßlichen Bedeutung des Entſcheides. Wer ſich die lohnende Mühe nicht gereuen läßt, auf die Quellen jenes Muſikſtreites ſelbſt zurückzugehen,* wird wahrnehmen, wie darin auf der reichen Skala zwiſchen Grobheit und Schmeichelei die ganze witzige Fechtergewandtheit franzöſiſcher Polemik herrſcht, zugleich aber eine ſolche Unmündigkeit in der Auffaſſung des principiellen Theiles, ein ſolcher Mangel an tieferem Wiſſen, daß für die muſikaliſche Aeſthetik ein Reſultat aus dieſen langjährigen Debatten nicht zu Tage ſteht. — Die bevorzugteſten Köpfe: Suard und Abbé Arnaud auf Gluck's Seite, Marmontel und La Harpe wider ihn, gingen zwar wiederholt über die Kritik Gluck's hinaus zu einer principiellen Beleuchtung des dramatiſchen Princips in der Oper und ſeines Verhältniſſes zum muſikaliſchen, allein ſie behandelten dieſes Verhältniß wie eine Eigenſchaft der Oper unter vielen, nicht aber als das innerſte Lebensprincip derſelben. Sie hatten keine Ahnung, daß von der Entſcheidung dieſes Verhältniſſes die ganze Exiſtenz der Oper abhänge. Merkwürdig iſt, wie ganz nahe insbeſondere Gluck's Gegner einigemal dem Punkte ſind, von dem aus der Irrthum des dramatiſchen Princips vollkommen erſchaut und beſiegt werden mag. So ſagt de la Harpe im Journal de Politique et de Litérature vom 5. October 1777: „On objecte, qu'il n'est pas naturel, de chanter un air de cette nature dans une situation passionnée, que c'est un moyen d'arrêter la scène et de nuir à l'effet. Je trouve ces objections absolument illusoires. D'abord, dès qu'on admet le chant, il faut l'admettre le plus beau possible, et il n'est pas plus na-

* Die wichtigſten dieſer Streitſchriften finden ſich in der Sammlung: „Mémoires pour servir à l'histoire de la Révolution opérée dans la musique par Mr. le chevalier Gluck.“ Naples et Paris 1781.

turel de chanter mal, que de chanter bien. Tous les arts sont fondées sur des conventions, sur des données. Quand je viens à l'opéra, c'est pour entendre la musique. Je n'ignore pas, qu' Alceste ne faisait ses Adieux à Admète en chantant un air; mais comme Alceste est sur le théâtre pour chanter, si je retrouve sa douleur et son amour dans un air bien melodieux, je jouirai de son chant en m'intéréssant à son infortune." Sollte man glauben, daß La Harpe ſelbſt nicht erkannte, wie prächtig er da auf feſtem Boden ſtand? Denn bald darauf läßt er ſich beikommen, das Duo zwiſchen Agamemnon und Achilles in der „Iphigenia" aus dem Grunde zu bekämpfen, „weil es ſich durchaus nicht mit der Würde dieſer beiden Helden vertrage, daß ſie zu gleicher Zeit redeten." Damit hatte er jenen feſten Boden, das Princip der muſikaliſchen Schönheit, verlaſſen und verrathen, das Princip des Gegners ſtillſchweigend, ja unbewußt anerkennend.

Je conſequenter man das dramatiſche Princip in der Oper rein halten will, ihr die Lebensluft der muſikaliſchen Schönheit entziehend, deſto ſiecher ſchwindet ſie dahin, wie ein Vogel unter der Luftpumpe. Man muß nothwendig bis zum rein geſprochenen Drama zurückkommen, womit man wenigſtens den Beweis hat, daß die Oper wirklich unmöglich iſt, wenn man nicht dem muſikaliſchen Princip (mit vollem Bewußtſein ſeiner realitätfeindlichen Natur) die Oberherrſchaft in der Oper einräumt. In der wirklichen künſtleriſchen Ausübung iſt dieſe Wahrheit auch niemals geleugnet worden, und ſelbſt der ſtrengſte Dramatiker, Gluck, ſtellt zwar die falſche Theorie auf: Die Opernmuſik habe nichts Anderes zu ſein, als eine geſteigerte Declamation, in der Ausübung bricht aber die muſikaliſche Natur des Mannes oft genug durch, und ſtets zum großen Vortheil ſeines Werkes. Daſſelbe gilt von Richard Wagner, der, auf Gluckſchen Grundſätzen fortbauend, ſich manch' eitles Gerede hätte erſparen können, hätte er in den Schriften des Gluck'ſchen Muſikſtreites ſich informirt, wie viel von der Frage bereits längſt beſprochen und erledigt worden war. Richard Wagner's

künſtleriſche Principien haben in Julian Schmidt's „Geſchichte der deutſchen Nationalliteratur," 2. Band, eine ſo vortreffliche Beurtheilung erfahren, daß wir gern darauf hinweiſen können. Für unſren Zuſammenhang iſt nur ſcharf hervorzuheben, daß der Hauptgrundſatz Wagner's, wie er ihn im erſten Band von „Oper und Drama" ausſpricht: „Der Irrthum der Oper als Kunſtgenre beſteht darin, daß ein Mittel (die Muſik) zum Zweck, der Zweck (das Drama) aber zum Mittel gemacht wird," — gänzlich auf falſchem Boden ſteht. Denn eine Oper, in der die Muſik immer und wirklich nur als Mittel zum dramatiſchen Ausdruck gebraucht wird, iſt ein muſikaliſches Unding.

Je näher wir dieſe Ehe zur linken Hand betrachten, welche die muſikaliſche Schönheit mit dem beſtimmt vorgeſchriebenen Inhalt eingeht, deſto trügeriſcher kommt uns ihre Unauflöslichkeit vor.

Wie kommt es, daß wir in jedem Geſangſtück manche kleine Aenderung vornehmen können, welche die Richtigkeit des Gefühlsausdrucks nicht im Mindeſten ſchwächend, doch die Schönheit des Motivs ſogleich vernichtet? Das wäre unmöglich, wenn die letztere in der erſteren läge. Wie kommt es, daß manches Geſangſtück, welches ſeinen Text tadellos ausdrückt, uns unleidlich ſchlecht erſcheint? Vom Standpunkt des Gefühlsprincips kann man ihm nicht beikommen. Was bleibt alſo für das Princip des Schönen in der Tonkunſt, nachdem wir die Gefühle, als dafür unzureichend, abgelehnt?

Ein ganz andres ſelbſtſtändiges Element, das wir ſogleich näher betrachten wollen.

III.

Wir ſind bisher negativ zu Werke gegangen und haben lediglich die irrige Vorausſetzung abzuwehren geſucht, daß das Schöne der Muſik in dem Darſtellen von Gefühlen beſtehen könne.

Nun haben wir den poſitiven Gehalt zu jenem Umriß hinzuzubringen, indem wir die Frage beantworten, welcher Natur das Schöne einer Tondichtung ſei?

Es iſt ein ſpecifiſch Muſikaliſches. Darunter verſtehen wir ein Schönes, das unabhängig und unbedürftig eines von Außen her kommenden Inhaltes, einzig in den Tönen und ihrer künſtleriſchen Verbindung liegt. Die ſinnvollen Beziehungen in ſich reizvoller Klänge, ihr Zuſammenſtimmen und Widerſtreben, ihr Fliehen und ſich Erreichen, ihr Aufſchwingen und Erſterben, — dies iſt, was in freien Formen vor unſer geiſtiges Anſchauen tritt und als ſchön gefällt.

Das Urelement der Muſik iſt Wohllaut, ihr Weſen Rhythmus. Rhythmus im Großen, als die Uebereinſtimmung eines ſymmetriſchen Baues, und Rhythmus im Kleinen, als die wechſelnd-geſetzmäßige Bewegung einzelner Glieder im Zeitmaß. Das Material, aus dem der Tondichter ſchafft, und deſſen Reichthum nicht verſchwenderiſch genug gedacht werden kann, ſind die geſammten Töne, mit der in ihnen ruhenden Möglichkeit zu verſchiedener Melodie, Harmonie und Rhythmiſirung. Unausgeſchöpft und unerſchöpflich waltet vor Allem die Melodie,

als Grundgestalt musikalischer Schönheit; mit tausendfachem Verwandeln, Umkehren, Verstärken bietet die Harmonie immer neue Grundlagen; beide vereint bewegt der Rhythmus, die Pulsader musikalischen Lebens, und färbt der Reiz mannigfaltiger Klangfarben.

Frägt es sich nun, was mit diesem Tonmaterial ausgedrückt werden soll, so lautet die Antwort: Musikalische Ideen. Eine vollständig zur Erscheinung gebrachte musikalische Idee aber ist bereits selbstständiges Schöne, ist Selbstzweck und keineswegs erst wieder Mittel oder Material zur Darstellung von Gefühlen und Gedanken.

Tönend bewegte Formen sind einzig und allein Inhalt und Gegenstand der Musik.

In welcher Weise uns die Musik schöne Formen ohne den Inhalt eines bestimmten Affectes bringen kann, zeigt uns recht treffend ein Zweig der Ornamentik in der bildenden Kunst: die Arabeske. Wir erblicken geschwungene Linien, hier sanft sich neigend, dort kühn emporstrebend, sich findend und loslassend, in kleinen und großen Bogen correspondirend, scheinbar incommensurabel, doch immer wohlgegliedert, überall ein Gegen- oder Seitenstück begrüßend, eine Sammlung kleiner Einzelheiten und doch ein Ganzes. Denken wir uns nun eine Arabeske nicht todt und ruhend, sondern in fortwährender Selbstbildung vor unsern Augen entstehend. Wie die starken und feinen Linien einander verfolgen, aus kleiner Biegung zu prächtiger Höhe sich heben, dann wieder senken, sich erweitern, zusammenziehen und in sinnigem Wechsel von Ruhe und Anspannung das Auge stets neu überraschen! Da wird das Bild schon höher und würdiger. Denken wir uns vollends diese lebendige Arabeske als thätige Ausströmung eines künstlerischen Geistes, der die ganze Fülle seiner Phantasie unablässig in die Adern dieser Bewegung ergießt, wird dieser Eindruck dem musikalischen nicht sehr nahekommend sein?

Jeder von uns hat als Kind sich wohl an dem wechselnden Farben- und Formenspiel eines Kaleidoskops ergötzt. Ein

ſolches Kaleidoſkop auf incommenſurabel höherer Erſcheinungsſtufe iſt Muſik. Sie bringt in ſtets ſich entwickelnder Abwechslung ſchöne Formen und Farben, ſanft übergehend, ſcharf contraſtirend, immer ſymmetriſch und in ſich erfüllt. Der Hauptunterſchied iſt, daß ſolch unſerm Ohr vorgeführtes Tonkaleidoſkop ſich als unmittelbare Emanation eines künſtleriſch ſchaffenden Geiſtes giebt, jenes ſichtbare aber als ein ſinnreich-mechaniſches Spielzeug. Will man nicht blos im Gedanken, ſondern in Wirklichkeit die Erhebung der Farbe zur Muſik vollziehen, und die Mittel der einen Kunſt in die Wirkungen der andern einbetteln, ſo geräth man auf die abgeſchmackte Spielerei des „Farbenclaviers" oder der „Augenorgel," deren Erfindung jedoch beweiſt, wie die formelle Seite beider Erſcheinung auf gleicher Baſis ruhe.

Sollte irgend ein gefühlvoller Muſikfreund unſre Kunſt durch Analogien, wie die obige herabgewürdigt finden, ſo entgegnen wir, es handle ſich blos darum, ob die Analogien richtig ſeien oder nicht. Herabgewürdigt wird nichts dadurch, daß man es beſſer kennen lernt. Will man auf die Eigenſchaft der Bewegung, der zeitlichen Entwicklung, wodurch das Beiſpiel vom Kaleidoſkop beſonders treffend wird, verzichten, ſo kann man allerdings für das Muſikaliſch-Schöne eine höhere Analogie etwa in einem menſchlichen Körper oder einer Landſchaft finden, die auch eine primitive Schönheit der Umriſſe und Farben (abgeſehen von der Seele, dem geiſtigen Ausdruck) haben.

Wenn man die Fülle von Schönheit nicht zu erkennen verſtand, die im rein Muſikaliſchen lebt, ſo trägt die Unterſchätzung des Sinnlichen viel Schuld, welcher wir in älteren Aeſthetiken zu Gunſten der Moral und des Gemüths, in Hegel zu Gunſten der „Idee" begegnen. Jede Kunſt geht vom Sinnlichen aus und webt darin. Die „Gefühlstheorie" verkennt dies, ſie überſieht das Hören gänzlich und geht unmittelbar ans Fühlen. Die Muſik ſchaffe für das Herz, meinen ſie, das Ohr ſei ein triviales Ding.

Ja, was ſie eben Ohr nennen, — für das „Labyrinth"

oder die „Euſtachiſche Trompete" dichtet kein Beethoven. Aber die Phantaſie, die auf Gehörempfindungen organiſirt iſt, und welcher der Sinn etwas ganz Anderes bedeutet, als ein bloßer Trichter an die Oberfläche der Erſcheinungen, ſie genießt in bewußter Sinnlichkeit die klingenden Figuren, die ſich aufbauenden Töne und lebt frei unmittelbar in deren Anſchauung.

Es iſt von außerordentlicher Schwierigkeit, dies ſelbſtſtändige Schöne in der Tonkunſt, dies ſpecifiſch Muſikaliſche zu ſchildern. Da die Muſik kein Vorbild in der Natur beſitzt und keinen begrifflichen Inhalt ausſpricht, ſo läßt ſich von ihr nur mit trocknen techniſchen Beſtimmungen, oder mit poetiſchen Fictionen erzählen. Ihr Reich iſt in der That, „nicht von dieſer Welt." All' die phantaſiereichen Schilderungen, Charakteriſtiken, Umſchreibungen eines Tonwerks ſind bildlich oder irrig. Was bei jeder andern Kunſt noch Beſchreibung, iſt bei der Tonkunſt ſchon Metapher. Die Muſik will nun einmal als Muſik aufgefaßt ſein, und kann nur aus ſich ſelbſt verſtanden, in ſich ſelbſt genoſſen werden.

Keineswegs iſt das „Specifiſch-Muſikaliſche" als blos akuſtiſche Schönheit, oder proportionale Dimenſion zu verſtehen, — Zweige, die es als untergeordnet in ſich begreift, — noch weniger kann von einem „ohrenkitzelnden Spiel in Tönen" die Rede ſein und ähnlichen Bezeichnungen, womit der Mangel an geiſtiger Beſeelung hervorgehoben zu werden pflegt. Dadurch, daß wir auf muſikaliſche Schönheit dringen, haben wir den geiſtigen Gehalt nicht ausgeſchloſſen, ſondern ihn vielmehr bedingt. Denn wir anerkennen keine Schönheit ohne Geiſt. Indem wir aber das Schöne in der Muſik weſentlich in Formen verlegt haben, iſt ſchon angedeutet, daß der geiſtige Gehalt in engſtem Zuſammenhange mit dieſen Tonformen ſteht. Der Begriff der „Form" findet in der Muſik eine ganz eigenthümliche Verwirklichung. Die Formen, welche ſich aus Tönen bilden, ſind nicht leere, ſondern erfüllte, nicht bloße Linienbegrenzung eines Vacuums, ſondern ſich von innen heraus geſtaltender Geiſt.

Der Arabeske gegenüber iſt dennoch die Muſik in der That ein Bild, allein ein ſolches, deſſen Gegenſtand wir nicht in Worte faſſen und unſern Begriffen unterordnen können. In der Muſik iſt Sinn und Folge, aber muſikaliſche; ſie iſt eine Sprache, die wir ſprechen und verſtehen, jedoch zu überſetzen nicht im Stande ſind. Es liegt eine tiefſinnige Erkenntniß darin, daß man auch in Tonwerken von „Gedanken" ſpricht, und wie in der Rede unterſcheidet da das geübte Urtheil leicht echte Gedanken von bloßen Redensarten. Ebenſo erkennen wir das vernünftig Abgeſchloſſene einer Tongruppe, indem wir ſie einen „Satz" nennen. Fühlen wir doch ſo genau, wie bei jeder logiſchen Periode, wo ihr Sinn zu Ende iſt, obgleich die Wahrheit bei der ganz incommenſurabel daſteht.

Das befriedigend Vernünftige, das an und für ſich in muſikaliſchen Formbildungen liegen kann, beruht in gewiſſen primitiven Grundgeſetzen, welche die Natur in die Organiſation des Menſchen und in die äußern Lauterſcheinungen gelegt hat. Das Urgeſetz der „harmoniſchen Progreſſion" iſt's vorzugsweiſe, welches analog der Kreisform bei den bildenden Künſten den Keim der wichtigſten Weiterbildung und die — leider faſt unerklärte — Erklärung der verſchiedenen muſikaliſchen Verhältniſſe in ſich trägt.

Alle muſikaliſchen Elemente ſtehen unter ſich in geheimen, auf Naturgeſetze gegründeten Verbindungen und Wahlverwandtſchaften. Dieſe den Rhythmus, die Melodie und Harmonie unſichtbar beherrſchenden Wahlverwandtſchaften verlangen in der menſchlichen Muſik ihre Befolgung und ſtempeln jede ihnen widerſprechende Verbindung zu Willkür und Häßlichkeit. Sie leben, wenngleich nicht in der Form wiſſenſchaftlichen Bewußtſeins, inſtinctiv in jedem gebildeten Ohr, welche demnach das Organiſche, Vernunftgemäße einer Tongruppe, oder das Widerſinnige, Unnatürliche derſelben durch bloße Anſchauung empfindet, ohne daß ein logiſcher Begriff den Maßſtab oder das tertium comparationis hierzu abgeben würde.

In dieſer negativen, innern Vernünftigkeit, welche dem Ton-

ſyſtem durch Naturgeſetze inwohnt, wurzelt deſſen weitere Fähigkeit zur Aufnahme poſitiven Schönheitsgehaltes.

Das Componiren iſt ein Arbeiten des Geiſtes in geiſtfähigem Material. Wie reichhaltig wir dies muſikaliſche Material befunden haben, ſo elaſtiſch und durchdringbar erweiſt es ſich für die künſtleriſche Phantaſie. Dieſe baut nicht wie der Architekt auf rohem, ſchwerfälligem Geſtein, ſondern auf die Nachwirkung vorher verklungener Töne. Geiſtigerer, feinerer Natur, als jeder andre Kunſtſtoff nehmen die Töne willig jedwede Idee des Künſtlers in ſich auf. Da nun die Tonverbindungen, in deren Verhältniſſen das muſikaliſch Schöne ruht, nicht durch mechaniſches Aneinanderreihen, ſondern durch freies Schaffen der Phantaſie gewonnen werden, ſo prägt ſich die geiſtige Kraft und Eigenthümlichkeit dieſer beſtimmten Phantaſie dem Erzeugniß als Charakter auf. Schöpfung eines denkenden und fühlenden Geiſtes hat demnach eine muſikaliſche Compoſition in hohem Grade die Fähigkeit, ſelbſt geiſt- und gefühlvoll zu ſein. Dieſen geiſtigen Gehalt werden wir in jedem muſikaliſchen Kunſtwerk fordern, doch darf er in kein andres Moment deſſelben verlegt werden, als in die Tonbildungen ſelbſt. Unſre Anſicht über den Sitz des Geiſtes und Gefühls einer Compoſition verhält ſich zu der gewöhnlichen Meinung, wie die Begriffe Immanenz und Tranſcendenz. Jede Kunſt hat zum Ziel, eine in der Phantaſie des Künſtlers lebendig gewordene Idee zur äußern Erſcheinung zu bringen. Dies Ideelle in der Muſik iſt ein tonliches; nicht etwa begriffliches, welches erſt in Töne zu überſetzen wäre. Nicht der Vorſatz, eine beſtimmte Leidenſchaft muſikaliſch zu ſchildern, ſondern die Erfindung einer beſtimmten Melodie iſt der ſpringende Punkt, aus welchem jedes weitere Schaffen des Componiſten ſeinen Ausgang nimmt. Durch jene primitive, geheimnißvolle Macht, in deren Werkſtätte das Menſchenauge nun und nimmermehr dringen wird, erklingt in dem Geiſt des Componiſten ein Thema, ein Motiv. Hinter die Entſtehung dieſes erſten Samenkorns können wir nicht zurückgehen, wir müſſen es als einfache Thatſache hinnehmen.

Ist es einmal in die Phantasie des Künstlers gefallen, so beginnt sein Schaffen, welches von diesem Hauptthema ausgehend und sich stets darauf beziehend, das Ziel verfolgt, es in allen seinen Beziehungen darzustellen. Das Schöne eines selbstständigen einfachen Thema's kündigt sich in dem ästhetischen Gefühl mit jener Unmittelbarkeit an, welche keine andere Erklärung duldet, als höchstens die innere Zweckmäßigkeit der Erscheinung, die Harmonie ihrer Theile, ohne Beziehung auf ein außerhalb existirendes Drittes. Es gefällt uns an sich wie die Arabeske, die Säule, oder wie Producte des Naturschönen, wie Blatt und Blume.

Nichts irriger und häufiger, als die Anschauung, welche „schöne Musik" mit und ohne geistigen Gehalt unterscheidet. Sie stellt sich die kunstreich zusammengefügte Form als etwas für sich selbst Bestehendes, die hineingegossene Seele gleichfalls als etwas Selbstständiges vor und theilt nun consequent die Compositionen in gefüllte und leere Champagnerflaschen. Der musikalische Champagner hat aber das Eigenthümliche: er wächst mit der Flasche.

Ein bestimmter musikalischer Gedanke ist ohne Weiteres durch sich geistvoll, der andre gemein; diese abschließende Cadenz klingt würdig, durch Veränderung von zwei Noten wird sie platt. Mit voller Richtigkeit bezeichnen wir ein musikalisches Thema als großartig, graziös, innig, geistlos, trivial; — all' diese Ausdrücke bezeichnen aber den musikalischen Charakter der Stelle. Zur Charakterisirung dieses musikalischen Ausdrucks eines Motivs wählen wir häufig Begriffe aus unserem Gemüthsleben, als „stolz, mißmuthig, zärtlich, beherzt, sehnend." Wir können die Bezeichnungen aber auch aus andern Erscheinungskreisen nehmen, und eine Musik „duftig, frühlingsfrisch, nebelhaft, frostig" nennen. Gefühle sind also zur Bezeichnung musikalischen Charakters nur Phänomene wie andre, welche Aehnlichkeiten dafür bieten. Derlei Epitheta mag man im Bewußtsein ihrer Bildlichkeit brauchen, ja man kann ihrer nicht entrathen, nur hüte man sich zu sagen: diese Musik schildert Stolz u. s. f.

Die genaue Betrachtung aller musikalischen Bestimmtheiten eines Thema's überzeugt uns aber, daß es — bei aller Unerforschlichkeit der letzten, ontologischen Gründe, — doch eine Anzahl näherliegender Ursachen giebt, mit welchen der geistige Ausdruck einer Musik in genauem Zusammenhang steht. Jedes einzelne musikalische Element (d. h. jedes Intervall, jede Klangfarbe, jeder Accord, jeder Rhythmus u. s. f.) hat seine eigenthümliche Physiognomie, seine bestimmte Art zu wirken. Unerforschlich ist der Künstler, erforschlich das Kunstwerk.

Dasselbe Thema klingt anders über dem Dreiklang, als über einem Septaccord, ein Melodienschritt in die Septime trägt ganz andren Charakter als in die Serte; der Rhythmus, der ein Motiv begleitet, ob laut oder leise, von dieser oder jener Klanggattung, ändert dessen specifische Färbung, kurz, jeder einzelne musikalische Factor einer Stelle trägt dazu mit Nothwendigkeit bei, daß sie gerade diesen geistigen Ausdruck annimmt, so und nicht anders auf den Hörer wirkt. Was die Halevy'sche Musik bizarr, die Auber'sche graziös macht, was die Eigenthümlichkeit bewirkt, an der wir sogleich Mendelssohn, Spohr erkennen, dies Alles läßt sich auf rein musikalische Bestimmungen zurückführen, ohne Berufung auf das räthselhafte Gefühl.

Warum die häufigen Quintsext-Accorde, die engen, diatonischen Themen bei Mendelssohn, die Chromatik und Enharmonik bei Spohr, die kurzen, zweitheiligen Rhythmen bei Auber u. s. w. gerade diesen bestimmten, unvermischbaren Eindruck erzeugen, dies kann freilich weder die Psychologie, noch die Physiologie beantworten.

Wenn man jedoch nach der nächsten bestimmenden Ursache fragt, und darauf kömmt es ja in der Kunst vorzüglich an, so liegt die leidenschaftliche Einwirkung eines Thema's nicht in dem vermeintlich übermäßigen Schmerz des Componisten, sondern in dessen übermäßigen Intervallen, nicht in dem Zittern seiner Seele, sondern im Tremolo der Pauken, nicht in seiner Sehnsucht, sondern in der Chromatik. Der Zusammenhang Beider soll keineswegs ignorirt, vielmehr bald näher betrachtet werden, fest-

zuhalten ist aber, daß der wissenschaftlichen Untersuchung über die Wirkung eines Thema's nur jene musikalischen Factoren unwandelbar und objectiv vorliegen, niemals die vermuthliche Stimmung, welche den Componisten dabei erfüllte. Will man von dieser unmittelbar auf die Wirkung des Werkes folgern, oder diese aus jener erklären, so kann der Schlußsatz vielleicht richtig ausfallen, aber das wichtigste Mittelglied der Deduction, nämlich die Musik selbst, wurde übersprungen.

Die praktische Kenntniß des Charakters jedes musikalischen Elementes hat der tüchtige Componist, sei es in mehr instinctiver oder bewußter Weise, inne. Zur wissenschaftlichen Erklärung der verschiedenen musikalischen Wirkungen und Eindrücke gehört jedoch eine theoretische Kenntniß der genannten Charaktere von ihrer reichsten Zusammensetzung bis in das letzte unterscheidbare Element. Der bestimmte Eindruck, mit welchem eine Melodie Macht über uns gewinnt, ist nicht schlechthin „räthselhaftes, geheimnißvolles Wunder," das wir nur „fühlen und ahnen" dürfen, sondern unausbleibliche Consequenz der musikalischen Factoren, welche in dieser bestimmten Verbindung wirken. Ein knapper oder weiter Rhythmus, diatonische oder chromatische Fortschreitung, — Alles hat seine charakteristische Physiognomie und besondre Art uns anzusprechen; so daß es dem gebildeten Musiker eine ungleich deutlichere Vorstellung von dem Ausdruck eines ihm fremden Tonstücks giebt, daß z. B. zu viel verminderte Septaccorde und Tremolo darin seien, als die poetischeste Schilderung der Gefühlskrisen, welche der Referent dabei durchgemacht.

Die Erforschung der Natur jedes einzelnen musikalischen Elementes, seines Zusammenhanges mit einem bestimmten Eindruck (— nur der Thatsache, nicht des letzten Grundes —), endlich die Zurückführung dieser speciellen Beobachtungen auf allgemeine Gesetze: das wäre jene „philosophische Begründung der Musik," welche so viele Autoren ersehnen, ohne uns nebenbei mitzutheilen, was sie darunter eigentlich verstehen. Die psychische und physische Einwirkung jedes Accords, jedes Rhythmus, jedes Intervalls wird aber nimmermehr erklärt, indem

man ſagt: dieſer iſt Roth, jener Grün, oder dieſer Hoffnung, jener Mißmuth, ſondern nur durch Subſumirung der ſpecifiſch muſikaliſchen Eigenſchaften unter allgemeine äſthetiſche Kategorien und dieſer unter Ein oberſtes Princip. Wären dergeſtalt die einzelnen Factoren in ihrer Iſolirung erklärt, ſo müßte weiter gezeigt werden, wie ſie einander in den verſchiedenſten Combinationen beſtimmen und modificiren. Der Harmonie und der contrapunktiſchen Begleitung haben die meiſten Tongelehrten eine vorzügliche Stellung zu dem geiſtigen Gehalt der Compoſition eingeräumt. Nur ging man in dieſer Vindication viel zu oberflächlich und atomiſtiſch zu Werke. Man ſetzte die Melodie als Eingebung des Genies, als Trägerin der Sinnlichkeit und des Gefühls (— bei dieſer Gelegenheit erhielten die Italiener ein gnädiges Lob —), im Gegenſatz zur Melodie wurde die Harmonie als Trägerin des gediegenen Gehaltes aufgeführt, als erlernbar und Product des Nachdenkens. Es iſt ſeltſam, wie lange man ſich mit einer ſo dürftigen Anſchauungsweiſe zufrieden ſtellen konnte. Beiden Behauptungen liegt ein Richtiges zu Grunde, doch gelten ſie weder in dieſer Allgemeinheit, noch kommen ſie in ſolcher Iſolirung vor. Der Geiſt iſt Eins und die muſikaliſche Erfindung eines Künſtlers gleichfalls. Melodie und Harmonie eines Thema's entſpringen zugleich in Einer Rüſtung aus dem Haupt des Tondichters. Weder das Geſetz der Unterordnung noch des Gegenſatzes trifft das Weſen der Verhältniſſes der Harmonie zur Melodie. Beide können hier gleichzeitige Entfaltungskraft ausüben, dort ſich einander freiwillig unterordnen, — in dem einen wie dem andern Fall kann die höchſte geiſtige Schönheit erreicht werden. Iſt's etwa die (ganz fehlende) Harmonie in den Hauptmotiven zu Beethoven's Coriolan- und Mendelsſohn's Hebriden-Ouvertüre, was ihnen den Ausdruck gedankenreichen Tiefſinns verleiht? Wird man Roſſini's Thema „o Mathilde" oder ein neapolitaniſches Volkslied mit mehr Geiſt erfüllen, wenn man einen basso continuo, oder complicirte Accordenfolgen an die Stellen des nothdürftigen Harmoniegeländes ſetzt? Dieſe Melodie mußte mit

dieſer Harmonie zugleich erdacht werden, mit dieſem Rhythmus und dieſer Klanggattung. Der geiſtige Gehalt kommt nur dem Verein Aller zu, und die Verſtümmlung Eines Gliedes verletzt den Ausdruck auch der übrigen. Das Vorherrſchen der Melodie oder der Harmonie, oder des Rhythmus kommt dem Ganzen zu Gute, und hier allen Geiſt in den Accorden, dort alle Trivialität in deren Mangel zu finden, iſt baare Schulmeiſterei. Die Camelie kommt duftlos zu Tage, die Lilie farblos, die Roſe prangt für beide Sinne — das läßt ſich nicht übertragen, und iſt doch jede von ihnen ſchön!

So hätte die „philoſophiſche Begründung der Muſik" vorerſt zu erforſchen, welche nothwendigen geiſtigen Beſtimmtheiten mit jedem muſikaliſchen Element verbunden ſind, und wie ſie mit einander zuſammenhängen. Die doppelte Forderung eines ſtreng wiſſenſchaftlichen Gerippes und einer höchſt reichhaltigen Caſuiſtik machen die Aufgabe zu einer ſehr ſchwierigen, aber kaum unüberwindlichen, es wäre denn, daß man das Ideal einer „exacten" Muſikwiſſenſchaft, nach dem Muſter der Chemie oder Phyſiologie erſtrebte!

Die Art, wie der Act des Schaffens im Tondichter vorgeht, giebt uns den ſicherſten Einblick in das Eigenthümliche des muſikaliſchen Schönheitsprincips. Dieſe ſchaffende Thätigkeit iſt eine durchaus analytiſche. Eine muſikaliſche Idee entſpringt primitiv in des Tondichters Phantaſie, er ſpinnt ſie weiter, — es ſchießen immer mehr und mehr Kryſtalle an, bis unmerklich die Geſtalt des ganzen Gebildes in ihren Hauptformen vor ihm ſteht, und nur die künſtleriſche Ausführung prüfend, meſſend, abändernd hinzuzutreten hat. An die Darſtellung eines beſtimmten Inhaltes denkt der Tonſetzer nicht. Thut er es, ſo ſtellt er ſich auf einen falſchen Standpunkt, mehr neben als in der Muſik. Seine Compoſition wird die Ueberſetzung eines Programms in Töne, welche dann ohne jenes Programm unverſtändlich bleiben. Wir verkennen weder, noch unterſchätzen wir Berlioz' Talent, wenn wir an dieſer Stelle ſeinen Namen nennen.

Wie aus dem gleichen Marmor der eine Bildhauer bezaubernde Formen, der andre eckiges Ungeſchick heraushaut, ſo geſtaltet ſich die Tonleiter unter verſchiedenen Händen zur Beethovenſchen'ſchen Symphonie, oder zur Verdi'ſchen. Was unterſcheidet die Beiden? Etwa, daß die eine höhere Gefühle, oder dieſelben Gefühle richtiger darſtellt? Nein, ſondern daß ſie ſchönere Tonformen bildet. Nur dies macht eine Muſik gut oder ſchlecht, daß ein Componiſt ein geiſtſprühendes Thema einſetzt, der andre ein bornirtes, daß der Erſtere nach allen Beziehungen immer neu und bedeutend entwickelt, der Letztere ſeines wo möglich immer ſchlechter macht, die Harmonie des einen wechſelvoll und originell ſich entfaltet, während die zweite vor Armuth nicht vom Flecke kommt, der Rhythmus hier ein lebenswarm hüpfender Puls iſt, dort ein Zapfenſtreich.

Es giebt keine Kunſt, welche ſo bald und ſo viele Formen verbraucht, wie die Muſik. Modulationen, Cadenzen, Intervallenfortſchreitungen, Harmonienfolgen nutzen ſich in 50, ja 30 Jahren dergeſtalt ab, daß der geiſtvolle Componiſt ſich deren nicht mehr bedienen kann und fortwährend zur Erfindung neuer, rein muſikaliſcher Züge gedrängt wird. Man kann von einer Menge Compoſitionen, die hoch über dem Alltagsſtand ihrer Zeit ſtehen, ohne Unrichtigkeit ſagen, daß ſie einmal ſchön *waren*. Die Phantaſie des *geiſtreichen* Künſtlers wird nun aus den geheim-urſprünglichen Beziehungen der muſikaliſchen Elemente und ihrer unzählbar möglichen Combinationen die feinſten, verborgenſten entdecken, ſie wird Tonformen bilden, die aus freiſter Willkür erfunden und doch zugleich durch ein unſichtbar feines Band mit der Nothwendigkeit verknüpft erſcheinen. Solche Werke oder Einzelheiten derſelben werden wir ohne Bedenken „geiſtreich" nennen. Hiermit berichtigt ſich leicht *Oulibicheff's* mißverſtändliche Anſicht, eine Inſtrumentalmuſik könne nicht geiſtreich ſein, indem „für einen Componiſten der Geiſt einzig und allein in einer gewiſſen *Anwendung* ſeiner Muſik auf ein directes oder *indirectes* Programm beſtehe." Es wäre unſrer Anſicht nach ganz richtig, das berühmte dis in dem Allegro der

„Don Juan"-Ouvertüre oder den abſteigenden Uniſonogang darin einen geiſtreichen Zug zu nennen, — nun und nimmermehr hat aber das erſtere (wie Oulibicheff meint) „die feindliche Stellung Don Juan's gegen das Menſchengeſchlecht," und letzterer die Väter, Gatten, Brüder und Liebhaber der von Don Juan verführten Frauen vorgeſtellt. Sind alle dieſe Deutungen an ſich ſchon vom Uebel, ſo werden ſie es doppelt bei Mozart, welcher, — die muſikaliſchſte Natur, welche die Kunſtgeſchichte aufweiſt, — Alles was er nur berührt hat, in Muſik verwandelte. Oulibicheff ſieht auch in der G-moll-Symphonie die Geſchichte einer leidenſchaftlichen Liebe in 4 verſchiedenen Phaſen genau ausgedrückt. Die G-moll-Symphonie iſt Muſik und weiter nichts. Das iſt jedenfalls genug. Man ſuche nicht die Darſtellung beſtimmter Seelenproceſſe oder Ereigniſſe in Tonſtücken, ſondern vor Allem Muſik, und man wird rein genießen, was ſie vollſtändig giebt. Wo das Muſikaliſch-Schöne fehlt, wird das Hineinklügeln einer großartigen Bedeutung es nie erſetzen, und dieſes iſt unnütz, wo jenes exiſtirt. Auf alle Fälle bringt es die muſikaliſche Auffaſſung in eine ganz falſche Richtung. Dieſelben Leute, welche der Muſik eine Stellung unter den Offenbarungen des menſchlichen Geiſtes vindiciren wollen, welche ſie nicht hat und nie erlangen wird, weil ſie nicht im Stande iſt, Ueberzeugungen mitzutheilen, — dieſelben Leute haben auch den Ausdruck „Intention" in Schwang gebracht. In der Tonkunſt giebt's keine „Intention" in dem beliebten techniſchen Sinne. Was nicht zur Erſcheinung kommt, iſt in der Muſik gar nicht da, was aber zur Erſcheinung gekommen iſt, hat aufgehört, bloße Intention zu ſein. Der Ausſpruch: „Er hat Intentionen," wird meiſt in lobender Abſicht angewandt, — mir däucht er eher ein Tadel, welcher in trockenes Deutſch überſetzt etwa lauten würde: Der Künſtler möchte wohl, jedoch er kann nicht. Kunſt kommt aber von Können, wer nichts kann, — hat „Intentionen."

Wie das Schöne eines Tonſtücks lediglich in deſſen muſikaliſchen Beſtimmungen wurzelt, ſo folgen auch die Geſetze ſeiner

Construction nur dieſen. Es herrſchen darüber eine Menge ſchwankender, irriger Anſichten, von welchen hier nur Eine angeführt werden mag.

Dies iſt nämlich die aus der Gefühlsanſchauung hervorgegangene landläufige Theorie der Sonate und Symphonie. Der Tonſetzer, heißt es, habe vier von einander verſchiedene Seelenzuſtände, die aber mit einander (wie?) zuſammenhängen, in den einzelnen Sätzen der Sonate darzuſtellen. Um den unläugbaren Zuſammenhang der Sätze zu rechtfertigen und ihre verſchiedene Wirkung zu erklären, zwingt man ordentlich den Zuhörer, ihnen beſtimmte Gefühle als Inhalt zu unterlegen. Die Deutung paßt manchmal, öfter auch nicht, niemals mit Nothwendigkeit. Dies aber wird immer mit Nothwendigkeit paſſen, daß vier Tonſätze zu einem Ganzen verbunden ſind, welche nach muſikaliſch-äſthetiſchen Geſetzen ſich abzuheben und zu ſteigern haben. Wir verdanken dem phantaſiereichen Maler M. v. Schwind eine ſehr anziehende Illuſtration der Clavierphantaſie op. 80 von Beethoven, deren einzelne Sätze der Künſtler als zuſammenhängende Ereigniſſe derſelben Hauptperſonen auffaßte und bildlich darſtellte. Gerade ſo wie der Maler Scenen und Geſtalten aus den Tönen herausſieht, ſo legt der Zuhörer Gefühle und Ereigniſſe hinein. Beides hat damit einen gewiſſen Zuſammenhang, aber keinen nothwendigen, und nur mit dieſem haben es wiſſenſchaftliche Geſetze zu thun.

Man pflegt oft anzuführen, daß Beethoven beim Entwurf mancher ſeiner Compoſitionen ſich beſtimmte Ereigniſſe oder Seelenzuſtände gedacht haben ſoll. Wo Beethoven oder irgend ein andrer Tonſetzer dieſen Vorgang beobachtete, benützte er ihn blos als Hülfsmittel, ſich durch den Zuſammenhang eines objectiven Ereigniſſes das Feſthalten der muſikaliſchen Einheit zu erleichtern. Dieſe Einheit der muſikaliſchen Stimmung iſt's, was die vier Sätze einer Sonate als organiſch verbunden charakteriſirt, nicht aber der Zuſammenhang mit dem vom Componiſten gedachten Objecte. Wo dieſer ſeiner Phantaſie ſolch' poetiſches

Gängelband versagte, und rein musikalisch erfand (— dies ist die Regel —), da wird man keine andre Einheit der Theile finden, als eine musikalische. Es ist ästhetisch gleichgültig, ob sich Beethoven allenfalls bei seinen sämmtlichen Compositionen bestimmte Vorwürfe gewählt, wir kennen sie nicht, sie sind daher für das Werk nicht existirend. Dieses selbst ohne allen Commentar ist's was vorliegt, und wie der Jurist aus der Welt herausfingirt, was nicht in den Acten liegt, so ist für die ästhetische Beurtheilung nicht vorhanden, was außerhalb des Kunstwerks lebt. Erscheinen uns die Sätze einer Composition als einheitlich, so muß diese Zusammengehörigkeit in musikalischen Bestimmungen ihren Grund haben.

Einem möglichen Mißverstehen wollen wir schließlich dadurch begegnen, daß wir unsern Begriff des „Musikalisch-Schönen" nach drei Seiten feststellen. Das „Musikalisch-Schöne" in dem von uns vorgenommenen specifischen Sinn beschränkt sich nicht auf das „Classische," noch enthält es eine Bevorzugung desselben vor dem „Romantischen." Es gilt sowohl in der einen als der andern Richtung, beherrscht Bach so gut als Beethoven, Mozart so gut als Schumann. Was es sei, das die Musik dieser Meister so gänzlich verschieden färbt, gäbe eine fruchtbare Untersuchung, die wir uns jedoch für einen geeigneteren Ort vorbehalten müssen, da sie eine ausführliche Entwicklung der Begriffe „classisch" und „romantisch," sowie eine historische Darstellung der Verschiedenheit des musikalischen Ideals erheischt. Unsere Thesis also enthält auch nicht die Andeutung einer Parteinahme. Der ganze Verlauf der gegenwärtigen Untersuchung spricht überhaupt kein Sollen aus, sondern betrachtet nur ein Sein; kein bestimmtes musikalisches Ideal läßt sich daraus als das wahrhaft Schöne deduciren, sondern blos nachweisen, was in jeder auch in den entgegengesetztesten Schulen in gleicher Weise das Schöne ist.

Es ist nicht lange her, seit man angefangen hat, Kunstwerke im Zusammenhang mit den Ideen und Ereignissen der Zeit zu betrachten, welche sie erzeugte. Dieser unläugbare Zusammen-

hang besteht auch für die Musik. Eine Manifestation des menschlichen Geistes, muß sie auch in Wechselbeziehung zu dessen übrigen Thätigkeiten stehen: zu den gleichzeitigen Schöpfungen der dichtenden und bildenden Kunst, den poetischen, socialen, wissenschaftlichen Zuständen ihrer Zeit, endlich den individuellen Erlebnissen und Ueberzeugungen des Autors. Die Betrachtung und Nachweisung dieses Zusammenhangs an einzelnen Tonkünstlern und Tonwerken ist demnach wohl berechtigt und ein wahrer Gewinn. Doch muß man dabei sich stets in Erinnerung halten, daß ein solches Parallelisiren künstlerischer Specialitäten mit bestimmten historischen Zuständen ein kunstgeschichtlicher, keineswegs ein rein ästhetischer Vorgang ist. So nothwendig die Verbindung der Kunstgeschichte mit der Aesthetik von methodologischem Standpunkt erscheint, so muß doch jede dieser beiden Wissenschaften ihr eigenstes Wesen vor einer unfreien Verwechselung mit der andern rein erhalten. Mag der Historiker eine künstlerische Erscheinung im Großen und Ganzen auffassend, in Spontini den „Ausdruck des französischen Kaiserreichs," in Rossini die „politische Restauration" erblicken, — der Aesthetiker hat sich lediglich an die Werke dieser Männer zu halten, zu untersuchen, was daran schön sei und warum? Die ästhetische Untersuchung weiß nichts und darf nichts wissen von den persönlichen Verhältnissen und der geschichtlichen Umgebung des Componisten, nur was das Kunstwerk selbst ausspricht, wird sie hören und glauben. Sie wird demnach in Beethoven's Symphonien, auch ohne Namen und Biographie des Autors zu kennen, ein Stürmen, Ringen, unbefriedigtes Sehnen, kraftbewußtes Trotzen herausfinden, allein daß der Componist republikanisch gesinnt, unverheirathet, taub gewesen, und all' die andern Züge, welche der Kunsthistoriker beleuchtend hinzuhält, wird jene nimmermehr aus den Werken lesen und zur Würdigung derselben verwerthen dürfen. Die Verschiedenheit der Weltanschauung eines Bach, Mozart, Haydn zu vergleichen, und den Contrast ihrer Compositionen darauf zurückzuführen, mag für eine höchst anziehende, verdienstliche Unternehmung gelten,

doch sie wird Fehlschlüssen um so ausgesetzter sein, je strenger sie den Causalnerus darlegen wollte. Die Gefahr der Uebertreibung ist bei Annahme dieses Princips außerordentlich groß. Man kann da leicht den losesten Einfluß der Gleichzeitigkeit als eine innere Nothwendigkeit darstellen und die ewig unübersetzbare Tonsprache deuten, wie man's eben braucht. Es wird rein auf die schlagfertige Durchführung desselben Paradorons ankommen, daß es im Munde des geistreichen Mannes eine Weisheit, in jenem des schlichten ein Unsinn erscheint.

Auch Hegel hat in Besprechung der Tonkunst oft irregeführt, indem er seinen vorwiegend kunstgeschichtlichen Standpunkt unmerklich mit dem rein ästhetischen verwechselt und in der Musik Bestimmtheiten nachweist, die sie an sich niemals hatte. „Einen Zusammenhang" hat der Charakter jedes Tonstückes mit dem seines Autors gewiß, allein er steht für den Aesthetiker nicht zu Tage; — die Idee des nothwendigen Zusammenhangs aller Erscheinungen kann in ihrer concreten Nachweisung bis zur Carricatur übertrieben werden. Es gehört heutzutage ein wahrer Heroismus dazu, dieser picanten und geistreich repräsentirten Richtung entgegenzutreten und auszusprechen, daß das „historische Begreifen" und das „ästhetische Beurtheilen" verschiedene Dinge sind.* Objectiv aber steht fest erstens: daß die Verschiedenartigkeit des Ausdrucks der verschiedenen Werke und Schulen auf einer durchgreifend verschiedenen Stellung der musikalischen Elemente beruhe, und zweitens: daß, was an einer Composition, sei es die strengste Bach'sche Fuge, oder das träumerischeste Notturno von Chopin, mit Recht gefällt, musikalisch schön sei.

Noch weniger als mit dem Classischen kann das „Musikalisch-Schöne" mit dem Architektonischen zusammenfallen, das es als Zweig in sich faßt. Die starre Erhabenheit schwer über-

* Wenn wir hier die „Musikalischen Charakterköpfe" von Riehl nennen, so geschieht dies gleichwohl mit dankbarer Anerkennung dieses geistreich anregenden Büchleins.

einander gethürmter Figuration, die kunſtreiche Verſchlingung vieler Stimmen, von denen keine frei und ſelbſtſtändig iſt, weil es alle ſind, haben ihre unvergängliche Berechtigung. Doch ſind jene großartig düſtern Stimmpyramiden der alten Italiener und Niederländer ebenſoſehr nur ein kleiner, kleiner Bezirk auf dem Gebiete der muſikaliſchen Schönheit, als die vielen zierlich ausgearbeiteten Salzfäſſer und ſilbernen Leuchter des ehrwürdigen Sebaſtian Bach.

Viele Aeſthetiker halten den muſikaliſchen Genuß durch das Wohlgefallen am Regelmäßigen und Symmetriſchen ausreichend erklärt, worin doch niemals ein Schönes, vollends ein Muſikaliſch-Schönes beſtand. Das abgeſchmackteſte Thema kann vollkommen ſymmetriſch gebaut ſein. „Symmetrie" iſt ja nur ein Verhältnißbegriff und läßt die Frage offen: „Was iſt es denn, das hier ſymmetriſch erſcheint? — Die regelmäßige Anordnung geiſtloſer, abgenützter Theilchen wird ſich gerade in den allerſchlechteſten Compoſitionen nachweiſen laſſen. Der muſikaliſche Sinn verlangt immer neue ſymmetriſche Bildungen.

Zuletzt hat für die Muſik dieſe Platoniſche Anſicht Oerſtedt an dem Beiſpiel des Kreiſes entwickelt, dem er poſitive Schönheit vindicirt. Sollte der Treffliche niemals die ganze Entſetzlichkeit einer kreisrunden Compoſition an ſich erlebt haben?

Vorſichtiger vielleicht als nothwendig ſei endlich noch hinzugefügt, daß die muſikaliſche Schönheit mit dem Mathematiſchen nichts zu thun habe. Die Vorſtellung, welche Laien (darunter auch gefühlvolle Schriftſteller) von der Rolle hegen, welche die Mathematik in der muſikaliſchen Compoſition ſpielt, iſt eine merkwürdig vage. Nicht zufrieden damit, daß die Schwingungen der Töne, der Abſtand der Intervalle, das Conſoniren und Diſſoniren ſich auf mathematiſche Verhältniſſe zurückführe, ſind ſie überzeugt, auch das Schöne einer Tondichtung gründe ſich auf Zahlen. Das Studium der Harmonielehre und des Contrapunktes gilt für eine Art Cabbala, welche die „Berechnung" der Compoſition lehrt.

Wenn für die Erforschung des physikalischen Theils der Tonkunst die Mathematik einen unentbehrlichen Schlüssel liefert, so möge im fertigen Tonwerk hingegen ihre Bedeutung nicht überschätzt werden. In einer Tondichtung, sei sie die schönste oder die schlechteste, ist gar nichts mathematisch berechnet. Schöpfungen der Phantasie sind keine Rechenexempel. Alle Monochord-Experimente, Klangfiguren, Intervallproportionen u. dgl. gehören nicht hierher, der ästhetische Bereich fängt erst an, wo jene Elementarverhältnisse in ihrer Bedeutung aufgehört haben. Die Mathematik regelt blos den elementaren Stoff zu geistfähiger Behandlung und spielt verborgen in den einfachsten Verhältnissen, aber der musikalische Gedanke kommt ohne sie ans Licht. Wenn Oerstedt fragt: „Sollte wohl die Lebenszeit mehrerer Mathematiker hinreichen, alle Schönheiten einer Mozartschen Symphonie zu berechnen?" * so bekenne ich, daß ich das nicht verstehe. Was soll denn oder kann berechnet werden? Etwa das Schwingungsverhältniß jedes Tones zum nächstfolgenden, oder die Längen der einzelnen Perioden gegen einander, oder was sonst? Was eine Musik zur Tondichtung macht, und sie aus der Reihe physikalischer Experimente hebt, ist ein Freies, Geistiges, daher unberechenbar. Am musikalischen Kunstwerk hat die Mathematik einen ebenso kleinen, oder ebenso großen Antheil, wie an den Hervorbringungen der übrigen Künste. Denn Mathematik muß am Ende auch die Hand des Malers und Bildhauers führen, Mathematik webt im Gleichmaß der Vers- und Strophenlängen, Mathematik im Bau des Architekten, in den Figuren des Tänzers. In jeder genauen Kenntniß muß die Anwendung der Mathematik, als Vernunftthätigkeit, eine Stelle finden.

Nur eine wirklich positive, schaffende Kraft muß man ihr nicht einräumen wollen, wie dies manche Musiker, diese Conservativen der Aesthetik, gerne möchten. Es ist mit der Mathe-

* „Geist in der Natur," 3. Band, deutsch von Kannegießer. S. 32.

matik ähnlich, wie mit der Erzeugung der Gefühle im Zuhörer, — sie findet bei allen Künsten statt, aber großer Lärm darüber ist blos bei der Musik.

Auch mit der Sprache hat man die Musik häufig zu parallelisiren und die Gesetze der ersteren für die letztere aufzustellen versucht.

Die Verwandtschaft des Gesanges mit der Sprache lag nahe genug, mochte man sich nun an die Gleichheit der physiologischen Bedingungen halten oder an den gemeinsamen Charakter als Entäußerung des Innern durch die menschliche Stimme. Die analogen Beziehungen sind zu auffällig, als daß wir hier darauf einzugehen hätten, es sei demnach nur ausdrücklich eingeräumt, daß, wo es sich bei der Musik wirklich blos um die subjective Entäußerung eines inneren Dranges handelt, in der That die Gesetzlichkeit des sprechenden Menschen theilweise maßgebend für den singenden sein wird. Daß der in Leidenschaft Gerathende mit der Stimme steigt, während die Stimme des sich beruhigenden Redners fällt; daß Sätze besonderen Gewichtes langsam, gleichgültige Nebensachen schnell gesprochen werden, dies und Aehnliches wird der Gesangscomponist, insbesondere der dramatische, nicht unbeachtet lassen dürfen. Allein man hat sich mit diesen begrenzten Analogien nicht begnügt, sondern die Musik selbst als eine (unbestimmtere oder feinere) Sprache aufgefaßt und nun ihre Schönheitsgesetze aus der Natur der Sprache abstrahiren wollen. Jede Eigenschaft und Wirkung der Musik wurde auf Aehnlichkeiten mit der Sprache zurückgeführt. Wir sind der Ansicht, daß, wo es sich um das Specifische einer Kunst handelt, ihre Unterschiede von verwandten Gebieten wichtiger sind, als die Aehnlichkeiten. Unbeirrt durch diese oft verlockenden, aber das eigentliche Wesen der Musik gar nicht treffenden Analogien muß die ästhetische Untersuchung unabläßig zu dem Punkte vordringen, wo Sprache und Musik sich unversöhnlich scheiden. Nur aus diesem Punkte werden der Tonkunst wahrhaft fruchtbringende Bestimmungen sprießen können. Der wesentliche Grundunterschied besteht aber dar-

in, daß in der Sprache der Ton nur Mittel zum Zweck eines diesem Mittel ganz fremden Auszudrückenden ist, während in der Musik der Ton als Selbstzweck auftritt. Die selbstständige Schönheit der Tonformen hier und die absolute Herrschaft des Gedankens über den Ton als bloßes Ausdrucksmittel dort, stehen sich so ausschließend gegenüber, daß eine Vermischung der beiden Principe eine logische Unmöglichkeit ist.

Der Schwerpunkt des Wesens liegt also ganz wo anders bei der Sprache und bei der Musik, und um diesen Schwerpunkt gruppiren sich alle übrigen Eigenthümlichkeiten. Alle specifisch musikalischen Gesetze werden sich um die selbstständige Bedeutung und Schönheit der Töne drehen, alle sprachlichen Gesetze um die correcte Verwendung des Lautes zum Zweck des Ausdruckes.

Die schädlichsten und verwirrendsten Anschauungen sind aus dem Bestreben hervorgegangen, die Musik als eine Art Sprache aufzufassen; sie weisen uns täglich praktische Folgen auf. So mußte es hauptsächlich Componisten von schwacher Schöpferkraft geeignet erscheinen, die ihnen unerreichbare selbstständige musikalische Schönheit als ein falsches, sinnliches Princip anzusehen, und die charakteristische Bedeutsamkeit der Musik dafür aufs Schild zu heben. Ganz abgesehen von Richard Wagner's Opern findet man in den kleinsten Instrumentalsächelchen oft Unterbrechungen des melodischen Flusses durch abgerissene Cadenzen, recitativische Sätze u.dgl., welche den Hörer befremdend sich anstellen, als bedeuteten sie etwas Besonderes, während sie in der That nichts bedeuten, als Unschönheit. Von modernen Compositionen welche fortwährend den großen Rhythmus durchbrechen, um mysteriöse Zusätze oder gehäufte Contraste vorzudrängen, pflegt man zu rühmen: es strebe darin die Musik ihre engen Grenzen durchzubrechen und zur Sprache sich zu erheben. Uns ist ein solches Lob immer sehr zweideutig erschienen. Die Grenzen der Musik sind durchaus nicht eng, aber sehr genau festgesteckt. Die Musik kann sich niemals „zur Sprache erheben," — herablassen müßte man eigentlich von musikalischem Standpunkt sagen,

indem die Muſik ja offenbar eine geſteigerte Sprache ſein müßte.*

Das vergeſſen auch unſere Sänger, welche in Momenten größten Affectes Worte, ja Sätze ſprechend herausſtoßen und damit die höchſte Steigerung der Muſik gegeben zu haben glauben. Sie überſehen, daß der Uebergang vom Singen zum Sprechen ſtets ein Sinken iſt, ſo wie der höchſte normale Sprechton noch immer tiefer klingt als ſelbſt die tieferen Geſangstöne deſſelben Organes. Ebenſo ſchlimm als dieſe praktiſchen Folgen, ja noch ſchlimmer, weil nicht alſogleich durch das Experiment geſchlagen, ſind die Theorien, welche der Muſik die Entwick-

* Es darf nicht verſchwiegen werden, daß eines der genialſten großartigſten Werke aller Zeiten durch ſeinen Glanz beitrug zu dieſer Lieblingslüge der modernen Muſikkritik von dem „inneren Drängen der Muſik zur Beſtimmtheit der Wortſprache" und „zur Abwerfung der eurhythmiſchen Feſſeln." Wir meinen Beethoven's „Neunte." Sie iſt eine jener geiſtigen Waſſerſcheiden, die weithin ſichtbar und unüberſteiglich ſich zwiſchen die Strömung entgegengeſetzter Ueberzeugungen legen.

Die Muſiker, welchen die Großartigkeit der „Intention," die geiſtige Bedeutung der abſtracten Aufgabe über Alles geht, ſtellen die neunte Symphonie an die Spitze aller Muſik; während die kleine Schaar, welche, an dem überwundenen Standpunkt der Schönheit feſthaltend, für rein äſthetiſche Forderungen kämpft, ihrer Bewunderung einige Einſchränkungen ſetzt. Wie zu errathen, handelt es ſich vorzugsweiſe um das Finale, da über die hohe, wenn auch nicht makelloſe Schönheit der erſten drei Sätze unter aufmerkſamen und vorbereiteten Hörern kaum ein Streit entſtehen wird. In dieſem letzten Satz vermochten wir nie mehr als den Rieſenſchatten zu ſehen, den ein Rieſenkörper wirft. Die Größe der Idee: das bis zur Verzweiflung vereinſamte Gemüth zuletzt in der Freude Aller zur Verſöhnung zu bringen, kann man vollkommen verſtehen und erkennen, und dennoch die Muſik des letzten Satzes (bei all' ihrer genialen Eigenthümlichkeit) unſchön finden. Das allgemeine Verdammungsurtheil, dem ſolche Sondermeinung verfällt, kennen wir recht wohl. Einer der geiſtvollſten und vielſeitigſten Gelehrten Deutſchlands, der 1853 in der „A. Allgemeinen Zeitung" den formellen Grundgedanken der neunten Symphonie anzufechten unternahm, erkannte deshalb die humoriſtiſche Nothwendigkeit, ſich gleich auf dem Titel für einen „beſchränkten Kopf" zu erklären. Er beleuchtete die äſthetiſche Ungeheuerlichkeit, welche das Ausmünden eines mehrſätzigen Inſtrumentalwerks in einen Chor invol-

lungs- und Conſtructionsgeſetze der Sprache aufdringen wollen, wie es in älterer Zeit zum Theil von Rouſſeau und Rameau, in neuerer Zeit von den Jüngern R. Wagner's verſucht wird. Es wird dabei das wahrhafte Herz der Muſik, die in ſich ſelbſt befriedigte Formſchönheit, durchſtoßen und dem Phantom der „Bedeutung" nachgejagt. Eine Aeſthetik der Tonkunſt müßte es daher zu ihren wichtigſten Aufgaben zählen, die Grundverſchiedenheit zwiſchen dem Weſen der Muſik und dem der Sprache unerbittlich darzulegen, und in allen Folgerungen das Princip feſtzuhalten, daß, wo es ſich um Specifiſch-Muſikaliſches handelt, die Analogien mit der Sprache jede Anwendung verlieren.

---

virt, und vergleicht Beethoven mit einem Bildhauer, der Beine, Leib, Bruſt, Arme einer Figur aus farbloſem Marmor fertigte, den Kopf aber colorirt. Man ſollte glauben, daß jeden feinfühlenden Hörer beim Eintritt der Menſchenſtimme das gleiche Unbehagen überkommen müſſe, „weil hier das Kunſtwerk mit Einem Ruck ſeinen Schwerpunkt verändert und dadurch auch den Hörer umzuwerfen droht."

Hiegegen nennt der geiſtreiche Dr. Becher, der hier als Repräſentant einer ganzen Klaſſe erſcheinen möge, in einer 1843 gedruckten Abhandlung über die neunte Symphonie den vierten Satz „den mit jedem andern beſtehenden Tonwerke an Eigenthümlichkeit der Geſtaltung wie an Großartigkeit der Compoſition und kühnſtem Aufſchwung der einzelnen Gedanken völlig incommenſurablen Ausfluß von Beethoven's Genialität" und verſichert, dies Werk ſtehe ihm „mit Shakeſpeares König Lear und etwa einem Dutzend anderer Emanationen des Menſchengeiſtes in ſeiner höchſten poetiſchen Potenz im Himalayagebirge der Kunſt als Dhawalagiri-Spitze ſelbſt ſeine ebenbürtigen Genoſſen überragend." Wie faſt alle ſeine Meinungsgenoſſen giebt Becher eine ausführliche Schilderung der Bedeutung, des „Inhaltes" jedes der vier Sätze und ihrer tiefen Symbolik, — der Muſik geſchieht auch nicht mit Einer Silbe Erwähnung. Das iſt höchſt charakteriſtiſch für eine ganze Schule muſikaliſcher Kritik, welche der Frage, ob eine Muſik ſchön ſei, mit der tiefſinnigen Erörterung auszuweichen liebt, was ſie Großes bedeute.

IV.

Erachten wir es gleich als Princip und erſte Aufgabe der muſikaliſchen Aeſthetik, daß ſie die uſurpirte Herrſchaft des Gefühls unter die berechtigte der Schönheit ſtelle, ſo behaupten doch die affirmativen Aeußerungen des Fühlens im praktiſchen Muſikleben eine zu auffallende und wichtige Rolle, um durch bloße Unterordnung abgethan zu werden.

Nachdem nicht das Gefühl, ſondern die Phantaſie, als Thätigkeit des reinen Schauens, das Organ iſt, aus welchem und für welches alles Kunſtſchöne zunächſt entſteht, ſo erſcheint auch das muſikaliſche Kunſtwerk als ein von unſerm Fühlen nicht bedingtes, ſpecifiſch äſthetiſches Gebild, das die wiſſenſchaftliche Betrachtung abgelöſt von dem pſychologiſchen Beiwerk ſeines Entſtehens und Wirkens in ſeiner inneren Beſchaffenheit erfaſſen muß.

In der Wirklichkeit erweiſt ſich aber dies begrifflich von unſerm Fühlen unabhängige, ſelbſtſtändige Kunſtwerk als wirkſame Mitte zwiſchen zwei lebendigen Kräften: ſeinem Woher und ſeinem Wohin, d. i. dem Componiſten und dem Hörer. In dem Seelenleben dieſer Beiden kann die künſtleriſche Thätigkeit der Phantaſie nicht ſo zu reinem Metall ausgeſchieden ſein, wie ſie in dem fertigen, unperſönlichen Kunſtwerk vorliegt — vielmehr wirkt ſie dort ſtets in enger Wechſelbeziehung mit Gefühlen und Empfindungen. Das Fühlen wird ſomit vor und nach der Schöpfung des Kunſtwerkes, vorerſt im Tondichter, dann im Hörer eine Bedeutung behaupten, der wir unſere Aufmerkſamkeit nicht entziehen dürfen.

Betrachten wir den Componiſten. Ihn wird während des Schaffens eine gehobene Stimmung erfüllen, wie ſie zur Befreiung des Schönen aus dem Schacht der Phantaſie kaum entbehrlich gedacht werden kann. Daß dieſe gehobene Stimmung, nach der Individualität des Künſtlers, mehr oder minder die Färbung des werdenden Kunſtwerkes annehmen, daß ſie bald hoch, bald mäßiger fluthen wird, nie aber bis zum überwältigenden Affecte, der das künſtleriſche Hervorbringen vereitelt, daß die klare Beſinnung hierbei wenigſtens gleiche Wichtigkeit behauptet mit der Begeiſterung, — das ſind bekannte, der allgemeinen Kunſtlehre angehörige Beſtimmungen. Was ſpeciell das Schaffen des Tonſetzers betrifft, ſo muß feſtgehalten werden, daß es ein ſtetes Bilden iſt, ein Formen in Tonverhältniſſen. Nirgend erſcheint die Souverainetät des Gefühls, welche man ſo gern der Muſik andichtet, ſchlimmer angebracht, als wenn man ſie im Componiſten während des Schaffens vorausſetzt, und dieſes als ein begeiſtertes Extemporiren auffaßt. Die ſchrittweis vorgehende Arbeit, durch welche ein Muſikſtück, das dem Tondichter anfangs nur in Umriſſen vorſchwebte, bis in die einzelnen Tacte zur beſtimmten Geſtalt ausgemeißelt wird, allenfalls gleich in der empfindlichen vielgeſtaltigen Form des Orcheſters, iſt ſo beſonnen und complicirt, daß ſie kaum verſtehen kann, wer nicht ſelbſt einmal Hand daran gelegt. Nicht blos etwa fugirte oder contrapunktiſche Sätze, in welchen wir abmeſſend Note gegen Note halten, das fließendſte Rondo, die melodiöſeſte Arie erfordert, wie es unſere Sprache bedeutſam nennt, ein „Ausarbeiten" ins Kleinſte. Die Thätigkeit des Componiſten iſt eine in ihrer Art plaſtiſche und jener des bildenden Künſtlers vergleichbar. Eben ſo wenig als dieſer darf der Tondichter mit ſeinem Stoff unfrei verwachſen ſein, denn gleich ihm hat er ja ſein (muſikaliſches) Ideal objectiv hinzuſtellen, zur reinen Form zu geſtalten.

Das dürfte von Roſenkranz vielleicht überſehen worden ſein, wenn er den Widerſpruch bemerkt, aber ungelöſt läßt, warum die Frauen, welche doch von Natur vorzugsweiſe auf

das Gefühl angewieſen ſind', in der Compoſition nichts leiſten?* Der Grund liegt — außer den allgemeinen Bedingungen, welche Frauen von geiſtigen Hervorbringungen ferner halten — eben in dem plaſtiſchen Moment des Componirens, das eine Entäußerung der Subjectivität nicht minder, wenn gleich in verſchiedener Richtung erheiſcht, als die bildenden Künſte. Wenn die Stärke und Lebendigkeit des Fühlens wirklich maßgebend für das Tondichten wäre, ſo würde der gänzliche Mangel an Componiſtinnen neben ſo zahlreichen Schriftſtellerinnen und Malerinnen ſchwer zu erklären ſein. Nicht das Gefühl componirt, ſondern die ſpeciell muſikaliſche, künſtleriſch geſchulte Begabung. Ergötzlich klingt es daher, wenn F. L. Schubart die „meiſterhaften Andantes" des Componiſten Stanitz ganz ernſthaft als eine natürliche „Folge ſeines gefühlvollen Herzens" darſtellt**, oder Chriſtian Rolle uns verſichert, „ein leutſeliger, zärtlicher Charakter mache uns geſchickt, langſame Sätze zu Meiſterſtücken zu bilden."***

Ohne innere Wärme iſt nichts Großes, noch Schönes im Leben vollbracht worden. Das Gefühl wird beim Tondichter, wie bei jedem Poeten, ſich reich entwickelt vorfinden, nur iſt es nicht der ſchaffende Factor in ihm. Geſetzt ſelbſt, ein ſtarkes, beſtimmtes Pathos erfüllte ihn gänzlich, ſo wird daſſelbe Anlaß und Weihe manches Kunſtwerks werden, allein — wie wir aus der Natur der Tonkunſt wiſſen, welche einen beſtimmten Affect darzuſtellen weder die Fähigkeit noch den Beruf hat — niemals deſſen Gegenſtand.

Ein inneres Singen, nicht ein inneres Fühlen treibt den muſikaliſch Talentirten zur Erfindung eines Tonſtücks. Es iſt Regel, daß die Compoſition rein muſikaliſch erdacht wird, und ihr Charakter kein Ergebniß der perſönlichen Gefühle des Componiſten iſt. Nur ausnahmsweiſe extemporirt dieſer die

* Roſenkranz Pſychologie, 2. Aufl. S. 60.

** Schubart „Ideen zu einer Aeſthetik der Tonkunſt" 1806.

*** „Neue Wahrnehmungen zur Aufnahme der Muſik." Berlin 1784. S. 102.

Melodien als Ausdruck eines bestimmten, ihn eben erfüllenden Affectes. Der Charakter dieses Affectes, einmal vom Kunstwerk aufgesogen, interessirt aber sodann nur mehr als musikalische Bestimmtheit, als Charakter des Stücks, nicht mehr des Componisten.

Wir haben die Thätigkeit des Componirens als ein Bilden aufgefaßt; als solches ist sie wesentlich objectiv. Der Tonsetzer formt ein selbstständiges Schöne. Der unendlich ausdrucksfähige, geistige Stoff der Töne läßt es zu, daß die Subjectivität des in ihnen Bildenden sich in der Art seines Formens ausprage. Da schon den einzelnen musikalischen Elementen ein charakteristischer Ausdruck eignet, so werden vorherrschende Charakterzüge der Componisten: Sentimentalität, Energie, Nettigkeit, sich durch die consequente Bevorzugung gewisser Tonarten, Rhythmen, Uebergänge recht wohl nach den allgemeinen Momenten abdrücken, welche die Musik wiederzugeben fähig ist. Was der gefühlvolle und was der geistreiche Componist bringt, der graziöse oder der erhabene, ist zuerst und vor Allem Musik (objectives Gebilde). Principiell untergeordnet bleibt das subjective Moment immer, nur wird es nach Verschiedenheit der Individualität in ein verschiedenes Größenverhältniß zu dem objectiven treten. Man vergleiche vorwiegend subjective Naturen, denen es um Aussprache ihrer gewaltigen oder sentimentalen Innerlichkeit zu thun ist (Beethoven, Spohr), im Gegensatz zu klar Formenden (Mozart, Mendelssohn). Ihre Werke werden sich von einander durch unverkennbare Eigenthümlichkeiten unterscheiden, und als Gesammtbild die Individualität ihrer Schöpfer abspiegeln, doch wurden sie alle, die einen wie die andern, als selbstständiges Schöne, rein musikalisch um ihretwillen erschaffen, und erst innerhalb der Grenzen dieses künstlerischen Bildens mehr oder weniger subjectiv ausgestattet. Ins Extrem gesteigert, läßt sich daher wohl eine Musik denken, welche blos Musik, aber keine, die blos Gefühl wäre.

Nicht das thatsächliche Gefühl des Componisten, als eine blos subjective Affection, ist es, was die gleiche Stimmung in

den Hörern wachruft. Räumt man der Musik solch' eine zwingende Macht ein, so anerkennt man dadurch etwas Objectives in ihr, denn nur dieses zwingt in allem Schönen. Dies Objective sind hier die musikalischen Bestimmtheiten eines Tonstücks. Streng ästhetisch können wir von irgend einem Thema sagen: es klinge stolz oder trübe, nicht aber: es sei ein Ausdruck der stolzen oder der trüben Gefühle des Componisten. Noch ferner liegen dem Charakter eines Tonwerkes die socialen und politischen Verhältnisse, welche seine Zeit beherrschten. Jener musikalische Ausdruck des Thema's ist nothwendige Folge seiner so und nicht anders gewählten Tonfactoren; daß diese Wahl aus psychologischen oder culturgeschichtlichen Ursachen hervorging, müßte an dem bestimmten Werke (nicht blos aus Jahreszahl und Geburtsort) nachgewiesen werden, und nachgewiesen, wäre dieser Zusammenhang zunächst eine lediglich historische oder biographische Thatsache. Die ästhetische Betrachtung kann sich auf keine Umstände stützen, die außerhalb des Kunstwerkes selbst liegen.

So gewiß die Individualität des Componisten in seinen Schöpfungen einen symbolischen Ausdruck finden wird, so irrig wäre es, aus diesem persönlichen Moment Begriffe ableiten zu wollen, die ihre wahrhafte Begründung nur in der Objectivität des künstlerischen Bildens finden. Dahin gehört der Begriff des Styls. *

Wir möchten den Styl in der Tonkunst von Seite seiner musikalischen Bestimmtheiten aufgefaßt wissen, als die vollendete Technik, wie sie im Ausdruck des schöpferischen Gedankens als Gewöhnung erscheint. Der Meister bewährt „Styl," indem er die klar erfaßte Idee verwirklichend, alles Kleinliche,

* Irrig ist deshalb Forkel's Ableitung der verschiedenen musikalischen Schreibarten aus „den Verschiedenheiten zu denken," wonach der Styl jedes Componisten darin seinen Grund hat, daß der „schwärmerische, der aufgeblasene, der kalte, kindische und pedantische Mann in den Zusammenhang seiner Gedanken Schwulst und unerträgliche Emphasis bringt, oder frostig und affectirt ist." („Theorie der Musik." 1777. S. 23.)

Unpaſſende, Triviale wegläßt und ſo in jeder techniſchen Einzelheit die künſtleriſche Haltung des Ganzen übereinſtimmend wahrt. Mit Viſcher (Aeſthetik §. 527) würden wir das Wort „Styl“ auch in der Muſik abſolut gebrauchen und, abſehend von den hiſtoriſchen oder individuellen Eintheilungen, ſagen: Dieſer Componiſt hat Styl, in dem Sinne wie man von Jemand ſagt: er hat Charakter.

Die architektoniſche Seite des Muſikaliſch-Schönen tritt bei der Stylfrage recht deutlich in den Vordergrund. Eine höhere Geſetzlichkeit, als die der bloßen Proportion, wird der Styl eines Tonſtücks durch einen einzigen Tact verletzt, der, an ſich untadelhaft, nicht zum Ausdruck des Ganzen ſtimmt. Genau ſo wie eine unpaſſende Arabeske im Bauwerk, nennen wir ſtyllos eine Cadenz oder Modulation, welche als Inconſequenz aus der einheitlichen Durchführung des Grundgedankens abſpringt. Einen äußerſt richtigen Blick hat Nägeli bewährt, als er in einigen Inſtrumentalwerken von Mozart „Stylloſigkeiten“ nachwies und dabei nicht vom Charakter des Componiſten, ſondern von objectiv muſikaliſchen Beſtimmungen ausging, freilich ohne den Begriff ſelbſt zu erklären oder zu begründen.

In der Compoſition eines Muſikſtückes findet daher eine Entäußerung des eigenen, perſönlichen Affectes nur inſoweit ſtatt, als es die Grenzen einer vorherrſchend objectiven, formenden Thätigkeit zulaſſen.

Der Act, in welchem die unmittelbare Ausſtrömung eines Gefühls in Tönen vor ſich gehen kann, iſt nicht ſowohl die Erfindung eines Tonwerkes, als vielmehr die Reproduction deſſelben. Daß für den philoſophiſchen Begriff das componirte Tonſtück, ohne Rückſicht auf deſſen Aufführung, das fertige Kunſtwerk iſt, darf uns nicht hindern, die Spaltung der Muſik in Compoſition und Reproduction, eine der folgenreichſten Specialitäten unſerer Kunſt, überall zu beachten, wo ſie zur Erklärung eines Phänomens beiträgt.

In der Unterſuchung des ſubjectiven Eindrucks der Muſik macht ſie ſich ganz vorzugsweiſe geltend. Dem Spieler iſt es

gegönnt, ſich des Gefühls, das ihn eben beherrſcht, unmittelbar durch ſein Inſtrument zu befreien und in ſeinen Vortrag das wilde Stürmen, das ſehnliche Ausbrennen, die heitere Kraft und Freude ſeines Innern zu hauchen. Schon das körperlich Innige, das durch meine Fingerſpitzen die innere Bebung unvermittelt an die Saite drückt oder den Bogen reißt oder gar im Geſange ſelbſttönend wird, macht den perſönlichſten Erguß der Stimmung im Muſiciren recht eigentlich möglich. Eine Subjectivität wird hier unmittelbar in Tönen tönend wirkſam, nicht blos ſtumm in ihnen formend. Der Componiſt ſchafft langſam, unterbrochen, der Spieler im unaufhaltſamen Flug; der Componiſt für das Bleiben, der Spieler für den erfüllten Augenblick. Das Tonwerk wird geformt, die Aufführung erleben wir. So liegt denn das Gefühlsentäußernde und erregende Moment der Muſik im Reproductionsact, welcher den elektriſchen Funken aus dunklem Geheimniß lockt und in das Herz der Zuhörer überſpringen macht. Freilich kann der Spieler nur das bringen, was die Compoſition enthält, allein dieſe erzwingt wenig mehr als die Richtigkeit der Noten. „Der Geiſt des Tondichters ſei es ja nur, den der Spieler errathe und offenbare" — wohl, aber eben dieſe Aneignung im Moment des Wiederſchaffens iſt ſein, des Spielers, Geiſt. Daſſelbe Stück beläſtigt oder entzückt, je nachdem es zu tönender Wirklichkeit belebt wird. Es iſt wie derſelbe Menſch, einmal in ſeiner verklärendſten Begeiſterung, das andremal in mißmuthiger Alltäglichkeit aufgefaßt. Die künſtlichſte Spieluhr kann das Gefühl des Hörers nicht bewegen, doch der einfachſte Muſikant wird es, wenn er mit voller Seele bei ſeinem Liede iſt.

Zur höchſten Unmittelbarkeit befreit ſich die Offenbarung eines Seelenzuſtandes durch Muſik, wo Schöpfung und Ausführung in Einen Act zuſammenfallen. Dies geſchieht in der freien Phantaſie. Wo dieſe nicht mit formell künſtleriſcher, ſondern mit vorwiegend ſubjectiver Tendenz (pathologiſch in höherem Sinn) auftritt, da kann der Ausdruck, welchen der Spieler den Taſten entlockt, ein wahres Sprechen werden. Wer dies

cenſurfreie Sprechen, dies entfeſſelte Sichſelbſtgeben mitten in ſtrengem Bannkreiſe je an ſich ſelbſt erlebt hat, der wird ohne Weiteres wiſſen, wie da Liebe, Eiferſucht, Wonne und Leid unverhüllt und doch unfahndbar hinausrauſchen aus ihrer Nacht, ihre Feſte feiern, ihre Sagen ſingen, ihre Schlachten ſchlagen, bis der Meiſter ſie zurückruft, beruhigt, beunruhigend.

Durch die entbundene Bewegung des Spielers theilt ſich der Ausdruck des Geſpielten dem Hörer mit. Wenden wir uns zu dieſem.

Wir ſehen ihn von einer Muſik ergriffen, froh oder wehmüthig bewegt, weit über das blos äſthetiſche Wohlgefallen hinaus im Innerſten emporgetragen oder erſchüttert. Die Exiſtenz dieſer Wirkungen iſt unleugbar, wahrhaft und echt, oft die höchſten Grade erreichend, zu bekannt endlich, als daß wir ihr ein beſchreibendes Verweilen widmen dürften. Es handelt ſich hier nur um zweierlei: worin im Unterſchied von andern Gefühlsbewegungen der ſpecifiſche Charakter dieſer Gefühlserregung durch Muſik liege? und wieviel von dieſer Wirkung äſthetiſch ſei?

Müſſen wir auch das Vermögen, auf die Gefühle zu wirken, allen Künſten ausnahmslos zuerkennen, ſo iſt doch der Art und Weiſe, wie die Muſik es ausübt, etwas Specifiſches, nur ihr Eigenthümliches nicht abzuſprechen. Muſik wirkt auf den Gemüthszuſtand raſcher und intenſiver, als irgend ein anderes Kunſtſchöne. Mit wenigen Accorden können wir einer Stimmung überliefert ſein, welche ein Gedicht erſt durch längere Expoſition, ein Bild durch anhaltendes Hineindenken erreichen würde, obgleich dieſen beiden, im Vortheil gegen die Tonkunſt, der ganze Kreis der Vorſtellungen dienſtbar iſt, von welchen unſer Denken die Gefühle von Luſt oder Schmerz abhängig weiß. Nicht nur raſcher, auch unmittelbarer und intenſiver iſt die Einwirkung der Töne. Die andern Künſte überreden, die Muſik überfällt uns. Dieſe ihre eigenthümliche Gewalt auf unſer Gemüth erfahren wir am ſtärkſten, wenn wir uns in einem Zuſtand größerer Aufregung oder Herabſtimmung befinden.

In Gemüthszuſtänden, wo weder Gemälde, noch Gedichte,

weder Statuen noch Bauten mehr im Stande sind, uns zu theilnehmender Aufmerksamkeit zu reizen, wird Musik noch Macht über uns haben, ja gerade heftiger als sonst. Wer in schmerzhaft aufgeregter Stimmung Musik hören oder machen muß, dem schwingt sie wie Essig in der Wunde. Keine Kunst kann da so tief und scharf in unsere Seele schneiden. Form und Charakter des Gehörten verlieren ganz ihre Bedeutung, sei es nächtigtrübes Adagio oder ein hellfunkelnder Walzer, wir können uns nicht loswinden von seinen Klängen, — nicht mehr das Tonstück fühlen wir, sondern die Töne selbst, die Musik als gestaltlos dämonische Gewalt, wie sie glühend an die Nerven unseres ganzen Leibes rückt.

Als Goethe in hohem Alter noch einmal die Gewalt der Liebe erfuhr, da erwachte in ihm zugleich eine nie gekannte Empfänglichkeit für Musik. Er schreibt über jene wunderbaren Marienbader Tage (1823) an Zelter: „Die ungeheure Gewalt der Musik auf mich in diesen Tagen! Die Stimme der Milder, das Klangreiche der Szymanowska, ja sogar die öffentlichen Exhibitionen des hiesigen Jägercorps falten mich auseinander, wie man eine geballte Faust freundlich flach läßt. Ich bin völlig überzeugt, daß ich im ersten Tacte Deiner Singakademie den Saal verlassen müßte." Zu einsichtsvoll, um nicht den großen Antheil nervöser Aufregung in dieser Erscheinung zu erkennen, schließt Goethe mit den Worten: „Du würdest mich von einer krankhaften Reizbarkeit heilen, die denn doch eigentlich als die Ursache jenes Phänomens anzusehen ist." * Diese Beobachtungen müssen uns schon aufmerksam machen, daß in den musikalischen Wirkungen auf das Gefühl ein fremdes, nicht rein ästhetisches Element mit im Spiele sei. Eine rein ästhetische Wirkung wendet sich an die volle Gesundheit des Nervenlebens, und zählt auf kein krankhaftes Mehr oder Weniger desselben.

Die intensivere Einwirkung der Musik auf gesunde und ihre alleinige Einwirkung auf krankhafte Nervensysteme vindicirt ihr

* Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter, 3. Band S. 332.

in der That einen Machtüberſchuß vor den anderen Künſten. Wenn wir aber die Natur dieſes Machtüberſchuſſes unterſuchen, ſo erkennen wir, daß er ein *qualitativer* ſei und daß die eigenthümliche Qualität auf *phyſiologiſchen* Bedingungen ruhe. Der ſinnliche Factor, der bei jedem Schönheitsgenuß den geiſtigen trägt, iſt bei der Tonkunſt größer, als in den andern Künſten. Die Muſik, durch ihr körperloſes Material die geiſtigſte, von Seite ihres gegenſtandloſen Formenſpiels die ſinnlichſte Kunſt, zeigt in dieſer geheimnißvollen Vereinigung zweier Gegenſätze ein lebhaftes Aſſimilationsbeſtreben mit den *Nerven*, dieſen nicht minder räthſelhaften Organen des unſichtbaren Telegraphendienſtes zwiſchen Leib und Seele.

Die intenſive Wirkung der Muſik auf das Nervenleben iſt als Thatſache von der Pſychologie wie von der Phyſiologie vollſtändig anerkannt. Leider fehlt noch eine ausreichende Erklärung derſelben. Es vermag die *Pſychologie* nimmermehr das Magnetiſch-Zwingende des Eindrucks zu ergründen, den gewiſſe Accorde, Klangfarben und Melodien auf den ganzen Organismus des Menſchen üben, weil es dabei zuvörderſt auf eine ſpecifiſche Reizung der Nerven ankommt. Ebenſowenig hat die im Triumph fortſchreitende Wiſſenſchaft der *Phyſiologie* etwas Entſcheidendes über unſer Problem gebracht; ſie pflegt bei der Unterſuchung des Hörens vielmehr den Schall und Klang überhaupt, als insbeſondere den *muſikaliſch* verwendeten, im Auge zu haben.

Was die muſikaliſchen Monographen dieſes Zwittergegenſtandes betrifft, ſo ziehen ſie es faſt durchgängig vor, die Tonkunſt durch Ausbreitung glänzender Schauſtücke in einen impoſanten Nimbus von Wunderthätigkeit zu bringen, als in wiſſenſchaftlicher Forſchung den Zuſammenhang der Muſik mit unſerm Nervenleben auf ſein Wahres und Nothwendiges zurückzuführen. Dies allein aber thut uns Noth, und weder die Ueberzeugungstreue eines Doctor *Albrecht*, welcher ſeinen Patienten Muſik als ſchweißtreibendes Mittel verſchrieb, noch der Unglaube *Oerſtedt's*, der das Heulen eines Hundes bei gewiſſen Ton-

arten durch rationelle Prügel erklärt, mittelst welcher derselbe zum Heulen abgerichtet worden sei. *

Manchem Musikfreund dürfte es unbekannt sein, daß wir eine ganze Literatur über die körperlichen Wirkungen der Musik und deren Anwendung zu Heilzwecken besitzen. An interessanten Curiositäten reich, doch in der Beobachtung unzuverlässig, in der Erklärung unwissenschaftlich, suchen die meisten dieser Musico-Mediciner eine sehr zusammengesetzte und beiläufige Eigenschaft der Tonkunst zu selbstständiger Wirksamkeit aufzustelzen.

Von Pythagoras, der (nach Caelus Aemilianus) zuerst Wundercuren durch Musik in Kalabrien verrichtete, bis auf unsere Tage taucht zeitweilig immer wieder, mehr durch neue Beispiele als durch neue Ideen bereichert, die Lehre auf, man könne die aufregende oder lindernde Wirkung der Töne auf den körperlichen Organismus als Heilmittel gegen zahlreiche Krankheiten in Anwendung bringen. Peter Lichtenthal erzählt uns ausführlich in seinem „Musikalischen Arzt," wie durch die Macht der Töne Gicht, Hüftweh, Epilepsie, Starrsucht, Pest, Fieberwahnsinn, Convulsionen, Nervenfieber, ja sogar „Dummheit (stupiditas)" geheilt worden sei. **

Rücksichtlich der Begründung ihrer Theorie lassen sich diese Schriftsteller in zwei Klassen theilen.

Die Einen argumentiren vom Körper aus und gründen die Heilkraft der Musik auf die physische Einwirkung der Schallwellen, welche sich durch den Gehörnerv den übrigen Nerven mittheile und durch solch' allgemeine Erschütterung eine heilsame Reaction des gestörten Organismus hervorrufe. Die Affecte, welche zugleich sich bemerkbar machen, seien nur eine Folge dieser

---

* „Der Geist in der Natur." III. 9.

** Die höchste Confusion erreichte diese Lehre bei dem berühmten Arzt Baptista Porta, welcher die Begriffe von Medicinalpflanze und Musikinstrument combinirte und die Wassersucht mit einer Flöte heilte, die aus den Stengeln des Helleborus verfertigt war. Ein aus dem populus verfertigtes Musikinstrument sollte Hüftschmerzen, ein aus Zimmtrohr geschnitztes Ohnmachten heilen. (Encyclopédie, article „musique.")

nervöſen Erſchütterung, indem Leidenſchaften nicht blos gewiſſe körperliche Veränderungen hervorrufen, ſondern dieſe auch ihrerſeits die ihnen entſprechenden Leidenſchaften zu erzeugen vermögen.

Nach dieſer Theorie, welcher (unter dem Vortritt des Engländers Webb) Nicolai, Schneider, Lichtenthal, J. J. Engel, Sulzer u. A. anhängen, würden wir durch die Tonkunſt nicht anders bewegt, als etwa unſere Fenſter und Thüren, die bei einer ſtarken Muſik zu zittern beginnen. Als unterſtützend werden Beiſpiele angeführt, wie der Bediente Boyle's, dem die Zähne zu bluten anfingen, ſobald er eine Säge wetzen hörte, oder viele Perſonen, welche beim Kratzen einer Meſſerſpitze auf Glas Convulſionen bekommen.

Das iſt nun keine Muſik. Daß dieſe mit jenen ſo heftig auf die Nerven wirkenden Erſcheinungen daſſelbe Subſtrat, den Schall theilt, wird uns für ſpätere Folgerungen wichtig genug werden, hier iſt — einer materialiſtiſchen Anſicht gegenüber — lediglich hervorzuheben, daß die Tonkunſt erſt da anfange, wo jene iſolirten Klangwirkungen aufhören, übrigens auch die Wehmuth, in welche ein Adagio den Hörer verſetzen kann, mit der körperlichen Empfindung eines ſchrillen Mißklanges gar nicht zu vergleichen iſt.

Die andere Hälfte unſerer Autoren (unter ihnen Kauſch und die meiſten Aeſthetiker) erklärt die heilkräftigen Wirkungen der Muſik von der pſychologiſchen Seite aus. Muſik — ſo argumentiren ſie — erzeugt Affecte und Leidenſchaften in der Seele, Affecte haben heftige Bewegungen im Nervenſyſtem zur Folge, heftige Bewegungen im Nervenſyſtem verurſachen eine heilſame Reaction im kranken Organismus. Dies Raiſonnement, auf deſſen Sprünge gar nicht erſt hingedeutet zu werden braucht, wird von der genannten idealen, „pſychologiſchen" Schule gegen die frühere materielle ſo ſtandhaft verfochten, daß ſie, unter der Autorität des Engländers Whytt, ſogar aller Phyſiologie zu Trotz den Zuſammenhang des Gehörnervs mit den übrigen Nerven läugnet, wornach eine körperliche Uebertragung des

durch das Ohr empfangenen Reizes auf den Gesammtorganismus freilich unmöglich wird.

Der Gedanke, durch Musik bestimmte Affecte, als Liebe, Wehmuth, Zorn, Entzücken, in der Seele zu erregen, welche den Körper durch wohlthätige Aufregung heilen, klingt so übel nicht. Uns fällt dabei stets das köstliche Parere ein, welches einer unserer berühmtesten Naturforscher über die sogenannten „Goldberger'schen elektromagnetischen Ketten" abgab. Er sagte: es sei nicht ausgemacht, ob ein elektrischer Strom gewisse Krankheiten zu heilen vermöge, — das aber sei ausgemacht, daß die „Goldberger'schen Ketten" keinen elektrischen Strom zu erzeugen im Stande sind. Auf unsere Tondoctoren angewandt, heißt dies: Es ist möglich, daß bestimmte Gemüthsaffecte eine glückliche Krisis in leiblichen Krankheiten herbeiführen, — allein es ist nicht möglich, durch Musik jederzeit beliebige Gemüthsaffecte hervorzubringen.

Darin kommen beide Theorien, die psychologische und die physiologische, überein, daß sie aus bedenklichen Voraussetzungen noch bedenklichere Ableitungen folgern und endlich die bedenklichste praktische Schlußfolgerung daraus ziehen. Logische Ausstellungen mag sich eine Heilmethode etwa gefallen lassen, aber daß sich bis jetzt noch immer kein Arzt bewogen findet, seine Typhuskranken in Meyerbeer's „Propheten" zu schicken, oder statt der Lanzette ein Waldhorn herauszuziehen, ist unangenehm.

Die körperliche Wirkung der Musik ist weder an sich so stark, noch so sicher, noch von psychischen und ästhetischen Voraussetzungen so unabhängig, noch endlich so willkürlich behandelbar, daß sie als wirkliches Heilmittel in Betracht kommen könnte.

Jede mit Beihilfe von Musik vollführte Cur trägt den Charakter eines Ausnahmefalles, dessen Gelingen niemals der Musik allein zuzuschreiben war, sondern zugleich von speciellen, vielleicht von ganz individuellen körperlichen und geistigen Bedingungen abhing. Es däucht uns sehr bemerkenswerth, daß die einzige Anwendung von Musik, welche wirklich in der Medicin vorkommt, nämlich in der Behandlung von Irrsinnigen, vorzugs-

weise auf die geistige Seite der musikalischen Wirkung reflectirt. Die moderne Psychiatrie verwendet bekanntlich Musik in vielen Fällen und mit glücklichem Erfolge. Dieser beruht aber weder auf der materiellen Erschütterung des Nervensystems, noch auf der Erregung von Leidenschaften, sondern auf dem besänftigend aufheiternden Einfluß, welchen das halb zerstreuende, halb fesselnde Tonspiel auf ein verdüstertes oder überreiztes Gemüth auszuüben vermag. Lauscht der Geisteskranke auch dem Sinnlichen, nicht dem Künstlerischen des Tonstücks, so steht er doch, da er mit Aufmerksamkeit hört, schon auf einer, wenn gleich untergeordneten Stufe ästhetischer Auffassung.

Was nun alle diese musikalisch-medicinischen Werke für die richtige Erkenntniß der Tonkunst beitragen? Die (schon durch deren bloße Existenz dargethane) Thatsache einer von jeher beobachteten starken physischen Erregung bei allen durch Musik hervorgerufenen „Affecten" und „Leidenschaften." Steht einmal fest, daß ein integrirender Theil der durch Musik erzeugten Gemüthsbewegung physisch ist, so folgt weiter, daß dies Phänomen, als wesentlich in unserm Nervenleben vorkommend, auch von dieser seiner körperlichen Seite erforscht werden müsse. Es kann demnach der Musiker über dies Problem sich keine wissenschaftliche Ueberzeugung bilden, ohne sich mit den Ergebnissen bekannt zu machen, bei welchen der gegenwärtige Standpunkt der Physiologie in Untersuchung des Zusammenhangs der Musik mit den Gefühlen hält.

Verfolgen wir, ohne Benützung des anatomischen Details, den Gang, welchen eine Melodie nehmen muß, um auf unsere Gemüthsstimmung zu wirken. Zuerst treffen die Töne den Gehörsnerv. Die Physiologie, in Verbindung mit der Anatomie und Akustik weisen die Bedingungen nach, unter welchen unser Ohr einen Ton vernehmen kann oder nicht, wie viel Luftschwingungen zum höchsten oder tiefsten wahrnehmbaren Ton erforderlich sind, in welcher Stärke und Schnelligkeit sich diese Luftstöße zum Akusticus fortpflanzen. Diese und ähnliche dahin gehörende Kenntnisse darf die Aesthetik voraussetzen. Nicht der entstehende, sondern

erſt der fertige, vom Ohr aufgenommene Ton und dieſer erſt in Verbindung mit andern, gehört ihr an. Der Weg vom vibrirenden Inſtrument bis zum Gehörnerv iſt, vollends für das äſthetiſche Intereſſe, hinreichend aufgeklärt, obwohl ſchon hier die Schwierigkeit hemmend eintritt, daß wir am menſchlichen Ohr nicht experimentiren können und mit akuſtiſchen Apparaten uns begnügen müſſen.* Unerklärt iſt aber der Nervenproceß, wodurch die percipirte Tonreihe, Luſt oder Unluſt erzeugend, zum Gefühl wird. Die Phyſiologie weiß, daß das, was wir als Ton empfinden, eine Molecularbewegung in der Nervenſubſtanz iſt, und zwar wenigſtens eben ſo gut als im Akuſticus in den Centralorganen.** Sie weiß, daß die Faſern des Gehörnervs mit anderen Nerven zuſammenhängen, und ſeine Reize auf ſie übertragen, daß das Gehör namentlich mit dem kleinen und großen Gehirn, dem Kehlkopf, der Lunge, dem Herzen in Verbindung ſteht. Unbekannt iſt ihr aber die ſpecifiſche Art, wie Muſik auf dieſe Nerven wirkt, noch mehr die Verſchiedenheit, mit welcher beſtimmte muſikaliſche Factoren, Accorde, Rhythmen, Inſtrumente auf verſchiedene Nerven wirken. Vertheilt ſich eine muſikaliſche Gehörsempfindung auf alle mit dem Akuſticus zuſammenhängende Nerven, oder nur auf einige? Mit welcher Intenſität, mit welcher Schnelligkeit? Von welchen muſikaliſchen Elementen wird das Gehirn, von welchen werden die zum Herzen oder zur Lunge führenden Nerven am meiſten afficirt? Unleugbar iſt, daß Tanzmuſik in jungen Leuten, deren natürliches Temperament nicht durch die Uebung der Civiliſation ganz zurückgehalten wird, ein Zucken im Körper, namentlich in den Füßen hervorruft. Es wäre einſeitig, den phyſiologiſchen Einfluß von Marſch- und Tanzmuſik zu leugnen, und ihn le-

* „Die inneren Theile des Ohres ſind ſo klein und liegen ſo tief in der unmittelbaren Nachbarſchaft der weſentlichen Lebenswerkzeuge verborgen, daß ſich keine Verſuche an ihnen anſtellen laſſen.“ G. Valentin, Phyſiologie 1. S. 3, 2. Auflage.

** Vergl. R. Wagner's Handwörterbuch der Phyſiologie, Artikel „Hören“, S. 312.

diglich auf psychologiſche Ideenaſſociation reduciren zu wollen. Was daran pſychologiſch iſt, — die wachgerufene Erinnerung an das ſchon bekannte Vergnügen des Tanzes, — entbehrt nicht der Erklärung, allein dieſe reicht für ſich keineswegs aus. Nicht weil ſie Tanzmuſik iſt, hebt ſie die Füße, ſondern ſie iſt Tanzmuſik, weil ſie die Füße hebt. Wer in der Oper ein wenig um ſich blickt, wird bald bemerken, wie bei lebhaften, faßlichen Melodien die Damen unwillkürlich mit dem Kopfe hin- und herſchaukeln, nie wird man dies aber bei einem Adagio ſehen, ſei es noch ſo ergreifend oder melodiſch. Läßt ſich daraus ſchließen, daß gewiſſe muſikaliſche, namentlich rhythmiſche Verhältniſſe auf motoriſche Nerven wirken, andere nur auf Empfindungsnerven? Wann iſt das Erſtere, wann das Letztere der Fall?* Erleidet das Solargeflecht, welches traditionell für einen vorzugsweiſen Sitz des Empfindens gilt, bei der Muſik eine beſondere Affection? Erleiden ſie etwa die „ſympathetiſchen Nerven" (— an denen, wie der geiſtreiche Purkinje uns bemerkte, ihr Name das Schönſte iſt —)? Warum ein Klang ſchrillend, widerwärtig, ein anderer rein und wohllautend erſcheine, das wird auf akuſtiſchem Wege durch die Gleichförmigkeit oder Ungleichförmigkeit der auf einander folgenden Luftſtöße erklärt. Mit der einfachen Empfindung hat der Aeſthetiker es nicht zu thun, er verlangt nach der Erklärung des Gefühls und fragt: wie kommt es, daß eine Reihe von wohlklingenden Tönen den Eindruck der Trauer, eine zweite von gleichfalls wohlklingenden den Eindruck der Freude macht? Woher

* Wenn Carus den Reiz zur Bewegung damit erklärt, daß er den Hörnerv im kleinen Gehirn entſpringen läßt, in dieſes den Sitz des Willens verlegt und aus beiden die eigenthümlichen Wirkungen der Gehörseindrücke auf Handlungen des Muthes u. a. ableitet, ſo iſt das ein Beweis aus Hypotheſen. Denn nicht einmal die Abſtammung des Gehörnervs aus dem kleinen Gehirn iſt eine wiſſenſchaftlich ausgemachte Thatſache.

Harleß vindicirt der bloßen Wahrnehmung des Rhythmus, ohne allen Gehörseindruck, denſelben Trieb zu Bewegungen wie der rhythmiſchen Muſik, was uns der Erfahrung zu widerſprechen ſcheint.

die entgegengesetzten, oft mit zwingender Kraft auftretenden Stimmungen, welche verschiedene Accorde oder Instrumente von gleich reinem, wohlklingendem Ton dem Hörer unmittelbar einflößen?

Dies Alles kann — so weit unser Wissen und Urtheil reicht — die Physiologie nicht beantworten. Wie sollte sie auch? Weiß sie doch nicht, wie der Schmerz die Thräne erzeugt, wie die Freude das Lachen, — weiß sie doch nicht, was Schmerz und Freude *sind*! Hüte sich deshalb Jeder, von einer Wissenschaft Aufschlüsse zu verlangen, die sie nicht geben kann.

Freilich muß der Grund jedes durch Musik hervorgerufenen Gefühls vorerst in einer bestimmten Affectionsweise der Nerven durch einen Gehörseindruck liegen. Wie aber eine Reizung des Gehörnervs, die wir nicht einmal bis zu dessen Ursprungsstelle verfolgen können, als bestimmte Empfindungsqualität ins Bewußtsein fällt, wie der körperliche Eindruck zum Seelenzustand, die Empfindung endlich zum Gefühle wird, — das liegt jenseits der dunkeln Brücke, die von keinem Forscher überschritten ward. Es sind tausendfältige Umschreibungen des einen Urräthsels: vom Zusammenhang des Leibes mit der Seele. Diese Sphinx wird sich niemals ins Wasser stürzen.

Was die Physiologie der Musikwissenschaft bietet, ist ein Kreis von objectiven Anhaltspunkten, welche vor einschlägigen Fehlschlüssen bewahren. Mancher Fortschritt in Erkenntniß der durch Gehörseindrücke hervorgebrachten Erscheinungen kann durch die Physiologie noch geschehen, in der musikalischen Hauptfrage wird dies nicht leicht der Fall sein.

Hierüber mögen die Aussprüche zweier der geistvollsten Physiologen der Gegenwart Platz finden, die überdies der Musik ein aufmerksameres Interesse zuwenden, als es Männer dieser Wissenschaft dafür zu haben pflegen.

Lotze sagt in seiner „medicinischen Psychologie" (S. 237): „Die Betrachtung der *Melodien* würde zu dem Geständniß führen, daß *wir gar nichts über die Bedingungen* wissen, unter denen ein Uebergang des Nerven aus einer Form der

Erregung in die andere eine physische Grundlage für die kraftvollen ästhetischen Gefühle bietet, die der Abwechslung der Töne folgen." Ferner über den Eindruck von Lust oder Unlust, den selbst ein einfacher Ton auf das Gefühl ausüben kann (S. 236): „Es ist uns völlig unmöglich, gerade für diese Eindrücke einfacher Empfindungen einen physiologischen Grund anzugeben, da uns die Richtung, in welcher sie die Nerventhätigkeit verändern, zu unbekannt ist, als daß wir aus ihr die Größe der Begünstigung oder Störung, die sie erfährt, abzuleiten vermöchten."

E. Harleß spricht sich über die Bedingungen, von welchen eine Lösung unserer Frage nothwendig auszugehen hätte, in R. Wagner's „Handwörterbuch der Physiologie" (24. und 25. Lieferung 1850) also aus: „Es ist nicht allein die Unkenntniß der Function, welche die einzelnen Theile des Gehörapparates in physikalischer Beziehung haben, sondern noch vielmehr die allgemeinen Verhältnisse der Nerven und ihr Zusammenhang mit den Centralorganen in physiologischer Beziehung, was Alles noch in einem tiefen Dunkel liegt."

Aus diesen physiologischen Resultaten ergiebt sich für die Aesthetik der Tonkunst die Betrachtung, daß diejenigen Theoretiker, welche das Princip des Schönen in der Musik auf Gefühlswirkungen bauen, wissenschaftlich verloren sind, weil sie über das Wesen dieses Zusammenhangs nichts wissen können, also besten Falls nur darüber zu rathen oder zu phantasiren vermögen. Vom Standpunkte des Gefühls wird eine künstlerische oder wissenschaftliche Bestimmung der Musik niemals ausgehen können. Mit der Schilderung der subjectiven Bewegungen, welche den Kritiker bei Anhörung einer Symphonie überkommen, wird er deren Werth und Bedeutung nicht begründen, eben so wenig kann er von den Affecten ausgehend den Kunstjünger etwas lehren. Letzteres ist wichtig. Denn stünde der Zusammenhang bestimmter Gefühle mit gewissen musikalischen Ausdrucksweisen so zuverlässig da, als man geneigt ist zu glauben, und als er dastehen müßte, um die ihm vindicirte Bedeutung zu behaupten, so wäre es ein Leichtes, den angehenden Compo-

niſten bald zur Höhe ergreifendſter Kunſtwirkung zu leiten. Man wollte dies auch wirklich. Mattheſon lehrt im dritten Kapitel ſeines „vollkommenen Capellmeiſters," wie Stolz, Demuth und alle Leidenſchaften zu componiren ſeien, indem er z. B. ſagt, die „Erfindungen" zur Eiferſucht müſſen „alle was Verdrießliches, Grimmiges und Klägliches haben." Ein anderer Meiſter des vorigen Jahrhunderts, Heinchen, giebt in ſeinem „Generalbaß" acht Bogen Notenbeiſpiele, wie die Muſik „raſende, zankende, prächtige, ängſtliche oder verliebte Empfindungen" ausdrücken ſolle.* Es fehlt nur noch, daß derlei Vorſchriften mit der Kochbuch-Formel „Man nehme" anhüben, oder mit der mediciniſchen Signatur m. d. s. endigten. Es holt ſich aus ſolchen Beſtrebungen die lehrreichſte Ueberzeugung, wie ſpecielle Kunſtregeln immer zugleich zu eng und zu weit ſind.

Dieſe an ſich bodenloſen Regeln für die muſikaliſche Erweckung beſtimmter Gefühle gehören jedoch um ſo weniger in die Aeſthetik, als die erſtrebte Wirkung keine rein äſthetiſche, ſondern ein unausſcheidbarer Antheil daran körperlich iſt. Das äſthetiſche Recept müßte lehren, wie der Tonkünſtler das Schöne in der Muſik erzeuge, nicht aber beliebige Affecte im Auditorium. Wie ganz ohnmächtig dieſe Regeln wirklich ſind, das zeigt am ſchönſten die Erwägung, wie zaubermächtig ſie ſein müßten. Denn wäre die Gefühlswirkung jedes muſikaliſchen Elementes eine nothwendige und erforſchbare, ſo könnte man auf dem Gemüth des Hörers, wie auf einer Claviatur ſpielen. Und falls man es vermöchte — würde die Aufgabe der Kunſt dadurch gelöſt? So nur lautet die berechtigte Frage und verneint ſich von ſelbſt. Muſikaliſche Schönheit allein iſt

* Wunderſchön ſind die Belehrungen des Herrn geheimen Raths und Doctors der Philoſophie v. Böcklin, welcher S. 34 ſeiner „Fragmente zur höheren Muſik" unter Anderem ſagt: „Angenommen, der Componiſt wolle einen Beleidigten darſtellen, ſo muß in dieſer Muſik ganz äſthetiſche Wärme auf Wärme, Schlag auf Schlag, ein erhabener Geſang mit äußerſter Lebhaftigkeit hervorſpringen, die Mittelſtimmen raſen und ſchaudervolle Stöße den erwartungsvollen Zuhörer ſchrecken."

die wahre Kraft des Tonkünſtlers. Auf ihren Schultern ſchreitet er ſicher durch die reißenden Wogen der Zeit, in denen das Gefühlsmoment ihm keinen Strohhalm bietet vorm Ertrinken.

Man ſieht, unſere beiden Fragen, — nämlich, welches *ſpecifiſche* Moment die Gefühlswirkung durch *Muſik* auszeichne, und ob dies Moment weſentlich *äſthetiſcher Natur* ſei? — erledigen ſich durch die Erkenntniß ein und deſſelben Factors: Der intenſiven *Einwirkung auf das Nervenſyſtem*. Auf dieſer beruht die eigenthümliche Stärke und Unmittelbarkeit, mit welcher die Muſik im Vergleich mit jeder andern nicht durch *Töne* wirkenden Kunſt Affecte aufzuregen vermag.

Je ſtärker aber eine Kunſtwirkung körperlich überwältigend, alſo pathologiſch auftritt, deſto geringer iſt ihr *äſthetiſcher* Antheil; ein Satz, der ſich freilich nicht umkehren läßt. Es muß darum in der muſikaliſchen Hervorbringung und Auffaſſung ein anderes Element hervorgehoben werden, welches das unvermiſcht Aeſthetiſche dieſer Kunſt repräſentirt, und als Gegenbild zu der ſpecifiſch-muſikaliſchen Gefühlserregung ſich den *allgemeinen* Schönheitsbedingungen der übrigen Künſte annähert. Dies iſt die *reine Anſchauung*. Ihre beſondere Erſcheinungsform in der Tonkunſt, ſo wie die vielgeſtaltigen Verhältniſſe, welche ſie in der Wirklichkeit zum Gefühlsleben eingeht, wollen wir im folgenden Abſchnitt betrachten. —

V.

Nichts hat die wiſſenſchaftliche Entwicklung der muſikaliſchen Aeſthetik ſo empfindlich gehemmt als der übermäßige Werth, welchen man den Wirkungen der Muſik auf die Gefühle beilegte. Je auffallender ſich dieſe Wirkungen zeigten, deſto höher pries man ſie als Herolde muſikaliſcher Schönheit. Wir haben im Gegentheil geſehen, daß gerade den überwältigendſten Eindrücken der Muſik der ſtärkſte Antheil *körperlicher* Erregung von Seite des Hörers beigemiſcht iſt. Von Seite der Muſik liegt dieſe heftige Eindringlichkeit in das Nervenſyſtem eben ſo wenig in ihrem *künſtleriſchen* Moment, das ja aus dem Geiſte kommt und an den Geiſt ſich wendet, — ſondern in ihrem *Material*, dem die Natur jene unergründliche phyſiologiſche Wahlverwandtſchaft eingeboren hat. Das *Elementariſche* der Muſik, der *Klang* und die *Bewegung* iſt es, was die wehrloſen Gefühle ſo vieler Muſikfreunde in Ketten ſchlägt, mit denen ſie gar gerne klirren. Weit ſei es von uns, die Rechte des Gefühls an die Muſik verkürzen zu wollen. Allein dies Gefühl, welches ſich thatſächlich mehr oder minder mit der reinen Anſchauung paart, kann nur dann als künſtleriſch gelten, wenn es ſich ſeiner *äſthetiſchen Herkunft bewußt bleibt*, d. h. der Freude an einem und zwar gerade dieſem beſtimmten *Schönen*. Fehlt dies Bewußtſein, fehlt die freie Anſchauung des beſtimmten Kunſtſchönen und fühlt das Gemüth ſich nur von der Naturgewalt der Töne befangen, ſo kann die *Kunſt* ſich ſolchen Eindruck um ſo weniger

zu Gute ſchreiben, je ſtärker er auftritt. Die Zahl derer, welche auf ſolche Art Muſik hören oder eigentlich fühlen, iſt ſehr bedeutend. Indem ſie das Elementariſche der Muſik in paſſiver Empfänglichkeit auf ſich wirken laſſen, gerathen ſie in eine vage, nur durch den Charakter des Tonſtücks beſtimmte überſinnlich-ſinnliche Erregung. Ihr Verhalten gegen die Muſik iſt nicht anſchauend, ſondern pathologiſch; ein ſtetes Dämmern, Fühlen, Schwärmen, ein Hangen und Bangen in klingendem Nichts. Laſſen wir an dem Gefühlsmuſiker mehrere Tonſtücke gleichen, etwa rauſchend fröhlichen Charakters, vorbeiziehen, ſo wird er in dem Banne deſſelben Eindrucks verbleiben. Nur was dieſen Stücken gleichartig iſt, alſo die Bewegung des rauſchend Fröhlichen, aſſimilirt ſich ſeinem Fühlen, während das Beſondere jeder Tondichtung, das künſtleriſch Individuelle ſeiner Auffaſſung entſchwindet. Gerade umgekehrt wird der muſikaliſche Zuhörer verfahren. Die eigenthümliche künſtleriſche Geſtaltung einer Compoſition, das, was ſie unter einem Dutzend ähnlich wirkender zum ſelbſtſtändigen Kunſtwerk ſtempelt, erfüllt ſein Aufmerken ſo vorherrſchend, daß er ihrem gleichen oder verſchiedenen Gefühlsausdruck nur geringes Gewicht beilegt. Das iſolirte Aufnehmen eines abſtracten Gefühlsinhaltes anſtatt der concreten Kunſterſcheinung iſt in ſolcher Ausbildung der Muſik ganz eigenthümlich. Nur die Gewalt einer beſonderen Beleuchtung erſcheint ihr nicht ſelten analog, wenn ſie Manchen ſo ergreift, daß er über die beleuchtete Landſchaft ſelbſt ſich gar keine Rechenſchaft zu geben vermag. Eine unmotivirte und darum deſto eindringlichere Totalempfindung wird in Bauſch und Bogen eingeſaugt. *

Halbwach in ihren Fauteuil geſchmiegt, laſſen jene Enthu-

* Der verliebte Herzog in Shakeſpeare's „Twelfth night“ iſt eine poetiſche Perſonification ſolchen Muſikhörens. Er ſagt:

„If music be the food of love, play on.

— — — — — — — — —

„O, it came o'er my ear like the sweet south,
„That breathes upon a bank of violets.
„Stealing and giving odour.“

ſiaſten von den Schwingungen der Töne ſich tragen und ſchaukeln, ſtatt ſie ſcharfen Blickes zu betrachten. Wie das ſtark und ſtärker anſchwillt, nachläßt, aufjauchzt oder auszittert, das verſetzt ſie in einen unbeſtimmten Empfindungszuſtand, den ſie für rein geiſtig zu halten ſo unſchuldig ſind. Sie bilden das „dankbarſte" Publicum und dasjenige, welches geeignet iſt, die Würde der Muſik am ſicherſten zu discreditiren. Das äſthetiſche Merkmal des *geiſtigen* Genuſſes geht ihrem Hören ab; eine feine Cigarre, ein picanter Leckerbiſſen, ein laues Bad leiſtet ihnen unbewußt, was eine Symphonie. Vom gedankenlos gemächlichen Daſitzen der Einen bis zur tollen Verzückung der Andern iſt das Princip daſſelbe: die Luſt am *Elementariſchen* der Muſik. Die neue Zeit hat übrigens eine herrliche Entdeckung gebracht, welche für Hörer, die ohne alle Geiſtesbethätigung nur den Gefühlsniederſchlag der Muſik ſuchen, dieſe Kunſt weit überbietet. Wir meinen den Schwefeläther. In der That zaubert uns die Aethernarkoſe einen höchſt angenehmen, wachſenden, den ganzen Organismus ſüßtraumhaft durchbebenden Rauſch, — ohne die Gemeinheit des Weintrinkens, welches auch nicht ohne muſikaliſche Wirkung iſt. *

Und ſpäter, im 2. Act, ruft er:

„Give me some music now, — —

„Methought it *did revive my passion much*" etc.

* Es iſt dieſe Art des Muſikhörens nicht identiſch mit der in jeder Kunſt vorkommenden Freude des naiven Publicums an dem blos ſinnlichen Theil derſelben, während der ideale Gehalt nur von dem gebildeten Verſtändniß erkannt wird. Die gerügte, unkünſtleriſche Auffaſſung eines Muſikſtückes zieht nicht den eigentlich ſinnlichen Theil, die reiche Mannigfaltigkeit der Tonreihen an ſich, ſondern deren abſtracte, als Gefühl empfundene Totalidee. Die höchſt eigenthümliche Stellung wird dadurch erſichtlich, welche in der Muſik der geiſtige *Gehalt* zu den Kategorien der *Form* und des *Inhalts* einnimmt. Man pflegt nämlich das ein Tonſtück durchwehende Gefühl als den Inhalt, die Idee, den geiſtigen Gehalt deſſelben anzuſehen, die künſtleriſch geſchaffenen, beſtimmten *Tonfolgen* hingegen als die bloße Form, das Bild, die ſinnliche Einkleidung jenes Ueberſinnlichen. Allein gerade der „ſpecifiſch-muſikaliſche" Theil iſt die Schöpfung des künſtleriſchen Geiſtes, mit welchem der

Die Werke der Tonkunſt reihen ſich für ſolche Auffaſſung zu den Naturproducten, deren Genuß uns entzücken, aber nicht zwingen kann zu denken, einem bewußt ſchaffenden Geiſte nach zu denken. Der ſüße Athem eines Akazienbaumes läßt ſich auch geſchloſſenen Auges, träumend einſaugen. Hervorbringungen menſchlichen Geiſtes verwehren das durchaus, wenn ſie nicht eben auf die Stufe ſinnlicher Naturreize herabſinken ſollen.

In keiner andern Kunſt iſt dies ſo hohen Grades möglich, als in der Muſik, deren ſinnliche Seite einen geiſtloſen Genuß wenigſtens zuläßt. Schon das Verrauſchen derſelben, während die Werke der übrigen Künſte bleiben, gleicht in bedenklicher Weiſe dem Act des Verzehrens.

Ein Bild, eine Kirche, ein Drama laſſen ſich nicht ſchlürfen, eine Arie ſehr wohl. Darum giebt auch der Genuß keiner andern Kunſt ſich zu ſolch acceſſoriſchem Dienſt her. Die beſten Compoſitionen können als Tafelmuſik geſpielt werden und die Verdauung der Faſane erleichtern. Muſik iſt die zudringlichſte und auch wieder die nachſichtigſte Kunſt. Die jämmerlichſte Drehorgel, ſo ſich vor unſerem Haus poſtirt, muß man hören, aber zuzuhören braucht man ſelbſt einer Mendelsſohn'ſchen Symphonie nicht.

Aus dieſen Betrachtungen ergiebt ſich leicht die richtige Werthſchätzung für die ſogenannten „moraliſchen Wirkungen" der Muſik, die als glänzendes Seitenſtück zu den im erſten Artikel erwähnten „phyſiſchen" von älteren Autoren mit ſo viel Vorliebe herausgeſtrichen werden. Da hierbei die Muſik

---

anſchauende Geiſt ſich verſtändnißvoll vereinigt. In dieſen concreten Tonbildungen liegt der geiſtige Gehalt der Compoſition, nicht in dem vagen Totaleindruck eines abſtrahirten Gefühls. Die dem Gefühl, als vermeintlichem Inhalt, gegenübergeſtellte bloße Form (das Tongebilde) iſt gerade der wahre Inhalt der Muſik, iſt die Muſik ſelbſt; während das erzeugte Gefühl weder Inhalt noch Form heißen kann, ſondern factiſche Wirkung. Ebenſo iſt das vermeintliche Materielle, Darſtellende, gerade das vom Geiſte Gebildete, während das angeblich Dargeſtellte, die Gefühlswirkung, der Materie des Tons innewohnt und zur guten Hälfte phyſiologiſchen Geſetzen folgt.

nicht im Entfernteſten als ein Schönes genoſſen, ſondern als rohe Naturgewalt empfunden wird, die bis zu beſinnungsloſem Handeln treibt, ſo ſtehen wir an dem geraden Widerſpiel alles Aeſthetiſchen. Ueberdies liegt das Gemeinſchaftliche dieſer angeblich „moraliſchen" Wirkungen mit den anerkannt phyſiſchen zu Tage.

Der drängende Gläubiger, der durch die Töne ſeines Schuldners bewogen wird, ihm die ganze Summe zu ſchenken*, iſt dazu nicht anders angetrieben als der Ruhende, den ein Walzermotiv plötzlich zum Tanz begeiſtert. Der Erſtere wird mehr durch die geiſtigeren Elemente: Harmonie und Melodie, der Zweite durch den ſinnlicheren Rhythmus bewegt. Keiner von Beiden handelt aber aus freier Selbſtbeſtimmung, keiner überwältigt durch geiſtige Ueberlegenheit oder ethiſche Schönheit, ſondern in Folge befördernder Nervenreize. Die Muſik löſt ihm die Füße oder das Herz, gerade ſo wie der Wein die Zunge. Solche Siege predigen nur die Schwäche des Beſiegten.

Ein Erleiden unmotivirter ziel- und ſtoffloſer Affecte durch eine Macht, die in keinem Rapport zu unſerm Wollen und Denken ſteht, iſt des Menſchengeiſtes unwürdig. Wenn vollends Menſchen in ſo hohem Grade von dem Elementariſchen einer Kunſt ſich hinreißen laſſen, daß ſie ihres freien Handelns nicht mehr mächtig ſind, ſo ſcheint uns dies weder ein Ruhm für die Kunſt noch viel weniger für die Helden ſelbſt.

Die Muſik hat die Beſtimmung keineswegs, allein ihr intenſives Gefühlsmoment macht es möglich, daß ſie in ſolcher Tendenz genoſſen werde. Dies iſt der Punkt, in welchem die älteſten Anklagen gegen die Tonkunſt ihre Wurzel haben: daß ſie entnerve, verweichliche, erſchlaffe.

Wo man Muſik als ein Erregungsmittel „unbeſtimmter Affecte" macht, als Nahrung des „Fühlens" an ſich, da wird jener Vorwurf nur zu wahr. Beethoven verlangte, die

* Wird von dem neapolitaniſchen Sänger Palma u. v. A. erzählt (Anecdotes of music, by A. Burgh, 1814).

Muſik ſolle dem Mann „Feuer aus dem Geiſte ſchlagen.“ Wohlgemerkt, „ſoll.“ Ob nicht ſelbſt ein Feuer, das durch Muſik erzeugt und genährt wird, die willensſtarke, denkkräftige Entwickelung des Mannes hemmend zurückhält?

Jedenfalls ſcheint uns dieſe Anklage des muſikaliſchen Einfluſſes würdiger als deſſen übermäßige Lobpreiſung. Sowie die phyſiſchen Wirkungen der Muſik im geraden Verhältniß ſtehen zu der krankhaften Gereiztheit des ihnen entgegenkommenden Nervenſyſtems, ſo wächſt der moraliſche Einfluß der Töne mit der Uncultur des Geiſtes und Charakters. Je kleiner der Widerhalt der Bildung, deſto gewaltiger das Dreinſchlagen ſolcher Macht. Die ſtärkſte Wirkung übt Muſik bekanntlich auf Wilde.

Das ſchreckt unſere Muſik-Ethiker nicht ab. Sie beginnen, gleichſam präludirend, am liebſten mit zahlreichen Beiſpielen, „wie ſogar die Thiere“ ſich der Macht der Tonkunſt beugen. Es iſt wahr, der Ruf der Trompete erfüllt das Pferd mit Muth und Schlachtbegier, die Geige begeiſtert den Bären zu Balletverſuchen, die zarte Spinne* und der plumpe Elephant bewegen ſich horchend bei den geliebten Klängen. Iſt es denn aber wirklich ſo ehrenvoll, in ſolcher Geſellſchaft Muſik-Enthuſiaſt zu ſein?

Auf die Thierproductionen folgen die menſchlichen Cabinetsſtücke. Sie ſind meiſt im Geſchmack Alexander's des Großen, welcher durch das Saitenſpiel des Timotheus zuerſt wüthend gemacht, hierauf durch den Geſang des Antigenides wieder beſänftigt wurde. So ließ der minder bekannte König von Dänemark Ericus bonus, um ſich von der geprieſenen Gewalt der Muſik zu überzeugen, einen berühmten Muſikus ſpielen, und zuvor alles Gewehr entfernen. Der Künſtler verſetzte

* Intereſſant iſt die Thatſache, daß man bisher nicht im Stande war, an der Spinne ein Gehörorgan zu entdecken. Sie empfindet wie viele andere Thiere die Töne blos als Bebungen. — (Vergl. Harleß „Hören.“)

durch die Wahl ſeiner Modulationen alle Gemüther zuerſt in Traurigkeit, dann in Frohſinn. Letzteren wußte er bis zur Raſerei zu ſteigern. „Selbſt der König brach durch die Thür, griff zum Degen und brachte von den Umſtehenden *vier* ums Leben.“ (Albert Krantzius, Dan. lib. V., cap. 3.) Und das war noch der „*gute Erich*.“

Wären ſolche „moraliſche Wirkungen“ der Muſik noch an der Tagesordnung, ſo käme man unſeres Erachtens vor innerer Empörung gar nicht dazu, ſich über die Herenmacht vernünftig auszuſprechen, welche in ſouverainer Exterritorialität den Menſchengeiſt unbekümmert um deſſen Gedanken und Entſchlüſſe bezwingt und verwirrt.

Die Betrachtung jedoch, daß die berühmteſten dieſer muſikaliſchen Trophäen dem grauen Alterthum angehören, macht wohl geneigt, der Sache einen hiſtoriſchen Standpunkt abzugewinnen.

Es leidet gar keinen Zweifel, daß die Muſik bei den alten Völkern eine weit unmittelbarere Wirkung äußerte wie gegenwärtig; weil die Menſchheit eben in ihren primitiven Bildungsſtufen dem *Elementariſchen* viel verwandter und preisgegebener iſt als ſpäter, wo Bewußtſein und Selbſtbeſtimmung in ihr Recht treten. Dieſer natürlichen Empfänglichkeit kam der eigenthümliche Zuſtand der Muſik im römiſchen und griechiſchen Alterthum hülfreich entgegen. Sie war nicht *Kunſt* in unſerem Sinn. *Klang* und *Rhythmus* wirkten in faſt vereinzelter Selbſtſtändigkeit und vertraten in dürftigem Vordrängen die Stelle der reichen, geiſterfüllten Formen, welche die gegenwärtige Tonkunſt bilden. Alles, was von der Muſik jener Zeiten bekannt iſt, läßt mit Gewißheit auf ein blos ſinnliches, dafür aber *in* dieſer Beſchränkung verfeinertes Wirken derſelben ſchließen. Muſik in der modernen, künſtleriſchen Bedeutung gab's nicht im claſſiſchen Alterthum, ſonſt hätte ſie für die ſpätere Entwicklung eben ſo wenig verloren gehen können, als die claſſiſche Dichtkunſt, Plaſtik und Architectur verloren gegangen ſind. Die Vorliebe der Griechen für ein gründliches Studium ihrer

ins Subtilſte zugeſpitzten Tonverhältniſſe gehört als rein wiſſenſchaftliche nicht hierher.

Der Mangel an Harmonie, die Befangenheit der Melodie in den engſten Grenzen recitativiſchen Ausdrucks, endlich die Entwicklungsunfähigkeit des alten Tonſyſtems zu wahrhaft muſikaliſchem Geſtaltenreichthum machten eine abſolute Bedeutung der Muſik als Tonkunſt im muſikaliſchen Sinne unmöglich; ſie ward auch faſt niemals ſelbſtſtändig, ſondern ſtets in Verbindung mit Poeſie, Tanz und Mimik angewendet, mithin als eine Ergänzung der andern Künſte. Muſik hatte nur den Beruf durch rhythmiſchen Pulsſchlag und Verſchiedenheit der Klangfarben zu beleben; endlich als intenſive Steigerung recitirender Declamation Worte und Gefühle zu commentiren. Die Tonkunſt wirkte daher lediglich nach ihrer ſinnlichen und ihrer ſymboliſchen Seite. Auf dieſe Factoren hingedrängt, mußte ſie dieſelben durch ſolche Concentration zu großer, ja raffinirter Wirkſamkeit ausbilden. Die Zuſpitzung des melodiſchen Materials bis zur Anwendung der Vierteltöne und des „enharmoniſchen Tongeſchlechts" hat die heutige Tonkunſt eben ſo wenig mehr aufzuweiſen, als den charakteriſtiſchen Sonderausdruck der Tongrten und ihr enges Anſchmiegen an das geſprochene oder geſungene Wort.

Dieſe geſteigerten tonlichen Verhältniſſe der Alten fanden für ihren engen Kreis überdies eine viel größere Empfänglichkeit in den Hörern vor. Wie das griechiſche Ohr unendlich feinere Intervallen-Unterſchiede zu faſſen fähig war, als es das unſere in der ſchwebenden Temperatur auferzogene iſt, ſo war auch das Gemüth jener Völker der wechſelnden Umſtimmung durch Muſik weit zugänglicher und begehrlicher als wir, die an dem künſtleriſchen Bilden der Tonkunſt ein contemplatives Gefallen hegen, das deren elementariſchen Einfluß paralyſirt. So erſcheint denn eine intenſivere Wirkung der Muſik im Alterthum wohl begreiflich.

Desgleichen ein beſcheidener Theil der Hiſtorien, die uns von der ſpecifiſchen Wirkung der verſchiedenen Tonarten bei

den Alten überliefert ſind. Sie gewinnen einen Erklärungsgrund in der ſtrengen Scheidung, mit welcher die einzelnen Tonarten zu beſtimmten Zwecken gewählt und unvermiſcht erhalten wurden. Die doriſche Tonart brauchten die Alten für ernſte, namentlich religiöſe Anläſſe; mit der phrygiſchen feuerten ſie die Heere an; die lydiſche bedeutete Trauer und Wehmuth, und die äoliſche erklang, wo es in Liebe oder Wein luſtig herging. Durch dieſe ſtrenge, bewußte Trennung von vier Haupttonarten für eben ſo viel Claſſen von Seelenzuſtänden, ſo wie durch ihre conſequente Verbindung mit nur zu dieſer Tonart paſſenden Gedichten mußten Ohr und Gemüth unwillkührlich eine entſchiedene Tendenz gewinnen, beim Erklingen einer Muſik gleich das ihrer Tonart entſprechende Gefühl zu reproduciren. Auf der Grundlage dieſer einſeitigen Ausbildung war nun die Muſik unentbehrliche, fügſame Begleiterin aller Künſte, war Mittel zu pädagogiſchen, politiſchen und andern Zwecken, ſie war Alles, nur keine ſelbſtſtändige Kunſt. Wenn es blos einiger phrygiſchen Klänge bedurfte, um den Soldaten muthig gegen den Feind zu treiben, und die Treue der Strohwitwen durch doriſche Lieder geſichert war, ſo mag der Untergang des griechiſchen Tonſyſtems von Feldherrn und Ehegatten betrauert werden, — der Aeſthetiker wird es ſich nicht zurückwünſchen.

Wir ſetzen jenem pathologiſchen Ergriffenwerden das bewußte reine Anſchauen eines Tonwerks entgegen. Dieſe contemplative iſt die einzig künſtleriſche, wahre Form des Hörens; ihr gegenüber fällt der rohe Affect des Wilden und der ſchwärmende des Muſikenthuſiaſten in Eine Claſſe. Dem Schönen entſpricht ein Genießen, kein Erleiden, wie ja das Wort „Kunſtgenuß" ſinnig ausdrückt. Die Gefühlvollen halten es freilich für Ketzerei gegen die Allmacht der Muſik, wenn Jemand von den Herzens-Revolutionen und Kravallen Umgang nimmt, welche ſie in jedem Tonſtück antreffen und redlich mitmachen. Man iſt dann offenbar „kalt," „gemüthlos," „Verſtandesnatur." Immerhin. Edel und bedeutend wirkt es, dem ſchaffenden Geiſte zu folgen, wie er zauberiſch eine neue Welt von Elementen vor

uns aufſchließt, dieſe in alle denkbaren Beziehungen zu einander lockt, und ſo fortan aufbaut, niederreißt, hervorbringt und vernichtet, den ganzen Reichthum eines Gebietes beherrſchend, welches das Ohr zum feinſten und ausgebildetſten Sinneswerkzeug adelt. Nicht eine angeblich geſchilderte Leidenſchaft reißt uns in Mitleidenſchaft. Freudigen Geiſtes, in affectloſem, doch innig-hingebendem Genießen ſehen wir das Kunſtwerk an uns vorüberziehen und feiern erkennend, was Schelling ſo ſchön „die erhabene Gleichgültigkeit des Schönen" nennt.* Dieſes Sich-Erfreuen mit wachem Geiſte iſt die würdigſte, heilvollſte und nicht die leichteſte Art, Muſik zu hören.

Der wichtigſte Factor in dem Seelenvorgang, welcher das Auffaſſen eines Tonwerks begleitet und zum Genuſſe macht, wird am häufigſten überſehen. Es iſt die geiſtige Befriedigung, die der Hörer darin findet, den Abſichten des Componiſten fortwährend zu folgen und voran zu eilen, ſich in ſeinen Vermuthungen hier beſtätigt, dort angenehm getäuſcht zu finden. Es verſteht ſich, daß dieſes intellectuelle Hinüber- und Herüberſtrömen, dieſes fortwährende Geben und Empfangen, unbewußt und blitzſchnell vor ſich geht. Nur ſolche Muſik wird vollen künſtleriſchen Genuß bieten, welche dies geiſtige Nachfolgen, welches ganz eigentlich ein Nachdenken der Phantaſie genannt werden könnte, hervorruft und lohnt. Ohne geiſtige Thätigkeit giebt es überhaupt keinen äſthetiſchen Genuß. Der Muſik aber iſt dieſe Form von Geiſtesthätigkeit darum vorzüglich eigen, weil ihre Werke nicht unverrückbar und mit Einem Schlag daſtehen, ſondern ſich ſucceſſiv am Hörer abſpinnen, daher ſie von dieſem kein, ein beliebiges Verweilen und Unterbrechen zulaſſendes Betrachten, ſondern ein in ſchärfſter Wachſamkeit unermüdliches Begleiten fordern. Dieſe Begleitung kann bei verwickelten Compoſitionen ſich bis zur geiſtigen Arbeit ſteigern. Wie viele einzelne Individuen, ſo können auch manche Nationen ſich ihr nur ſehr ſchwer unterziehen. Die ſingende

* „Ueber das Verhältniß der bildenden Künſte zur Natur."

Alleinherrſchaft der Oberſtimme bei den Italienern hat einen Hauptgrund in der geiſtigen Bequemlichkeit dieſes Volks, welchem das ausdauernde Durchdringen unerreichbar iſt, womit der Nordländer einem künſtlichen Gewebe von harmoniſchen und contrapunktiſchen Verſchlingungen zu folgen liebt. Dafür wird Hörern, deren geiſtige Thätigkeit gering iſt, der Genuß leichter, und ſolche Muſikbolde können Maſſen von Muſik verzehren, vor welchen der künſtleriſche Geiſt zurückbebt.

Das bei jedem Kunſtgenuß nothwendige geiſtige Moment wird ſich bei Zuhörern deſſelben Tonwerks in ſehr verſchiedener Abſtufung thätig erweiſen; es kann in ſinnlichen und gefühlvollen Naturen auf ein Minimum ſinken, in vorherrſchend geiſtigen Perſönlichkeiten das geradezu Entſcheidende werden. Die wahre „rechte Mitte" muß ſich, nach unſerm Gefühl, hier eher etwas nach rechts neigen. Zum Berauſchtwerden braucht's nur der Schwäche, aber es giebt eine Kunſt des Hörens.*

* W. Heinſe's ſchwärmeriſch-diſſolutem Temperament mußte es vollkommen entſprechen, von der beſtimmten muſikaliſchen Schönheit zu Gunſten des vagen Gefühlseindruckes abzuſehen. Er geht (in der „Hildegard von Hohenthal") ſo weit, zu ſagen: „Die wahre Muſik . . . geht überall auf den Zweck los, den Sinn der Worte und der Empfindung in die Zuhörer zu übertragen, ſo leicht und angenehm, daß man ſie (die Muſik) nicht merkt. Solche Muſik dauert ewig, ſie iſt gerade ſo natürlich, daß man ſie nicht merkt, ſondern nur der Sinn der Worte übergeht."

Ein äſthetiſches Aufnehmen der Muſik findet aber gerade im Gegentheil da ſtatt, wo man ſie vollkommen „merkt," ihr aufmerkt und jeder ihrer Schönheiten ſich unmittelbar bewußt wird. Heinſe, deſſen genialem Naturalismus wir den Zoll einer angemeſſenen Bewunderung nicht verſagen, iſt in poetiſcher, noch mehr in muſikaliſcher Hinſicht ſehr überſchätzt worden. Bei der Armuth an geiſtreichen Schriften über Muſik hat man ſich gewöhnt, Heinſe als einen vorzüglichen muſikaliſchen Aeſthetiker zu behandeln und zu citiren. Konnte man dabei wirklich überſehen, wie nach einigen treffenden Aperçü's meiſt eine Fluth von Plattheiten und offenbaren Irrthümern hereinſtürzt, daß man über ſolche Unbildung geradezu erſchrickt? Ueberdies geht Hand in Hand mit techniſcher Unkenntniß Heinſe's ſchiefes äſthetiſches Urtheil, wie ſeine Analyſen der Opern von Gluck, Jomelli, Traëtta u. A. darthun, in welchen man anſtatt künſtleriſcher Belehrung faſt nur enthuſiaſtiſche Ausrufungen erhält. —

Das Gefühlsſchwelgen iſt meiſt Sache jener Hörer, welche für die künſtleriſche Auffaſſung des Muſikaliſch-Schönen keine Ausbildung beſitzen. Der Laie fühlt bei Muſik am meiſten, der gebildete Künſtler am wenigſten. Je bedeutender nämlich das äſthetiſche Moment im Hörer (gerade wie im Kunſtwerk), deſto mehr nivellirt es das blos elementariſche. Darum iſt das ehrwürdige Axiom der Theoretiker: „Eine düſtere Muſik erregt Gefühle der Trauer in uns, eine heitere erweckt Fröhlichkeit," — in dieſer Ausdehnung nicht immer richtig. Wenn jedes hohle Requiem, jeder lärmende Trauermarſch, jedes winſelnde Adagio die Macht haben ſollte, uns traurig zu machen, — wer möchte denn länger ſo leben? Blickt eine Tondichtung uns an mit klaren Augen der Schönheit, ſo erfreuen wir uns inniglich daran, und wenn ſie alle Schmerzen des Jahrhunderts zum Gegenſtand hätte. Der lauteſte Jubel aber eines Verdi'ſchen Finales oder einer Muſard'ſchen Quadrille hat uns nicht immer froh gemacht.

Der Laie und Gefühlsmenſch fragt gerne, ob eine Muſik luſtig ſei oder traurig? — Der Muſiker, ob ſie gut ſei oder ſchlecht? Dieſer kurze Schlagſchatten weiſt deutlich, auf welch verſchiedener Seite beide Parteien gegen die Sonne ſtehen.

Wenn wir ſagten, daß unſer äſthetiſches Wohlgefallen an einem Tonſtück ſich nach deſſen künſtleriſchem Werth richte, ſo hindert dies nicht, daß ein einfacher Hornruf, ein Jodler im Gebirg uns zu größerem Entzücken aufrufen kann, als jede Beethoven'ſche Symphonie. In dieſem Fall tritt aber die Muſik in die Reihe des Naturſchönen. Nicht als dieſes beſtimmte Gebilde in Tönen, ſondern als dieſe beſtimmte Art von Naturwirkung in ſolchen kommt uns das Gehörte entgegen und kann übereinſtimmend mit dem landſchaftlichen Charakter der Umgebung und der perſönlichen Stimmung jeden Kunſtgenuß an Macht hinter ſich zurücklaſſen. Es giebt alſo ein Uebergewicht an Eindruck, welches das Elementariſche über das Artiſtiſche erreichen kann, allein die Aeſthetik (oder wenn man ſtrengſtens formuliren will, derjenige Theil derſelben, welcher das Kunſtſchöne behandelt) hat die Muſik lediglich von ihrer

künſtleriſchen Seite aufzufaſſen, alſo auch nur jene ihrer Wirkungen anzuerkennen, welche ſie, als menſchliches Geiſtesproduct, durch eine beſtimmte Geſtaltung jener elementariſchen Factoren auf die reine Anſchauung hervorbringt.

Die nothwendigſte Forderung einer äſthetiſchen Aufnahme der Muſik iſt aber, daß man ein Tonſtück um ſeiner ſelbſt willen höre, welches es nun immer ſei und mit welcher Auffaſſung immer. Sobald die Muſik nur als Mittel angewandt wird, eine gewiſſe Stimmung in uns zu fördern, acceſſoriſch, decorativ, da hört ſie auf, als reine Kunſt zu wirken. Das Elementariſche der Muſik wird unendlich oft mit der künſtleriſchen Schönheit derſelben verwechſelt, alſo ein Theil für das Ganze genommen und dadurch namenloſe Verwirrung verurſacht. Hundert Ausſprüche, die über „die Tonkunſt" gefällt werden, gelten nicht von dieſer, ſondern von der ſinnlichen Wirkung ihres Materials.

Wenn Heinrich der Vierte bei Shakeſpeare (II. Theil. IV. 4.) ſich ſterbend Muſik machen läßt, ſo geſchieht es wahrlich nicht, um die vorgetragene Compoſition anzuhören, ſondern um träumend in deren gegenſtandloſem Element zu wiegen. Ebenſo wenig werden Porzia und Baſſanio (im „Kaufmann von Venedig") geſtimmt ſein, während der verhängnißvollen Käſtchenwahl der beſtellten Muſik Aufmerkſamkeit zu ſchenken. J. Strauß hat reizende, ja geiſtreiche Muſik in ſeinen beſſern Walzern niedergelegt, — ſie hört auf es zu ſein, ſobald man lediglich dabei im Tact tanzen will. In allen dieſen Fällen iſt es ganz gleichgültig, welche Muſik gemacht wird, wenn ſie nur den verlangten Grundcharakter hat. Wo aber Gleichgültigkeit gegen das Individuelle eintritt, da herrſcht Klangwirkung, nicht Tonkunſt. Nur derjenige, welcher nicht blos die allgemeine Nachwirkung des Gefühls, ſondern die unvergeßliche, beſtimmte Anſchauung eben dieſes Tonſtücks mit ſich nimmt, hat es gehört und genoſſen. Jene erhebenden Eindrücke auf unſer Gemüth und ihre hohe pſychiſche, wie phyſiologiſche Bedeutung dürfen nicht hindern, daß die Kritik überall unterſcheide, was

bei einer vorhandenen Wirkung künſtleriſch, was elementariſch ſei. Eine äſthetiſche Anſchauung hat Muſik nicht ſowohl als Urſache, denn als Wirkung aufzufaſſen, nicht als Producirendes, ſondern als Product.

Ebenſo häufig als die elementariſche Wirkung der Muſik, wird deren maßhaltendes, Ruhe und Bewegung, Diſſonanz und Concordanz vermittelndes, allgemein harmoniſches Element mit der Tonkunſt ſelbſt verwechſelt. Bei dem gegenwärtigen Stand der Tonkunſt und Philoſophie dürfen wir uns im Intereſſe beider die altgriechiſche Ausdehnung des Begriffes „Muſik" auf alle Wiſſenſchaft und Kunſt, ſo wie auf die Bildung ſämmtlicher Seelenkräfte nicht geſtatten. Die berühmte Apologie der Tonkunſt im „Kaufmann von Venedig" (V. 1.) * beruht auf ſolcher Verwechſelung der Tonkunſt ſelbſt mit dem ſie beherrſchenden Geiſt des Wohlklangs, der Uebereinſtimmung des Maßes. Man könnte in ähnlichen Stellen ohne viel Aenderung ſtatt „Muſik" auch „Poeſie," „Kunſt," ja „Schönheit" überhaupt ſetzen. Daß aus der Reihe der Künſte gerade die Muſik hervorgeholt zu werden pflegt, verdankt ſie der zweideutigen Macht ihrer Popularität. Gleich die weiteren Verſe der angeführten Rede bezeugen dies, wo die zähmende Wirkung der Töne auf Beſtien ſehr gerühmt wird, die Muſik alſo wieder einmal als van Aken erſcheint.

Die lehrreichſten Beiſpiele bieten Bettina's „muſikaliſche Exploſionen," wie Goethe ihre Briefe über Muſik galant bezeichnete. Als das wahrhafte Prototyp aller vagen Schwärmerei über Muſik, zeigt Bettina, wie ungebührlich man den Begriff dieſer Kunſt ausdehnen kann, um ſich bequem darin umherzutummeln. Mit der Prätenſion, von der Muſik ſelbſt zu ſprechen, redet ſie ſtets von der dunklen Einwirkung, welche dieſe auf ihr Gemüth übt, und deren üppige Traumſeligkeit ſie abſichtlich von jedem forſchenden Denken abſperrt. In einer Compoſition ſieht

* „The man, that has no music in himself,
Nor is not moved with concord of sweet sounds,
Is fit for treasons, stratagems and spoils etc."

ſie immer ein unerforſchliches Naturerzeugniß, nicht ein menſchliches Kunſtwerk, und begreift daher Muſik nie anders, als rein phänomenologiſch. „Muſik," „muſikaliſch" nennt Bettina unzählige Erſcheinungen, die lediglich ein oder das andere Element der Tonkunſt: Wohlklang, Rhythmus, Gefühlserregung mit ihr gemein haben. Auf dieſe Factoren kommt es aber gar nicht an, ſondern auf die ſpecifiſche Art, wie ſie in künſtleriſcher Geſtaltung als Tonkunſt erſcheinen. Es verſteht ſich von ſelbſt, daß die muſiktrunkene Dame in Goethe, ja in Chriſtus große Muſiker ſieht, obwohl von Letzterem Niemand weiß, daß er einer, von Erſterem Jedermann, daß er keiner geweſen.

Das Recht hiſtoriſcher Bildungen und poetiſcher Freiheit halten wir in Ehren. Wir begreifen es, warum Ariſtophanes in den „Weſpen" einen feingebildeten Geiſt „den Weiſen und Muſikaliſchen" nennt (*σοφὸν καὶ μουσικὸν*), und finden den Ausdruck Graf Reinhardt's ſinnig, Oehlenſchläger habe „muſikaliſche Augen." Wiſſenſchaftliche Betrachtungen jedoch dürfen der Muſik nie einen andern Begriff beilegen oder vorausſetzen, als den ſtreng äſthetiſchen, wenn nicht alle Hoffnung zur einſtigen Feſtſtellung dieſer zitternden Wiſſenſchaft aufgegeben werden ſoll.

VI.

Das Verhältniß zur Natur iſt für jedes Ding das Erſte, das Ehrwürdigſte und das Einflußreichſte. Wer auch nur flüchtig an den Puls der Zeit gefühlt, der weiß, wie die Herrſchaft dieſer Erkenntniß in mächtigem Anwachſen begriffen iſt. Durch die moderne Forſchung geht ein ſo ſtarker Zug nach der Naturſeite aller Erſcheinungen, daß ſelbſt die abſtracteſten Unterſuchungen merklich gegen die Methode der Naturwiſſenſchaften gravitiren. Auch die Aeſthetik, will ſie kein bloßes Scheinleben führen, muß die knorrige Wurzel kennen, wie die zarte Faſer, an welcher jede einzelne Kunſt mit dem Naturgrund zuſammenhängt. Hat in dieſer Kenntniß die Wiſſenſchaft des Schönen für Maler und Poeten Fragmentariſches geliefert, ſo ſchuldet ſie dem Muſiker nicht viel weniger als Alles.

Man pflegte die Naturbeziehungen der Muſik hauptſächlich nur aus phyſikaliſchem Standpunkt zu betrachten, und iſt über Schallwellen, Klangfiguren, Monochord u. ſ. w. wenig hinausgekommen. Geſchah irgend ein Schritt zu großartigerer Unterſuchung, ſo gerieth er alsbald ins Stocken, weil er vor ſeinen eigenen Reſultaten erſchrak oder vor dem allzuheftigen Conflict mit der herrſchenden Lehre. Und doch erſchließt das Verhältniß der Tonkunſt zur Natur die wichtigſten Folgerungen für die muſikaliſche Aeſthetik. Die Stellung ihrer ſchwierigſten Materien, die Löſung ihrer controverſeſten Fragen hängt von der richtigen Würdigung dieſes Zuſammenhanges ab.

Die Künſte, — vorerſt als empfangend, noch nicht als rückwirkend betrachtet — ſtehen zu der umgebenden Natur in einer doppelten Beziehung. Erſtens durch das rohe, körperliche Material, aus welchem ſie ſchaffen, dann durch den ſchönen Inhalt, den ſie für künſtleriſche Behandlung vorfinden. In beiden Punkten verhält ſich die Natur zu den Künſten als mütterliche Spenderin der erſten und wichtigſten Mitgift. Es gilt den Verſuch, dieſe Ausſtattung im Intereſſe der muſikaliſchen Aeſthetik raſch zu beſichtigen und zu prüfen, was die vernünftig und darum ungleich ſchenkende Natur für die Tonkunſt gethan hat.

Unterſucht man, inwiefern die Natur Stoff für die Muſik biete, ſo ergiebt ſich, daß ſie dies nur in dem unterſten Sinn des rohen Materials thut, welches der Menſch zum Tönen zwingt. Das ſtumme Erz der Berge, das Holz des Waldes, der Thiere Fell und Gedärm ſind Alles, was wir vorfinden, um den eigentlichen Bauſtoff für die Muſik: den reinen Ton zu bereiten. Wir erhalten alſo vorerſt nur Material zum Material: dies Letztere iſt der reine, nach Höhe und Tiefe beſtimmte, d. i. meßbare Ton. Er iſt erſte und unumgängliche Bedingung jeder Muſik. Dieſe geſtaltet ihn zu Melodie und Harmonie, den zwei Hauptfactoren der Tonkunſt. Beide finden ſich in der Natur nicht vor, ſie ſind Schöpfungen des Menſchengeiſtes.

Das geordnete Nacheinanderfolgen meßbarer Töne, welches wir Melodie nennen, begegnen wir in der Natur auch nicht in den dürftigſten Anfängen; ihre ſucceſſiven Schallerſcheinungen entbehren der verſtändlichen Proportion und entziehen ſich der Reduction auf unſere Scala. Die Melodie aber iſt „der ſpringende Punkt," das Leben, die erſte Kunſtgeſtalt des Tonreichs, an ſie iſt jede weitere Beſtimmtheit, alle Erfaſſung des Inhalts geknüpft.

Ebenſowenig wie Melodie kennt die Natur, dieſe großartige Harmonie aller Erſcheinungen, Harmonie im muſikaliſchen Sinn, als Zuſammenklingen beſtimmter Töne. Hat Jemand in der Natur einen Dreiklang gehört, einen Sext- oder Septimaccord? Wie die Melodie, ſo war auch (nur in viel lang-

ſamerem Fortſchreiten) die Harmonie ein Erzeugniß menſchlichen Geiſtes.

Die Griechen kannten keine Harmonie, ſondern ſangen in der Octave oder im Einklang, wie noch heutzutage jene aſiatiſchen Völkerſchaften, bei welchen überhaupt Geſang angetroffen wird. Der Gebrauch der Diſſonanzen (wozu auch Terz und Sext gehörten) begann allmälig vom 12. Jahrhundert an, und bis ins 15. beſchränkte man ſich bei Ausweichungen auf die Octave. Jedes der Intervalle, die jetzt unſerer Harmonie dienſtbar ſind, mußte einzeln gewonnen werden, und oft reichte ein Jahrhundert nicht hin für ſolch kleine Errungenſchaft. Das kunſtgebildetſte Volk des Alterthums, ſo wie die gelehrteſten Tonſetzer des früheren Mittelalters konnten nicht, was unſere Hirtinnen auf der entlegenſten Alpe: in Terzen ſingen. Durch die Harmonie aber iſt der Tonkunſt nicht etwa ein neues Licht aufgegangen, ſondern zum erſtenmal Tag geworden. „Die ganze Tonſchöpfung wurde von dieſer Zeit an erſt ausgeboren." (Nägeli.)

Harmonie und Melodie fehlen alſo in der Natur. Nur ein drittes Element in der Muſik, dasjenige, von dem die beiden erſten getragen werden, exiſtirt ſchon vor und außer dem Menſchen: der Rhythmus. Im Galopp des Pferdes, dem Klappern der Mühle, dem Geſang der Amſel und Wachtel äußert ſich eine Einheit, zu welcher aufeinanderfolgende Zeittheilchen ſich zuſammenfaſſen und ein anſchauliches Ganze bilden. Nicht alle, aber viele Lautäußerungen der Natur ſind rhythmiſch. Und zwar herrſcht in ihr das Geſetz des zweitheiligen Rhythmus, als Hebung und Senkung, Anlauf und Auslauf. Was dieſen Naturrhythmus von der menſchlichen Muſik trennt, muß alsbald auffallen. In der Muſik giebt es nämlich keinen iſolirten Rhythmus als ſolchen, ſondern nur Melodie oder Harmonie, welche rhythmiſch ſich äußert. In der Natur dagegen trägt der Rhythmus weder Melodie noch Harmonie, ſondern nur unmeßbare Luftſchwingungen. Der Rhythmus, das einzige muſikaliſche Urelement in der Natur, iſt auch das erſte, ſo im Menſchen

erwacht, im Kinde, im Wilden am frühſten ſich entwickelt. Wenn die Südſee-Inſulaner mit Metallſtücken und Holzſtäben rhythmiſch klappern und dazu ein unfaßliches Geheul ausſtoßen, ſo iſt das *natürliche* Muſik, denn es iſt eben *keine Muſik*. Was wir aber einen Tiroler Bauer ſingen hören, zu welchem anſcheinend keine Spur von Kunſt gedrungen, iſt durchaus *künſtliche* Muſik. Der Mann meint freilich, er ſinge wie ihm der Schnabel gewachſen iſt: aber damit dies möglich wurde, mußte die Saat von Jahrhunderten wachſen.

Wir hätten ſomit die nothwendigen Elementarbeſtandtheile unſerer Muſik betrachtet und gefunden, daß der Menſch von der ihn umgebenden Natur nicht muſiciren lernte. In welcher Art und Folge ſich unſer heutiges Tonſyſtem ausgebildet hat, lehrt die Geſchichte der Tonkunſt. Wir haben dieſe Nachweiſung vorauszuſetzen und nur ihr Ergebniß feſtzuhalten, daß Melodie und Harmonie, daß unſere Intervallenverhältniſſe und Tonleiter, die Theilung von Dur und Moll nach der verſchiedenen Stellung des Halbtons, endlich die ſchwebende Temperatur, ohne welche unſere (europäiſch-abendländiſche) Muſik unmöglich wäre, langſam und allmälig entſtandene Schöpfungen des menſchlichen Geiſtes ſind. Die Natur hat dem Menſchen nur die Organe und die Luſt zum Singen mitgegeben, dazu die Fähigkeit, ſich auf Grundlage der einfachſten Verhältniſſe nach und nach ein Tonſyſtem zu bilden. Nur dieſe einfachſten Verhältniſſe (Dreiklang, harmoniſche Progreſſion) werden als unwandelbare Grundpfeiler jedem künftigen Weiterbau bleiben. — Man hüte ſich vor der Verwechſelung, als ob *dieſes* (gegenwärtige) *Tonſyſtem ſelbſt* nothwendig in der Natur läge. Die Erfahrung, daß ſelbſt Naturaliſten heutzutage mit den muſikaliſchen Verhältniſſen unbewußt und leicht handthieren wie mit angeborenen Kräften, die ſich von ſelbſt verſtehen, ſtempelt die herrſchenden Tongeſetze keineswegs zu Naturgeſetzen; es iſt dies bereits Folge der unendlich verbreiteten muſikaliſchen Cultur. *Hand* bemerkt ganz richtig, daß darum auch unſere Kinder in der Wiege ſchon beſſer ſingen, als erwachſene Wilde. „Läge

die Tonfolge der Muſik in der Natur fertig vor, ſo ſänge auch jeder Menſch und immer rein." *

Wenn man unſer Tonſyſtem ein „künſtliches" nennt, ſo gebraucht man dies Wort nicht in dem raffinirten Sinn einer willkürlichen conventionellen Erfindung. Es bezeichnet blos ein Gewordenes im Gegenſatz zum Erſchaffenen.

Dies überſieht Hauptmann, wenn er den Begriff eines künſtlichen Tonſyſtems einen „durchaus nichtigen" nennt, „indem die Muſiker eben ſo wenig haben Intervalle beſtimmen und ein Tonſyſtem erfinden können, als die Sprachgelehrten die Worte der Sprache und die Sprachfügung erfunden haben." ** Gerade die Sprache iſt in demſelben Sinne wie die Muſik ein künſtliches Erzeugniß, indem beide nicht in der äußeren Natur vorgebildet liegen, ſondern unerſchaffen ſind und erlernt werden müſſen. Nicht die Sprachgelehrten, aber die Nationen bilden ſich ihre Sprache nach ihrem Charakter und ändern ſie vervollkommnend immerfort. So haben auch die „Tongelehrten" unſere Muſik nicht „errichtet," ſondern lediglich das fixirt und begründet, was der allgemeine, muſikaliſch befähigte Geiſt mit Vernünftigkeit, aber nicht mit Nothwendigkeit unbewußt erſonnen hatte. *** Aus dieſem Proceß ergiebt ſich, daß auch unſer Tonſyſtem im Zeitverlauf neue Bereicherungen und Veränderungen erfahren wird. Doch ſind innerhalb der gegenwärtigen Geſetze noch zu vielfache und große Evolutionen möglich, als daß eine Aenderung im Weſen des Syſtems anders wie ſehr fern-

* Hand, Aeſth. d. T. I. 50. Ebendaſelbſt wird paſſend angeführt, daß die Galen in Schottland mit den indiſchen und chineſiſchen Völkerſtämmen den Mangel der Quart und Septime theilen, die Folge ihrer Töne alſo c d e g a c lautet. Bei den körperlich ſehr ausgebildeten Patagoniern im ſüdlichen Amerika findet ſich keine Spur von Muſik oder Geſang.

** M. Hauptmann, die Natur der Harmonik und Metrik. 1853, S 7.

*** Unſere Anſicht ſtimmt mit den Forſchungen Jacob Grimm's, welcher u. A. andeutet: „Wer nun Ueberzeugung gewonnen hat, daß die Sprache freie Menſchenerfindung war, wird auch nicht zweifeln über die Quelle der Poeſie und Tonkunſt." („Urſprung der Sprache;" 1852.)

liegend erscheinen dürfte. Bestände z. B. diese Bereicherung in der „Emancipation der Vierteltöne," wovon eine moderne Schriftstellerin schon Andeutungen bei Chopin finden will*, so würde Theorie, Compositionslehre und Aesthetik der Musik eine total andere. Der musikalische Theoretiker kann daher gegenwärtig den Ausblick auf diese Zukunft noch kaum anders frei lassen, als durch die einfache Anerkennung ihrer Möglichkeit.

Unserem Ausspruch, es gebe keine Musik in der Natur, wird man den Reichthum mannigfaltiger Stimmen einwenden, welche die Natur so wunderbar beleben. Sollte das Rieseln des Baches, das Klatschen der Meereswellen, der Donner der Lawinen, das Stürmen der Windsbraut nicht Anlaß und Vorbild der menschlichen Musik gewesen sein? Hatten all' die lispelnden, pfeifenden, schmetternden Laute mit unserem Musikwesen nichts zu schaffen? Wir müssen in der That mit Nein antworten. Alle diese Aeußerungen der Natur sind lediglich Schall und Klang, d. h. in ungleichen Zeittheilen aufeinander folgende Luftschwingungen. Höchst selten und dann nur isolirt bringt die Natur einen Ton hervor, d. i. einen Klang von bestimmter, meßbarer Höhe und Tiefe. Töne sind aber die Grundbedingungen aller Musik. Mögen diese Klangäußerungen der Natur noch so mächtig oder reizend das Gemüth anregen, sie sind keine Stufe zur menschlichen Musik, sondern lediglich elementarische Andeutungen einer solchen. Selbst die reinste Erscheinung des natürlichen Tonlebens, der Vogelgesang, steht zur menschlichen Musik in keinem Bezug, da er unserer Scala nicht angepaßt werden kann. Auch das Phänomen der Naturharmonie, jedenfalls die einzige und unumstößliche Naturgrundlage, auf welcher die Hauptverhältnisse unserer Musik beruhen, — ist auf seine richtige Bedeutung zurückzuführen. Die harmonische Progression erzeugt sich auf der gleichbesaiteten Aeolsharfe von selbst, gründet also auf einem Naturgesetz, allein das Phänomen selbst hört man nirgend von der Natur unmittelbar erzeugt.

* Johanna Kinkel, Acht Briefe über Clavierunterricht. 1852, Cotta.

Sobald nicht auf einem muſikaliſchen Inſtrument ein beſtimmter, meßbarer Grundton angeſchlagen wird, erſcheinen auch keine ſympathiſchen Nebentöne, keine harmoniſche Progreſſion. Der Menſch muß alſo *fragen*, damit die Natur Antwort gebe. Die Erſcheinung des *Echo* erklärt ſich noch einfacher. Es iſt merkwürdig, wie ſelbſt tüchtige Schriftſteller ſich von dem Gedanken einer eigentlichen (nur unvollkommenen) „Muſik" in der Natur nicht losmachen können. Selbſt *Hand*, von dem wir abſichtlich früher Beiſpiele citirten, welche ſeine richtige Einſicht in das incommenſurable, kunſtunfähige Weſen der natürlichen Schallerſcheinungen darthun, bringt ein eigenes Kapitel „von der Muſik der Natur," deren Schallerſcheinungen „gewiſſermaßen" auch Muſik genannt werden müſſen. Eben ſo *Krüger*.* Wo es ſich aber um Principienfragen handelt, da giebt es kein „gewiſſermaßen;" was wir in der Natur vernehmen, *iſt* entweder Muſik, oder es iſt *keine* Muſik. Das entſcheidende Moment kann nur in die Meßbarkeit des Tons gelegt werden. *Hand* legt den Nachdruck überall auf die „geiſtige Beſeelung," „den Ausdruck inneren Lebens, innerer Empfindung," „die Kraft der Selbſtthätigkeit, wodurch unmittelbar ein Inneres zur Ausſprache gelangt." Nach dieſem Princip müßte der Vogelſang Muſik genannt werden, die mechaniſche Spieluhr hingegen nicht; während gerade das Entgegengeſetzte wahr iſt.

Die „Muſik" der Natur und die Tonkunſt des Menſchen ſind zwei verſchiedene Gebiete. Der Uebergang von der erſten zur zweiten geht durch die *Mathematik*. Ein wichtiger, folgenreicher Satz. Freilich darf man ihn nicht ſo denken, als hätte der Menſch ſeine Töne durch abſichtlich angeſtellte Berechnungen geordnet; es geſchah dies vielmehr durch unbewußte Anwendung urſprünglicher Größen- und Verhältnißvorſtellungen, durch ein verborgenes Meſſen und Zählen, deſſen Geſetzmäßigkeit erſt ſpäter die Wiſſenſchaft conſtatirte.

Dadurch, daß in der Muſik Alles commenſurabel ſein muß,

* Beiträge für Leben und Wiſſenſchaft der Tonkunſt, S. 149 ff.

in den Naturlauten aber nichts commenſurabel iſt, ſtehen dieſe beiden Schallreiche unvermittelt neben einander. Die Natur giebt uns nicht das künſtleriſche Material eines fertigen, vorgebildeten Tonſyſtems, ſondern nur den rohen Stoff der Körper, die wir der Muſik dienſtbar machen. Nicht die Stimmen der Thiere, ſondern ihre Gedärme ſind uns wichtig, und das Thier, dem die Muſik am meiſten verdankt, iſt nicht die Nachtigall, ſondern das Schaf.

Nach dieſer Unterſuchung, welche für das Verhältniß des Muſikaliſch-*Schönen* nur ein Unterbau, aber ein nothwendiger war, heben wir uns eine Stufe höher, auf eigentlich *äſthetiſches* Gebiet.

Der meßbare Ton und das geordnete Tonſyſtem ſind erſt, *womit* der Componiſt ſchafft, nicht *was* er ſchafft. Wie Holz und Erz nur „Stoff" waren für den Ton, ſo iſt der Ton nur „Stoff" (Material) für die Muſik. Es giebt noch eine dritte und höhere Bedeutung von „Stoff," Stoff im Sinne des behandelten Gegenſtandes, der dargeſtellten Idee, des Sujets. Woher nimmt der Componiſt *dieſen* Stoff? Woher erwächſt einer beſtimmten Tondichtung der Inhalt, der Gegenſtand, welcher ſie als Individuum hinſtellt und von andern unterſcheidet?

Die *Poeſie*, die *Malerei*, die *Sculptur* haben ihren unerſchöpflichen Quell von Stoffen in der uns umgebenden Natur. Der Künſtler findet ſich durch irgend ein *Naturſchönes* angeregt, es wird ihm Stoff zu eigener Hervorbringung.

In den *bildenden* Künſten iſt das Vorſchaffen der Natur am auffallendſten. Der Maler könnte keinen Baum, keine Blume zeichnen, wenn ſie nicht ſchon in der äußeren Natur vorgebildet wären; der Bildhauer keine Statue, ohne die wirkliche Menſchengeſtalt zu kennen und zum Muſter zu nehmen. Daſſelbe gilt von erfundenen Stoffen. Sie können nie im ſtrengen Sinn „erfunden" ſein. Beſteht nicht die „ideale" Landſchaft aus Felſen, Bäumen, Waſſer und Wolkenzügen, lauter Dingen, die in der Natur vorgebildet ſind? Der Maler kann nichts malen, was er nicht *geſehen* und genau beobachtet hat. Gleichviel ob er

eine Landſchaft malt, oder ein Genrebild, ein Hiſtoriengemälde erfindet. Wenn uns Zeitgenoſſen einen „Huß," „Luther," „Egmont" malen, ſo haben ſie ihren Gegenſtand nie wirklich geſehen, aber für jeden Beſtandtheil deſſelben müſſen ſie das Vorbild genau der Natur entnommen haben. Der Maler muß nicht dieſen Mann, aber er muß viele Männer geſehen haben, wie ſie ſich bewegen, ſtehen, gehen, beleuchtet werden, Schatten werfen; der gröbſte Vorwurf wäre gewiß die Unmöglichkeit oder Naturwidrigkeit ſeiner Figuren.

Daſſelbe gilt von der Dichtkunſt, welche ein noch weit größeres Feld naturſchöner Vorbilder hat. Die Menſchen und ihre Handlungen, Gefühle, Schickſale, wie ſie uns durch eigene Wahrnehmung oder durch Tradition (— denn auch dieſe gehört zu dem Vorgefundenen, dem Dichter Dargebotenen —) gebracht werden, ſind Stoff für das Gedicht, die Tragödie, den Roman. Der Dichter kann keinen Sonnenaufgang, kein Schneefeld beſchreiben, keinen Gefühlszuſtand ſchildern, keinen Bauer, Soldaten, Geizigen, Verliebten auf die Bühne bringen, wenn er nicht die Vorbilder dazu in der Natur geſehen und ſtudirt oder durch richtige Traditionen ſo in ſeiner Phantaſie belebt hat, daß ſie die unmittelbare Anſchauung erſetzen.

Stellen wir nun dieſen Künſten die Muſik entgegen, ſo erkennen wir, daß ſie ein Vorbild, einen Stoff für ihre Werke nirgend vorfindet.

Es giebt kein Naturſchönes für die Muſik.

Dieſer Unterſchied zwiſchen der Muſik und den übrigen Künſten (nur die Baukunſt findet gleichfalls kein Vorbild in der Natur) iſt tiefgehend und folgenſchwer.

Das Schaffen des Malers, des Dichters iſt ein ſtetes (inneres oder wirkliches) Nachzeichnen, Nachformen, — etwas nachzumuſiciren giebt es in der Natur nicht. Die Natur kennt keine Sonate, keine Ouvertüre, kein Rondo. Wohl aber Landſchaften, Genrebilder, Idyllen, Trauerſpiele. Der ariſtoteliſche Satz von der Naturnachahmung in der Kunſt, welcher noch bei den Philoſophen des vorigen Jahrhunderts gang und gäbe war,

iſt längſt berichtigt und bedarf, bis zum Ueberdruß abgedroſchen, hier keiner weiteren Erörterung. Nicht ſklaviſch nachbilden ſoll die Kunſt die Natur, ſie hat ſie umzubilden. Der Ausdruck zeigt ſchon, daß vor der Kunſt etwas da ſein mußte, was umgebildet wird. Dies iſt eben das von der Natur dargebotene Vorbild, das Naturſchöne. Der Maler findet ſich von einer reizenden Landſchaft, einer Gruppe, einem Gedicht, der Dichter von einer hiſtoriſchen Begebenheit, einem Erlebniß, zur künſtleriſchen Darſtellung des Vorgefundenen veranlaßt. Bei welcher Naturbetrachtung könnte aber der Tonſetzer jemals ausrufen: das iſt ein prächtiges Vorbild für eine Ouvertüre, eine Symphonie! Der Componiſt kann gar nichts umbilden, er muß Alles neu erſchaffen. Was der Maler, der Dichter in Betrachtung des Naturſchönen findet, das muß der Componiſt durch Concentration ſeines Inneren herausarbeiten. Er muß der guten Stunde warten, wo es in ihm anfängt zu ſingen und zu klingen: da wird er ſich verſenken und aus ſich heraus etwas ſchaffen, was in der Natur nicht ſeines Gleichen hat, und daher auch, ungleich den andern Künſten, geradezu nicht von dieſer Welt iſt.

Es unterliegt keineswegs eine parteiiſche Begriffsbeſtimmung, wenn wir zu dem „Naturſchönen" für den Maler und Dichter den Menſchen hinzurechneten, für den Muſiker hingegen den kunſtlos aus der Menſchenbruſt quellenden Geſang verſchwiegen. Der ſingende Hirt iſt nicht Object, ſondern ſchon Subject der Kunſt. Beſteht ſein Lied aus meßbaren, geordneten, wenn noch ſo einfachen Tonfolgen, ſo iſt's ein Product des Menſchengeiſtes, ob es nun ein Hirtenjunge erfunden hat oder Beethoven.

Wenn daher ein Componiſt wirkliche Nationalmelodien benützt, ſo iſt dies kein Naturſchönes, denn man muß bis zu Einem zurückgehen, der ſie erfunden hat, — woher hatte ſie dieſer? Fand er ein Vorbild dafür in der Natur? Dies iſt die berechtigte Frage. Die Antwort kann nur verneinend lauten. Der Volksgeſang iſt kein Vorgefundenes, kein Naturſchönes, ſondern die erſte Stufe wirklicher Kunſt, naive Kunſt. Er iſt

für die Tonkunſt ebenſowenig ein von der Natur erzeugtes Vorbild, als die mit Kohle an Wachtſtuben und Schuttböden geſchmierten Blumen und Soldaten natürliche Vorbilder für die Malerei ſind. Beides iſt menſchliches Kunſtproduct. Für die Kohlenfiguren laſſen die Vorbilder in der Natur ſich nachweiſen, für den Volksgeſang nicht; man kann nicht *hinter* ihn zurückgehen.

Zu einer ſehr gangbaren Verwirrung gelangt man, wenn man den Begriff des „Stoffs" für die Muſik in einem angewandten, höheren Sinne nimmt und darauf hinweiſt, daß Beethoven wirklich eine Ouvertüre zu Egmont, — oder damit das Wörtchen „zu" nicht an dramatiſche Zwecke mahne, — eine Muſik „Egmont" geſchrieben hat, Berlioz einen „*König Lear*," Mendelsſohn eine „*Meluſina*." Haben dieſe Erzählungen, fragt man, dem Tondichter nicht ebenſo den Stoff geliefert, wie dem Dichter? Keineswegs. Dem Dichter ſind dieſe Geſtalten wirkliches Vorbild, das er umbildet, dem Componiſten bieten ſie blos *Anregung*, und zwar *poetiſche* Anregung. Das Naturſchöne für den Tondichter müßte ein *Hörbares* ſein, wie es für den Maler ein Sichtbares, für den Bildhauer ein Greifbares iſt. Nicht die Geſtalt Egmont's, nicht ſeine Thaten, Erlebniſſe, Geſinnungen ſind Inhalt der Beethoven'ſchen Ouvertüre, wie dies im *Bilde* „Egmont," im *Drama* „Egmont" der Fall iſt. Der Inhalt der Ouvertüre ſind *Tonreihen*, welche der Componiſt vollkommen frei nach muſikaliſchen Denkgeſetzen aus ſich erſchuf. Sie ſind ganz unabhängig und ſelbſtſtändig von der Vorſtellung „Egmont," mit welcher ſie lediglich die poetiſche Phantaſie des Tonſetzers in Zuſammenhang bringt. Dieſer Zuſammenhang aber iſt ſo willkürlich, daß niemals ein Hörer des Muſikſtückes auf deſſen angeblichen Gegenſtand verfallen würde, wenn nicht der Autor durch die *ausdrückliche Benennung* unſerer Phantaſie im vorhinein die beſtimmte Richtung octroyirte. *Berlioz'* großartige Ouvertüre hängt mit der Vorſtellung „König Lear" ebenſowenig zuſammen, als ein Strauß'ſcher Walzer. Man kann das nicht ſcharf genug ausſprechen, da hier-

über die irrigſten Anſichten allgemein ſind. Erſt mit dem Augenblick erſcheint der Strauß'ſche Walzer der Vorſtellung „König Lear" widerſtrebend, die Berlioz'ſche Ouvertüre hingegen ihr entſprechend, wo wir dieſe Muſiken mit jener Vorſtellung *vergleichen*. Allein eben zu dieſer Vergleichung exiſtirt kein innerer Anlaß, ſondern nur eine ausdrückliche Nöthigung vom Autor. Durch eine beſtimmte Ueberſchrift werden wir zur Vergleichung des Muſikſtückes mit einem außer ihm ſtehenden Object genöthigt, wir müſſen es mit einem beſtimmten Maßſtab meſſen, welcher *nicht der muſikaliſche* iſt.

Man darf dann vielleicht ſagen: Beethoven's Ouvertüre „Prometheus" ſei zu wenig großartig für dieſen Vorwurf. Allein nirgend kann man ihr von Innen her beikommen, nirgend ihr eine muſikaliſche Lücke oder Mangelhaftigkeit nachweiſen. Sie iſt vollkommen, weil ſie ihren *muſikaliſchen* Inhalt vollſtändig ausführt; ihr *dichteriſches* Thema analog auszuführen iſt eine zweite, ganz verſchiedene Forderung. Dieſe entſteht und verſchwindet mit dem *Titel*. Ueberdies kann ein ſolcher Anſpruch an ein Tonwerk mit beſtimmter Ueberſchrift nur auf gewiſſe charakteriſtiſche *Eigenſchaften* lauten: daß die Muſik erhaben, düſter, oder niedlich, froh klinge, von einfacher Expoſition zu betrübtem oder freudigem Abſchluß ſich entwickle u. ſ. w. An die Dichtkunſt oder Malerei ſtellt der Stoff die Forderung einer beſtimmten concreten *Individualität*, nicht bloßer Eigenſchaften. Darum wäre es recht wohl denkbar, daß Beethoven's Ouvertüre zu „Egmont" allenfalls „Wilhelm Tell" oder „Jeanne d'Arc" überſchrieben ſein könnte. Das *Drama* Egmont, das *Bild* Egmont laſſen höchſtens die Verwechslung zu, daß dies ein anderes Individuum in den gleichen Verhältniſſen, nicht aber, daß es ganz andere Verhältniſſe ſind.

Man ſieht, wie eng das Verhältniß der Muſik zum Naturſchönen mit der ganzen Frage von ihrem *Inhalt* zuſammenhängt.

Noch einen Einwand wird man aus der muſikaliſchen Literatur herholen, um der Muſik ein Naturſchönes zu vindici-

ren. Beiſpiele nämlich, daß Tonſetzer aus der Natur nicht blos den poetiſchen Anlaß geſchöpft (wie in obigen Hiſtorien), ſondern wirklich hörbare Aeußerungen ihres Tonlebens nachgebildet haben: der Hahnenruf in Hayden's Jahreszeiten, Kuckuk, Nachtigall und Wachtelſchlag in Spohr's „Weihe der Töne" und Beethoven's Paſtoralſymphonie. Allein wenn wir gleich dieſe Nachahmungen hören und in einem muſikaliſchen Kunſtwerk hören, ſo haben ſie doch darin keine muſikaliſche Bedeutung, ſondern eine poetiſche. Es ſoll uns der Hahnenſchrei nicht als ſchöne Muſik, oder überhaupt als Muſik vorgeführt, ſondern nur der Eindruck zurückgerufen werden, welcher mit jener Naturerſcheinung zuſammenhängt. Allgemeine bekannte Stichwörter, Citate ſind es, welche uns erinnern: Es iſt früher Morgen, laue Sommernacht, Frühling. Ohne dieſe beſchreibende Tendenz hat nie ein Componiſt Naturſtimmen zu wirklich muſikaliſchen Zwecken verwenden können. Ein Thema können alle Naturſtimmen der Erde zuſammen nicht hervorbringen, eben weil ſie keine Muſik ſind, und ſehr bedeutungsvoll erſcheint es, daß die Tonkunſt von der Natur nur Gebrauch machen kann, wenn ſie in die Malerei pfuſcht.

VII.

Hat die Muſik einen Inhalt?

So lautet, ſeit man gewohnt iſt, über unſere Kunſt nachzudenken, ihre hitzigſte Streitfrage. Sie wurde für und wider entſchieden. Gewichtige Stimmen behaupten die Inhaltloſigkeit der Muſik, ſie gehören beinahe durchaus den Philoſophen: Rouſſeau, Kant, Hegel, Viſcher, Kahlert u. A. Die ungleich zahlreicheren Kämpfer fechten für den Inhalt der Tonkunſt; es ſind die eigentlichen Muſiker unter den Schriftſtellern und das Gros der allgemeinen Ueberzeugung ſteht zu ihnen.

Faſt mag es ſeltſam erſcheinen, daß gerade Diejenigen, welchen die techniſchen Beſtimmungen der Muſik vertraut ſind, ſich nicht von dem Irrthum einer dieſen Bedingungen widerſprechenden Anſicht losſagen mögen, die man eher dem abſtracten Philoſophen verzeihen könnte. Das kommt daher, weil es vielen Muſikſchriftſtellern in dieſem Punkt mehr um die vermeintliche Ehre ihrer Kunſt, als um die Wahrheit zu thun iſt. Sie befehden die Lehre von der Inhaltloſigkeit der Muſik nicht wie Meinung gegen Meinung, ſondern wie Ketzerei gegen Dogma. Die gegneriſche Anſicht erſcheint ihnen als unwürdiges Mißverſtehen, als grober frevelnder Materialismus. „Wie, die Kunſt, die uns hoch erhebt und begeiſtert, der ſo viele edle Geiſter ihr Leben gewidmet, die den höchſten Ideen dienſtbar werden kann, ſie ſollte mit dem Fluch der Inhaltloſigkeit beladen ſein, bloßes

Spielwerk der Sinne, leeres Geklingel!?" Mit derlei vielgehörten Ausrufungen, wie sie meist koppelweise ausgelassen werden, obwohl ein Satz zum andern nicht gehört, wird nichts widerlegt noch bewiesen. Es handelt sich hier um keinen Ehrenpunkt, kein Parteizeichen, sondern einfach um die Erkenntniß des Wahren, und zu dieser zu gelangen, muß man sich vor Allem über die Begriffe klar sein, die man bestreitet.

Die Verwechslung der Begriffe: Inhalt, Gegenstand, Stoff ist, was in dieser Materie so viel Unklarheit verursacht hat, und noch immer veranlaßt, da Jeder für denselben Begriff eine andere Bezeichnung gebraucht, oder mit dem gleichen Wort verschiedene Vorstellungen verbindet. „Inhalt" im ursprünglichen und eigentlichen Sinne ist: was ein Ding enthält, in sich hält. In dieser Bedeutung sind die Töne, aus welchen ein Musikstück besteht, welche als dessen Theile es zum Ganzen bilden, der Inhalt desselben. Daß sich mit dieser Antwort Niemand zufriedenstellen mag, sie als etwas ganz Selbstverständliches abfertigend, hat seinen Grund darin, daß man gemeiniglich „Inhalt" mit „Gegenstand" verwechselt. Bei der Frage nach dem „Inhalt" der Musik hat man die Vorstellung von „Gegenstand" (Stoff, Sujet) im Sinne, welchen man als die Idee, das Ideale, den Tönen als „materiellen Bestandtheilen" geradezu entgegensetzt. Einen Inhalt in dieser Bedeutung, einen Stoff im Sinne des behandelten Gegenstandes hat die Tonkunst in der That nicht. Kahlert stützt sich mit Recht nachdrücklich darauf, daß sich von der Musik nicht, wie vom Gemälde, eine „Wortbeschreibung" liefern läßt (Aesth. 380), wenngleich seine weitere Annahme irrig ist, daß solche Wortbeschreibung jemals eine „Abhülfe für den fehlenden Kunstgenuß" bieten kann. Aber eine erklärende Verständigung, um was es sich handelt, kann sie bieten. Die Frage nach dem „Was" des musikalischen Inhaltes müßte sich nothwendig in Worten beantworten lassen, wenn das Musikstück wirklich einen „Inhalt" (einen Gegenstand) hätte. Denn ein „unbestimmter Inhalt," den sich „Jedermann als etwas Anderes denken kann," der sich „nur fühlen,"

„nicht in Worten wiedergeben läßt," ist eben kein Inhalt in der genannten Bedeutung.

Die Musik besteht aus Tonreihen, Tonformen, diese haben keinen andern Inhalt als sich selbst. Wir erinnern abermals an die Baukunst und den Tanz, die uns gleichfalls schöne Verhältnisse ohne bestimmten Inhalt entgegenbringen. Mag nun die Wirkung eines Tonstücks Jeder nach seiner Individualität anschlagen und benennen, der Inhalt desselben ist keiner, als eben die gehörten Tonformen, denn die Musik spricht nicht blos durch Töne, sie spricht auch nur Töne.

Krüger, der geist- und kenntnißreichste Verfechter des musikalischen „Inhalts" gegen Hegel und Kahlert, behauptet, die Musik gebe blos eine andere Seite desselben Inhalts, welcher den übrigen Künsten, z. B. der Malerei zusteht. „Jede plastische Gestalt," sagt er (Beiträge, 131), „ist eine ruhende: sie giebt nicht die Handlung, sondern die gewesene Handlung oder das Seiende. Also nicht: Apollo überwindet, sagt das Gemälde aus, sondern es zeigt den Ueberwinder, den zornigen Kämpfer" ꝛc. Hingegen „die Musik giebt zu jenen stillstehenden plastischen Substantiven das Verbum, die Thätigkeit, das innere Wogen hinzu, und wenn wir dort als den wahren ruhenden Inhalt erkannt haben: Zürnend, Liebend, so erkennen wir hier nicht minder den wahren bewegten Inhalt: Zürnt, Liebt, Rauscht, Wogt, Stürmt." Letzteres ist nur zur Hälfte richtig: „rauschen, wogen und stürmen" kann die Musik, aber „zürnen" und „lieben" kann sie nicht. Das sind schon hineingefühlte Leidenschaften. Wir müssen hier auf unser zweites Kapitel zurückweisen, das in seiner negativen Tendenz die Frage vom Inhalt der Musik eben so wesentlich unterstützt, als es das dritte Kapitel mit seinen positiven Bestimmungen über das rein formale Wesen der musikalischen Schönheit thut. Krüger fährt fort der Bestimmtheit des gemalten Inhalts die des musicirten an die Seite zu stellen. Er sagt: „Der Bildner stellt Orest von Furien verfolgt dar: es erscheint auf der Außenfläche seines Leibes, in Auge, Mund, Stirn und Haltung der Ausdruck des Flüchtigen, Düstern. Ver-

zweifelten, neben ihm die Geſtalten des Fluchs, die ihn beherrſchen, in gebietender, furchtbarer Hoheit, ebenfalls äußerlich in verharrenden Umriſſen, Geſichtszügen, Stellungen. Der Tondichter ſtellt Oreſt den Verfolgten nicht im beruhenden Umriß hin, ſondern nach der Seite, die dem Bildner fehlt: er ſingt das Grauſen und Beben ſeiner Seele, die fliehend kämpfende Regung" u. ſ. f. Dies iſt, unſerer Meinung, ganz falſch. Der Tonkünſtler kann den Oreſtes weder ſo noch ſo, er kann ihn gar nicht darſtellen.

Man wende nicht ein, daß ja auch die bildenden Künſte uns die beſtimmte, hiſtoriſche Perſon nicht zu geben vermögen, und wir die gemalte Geſtalt nicht als dieſes Individuum erkennen würden, brächten wir nicht die Kenntniß des Hiſtoriſch-Thatſächlichen hinzu. Freilich iſt es nicht Oreſt, der Mann mit dieſen Erlebniſſen und beſtimmten biographiſchen Momenten, dieſen kann nur der Dichter darſtellen, weil nur er zu erzählen vermag. Allein das Bild „Oreſt" zeigt uns doch unverkennbar einen Jüngling mit edlen Zügen, in griechiſchem Gewand, Angſt und Seelenpein in den Mienen und Bewegungen, es zeigt uns die furchtbaren Geſtalten der Rachegöttinnen, ihn verfolgend und quälend. Dies Alles iſt klar, unzweifelhaft, ſichtlich, erzählbar — ob nun der Mann Oreſt heiße oder anders. Nur die Motive: daß der Jüngling einen Muttermord begangen u. ſ. w., ſind nicht ausdrückbar. Was kann die Tonkunſt jenem ſichtbaren (vom Hiſtoriſchen abſtrahirten) Inhalt des Gemäldes an Beſtimmtheit entgegenſetzen? Verminderte Septimaccorde, Mollthemen, wogende Bäſſe u. dgl., kurz muſikaliſche Formen, welche eben ſo gut ein Weib, anſtatt eines Jünglings, einen von Häſchern anſtatt von Furien Verfolgten, einen Eiferſüchtigen, Racheſinnenden, einen von körperlichem Schmerz Gequälten, kurz alles Erdenkliche bedeuten können, wenn man ſchon das Tonſtück etwas will bedeuten laſſen.

Es bedarf wohl auch nicht der ausdrücklichen Berufung auf den früher begründeten Satz, daß, wenn vom Inhalt und der Darſtellungsfähigkeit der „Tonkunſt" die Rede iſt, nur von der

reinen Inſtrumentalmuſik ausgegangen werden darf. Niemand wird dies ſo weit vergeſſen, uns z. B. den Oreſtes in Gluck's „Iphigenia" einzuwenden. Dieſen „Oreſtes" giebt ja nicht der Componiſt: die Worte des Dichters, Geſtalt und Mimik des Darſtellers, Coſtüm und Decorationen des Malers — dies iſt's, was den Oreſtes fertig hinſtellt. Was der Muſiker hinzugiebt, iſt vielleicht das Schönſte von Allem, aber es iſt gerade das Einzige, was nichts mit dem wirklichen Oreſt zu ſchaffen hat: Geſang.

Leſſing hat mit wunderbarer Klarheit auseinandergeſetzt, was der Dichter und was der bildende Künſtler aus der Geſchichte des Laokoon zu machen vermag. Der Dichter, durch das Mittel der Sprache, giebt den hiſtoriſchen, individuell beſtimmten Laokoon, der Maler und Bildhauer hingegen einen Greis mit zwei Knaben (von dieſem beſtimmten Alter, Ausſehen, Coſtüm u. ſ. f.) von den furchtbaren Schlangen umwunden, in Mienen, Stellung und Geberden die Qual des nahenden Todes ausdrückend. Vom Muſiker ſagt Leſſing nichts. Ganz begreiflich, denn Nichts iſt es eben, was er aus dem Laokoon machen kann.

Wir haben bereits angedeutet, wie eng die Frage nach dem Inhalt der Tonkunſt mit deren Stellung zum Naturſchönen zuſammenhängt. Der Muſiker findet nicht das Vorbild für ſeine Kunſt, welches den andern Künſten die Beſtimmtheit und Erkennbarkeit ihres Inhalts gewährleiſtet. Eine Kunſt, der das vorbildende Naturſchöne abgeht, wird im eigentlichen Sinne körperlos ſein. Das Urbild ihrer Erſcheinungsform begegnet uns nirgend, fehlt daher in dem Kreis unſerer geſammelten Begriffe. Es wiederholt keinen bereits bekannten, benannten Gegenſtand, darum hat es für unſer in beſtimmte Begriffe gefaßtes Denken keinen nennbaren Inhalt.

Vom Inhalt eines Kunſtwerkes kann eigentlich nur da die Rede ſein, wo man dieſen Inhalt einer Form entgegenhält. Die Begriffe „Inhalt" und „Form" bedingen und ergänzen einander. Wo nicht eine Form von einem Inhalt dem Denken

trennbar erſcheint, da exiſtirt auch kein ſelbſtſtändiger Inhalt. In der Muſik aber ſehen wir Inhalt und Form, Stoff und Geſtaltung, Bild und Idee in dunkler, untrennbarer Einheit verſchmolzen. Dieſer Eigenthümlichkeit der Tonkunſt, Form und Inhalt ungetrennt zu beſitzen, ſtehen die dichtenden und bildenden Künſte ſchroff gegenüber, welche denſelben Gedanken, daſſelbe Ereigniß in verſchiedener Form darſtellen können. Aus der Geſchichte des Wilhelm Tell machte Florian einen hiſtoriſchen Roman, Schiller ein Drama, Goethe begann ſie als Epos zu bearbeiten. Der Inhalt iſt überall derſelbe, in Proſa aufzulöſende, erzählbare, erkennbare, die Form iſt verſchieden. Die dem Meer entſteigende Aphrodite iſt der gleiche Inhalt unzähliger gemalter und gemeißelter Kunſtwerke, die durch die verſchiedene Form nicht zu verwechſeln ſind. Bei der Tonkunſt giebt es keinen Inhalt gegenüber der Form, weil ſie keine Form hat außerhalb dem Inhalt. Betrachten wir dies näher.

Die ſelbſtſtändige, äſthetiſch nicht weiter theilbare, muſikaliſche Gedankeneinheit iſt in jeder Compoſition das Thema. Die primitiven Beſtimmungen, die man der Muſik als ſolcher zuſchreibt, müſſen ſich immer am Thema, dem muſikaliſchen Mikrokosmus, nachweisbar finden. Hören wir irgend ein Hauptthema, z. B. zu Beethoven's B-dur-Symphonie. Was iſt deſſen Inhalt? Was ſeine Form? Wo fängt dieſe an, wo hört jene auf? Daß ein beſtimmtes Gefühl nicht Inhalt des Satzes ſei, hoffen wir dargethan zu haben, und wird in dieſem wie in jedem andern concreten Fall nur immer einleuchtender erſcheinen. Was alſo will man den Inhalt nennen? Die Töne ſelbſt? Gewiß; allein ſie ſind eben ſchon geformt. Was die Form? Wieder die Töne ſelbſt, — ſie aber ſind ſchon erfüllte Form.

Jeder praktiſche Verſuch, in einem Thema Form von Inhalt trennen zu wollen, führt auf Widerſpruch oder Willkür. Zum Beiſpiel: wechſelt ein Motiv, das von einem andern Inſtrument, oder einer höheren Octave wiederholt wird, ſeinen Inhalt oder ſeine Form? Behauptet man, wie zumeiſt geſchieht, das Letztere, ſo bliebe als Inhalt des Motivs blos die Inter-

vallenreihe als ſolche, als Schema der Notenköpfe, wie ſie in der Partitur dem Auge ſich darſtellt. Dies iſt aber keine muſikaliſche Beſtimmtheit, ſondern ein Abſtractum. Es verhält ſich damit, wie mit den gefärbten Glasfenſtern eines Pavillons, durch welche man dieſelbe Gegend roth, blau, gelb erblicken kann. Dieſe ändert hierdurch weder ihren Inhalt, noch ihre Form, ſondern lediglich die Färbung. Solch zahlloſer Farbenwechſel derſelben Formen vom grellſten Contraſt bis zur feinſten Schattirung iſt der Muſik ganz eigenthümlich und macht eine der reichſten und ausgebildetſten Seiten ihrer Wirſamkeit aus.

Eine für Clavier entworfene Melodie, die ein Zweiter ſpäter inſtrumentirt, bekommt durch ihn allenfalls eine neue Form, aber nicht erſt Form; ſie iſt ſchon geformter Gedanke. Noch weniger wird man behaupten wollen, ein Thema ändere durch Transpoſition ſeinen Inhalt und behalte die Form, da ſich bei dieſer Anſicht die Widerſprüche verdoppeln und der Hörer augenblicklich erwiedern muß, er erkenne einen ihm bekannten Inhalt, nur „klinge er verändert."

Bei ganzen Compoſitionen, namentlich größerer Ausdehnung, pflegt man freilich von deren Form und Inhalt zu ſprechen. Dann gebraucht man aber dieſe Begriffe nicht in ihrem urſprünglich logiſchen Sinne, ſondern ſchon einer ſpecifiſch muſikaliſchen Bedeutung. Die „Form" einer Symphonie, Ouvertüre, Sonate nennt man die Architektonik der verbundenen Einzeltheile und Gruppen, aus welchen das Tonſtück beſteht, näher alſo: die Symmetrie dieſer Theile in ihrer Reihenfolge, Contraſtirung, Wiederkehr und Durchführung. Als den Inhalt begreift man aber dann die zu ſolcher Architektonik verarbeiteten Themen. Hier iſt alſo von einem Inhalt als „Gegenſtand" keine Rede mehr, ſondern lediglich von einem muſikaliſchen. Bei ganzen Tonſtücken wird daher „Inhalt" und „Form" in einer künſtleriſch angewandten, nicht in der rein logiſchen Bedeutung gebraucht, wollen wir dieſe an dem Begriff der Muſik legen, ſo müſſen wir nicht an einem ganzen, daher zu-

ſammengeſetzten Kunſtwerk operiren, ſondern an deſſen letztem, äſthetiſch nicht weiter theilbarem Kerne. Dies iſt das Thema, oder die Themen. Bei dieſen läßt ſich in gar keinem Sinne Form und Inhalt trennen. Will man Jemand den „Inhalt" eines Motivs nahmhaft machen, ſo muß man ihm das Motiv ſelbſt vorſpielen. So kann alſo der Inhalt eines Tonwerks niemals gegenſtändlich, ſondern nur muſikaliſch aufgefaßt werden, nämlich als das in jedem Muſikſtück concret Erklingende. Nachdem die Compoſition formellen Schönheitsgeſetzen folgt, ſo improviſirt ſich ihr Verlauf nicht in willkürlich planloſem Schweifen, ſondern entwickelt ſich in organiſch überſichtlicher Allmäligkeit wie reiche Blüthen aus Einer Knospe.

Dies iſt das Hauptthema, — der wahre Stoff und Inhalt des ganzen Tongebildes. Alles darin iſt Folge und Wirkung des Thema's, durch es bedingt und geſtaltet, von ihm beherrſcht und erfüllt. Es iſt das ſelbſtſtändige Ariom, das zwar augenblicklich befriedigt, aber von unſerm Geiſt beſtritten und entwickelt geſehen werden will, was denn in der muſikaliſchen Durchführung, analog einer logiſchen Entwickelung ſtattfindet. Wie die Hauptfigur eines Romans bringt der Componiſt das Thema in die verſchiedenſten Lagen und Umgebungen, in die wechſelndſten Erfolge und Stimmungen, — alles Andere, wenn noch ſo contraſtirend, iſt in Bezug darauf gedacht und geſtaltet.

Inhaltlos werden wir demnach etwa jenes freieſte Präludiren nennen, bei welchem der Spieler, mehr ausruhend als ſchaffend, ſich blos in Accorden, Arpeggio's, Roſalien ergeht, ohne ein ſelbſtſtändige Tongeſtalt beſtimmt hervortreten zu laſſen. Solch' freie Präludien werden als Individuen nicht erkennbar oder unterſcheidbar ſein, wir werden ſagen dürfen, ſie haben (im weiterem Sinne) keinen Inhalt, weil kein Thema.

Das Thema eines Tonſtückes iſt alſo ſein weſentlicher Inhalt.

In Aeſthetik und Kritik wird auf das Hauptthema einer Compoſition lange nicht das gehörige Gewicht gelegt. Das Thema allein offenbart ſchon den Geiſt, der das ganze Werk

geſchaffen. Wenn ein Beethoven die Ouvertüre zur „Leonore" ſo anfängt, oder ein Mendelsſohn die Ouvertüre zur „Fingalshöhle" ſo, — da muß jeder Muſiker, ohne von der weiteren Durchführung noch eine Note zu wiſſen, erkennen, vor welchem Palaſt er ſteht. Klingt uns aber ein Thema entgegen, wie das zur Fauſt-Ouvertüre von Donizetti, oder „Louiſe Miller" von Verdi, ſo bedarf es ebenfalls keines Eindringens in das Innere, um uns zu überzeugen, daß wir in der Kneipe ſind. In Deutſchland legt Theorie und Praxis einen überwiegenden Werth auf die muſikaliſche Durchführung gegenüber dem thematiſchen Gehalt. Was aber nicht (offenkundig oder verſteckt) im Thema ruht, kann ſpäter nicht organiſch entwickelt werden, und weniger vielleicht in der Kunſt der Entwicklung, als in der ſymphoniſchen Kraft und Fruchtbarkeit der Themen liegt es, daß unſere Zeit keine Beethove'ſchen Orcheſterwerke mehr aufweiſt. In fleißiger Verwendung des Geringen kann ſich ein kluger Hausvater erproben; ein Fürſt muß mit vollen Händen ſchenken. Es iſt auch von der bloßen Durchfuhr in der Muſik ebenſowenig Jemand reich geworden, als in der Nationalökonomie.

Bei der Frage nach dem Inhalt der Tonkunſt muß man ſich insbeſondere hüten, das Wort in lobender Bedeutung zu nehmen. Daraus, daß die Muſik keinen Inhalt (Gegenſtand) hat, folgt nicht, daß ſie des Gehaltes entbehre. „Geiſtigen Gehalt" meinen offenbar diejenigen, welche mit dem Eifer einer Partei für den „Inhalt" der Muſik fechten. Mag man den „Gehalt" nun mit Goethe (45, 419) als „etwas Myſtiſches außer und über dem Gegenſtand und Inhalt" eines Dinges begreifen oder dem allgemeinen Verſtand gemäßer als die ſubſtantiell werthvolle Grundlage, das geiſtige Subſtrat überhaupt, immer wird man ihn der Tonkunſt zuerkennen, und in ihren höchſten Gebilden als gewaltige Offenbarung bewundern müſſen. Die Muſik iſt ein Spiel, aber keine Spielerei. Gedanken und Gefühle rinnen wie Blut in den Adern des ebenmäßig ſchönen Tonkörpers: ſie ſind nicht er, ſind auch nicht ſichtbar, aber ſie beleben ihn. Der Componiſt dichtet und denkt. Nur dichtet und denkt er,

entrückt aller gegenſtändlichen Realität, in Tönen. Muß doch dieſe Trivialität hier ausdrücklich wiederholt ſein, weil ſie ſelbſt von Denjenigen, die ſie principiell anerkennen, in den Conſequenzen allzuhäufig verläugnet und verletzt wird. Sie denken ſich das Componiren als Ueberſetzung eines gedachten Stoffs in Töne, während doch die Töne ſelbſt die unüberſetzbare Urſprache ſind. Daraus, daß der Tondichter gezwungen iſt, in Tönen zu denken, folgt ja ſchon die Inhaltloſigkeit der Tonkunſt, indem jeder begriffliche Inhalt in Worten müßte gedacht werden können

So ſtrenge wir bei der Unterſuchung des Inhalts alle Muſik über gegebene Texte, als dem reinen Begriff der Tonkunſt widerſprechend, ausſchließen mußten, ſo unentbehrlich ſind die Meiſterwerke der Vocalmuſik bei der Würdigung des Gehaltes der Tonkunſt. Vom einfachen Lied bis zur geſtaltenreichen Oper und der altehrwürdigen Gottesfeier durch Kirchenmuſik hat die Tonkunſt nie aufgehört, die theuerſten und wichtigſten Bewegungen des Menſchengeiſtes zu theilen und zu verherrlichen.

Nebſt der Vindication des geiſtigen Gehaltes muß noch eine zweite Conſequenz nachdrücklich hervorgehoben werden. Die gegenſtandloſe Formſchönheit der Muſik hindert ſie nicht, ihren Schöpfungen Individualität aufprägen zu können. Die Art der künſtleriſchen Verarbeitung, ſo wie die Erfindung gerade dieſes Thema's iſt in jedem Fall eine ſo einzige, daß ſie niemals in einer höheren Allgemeinheit zerfließen kann, ſondern als Individuum daſteht. Ein Motiv von Mozart oder Beethoven ruht ſo feſt und unvermiſchbar auf eigenen Füßen, wie ein Vers Goethe's, ein Ausſpruch Leſſing's, eine Statue Thorwaldſen's, ein Bild Overbeck's. Die ſelbſtſtändigen muſikaliſchen Gedanken (Themen) haben die Sicherheit eines Citats und die Anſchaulichkeit eines Gemäldes; ſie ſind individuell, perſönlich, ewig.

Wenn wir daher ſchon Hegel's Anſicht von der Gehaltloſigkeit der Tonkunſt nicht theilen können, ſo ſcheint es uns noch irrthümlicher, daß er dieſer Kunſt nur die Ausſprache des „individualitätsloſen Innern" zuweiſt. Selbſt von Hegel's

musikalischem Standpunkt, welcher die wesentliche formende, objective Thätigkeit des Componisten übersieht, die Musik rein als freie Entäußerung der Subjectivität auffassend, folgt nicht die „Individualitätslosigkeit" derselben, da ja der subjectiv producirende Geist wesentlich individuell erscheint.

Wie die Individualität sich in der Wahl und Bearbeitung der verschiedenen musikalischen Elemente ausprägt, haben wir im 3. Kapitel berührt. Gegenüber dem Vorwurf der Inhaltlosigkeit also hat die Musik Inhalt, allein musikalischen, welcher ein nicht geringerer Funke des göttlichen Feuers ist, als das Schöne jeder andern Kunst. Nur dadurch aber, daß man jeden andern „Inhalt" der Tonkunst unerbittlich negirt, rettet man deren „Gehalt." Denn aus dem unbestimmten Gefühle, worauf sich jener Inhalt im besten Fall zurückführt, ist ihr eine geistige Bedeutung nicht abzuleiten, wohl aber aus der bestimmten Tongestaltung als der freien Schöpfung des Geistes aus geistfähigem, begrifflosem Material.

Dieser geistige Gehalt verbindet nun auch im Gemüth des Hörers das Schöne der Tonkunst mit allen andern großen und schönen Ideen.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK INNSBRUCK

Druck von J. B. Hirschfeld in Leipzig.