universität innsbruck
Universitäts- und Landesbibliothek Tirol

Universitäts- und Landesbibliothek Tirol

Vom Musikalisch-Schönen

Hanslick, Eduard

Leipzig, 1858

II. Die "Darstellung von Gefühlen" ist nicht Inhalt der Musik

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

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-

---

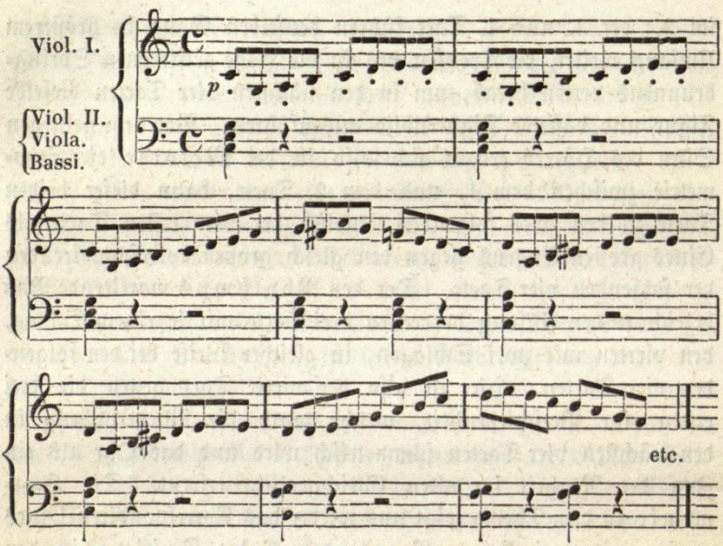
die Reiche des Lebens, sofern ihre Wirklichkeit als ihrem Begriff entsprechend gedacht wird. Denn Idee bezeichnet immer den in seiner Wirklichkeit rein und mangellos gegenwärtigen Begriff.

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.

Orfeo.

Che fa - rò sen - za Euri - di - ce! do - ve an-

drò senza il mio ben! Che fa - rò, do - ve an-

drò; che fa - rò senz' il mio ben, do - ve an-

drò senz' il mio ben.

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.