

Universitäts- und Landesbibliothek Tirol

Vom Musikalisch-Schönen

Hanslick, Eduard

Leipzig, 1858

III. Das Musikalisch-Schöne

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 hinzubringen, 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 Wohlklang, 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 bloß 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 entgegen wir, es handle sich bloß 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 organisiert 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 Fiktionen erzählen. Ihr Reich ist in der That, „nicht von dieser Welt.“ All' die phantastereichen 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 bloß 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. ^{an} In dem 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 tiessinnige 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 beider 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, wengleich 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 durchbringbar 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. Unsere 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 Idelle 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 Samentorns 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 zusammengesetzte Form als etwas für sich selbst Bestehendes, die hineingegoffene 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, grazios, 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, mis'muthig, zärtlich, beherzt, sehnend.“ Wir können die Bezeichnungen aber auch aus andern Erscheinungskreisen nehmen, und eine Musik „dustig, frühling'sfrisch, 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 näher liegender 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 Melodien schritt in die Septime trägt ganz andren Charakter als in die Sexte; der Rhythmus, der ein Motiv begleitet, ob laut oder leise, von dieser oder jener Klanggattung, ändert dessen spezifische 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 kommt 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 poetischste 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 Geseze: 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 Wismuth, 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 Vindicirung 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 Themas entspringen zugleich in Einer Rüstung aus dem Haupt des Tondichters. Weder das Gesetz der Unterordnung noch des Gegensatzes trifft das Wesen der Verhältnisse 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-Duvertüre, 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 erbacht werden, mit diesem Rhythmus und dieser Klanggattung. Der geistige Gehalt kommt nur dem Verein Aller zu, und die Verstümmelung Eines Gliedes verleht 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 Schulmeisteri. Die Gamelle kommt dustlos 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 Geripps und einer höchst reichhaltigen Casuistik machen die Aufgabe zu einer sehr schwierigen, aber kaum unüberwindlichen, es wäre denn, daß man das Ideal einer „eracten“ 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 Beethoven'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 geistprühendes 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 wechselfoll 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 freier 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 Dulibich eff'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“=Duvertüre oder den absteigenden Unisonogang darin einen geistreichen Zug zu nennen, — nun und nimmermehr hat aber das erstere (wie Dulibicheff 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. Dulibicheff 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, Uebersetzungen 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 dünkt er eher ein Tadel, welcher in trockenem 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 herauszieht, 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 anderer Tonsetzer diesen Vorgang beobachtete, benützte er ihn bloß 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 sämtlichen 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 Theses 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 bloß 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 unlängbare 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 Parallelistren 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 Verwechslung 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 Trozen 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 ausgefetzter sein, je strenger sie den Causalnerus darlegen wollte. Die Gefahr der Uebertreibung ist bei Annahme dieses Principis außerordentlich groß. Man kann da leicht den losesten Einfluß der Gleichzeitigkeit als eine innere Nothwendigkeit darstellen und die ewig unüberschbare 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 irreführt, 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 Caricatur 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 träumerischste Notturmo von Chopin, mit Recht gefällt, musikalisch schön sei.

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

* Wenn wir hier die „Musikalischen Charakterköpfe“ von Niehl 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 ebensowohl nur ein kleiner, kleiner Bezirk auf dem Gebiete der musikalischen Schönheit, als die vielen zierlich ausgearbeiteten Salzässer 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 Derstedt an dem Beispiel des Kreises entwickelt, dem er positive Schönheit vindicirt. Sollte der Treffliche niemals die ganze Entseßlichkeit 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 bloß den elementaren Stoff zu geistfähriger Behandlung und spielt verborgen in den einfachsten Verhältnissen, aber der musikalische Gedanke kommt ohne sie ans Licht. Wenn Derstedt 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 bloß 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 bloß um die subjective Entäußerung eines inneren Dranges handelt, in der That die Gesetzmäßigkeit 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 unverföhnlich 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 Auszubrückenden 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 gruppieren 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 durchzubringen 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 festgesetzt. 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 eurythmischen 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 Niesenschatten zu sehen, den ein Niesenkörper wirft. Die Größe der Idee: das bis zur Verzweiflung vereinsamte Gemüth zuletzt in der Freude Aller zur Veröhnung 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 wahrhaftige 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. Vecher, 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 Duzend anderer Emanationen des Menschengesistes in seiner höchsten poetischen Potenz im Himalayagebirge der Kunst als Dhawalagiri-Spitze selbst seine ebenbürtigen Genossen überragend.“ Wie fast alle seine Meinungs-genossen giebt Vecher 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 tief sinnigen Grörterung auszuweichen liebt, was sie Großes bedeute.