universität innsbruck
Universitäts- und Landesbibliothek Tirol

Universitäts- und Landesbibliothek Tirol

Vom Musikalisch-Schönen

Hanslick, Eduard

Leipzig, 1858

IV. Analyse des subjectiven Eindrucks der Musik

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

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 ertemporirt 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 ausprägen. 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 Aneigung 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. —