

Universitäts- und Landesbibliothek Tirol

Vom Musikalisch-Schönen

Hanslick, Eduard

Leipzig, 1858

V. Das ästhetische Aufnehmen der Musik gegenüber dem pathologischen

V.

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

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

Halbwach in ihren Fauteuil geschmiegt, lassen jene Enthü-

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

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

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

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

Und später, im 2. Act, ruft er:

„Give me some music now, — —

„Methought it did revive my passion much“ etc.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ins Subtilste zugespitzten Tonverhältnisse gehört als rein wissenschaftliche nicht hierher.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

* „The man, that has no music in himself,
Nor is moved with concord of sweet sounds,
Is fit for treasons, stratagems and spoils etc.“

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

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