

Universitäts- und Landesbibliothek Tirol

Vom Musikalisch-Schönen

Hanslick, Eduard

Leipzig, 1858

VI. Die Beziehungen der Tonkunst zur Natur

VI.

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

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

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

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

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

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

samerem Fortschreiten) die Harmonie ein Erzeugniß menschlichen Geistes.

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

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

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

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

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

Wenn man unser Tonssystem ein „künstliches“ nennt, so gebraucht man dies Wort nicht in dem raffinierten Sinn einer willkürlichen conventionellen Erfindung. Es bezeichnet bloß ein Gewordenes im Gegensatz zum Erschaffenen.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Dadurch, daß in der Musik Alles commensurabel sein muß,

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Es giebt kein Naturschönes für die Musik.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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