

Universitäts- und Landesbibliothek Tirol

Vom Musikalisch-Schönen

Hanslick, Eduard

Leipzig, 1858

VII. Die Begriffe "Inhalt" und "Form" in der Musik

VII.

Hat die Musik einen Inhalt?

So lautet, seit man gewohnt ist, über unsere Kunst nachzudenken, ihre wichtigste Streitfrage. Sie wurde für und wider entschieden. Gewichtige Stimmen behaupten die Inhaltlosigkeit der Musik; sie gehören beinahe durchaus den Philosophen: Rousseau, Kant, Hegel, Vischer, Kahlert u. A. Die ungleich zahlreicheren Kämpfer fechten für den Inhalt der Tonkunst; es sind die eigentlichen Musiker unter den Schriftstellern und das Gros der allgemeinen Ueberzeugung steht zu ihnen.

Fast mag es seltsam erscheinen, daß gerade Diejenigen, welchen die technischen Bestimmungen der Musik vertraut sind, sich nicht von dem Irrthum einer diesen Bedingungen widersprechenden Ansicht lossagen mögen, die man eher dem abstracten Philosophen verzeihen könnte. Das kommt daher, weil es vielen Musikschriftstellern in diesem Punkt mehr um die vermeintliche Ehre ihrer Kunst, als um die Wahrheit zu thun ist. Sie befechten die Lehre von der Inhaltlosigkeit der Musik nicht wie Meinung gegen Meinung, sondern wie Kezerei gegen Dogma. Die gegnerische Ansicht erscheint ihnen als unwürdiges Mißverstehen, als grober frevelnder Materialismus. „Wie, die Kunst, die uns hoch erhebt und begeistert, der so viele edle Geister ihr Leben gewidmet, die den höchsten Ideen dienstbar werden kann, sie sollte mit dem Fluch der Inhaltlosigkeit beladen sein, bloßes

Spielwerk der Sinne, leeres Geklingel!?" Mit derlei vielgehörten Ausrufungen, wie sie meist koppelweise ausgelassen werden, obwohl ein Satz zum andern nicht gehört, wird nichts widerlegt noch bewiesen. Es handelt sich hier um keinen Ehrenpunkt, kein Parteizeichen, sondern einfach um die Erkenntniß des Wahren, und zu dieser zu gelangen, muß man sich vor Allem über die Begriffe klar sein, die man bestreitet.

Die Verwechslung der Begriffe: Inhalt, Gegenstand, Stoff ist, was in dieser Materie so viel Unklarheit verursacht hat, und noch immer veranlaßt, da Jeder für denselben Begriff eine andere Bezeichnung gebraucht, oder mit dem gleichen Wort verschiedene Vorstellungen verbindet. „Inhalt“ im ursprünglichen und eigentlichen Sinne ist: was ein Ding enthält, in sich hält. In dieser Bedeutung sind die Töne, aus welchen ein Musikstück besteht, welche als dessen Theile es zum Ganzen bilden, der Inhalt desselben. Daß sich mit dieser Antwort Niemand zufriedenstellen mag, sie als etwas ganz Selbstverständliches abfertigend, hat seinen Grund darin, daß man gemeiniglich „Inhalt“ mit „Gegenstand“ verwechselt. Bei der Frage nach dem „Inhalt“ der Musik hat man die Vorstellung von „Gegenstand“ (Stoff, Sujet) im Sinne, welchen man als die Idee, das Ideale, den Tönen als „materiellen Bestandtheilen“ geradezu entgegensezt. Einen Inhalt in dieser Bedeutung, einen Stoff im Sinne des behandelten Gegenstandes hat die Tonkunst in der That nicht. Kahlert stüzt sich mit Recht nachdrücklich darauf, daß sich von der Musik nicht, wie vom Gemälde, eine „Wortbeschreibung“ liefern läßt (Aesth. 380), wenn gleich seine weitere Annahme irrig ist, daß solche Wortbeschreibung jemals eine „Abhülfe für den fehlenden Kunstgenuß“ bieten kann. Aber eine erklärende Verständigung, um was es sich handelt, kann sie bieten. Die Frage nach dem „Was“ des musikalischen Inhaltes müßte sich nothwendig in Worten beantworten lassen, wenn das Musikstück wirklich einen „Inhalt“ (einen Gegenstand) hätte. Denn ein „unbestimmter Inhalt,“ den sich „Jedermann als etwas Anderes denken kann,“ der sich „nur fühlen,“

„nicht in Worten wiedergeben läßt,“ ist eben kein Inhalt in der genannten Bedeutung.

Die Musik besteht aus Tonreihen, Tonformen, diese haben keinen andern Inhalt als sich selbst. Wir erinnern abermals an die Baukunst und den Tanz, die uns gleichfalls schöne Verhältnisse ohne bestimmten Inhalt entgegenbringen. Mag nun die Wirkung eines Tonstücks Jeder nach seiner Individualität anschlagen und benennen, der Inhalt desselben ist keiner, als eben die gehörten Tonformen, denn die Musik spricht nicht bloß durch Töne, sie spricht auch nur Töne.

Krüger, der geist- und kenntnißreichste Verfechter des musikalischen „Inhalts“ gegen Hegel und Kahlert, behauptet, die Musik gebe bloß eine andere Seite desselben Inhalts, welcher den übrigen Künsten, z. B. der Malerei zusteht. „Jede plastische Gestalt,“ sagt er (Beiträge, 131), „ist eine ruhende: sie giebt nicht die Handlung, sondern die gewesene Handlung oder das Seiende. Also nicht: Apollo überwindet, sagt das Gemälde aus, sondern es zeigt den Ueberwinder, den zornigen Kämpfer“ u. S. G. Hingegen „die Musik giebt zu jenen stillstehenden plastischen Substantiven das Verbum, die Thätigkeit, das innere Wogen hinzu, und wenn wir dort als den wahren ruhenden Inhalt erkannt haben: Zürnend, Liebend, so erkennen wir hier nicht minder den wahren bewegten Inhalt: Zürnt, Liebt, Rauscht, Wogt, Stürmt.“ Letzteres ist nur zur Hälfte richtig: „rauschen, wogen und stürmen“ kann die Musik, aber „zürnen“ und „lieben“ kann sie nicht. Das sind schon hineingefühlte Leidenschaften. Wir müssen hier auf unser zweites Kapitel zurückweisen, das in seiner negativen Tendenz die Frage vom Inhalt der Musik eben so wesentlich unterstützt, als es das dritte Kapitel mit seinen positiven Bestimmungen über das rein formale Wesen der musikalischen Schönheit thut. Krüger fährt fort der Bestimmtheit des gemalten Inhalts die des musicirten an die Seite zu stellen. Er sagt: „Der Bildner stellt Drest von Furien verfolgt dar: es erscheint auf der Außenfläche seines Leibes, in Auge, Mund, Stirn und Haltung der Ausdruck des Flüchtigen, Düstern. Ver-

zweifeln, neben ihm die Gestalten des Fluchs, die ihn beherrschen, in gebietender, furchtbarer Hoheit, ebenfalls äußerlich in verharrenden Umrissen, Gesichtszügen, Stellungen. Der Ton-
dichter stellt Orest den Verfolgten nicht im beruhenden Umriss hin, sondern nach der Seite, die dem Bildner fehlt: er singt das Grausen und Beben seiner Seele, die fliehend kämpfende Regung" u. s. f. Dies ist, unserer Meinung, ganz falsch. Der Tonkünstler kann den Orestes weder so noch so, er kann ihn gar nicht darstellen.

Man wende nicht ein, daß ja auch die bildenden Künste uns die bestimmte, historische Person nicht zu geben vermögen, und wir die gemalte Gestalt nicht als dieses Individuum erkennen würden, brächten wir nicht die Kenntniß des Historischen Thatsächlichen hinzu. Freilich ist es nicht Orest, der Mann mit diesen Erlebnissen und bestimmten biographischen Momenten, diesen kann nur der Dichter darstellen, weil nur er zu erzählen vermag. Allein das Bild „Orest“ zeigt uns doch unverkennbar einen Jüngling mit edlen Zügen, in griechischem Gewand, Angst und Seelenpein in den Mienen und Bewegungen, es zeigt uns die furchtbaren Gestalten der Rachegöttinnen, ihn verfolgend und quälend. Dies Alles ist klar, unzweifelhaft, sichtlich, erzählbar — ob nun der Mann Orest heiße oder anders. Nur die Motive: daß der Jüngling einen Muttermord begangen u. s. w., sind nicht ausdrückbar. Was kann die Tonkunst jenem sichtbaren (vom Historischen abstrahirten) Inhalt des Gemäldes an Bestimmtheit entgegensetzen? Verminderte Septim-
accorde, Mollthemen, wogende Bässe u. dgl., kurz musikalische Formen, welche eben so gut ein Weib, anstatt eines Jünglings, einen von Häschern anstatt von Furien Verfolgten, einen Eifersüchtigen, Rachesinnenden, einen von körperlichem Schmerz Gequälten, kurz alles Erdenkliche bedeuten können, wenn man schon das Tonstück etwas will bedeuten lassen.

Es bedarf wohl auch nicht der ausdrücklichen Berufung auf den früher begründeten Satz, daß, wenn vom Inhalt und der Darstellungsfähigkeit der „Tonkunst“ die Rede ist, nur von der

reinen Instrumentalmusik ausgegangen werden darf. Niemand wird dies so weit vergessen, uns z. B. den Drestes in Gluck's „Iphigenia“ einzuwenden. Diesen „Drestes“ giebt ja nicht der Componist: die Worte des Dichters, Gestalt und Mimik des Darstellers, Costüm und Decorationen des Malers — dies ist's, was den Drestes fertig hinstellt. Was der Musiker hinzugiebt, ist vielleicht das Schönste von Allem, aber es ist gerade das Einzige, was nichts mit dem wirklichen Drest zu schaffen hat: Gesang.

Lessing hat mit wunderbarer Klarheit auseinandergesetzt, was der Dichter und was der bildende Künstler aus der Geschichte des Laokoon zu machen vermag. Der Dichter, durch das Mittel der Sprache, giebt den historischen, individuell bestimmten Laokoon, der Maler und Bildhauer hingegen einen Kreis mit zwei Knaben (von diesem bestimmten Alter, Aussehen, Costüm u. s. f.) von den furchtbaren Schlangen umwunden, in Mienen, Stellung und Geberden die Qual des nahenden Todes ausdrückend. Vom Musiker sagt Lessing nichts. Ganz begreiflich, denn Nichts ist es eben, was er aus dem Laokoon machen kann.

Wir haben bereits angedeutet, wie eng die Frage nach dem Inhalt der Tonkunst mit deren Stellung zum Naturschönen zusammenhängt. Der Musiker findet nicht das Vorbild für seine Kunst, welches den andern Künsten die Bestimmtheit und Erkennbarkeit ihres Inhalts gewährleistet. Eine Kunst, der das vorbildende Naturschöne abgeht, wird im eigentlichen Sinne körperlos sein. Das Urbild ihrer Erscheinungsform begegnet uns nirgend, fehlt daher in dem Kreis unserer gesammelten Begriffe. Es wiederholt keinen bereits bekannten, benannten Gegenstand, darum hat es für unser in bestimmte Begriffe gefaßtes Denken keinen nennbaren Inhalt.

Vom Inhalt eines Kunstwerkes kann eigentlich nur da die Rede sein, wo man diesen Inhalt einer Form entgegenhält. Die Begriffe „Inhalt“ und „Form“ bedingen und ergänzen einander. Wo nicht eine Form von einem Inhalt dem Denken

trennbar erscheint, da existirt auch kein selbstständiger Inhalt. In der Musik aber sehen wir Inhalt und Form, Stoff und Gestaltung, Bild und Idee in dunkler, untrennbarer Einheit verschmolzen. Dieser Eigenthümlichkeit der Tonkunst, Form und Inhalt ungetrennt zu besitzen, stehen die dichtenden und bildenden Künste schroff gegenüber, welche denselben Gedanken, dasselbe Ereigniß in verschiedener Form darstellen können. Aus der Geschichte des Wilhelm Tell machte Florian einen historischen Roman, Schiller ein Drama, Goethe begann sie als Epos zu bearbeiten. Der Inhalt ist überall derselbe, in Prosa aufzulösende, erzählbare, erkennbare, die Form ist verschieden. Die dem Meer entsteigende Aphrodite ist der gleiche Inhalt unzähliger gemalter und gemeißelter Kunstwerke, die durch die verschiedene Form nicht zu verwechseln sind. Bei der Tonkunst giebt es keinen Inhalt gegenüber der Form, weil sie keine Form hat außerhalb dem Inhalt. Betrachten wir dies näher.

Die selbstständige, ästhetisch nicht weiter theilbare, musikalische Gedankeneinheit ist in jeder Composition das Thema. Die primitiven Bestimmungen, die man der Musik als solcher zuschreibt, müssen sich immer am Thema, dem musikalischen Mikrokosmos, nachweisbar finden. Hören wir irgend ein Hauptthema, z. B. zu Beethoven's B-dur-Symphonie. Was ist dessen Inhalt? Was seine Form? Wo fängt diese an, wo hört jene auf? Daß ein bestimmtes Gefühl nicht Inhalt des Satzes sei, hoffen wir dargethan zu haben, und wird in diesem wie in jedem andern concreten Fall nur immer einleuchtender erscheinen. Was also will man den Inhalt nennen? Die Töne selbst? Gewiß; allein sie sind eben schon geformt. Was die Form? Wieder die Töne selbst, — sie aber sind schon erfüllte Form.

Jeder praktische Versuch, in einem Thema Form von Inhalt trennen zu wollen, führt auf Widerspruch oder Willkür. Zum Beispiel: wechselt ein Motiv, das von einem andern Instrument, oder einer höheren Octave wiederholt wird, seinen Inhalt oder seine Form? Behauptet man, wie zumeist geschieht, das Letztere, so bliebe als Inhalt des Motivs bloß die Inter-

vallenreihe als solche, als Schema der Notenköpfe, wie sie in der Partitur dem Auge sich darstellt. Dies ist aber keine musikalische Bestimmtheit, sondern ein Abstractum. Es verhält sich damit, wie mit den gefärbten Glasfenstern eines Pavillons, durch welche man dieselbe Gegend roth, blau, gelb erblicken kann. Diese ändert hierdurch weder ihren Inhalt, noch ihre Form, sondern lediglich die Färbung. Solch zahlloser Farbenwechsel derselben Formen vom grellsten Contrast bis zur feinsten Schattirung ist der Musik ganz eigenthümlich und macht eine der reichsten und ausgebildetsten Seiten ihrer Wirksamkeit aus.

Eine für Clavier entworfene Melodie, die ein Zweiter später instrumentirt, bekommt durch ihn allenfalls eine neue Form, aber nicht erst Form; sie ist schon geformter Gedanke. Noch weniger wird man behaupten wollen, ein Thema ändere durch Transposition seinen Inhalt und behalte die Form, da sich bei dieser Ansicht die Widersprüche verdoppeln und der Hörer augenblicklich erwiedern muß, er erkenne einen ihm bekannten Inhalt, nur „klinge er verändert.“

Bei ganzen Compositionen, namentlich größerer Ausdehnung, pflegt man freilich von deren Form und Inhalt zu sprechen. Dann gebraucht man aber diese Begriffe nicht in ihrem ursprünglich logischen Sinne, sondern schon einer specifisch musikalischen Bedeutung. Die „Form“ einer Symphonie, Ouvertüre, Sonate nennt man die Architectonik der verbundenen Einzeltheile und Gruppen, aus welchen das Tonstück besteht, näher also: die Symmetrie dieser Theile in ihrer Reihenfolge, Contrastirung, Wiederkehr und Durchführung. Als den Inhalt begreift man aber dann die zu solcher Architectonik verarbeiteten Themen. Hier ist also von einem Inhalt als „Gegenstand“ keine Rede mehr, sondern lediglich von einem musikalischen. Bei ganzen Tonstücken wird daher „Inhalt“ und „Form“ in einer künstlerisch angewandten, nicht in der rein logischen Bedeutung gebraucht, wollen wir diese an dem Begriff der Musik legen, so müssen wir nicht an einem ganzen, daher zu-

sammengesetzten Kunstwerk operiren, sondern an dessen letztem, ästhetisch nicht weiter theilbarem Kerne. Dies ist das Thema, oder die Themen. Bei diesen läßt sich in gar keinem Sinne Form und Inhalt trennen. Will man Jemand den „Inhalt“ eines Motivs nahmhast machen, so muß man ihm das Motiv selbst vorspielen. So kann also der Inhalt eines Tonwerks niemals gegenständlich, sondern nur musikalisch aufgefaßt werden, nämlich als das in jedem Musikstück concret Erklingende. Nach dem die Composition formellen Schönheitsgesetzen folgt, so improvisirt sich ihr Verlauf nicht in willkürlich planlosem Schweißen, sondern entwickelt sich in organisch übersichtlicher Allmähigkeit wie reiche Blüten aus Einer Knospe.

Dies ist das Hauptthema, — der wahre Stoff und Inhalt des ganzen Tongebildes. Alles darin ist Folge und Wirkung des Thema's, durch es bedingt und gestaltet, von ihm beherrscht und erfüllt. Es ist das selbstständige Axiom, das zwar augenblicklich befriedigt, aber von unserm Geist bestritten und entwickelt gesehen werden will, was denn in der musikalischen Durchführung, analog einer logischen Entwicklung stattfindet. Wie die Hauptfigur eines Romans bringt der Componist das Thema in die verschiedensten Lagen und Umgebungen, in die wechselndsten Erfolge und Stimmungen, — alles Andere, wenn noch so contrastirend, ist in Bezug darauf gedacht und gestaltet.

Inhaltlos werden wir demnach etwa jenes freieste Präludiren nennen, bei welchem der Spieler, mehr ausruhend als schaffend, sich bloß in Accorden, Arpeggio's, Rosalien ergeht, ohne ein selbstständige Tongestalt bestimmt hervortreten zu lassen. Solch' freie Präludien werden als Individuen nicht erkennbar oder unterscheidbar sein, wir werden sagen dürfen, sie haben (im weiterem Sinne) keinen Inhalt, weil kein Thema.

Das Thema eines Tonstückes ist also sein wesentlicher Inhalt.]

In Aesthetik und Kritik wird auf das Hauptthema einer Composition lange nicht das gehörige Gewicht gelegt. Das Thema allein offenbart schon den Geist, der das ganze Werk

geschaffen. Wenn ein Beethoven die Ouvertüre zur „Leonore“ so anfängt, oder ein Mendelssohn die Ouvertüre zur „Singalshöhle“ so, — da muß jeder Musiker, ohne von der weiteren Durchführung noch eine Note zu wissen, erkennen, vor welchem Palast er steht. Klingt uns aber ein Thema entgegen, wie das zur Faust-Ouvertüre von Donizetti, oder „Louise Miller“ von Verdi, so bedarf es ebenfalls keines Eindringens in das Innere, um uns zu überzeugen, daß wir in der Kneipe sind. In Deutschland legt Theorie und Praxis einen überwiegenden Werth auf die musikalische Durchführung gegenüber dem thematischen Gehalt. Was aber nicht (offenkundig oder versteckt) im Thema ruht, kann später nicht organisch entwickelt werden, und weniger vielleicht in der Kunst der Entwicklung, als in der symphonischen Kraft und Fruchtbarkeit der Themen liegt es, daß unsere Zeit keine Beethove'schen Orchesterwerke mehr aufweist. In fleißiger Verwendung des Geringen kann sich ein kluger Hausvater erproben; ein Fürst muß mit vollen Händen schenken. Es ist auch von der bloßen Durchfuhr in der Musik ebensowenig Jemand reich geworden, als in der Nationalökonomie.

Bei der Frage nach dem Inhalt der Tonkunst muß man sich insbesondere hüten, das Wort in lobender Bedeutung zu nehmen. Daraus, daß die Musik keinen Inhalt (Gegenstand) hat, folgt nicht, daß sie des Gehaltes entbehre. „Geistigen Gehalt“ meinen offenbar diejenigen, welche mit dem Eifer einer Partei für den „Inhalt“ der Musik fechten. Mag man den „Gehalt“ nun mit Goethe (45, 419) als „etwas Mystisches außer und über dem Gegenstand und Inhalt“ eines Dinges begreifen oder dem allgemeinen Verstand gemäßer als die substantiell werthvolle Grundlage, das geistige Substrat überhaupt, immer wird man ihn der Tonkunst zuerkennen, und in ihren höchsten Gebilden als gewaltige Offenbarung bewundern müssen. Die Musik ist ein Spiel, aber keine Spielerei. Gedanken und Gefühle rinzen wie Blut in den Adern des ebenmäßig schönen Tonkörpers: sie sind nicht er, sind auch nicht sichtbar, aber sie beleben ihn. Der Componist dichtet und denkt. Nur dichtet und denkt er,

entrückt aller gegenständlichen Realität, in Tönen. Muß doch diese Trivialität hier ausdrücklich wiederholt sein, weil sie selbst von Denjenigen, die sie principiell anerkennen, in den Consequenzen allzuhäufig verläugnet und verlegt wird. Sie denken sich das Componiren als Uebersetzung eines gedachten Stoffs in Töne, während doch die Töne selbst die unübersehbare Ursprache sind. Daraus, daß der Tondichter gezwungen ist, in Tönen zu denken, folgt ja schon die Inhaltlosigkeit der Tonkunst, indem jeder begriffliche Inhalt in Worten müßte gedacht werden können.

So strenge wir bei der Untersuchung des Inhalts alle Musik über gegebene Texte, als dem reinen Begriff der Tonkunst widersprechend, ausschließen mußten, so unentbehrlich sind die Meisterwerke der Vocalmusik bei der Würdigung des Gehaltes der Tonkunst. Vom einfachen Lied bis zur gestaltenreichen Oper und der altherwürdigen Gottesfeier durch Kirchenmusik hat die Tonkunst nie aufgehört, die theuersten und wichtigsten Bewegungen des Menschengeistes zu theilen und zu verherrlichen.

Nebst der Vindication des geistigen Gehaltes muß noch eine zweite Consequenz nachdrücklich hervorgehoben werden. Die gegenstandlose Formschönheit der Musik hindert sie nicht, ihren Schöpfungen Individualität aufprägen zu können. Die Art der künstlerischen Verarbeitung, so wie die Erfindung gerade dieses Thema's ist in jedem Fall eine so einzige, daß sie niemals in einer höheren Allgemeinheit zerfließen kann, sondern als Individuum dasteht. Ein Motiv von Mozart oder Beethoven ruht so fest und unvermischbar auf eigenen Füßen, wie ein Vers Goethe's, ein Ausspruch Lessing's, eine Statue Thorwaldsen's, ein Bild Overbeck's. Die selbstständigen musikalischen Gedanken (Themen) haben die Sicherheit eines Citats und die Anschaulichkeit eines Gemäldes; sie sind individuell, persönlich, ewig.

Wenn wir daher schon Hegel's Ansicht von der Gehaltlosigkeit der Tonkunst nicht theilen können, so scheint es uns noch irrthümlicher, daß er dieser Kunst nur die Aussprache des „individualitätslosen Innern“ zuweist. Selbst von Hegel's

musikalischem Standpunkt, welcher die wesentliche formende, objective Thätigkeit des Componisten übersteht, die Musik rein als freie Entäußerung der Subjectivität auffassend, folgt nicht die „Individualitätslosigkeit“ derselben, da ja der subjectiv producirende Geist wesentlich individuell erscheint.

Wie die Individualität sich in der Wahl und Bearbeitung der verschiedenen musikalischen Elemente ausprägt, haben wir im 3. Kapitel berührt. Gegenüber dem Vorwurf der Inhaltlosigkeit also hat die Musik Inhalt, allein musikalischen, welcher ein nicht geringerer Funke des göttlichen Feuers ist, als das Schöne jeder andern Kunst. Nur dadurch aber, daß man jeden andern „Inhalt“ der Tonkunst unerbittlich negirt, rettet man deren „Gehalt.“ Denn aus dem unbestimmten Gefühle, worauf sich jener Inhalt im besten Fall zurückführt, ist ihr eine geistige Bedeutung nicht abzuleiten, wohl aber aus der bestimmten Tongestaltung als der freien Schöpfung des Geistes aus geistfähigem, begrifflosem Material.

Dieser geistige Gehalt verbindet nun auch im Gemüth des Hörers das Schöne der Tonkunst mit allen andern großen und schönen Ideen.

