Vom

Muſikaliſch-Schönen.

Vom

Muſikaliſch-Schönen.

Ein Beitrag

zur

Reviſion der Aeſthetik der Tonkunſt.

Von

Dr. Eduard Hanslick

Profeſſor an der Wiener Univerſität.

Dritte verbeſſerte Auflage.

Leipzig,

Rudolph Weigel.

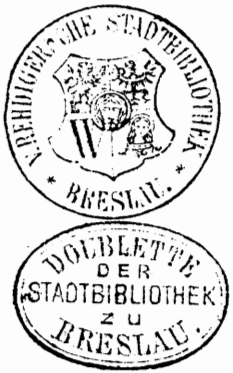
1865.

V. REHDIGER'SCHE STADTBIBLIOTHEK
BRESLAU
DOUBLETTE
DER
STADTBIBLIOTHEK
ZU
BRESLAU

Meinem Freunde und Collegen

Robert Zimmermann

ord. Professor der Philosophie an der Wiener Universität.


K. EHEDIGER'SCHE STADTBIBLIOTHEK
BRESLAU.
DOUBLETTE
DER
STADTBIBLIOTHEK
ZU
BRESLAU.

Vorwort zur dritten Auflage.

Die vorliegende dritte Auflage ſteht zur zweiten (1858) ungefähr in demſelben Verhältniß, welches zwiſchen dieſer und der erſten (1854) obwaltete. Einige weitere Ausführungen und neue Bemerkungen waren die einzige Mitgift, womit ich meine Monographie zu ihrem dritten Pilgergang neu ausſtatten konnte, ſollte deren urſprüngliche Phyſiognomie nicht gänzlich verwiſcht werden. Aus dem Vorwort zur zweiten Auflage muß ich die Verſicherung wiederholen, daß ich der Mängel dieſes Buches mir ſehr lebhaft bewußt bin; allein dergleichen gedankenmäßige Entwicklungen, welche organiſch aus der Ueberzeugung ihres Verfaſſers herauswuchſen, laſſen ſich ſpäterhin mit jedem Jahre ſchwerer umformen. Uebrigens hat das weit über mein Erwarten günſtige Schickſal der beiden erſten Auflagen und der mich hocherfreuende Antheil, mit welchem Männer wie Viſcher, Strauß, Lotze, Lazarus u. A., in neueſter Zeit vor Allem

Helmholtz davon Act nahmen, mich überzeugt, daß meine Ideen auch in der etwas scharfen und rhapsodischen Weise ihres ursprünglichen Auftretens auf gutes Erdreich gefallen sind.

Leidenschaftliche Gegner haben mir mitunter eine vollständige „Polemik" gegen Alles, was Gefühl heißt, aufgedichtet, während jeder unbefangene und aufmerksame Leser doch unschwer erkennt, daß ich nur gegen die falsche Einmischung der Gefühle in die Wissenschaft protestire, also gegen jene ästhetischen Schwärmer kämpfe, die mit der Prätension, den Musiker zu belehren, nur ihre klingenden Opiumträume auslegen. Ich theile vollkommen die Ansicht, daß der letzte Werth des Schönen immer auf unmittelbarer Evidenz des Gefühls beruhen wird. Aber ebenso fest halte ich an der Ueberzeugung, daß man aus all den üblichen Appellationen an das Gefühl nicht ein einziges musikalisches Gesetz ableiten kann.

Diese Ueberzeugung bildet den Einen, den negativen Hauptsatz dieser Untersuchung. Er wendet sich zuerst und vornehmlich gegen die allgemein verbreitete Ansicht, die Musik habe „Gefühle darzustellen." Es ist nicht einzusehen, wie man daraus die „Forderung einer absoluten Gefühllosigkeit der Musik" herleiten will. Die Rose duftet, aber ihr „Inhalt" ist doch nicht „die Darstellung des Duftes;" der Wald verbreitet schattige Kühle, allein er stellt doch nicht „das Gefühl schattiger Kühle dar." Es ist kein müßiges Wortgefecht, wenn ausdrücklich gegen den Begriff „darstellen" vorgegangen wird, denn aus ihm sind die größten Irrthümer der musikalischen Aesthetik entsprungen. Etwas „darstellen" involvirt immer die Vorstellung von zwei getrennten,

verschiedenen Dingen, deren eines erst ausdrücklich durch einen besondern Act auf das andere bezogen wird.

Emanuel Geibel hat durch ein glückliches Bild dies Verhältniß anschaulicher und erfreulicher ausgedrückt, als philosophische Analyse es vermochte, und zwar in dem Distichon:*)

„Warum glückt es dir nie, Musik mit Worten zu schildern?
Weil sie, ein rein Element, Bild und Gedanken verschmäht.
Selbst das Gefühl ist nur wie ein sanft durchscheinender Flußgrund,
Drauf ihr klingender Strom schwellend und sinkend entrollt."

Wenn vielleicht dies schöne Sinngedicht (wie ich vermuthe) obendrein unter dem nachhallenden Eindruck dieser Schrift entstand, so muß sich meine, von poetischen Gemüthern zumeist verketzerte Anschauung doch auch mit wahrer Poesie leidlich vertragen.

Jenem negativen Hauptsatz steht correspondirend der positive gegenüber: die Schönheit eines Tonstücks ist specifisch musikalisch d. h. den Tonverbindungen ohne Bezug auf einen fremden, außermusikalischen Gedankenkreis innewohnend. Es lag in der redlichen Absicht des Verfassers, das „Musikalisch-Schöne" als Lebensfrage unserer Kunst und oberste Norm ihrer Aesthetik vollständig zu beleuchten. Wenn trotzdem das polemische, negirende Element in der Ausführung ein Uebergewicht erlangt, so wird man dieses in Erwägung der besondern Zeitumstände hoffentlich entschuldigen. Als ich diese Abhandlung schrieb, waren die Wortführer der Zukunftsmusik eben am lautesten bei Stimme und mußten wohl Leute von meinem Glaubensbekenntniß zur

*) Neue Gedichte, 1857.

Reaction reizen. Als ich die zweite Auflage veranstaltete, waren eben Liszt's Programm-Symphonien hinzugekommen, welche vollständiger, als es bisher gelungen ist, die selbstständige Bedeutung der Musik abdanken, und diese dem Hörer nur mehr als gestaltentreibendes Mittel eingeben. Seither besitzen wir nun auch Richard Wagner's „Tristan," „Nibelungenring" und seine Lehre von der „unendlichen Melodie," d. h. die zum Princip erhobene Formlosigkeit, die systemisirte Nichtmusik, das auf 5 Notenlinien verschriebene melodische Nervenfieber.

Man möge es mir zu Gute halten, wenn ich angesichts solcher Zeichen keine Neigung fühlte, den polemischen Theil meiner Schrift zu kürzen oder abzuschwächen, sondern im Gegentheil noch dringender auf das Eine und Unvergängliche in der Tonkunst, auf die musikalische Schönheit hinwies, wie sie unsre großen Meister verkörperten und echt musikalische Erfinder auch in aller Zukunft pflegen werden.

Wien, am 6. Jan. 1865.

Ed. H.

Inhalt.

Kapitel I. Seite

Die Gefühlsäſthetik. 1

Kapitel II.

Die „Darſtellung von Gefühlen" iſt nicht Inhalt der Muſik. 16

Kapitel III.

Das Muſikaliſch-Schöne 44

Kapitel IV.

Analyſe des ſubjectiven Eindruckes der Muſik 72

Kapitel V.

Das äſthetiſche Aufnehmen der Muſik gegenüber dem pathologiſchen 96

Kapitel VI.

Die Beziehungen der Tonkunſt zur Natur 114

Kapitel VII.

Die Begriffe „Inhalt" und „Form" in der Muſik . . . 129

I.

Die bisherige Behandlungsweise der musikalischen Aesthetik leidet fast durchaus an dem empfindlichen Mißgriff, daß sie sich nicht sowohl mit der Ergründung dessen, was in der Musik schön ist, als vielmehr mit der Schilderung der Gefühle abgiebt, die sich unser dabei bemächtigen. Diese Untersuchungen entsprechen vollständig dem Standpunkt jener älteren ästhetischen Systeme, welche das Schöne nur in Bezug auf die dadurch wachgerufenen Empfindungen betrachteten und bekanntlich auch die Philosophie des Schönen als eine Tochter der Empfindung (αἴσθησις) aus der Taufe hoben.

An und für sich unphilosophisch, bekommen solche Aesthetiken in ihrer Anwendung auf die ätherischeste der Künste gradezu etwas Sentimentales, das, so erquickend als möglich für schöne Seelen, dem Lernbegierigen äußerst wenig Aufklärung bietet. Wer über das Wesen der Tonkunst Belehrung sucht, der wünscht eben aus der dunklen Herrschaft des Gefühls herauszukommen, und nicht — wie ihm in den meisten Handbüchern geschieht — fortwährend auf das Gefühl verwiesen zu werden.

Der Drang nach einer möglichst objectiven Erkenntniß der Dinge, wie er in unserer Zeit alle Gebiete des Wissens bewegt, muß nothwendig auch an die Erforschung des Schönen

rühren. Diese wird ihm nur dadurch genügen können, daß sie mit einer Methode bricht, welche vom subjectiven Gefühl ausgeht, um nach einem poetischen Spaziergang über die ganze Peripherie des Gegenstandes wieder zum Gefühl zurückzukehren. Sie wird, will sie nicht ganz illusorisch werden, sich der naturwissenschaftlichen Methode wenigstens soweit nähern müssen, daß sie versucht, den Dingen selbst an den Leib zu rücken, und zu forschen, was in diesen, losgelöst von den tausendfältig wechselnden Eindrücken, das Bleibende, Objective sei.

Die Poesie und die bildenden Künste sind in ihrer ästhetischen Erforschung und Begründung dem gleichen Erwerb der Tonkunst weit voraus. Sie sind es insbesondere durch zwei wichtige Gesichtspunkte.

Für's Erste haben ihre Gelehrten größtentheils den Wahn abgelegt, es könne die Aesthetik einer bestimmten Kunst durch bloßes Anpassen des allgemeinen, metaphysischen Schönheitsbegriffs (der doch in jeder Kunst eine Reihe neuer Unterschiede eingeht) gewonnen werden. Die knechtische Abhängigkeit der Special-Aesthetiken unter dem obersten metaphysischen Princip einer allgemeinen Aesthetik weicht immer mehr der Ueberzeugung, daß jede Kunst in ihren eigenen technischen Bestimmungen gekannt, aus sich selbst heraus begriffen sein will. Das „System" macht allmälig der „Forschung" Platz und diese hält fest an dem Grundsatz, daß die Schönheitsgesetze jeder Kunst untrennbar sind von den Eigenthümlichkeiten ihres Materials, ihrer Technik.

Sodann pflegen die Aesthetiken der redenden und der bildenden Künste sowie ihre praktischen Ausläufer, die Kunstkritiken, bereits die Regel festzuhalten, daß in ästhetischen Untersuchungen vorerst das schöne Object und nicht das empfindende Subject zu erforschen ist.

Dieſe ſachliche Richtung ſcheint bezüglich der nichtmuſikaliſchen Künſte jetzt ziemlich allgemein in's künſtleriſche Bewußtſein gedrungen. Es überredet ſich kaum mehr ein Poet oder ein Maler, Rechenſchaft von dem Schönen ſeiner Kunſt gelegt zu haben, wenn er unterſuchte, welche „Gefühle" ſein Drama oder ſeine Landſchaft hervorruft. Er wird der zwingenden Macht nachſpüren, warum das Werk gefällt und weshalb gerade in dieſer und keiner andern Weiſe.

Die Tonkunſt allein ſcheint dieſen heilſamen Standpunkt noch immer nicht erringen zu können. Sie ſcheidet ſtreng ihre theoretiſch-grammatikaliſchen Regeln von den äſthetiſchen Unterſuchungen und liebt es, erſtere ſo trocken verſtändig, letztere ſo lyriſch-ſentimental als möglich zu halten. Sich ihren Inhalt als eine ſelbſtſtändige Art des Schönen klar und ſcharf gegenüber zu ſtellen, war der muſikaliſchen Aeſthetik bisher eine unerſchwingliche Anſtrengung. Statt deſſen treiben da die „Empfindungen" den alten Spuk bei helllichtem Tage fort. Das muſikaliſch Schöne wird nach wie vor nur von Seite ſeines ſubjectiven Eindrucks angeſehen und in Büchern, Kritiken und Geſprächen täglich bekräftigt, daß die Affecte die einzige äſthetiſche Grundlage der Tonkunſt und allein berechtigt ſeien, die Grenzen des Urtheils über dieſelbe abzuſtecken.

Die Muſik — ſo wird uns gelehrt — kann nicht durch Begriffe den Verſtand unterhalten, wie die Dichtkunſt, ebenſowenig durch ſichtbare Formen das Auge, wie die bildenden Künſte, alſo muß ſie den Beruf haben, auf die Gefühle des Menſchen zu wirken. „Die Muſik hat es mit den Gefühlen zu thun." Dieſes „zu Thun haben" iſt einer der charakteriſtiſchen Ausdrücke der bisherigen muſikaliſchen Aeſthetik. Worin der Zuſammenhang der Muſik mit den Gefühlen, beſtimmter Muſikſtücke mit beſtimmten Gefühlen beſtehe, nach

welchen Naturgesetzen er wirke, nach welchen Kunstgesetzen er zu gestalten sei, darüber ließen uns diejenigen vollkommen im Dunkeln, die eben damit „zu thun hatten.“ Gewöhnt man sein Auge ein wenig an dieses Dunkel, so gelangt man dahin, zu entdecken, daß in der herrschenden musikalischen Anschauung die Gefühle eine doppelte Rolle spielen.

Für's Erste wird als *Zweck* und *Bestimmung* der Musik aufgestellt, sie solle Gefühle oder „schöne Gefühle“ erwecken. Für's Zweite bezeichnet man die Gefühle als den *Inhalt*, welchen die Tonkunst in ihren Werken darstellt.

Beide Sätze haben das Aehnliche, daß der eine genau so falsch ist, wie der andere.

Die Widerlegung des ersteren, die meisten musikalischen Handbücher einleitenden Satzes darf uns nicht lange aufhalten. Das Schöne hat überhaupt keinen *Zweck*, denn es ist bloße *Form*, welche zwar nach dem *Inhalt*, mit dem sie erfüllt wird, zu den verschiedensten Zwecken verwandt werden kann, aber selbst keinen andern hat, als sich selbst. Wenn aus der Betrachtung des Schönen angenehme Gefühle für den Betrachter entstehen, so gehen diese das Schöne als solches nichts an. Ich kann wohl dem Betrachter Schönes vorführen in der bestimmten Absicht, daß er daran Vergnügen finden möge, allein diese Absicht hat mit der Schönheit des Vorgeführten selbst nichts zu thun. Das Schöne ist und bleibt schön, auch wenn es keine Gefühle erzeugt, ja wenn es weder geschaut noch betrachtet wird; also zwar nur *für* das Wohlgefallen eines anschauenden Subjects, aber nicht *durch* dasselbe.

Von einem *Zweck* kann also in diesem Sinn auch bei der Musik nicht gesprochen werden, und die Thatsache, daß diese Kunst in einem lebhaften Zusammenhang mit unseren

Gefühlen ſteht, rechtfertigt keineswegs die Behauptung, es liege in dieſem Zuſammenhang ihre äſthetiſche Bedeutung. —

Um dieſes Verhältniß näher zu unterſuchen, müſſen wir vorerſt die Begriffe „Gefühl“ und „Empfindung“ (— gegen deren Verwechſelung im gewöhnlichen Sprachgebrauch nichts einzuwenden iſt —) hier ſtreng unterſcheiden.

Empfindung iſt das Wahrnehmen einer beſtimmten Sinnesqualität: eines Tons, einer Farbe. Gefühl das Bewußtwerden einer Förderung oder Hemmung unſres Seelenzuſtandes, alſo eines Wohlſeins oder Mißbehagens. Wenn ich den Geruch oder Geſchmack eines Dinges, deſſen Form, Farbe oder Ton mit meinen Sinnen einfach wahrnehme (percipire), ſo empfinde ich dieſe Qualitäten; wenn Wehmuth, Hoffnung, Frohſinn oder Haß mich bemerkbar über den gewöhnlichen Seelenzuſtand emporheben oder unter denſelben herabdrücken, ſo fühle ich.*

Das Schöne trifft zuerſt unſere Sinne. Dieſer Weg iſt ihm nicht eigenthümlich, es theilt ihn mit allem überhaupt Erſcheinenden. Die Empfindung iſt Anfang und Bedingung des äſthetiſchen Gefallens und bildet erſt die Baſis des Gefühls, welches ſtets ein Verhältniß und oft die complicirteſten Verhältniſſe vorausſetzt. Empfindungen zu erregen bedarf es nicht der Kunſt, ein einzelner Ton, eine einzelne Farbe kann das. Wie geſagt werden beide Ausdrücke willkürlich vertauſcht, meiſtens aber in älteren Werken „Empfindung“ genannt, was wir als „Gefühl“ bezeichnen. Unſre Gefühle alſo, meinen jene Schriftſteller, ſolle die Muſik erregen

* In dieſer Begriffsbezeichnung ſtimmen die älteren Philoſophen mit den neueren Phyſiologen überein, und wir mußten ſie unbedingt den Benennungen der Hegel'ſchen Schule vorziehen, welche bekanntlich innere und äußere Empfindungen unterſcheidet.

und uns abwechſelnd mit Andacht, Liebe, Jubel, Wehmuth erfüllen.

Solche Beſtimmung hat aber in Wahrheit weder dieſe noch eine andere Kunſt. Die Kunſt hat vorerſt ein Schönes darzuſtellen. Das Organ, womit das Schöne aufgenommen wird, iſt nicht das Gefühl, ſondern die Phantaſie, als die Thätigkeit des reinen Schauens. (Viſcher's Aeſth. §. 384.)

Merkwürdig iſt es, wie die Muſiker und älteren Aeſthetiker ſich nur in dem Contraſt von „Gefühl" und „Verſtand" bewegen, als läge nicht die Hauptſache gerade inmitten dieſes angeblichen Dilemmas. Aus der Phantaſie des Künſtlers entſteigt das Tonſtück für die Phantaſie der Hörers. Freilich iſt die Phantaſie gegenüber dem Schönen nicht blos ein Schauen, ſondern ein Schauen mit Verſtand, d. i. Vorſtellen und Urtheilen, letzteres natürlich mit ſolcher Schnelligkeit, daß die einzelnen Vorgänge uns gar nicht zum Bewußtſein kommen, und die Täuſchung entſteht, es geſchehe unmittelbar, was doch in Wahrheit von vielfach vermittelnden Geiſtesproceſſen abhängt. Das Wort „Anſchauung", längſt von den Geſichtsvorſtellungen auf alle Sinneserſcheinungen übertragen, entſpricht überdies trefflich dem Acte des aufmerkſamen Hörens, welches ja in einem ſucceſſiven Betrachten der Tonformen beſteht. Die Phantaſie iſt dabei keineswegs ein abgeſchloſſenes Gebiet: ſo wie ſie ihren Lebensfunken aus den Sinnesempfindungen zog, ſendet ſie wiederum ihre Radien ſchnell an die Thätigkeit des Verſtandes und des Gefühls aus. Dies ſind für die echte Auffaſſung des Schönen jedoch nur Grenzgebiete.

In reiner Anſchauung genießt der Hörer das erklingende Tonſtück, jedes ſtoffliche Intereſſe muß ihm fern liegen. Ein ſolches iſt aber die Tendenz, Affecte in ſich erregen zu laſſen.

Ausschließliche Bethätigung des Verstandes durch das Schöne verhält sich logisch anstatt ästhetisch, eine vorherrschende Wirkung auf das Gefühl ist noch bedenklicher, nämlich geradezu pathologisch.

Alles das, von der allgemeinen Aesthetik längst entwickelt, gilt gleichmäßig für das Schöne aller Künste. Behandelt man also die Musik als Kunst, so muß man die Phantasie und nicht das Gefühl für die ästhetische Instanz derselben erkennen. Der bescheidene Vordersatz scheint uns darum räthlich, weil bei dem wichtigen Nachdruck, welcher unermüdlich auf die durch Musik zu erzielende Sänftigung der menschlichen Leidenschaften gelegt wird, man in der That oft nicht weiß, ob von der Tonkunst als von einer polizeilichen, einer pädagogischen oder medicinischen Maßregel die Rede ist.

Die Musiker sind aber weniger in dem Irrthume befangen, alle Künste gleichmäßig den Gefühlen vindiciren zu wollen, als sie darin vielmehr etwas specifisch der Tonkunst Eigenthümliches sehen. Die Macht und Tendenz, beliebige Affecte im Hörer zu erwecken, sei es eben, was die Musik vor den übrigen Künsten charakterisire.*

Allein ebensowenig wie wir diese Wirkung als die Aufgabe der Künste überhaupt anerkannten, können wir in ihr das specifische Wesen der Musik erblicken. Einmal festge-

* Wo „Gefühl" nicht einmal von „Empfindung" getrennt wurde, da kann von einem tieferen Eingehen in die Unterschiede des ersteren, um so weniger die Rede sein: sinnliche und intellectuelle Gefühle, die chronische Form der Stimmung, die acute des Affectes Neigung und Leidenschaft sowie die eigenthümlichen Färbungen dieser als „pathos" der Griechen und „passio" der neueren Lateiner, wurden in bunter Mischung nivellirt, und von der Musik lediglich ausgesagt, sie sei speciell die Kunst, Gefühle zu erregen.

halten, daß die Phantaſie das eigentliche Organ des Schönen iſt, wird eine ſecundäre Wirkung auf das Gefühl in jeder Kunſt vorkommen. Bewegt uns nicht ein großes Geſchichtsbild mit der Kraft eines Erlebniſſes? Stimmen uns Raphaels Madonnen nicht zur Andacht, Pouſſins Landſchaften nicht zu ſehnſüchtiger Wanderluſt? Bleibt etwa der Anblick des Straßburger Doms ohne Wirkung auf unſer Gemüth? Die Antwort kann nicht zweifelhaft ſein. Sie gilt ebenſo von der Poeſie, ja von mancher außeräſthetiſchen Thätigkeit, z. B. religiöſer Erbauung, Eloquenz u. a. Wir ſehen, daß die übrigen Künſte ebenfalls ſtark genug auf das Gefühl einwirken. Den angeblich principiellen Unterſchied derſelben von der Muſik müßte man daher auf ein Mehr oder Weniger dieſer Wirkung baſiren. Ganz unwiſſenſchaftlich an ſich, hätte dieſer Ausweg obendrein die Entſcheidung: ob man ſtärker und tiefer fühle bei einer Mozart'ſchen Symphonie oder bei einem Trauerſpiele Shakespeare's, bei einem Gedicht von Uhland oder einem Hummel'ſchen Rondo, füglich Jedermann ſelbſt zu überlaſſen. Meint man aber, die Muſik wirke „unmittelbar" auf das Gefühl, die andern Künſte erſt durch die Vermittlung von Begriffen, ſo fehlt man nur mit andern Worten, weil, wie wir geſehen, die Gefühle auch von dem Muſikaliſch-Schönen nur in zweiter Linie beſchäftigt werden ſollen, unmittelbar nur die Phantaſie. Unzählige Mal wird in muſikaliſchen Abhandlungen die Analogie herbeigerufen, die zweifellos zwiſchen der Muſik und der Baukunſt beſteht. Iſt aber je einem vernünftigen Architekten beigefallen, die Baukunſt habe den Zweck, Gefühle zu erregen, oder es ſeien dieſe der Inhalt derſelben?

Jedes wahre Kunſtwerk wird ſich in irgend eine Beziehung zu unſerm Fühlen ſetzen, keines in eine ausſchließ-

liche. Man ſagt alſo gar nichts für das äſthetiſche Princip der Muſik Entſcheidendes, wenn man ſie durch ihre Wirkung auf das Gefühl charakteriſirt.

Dennoch will man dem Weſen der Muſik immer von *dieſem* Punkte aus beikommen. Dennoch wird ſtets die Beſprechung eines Tonwerks mit der „Empfindung“ angehoben, die es hervorruft, und Lob oder Tadel nach dem Maß der eignen ſubjectiven Affection beſtimmt. Als wenn man das Weſen des Weines ergründete, indem man ſich betrinkt! Die Erkenntniß eines Gegenſtandes und deſſen unmittelbare Wirkung auf unſre Subjectivität ſind himmelweit verſchiedene Dinge, ja man muß der letzteren in eben dem Maße ſich zu entwinden wiſſen, als man der erſteren nahe kommen will. Das Verhalten unſrer Gefühlszuſtände zu irgend einem Schönen iſt vielmehr Gegenſtand der Pſychologie als der Aeſthetik. Sei die Wirkung der Muſik ſo groß oder ſo klein als ſie wolle — von *ihr* darf man nicht ausgehen, wenn man das Weſen dieſer Kunſt zu erforſchen unternimmt. *Hegel* hat erſchöpfend gezeigt, wie die Unterſuchung der „Empfindungen“, welche eine Kunſt erweckt, ganz im Unbeſtimmten ſtehen bleibt und gerade vom eigentlichen, concreten Inhalt abſieht. „Was empfunden wird“, ſagt er, „bleibt eingehüllt in der Form abſtracteſter, einzelner Subjectivität und deshalb ſind auch die Unterſchiede der Empfindung ganz abſtracte, keine Unterſchiede der Sache ſelbſt.“ (Aeſthetik I, 42.)

Eignet der Tonkunſt wirklich eine ſpecifiſche Kraft des Eindruckes (wie wir ſie bald näher betrachten werden), ſo muß man von dieſem Zauber um ſo vorſichtiger abſtrahiren, um an das Weſen ſeiner Urſache zu gelangen. Unterdeſſen vermengt man unabläſſig Gefühlsaffection und muſikaliſche Schönheit, anſtatt ſie in wiſſenſchaftlicher Methode getrennt darzuſtellen.

Man klebt an der unsichern Wirkung musikalischer Erscheinungen anstatt in das Innere der Werke zu dringen und aus den Gesetzen ihres eignen Organismus zu erklären, *was* ihr Inhalt ist, *worin* ihr Schönes besteht. Man beginnt vom subjectiven Eindruck und folgert auf das Wesen der Kunst. Das sind Rückschlüsse vom Unselbstständigen auf das Selbstständige, vom Bedingten auf das Bedingende. Kann überhaupt das Gefühl keine Basis für ästhetische Gesetze sein, so ist obendrein gegen die Sicherheit des *musikalischen* Fühlens Einiges zu bemerken.

Der Zusammenhang eines Tonstückes mit der dadurch hervorgerufenen Gefühlsbewegung ist kein *nothwendig causaler*. Unter verschiedenen Nationalitäten, Temperamenten, Altersstufen und Verhältnissen, ja selbst unter Gleichheit aller dieser Bedingungen bei verschiedenen Individuen, wird dieselbe Musik sehr ungleich wirken. Wir brauchen gar nicht die Indianer und Karaiben zu incommodiren, die gewöhnlich beliebten Hilfstruppen, wenn es sich um die „Verschiedenheit des Geschmacks" handelt, — es genügt *Ein* europäisches Concertpublicum, dessen eine Hälfte in Beethoven's Symphonien seine stärksten, höchsten Regungen geweckt fühlt, während die andere darin nur „schwerfällige Verstandesmusik" und „gar kein Gefühl" findet. In manchem Augenblick regt uns ein Musikstück zu Thränen auf, ein andermal läßt es kalt, und tausend äußere Verschiedenheiten können hinreichen, dessen Wirkung tausendfach zu verändern oder zu annulliren. Der Zusammenhang musikalischer Werke mit gewissen Stimmungen besteht nicht immer, überall, nothwendig, als ein absolut Zwingendes.

Selbst dort, wo wir den wirklich *vorhandenen* Eindruck betrachten, entdecken wir in ihm oft statt des Noth-

wendigen Conventionelles. Nicht blos in Form und Sitte, auch am Denken und Fühlen bildet ſich im Lauf der Zeiten vieles Uebereinſtimmende, Ueberkommene, das uns im Weſen der Dinge ſelbſt zu ſtecken ſcheint, welche dennoch kaum mehr davon wiſſen, als die Buchſtabenzeichen von der Bedeutung, die ſie eben nur für uns haben. Dies iſt beſonders bei Muſikgattungen der Fall, welche beſtimmten äußeren Zwecken dienen, als Kirchen-, Kriegs-, Theatercompoſitionen. In den letzteren findet man eine wahre Terminologie für die verſchiedenſten Gefühle, eine Terminologie, die den Componiſten und Hörern eines Zeitalters ſo geläufig wird, daß ſie im einzelnen Falle nicht den mindeſten Zweifel darüber haben. Spätere Zeiten bekommen ihn aber. Ja, wir begreifen oft kaum, wie unſre Großeltern dieſe Tonreihe für einen adäquaten Ausdruck gerade dieſes Affectes anſehen konnten.

Jede Zeit und Geſittung bringt ein verſchiedenes Hören, ein verſchiedenes Fühlen mit ſich. Die Muſik bleibt dieſelbe, allein es wechſelt ihre Wirkung mit dem wechſelnden Standpunkt conventioneller Befangenheit. Wie leicht und gern ſich unſer Fühlen überdies von den kleinlichſten Kunſtgriffen überliſten läßt, davon erzählen unter Anderm die Inſtrumentalſtücke mit beſondern Mottos oder Ueberſchriften. In den äußerlichſten Clavierſächelchen, worin nichts ſteckt, „eitel Nichts, wohin mein Aug' ſich wendet," iſt man alsbald geneigt, „Sehnſucht nach dem Meere," „Abend vor der Schlacht," „Sommertag in Norwegen" und was des Unſinns mehr iſt, zu erkennen, wenn nur das Titelblatt die Kühnheit beſitzt, ſeinen Inhalt dafür auszugeben. Die Ueberſchriften geben unſerm Vorſtellen und Fühlen eine Richtung, welche wir nur zu oft dem Charakter der Muſik zuſchreiben, eine Leicht-

gläubigkeit, gegen welche der Scherz einer Titelverwechſelung nicht genug empfohlen werden kann.

So beſitzt denn die Wirkung der Muſik auf das Gefühl weder die Nothwendigkeit, noch die Stetigkeit, noch endlich die Ausſchließlichkeit, welche eine Erſcheinung aufweiſen müßte, um ein äſthetiſches Princip begründen zu können.

Die ſtarken Gefühle ſelbſt, welche die Muſik aus ihrem Schlummer wachſingt, und all' die ſüßen, wie ſchmerzlichen Stimmungen, in die ſie uns Halbträumende einlullt, wir möchten ſie nicht um Alles unterſchätzen. Zu den ſchönſten, heilſamſten Myſterien gehört es ja, daß die Kunſt ſolche Bewegungen ohne irdiſchen Anlaß, recht von Gottes Gnaden hervorzurufen vermag. Nur gegen die unwiſſenſchaftliche Verwerthung dieſer Thatſachen für äſthetiſche Principien legen wir Verwahrung ein. Luſt und Trauer können durch Muſik in hohem Grade erweckt werden; das iſt richtig. Nicht in noch höherem vielleicht durch den Gewinnſt des großen Treffers oder die Todeskrankheit eines Freundes? So lange man Anſtand nimmt, deshalb ein Lotterieloos den Symphonien, oder ein ärztliches Bülletin den Ouvertüren beizuzählen, ſo lange darf man auch factiſch erzeugte Affecte nicht als eine äſthetiſche Specialität der Tonkunſt oder eines beſtimmten Tonſtücks behandeln. Es wird einzig auf die ſpecifiſche Art ankommen, wie ſolche Affecte durch Muſik hervorgerufen werden. Wir werden im IV. und V. Kapitel den Einwirkungen der Muſik auf das Gefühl die aufmerkſamſte Betrachtung widmen, und die poſitiven Seiten dieſes merkwürdigen Verhältniſſes unterſuchen. Hier, am Eingang unſrer Schrift, konnte die negative Seite, als Proteſt gegen ein unwiſſenſchaftliches Princip, nicht zu ſcharf hervorgekehrt werden.

Anmerkung. Es dünkt uns für den vorliegenden Zweck kaum nothwendig, den Ansichten, deren Bekämpfung uns beschäftigt, die Namen ihrer Autoren beizusetzen, da diese Ansichten keineswegs die Blüthe eigenthümlicher Ueberzeugungen, sondern vielmehr der Ausdruck einer allgemein gewordenen traditionellen Denkweise sind. Nur um einen Einblick in die ausgebreitete Herrschaft dieser Grundsätze zu gewähren, mögen einige Citate älterer und neuerer Musikschriftsteller hier Platz finden.

Mattheson: „Wir müssen bei jeder Melodie uns eine Gemüthsbewegung (wo nicht mehr als Eine) zum Hauptzweck setzen" (Vollkomm. Capellmeister S. 143.)

Reichardt: „Der Musik Endzweck ist, alle Affecte durch die bloßen Töne und deren Rhythmum, trotz dem besten Redner, rege zu machen." (Vorrede zur „Temperatur.")

J. A. Forkel versteht unter den „Figuren in der Musik" „dasselbe, was sie in der Dichtkunst und Redekunst sind, nämlich der Ausdruck der unterschiedenen Arten, nach welchen sich Empfindungen und Leidenschaften äußern." („Ueber die Theorie der Musik," Göttingen 1777. S. 26.)

J. Mosel definirt die Musik als „die Kunst, bestimmte Empfindungen durch geregelte Töne auszudrücken."

C. F. Michaelis: „Musik ist die Kunst des Ausdrucks von Empfindungen durch Modulation der Töne. Sie ist die Sprache der Affecte" ꝛc. („Ueber den Geist der Tonkunst," 2. Versuch. 1800. S. 29.)

Marpurg: „Der Zweck, den der Componist sich in seiner Arbeit vorsetzen soll, ist die Natur nachzuahmen .... die Leidenschaften nach seinem Willen zu regen .... die Bewegungen der Seele, die Neigungen des Herzens nach dem Leben zu schildern." (Krit. Musikus, 1. Band 1750. 40. Stück.)

W. Heinse: Der Hauptendzweck der Musik ist die Nachahmung oder vielmehr Erregung der Leidenschaften." (Musikal. Dialoge. 1805. S. 30.)

J. J. Engel: „Eine Sinfonie, eine Sonate u. ſ. w. muß die Ausführung einer Leidenſchaft, die aber in mannigfaltige Empfindungen ausbeugt, enthalten.“ („Ueber muſik. Malerei.“ 1780. S. 29.)

J. Ph. Kirnberger: „Ein melodiſcher Satz (Thema) iſt ein verſtändlicher Satz aus der Sprache der Empfindung, der einen empfindſamen Zuhörer die Gemüthslage, die ihn hervorgebracht hat, fühlen läßt.“ (Kunſt des reinen Satzes. II. Theil S. 152.)

Pierer's Univerſallexikon (2. Auflage): „Muſik iſt die Kunſt, durch ſchöne Töne Empfindungen und Seelenzuſtände auszudrücken. Sie ſteht höher als die Dichtkunſt, welche nur (!) mit dem Verſtande erkennbare Stimmungen darzuſtellen vermag, da die Muſik ganz unerklärliche Empfindungen und Ahnungen ausdrückt.“

G. Schilling's Univerſallexikon der Tonkunſt bringt unter dem Artikel „Muſik“ die gleiche Erklärung.

Koch definirt die Muſik als die „Kunſt, ein angenehmes Spiel der Empfindungen durch Töne auszudrücken.“ (Muſ. Lexikon. „Muſik.“)

A. André: „Muſik iſt die Kunſt, Töne hervorzubringen, welche Empfindungen und Leidenſchaften ſchildern, erregen und unterhalten.“ (Lehrbuch der Tonkunſt I.)

Sulzer: „Muſik iſt die Kunſt, durch Töne unſre Leidenſchaften auszudrücken, wie in der Sprache durch Worte.“ (Theorie der ſchönen Künſte.)

J. W. Böhm: „Nicht den Verſtand, nicht die Vernunft, ſondern nur das Gefühlsvermögen beſchäftigen der Saiten harmoniſche Töne.“ (Analyſe des Schönen der Muſik. Wien 1830. S. 62.)

Gottfried Weber: „Die Tonkunſt iſt die Kunſt, durch Töne Empfindungen auszudrücken.“ (Theorie der Tonſetzkunſt, 2. Aufl. I. Bd. S. 15.)

F. Hand: „Die Muſik ſtellt Gefühle dar. Jedes Gefühl und jeder Gemüthszuſtand hat an ſich und ſo auch in der Muſik ſeinen beſondern Ton und Rhythmus.“ „Man kann der Muſik eine weit größere Beſtimmtheit (!) der Darſtellung zuſchreiben, als irgend eine Kunſt beſitzt; denn Gefühle vermag weder der malende Künſtler ſo beſtimmt zu zeichnen, ... noch glückt es dem mimiſchen Darſteller.“ ꝛc. (Aeſthetik der Tonkunſt, I. Band §§. 24. 27.)

Amadeus Autodidaktus: „Die Tonkunſt entquillt und wurzelt nur in der Welt der geiſtigen Gefühle und Empfindungen. Muſikaliſch melodiſche Töne (!) erklingen nicht dem Verſtande, welcher Empfindungen ja nur beſchreibt und zergliedert, ... ſie ſprechen zu dem Gemüth“ ꝛc. (Aphorismen über Muſik. Leipzig 1847. S. 329.)

Fermo Bellini: „Musica è l'arte, che esprime i sentimenti e le passione col mezzo di suoni.“ (Manuale alla Musica. Milano, Riccardi 1853.)

Friedrich Thierſch, Allgemeine Aeſthetik (Berlin 1846) §. 18. S. 101: „Die Muſik iſt die Kunſt, durch Wahl und Verbindung der Töne Gefühle und Stimmungen des Gemüthes auszudrücken oder zu erregen.“

A. v. Dommer: Elemente der Muſik (Leipzig 1862). „Aufgabe der Tonkunſt: Die Tonkunſt ſoll Gefühle und durch das Gefühl Vorſtellungen in uns erregen.“ (S. 174.)

II.

Theils als Consequenz dieser Theorie, welche die Gefühle für das Endziel musikalischer Wirkung erklärt, theils als Correctiv derselben wird der Satz aufgestellt: die Gefühle seien der Inhalt, welchen die Tonkunst darzustellen habe.

Die philosophische Untersuchung einer Kunst drängt zu der Frage nach dem Inhalt derselben. Jeder Kunst eignet ein Kreis von Ideen, welche sie mit ihren Ausdrucksmitteln, als Ton, Wort, Farbe, Stein darstellt. Das einzelne Kunstwerk verkörpert demnach eine bestimmte Idee als Schönes in sinnlicher Erscheinung. Diese bestimmte Idee, die sie verkörpernde Form, und die Einheit beider sind Bedingungen des Schönheitsbegriffs, von welchen keine wissenschaftliche Ergründung irgend einer Kunst sich mehr trennen kann.

Was Inhalt eines Werks der dichtenden oder bildenden Kunst sei, läßt sich mit Worten ausdrücken und auf Begriffe zurückführen. Wir sagen: dies Bild stellt ein Blumenmädchen vor, diese Statue einen Gladiator, jenes Gedicht eine That Roland's. Das mehr oder minder vollkommene Aufgehen des so bestimmten Inhalts in der künstlerischen Erscheinung begründet dann unser Urtheil über die Schönheit des Kunstwerks.

Als Inhalt der Musik hat man ziemlich einverständ-

lich die ganze Stufenleiter menſchlicher Gefühle genannt, weil man in dieſen den Gegenſatz zu begrifflicher Beſtimmtheit und daher die richtige Unterſcheidung von dem Ideal der bildenden und dichtenden Kunſt gefunden glaubte. Demnach ſeien die Töne und ihr kunſtreicher Zuſammenhang blos Material, Ausdrucksmittel, wodurch der Componiſt die Liebe, den Muth, die Andacht, das Entzücken darſtellt. Dieſe Gefühle in ihrer reichen Mannigfaltigkeit ſeien die Idee, welche den irdiſchen Leib des Klanges angethan, um als muſikaliſches Kunſtwerk auf Erden zu wandeln. Was uns an einer reizenden Melodie, einer ſinnigen Harmonie ergötzt und erhebt, ſei nicht dieſe ſelbſt, ſondern was ſie bedeutet: das Flüſtern der Zärtlichkeit, das Stürmen der Kampfluſt.

Um auf feſten Boden zu gelangen, müſſen wir vorerſt ſolche altverbundene Metaphern ſchonungslos trennen: Das Flüſtern? Ja; — aber keineswegs der „Sehnſucht;" das Stürmen? Allerdings, doch nicht der „Kampfluſt." In der That beſitzt die Muſik das Eine ohne das Andre; ſie kann flüſtern, ſtürmen, rauſchen, — das Lieben und Zürnen aber trägt nur unſer eigenes Herz in ſie hinein.

Die Darſtellung eines beſtimmten Gefühls oder Affectes liegt gar nicht in dem eigenen Vermögen der Tonkunſt.

Es ſtehen nämlich die Gefühle in der Seele nicht iſolirt da, ſo daß ſie ſich aus ihr gleichſam herausheben ließen von einer Kunſt, welcher die Darſtellung der übrigen Geiſtesthätigkeiten verſchloſſen iſt. Sie ſind im Gegentheil abhängig von phyſiologiſchen und pathologiſchen Vorausſetzungen, ſind bedingt durch Vorſtellungen, Urtheile, kurz durch eben das ganze Gebiet verſtändigen und vernünftigen Denkens, welchem man das Gefühl ſo gern als ein Gegenſätzliches gegenüberſtellt.

STADTBIBLIOTHEK BRESLAU.

Was macht denn ein Gefühl zu dieſem beſtimmten Gefühl? Zur Sehnſucht, Hoffnung, Liebe? Etwa die bloße Stärke oder Schwäche, das Wogen der innern Bewegung? Gewiß nicht. Dieſe kann bei verſchiedenen Gefühlen gleich ſein und auch wieder bei demſelben Gefühl, in mehreren Individuen, zu andern Zeiten verſchieden. Nur auf Grundlage einer Anzahl — im Momente ſtarken Fühlens vielleicht unbewußter — Vorſtellungen und Urtheile kann unſer Seelenzuſtand ſich zu eben dieſem beſtimmten Gefühl verdichten. Das Gefühl der Hoffnung iſt untrennbar von der Vorſtellung eines glücklicheren Zuſtandes, welcher kommen ſoll und mit dem gegenwärtigen verglichen wird. Die Wehmuth vergleicht ein vergangenes Glück mit der Gegenwart. Das ſind ganz beſtimmte Vorſtellungen, Begriffe. Ohne ſie, ohne dieſen Gedankenapparat kann man das gegenwärtige Fühlen nicht „Hoffnung," nicht „Wehmuth" nennen, er macht ſie dazu. Abſtrahirt man von ihm, ſo bleibt eine unbeſtimmte Bewegung, allenfalls die Empfindung allgemeinen Wohlbefindens, oder Mißbehagens. Die Liebe kann ohne die Vorſtellung einer geliebten Perſönlichkeit, ohne den Wunſch und das Streben nach der Beglückung, Verherrlichung, dem Beſitz dieſes Gegenſtandes nicht gedacht werden. Nicht die Art der bloßen Seelenbewegung, ſondern ihr begrifflicher Kern, ihr wirklicher, hiſtoriſcher Inhalt macht ſie zur Liebe. Ihrer Dynamik nach kann dieſe ebenſogut ſanft als ſtürmiſch, ebenſowohl froh als ſchmerzlich auftreten und bleibt doch immer Liebe. Dieſe Betrachtung allein reicht hin, zu zeigen, daß Muſik nur jene verſchiedenen begleitenden Adjectiva ausdrücken könne, nie das Subſtantivum, die Liebe, ſelbſt. Ein beſtimmtes Gefühl (noch mehr eine Leidenſchaft und ein Affect) exiſtirt als ſolches niemals ohne einen wirklichen hiſtoriſchen

Inhalt, der eben nur in Begriffen dargelegt werden kann. Begriffe kann die Muſik als „unbeſtimmte Sprache“ zugeſtandener Weiſe nicht wiedergeben — iſt nicht die Folgerung pſychologiſch unablehnbar, daß ſie auch beſtimmte Gefühle nicht auszudrücken vermag? Die Beſtimmtheit der Gefühle ruht ja gerade in deren begrifflichem Kern.

Wie es komme, daß Muſik dennoch Gefühle, wie Wehmuth, Frohſinn u. dgl. erregen kann (nicht muß), das wollen wir ſpäter, wo vom ſubjectiven Eindruck der Muſik die Rede ſein wird, unterſuchen. Hier mußte blos theoretiſch feſtgeſtellt werden, ob die Muſik fähig ſei, ein beſtimmtes Gefühl darzuſtellen? Die Frage war zu verneinen, da die Beſtimmtheit der Gefühle von concreten Vorſtellungen und Begriffen nicht getrennt werden kann, welche letztere außer dem Geſtaltungsbereich der Muſik liegen. — Einen Kreis von Ideen hingegen kann die Muſik mit ihren eigenſten Mitteln reichlichſt darſtellen. Dies ſind unmittelbar alle diejenigen, welche auf hörbare Veränderungen der Zeit, der Kraft, der Proportionen ſich beziehen, alſo die Idee des Anſchwellenden, des Abſterbenden, des Eilens, Zögerns, des künſtlich Verſchlungenen, des einfach Begleitenden u. dgl. — Es kann ferner der äſthetiſche Ausdruck einer Muſik anmuthig genannt werden, ſanft, heftig, kraftvoll, zierlich, friſch: lauter Ideen, welche in Tonverbindungen eine entſprechende ſinnliche Erſcheinung finden können. Wir können dieſe Eigenſchaftswörter daher unmittelbar von muſikaliſchen Bildungen gebrauchen, ohne an die ethiſche Bedeutung zu denken, welche ſie für das menſchliche Seelenleben haben, und die eine geläufige Ideenaſſociation ſo ſchnell zur Muſik heranbringt, ja mit den rein muſikaliſchen Eigenſchaften unter der Hand zu verwechſeln pflegt.

Die Ideen, welche der Componiſt darſtellt, ſind vor Allem und zuerſt rein muſikaliſche. Seiner Phantaſie erſcheint eine beſtimmte ſchöne Melodie. Sie ſoll nichts Anderes ſein, als ſie ſelbſt. Wie aber jede concrete Erſcheinung auf ihren höheren Gattungsbegriff, auf die ſie zunächſt erfüllende Idee hinweiſt, und ſo fort immer höher und höher bis zur abſoluten Idee, ſo geſchieht es auch mit den muſikaliſchen Ideen. So wird z. B. dieſes ſanfte, harmoniſch ausklingende Adagio die Idee des Sanften, Harmoniſchen überhaupt zur ſchönen Erſcheinung bringen. Die allgemeine Phantaſie, welche gern die Ideen der Kunſt in Bezug zum eigenen, menſchlichen Seelenleben ſetzt, wird dies Ausklingen noch höher z. B. als den Ausdruck milder Reſignation eines in ſich verſöhnten Gemüthes auffaſſen, und kann vielleicht ſofort bis zur Ahnung eines ewigen, jenſeitigen Friedens aufſteigen.

Auch die Poeſie und bildende Kunſt ſtellen vorerſt ein Concretes dar. Erſt mittelbar kann das Bild einer Blumenverkäuferin auf die allgemeinere Idee mädchenhafter Zufriedenheit und Anſpruchsloſigkeit, ein beſchneiter Kirchhof auf die Idee der irdiſchen Vergänglichkeit hinaufweiſen. Gerade ſo, nur mit ungleich unſicherer und willkürlicher Deutung kann der Hörer in dieſem Muſikſtück die Idee jugendlichen Genügens, in jenem die Idee der Vergänglichkeit heraushören; allein ebenſowenig als in den genannten Bildern ſind dieſe abſtracten Ideen der Inhalt des muſikaliſchen Werkes; von einer Darſtellung des „Gefühls der Vergänglichkeit," des „Gefühls der jugendlichen Genügſamkeit" kann nun vollends keine Rede ſein.

Es giebt Ideen, welche durch die Tonkunſt vollkommen repräſentirt werden und trotzdem nicht als Gefühl vorkommen, ſowie umgekehrt Gefühle von ſolcher Miſchung

das Gemüth bewegen können, daß ſie in keiner durch Muſik darſtellbaren Idee ihre adäquate Bezeichnung finden.

Was kann alſo die Muſik von den Gefühlen darſtellen, wo nicht deren Inhalt?

Nur das Dynamiſche derſelben. Sie vermag die Bewegung eines pſychiſchen Vorganges nach den Momenten: ſchnell, langſam, ſtark, ſchwach, ſteigernd, fallend nachzubilden. Bewegung iſt aber nur eine Eigenſchaft, ein Moment des Gefühls, nicht dieſes ſelbſt. Gemeiniglich glaubt man, das darſtellende Vermögen der Muſik genügend zu begrenzen, wenn man behauptet, ſie könne keineswegs den Gegenſtand eines Gefühles bezeichnen, wohl aber das Gefühl ſelbſt, z. B. nicht das Object einer beſtimmten Liebe, wohl aber „Liebe.“ Sie kann dies in Wahrheit ebenſowenig. Nicht Liebe, ſondern nur eine Bewegung kann ſie ſchildern, welche bei der Liebe, oder auch einem andern Affect vorkommen kann, immer jedoch das Unweſentliche ſeines Charakters iſt. „Liebe“ iſt ein abſtracter Begriff, ſo gut wie „Tugend“ und „Unſterblichkeit“. Die Verſicherung der Theoretiker, Muſik habe keine abſtracten Begriffe darzuſtellen, iſt überflüſſig; denn keine Kunſt kann dies. Daß nur Ideen, d. i. lebendig gewordene Begriffe Inhalt künſtleriſcher Verkörperung ſind, verſteht ſich von ſelbſt.* Aber auch die Ideen, oder die Idee der Liebe, des Zornes, der Furcht können Inſtrumentalwerke nicht zur Erſcheinung bringen, weil zwiſchen jenen Ideen und ſchönen Tonverbindungen kein nothwendiger Zuſammenhang beſteht.

* Viſcher (Aeſth. §. 11 Anmerkung) definirt die beſtimmten Ideen als die Reiche des Lebens, ſofern ihre Wirklichkeit als ihrem Begriff entſprechend gedacht wird. Denn Idee bezeichnet immer den in ſeiner Wirklichkeit rein und mangellos gegenwärtigen Begriff.

Welches Moment dieſer Ideen iſt's denn alſo, deſſen die Muſik ſich in der That ſo wirkſam zu bemächtigen weiß? Es iſt die Bewegung (natürlich in dem weiteren Sinne, der auch das Anſchwellen und Abſchwächen des einzelnen Tones oder Accordes als „Bewegung" auffaßt). Sie bildet das Element, welches die Tonkunſt mit den Gefühlszuſtänden gemeinſchaftlich hat, und das ſie ſchöpferiſch in tauſend Abſtufungen und Gegenſätzen zu geſtalten vermag.

Der Begriff der Bewegung iſt bisher in den Unterſuchungen des Weſens und der Wirkung der Muſik auffallend vernachläſſigt worden; er dünkt uns der wichtigſte und fruchtbarſte. —

Was uns außerdem in der Muſik beſtimmte Seelenzuſtände zu malen ſcheint, iſt durchaus ſymboliſch.

Wie die Farben, ſo beſitzen nämlich die Töne ſchon von Natur aus und in ihrer Vereinzelung ſymboliſche Bedeutung, welche außerhalb und vor aller künſtleriſchen Abſicht wirkt. Jede Farbe athmet eigenthümlichen Charakter: ſie iſt uns keine bloße Ziffer, welche durch den Künſtler lediglich eine Stellung erhält, ſondern eine Kraft, ſchon von Natur aus in ſympathetiſchen Zuſammenhang mit gewiſſen Stimmungen geſetzt. Wer kennt nicht die Farbendeutungen, wie ſie in ihrer Einfachheit gang und gäbe, oder durch feinere Geiſter zu poetiſchem Raffinement gehoben werden? Wir verbinden Grün mit dem Gefühl der Hoffnung, Blau mit der Treue. Roſenkranz erkennt in Rothgelb „anmuthige Würde," in Violett „philiſterhafte Freundlichkeit" u. ſ. w. (Pſychologie, 2. Aufl. S. 102.)

In ähnlicher Weiſe ſind uns die elementaren Stoffe der Muſik: Tonarten, Accorde und Klangfarben ſchon an ſich Charaktere. Wir haben auch eine nur zu geſchäftige Aus-

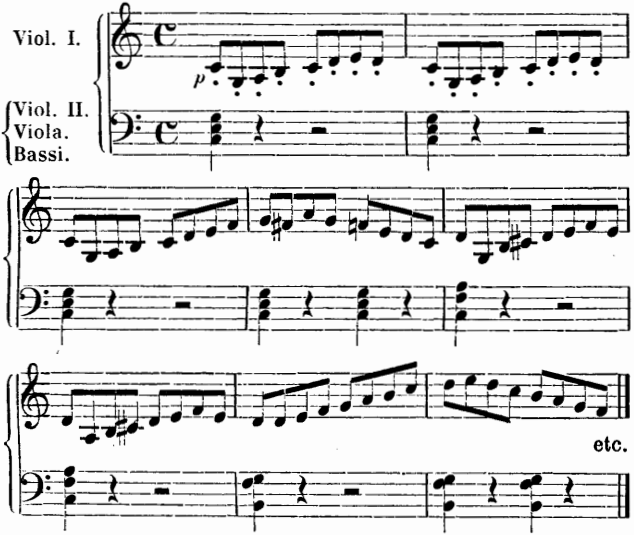
legekunst für die Bedeutung musikalischer Elemente; Schubart's Symbolik der Tonarten bietet in ihrer Art ein Seitenstück zu Goethe's Deutung der Farben. Es folgen jedoch diese Elemente (Töne, Farben) in ihrer künstlerischen Verwendung ganz anderen Gesetzen, als jener Ausdruck ihrer isolirten Erscheinung. So wenig auf einem Historienbild jedes Roth uns Freude, jedes Weiß Unschuld bedeutet, ebensowenig wird in einer Symphonie alles As-dur uns eine schwärmerische, alles H-moll eine menschenfeindliche Stimmung erwecken, oder jeder Dreiklang Befriedigung, jeder verminderte Septaccord Verzweiflung. Auf ästhetischem Boden neutralisiren sich derlei elementare Selbstständigkeiten unter der Gemeinsamkeit höherer Gesetze. Von einem Ausdrücken oder Darstellen ist solche Naturbeziehung weit entfernt. „Symbolisch" nannten wir sie, indem sie den Inhalt keineswegs unmittelbar darstellt, sondern eine von diesem wesentlich verschiedene Form bleibt. Wenn wir im Gelben Eifersucht, in G-dur Heiterkeit, in der Cypresse Trauer sehen, so hat diese Deutung einen physiologisch-psychologischen Zusammenhang mit Bestimmtheiten dieser Gefühle, allein es hat ihn eben nur unsere Deutung, nicht die Farbe, die Pflanze, der Ton an und für sich. Man kann daher weder von einem Accord an sich sagen, er stelle ein bestimmtes Gefühl dar, noch weniger thut er das im Zusammenhang des Kunstwerkes.

Ein anderes Mittel zu dem angeblichen Zweck, außer der Analogie der Bewegung und der Symbolik der Töne, hat die reine Musik nicht.

Läßt sich somit ihr Unvermögen, bestimmte Gefühle darzustellen, leicht aus der Natur der Töne deduciren, so scheint es fast unbegreiflich, daß es auf dem Erfahrungswege nicht noch viel schneller ins allgemeine Bewußtsein gedrungen ist.

Versuche Jemand, dem noch so viel Gefühlssaiten aus einem Instrumentalstück anklingen, mit klaren Gründen nachzuweisen, welcher Affect den Inhalt desselben bilde? Die Probe ist unerläßlich. — Hören wir z. B. Beethoven's Ouvertüre zu „Prometheus" Was das aufmerksame Ohr des Kunstfreundes in stetiger Folge aus ihr vernimmt, ist ungefähr Folgendes: Die Töne des 1. Tactes perlen rasch und leise aufwärts, wiederholen sich genau im 2.; der 3. und 4. Tact führen denselben Gang in größerem Umfang weiter, die Tropfen des in die Höhe getriebenen Springbrunnens perlen herab, um in den nächsten vier Tacten dieselbe Figur und dasselbe Figurenbild auszuführen. Vor dem geistigen Sinn des Hörers erbaut sich also in der Melodie die Symmetrie zwischen dem 1. und dem 2. Tacte, dann dieser beiden Tacte zu den zwei folgenden, endlich der vier ersten Tacte als Eines großen Bogens gegen den gleich großen correspondirenden der folgenden vier Tacte. Der den Rhythmus markirende Baß bezeichnet den Anfang der ersten drei Tacte mit je einem Schlag, den vierten mit zwei Schlägen, in gleicher Weise bei den folgenden vier Tacten. Hier ist also der vierte Tact gegen die drei ersten eine Verschiedenheit, welche durch die Wiederholung in den nächsten vier Tacten symmetrisch wird und das Ohr als ein Zug der Neuheit im alten Gleichgewicht erfreut. Die Harmonie in dem Thema zeigt uns wieder das Correspondiren Eines großen mit zwei kleinen Bogen: dem C-dur-Dreiklang in den vier ersten Tacten entspricht der Secundaccord im fünften und sechsten, dann der Quintsext-Accord im siebenten und achten Tact. Dies wechselseitige Correspondiren zwischen Melodie, Rhythmus und Harmonie erzeugt ein symmetrisches und doch abwechslungsvolles Bild, welches durch die Klangfarben der verschiedenen

Inſtrumente und den Wechſel der Tonſtärke noch reichere Lichter und Schatten erhält.



Einen weiteren Inhalt als den eben ausgedrückten vermögen wir durchaus nicht in dem Thema zu erkennen, am wenigſten ein Gefühl zu nennen, welches es darſtellte oder im Hörer erwecken müßte. Solche Zergliederung macht ein Gerippe aus blühendem Körper, geeignet, alle Schönheit, aber auch alle falſche Deutelei zu zerſtören.

Wie mit dieſem, ganz zufällig gewählten Motiv geht es mit jedem andern Inſtrumentalthema. Eine große Klaſſe von Muſikfreunden hält es blos für einen charakteriſtiſchen Fehler der „claſſiſchen“ Muſik, den Affecten abhold zu ſein, und giebt von vornherein zu, daß Niemand in einer der 48

Fugen und Präludien aus J. S. Bach's „wohltemperirtem Clavier" ein Gefühl werde nachweisen können, das den Inhalt derselben bilde. Gut, — der Beweis wäre dadurch schon hergestellt, daß die Musik nicht Gefühle erwecken oder zum Gegenstand haben muß. Das ganze Gebiet der Figuralmusik fiele hinweg. Müssen aber große, historisch wie ästhetisch begründete Kunstgattungen ignorirt werden, um einer Theorie Haltbarkeit zu erschleichen, dann ist diese falsch. Ein Schiff muß untergehen, sobald es auch nur Ein Leck hat.

Wem dies nicht genügt, der mag ihr immerhin den ganzen Boden ausschlagen. Er spiele das Thema irgend einer Mozart'schen oder Haydn'schen Symphonie, eines Beethoven'schen Adagio's, eines Mendelssohn'schen Scherzo's, eines Schumann'schen oder Chopin'schen Clavierstückes, den Stamm unserer gehaltvollsten Musik; oder auch die populärsten Ouvertürenmotive von Auber, Donizetti, Flotow. Wer tritt hinzu und getraut sich, ein bestimmtes Gefühl als Inhalt dieser Themen aufzuzeigen? Der Eine wird „Liebe" sagen. Möglich. Der Andere meint „Sehnsucht." Vielleicht. Der Dritte fühlt „Andacht." Niemand kann das widerlegen. Und so fort. Heißt dies nun ein bestimmtes Gefühl *darstellen*, wenn Niemand weiß, *was* eigentlich dargestellt wird? Ueber die *Schönheit* und Schönheiten des Musikstücks werden wahrscheinlich Alle übereinstimmend denken, von dem *Inhalt* Jeder verschieden. *Darstellen* heißt aber einen Inhalt klar, anschaulich produciren, ihn uns vor Augen „daher stellen." Wie mag man nun dasjenige als das von einer Kunst *Dargestellte* bezeichnen, welches, das ungewisseste, vieldeutigste Element derselben, einem ewigen Streit unterworfen ist?

Wir haben absichtlich *Instrumentalsätze* zu Beispielen gewählt. Denn nur was von der Instrumentalmusik

behauptet werden kann, gilt von der Tonkunſt als ſolcher. Wenn irgend eine allgemeine Beſtimmtheit der Muſik unterſucht wird, etwas ſo ihr Weſen und ihre Natur kennzeichnen, ihre Grenzen und Richtung feſtſtellen ſoll, ſo kann nur von der Inſtrumentalmuſik die Rede ſein. Was die Inſtrumentalmuſik nicht kann, von dem darf nie geſagt werden, die Muſik könne es; denn nur ſie iſt reine, abſolute Tonkunſt. Ob man nun die Vocal- oder die Inſtrumentalmuſik an Werth und Wirkung vorziehen wolle, — eine unwiſſenſchaftliche Procedur, bei der meiſt flache Willkür das Wort führt — man wird ſtets einräumen müſſen, daß der Begriff „Tonkunſt" in einem auf Textworte componirten Muſikſtück nicht rein aufgehe. In einer Vocalcompoſition kann die Wirkſamkeit der Töne nie ſo genau von jener der Worte, der Handlung, der Decoration getrennt werden, daß die Rechnung der verſchiedenen Künſte ſich ſtreng ſondern ließe. Sogar Tonſtücke mit beſtimmten Ueberſchriften oder Programmen müſſen wir ablehnen, wo es ſich um den „Inhalt" der Muſik handelt. Die Vereinigung mit der Dichtkunſt erweitert die Macht der Muſik, aber nicht ihre Grenzen.

Wir haben in der Vocalcompoſition ein untrennbar verſchmolzenes Product vor uns, aus dem es nicht mehr möglich iſt, die Größe der einzelnen Factoren zu beſtimmen. Wenn es ſich um die Wirkung der Dichtkunſt handelt, ſo wird es Niemand einfallen, die Oper als Beleg hervorzuheben; es braucht größerer Verleugnung, aber nur derſelben Einſicht, um bei den Grundbeſtimmungen muſikaliſcher Aeſthetik ein Gleiches zu thun.

Die Vocalmuſik illuminirt die Zeichnung des Gedichts.*

* Dieſen bekannten bildlichen Ausdruck können wir hier als

Wir haben in den musikalischen Elementen Farben von größter Pracht und Zartheit erkannt, von symbolischer Bedeutsamkeit obendrein. Sie werden vielleicht ein mittelmäßiges Gedicht zur innigsten Offenbarung des Herzens umwandeln. Trotzdem sind es die Töne nicht, welche in einem Gesangsstücke darstellen, sondern der Text. Die Zeichnung, nicht das

---

zutreffend gebrauchen, wo es sich noch, abgesehen von jeder ästhetischen Forderung, blos um das abstracte Verhalten der Musik zu Textworten überhaupt und damit um die Entscheidung handelt, von welchem dieser beiden Factoren die selbstständige, maßgebende Bestimmung des Inhalts (Gegenstandes) ausgehe. Sobald es sich aber nicht mehr um dies Was, sondern um das Wie der musikalischen Leistungen handelt, hört der Satz auf passend zu sein. Nur im logischen (wir hätten beinahe gesagt im „juristischen") Sinn ist der Text Hauptsache, die Musik Accessorium, die ästhetische Anforderung an den Componisten geht viel höher, sie verlangt selbstständige (wenn gleich untrennbare) musikalische Schönheit. Fragt es sich also nicht mehr abstract, was die Musik, indem sie Textworte behandelt, thut, sondern wie sie es im wirklichen Falle thun soll, so darf man ihre Abhängigkeit vom Gedicht nicht in gleich enge Schranken bannen, wie sie der Zeichner dem Coloristen zieht. Seit Gluck in der großen, nothwendigen Reaction gegen die melodischen Uebergriffe der Italiener nicht auf, sondern hinter die rechte Mitte zurückschritt (genau wie heutzutage Richard Wagner thut), wird der in der Dedication zur „Alceste" ausgesprochene Satz, es sei der Text die „richtige und wohlangelegte Zeichnung," welche die Musik lediglich zu coloriren habe, unabläßig nachgebetet. Wenn die Musik nicht in viel großartigerem, als blos colorirendem Sinne das Gedicht behandelt, wenn sie nicht — selbst Zeichnung und Farbe zugleich — etwas ganz Neues hinzubringt, das in ureigner Schönheitskraft blättertreibend die Worte zum bloßen Epheuspalier umschafft: dann hat sie höchstens die Staffel der Schülerübung oder Dilettantenfreude erklommen, die reine Höhe der Kunst nimmermehr.

Colorit beſtimmt den dargeſtellten Gegenſtand. Wir appelliren an das Abſtractionsvermögen des Hörers, das ſich irgend eine dramatiſch wirkſame Melodie abgelöſt von aller dichteriſchen Beſtimmung rein muſikaliſch vorſtellen wolle. Man wird z. B. in einer ſehr wirkſamen dramatiſchen Melodie, welche Zorn auszudrücken hat, an und für ſich keinen weiteren pſychiſchen Ausdruck finden, als den einer raſchen, leidenſchaftlichen Bewegung. Worte einer leidenſchaftlichen, bewegten Liebe, alſo das gerade Gegentheil, werden vielleicht gleich richtig durch dieſelbe Melodie interpretirt ſein.

Als die Arie des Orpheus:

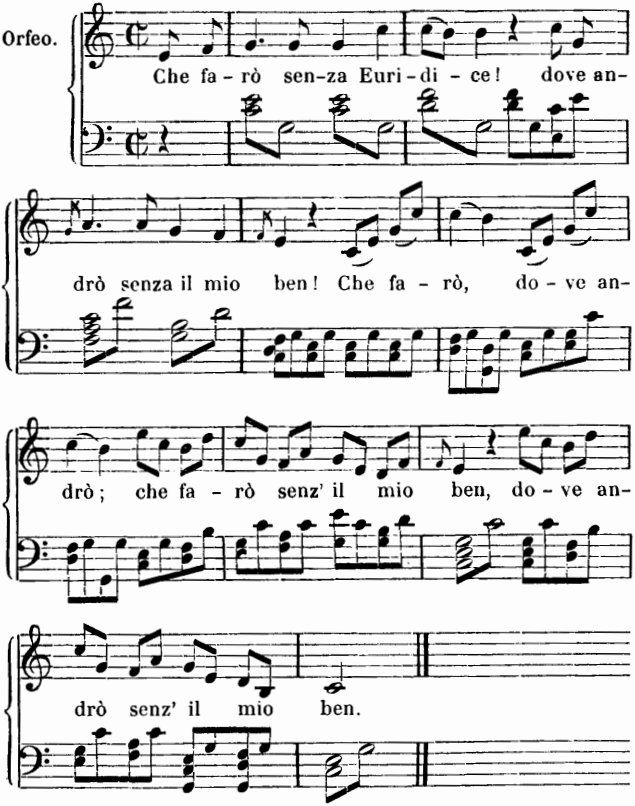
„J'ai perdu mon Eurydice
Rien n'égale mon malheur“

Tauſende (und darunter Männer wie Rouſſeau) zu Thränen rührte, bemerkte ein Zeitgenoſſe Glucks, Boyé, daß man dieſer Melodie ebenſo gut, ja weit richtiger die entgegengeſetzten Worte unterlegen könnte:

„J'ai trouvé mon Eurydice
Rien n'égale mon bonheur.“

Wir ſetzen den Anfang der Arie, der Kürze wegen mit Clavierbegleitung, doch genau nach der italieniſchen Originalpartitur her:

Vivace con disperazione.



Wir ſind zwar durchaus nicht der Meinung, daß in dieſem Falle der Componiſt ganz freizuſprechen ſei, indem die Muſik für den Ausdruck ſchmerzlichſter Traurigkeit gewiß weit beſtimmtere Töne beſitzt. Allein wir wählen aus Hunderten gerade dies Beiſpiel, einmal weil es den Meiſter trifft, dem

die größte Genauigkeit im dramatischen Ausdruck zugeschrieben wird, sodann weil mehrere Generationen an dieser Melodie das Gefühl höchsten Schmerzes bewunderten, das die mit ihr verbundenen Worte aussprechen.

Allein auch weit bestimmtere und ausdrucksvollere Gesangsstellen werden, losgelöst von ihrem Text, uns höchstens rathen lassen, welches Gefühl sie ausdrücken. Sie gleichen Silhouetten, deren Original wir meistens erst erkennen, wenn man uns gesagt hat, wer das sei.

Was hier an Einzelnem gezeigt wurde, erweist sich ebenso an größerem und größtem Umfang. Man hat ganzen Gesangstücken oft andere Texte unterlegt. Wenn man Meyerbeer's „Hugenotten" mit Veränderung des Schauplatzes, der Zeit, der Personen, der Begebenheit und der Worte als „Ghibellinen in Pisa" aufführt, so stört ohne Zweifel die ungeschickte Mache, die dramatische Lahmheit einer solchen Umarbeitung, allein der rein musikalische Ausdruck wird nicht im Mindesten beleidigt. Und doch soll das religiöse Gefühl, der Glaubensfanatismus geradezu die Springfeder der „Hugenotten" bilden, welche in den „Ghibellinen" ganz entfällt. Der Choral Luther's darf hier nicht eingewendet werden: er ist ein Citat. Als Musik paßt er zu jeder Confession. — Hat der Leser nie das fugirte Allegro aus der Ouvertüre zur „Zauberflöte" als Vocalquartett sich zankender Handelsjuden gehört? Mozart's Musik, an der nicht eine Note geändert ist, paßt zum Entsetzen gut auf den niedrigkomischen Text, und man kann sich in der Oper nicht herzlicher an dem Ernst der Composition erfreuen, als man hier über die Komik derselben lachen muß. Derlei Belege für das weite Gewissen jedes musikalischen Motivs und jedes menschlichen Affectes ließen sich zahllos vorbringen. Die Stim-

mung religiöſer Andacht gilt mit Recht für eine der muſikaliſch am wenigſten vergreifbaren. Nun giebt es unzählige deutſche Dorf- oder Marktkirchen, wo zur heil. Wandlung das „Alphorn" von Proch oder die Schlußarie aus der „Somnambule" (mit dem koketten Decimenſprung „in meine Arme") oder Aehnliches auf der Orgel vorgetragen wird. Jeder Deutſche, der nach Italien kommt, hört mit Staunen in den Kirchen die bekannteſten Opernmelodien von Roſſini, Bellini, Donizetti und Verdi. Dieſe und noch weltlichere Stücke, wenn ſie nur halbwegs placiden Charakters klingen, ſind weit entfernt, die Gemeinde in ihrer Andacht zu ſtören, im Gegentheil pflegt Alles aufs Aeußerſte erbaut zu ſein. Wäre die Muſik an ſich im Stande, religiöſe Andacht als Inhalt darzuſtellen, ſo würde ſolch ein quid pro quo ebenſo unmöglich ſein, als daß der Prediger ſtatt ſeiner Exhorte eine Tieck'ſche Novelle oder einen Parlamentsact von der Kanzel recitirte. Unſre größten Meiſter geiſtlicher Tonkunſt bieten Beiſpiele in Fülle für unſern Satz. Namentlich Händel verfuhr hierin mit großartiger Ungenirtheit. Winterfeld hat nachgewieſen, daß viele der berühmteſten und ob ihres frommen Ausdrucks bewunderteſten Stücke im „Meſſias" aus den weltlichen, meiſt erotiſchen Duetten herübergenommen ſind, welche Händel (1711—1712) für die Churprinzeſſin Caroline v. Hanover auf Madrigale von Mauro Ortenſio geſetzt hatte. Die Muſik zu dem 2. Duett:

Nò, di voi non vuo' fidarmi,
Cieco amor, crudel beltà;
Troppo siete menzognere
Luchinghiere deità!" *

* „Nein, ich will euch nicht trauen, blinder Amor, grauſame Schönheit, ihr ſeid zu lügenhafte, ſchmeichleriſche Gottheiten!

verwendete Händel unverändert in Tonart und Melodie für den Chor im erſten Theil des Meſſias: „Denn uns iſt ein Kind geboren.“ — Der dritte Satz deſſelben Duettes „Sò per prova i vostri inganni“ hat dieſelben Motive wie der Chor im 2. Theil des Meſſias „Wie Schafe gehen.“ Das Madrigal Nr. 16 (Duett für Sopran und Alt) iſt im Weſentlichen ganz übereinſtimmend mit dem Duett im 3. Theil des Meſſias: „O Tod, wo iſt dein Stachel“; — dort lautet der Text:

„Si tu non lasci amore
Mio cor, ti pentirai
Lo so ben io!“

Man ſieht, daß die Vocalmuſik, deren Theorie niemals das Weſen der Tonkunſt beſtimmen kann, auch praktiſch nicht im Stande iſt, die aus dem Begriff der Inſtrumentalmuſik gewonnenen Grundſätze Lügen zu ſtrafen.

Der von uns bekämpfte Satz iſt übrigens ſo in Fleiſch und Blut der gangbaren äſthetiſch-muſikaliſchen Anſchauung gedrungen, daß auch alle ſeine Deſcendenten und Seitenverwandte ſich gleicher Unantaſtbarkeit erfreuen. Dazu gehört die Theorie von der Nachahmung ſichtbarer oder unmuſikaliſch hörbarer Gegenſtände durch die Tonkunſt. Mit lehrſamer Wohlweisheit wird uns bei der Frage von der „Tonmalerei“ immer wieder verſichert: die Muſik könne keineswegs die außer ihrem Bereich liegende Erſcheinung ſelbſt malen, ſondern nur das Gefühl, welches dadurch in uns erzeugt wird. Gerade umgekehrt. Die Muſik kann nur die äußere Erſcheinung nachzuahmen trachten, niemals aber das durch ſie bewirkte ſpecifiſche Fühlen. Das Fallen der Schneeflocken, das Flattern der Vögel, den Aufgang der Sonne kann ich nur ſo muſikaliſch malen, daß ich analoge, dieſen Phänomenen dynamiſch

verwandte Gehörseindrücke hervorbringe. In Höhe, Stärke, Schnelligkeit, Rhythmus der Töne bietet ſich dem Ohr eine *Figur*, deren Eindruck jene Analogie mit der beſtimmten Geſichtswahrnehmung hat, welche Sinnesempfindungen verſchiedener Gattung gegen einander erreichen können. Wie es phyſiologiſch ein „Vicariren" eines Sinnes für den andern bis zu einer beſtimmten Grenze giebt, ſo auch äſthetiſch ein gewiſſes Vicariren eines Sinneneindruckes für den andern. Da zwiſchen der Bewegung im Raum und jener in der Zeit, zwiſchen der Farbe, Feinheit, Größe eine Gegenſtandes und der Höhe, Klangfarbe, Stärke eines Tones wohlbegründete Analogie herrſcht, ſo kann man in der That einen Gegenſtand muſikaliſch malen, das „Gefühl" aber in Tönen ſchildern zu wollen, das der fallende Schnee, der krähende Hahn, der zuckende Blitz in uns hervorbringt, iſt einfach lächerlich.

Obgleich, meines Erinnerns, alle muſikaliſchen Theoretiker auf dem Grundſatz: die Muſik könne beſtimmte Gefühle darſtellen, *ſtillſchweigend folgern und weiter bauen*, ſo hinderte doch manche ein richtiges Gefühl, ihn geradezu anzuerkennen. Der Mangel *begrifflicher* Beſtimmtheit in der Muſik ſtörte ſie und ließ ſie den Satz dahin ändern: die Tonkunſt habe nicht etwa beſtimmte, wohl aber „*unbeſtimmte Gefühle*" zu erwecken und darzuſtellen. Vernünftiger Weiſe kann man damit nur meinen, die Muſik ſolle die *Bewegung* des Fühlens, abgezogen von dem Inhalt deſſelben, dem Gefühlten, enthalten; das alſo, was wir das *Dynamiſche* der Affecte genannt, und der Muſik vollſtändig eingeräumt haben. Dies Element der Tonkunſt iſt aber kein „Darſtellen unbeſtimmter Gefühle." Denn „Unbeſtimmtes" „darſtellen" iſt ein Widerſpruch. Seelenbewegungen als Bewegungen an ſich, ohne Inhalt, ſind kein Gegenſtand künſt-

leriſcher Verkörperung, weil dieſe ohne die Frage: was bewegt ſich, oder wird bewegt, nirgend Hand anlegen kann. Das Richtige an dem Satz, nämlich die involvirte Forderung, Muſik ſolle kein beſtimmtes Gefühl ſchildern, iſt ein lediglich negatives Moment. Was aber iſt das Poſitive, das Schöpferiſche im muſikaliſchen Kunſtwerk? Ein unbeſtimmtes Fühlen als ſolches iſt kein Inhalt; ſoll eine Kunſt ſich deſſen bemächtigen, ſo kommt Alles darauf an, wie es geformt wird. Jede Kunſtthätigkeit beſteht aber in dem Individualiſiren allgemeiner Ideen, in dem Prägen des Beſtimmten aus dem Unbeſtimmten, des Beſondern aus dem Allgemeinen. Die Theorie der „unbeſtimmten Gefühle" verlangt das gerade Gegentheil. Man iſt hier noch ſchlimmer daran, als bei dem früheren Satz; man ſoll glauben, daß die Muſik etwas darſtelle, und weiß doch niemals was? Sehr einfach iſt von hier der kleine Schritt zu der Erkenntniß, daß die Muſik gar keine, weder beſtimmte noch unbeſtimmte Gefühle ſchildert. Welcher Muſiker hätte aber dieſe durch unvordenklichen Beſitz erſeſſene Reichsdomäne ſeiner Muße aufgeben wollen?*

* Zu welchen Abſurditäten das falſche Princip führe, in jedem Muſikſtück die Darſtellung eines beſtimmten Gefühles zu finden, und das noch falſchere: für jede Gattung muſikaliſcher Kunſtformen ein ſpecielles Gefühl als nothwendigen Inhalt zu dictiren, — erſieht man aus den Werken geiſtreicher Männer wie Mattheſon. Getreu ſeinem Grundſatz: „Wir müſſen bei jeder Melodie uns eine Gemüthsbewegung zum Hauptzweck ſetzen," lehrt er in ſeinem „Vollkommenen Capellmeiſter" (S. 230 ff.): „Die Leidenſchaft, welche in einer Courrante vorgetragen werden ſoll, iſt die Hoffnung." „Die Sarabande hat keine andere Leidenſchaft auszudrücken, als die Ehrſucht." „Im Concerto grosso führt die Wolluſt das Re-

Unser Resultat ließe vielleicht noch der Meinung Raum, daß die Darstellung bestimmter Gefühle für die Musik zwar ein Ideal sei, das sie niemals ganz erreichen, dem sie sich aber immer mehr nähern könne und solle. Die vielen genialen Redensarten von der Tendenz der Musik, die Schranken ihrer Unbestimmtheit zu durchbrechen und concrete Sprache zu werden, die beliebten Lobpreisungen solcher Musik, an welcher man dies Bestreben wahrnimmt, oder wahrzunehmen vermeint, sprechen für die wirkliche Verbreitung solcher Ansicht.

Allein noch entschiedener, als wir die Möglichkeit musikalischer Gefühlsdarstellung bekämpften, haben wir die Meinung abzuwehren, als könne diese jemals das ästhetische Princip der Tonkunst abgeben.

Das Schöne in der Musik würde mit der Genauigkeit der Gefühlsdarstellung auch dann nicht congruiren, wenn diese möglich wäre. Nehmen wir diese Möglichkeit für einen Moment an, um uns praktisch zu überzeugen.

Offenbar können wir diese Fiction nicht an der Instrumentalmusik versuchen, welche die Nachweisung bestimmter Affecte von selbst verwehrt, sondern nur an der Vocalmusik, der das Betonen vorgezeichneter Seelenzustände zukommt.

Hier bestimmen die dem Componisten vorliegenden Worte das zu schildernde Object; die Musik hat die Macht es zu beleben, zu commentiren, ihm in mehr oder weniger hohem Grade den Ausdruck individueller Innerlichkeit zu verleihen. Sie thut dies durch möglichste Charakteristik der Bewegung und Zuspitzung der den Tönen innewohnenden Symbolik.

---

giment." Die Chacounne habe „Ersättigung" auszudrücken, die Ouvertüre „Edelmuth."

Faßt sie als Hauptgesichtspunkt den Text ins Auge, und nicht die eigene ausgeprägte Schönheit, so kann sie es zu hoher Individualisirung, ja zu dem Scheine bringen, sie allein stelle wirklich das Gefühl dar, welches in den Worten bereits unverrückbar, wenngleich steigerungsfähig vorlag. Diese Tendenz erreicht in der Wirkung etwas Aehnliches dem vorgeblichen „*Darstellen* eines Affectes als Inhalt des bestimmten Musikstücks.“ Gesetzt der Fall, jene wirkliche und diese angebliche Kraft der Tonkunst wären congruent, die Gefühlsdarstellung *möglich* und *Inhalt* der Musik, so würden wir folgerichtig solche Compositionen die vollkommensten nennen, welche die Aufgabe am *bestimmtesten lösen*. Allein wer kennt nicht Tonwerke von höchster Schönheit *ohne* solchen Inhalt? Umgekehrt giebt es Vocalcompositionen, welche ein bestimmtes Gefühl aufs Genaueste, innerhalb der eben erklärten Grenzen abzuconterfeien suchen, und welchen die *Wahrheit* dieses Schilderns über jedes andere Princip geht. Bei näherer Betrachtung derselben gelangen wir zu dem Ergebniß, daß das rücksichtslose Anschmiegen solcher musikalischen Schilderung meist in umgekehrtem Verhältniß steht zu ihrer selbstständigen Schönheit, daß also die declamatorisch-*dramatische Genauigkeit* und die *musikalische Vollendung* nur die Hälfte Weges mit einander fortschreiten, dann aber sich trennen.

Am deutlichsten zeigt dies das *Recitativ*, als diejenige Form, welche am unmittelbarsten und bis auf den Accent des einzelnen Wortes sich dem declamatorischen Ausdruck anschmiegt, nicht mehr anstrebend, als einen getreuen Abguß bestimmter, meist rasch wechselnder Gemüthszustände. Dies müßte, als wahre Verkörperung jener Lehre, die höchste, vollkommenste Musik sein; in der That aber sinkt diese im Reci-

tativ ganz zur Dienerin herab, sie verliert jede selbstständige Bedeutung. Ein Beweis, daß der Ausdruck bestimmter Seelenvorgänge mit der Aufgabe der Musik nicht congruirt, sondern in ihrer letzten Consequenz derselben hemmend entgegensteht. Man spiele ein längeres Recitativ mit Hinweglassung der Worte, und frage dann nach seinem musikalischen Werth und Bedeuten: Diese Probe muß aber jede Musik aushalten, welcher allein wir die hervorgebrachte Wirkung zuschreiben sollen.

Keineswegs auf das Recitativ beschränkt, können wir vielmehr an den höchsten und erfülltesten Kunstformen dieselbe Bestätigung finden, wie die musikalische Schönheit stets geneigt sei, dem speciell Ausdrückenden zu weichen, weil jene ein selbstständiges Entfalten, dieses ein dienendes Verleugnen erheischt.

Steigen wir empor vom declamatorischen Princip im Recitativ zum dramatischen in der Oper. Die Musikstücke in Mozart's Opern stehen im vollsten Einklang mit ihrem Text. Hört man selbst die complicirtesten, die Finales, ohne Text, so werden Mittelglieder etwa unklar bleiben, die Hauptpartien und deren Ganzes aber an sich schöne Musik sein. Das gleichmäßige Genügen an die musikalischen und die dramatischen Anforderungen gilt bekanntlich darum mit Recht für das Ideal der Oper. Daß jedoch das Wesen derselben eben dadurch ein steter Kampf ist zwischen dem Princip der dramatischen Genauigkeit und dem der musikalischen Schönheit, ein unaufhörliches Concediren des einen an das andere, dies ist meines Wissens nie erschöpfend entwickelt worden. Nicht die Unwahrheit, daß sämmtliche handelnde Personen singen, macht das Princip der Oper schwankend und schwierig, — solche Illusionen geht die Phantasie mit großer Leichtigkeit

ein — die unfreie Stellung aber, welche Muſik und Text zu einem fortwährenden Ueberſchreiten oder Nachgeben zwingt, macht, daß die Oper wie ein conſtitutioneller Staat auf einem ſteten Kampfe zweier berechtigter Gewalten beruht. Dieſer Kampf, in dem der Künſtler bald das eine, bald das andere Princip muß ſiegen laſſen, iſt der Punkt, aus welchem alle Unzulänglichkeiten der Oper entſpringen, und alle Kunſtregeln auszugehen haben, welche eben für die Oper Entſcheidendes ſagen wollen. In ihre Conſequenzen verfolgt, müſſen das muſikaliſche und das dramatiſche Princip einander nothwendig durchſchneiden. Nur ſind die beiden Linien lang genug, um dem menſchlichen Auge eine beträchtliche Strecke hindurch parallel zu ſcheinen.

Daſſelbe gilt vom Tanze, wie wir in jedem Ballet beobachten können. Je mehr er die ſchöne Rhythmik ſeiner Formen verläßt, um mit Geſticulation und Mimik ſprechend zu werden, beſtimmte Gedanken und Gefühle auszudrücken, deſto mehr nähert er ſich der formloſen Bedeutſamkeit der bloßen Pantomime. Die Steigerung des dramatiſchen Princips im Tanze wird im ſelben Maß eine Verletzung ſeiner plaſtiſch-rhythmiſchen Schönheit. Ganz, wie ein geſprochenes Drama oder ein reines Inſtrumentalwerk, vermag eine Oper nie dazuſtehen. Darum wird das Augenmerk des echten Operncomponiſten wenigſtens ein ſtetes Verbinden und Vermitteln ſein, niemals ein principiell unverhältnißmäßiges Vorherrſchen des einen oder des andern Momentes. Im Zweifel wird er ſich aber für die Bevorzugung der muſikaliſchen Forderung entſcheiden, denn die Oper iſt vorerſt Muſik, nicht Drama. Man kann dies leicht an der eigenen, ſehr verſchiedenen Intention ermeſſen, mit der man ein Drama beſucht, oder aber eine Oper deſſelben Sujets. Die

Vernachläſſigung des muſikaliſchen Theils wird uns immer weit empfindlicher treffen.*

Die größte kunſtgeſchichtliche Bedeutung des berühmten Streites zwiſchen den Gluckiſten und den Picciniſten liegt für uns darin, daß dabei der innere Conflict der Oper durch den Widerſtreit ihrer beiden Factoren, des muſikaliſchen und des dramatiſchen, zum erſtenmal ausführlich zur Sprache kam. Freilich geſchah dies ohne ein wiſſenſchaftliches Bewußtſein von der principiellen unermeßlichen Bedeutung des Entſcheides. Wer ſich die lohnende Mühe nicht gereuen läßt, auf die Quellen jenes Muſikſtreites ſelbſt zurückzugehen,** wird wahrnehmen, wie darin auf der reichen Skala zwiſchen Grobheit und Schmeichelei die ganze witzige Fechtergewandtheit franzöſiſcher Polemik herrſcht, zugleich aber eine ſolche Unmündigkeit in der Auffaſſung des principiellen Theiles, ein ſolcher Mangel an tieferem Wiſſen, daß für die muſikaliſche Aeſthetik ein Reſultat aus dieſen langjährigen Debatten

* Specifiſch dramatiſche Tendenz im Gegenſatz zur muſikaliſchen verfolgt Richard Wagner in ſeinem „Lohengrin". Wir werden uns an dem geiſtreichen Betonen des vorgeſchriebenen Ausdrucks und Wortes erfreuen, doch nicht ohne die Erkenntniß, daß die Muſik, abgelöſt von ihrem Texte, eine ſehr geringe Befriedigung gewährt. Dies wird überall der Fall ſein, wo die Charakteriſirung des Einzelnen die große Form zerſprengt. Aus ſeinem Princip, dem rückſichtslos dramatiſchen, muß Wagner gleichwohl den „Lohengrin" für ſein beſtes Werk erklären. Wir ſtellen den „Tannhäuſer" unbedingt höher, in welchem der Componiſt den Standpunkt echt muſikaliſcher Schönheit zwar noch nicht erklommen, aber Gottlob auch noch nicht überwunden hatte.

** Die wichtigſten dieſer Streitſchriften finden ſich in der Sammlung: „Mémoires pour servir à l'histoire de la Révolution opérée dans la musique par Mr. le chevalier Gluck." Naples et Paris 1781.

nicht zu Tage ſteht. — Die bevorzugteſten Köpfe: Suard und Abbé Arnaud auf Gluck's Seite, Marmontel und La Harpe wider ihn, gingen zwar wiederholt über die Kritik Gluck's hinaus zu einer principiellen Beleuchtung des dramatiſchen Princips in der Oper und ſeines Verhältniſſes zum muſikaliſchen, allein ſie behandelten dieſes Verhältniß wie eine Eigenſchaft der Oper unter vielen, nicht aber als das innerſte Lebensprincip derſelben. Sie hatten keine Ahnung, daß von der Entſcheidung dieſes Verhältniſſes die ganze Exiſtenz der Oper abhänge. Merkwürdig iſt, wie ganz nahe insbeſondere Gluck's Gegner einigemal dem Punkte ſind, von dem aus der Irrthum des dramatiſchen Princips vollkommen erſchaut und beſiegt werden mag. So ſagt de la Harpe im Journal de Politique et de Litérature vom 5. October 1777: „On objecte, qu'il n'est pas naturel, de chanter un air de cette nature dans une situation passionée, que c'est un moyen d'arrêter la scène et de nuir à l'effet. Je trouve ces objections absolument illusoires. D'abord, dès qu'on admet le chant, il faut l'admettre le plus beau possible, et il n'est pas plus naturel de chanter mal, que de chanter bien. Tous les arts sont fondées sur des conventions, sur des données. Quand je viens à l'opéra, c'est pour entendre la musique. Je n'ignore pas, qu' Alceste ne faisait ses Adieux à Admète en chantant un air; mais comme Alceste est sur le théâtre pour chanter, si je retrouve sa douleur et son amour dans un air bien melodieux, je jouirai de son chant en m'intéressant à son infortune.“ Sollte man glauben, daß La Harpe ſelbſt nicht erkannte, wie prächtig er da auf feſtem Boden ſtand? Denn bald darauf läßt er ſich beikommen, das Duo zwiſchen Agamemnon und Achilles in der „Iphigenia“ aus dem Grunde

zu bekämpfen, „weil es sich durchaus nicht mit der Würde dieser beiden Helden vertrage, daß sie zu gleicher Zeit redeten.“ Damit hatte er jenen festen Boden, das Princip der musikalischen Schönheit, verlassen und verrathen, das Princip des Gegners stillschweigend, ja unbewußt anerkennend.

Je consequenter man das dramatische Princip in der Oper rein halten will, ihr die Lebensluft der musikalischen Schönheit entziehend, desto sicher schwindet sie dahin, wie ein Vogel unter der Luftpumpe. Man muß nothwendig bis zum rein gesprochenen Drama zurückkommen, womit man wenigstens den Beweis hat, daß die Oper wirklich unmöglich ist, wenn man nicht dem musikalischen Princip (mit vollem Bewußtsein seiner realitätfeindlichen Natur) die Oberherrschaft in der Oper einräumt. In der wirklichen künstlerischen Ausübung ist diese Wahrheit auch niemals geleugnet worden, und selbst der strengste Dramatiker, Gluck, stellt zwar die falsche Theorie auf: Die Opernmusik habe nichts Anderes zu sein, als eine gesteigerte Declamation, in der Ausübung bricht aber die musikalische Natur des Mannes oft genug durch, und stets zum großen Vortheil seines Werkes. Dasselbe gilt von Richard Wagner, dessen künstlerisches Verfahren von Julian Schmidt, Hinrichs u. A. längst ausreichend charakterisirt ist. Für unsren Zusammenhang ist nur scharf hervorzuheben, daß der Hauptgrundsatz Wagner's, wie er ihn im ersten Band von „Oper und Drama“ ausspricht: „Der Irrthum der Oper als Kunstgenre besteht darin, daß ein Mittel (die Musik) zum Zweck, der Zweck (das Drama) aber zum Mittel gemacht wird,“ — gänzlich auf falschem Boden steht. Denn eine Oper, in der die Musik immer und wirklich nur als Mittel zum dramatischen Ausdruck gebraucht wird, ist ein musikalisches Unding.

Je näher wir dieſe Ehe zur linken Hand betrachten, welche die muſikaliſche Schönheit mit dem beſtimmt vorgeſchriebenen Inhalt eingeht, deſto trügeriſcher kommt uns ihre Unauflöslichkeit vor.

Wie kommt es, daß wir in jedem Geſangſtück manche kleine Aenderung vornehmen können, welche die Richtigkeit des Gefühlsausdrucks nicht im Mindeſten ſchwächend, doch die Schönheit des Motivs ſogleich vernichtet? Das wäre unmöglich, wenn die letztere in der erſteren läge. Wie kommt es, daß manches Geſangſtück, welches ſeinen Text tadellos ausdrückt, uns unleidlich ſchlecht erſcheint? Vom Standpunkt des Gefühlsprincips kann man ihm nicht beikommen. Was bleibt alſo für das Princip des Schönen in der Tonkunſt, nachdem wir die Gefühle, als dafür unzureichend, abgelehnt?

Ein ganz andres ſelbſtſtändiges Element, das wir ſogleich näher betrachten wollen.

III.

Wir sind bisher negativ zu Werke gegangen und haben lediglich die irrige Voraussetzung abzuwehren gesucht, daß das Schöne der Musik in dem Darstellen von Gefühlen bestehen könne.

Nun haben wir den positiven Gehalt zu jenem Umriß hinzuzubringen, indem wir die Frage beantworten, welcher Natur das Schöne der Tondichtung sei.

Es ist ein specifisch Musikalisches. Darunter verstehen wir ein Schönes, das unabhängig und unbedürftig eines von Außen her kommenden Inhaltes, einzig in den Tönen und ihrer künstlerischen Verbindung liegt. Die sinnvollen Beziehungen in sich reizvoller Klänge, ihr Zusammenstimmen und Widerstreben, ihr Fliehen und sich Erreichen, ihr Aufschwingen und Ersterben, — dies ist, was in freien Formen vor unser geistiges Anschauen tritt und als schön gefällt.

Das Urelement der Musik ist Wohllaut, ihr Wesen Rhythmus. Rhythmus im Großen, als die Uebereinstimmung eines symmetrischen Baues, und Rhythmus im Kleinen, als die wechselnd-gesetzmäßige Bewegung einzelner Glieder im Zeitmaß. Das Material, aus dem der Tondichter schafft, und dessen Reichthum nicht verschwenderisch genug gedacht

werden kann, sind die gesammten Töne, mit der in ihnen ruhenden Möglichkeit zu verschiedener Melodie, Harmonie und Rhythmisirung. Unausgeschöpft und unerschöpflich waltet vor Allem die Melodie, als Grundgestalt musikalischer Schönheit; mit tausendfachem Verwandeln, Umkehren, Verstärken bietet die Harmonie immer neue Grundlagen; beide vereint bewegt der Rhythmus, die Pulsader musikalischen Lebens, und färbt der Reiz mannigfaltiger Klangfarben.

Frägt es sich nun, was mit diesem Tonmaterial ausgedrückt werden soll, so lautet die Antwort: Musikalische Ideen. Eine vollständig zur Erscheinung gebrachte musikalische Idee aber ist bereits selbstständiges Schöne, ist Selbstzweck und keineswegs erst wieder Mittel oder Material zur Darstellung von Gefühlen und Gedanken.

Der wirkliche Inhalt der Musik sind tönend bewegte Formen.

In welcher Weise uns die Musik schöne Formen ohne den Inhalt eines bestimmten Affectes bringen kann, zeigt uns recht treffend ein Zweig der Ornamentik in der bildenden Kunst: die Arabeske. Wir erblicken geschwungene Linien, hier sanft sich neigend, dort kühn emporstrebend, sich findend und loslassend, in kleinen und großen Bogen correspondirend, scheinbar incommensurabel, doch immer wohlgegliedert, überall ein Gegen- oder Seitenstück begrüßend, eine Sammlung kleiner Einzelheiten und doch ein Ganzes. Denken wir uns nun eine Arabeske nicht todt und ruhend, sondern in fortwährender Selbstbildung vor unsern Augen entstehend. Wie die starken und feinen Linien einander verfolgen, aus kleiner Biegung zu prächtiger Höhe sich heben, dann wieder senken, sich erweitern, zusammenziehen und in sinnigem Wechsel von Ruhe und Anspannung das Auge stets

neu überraſchen! Da wird das Bild ſchon höher und würdiger. Denken wir uns vollends dieſe lebendige Arabeske als thätige Ausſtrömung eines künſtleriſchen Geiſtes, der die ganze Fülle ſeiner Phantaſie unabläſſig in die Adern dieſer Bewegung ergießt, wird dieſer Eindruck dem *muſikaliſchen* nicht ſehr nahekommend ſein?

Jeder von uns hat als Kind ſich wohl an dem wechſelnden Farben- und Formenſpiel eines *Kaleidoſkops* ergötzt. Ein ſolches Kaleidoſkop auf incommenſurabel höherer Erſcheinungsſtufe iſt Muſik. Sie bringt in ſtets ſich entwickelnder Abwechslung ſchöne Formen und Farben, ſanft übergehend, ſcharf contraſtirend, immer ſymmetriſch und in ſich erfüllt. Der Hauptunterſchied iſt, daß ſolch unſerm Ohr vorgeführtes *Tonkaleidoſkop* ſich als unmittelbare Emanation eines künſtleriſch ſchaffenden Geiſtes giebt, jenes ſichtbare aber als ein ſinnreich-mechaniſches Spielzeug. Will man nicht blos im Gedanken, ſondern in Wirklichkeit die Erhebung der Farbe zur Muſik vollziehen, und die Mittel der einen Kunſt in die Wirkuugen der andern einbetteln, ſo geräth man auf die abgeſchmackte Spielerei des „Farbenclaviers“ oder der „Augenorgel,“ deren Erfindung jedoch beweiſt, wie die formelle Seite beider Erſcheinungen auf gleicher Baſis ruhe.

Sollte irgend ein gefühlvoller Muſikfreund unſre Kunſt durch Analogien, wie die obige, herabgewürdigt finden, ſo entgegnen wir, es handle ſich blos darum, ob die Analogien *richtig* ſeien oder nicht. Herabgewürdigt wird nichts dadurch, daß man es beſſer kennen lernt. Will man auf die Eigenſchaft der Bewegung, der zeitlichen Entwicklung, wodurch das Beiſpiel vom Kaleidoſkop beſonders treffend wird, verzichten, ſo kann man allerdings für das Muſikaliſch-Schöne eine höhere Analogie etwa in einem menſchlichen Körper oder einer

Landschaft finden, die auch eine primitive Schönheit der Umrisse und Farben (abgesehen von der Seele, dem geistigen Ausdruck) haben.

Wenn man die Fülle von Schönheit nicht zu erkennen verstand, die im rein Musikalischen lebt, so trägt die Unterschätzung des Sinnlichen viel Schuld, welcher wir in älteren Aesthetiken zu Gunsten der Moral und des Gemüths, in Hegel zu Gunsten der „Idee" begegnen. Jede Kunst geht vom Sinnlichen aus und webt darin. Die „Gefühlstheorie" verkennt dies, sie übersieht das Hören gänzlich und geht unmittelbar an's Fühlen. Die Musik schaffe für das Herz, meinen sie, das Ohr sei ein triviales Ding.

Ja, was sie eben Ohr nennen, — für das „Labyrinth" oder die „Eustachische Trompete" dichtet kein Beethoven. Aber die Phantasie, die auf Gehörempfindungen organisirt ist und welcher der Sinn etwas ganz Anderes bedeutet, als ein bloßer Trichter an die Oberfläche der Erscheinungen, sie genießt in bewußter Sinnlichkeit die klingenden Figuren, die sich aufbauenden Töne und lebt frei unmittelbar in deren Anschauung.

Es ist von außerordentlicher Schwierigkeit, dies selbstständige Schöne in der Tonkunst, dies specifisch Musikalische zu schildern. Da die Musik kein Vorbild in der Natur besitzt und keinen begrifflichen Inhalt ausspricht, so läßt sich von ihr nur mit trocknen technischen Bestimmungen, oder mit poetischen Fictionen erzählen. Ihr Reich ist in der That „nicht von dieser Welt." All' die phantasiereichen Schilderungen, Charakteristiken, Umschreibungen eines Tonwerks sind bildlich oder irrig. Was bei jeder andern Kunst noch Beschreibung, ist bei der Tonkunst schon Metapher. Die Musik will nun einmal als Musik aufgefaßt sein, und kann nur aus sich selbst verstanden, in sich selbst genossen werden.

Keineswegs ist das „Specifisch-Musikalische" als blos akustische Schönheit, oder proportionale Dimension zu verstehen, — Zweige, die es als untergeordnet in sich begreift, — noch weniger kann von einem „ohrenkitzelnden Spiel in Tönen" die Rede sein und ähnlichen Bezeichnungen, womit der Mangel an geistiger Beseelung hervorgehoben zu werden pflegt. Dadurch, daß wir auf musikalische Schönheit dringen, haben wir den geistigen Gehalt nicht ausgeschlossen, sondern ihn vielmehr bedingt. Denn wir anerkennen keine Schönheit ohne Geist. Indem wir aber das Schöne in der Musik wesentlich in Formen verlegt haben, ist schon angedeutet, daß der geistige Gehalt in engstem Zusammenhange mit diesen Tonformen steht. Der Begriff der „Form" findet in der Musik eine ganz eigenthümliche Verwirklichung. Die Formen, welche sich aus Tönen bilden, sind nicht leere, sondern erfüllte, nicht loße Linienbegrenzung eines Vacuums, sondern sich von innen heraus gestaltender Geist. Der Arabeske gegenüber ist dennoch die Musik in der That ein Bild, allein ein solches, dessen Gegenstand wir nicht in Worte fassen und unsern Begriffen unterordnen können. In der Musik ist Sinn und Folge, aber musikalische; sie ist eine Sprache, die wir sprechen und verstehen, jedoch zu übersetzen nicht im Stande sind. Es liegt eine tiefsinnige Erkenntniß darin daß man auch in Tonwerken von „Gedanken" spricht, und wie in der Rede unterscheidet da das geübte Urtheil leicht echte Gedanken von bloßen Redensarten. Ebenso erkennen wir das vernünftig Abgeschlossene einer Tongruppe, indem wir sie einen „Satz" nennen. Fühlen wir doch so genau, wie bei jeder logischen Periode, wo ihr Sinn zu Ende ist, obgleich die Wahrheit beider ganz incommensurabel dasteht.

Das befriedigend Vernünftige, das an und für sich in

muſikaliſchen Formbildungen liegen kann, beruht in gewiſſen primitiven Grundgeſetzen, welche die Natur in die Organiſation des Menſchen und in die äußern Lauterſcheinungen gelegt hat. Das Urgeſetz der „harmoniſchen Progreſſion" iſt's vorzugsweiſe, welches analog der Kreisform bei den bildenden Künſten den Keim der wichtigſten Weiterbildung und die — leider faſt unerklärte — Erklärung der verſchiedenen muſikaliſchen Verhältniſſe in ſich trägt.

Alle muſikaliſchen Elemente ſtehen unter ſich in geheimen, auf Naturgeſetze gegründeten Verbindungen und Wahlverwandtſchaften. Dieſe den Rhythmus, die Melodie und Harmonie unſichtbar beherrſchenden Wahlverwandtſchaften verlangen in der menſchlichen Muſik ihre Befolgung und ſtempeln jede ihnen widerſprechende Verbindung zu Willkür und Häßlichkeit. Sie leben, wenngleich nicht in der Form wiſſenſchaftlichen Bewußtſeins, inſtinctiv in jedem gebildeten Ohr, welches demnach das Organiſche, Vernunftgemäße einer Tongruppe, oder das Widerſinnige, Unnatürliche derſelben durch bloße Anſchauung empfindet, ohne daß ein logiſcher Begriff den Maßſtab oder das tertium comparationis hierzu abgeben würde.

In dieſer negativen, innern Vernünftigkeit, welche dem Tonſyſtem durch Naturgeſetze inwohnt, wurzelt deſſen weitere Fähigkeit zur Aufnahme *poſitiven* Schönheitsgehaltes.

Das Componiren iſt ein Arbeiten des Geiſtes in geiſtfähigem Material. Wie reichhaltig wir dies muſikaliſche Material befunden haben, ſo elaſtiſch und durchdringbar erweiſt es ſich für die künſtleriſche Phantaſie. Dieſe baut nicht wie der Architekt auf rohem, ſchwerfälligem Geſtein, ſondern auf die Nachwirkung vorher verklungener Töne. Geiſtigerer, feinerer Natur, als jeder andre Kunſtſtoff, nehmen die Töne willig jedwede Idee des Künſtlers in ſich auf. Da nun die

Tonverbindungen, in deren Verhältniſſen das muſikaliſch Schöne ruht, nicht durch mechaniſches Aneinanderreihen, ſondern durch freies Schaffen der Phantaſie gewonnen werden, ſo prägt ſich die geiſtige Kraft und Eigenthümlichkeit dieſer beſtimmten Phantaſie dem Erzeugniß als *Charakter* auf. Schöpfung eines denkenden und fühlenden Geiſtes hat demnach eine muſikaliſche Compoſition in hohem Grade die Fähigkeit, ſelbſt geiſt- und gefühlvoll zu ſein. Dieſen geiſtigen Gehalt werden wir in jedem muſikaliſchen Kunſtwerk fordern, doch darf er in kein andres Moment derſelben verlegt werden, als in die *Tonbildungen ſelbſt*. Unſre Anſicht über den Sitz des Geiſtes und Gefühls einer Compoſition verhält ſich zu der gewöhnlichen Meinung, wie die Begriffe *Immanenz* und *Tranſcendenz*. Jede Kunſt hat zum Ziel, eine in der Phantaſie des Künſtlers lebendig gewordene Idee zur äußern Erſcheinung zu bringen. Dies Ideelle in der Muſik iſt ein *tonliches*; nicht etwa begriffliches, welches erſt in Töne zu überſetzen wäre. Nicht der Vorſatz, eine beſtimmte Leidenſchaft muſikaliſch zu ſchildern, ſondern die Erfindung einer beſtimmten Melodie iſt der ſpringende Punkt, aus welchem jedes weitere Schaffen des Componiſten ſeinen Ausgang nimmt. Durch jene primitive, geheimnißvolle Macht, in deren Werkſtätte das Menſchenauge nun und nimmermehr dringen wird, erklingt in dem Geiſt des Componiſten ein Thema, ein Motiv. Hinter die Entſtehung dieſes *erſten* Samenkorns können wir nicht zurückgehen, wir müſſen es als einfache Thatſache hinnehmen. Iſt es einmal in die Phantaſie des Künſtlers gefallen, ſo beginnt ſein Schaffen, welches von dieſem Hauptthema ausgehend und ſich ſtets darauf beziehend, das Ziel verfolgt, es in allen ſeinen Beziehungen darzuſtellen. Das Schöne eines ſelbſtſtändigen

einfachen Thema's kündigt ſich in dem äſthetiſchen Gefühl mit jener Unmittelbarkeit an, welche keine andere Erklärung duldet, als höchſtens die innere Zweckmäßigkeit der Erſcheinung, die Harmonie ihrer Theile, ohne Beziehung auf ein außerhalb exiſtirendes Drittes. Es gefällt uns an ſich wie die Arabeske, die Säule, oder wie Producte des Naturſchönen, wie Blatt und Blume.

Nichts irriger und häufiger, als die Anſchauung, welche „ſchöne Muſik" mit und ohne geiſtigen Gehalt unterſcheidet. Sie ſtellt ſich die kunſtreich zuſammengefügte Form als etwas für ſich ſelbſt Beſtehendes, die hineingegoſſene Seele gleichfalls als etwas Selbſtſtändiges vor und theilt nun conſequent die Compoſitionen in gefüllte und leere Champagnerflaſchen. Der muſikaliſche Champagner hat aber das Eigenthümliche: er wächſt mit der Flaſche.

Ein beſtimmter muſikaliſcher Gedanke iſt ohne Weiteres durch ſich geiſtvoll, der andre gemein; dieſe abſchließende Cadenz klingt würdig, durch Veränderung von zwei Noten wird ſie platt. Mit voller Richtigkeit bezeichnen wir ein muſikaliſches Thema als großartig, graziös, innig, geiſtlos, trivial; — all' dieſe Ausdrücke bezeichnen aber den muſikaliſchen Charakter der Stelle. Zur Charakteriſirung dieſes muſikaliſchen Ausdrucks eines Motivs wählen wir häufig Begriffe aus unſerem Gemüthsleben, als „ſtolz, mißmuthig, zärtlich, beherzt, ſehnend." Wir können die Bezeichnungen aber auch aus andern Erſcheinungskreiſen nehmen, und eine Muſik „duftig, frühlingsfriſch, nebelhaft, froſtig" nennen. Gefühle ſind alſo zur Bezeichnung muſikaliſchen Charakters nur Phänomene wie andre, welche Aehnlichkeiten dafür bieten. Derlei Epitheta mag man im Bewußtſein ihrer Bildlichkeit brauchen, ja man kann ihrer nicht ent-

rathen, nur hüte man ſich zu ſagen: dieſe Muſik *ſchildert* Stolz u. ſ. f.

Die genaue Betrachtung aller muſikaliſchen Beſtimmtheiten eines Thema's überzeugt uns aber, daß es — bei aller Unerforſchlichkeit der letzten, ontologiſchen Gründe, — doch eine Anzahl *näherliegender* Urſachen giebt, mit welchen der geiſtige Ausdruck einer Muſik in genauem Zuſammenhang ſteht. Jedes einzelne muſikaliſche Element (d. h. jedes Intervall, jede Klangfarbe, jeder Accord, jeder Rhythmus u. ſ. f.) hat ſeine eigenthümliche Phyſiognomie, ſeine beſtimmte Art zu wirken. Unerforſchlich iſt der Künſtler, erforſchlich das Kunſtwerk.

Daſſelbe Thema klingt anders über dem Dreiklang, als über einem Septaccord, ein Melodienſchritt in die Septime trägt ganz andren Charakter als in die Sexte; der Rhythmus, der ein Motiv begleitet, ob laut oder leiſe, von dieſer oder jener Klanggattung, ändert deſſen ſpecifiſche Färbung, kurz, jeder einzelne muſikaliſche Factor einer Stelle trägt dazu mit Nothwendigkeit bei, daß ſie gerade *dieſen* geiſtigen Ausdruck annimmt, ſo und nicht anders auf den Hörer wirkt. Was die *Halevy*'ſche Muſik bizarr, die *Auber*'ſche graziös macht, was die Eigenthümlichkeit bewirkt, an der wir ſogleich *Mendelsſohn*, *Spohr* erkennen, dies Alles läßt ſich auf rein *muſikaliſche* Beſtimmungen zurückführen, ohne Berufung auf das räthſelhafte *Gefühl*.

Warum die häufigen Quintſext-Accorde, die engen, diatoniſchen Themen bei *Mendelsſohn*, die Chromatik und Enharmonik bei *Spohr*, die kurzen, zweitheiligen Rhythmen bei *Auber* u. ſ. w. gerade dieſen beſtimmten, unvermiſchbaren Eindruck erzeugen, dies kann freilich weder die Pſychologie, noch die Phyſiologie beantworten.

Wenn man jedoch nach der nächsten bestimmenden Ursache fragt, und daranf kömmt es ja in der Kunst vorzüglich an, so liegt die leidenschaftliche Einwirkung eines Thema's nicht in dem vermeintlich übermäßigen Schmerz des Componisten, sondern in dessen übermäßigen Intervallen, nicht in dem Zittern seiner Seele, sondern im Tremolo der Pauken, nicht in seiner Sehnsucht, sondern in der Chromatik. Der Zusammenhang Beider soll keineswegs ignorirt, vielmehr bald näher betrachtet werden, festzuhalten ist aber, daß der wissenschaftlichen Untersuchung über die Wirkung eines Thema's nur jene musikalischen Factoren unwandelbar und objectiv vorliegen, niemals die vermuthliche Stimmung, welche den Componisten dabei erfüllte. Will man von dieser unmittelbar auf die Wirkung des Werkes folgern, oder diese aus jener erklären, so kann der Schlußsatz vielleicht richtig ausfallen, aber das wichtigste Mittelglied der Deduction, nämlich die Musik selbst, wurde übersprungen.

Die praktische Kenntniß des Charakters jedes musikalischen Elementes hat der tüchtige Componist, sei es in mehr instinctiver oder bewußter Weise, inne. Zur wissenschaftlichen Erklärung der verschiedenen musikalischen Wirkungen und Eindrücke gehört jedoch eine theoretische Kenntniß der genannten Charaktere von ihrer reichsten Zusammensetzung bis in das letzte unterscheidbare Element. Der bestimmte Eindruck, mit welchem eine Melodie Macht über uns gewinnt, ist nicht schlechthin „räthselhaftes, geheimnißvolles Wunder," das wir nur „fühlen und ahnen" dürfen, sondern unausbleibliche Consequenz der musikalischen Factoren, welche in dieser bestimmten Verbindung wirken. Ein knapper oder weiter Rhythmus, diatonische oder chromatische Fortschreitung, — Alles hat seine charakteristische Physiognomie und besondre Art uns

anzusprechen; so daß es dem gebildeten Musiker eine ungleich deutlichere Vorstellung von dem Ausdruck eines ihm fremden Tonstücks giebt, daß z. B. zu viel verminderte Septaccorde und Tremolo darin seien, als die poetischeste Schilderung der Gefühlskrisen, welche der Referent dabei durchgemacht.

Die Erforschung der Natur jedes einzelnen musikalischen Elementes, seines Zusammenhanges mit einem bestimmten Eindruck (— nur der Thatsache, nicht des letzten Grundes —), endlich die Zurückführung dieser speciellen Beobachtungen auf allgemeine Gesetze: das wäre jene „philosophische Begründung der Musik," welche so viele Autoren ersehnen, ohne uns nebenbei mitzutheilen, was sie darunter eigentlich verstehen. Die psychische und physische Einwirkung jedes Accords, jedes Rhythmus, jedes Intervalls wird aber nimmermehr erklärt, indem man sagt: dieser ist Roth, jener Grün, oder dieser Hoffnung, jener Mißmuth, sondern nur durch Subsumirung der specifisch musikalischen Eigenschaften unter allgemeine ästhetische Kategorien und dieser unter Ein oberstes Princip. Wären dergestalt die einzelnen Factoren in ihrer Isolirung erklärt, so müßte weiter gezeigt werden, wie sie einander in den verschiedensten Combinationen bestimmen und modificiren. Der Harmonie und der contrapunktischen Begleitung haben die meisten Tongelehrten eine vorzügliche Stellung zu dem geistigen Gehalt der Composition eingeräumt. Nur ging man in dieser Vindication viel zu oberflächlich und atomistisch zu Werke. Man setzte die Melodie als Eingebung des Genies, als Trägerin der Sinnlichkeit und des Gefühls (— bei dieser Gelegenheit erhielten die Italiener ein gnädiges Lob —), im Gegensatz zur Melodie wurde die Harmonie als Trägerin des gediegenen Gehaltes aufgeführt, als erlernbar und Product des

Nachdenkens. Es ist seltsam, wie lange man sich mit einer so dürftigen Anschauungsweise zufrieden stellen konnte. Beiden Behauptungen liegt ein Richtiges zu Grunde, doch gelten sie weder in dieser Allgemeinheit, noch kommen sie in solcher Isolirung vor. Der Geist ist Eins und die musikalische Erfindung eines Künstlers gleichfalls. Melodie und Harmonie eines Thema's entspringen zugleich in Einer Rüstung aus dem Haupt des Tondichters. Weder das Gesetz der Unterordnung noch des Gegensatzes trifft das Wesen des Verhältnisses der Harmonie zur Melodie. Beide können hier gleichzeitige Entfaltungskraft ausüben, dort sich einander freiwillig unterordnen, — in dem einen wie dem andern Fall kann die höchste geistige Schönheit erreicht werden. Ist's etwa die (ganz fehlende) Harmonie in den Hauptmotiven zu Beethoven's Coriolan- und Mendelssohn's Hebriden-Ouvertüre, was ihnen den Ausdruck gedankenreichen Tiefsinns verleiht? Wird man Rossini's Thema „o Mathilde" oder ein neapolitanisches Volkslied mit mehr Geist erfüllen, wenn man einen basso continuo, oder complicirte Accordenfolgen an die Stellen des nothdürftigen Harmoniegeländes setzt? Diese Melodie mußte mit dieser Harmonie zugleich erdacht werden, mit diesem Rhythmus und dieser Klanggattung. Der geistige Gehalt kommt nur dem Verein Aller zu, und die Verstümmlung Eines Gliedes verletzt den Ausdruck auch der übrigen. Das Vorherrschen der Melodie oder der Harmonie, oder des Rhythmus kommt dem Ganzen zu Gute, und hier allen Geist in den Accorden, dort alle Trivialität in deren Mangel zu finden, ist baare Schulmeisterei. Die Camelie kommt duftlos zu Tage, die Lilie farblos, die Rose prangt für beide Sinne — das läßt sich nicht übertragen, und ist doch jede von ihnen schön!

So hätte die „philoſophiſche Begründung der Muſik" vorerſt zu erforſchen, welche nothwendigen geiſtigen Beſtimmtheiten mit jedem muſikaliſchen Element verbunden ſind, und wie ſie mit einander zuſammenhängen. Die doppelte Forderung eines ſtreng wiſſenſchaftlichen Gerippes und einer höchſt reichhaltigen Caſuiſtik machen die Aufgabe zu einer ſehr ſchwierigen, aber kaum unüberwindlichen, es wäre denn, daß man das Ideal einer „exacten" Muſikwiſſenſchaft, nach dem Muſter der Chemie oder Phyſiologie erſtrebte!

Die Art, wie der Act des Schaffens im Tondichter vorgeht, giebt uns den ſicherſten Einblick in das Eigenthümliche des muſikaliſchen Schönheitsprincips. Dieſe ſchaffende Thätigkeit iſt eine durchaus analytiſche. Eine *muſikaliſche* Idee entſpringt primitiv in des Tondichters Phantaſie, er ſpinnt ſie weiter, — es ſchießen immer mehr und mehr Kryſtalle an, bis unmerklich die Geſtalt des ganzen Gebildes in ihren Hauptformen vor ihm ſteht, und nur die künſtleriſche Ausführung prüfend, meſſend, abändernd hinzuzutreten hat. An die Darſtellung eines beſtimmten Inhaltes denkt der Tonſetzer nicht. Thut er es, ſo ſtellt er ſich auf einen falſchen Standpunkt, mehr neben als in der Muſik. Seine Compoſition wird die Ueberſetzung eines *Programms* in Töne, welche dann ohne jenes Programm unverſtändlich bleiben. Wir verkennen weder, noch unterſchätzen wir *Berlioz'* Talent, wenn wir an dieſer Stelle ſeinen Namen nennen.

Wie aus dem gleichen Marmor der eine Bildhauer bezaubernde Formen, der andre eckiges Ungeſchick heraushaut, ſo geſtaltet ſich die Tonleiter unter verſchiedenen Händen zur Beethovenſchen'ſchen Symphonie, oder zur Verdi'ſchen. Was unterſcheidet die Beiden? Etwa, daß die eine höhere Gefühle, oder dieſelben Gefühle richtiger darſtellt? Nein, ſondern

daß ſie ſchönere Tonformen bildet. Nur dies macht eine Muſik gut oder ſchlecht, daß ein Componiſt ein geiſtſprühendes Thema einſetzt, der andre ein bornirtes, daß der Erſtere nach allen Beziehungen immer neu und bedeutend entwickelt, der Letztere ſeines wo möglich immer ſchlechter macht, die Harmonie des einen wechſelvoll und originell ſich entfaltet, während die zweite vor Armuth nicht vom Flecke kommt, der Rhythmus hier ein lebenswarm hüpfender Puls iſt, dort ein Zapfenſtreich.

Es giebt keine Kunſt, welche ſo bald und ſo viele Formen verbraucht, wie die Muſik. Modulationen, Cadenzen, Intervallenfortſchreitungen, Harmonienfolgen nutzen ſich in 50, ja 30 Jahren dergeſtalt ab, daß der geiſtvolle Componiſt ſich deren nicht mehr bedienen kann und fortwährend zur Erfindung neuer, rein muſikaliſcher Züge gedrängt wird. Man kann von einer Menge Compoſitionen, die hoch über dem Alltagsſtand ihrer Zeit ſtehen, ohne Unrichtigkeit ſagen, daß ſie einmal ſchön *waren*. Die Phantaſie des *geiſtreichen* Künſtlers wird aus den geheim-urſprünglichen Beziehungen der muſikaliſchen Elemente und ihrer unzählbar möglichen Combinationen die feinſten, verborgenſten entdecken, ſie wird Tonformen bilden, die aus freiſter Willkür erfunden und doch zugleich durch ein unſichtbar feines Band mit der Nothwendigkeit verknüpft erſcheinen. Solche Werke oder Einzelheiten derſelben werden wir ohne Bedenken „geiſtreich" nennen. Hiermit berichtigt ſich leicht *Oulibicheff's* mißverſtändliche Anſicht, eine Inſtrumentalmuſik könne nicht geiſtreich ſein, indem „für einen Componiſten der Geiſt einzig und allein in einer gewiſſen *Anwendung* ſeiner Muſik auf ein directes oder *indirectes* Programm beſtehe." Es wäre unſrer Anſicht nach ganz richtig, das berühmte dis in dem Allegro

der „Don Juan"-Ouvertüre oder den absteigenden Unisonogang darin einen geistreichen Zug zu nennen, — nun und nimmermehr hat aber das erstere (wie Oulibicheff meint) „die feindliche Stellung Don Juan's gegen das Menschengeschlecht," und letzterer die Väter, Gatten, Brüder und Liebhaber der von Don Juan verführten Frauen vorgestellt. Sind alle diese Deutungen an sich schon vom Uebel, so werden sie es doppelt bei Mozart, welcher, — die musikalischste Natur, welche die Kunstgeschichte aufweist, — Alles was er nur berührt hat in Musik verwandelte. Oulibicheff sieht auch in der G-moll-Symphonie die Geschichte einer leidenschaftlichen Liebe in 4 verschiedenen Phasen genau ausgedrückt. Die G-moll-Symphonie ist Musik und weiter nichts. Das ist jedenfalls genug. Man suche nicht die Darstellung bestimmter Seelenprocesse oder Ereignisse in Tonstücken, sondern vor Allem Musik, und man wird rein genießen, was sie vollständig giebt. Wo das Musikalisch-Schöne fehlt, wird das Hineinklügeln einer großartigen Bedeutung es nie ersetzen, und dieses ist unnütz, wo jenes existirt. Auf alle Fälle bringt es die musikalische Auffassung in eine ganz falsche Richtung. Dieselben Leute, welche der Musik eine Stellung unter den Offenbarungen des menschlichen Geistes vindiciren wollen, welche sie nicht hat und nie erlangen wird, weil sie nicht im Stande ist, Ueberzeugungen mitzutheilen, — dieselben Leute haben auch den Ausdruck „Intention" in Schwang gebracht. In der Tonkunst giebt's keine „Intention" in dem beliebten technischen Sinne. Was nicht zur Erscheinung kommt, ist in der Musik gar nicht da, was aber zur Erscheinung gekommen ist, hat aufgehört, bloße Intention zu sein. Der Ausspruch: „Er hat Intentionen," wird meist in lobender Absicht angewandt, — mir däucht er eher ein Tadel, welcher in trockenes Deutsch übersetzt etwa

lauten würde: Der Künſtler möchte wohl, jedoch er kann nicht. Kunſt kommt aber von Können, wer nichts kann, — hat „Intentionen.“

Wie das Schöne eines Tonſtücks lediglich in deſſen muſikaliſchen Beſtimmungen wurzelt, ſo folgen auch die Geſetze ſeiner Conſtruction nur dieſen. Es herrſchen darüber eine Menge ſchwankender, irriger Anſichten, von welchen hier nur Eine angeführt werden mag.

Dies iſt nämlich die aus der Gefühlsanſchauung hervorgegangene landläufige Theorie der Sonate und Symphonie. Der Tonſetzer, heißt es, habe vier von einander verſchiedene Seelenzuſtände, die aber mit einander (wie?) zuſammenhängen, in den einzelnen Sätzen der Sonate darzuſtellen. Um den unläugbaren Zuſammenhang der Sätze zu rechtfertigen und ihre verſchiedene Wirkung zu erklären, zwingt man ordentlich den Zuhörer, ihnen beſtimmte Gefühle als Inhalt zu unterlegen. Die Deutung paßt manchmal, öfter auch nicht, niemals mit Nothwendigkeit. Dies aber wir immer mit Nothwendigkeit paſſen, daß vier Tonſätze zu einem Ganzen verbunden ſind, welche nach muſikaliſch-äſthetiſchen Geſetzen ſich abzuheben und zu ſteigern haben. Wir verdanken dem phantaſiereichen Maler M. v. Schwind eine ſehr anziehende Illuſtration der Clavierphantaſie op. 80 von Beethoven, deren einzelne Sätze der Künſtler als zuſammenhängende Ereigniſſe derſelben Hauptperſonen auffaßte und bildlich darſtellte. Gerade ſo wie der Maler Scenen und Geſtalten aus den Tönen herausſieht, ſo legt der Zuhörer Gefühle und Ereigniſſe hinein. Beides hat damit einen gewiſſen Zuſammenhang, aber keinen nothwendigen, und nur mit dieſem haben es wiſſenſchaftliche Geſetze zu thun.

Man pflegt oft anzuführen, daß Beethoven beim Ent-

wurf mancher ſeiner Compoſitionen ſich beſtimmte Ereigniſſe oder Seelenzuſtände gedacht haben ſoll. Wo Beethoven oder irgend ein andrer Tonſetzer dieſen Vorgang beobachtete, benützte er ihn blos als Hülfsmittel, ſich durch den Zuſammenhang eines objectiven Ereigniſſes das Feſthalten der muſikaliſchen Einheit zu erleichtern. Dieſe Einheit der muſikaliſchen Stimmung iſt's, was die vier Sätze einer Sonate als organiſch verbunden charakteriſirt, nicht aber der Zuſammenhang mit dem vom Componiſten gedachten Objecte. Wo dieſer ſeiner Phantaſie ſolch' poetiſches Gängelband verſagte, und rein muſikaliſch erfand (— dies iſt die Regel —), da wird man keine andre Einheit der Theile finden, als eine muſikaliſche. Es iſt äſthetiſch gleichgültig, ob ſich Beethoven allenfalls bei ſeinen ſämmtlichen Compoſitionen beſtimmte Vorwürfe gewählt, wir kennen ſie nicht, ſie ſind daher für das Werk nicht exiſtirend. Dieſes ſelbſt ohne allen Commentar iſt's was vorliegt, und wie der Juriſt aus der Welt herausfingirt, was nicht in den Acten liegt, ſo iſt für die äſthetiſche Beurtheilung nicht vorhanden, was außerhalb des Kunſtwerks lebt. Erſcheinen uns die Sätze einer Compoſition als einheitlich, ſo muß dieſe Zuſammengehörigkeit in muſikaliſchen Beſtimmungen ihren Grund haben.*

* Dieſe Zeilen haben Beethoven-Auguren wie Herrn Lobe u. A. ſehr entſetzt. Wir können ihnen nicht beſſer antworten als mit folgender, unſerer Anſicht vollkommen zuſtimmenden Ausführung Otto Jahn's in ſeinem Aufſatz über die neue Beethoven-Ausgabe v. Breitkopf u. Härtel („Grenzboten" 1864). Jahn knüpft an Schindlers bekannte Mittheilung an, Beethoven habe, um die Bedeutung ſeiner D-moll und F-moll-Sonate befragt, geantwortet „Leſen Sie nur Shakeſpeare's Sturm." Vermuthlich, ſagt Jahn, wird der Frager von ſeiner Lectüre die ſichre Ueberzeugung mitbringen, daß Shakeſpeare's Sturm auf ihn anders wirke, als

Einem möglichen Mißverstehen wollen wir schließlich dadurch begegnen, daß wir unsern Begriff des „Musikalisch-Schönen" nach drei Seiten feststellen. Das „Musikalisch-Schöne" in dem von uns angenommenen specifischen Sinn beschränkt sich nicht auf das „Classische," noch enthält es eine Bevorzugung desselben vor dem „Romantischen." Es gilt sowohl in der einen als der andern Richtung, beherrscht Bach so gut als Beethoven, Mozart so gut als Schumann. Unsere Thesis also enthält auch nicht die Andeutung einer Parteinahme. Der ganze Verlauf der gegenwärtigen Untersuchung spricht überhaupt kein Sollen aus, sondern betrach-

---

auf Beethoven und keine D-moll und F-moll-Sonaten in ihm erzeuge. Daß grade dieses Drama Beethoven zu solchen Schöpfungen anregen konnte, ist freilich nicht ohne Interesse zu erfahren; aus dem Shakespeare das Verständniß derselben herholen wollen, hieße nur die Unfähigkeit der musikalischen Auffassung bezeugen. Bei dem Adagio des F-dur-Quartetts (op. 18. Nr. 1) soll Beethoven die Grabesscene aus Romeo und Julie vorgeschwebt haben; wer nun etwa diese in seinem Shakespeare aufmerksam nachliest und dann beim Anhören des Adagio sich zu vergegenwärtigen sucht, wird der sich den wahren Genuß des Musikstücks erhöhen oder stören? Ueberschriften und Notizen, auch authentische von Beethoven selbst herrührende, würden das Eindringen in Sinn und Bedeutung des Kunstwerks nicht wesentlich gefördert haben, — es ist vielmehr zu fürchten, daß sie eben sowohl Mißverständnisse und Verkehrtheiten hervorrufen würden, wie die, welche Beethoven veröffentlicht hat. Die schöne Sonate in Es-dur (op. 81.) trägt bekanntlich die Ueberschriften „Les adieux, l'absence, le retour" und wird daher als zuverlässiges Beispiel von Programmmusik mit Sicherheit interpretirt. „Daß es Momente aus dem Leben eines liebenden Paars sind," — sagt Marx, der es dahingestellt sein läßt, ob die Liebenden verheirathet sind, oder nicht — „setzt man schon voraus, aber die Composition bringt auch den Beweis." „Die Liebenden öffnen

tet nur ein Sein; kein bestimmtes musikalisches Ideal läßt sich daraus als das wahrhaft Schöne deduciren, sondern blos nachweisen, was in jeder auch in den entgegengesetztesten Schulen in gleicher Weise das Schöne ist.

Es ist nicht lange her, seit man angefangen hat, Kunstwerke im Zusammenhang mit den Ideen und Ereignissen der Zeit zu betrachten, welche sie erzeugte. Dieser unläugbare Zusammenhang besteht auch für die Musik. Eine Manifestation des menschlichen Geistes, muß sie auch in Wechselbeziehung zu dessen übrigen Thätigkeiten stehen: zu den gleichzeitigen Schöpfungen der dichtenden und bildenden Kunst, den poetischen, socialen, wissenschaftlichen Zuständen ihrer Zeit, endlich den individuellen Erlebnissen und Ueberzeugungen des Autors. Die Betrachtung und Nachweisung dieses Zusammenhangs an einzelnen Tonkünstlern und Tonwerken ist demnach wohl berechtigt und ein wahrer Gewinn. Doch muß man dabei sich stets in Erinnerung halten, daß ein solches Paralleliſiren künstlerischer Specialitäten mit bestimmten historischen Zuständen ein kunstgeschichtlicher, keineswegs

---

ihre Arme, wie Zugvögel ihre Flügel," sagt Lenz vom Schluß der Sonate. Nun hat Beethoven auf das Original der ersten Abtheilung geschrieben: „Das Lebewohl bei der Abreise Sr. kais. Hoheit des Erzherzogs Rudolf, d. 4. Mai 1809" und auf den Titel der zweiten: „Die Ankunft Sr. kais. Hoheit des Erzherzogs Rudolf, d. 30. Januar 1810." Wie würde er protestirt haben, daß er dem Erzherzog gegenüber diese „in schmeichelndem Kosen beseeligter Luft" flügelschlagende Sie vorstellen sollte! — „Darum können wir zufrieden sein," schließt Jahn, „daß Beethoven (in der Regel) solche Worte nicht ausgesprochen hat, welche nur zu Viele zu dem Irrthum verleitet haben würden, wer die Ueberschrift verstehe, der verstehe auch das Kunstwerk. Seine Musik sagt Alles, was er sagen wollte."

ein rein ästhetischer Vorgang ist. So nothwendig die Verbindung der Kunstgeschichte mit der Aesthetik von methodologischem Standpunkt erscheint, so muß doch jede dieser beiden Wissenschaften ihr eigenstes Wesen vor einer unfreien Verwechselung mit der andern rein erhalten. Mag der Historiker, eine künstlerische Erscheinung im Großen und Ganzen auffassend, in Spontini den „Ausdruck des französischen Kaiserreichs," in Rossini die „politische Restauration" erblicken, — der Aesthetiker hat sich lediglich an die Werke dieser Männer zu halten, zu untersuchen, was daran schön sei und warum? Die ästhetische Untersuchung weiß nichts und darf nichts wissen von den persönlichen Verhältnissen und der geschichtlichen Umgebung des Componisten, nur was das Kunstwerk selbst ausspricht, wird sie hören und glauben. Sie wird demnach in Beethoven's Symphonien, auch ohne Namen und Biographie des Autors zu kennen, ein Stürmen, Ringen, unbefriedigtes Sehnen, kraftbewußtes Trotzen herausfinden, allein daß der Componist republikanisch gesinnt, unverheirathet, taub gewesen, und all' die andern Züge, welche der Kunsthistoriker beleuchtend hinzuhält, wird jene nimmermehr aus den Werken lesen und zur Würdigung derselben verwerthen dürfen. Die Verschiedenheit der Weltanschauung eines Bach, Mozart, Haydn zu vergleichen, und den Contrast ihrer Compositionen darauf zurückzuführen, mag für eine höchst anziehende, verdienstliche Unternehmung gelten, doch sie wird Fehlschlüssen um so ausgesetzter sein, je strenger sie den Causalnexus darlegen wollte. Die Gefahr der Uebertreibung ist bei Annahme dieses Princips außerordentlich groß. Man kann da leicht den losesten Einfluß der Gleichzeitigkeit als eine innere Nothwendigkeit darstellen und die ewig unübersetzbare Tonsprache deuten, wie man's eben

braucht. Es wird rein auf die ſchlagfertige Durchführung deſſelben Paradoxons ankommen, daß es im Munde des geiſtreichen Mannes eine Weisheit, in jenem des ſchlichten ein Unſinn erſcheint.

Auch Hegel hat in Beſprechung der Tonkunſt oft irregeführt, indem er ſeinen vorwiegend kunſtgeſchichtlichen Standpunkt unmerklich mit dem rein äſthetiſchen verwechſelt und in der Muſik Beſtimmtheiten nachweiſt, die ſie an ſich niemals hatte. „Einen Zuſammenhang" hat der Charakter jedes Tonſtückes mit dem ſeines Autors gewiß, allein er ſteht für den Aeſthetiker nicht zu Tage; — die Idee des nothwendigen Zuſammenhangs aller Erſcheinungen kann in ihrer concreten Nachweiſung bis zur Caricatur übertrieben werden. Es gehört heutzutage ein wahrer Heroismus dazu, dieſer picanten und geiſtreich repräſentirten Richtung entgegenzutreten und auszuſprechen, daß das „hiſtoriſche Begreifen" und das „äſthetiſche Beurtheilen" verſchiedene Dinge ſind.* Objectiv aber ſteht feſt erſtens: daß die Verſchiedenartigkeit des Ausdrucks der verſchiedenen Werke und Schulen auf einer durchgreifend verſchiedenen Stellung der muſikaliſchen Elemente beruhe, und zweitens: daß, was an einer Compoſition, ſei es die ſtrengſte Bach'ſche Fuge, oder das träumeriſcheſte Notturno von Chopin, mit Recht gefällt, muſikaliſch ſchön ſei.

Noch weniger als mit dem Claſſiſchen kann das „Muſikaliſch-Schöne" mit dem Architektoniſchen zuſammenfallen, das es als Zweig in ſich faßt. Die ſtarre Erhabenheit ſchwer übereinander gethürmter Figuration, die kunſtreiche

* Wenn wir hier die „Muſikaliſchen Charakterköpfe" von Riehl nennen, ſo geſchieht dies gleichwohl mit dankbarer Anerkennung dieſes geiſtreich anregenden Büchleins.

Verſchlingung vieler Stimmen, von denen keine frei und ſelbſtſtändig iſt, weil es alle ſind, haben ihre unvergängliche Berechtigung. Doch ſind jene großartig düſtern Stimmpyramiden der alten Italiener und Niederländer ebenſoſehr nur ein kleiner, kleiner Bezirk auf dem Gebiete der muſikaliſchen Schönheit, als die vielen zierlich ausgearbeiteten Salzfäſſer und ſilbernen Leuchter des ehrwürdigen Sebaſtian Bach.

Viele Aeſthetiker halten den muſikaliſchen Genuß durch das Wohlgefallen am Regelmäßigen und Symmetriſchen ausreichend erklärt, worin doch niemals ein Schönes, vollends ein Muſikaliſch-Schönes beſtand. Das abgeſchmackteſte Thema kann vollkommen ſymmetriſch gebaut ſein. „Symmetrie" iſt ja nur ein Verhältnißbegriff und läßt die Frage offen: Was iſt es denn, das hier ſymmetriſch erſcheint? — Die regelmäßige Anordnung geiſtloſer, abgenützter Theilchen wird ſich gerade in den allerſchlechteſten Compoſitionen nachweiſen laſſen. Der muſikaliſche Sinn verlangt immer neue ſymmetriſche Bildungen.

Zuletzt hat für die Muſik dieſe Platoniſche Anſicht Oerſtedt an dem Beiſpiel des Kreiſes entwickelt, dem er poſitive Schönheit vindicirt. Sollte der Treffliche niemals die ganze Entſetzlichkeit einer kreisrunden Compoſition an ſich erlebt haben?

Vorſichtiger vielleicht als nothwendig ſei endlich noch hinzugefügt, daß die muſikaliſche Schönheit mit dem Mathematiſchen nichts zu thun habe. Die Vorſtellung, welche Laien (darunter auch gefühlvolle Schriftſteller) von der Rolle hegen, welche die Mathematik in der muſikaliſchen Compoſition ſpielt, iſt eine merkwürdig vage. Nicht zufrieden damit, daß die Schwingungen der Töne, der Abſtand der Intervalle,

das Consoniren und Dissoniren sich auf mathematische Verhältnisse zurückführe, sind sie überzeugt, auch das Schöne einer Tondichtung gründe sich auf Zahlen. Das Studium der Harmonielehre und des Contrapunktes gilt für eine Art Cabbala, welche die „Berechnung" der Composition lehrt.

Wenn für die Erforschung des physikalischen Theils der Tonkunst die Mathematik einen unentbehrlichen Schlüssel liefert, so möge im fertigen Tonwerk hingegen ihre Bedeutung nicht überschätzt werden. In einer Tondichtung, sei sie die schönste oder die schlechteste, ist gar nichts mathematisch berechnet. Schöpfungen der Phantasie sind keine Rechenexempel. Alle Monochord-Experimente, Klangfiguren, Intervallproportionen u. dgl. gehören nicht hierher, der ästhetische Bereich fängt erst an, wo jene Elementarverhältnisse in ihrer Bedeutung aufgehört haben. Die Mathematik regelt blos den elementaren Stoff zu geistfähiger Behandlung und spielt verborgen in den einfachsten Verhältnissen, aber der musikalische Gedanke kommt ohne sie ans Licht. Wenn Oerstedt fragt: „Sollte wohl die Lebenszeit mehrerer Mathematiker hinreichen, alle Schönheiten einer Mozartschen-Symphonie zu berechnen?" * so bekenne ich, daß ich das nicht verstehe. Was soll denn oder kann berechnet werden? Etwa das Schwingungsverhältniß jedes Tones zum nächstfolgenden, oder die Längen der einzelnen Perioden gegen einander, oder was sonst? Was eine Musik zur Tondichtung macht, und sie aus der Reihe physikalischer Experimente hebt, ist ein Freies, Geistiges, daher unberechenbar. Am musikalischen Kunstwerk hat die Mathematik einen ebenso kleinen, oder ebenso großen Antheil, wie an den Hervorbringungen der übrigen

* „Geist in der Natur," 3. Band, deutsch von Kannegießer. S. 32.

Künste. Denn Mathematik muß am Ende auch die Hand des Malers und Bildhauers führen, Mathematik webt im Gleichmaß der Vers- und Strophenlängen, Mathematik im Bau des Architekten, in den Figuren des Tänzers. In jeder genauen Kenntniß muß die Anwendung der Mathematik, als Vernunftthätigkeit, eine Stelle finden.

Nur eine wirklich positive, schaffende Kraft muß man ihr nicht einräumen wollen, wie dies manche Musiker, diese Conservativen der Aesthetik, gerne möchten. Es ist mit der Mathematik ähnlich, wie mit der Erzeugung der Gefühle im Zuhörer, — sie findet bei allen Künsten statt, aber großer Lärm darüber ist blos bei der Musik.

Auch mit der *Sprache* hat man die Musik häufig zu paralleliſiren und die Gesetze der ersteren für die letztere aufzustellen versucht.

Die Verwandtschaft des *Gesanges* mit der Sprache lag nahe genug, mochte man sich nun an die Gleichheit der physiologischen Bedingungen halten oder an den gemeinsamen Charakter als Entäußerung des Innern durch die menschliche Stimme. Die analogen Beziehungen sind zu auffällig, als daß wir hier darauf einzugehen hätten, es sei demnach nur ausdrücklich eingeräumt, daß, wo es sich bei der Musik wirklich blos um die subjective Entäußerung eines inneren Dranges handelt, in der That die Gesetzlichkeit des *sprechenden* Menschen theilweise maßgebend für den *singenden* sein wird. Daß der in Leidenschaft Gerathende mit der Stimme steigt, während die Stimme des sich beruhigenden Redners fällt; daß Sätze besonderen Gewichtes langsam, gleichgültige Nebensachen schnell gesprochen werden, dies und Aehnliches wird der Gesangcomponist, insbesondere der *dramatische*, nicht unbeachtet lassen dürfen. Allein man hat sich mit die-

ſen begrenzten Analogien nicht begnügt, ſondern die *Muſik ſelbſt* als eine (unbeſtimmtere oder feinere) *Sprache* aufgefaßt und nun ihre Schönheitsgeſetze aus der Natur der Sprache abſtrahiren wollen. Jede Eigenſchaft und Wirkung der Muſik wurde auf Aehnlichkeiten mit der Sprache zurückgeführt. Wir ſind der Anſicht, daß, wo es ſich um das Specifiſche einer Kunſt handelt, ihre *Unterſchiede* von verwandten Gebieten wichtiger ſind, als die Aehnlichkeiten. Unbeirrt durch dieſe oft verlockenden, aber das eigentliche Weſen der Muſik gar nicht treffenden Analogien muß die äſthetiſche Unterſuchung unabläſſig zu dem Punkte vordringen, wo Sprache und Muſik ſich unverſöhnlich ſcheiden. Nur aus dieſem Punkte werden der Tonkunſt wahrhaft fruchtbringende Beſtimmungen ſprießen können. Der weſentliche Grundunterſchied beſteht aber darin, daß in der Sprache der *Ton* nur *Mittel* zum Zweck eines dieſem Mittel ganz fremden Auszudrückenden iſt, während in der *Muſik* der *Ton als Selbſtzweck* auftritt. Die ſelbſtſtändige Schönheit der Tonformen hier und die abſolute Herrſchaft des Gedankens über den Ton als bloßes Ausdrucksmittel dort, ſtehen ſich ſo ausſchließend gegenüber, daß eine Vermiſchung der beiden Principe eine logiſche Unmöglichkeit iſt.

Der Schwerpunkt des Weſens liegt alſo ganz wo anders bei der Sprache und bei der Muſik, und um dieſen Schwerpunkt gruppiren ſich alle übrigen Eigenthümlichkeiten. Alle ſpecifiſch *muſikaliſchen* Geſetze werden ſich um die ſelbſtſtändige Bedeutung und Schönheit der Töne drehen, alle *ſprachlichen* Geſetze um die correcte Verwendung des Lautes zum Zweck des Ausdruckes.

Die ſchädlichſten und verwirrendſten Anſchauungen ſind aus dem Beſtreben hervorgegangen, die Muſik als eine Art

Sprache aufzufaſſen; ſie weiſen uns täglich praktiſche Folgen auf. So mußte es hauptſächlich Componiſten von ſchwacher Schöpferkraft geeignet erſcheinen, die ihnen unerreichbare ſelbſtſtändige muſikaliſche Schönheit als ein falſches, ſinnliches Princip anzuſehen, und die charakteriſtiſche Bedeutſamkeit der Muſik dafür aufs Schild zu heben. Ganz abgeſehen von Richard Wagner's Opern findet man in den kleinſten Inſtrumentalſächelchen oft Unterbrechungen des melodiſchen Fluſſes durch abgeriſſene Cadenzen, recitativiſche Sätze u. dgl., welche den Hörer befremdend ſich anſtellen, als bedeuteten ſie etwas Beſonderes, während ſie in der That nichts bedeuten, als Unſchönheit. Von modernen Compoſitionen, welche fortwährend den großen Rhythmus durchbrechen, um myſteriöſe Zuſätze oder gehäufte Contraſte vorzudrängen, pflegt man zu rühmen: es ſtrebe darin die Muſik ihre engen Grenzen durchzubrechen und zur Sprache ſich zu erheben. Uns iſt ein ſolches Lob immer ſehr zweideutig erſchienen. Die Grenzen der Muſik ſind durchaus nicht eng, aber ſehr genau feſtgeſteckt. Die Muſik kann ſich niemals „zur Sprache erheben," — herablaſſen müßte man eigentlich von muſikaliſchem Standpunkt ſagen, indem die Muſik ja offenbar eine geſteigerte Sprache ſein müßte.*

* Es darf nicht verſchwiegen werden, daß eines der genialſten großartigſten Werke aller Zeiten durch ſeinen Glanz beitrug zu dieſer Lieblingslüge der modernen Muſikkritik von dem „inneren Drängen der Muſik zur Beſtimmtheit der Wortſprache" und „zur Abwerfung der eurhythmiſchen Feſſeln." Wir meinen Beethoven's „Neunte." Sie iſt eine jener geiſtigen Waſſerſcheiden, die weithin ſichtbar und unüberſteiglich ſich zwiſchen die Strömung entgegengeſetzter Ueberzeugungen legen.

Die Muſiker, welchen die Großartigkeit der „Intention," die geiſtige Bedeutung der abſtracten Aufgabe über Alles geht, ſtellen

Das vergeſſen auch unſere Sänger, welche in Momenten größten Affectes Worte, ja Sätze *ſprechend* heraus-

die neunte Symphonie an die Spitze aller Muſik; während die kleine Schaar, welche, an dem überwundenen Standpunkt der Schönheit feſthaltend, für rein äſthetiſche Forderungen kämpft, ihrer Bewunderung einige Einſchränkungen ſetzt. Wie zu errathen, handelt es ſich vorzugsweiſe um das Finale, da über die hohe, wenn auch nicht makelloſe Schönheit der erſten drei Sätze unter aufmerkſamen und vorbereiteten Hörern kaum ein Streit entſtehen wird. In dieſem letzten Satz vermochten wir nie mehr als den Rieſenſchatten zu ſehen, den ein Rieſenkörper wirft. Die Größe der Idee: das bis zur Verzweiflung vereinſamte Gemüth zuletzt in der Freude Aller zur Verſöhnung zu bringen, kann man vollkommen verſtehen und erkennen, und dennoch die Muſik des letzten Satzes (bei all' ihrer genialen Eigenthümlichkeit) unſchön finden. Das allgemeine Verdammungsurtheil, dem ſolche Sondermeinung verfällt, kennen wir recht wohl. Einer der geiſtvollſten und vielſeitigſten Gelehrten Deutſchlands, der 1853 in der „A. Allgemeinen Zeitung" den formellen Grundgedanken der neunten Symphonie anzufechten unternahm, erkannte deshalb die humoriſtiſche Nothwendigkeit, ſich gleich auf dem Titel für einen „beſchränkten Kopf" zu erklären. Er beleuchtete die äſthetiſche Ungeheuerlichkeit, welche das Ausmünden eines mehrſätzigen Inſtrumentalwerks in einen *Chor* involvirt, und vergleicht Beethoven mit einem Bildhauer, der Beine, Leib, Bruſt, Arme einer Figur aus farbloſem Marmor fertigte, den Kopf aber colorirt. Man ſollte glauben, daß jeden feinfühlenden Hörer beim Eintritt der Menſchenſtimme das gleiche Unbehagen überkommen müſſe, „weil hier das Kunſtwerk mit Einem Ruck ſeinen Schwerpunkt verändert und dadurch auch den Hörer umzuwerfen droht." Faſt ein Decennium ſpäter erlebten wir die Freude, daß der „beſchränkte Kopf" ſich als *David Strauß* demaskirte. —

Hiegegen nennt der geiſtreiche Dr. *Becher*, der hier als Repräſentant einer ganzen Klaſſe erſcheinen möge, in einer 1843 gedruckten Abhandlung über die neunte Symphonie *den vierten Satz* „den mit jedem andern beſtehenden Tonwerke an Eigenthümlichkeit der Geſtaltung wie an Großartigkeit der Compoſition und kühnſtem

ſtoßen und damit die höchſte Steigerung der Muſik gegeben zu haben glauben. Sie überſehen, daß der Uebergang vom Singen zum Sprechen ſtets ein Sinken iſt, ſo wie der höchſte normale Sprechton noch immer tiefer klingt als ſelbſt die tieferen Geſangstöne deſſelben Organes. Ebenſo ſchlimm als dieſe praktiſchen Folgen, ja noch ſchlimmer, weil nicht alſogleich durch das Experiment geſchlagen, ſind die Theorien, welche der Muſik die Entwicklungs- und Conſtructionsgeſetze der Sprache aufdringen wollen, wie es in älterer Zeit zum Theil von Rouſſeau und Rameau, in neuerer Zeit von den Jüngern R. Wagner's verſucht wird. Es wird dabei das wahrhafte Herz der Muſik, die in ſich ſelbſt befriedigte Formſchönheit, durchſtoßen und dem Phantom der „Bedeutung" nachgejagt. Eine Aeſthetik der Tonkunſt müßte es daher zu ihren wichtigſten Aufgaben zählen, die Grundverſchiedenheit zwiſchen dem Weſen der Muſik und dem der Sprache unerbittlich darzulegen, und in allen Folgerungen das Princip feſtzuhalten, daß, wo es ſich um Specifiſch-Muſikaliſches handelt, die Analogien mit der Sprache jede Anwendung verlieren.

Aufſchwung der einzelnen Gedanken völlig incommenſurablen Ausfluß von Beethoven's Genialität" und verſichert, dies Werk ſtehe ihm „mit Shakeſpeares König Lear und etwa einem Dutzend anderer Emanationen des Menſchengeiſtes in ſeiner höchſten poetiſchen Potenz im Himalayagebirge der Kunſt als Dhawalagiri-Spitze ſelbſt ſeine ebenbürtigen Genoſſen überragend." Wie faſt alle ſeine Meinungsgenoſſen giebt Becher eine ausführliche Schilderung der Bedeutung, des „Inhaltes" jedes der vier Sätze und ihrer tiefen Symbolik, — der Muſik geſchieht auch nicht mit Einer Silbe Erwähnung. Das iſt höchſt charakteriſtiſch für eine ganze Schule muſikaliſcher Kritik, welche der Frage, ob eine Muſik ſchön ſei, mit der tiefſinnigen Erörterung auszuweichen liebt, was ſie Großes bedeute.

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 Wech-

ſelbeziehung 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 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 Skanitz 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."***

* Rosenkranz Psychologie, 2. Aufl. S. 60.

** Schubart „Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst" 1806.

*** „Neue Wahrnehmungen zur Aufnahme der Musik." Berlin 1784. S. 102.

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 extemporirt dieser die 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 ausprage. 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 ge-

wählten 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, 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

* 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.)

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 Aneignung 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 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 Formspiels 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.

---

* Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter, 3. Band S. 332.

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 Tonarten 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 un-

* „Der Geist in der Natur." III. 9.

zuverläſſig, 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 Calabrien 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,

* 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.")

seien nur eine Folge dieser 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, „psychologi-

ſchen" 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 leugnet, 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 Vor-

ausſetzungen 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, vorzugsweiſe 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 der 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 Gehörnerv. 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 Nerven-

* „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.

ſubſtanz iſt, und zwar wenigſtens eben ſo gut als im Akuſticus in den Centralorganen.* Sie weiß, daß die Faſern des Gehörnervs mit den 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 lediglich 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

* Vergl. R. *Wagner's* Handwörterbuch der Phyſiologie, Artikel „Hören", S. 312.

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 die entgegengeſetzten, oft mit zwingender Kraft auftretenden Stimmungen, welche verſchiedene Accorde oder Inſtrumente von

* 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 Gehörnerv 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.

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 dunklen 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 der 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 und 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 viel mehr 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 Componiſten 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 lehr-

* 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 Lebhafftigkeit hervorſpringen, die Mittelſtimmen raſen und ſchaudervolle Stöße den erwartungsvollen Zuhörer ſchrecken."

reichſte 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 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 *äſthe-*

tiſcher Antheil; ein Satz, der ſich 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. —

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 klirren. 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 übersinnlichsinnliche Erregung. Ihr Verhalten gegen die Musik ist nicht anschauend, sondern pathologisch; ein stetes Dämmern, Fühlen, Schwärmen, ein Hangen und Bangen in klingendem Nichts. Lassen wir an dem Gefühlsmusiker mehrere Tonstücke gleichen, etwa rauschend fröhlichen Charakters, vorbeiziehen, so wird er in dem Banne desselben Eindrucks verbleiben. Nur was diesen Stücken gleichartig ist, also die Bewegung des rauschend Fröhlichen, assimilirt 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 Dutzend ähnlich wirkender zum selbstständigen Kunstwerk stempelt, erfüllt sein Aufmerken 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 ein-

dringlichere Totalempfindung wird in Bausch und Bogen eingesaugt.*

Halbwach in ihren Fauteuil geschmiegt, lassen jene Enthusiasten von den Schwingungen der Töne sich tragen und schaukeln, statt sie scharfen Blickes zu betrachten. Wie das stark und stärker anschwillt, nachläßt, aufjauchzt oder auszitttert, das versetzt sie in einen unbestimmten Empfindungszustand, den sie für rein geistig zu halten so unschuldig sind. Sie bilden das „dankbarste" Publicum und dasjenige, welches geeignet ist, die Würde der Musik am sichersten zu discreditiren. Das ästhetische Merkmal des geistigen Genusses geht ihrem Hören ab; eine feine Cigarre, ein picanter Leckerbissen, ein laues Bad leistet ihnen unbewußt, was eine Symphonie. Vom gedankenlos gemächlichen Dasitzen der Einen bis zur tollen Verzückung 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 überbietet. Wir meinen den Schwefeläther. In der That zaubert uns die Aethernarkose einen höchst angenehmen, wachsen-

---

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

„If music be the fond 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."

Und später, im 2. Act, ruft er:

„Give me some music now, — — —

„Methought it did revive my passion much" etc.

den, den ganzen Organismus süßtraumhaft durchbebenden Rausch, — ohne die Gemeinheit des Weintrinkens, welches auch nicht ohne musikalische Wirkung ist.*

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 einsau-

* Es ist diese Art des Musikhörens nicht identisch mit der in jeder Kunst vorkommenden Freude des naiven Publicums an dem blos sinnlichen Theil derselben, während der ideale Gehalt nur von dem gebildeten Verständniß 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 durchwebende Gefühl als den Inhalt, die Idee, den geistigen Gehalt desselben anzusehen, die künstlerisch geschaffenen, bestimmten Tonfolgen hingegen als die bloße Form, das Bild, die sinnliche Einkleidung jenes Uebersinnlichen. Allein gerade der „specifisch-musikalische" Theil ist die Schöpfung des künstlerischen Geistes, mit welchem der anschauende Geist sich verständnißvoll vereinigt. In diesen concreten Tonbildungen liegt der geistige Gehalt der Composition, nicht in dem vagen Totaleindruck 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.

gen. 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 Verrauſchen 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 ergiebt 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 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 ſchen-

ken,* 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 Besiegten.

Ein Erleiden unmotivirter ziel- und stoffloser Affecte durch eine Macht, die in keinem Rapport zu unserm Wollen und Denken steht, ist des Menschengeistes 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, erschlaffe.

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 Musik solle dem Mann „Feuer aus dem Geiste schlagen." Wohlgemerkt, „soll." Ob nicht selbst ein Feuer, das durch

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

Musik erzeugt und genährt wird, die willensstarke, denkkräftige Entwickelung des Mannes hemmend zurückhält?

Jedenfalls scheint uns diese Anklage des musikalischen Einflusses würdiger als dessen übermäßige Lobpreisung. So wie 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

* 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 Bebungen. — (Vergl. Harleß „Hören.")

gepriesenen Gewalt der Musik zu überzeugen, einen berühmten Musikus spielen, und zuvor alles Gewehr entfernen. Der Künstler versetzte 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 Krantzius, 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 Hexenmacht vernünftig auszusprechen, welche in souverainer 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 unmittelbarere Wirkung äußerte wie gegenwärtig; weil die Menschheit eben in ihren primitiven Bildungsstufen dem Elementarischen viel verwandter und preisgegebener 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 Ge-

wißheit auf ein blos 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 Architektur 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 Geſtaltenreichthum 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 Vierteltöne 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 Empfäng-

lichkeit 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 begehrlicher als wir, die an dem künstlerischen Bilden der Tonkunst ein contemplatives Gefallen hegen, das deren elementarischen Einfluß paralysirt. 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 Erklingen 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 anderen 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 Feldherren 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 Gefühlvollen halten es freilich für Ketzerei gegen die Allmacht der Muſik, wenn Jemand von den Herzens-Revolutionen und Krawallen 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 ausgebildetſten 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.

* Ueber das Verhältniß der bildenden Künſte zur Natur."

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 blitzſchnell 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 Geiſtesthätigkeit 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 unermüdliches 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 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 brauchts nur der Schwäche, aber es giebt eine Kunſt des Hörens.*

* W. Heinſe's ſchwärmeriſch-diſſolutem Temperament mußte es vollkommen entſprechen, von der beſtimmten muſikaliſchen Schönheit zu Gunſten des vagen Gefühlseindruckes 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. Heinſe, 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, Heinſe als einen vorzüglichen muſikaliſchen Aeſthetiker zu behandeln und zu citiren. Konnte man dabei wirklich überſehen, wie nach einigen treffenden Aperçüs meiſt eine Fluth von Plattheiten und offenbaren Irrthümern hereinſtürzt, daß man über ſolche Unbildung geradezu erſchrickt? Ueberdies geht Hand in Hand mit techniſcher Unkenntniß Heinſe's ſchiefes äſthetiſches Urtheil, wie ſeine Analyſen der Opern von Gluck, Jomelli, Traëtta a. A. darthun, in welchen man anſtatt künſtleriſcher Belehrung faſt nur enthuſiaſtiſche Ausrufungen erhält.

Das Gefühlsschwelgen 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 blos 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? Blickt 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 eine 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 welch verschiedener 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 ſich 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 niederlegt, — 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 blos 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 Begriffs „Muſik“ auf alle Wiſſenſchaft und Kunſt, ſo wie auf die Bildung ſämmtlicher Seelenkräfte nicht geſtatten. Die berühmte Apologie der Tonkunſt im „Kaufmann von Venedig“ (V. 1.)* beruht auf ſolcher Verwechſelung der Tonkunſt ſelbſt mit dem ſie beherrſchenden Geiſt des Wohlklangs, der Uebereinſtimmung des Maßes. Man könnte in ähnlichen

* „The man, that has no music in himself,
Nor is not moved with concord of sweet sounds,
Is fit for treasons, stratagems and spoils etc.“

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 Aken 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 ſieht 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, Gefühlserregung 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, warum *Ariſtopha-*

nes in den „Wespen“ einen feingebildeten Geiſt „den Weiſen und Muſikaliſchen“ nennt (σοφὸν καὶ μουσικὸν), und finden den Ausdruck Graf Reinhardt's ſinnig, Oehlenſchläger 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.

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. Geſchah 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 Folge-

rungen 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 ergiebt 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 Menschengeistes.

Das geordnete Nacheinanderfolgen meßbarer Töne, welches wir Melodie nennen, begegnen wir in der Natur auch nicht in den dürftigsten Anfängen; ihre successiven Schallerschei-

nungen 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.

Ebenſowenig 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 langſamerem 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 allmälig 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 kunſtgebildetſte 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 ausgeboren." (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 frühſten 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 ſinge 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 muſiciren lernte. In welcher Art und Folge ſich unſer heutiges Tonſyſtem ausgebildet hat, lehrt die Geſchichte der Tonkunſt. Wir haben dieſe Nachweiſung vorauszuſetzen und nur ihr Ergebniß 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 allmälig 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 Tonſyſtem ein „künſtliches“ nennt, ſo gebraucht man dies Wort nicht in dem raffinirten Sinn einer

---

* Hand, Aeſth. d. T. I. 50. Ebendaſelbſt wird paſſend angeführt, daß die Galen in Schottland mit den indiſchen Völkerſtämmen 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.

willkürlichen conventionellen Erfindung. Es bezeichnet blos ein Gewordenes im Gegenſatz zum Erſchaffenen.

Dies überſieht Hauptmann, wenn er den Begriff eines künſtlichen Tonſyſtems einen „durchaus nichtigen" nennt, „indem die Muſiker eben ſo wenig haben Intervalle beſtimmen und ein Tonſyſtem 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 erſonnen hatte.** Aus dieſem Proceß ergiebt ſich, daß auch unſer Tonſyſtem 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 fernliegend erſcheinen dürfte. Beſtände z. B. dieſe Bereicherung in der „Emancipation der Vierteltöne," wovon eine moderne Schriftſtellerin

* 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.)

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, pfeifenden, ſchmetternden Laute mit unſerem Muſikweſen nichts zu ſchaffen? Wir müſſen in der That mit Nein antworten. Alle dieſe Aeußerungen 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

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

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. 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

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

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, 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 gröbste 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 Wahrnehmungen oder durch Tradition (— denn auch diese gehört zu dem Vorgefundenen, dem Dichter Dargebotenen —) 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 folgenſchwer.

Das Schaffen des Malers, des Dichters iſt ein ſtetes (inneres oder wirkliches) Nachzeichnen, Nachformen, — etwas *nachzumuſiciren* 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 berichtigt 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 Erlebniß, 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 Innern 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 parteiische 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 benützt, 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 ebensowenig ein von der Natur erzeugtes Vorbild, als die mit Kohle an Wachtstuben und Schuttböden geschmierten Blumen und Soldaten natür-

liche Vorbilder für die Malerei ſind. Beides iſt menſchliches Kunſtproduct. Für die Kohlenfiguren laſſen die Vorbilder in der Natur ſich nachweiſen, für den Volksgeſang 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 blos 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" ebenſowenig zuſammen, als ein Strauß'ſcher Walzer. Man kann das nicht ſcharf genug ausſprechen, da hierüber die irrigſten Anſichten allgemein ſind. Erſt mit dem Augenblick erſcheint der Strauß'ſche Walzer der Vorſtellung „König Lear" widerſtrebend, die Berlioz'ſche Ouvertüre hingegen 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 „Willhelm 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. Beiſpiele nämlich, daß Tonſetzer aus der Natur nicht blos 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 Paſtoralſymphonie. 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 Hahnenſchrei nicht als ſchöne Muſik, oder überhaupt als Muſik vorgeführt, ſondern nur der Eindruck zurückgerufen werden, welcher mit jener Naturerſcheinung zuſammenhängt. „Ich habe Haydn's Schöpfung — geſehen beinahe," ſchreibt Jean Paul nach einer Aufführung dieſes Tonwerkes an Thieriot. 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 bedeutungsvoll erſcheint es, daß die Tonkunſt von der Natur nur Gebrauch machen kann, wenn ſie in die Malerei pfuſcht.

VII.

Hat die Muſik einen Inhalt?

So lautet, ſeit man gewohnt iſt, über unſere Kunſt nachzudenken, ihre hitzigſte Streitfrage. Sie wurde für und wider entſchieden. Gewichtige Stimmen behaupten die Inhaltloſigkeit der Muſik, ſie gehören beinahe durchaus den Philoſophen: Rouſſeau, Kant, Hegel, Herbart,* Kahlert u. A. Von den zahlreichen Phyſiologen, welche dieſe Ueberzeugung unterſtützen, ſind uns die durch muſikaliſche Bildung hervorragenden Denker Lotze und Helmholtz die wichtigſten. Die ungleich zahlreichern 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 den 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

* Auf Herbart'ſchen Grundlagen hat in neueſter Zeit Robert Zimmermann in ſeiner „Allgemeinen Aeſthetik als Formwiſſenſchaft" (Wien 1865) das formale Princip in ſtrengſter Conſequenz in allen Künſten, ſomit auch in der Muſik, durchgeführt. —

thun iſt. Sie befehden die Lehre von der Inhaltloſigkeit der Muſik nicht wie Meinung gegen Meinung, ſondern wie Ketzerei 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 der 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 entgegenſetzt. Einen Inhalt in dieſer Bedeutung, einen *Stoff* im Sinne

des behandelten Gegenstandes hat die Tonkunst in der That nicht. Kahlert stützt sich mit Recht nachdrücklich darauf, daß sich von der Musik nicht, wie vom Gemälde, eine „Wortbeschreibung" liefern läßt (Aesth. 380), wenngleich 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 blos durch Töne, sie spricht auch nur Töne.

Krüger, der geist- und kenntnißreichste Verfechter des musikalischen „Inhalts" gegen Hegel und Kahlert, behauptet, die Musik gebe blos 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" ꝛc. 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* Inhalt die des *musicirten* an die Seite zu stellen. Er sagt: „Der *Bildner* stellt Orest von Furien verfolgt dar: es erscheint auf der Außenfläche seines Leibes, in Auge, Mund, Stirn und Haltung der Ausdruck des Flüchtigen, Düstern, Verzweifelten, neben ihm die Gestalten des Fluchs, die ihn beherrschen, in gebietender, furchtbarer Hoheit, ebenfalls äußerlich in verharrenden Umrissen, Gesichtszügen, Stellungen. Der *Tondichter* 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 Historisch-Thatsächlichen hinzu. Freilich ist es nicht *Orest*, der Mann mit *diesen* Erlebnissen und bestimmten biographi-

schen 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 Septimaccorde, 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 körperlichen 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 Orestes in Gluck's „Iphigenia" einzuwenden. Diesen „Orestes" giebt ja nicht der Componist: die Worte des Dichters, Gestalt und Mimik des Darstellers, Costüm und Decorationen des Malers — dies ist's, was den Orestes fertig hinstellt. Was der Musiker hinzugiebt, ist vielleicht das Schönste von Allem, aber es ist gerade das Einzige, was nichts mit dem wirklichen Orest 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 Greis 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 Mikrokosmus, 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 jener 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 blos die Intervallenreihe 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 urſprünglichen logiſchen Sinne, ſondern ſchon in einer ſpecifiſch *muſikaliſchen* Bedeutung. Die „Form“ einer Symphonie, Ouvertüre, Sonate nennt man die Architektonik 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 Architektonik 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 den Begriff der Muſik legen, ſo müſſen wir nicht an einem ganzen, daher zuſammengeſetzten 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 namhaft 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. Nachdem die Compoſition formellen Schönheitsgeſetzen folgt, ſo improviſirt ſich ihr Verlauf nicht in willkürlich planloſem Schweifen, ſondern entwickelt ſich in organiſch überſichtlicher Allmäligkeit wie reiche Blüthen 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 blos in Accorden, Arpeggio's, Roſalien ergeht, ohne eine ſelbſtſtändige Tongeſtalt beſtimmt hervortreten zu laſſen. Solch' freie Präludien werden als Individuen nicht

erkennbar oder unterscheidbar sein, wir werden sagen dürfen, sie haben (im weiteren 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 „Fingalshöhle" 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 Beethoven'schen Orchesterwerke mehr aufweist.

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 all-

gemeinen 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 rinnen 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 verletzt wird. Sie denken sich das Componiren als Uebersetzung eines gedachten Stoffs in Töne, während doch die Töne selbst die unübersetzbare 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 altehrwürdigen 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 die-

ſes 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 überſieht, 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 ſchönen Tongeſtaltung als der freien Schöpfung des Geiſtes aus geiſtfähigem Material.

Druck von J. B. Hirſchfeld in Leipzig.