



Vom Musikalisch-Schönen, by Eduard Hanslick

The Project Gutenberg eBook of Vom Musikalisch-Schönen, by Eduard Hanslick This eBook is for the use of anyone anywhere at no cost and with almost no restrictions whatsoever. You may copy it, give it away or re-use it under the terms of the Project Gutenberg License included with this eBook or online at www.gutenberg.org

Title: Vom Musikalisch-Schönen Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst

Author: Eduard Hanslick

Release Date: October 18, 2008 [EBook #26949]

Language: German

Character set encoding: ISO-8859-1

*** START OF THIS PROJECT GUTENBERG EBOOK VOM MUSIKALISCH-SCHÖNEN ***

Produced by Jana Srna, Norbert H. Langkau and the Online Distributed Proofreading Team at <http://www.pgdp.net>

[Anmerkungen zur Transkription:

Im Original gesperrt gedruckter Text wurde mit markiert. Griechischer Text wurde transliteriert.

Schreibweise und Interpunktion des Originaltextes wurden übernommen; lediglich offensichtliche

Druckfehler wurden korrigiert. Eine Liste der vorgenommenen Änderungen findet sich am Ende des Textes.

Das Inhaltsverzeichnis wurde vom Ende des Buches hinter die Titelseite verschoben.]

VOM MUSIKALISCH-SCHÖNEN

EIN BEITRAG ZUR REVISION DER ÄSTHETIK DER TONKUNST

VON

Dr. EDUARD HANSLICK

WEILAND PROF. AN DER WIENER UNIVERSITÄT

13.-15. AUFLAGE

LEIPZIG

DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL

1922

Inhalt.

Seite

Kapitel I.

Die Gefühlsästhetik 1

Kapitel II.

Die »Darstellung von Gefühlen« ist nicht Inhalt der Musik 20

Kapitel III.

Das Musikalisch-Schöne 58

Kapitel IV.

Analyse des subjektiven Eindruckes der Musik 93

Kapitel V.

Das ästhetische Aufnehmen der Musik gegenüber dem pathologischen 120

Kapitel VI.

Die Beziehungen der Tonkunst zur Natur 141

Kapitel VII.

Vorwort.

An der achten Auflage (1891) dieser zuerst im Jahre 1854 erschienenen Schrift war nichts weiter neu, als das passendere Format und die geschmackvollere Ausstattung. Dasselbe gilt von der hier vorliegenden *neuen* Auflage. Auch dieser darf ich die Worte anpassen, welche *Fr. Th. Vischer* dem Wiederabdruck einer älteren Abhandlung (»der Traum«) vorausschickte.[1] »Ich nehme«, sagt Vischer, »diese Studie in die gegenwärtige Sammlung auf, ohne sie gegen Angriffe, die sie erfahren hat, zu schützen. Auch verbessernden Überarbeitens habe ich mich enthalten, ausgenommen kleine unwichtige Nachhilfen. Ich würde jetzt manches vielleicht anders sagen, mehr auseinandersetzen, gedeckter, beschirmt hinstellen; wem gefällt eine Arbeit ganz, wenn er sie nach Jahren wieder liest? Allein man weiß auch, wie leicht mit nachbesserndem Eingreifen mehr verderbt als besser gemacht wird.«

[1] »Altes und Neues« von Fr. Th. Vischer (Stuttgart 1881) S. 187.

Wollte ich hier in Polemik eingehen, auf alle Kritiken antwortend, welche meine Schrift hervorgerufen hat, so würde dies Büchlein zu einem erschreckend starken Band anschwellen. Meine Überzeugungen sind dieselben geblieben, desgleichen die Positionen und schroff sich gegenüberstehenden Musikparteien der Gegenwart. Der Leser wird mir daher wohl auch die Wiederholung einiger Bemerkungen gestatten, mit welchen ich das Erscheinen der dritten Auflage begleitet habe. Der Mängel dieser Abhandlung bin ich mir sehr lebhaft bewußt. Demungeachtet hat das weit über Erwarten günstige Schicksal der früheren Auflagen und der mich hocheufreudige Anteil, mit welchem bedeutende Fachmänner philosophischer wie musikalischer Disziplin davon Akt nahmen, mich überzeugt, daß meine Ideen, auch in der etwas scharfen und rhapsodischen Weise ihres ursprünglichen Auftretens, auf gutes Erdreich gefallen sind. Eine merkwürdige Übereinstimmung mit diesen Anschauungen fand ich, aufs freudigste überrascht, in den erst nach dem Tode des Dichters erschienenen kleinen Aufsätzen und Aphorismen über Musik von *Grillparzer*. Einige der wertvollsten dieser Aussprüche habe ich in dieser neuen Auflage zu zitieren mir nicht versagen können; ausführlicher davon ist in meinem Essay: »*Grillparzer und die Musik*« gehandelt.[2]

[2] »Musikalische Stationen« von Ed. Hanslick. Berlin, Verein f. dt. Lit. 1885. 5. Aufl.

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* protestiere, also gegen jene ästhetischen Schwärmer kämpfe, die mit der Prätension, den Musiker zu belehren, nur ihre klingenden Opiumträume auslegen. Ich teile vollkommen die Ansicht, daß der letzte Wert des Schönen immer auf unmittelbarer Evidenz des Gefühls beruhen wird. Aber ebenso fest halte ich an der Überzeugung, daß man aus all den üblichen Appellationen an das Gefühl nicht ein einziges musikalisches Gesetz ableiten kann.

Diese Überzeugung 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 Irrtümer der musikalischen Ästhetik entsprungen. Etwas »darstellen« involviert immer die Vorstellung von zwei getrennten, verschiedenen Dingen, deren eines erst ausdrücklich durch einen besonderen Akt auf das andere bezogen wird.

Emanuel Geibel hat durch ein glückliches Bild dies Verhältnis anschaulicher und erfreulicher ausgedrückt, als philosophische Analyse es vermochte, und zwar in den Distichen:[3]

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

[3] Neue Gedichte.

Wenn dies schöne Sinngedicht obendrein unter dem nachhallenden Eindruck dieser Schrift entstand, wie ich zu vermuten Anlaß habe, so muß sich meine, von poetischen Gemütern zumeist verketzerte, Anschauung doch auch mit wahrer Poesie leidlich vertragen.

Jenem *negativen* Hauptsatz steht korrespondierend der *positive* gegenüber: die Schönheit eines Tonstücks ist *spezifisch 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 Ästhetik vollständig zu beleuchten. Wenn trotzdem das polemische, negierende Element in der Ausführung ein Übergewicht erlangt, so wird man dieses in Erwägung der besonderen Zeitumstände hoffentlich entschuldigen. Als ich diese Abhandlung schrieb, waren die Wortführer der Zukunftsmusik eben am lautesten bei Stimme und mußten wohl Leute von meinem Glaubensbekenntnis zur Reaktion reizen. Als ich die zweite Auflage veranstaltete, waren eben *Liszts* Programm-Symphonien hinzugekommen, welche vollständiger, als es bisher gelungen ist, die selbständige Bedeutung der Musik abdanken, und diese dem Hörer nur mehr als gestaltentreibendes Mittel eingeben. Seither besitzen wir nun auch *Richard Wagners* »Tristan«, »Nibelungenring« und seine Lehre von der »*unendlichen Melodie*«, d. h. die zum Prinzip erhobene Formlosigkeit, den gesungenen und gezeigten Opiumrausch, für dessen Kultus ja in Bayreuth ein eigener Tempel eröffnet worden ist.

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

Ed. H.

I.

Die Gefühlsästhetik.

Die bisherige Behandlungsweise der musikalischen Ästhetik 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 abgibt, 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 (*aisthêsis*) aus der Taufe hoben.

An und für sich unphilosophisch, bekommen solche Ästhetiken in ihrer Anwendung auf die ätherischste aller Künste geradezu 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 objektiven Erkenntnis der Dinge, wie er in unserer Zeit alle Gebiete des Wissens bewegt, muß notwendig auch an die Erforschung des *Schönen* rühren. Diese wird ihm nur dadurch genügen können, daß sie mit einer Methode bricht, welche vom subjektiven 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 so weit 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, Objektive sei.

Die Poesie und die bildenden Künste sind in ihrer ästhetischen Erforschung und Begründung dem gleichen Erwerb der Tonkunst weit voraus. Ihre Gelehrten haben größtenteils den Wahn abgelegt, es könne die Ästhetik 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 Spezial-Ästhetiken von dem obersten metaphysischen Prinzip einer allgemeinen Ästhetik weicht immer mehr der Überzeugung, daß jede Kunst in ihren eigenen technischen Bestimmungen gekannt, aus sich selbst heraus begriffen sein will. Das »System« macht allmählich der »Forschung« Platz, und diese hält fest an dem Grundsatz, daß die Schönheitsgesetze jeder Kunst untrennbar sind von den Eigentümlichkeiten ihres Materials, ihrer Technik.[4]

[4] R. Schumann hat viel Unheil angestiftet mit seinem Satz (I, 43 der Gesammelten Schriften): »Die Ästhetik der einen Kunst ist die der andern, nur das Material ist verschieden.«

Ganz anders urteilt Grillparzer und trifft das Richtige mit folgendem Ausspruch (IX, 142 der sämtl. Werke): »Der übelste Dienst, den man in Deutschland den Künsten erweisen konnte, war wohl der, sie sämtlich unter den Namen der Kunst zusammenzufassen. So viel Berührungspunkte sie unter sich allerdings wohl haben, so unendlich verschieden sind sie in den Mitteln, ja in den Grundbedingungen ihrer Ausübung. Wenn man den Grundunterschied der Musik und der Dichtkunst schlagend charakterisieren wollte, so müßte man darauf aufmerksam machen, wie die Wirkung der Musik vom Sinnenreiz, vom Nervenspiel beginnt und, nachdem das Gefühl angeregt worden, höchstens in letzter Instanz an das Geistige gelangt, indes die Dichtkunst zuerst den Begriff erweckt, nur durch ihn auf das Gefühl wirkt und als äußerste Stufe der Vollendung oder der Erniedrigung erst das Sinnliche teilnehmen läßt; der Weg beider ist daher gerade der umgekehrte. Die eine Vergeistigung des Körperlichen, die andere Verkörperung des Geistigen.«

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

Die *Tonkunst* allein scheint diesen sachlichen 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. Sie ihren Inhalt als eine selbständige Art des Schönen klar und scharf gegenüberzustellen, war der musikalischen Ästhetik bisher eine unerschwingliche Anstrengung. Statt dessen treiben da die »Empfindungen« den alten Spuk bei hellichem Tage fort. Das musikalisch Schöne wird nach wie vor nur von Seite seines subjektiven Eindrucks angesehen, und in Büchern, Kritiken und Gesprächen täglich bekräftigt, daß die *Affekte* die einzige ästhetische Grundlage der Tonkunst und allein berechtigt seien, die Grenzen des Urteils 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 tun.« Dieses »zu tun haben« ist einer der charakteristischen Ausdrücke der bisherigen musikalischen Ästhetik. *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 tun« hatten. Erst wenn man sein Auge ein wenig an dieses Dunkel gewöhnt hat, gelangt man dahin, zu entdecken, daß in der herrschenden musikalischen Anschauung die Gefühle eine doppelte Rolle spielen.

Fürs erste wird als *Zweck* und *Bestimmung* der Musik aufgestellt, sie solle Gefühle oder »schöne Gefühle«

erwecken. Fürs zweite bezeichnet man die Gefühle als den *Inhalt*, welchen die Tonkunst in ihren Werken darstellt.

Beide Sätze haben das Ähnliche, 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 finde, allein diese Absicht hat mit der Schönheit des Vorgeführten selbst nichts zu schaffen. 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 Subjekts, aber nicht *durch* dasselbe.

Von einem *Zweck* kann also in diesem Sinn auch bei der Musik nicht gesprochen werden, und die Tatsache, daß diese Kunst in einem lebhaften Zusammenhang mit unseren Gefühlen steht, rechtfertigt keineswegs die Behauptung, es liege in diesem Zusammenhange ihre ästhetische Bedeutung.

Um dieses Verhältnis näher zu untersuchen, müssen wir vorerst die Begriffe »Gefühl« und »Empfindung« -- gegen deren Verwechslung 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 unseres Seelenzustandes, also eines Wohlseins oder Mißbehagens. Wenn ich den Geruch oder Geschmack eines Dinges, dessen Form, Farbe oder Ton mit meinen Sinnen einfach wahrnehme (perzipiere), so *empfinde* ich diese Qualitäten; wenn Wehmut, Hoffnung, Frohsinn oder Haß mich bemerkbar über den gewöhnlichen Seelenzustand emporheben oder unter denselben herabdrücken, so *fühle ich*.^[5]

[5] In dieser Begriffsbezeichnung stimmen die älteren Philosophen mit den neueren Physiologen überein, und wir mußten sie unbedingt den Benennungen der *Hegelschen* Schule vorziehen, welche bekanntlich innere und äußere Empfindung unterscheidet.

Das Schöne trifft zuerst unsere Sinne. Dieser Weg ist ihm nicht eigentümlich, es teilt ihn mit allem überhaupt Erscheinenden. Die Empfindung ist Anfang und Bedingung des ästhetischen Gefallens und bildet erst die Basis des *Gefühls*, welches stets ein Verhältnis und oft die kompliziertesten 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. Unsere *Gefühle* also, meinen jene Schriftsteller, solle die Musik erregen und uns abwechselnd mit Andacht, Liebe, Jubel, Wehmut 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,^[6] sondern die *Phantasie*, als die Tätigkeit des reinen Schauens.

[6] *Hegel* hat gezeigt, wie die Untersuchung der »Empfindungen« (nach unserer Terminologie: der Gefühle), welche eine Kunst erweckt, ganz im Unbestimmten stehen bleibt und gerade vom eigentlichen konkreten Inhalt absieht. »Was empfunden wird«, sagt er, »bleibt eingehüllt in der Form abstraktester, einzelner Subjektivität, und deshalb sind auch die Unterschiede der Empfindung ganz abstrakte, keine Unterschiede der Sache selbst« (Ästhetik I, 42).

Merkwürdig ist es, wie die Musiker und älteren Ästhetiker sich nur in dem Kontrast 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 des Hörers. Freilich ist die Phantasie gegenüber dem Schönen nicht bloß ein *Schauen*, sondern ein Schauen mit *Verstand*, d. i. Vorstellen und Urteilen, 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 Geistesprozessen abhängt. Das Wort »Anschauung«, längst von den Gesichtsvorstellungen auf alle Sinneserscheinungen übertragen, entspricht überdies trefflich dem Akte des aufmerksamen Hörens, welches ja in einem sukzessiven Betrachten der Tonformen besteht. Die Phantasie ist dabei keineswegs ein abgeschlossenes Gebiet: so wie sie ihren Lebensfunken aus den Sinneempfindungen zog, sendet sie wiederum ihre Radien schnell an die Tätigkeit 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, Affekte in sich erregen zu lassen. Ausschließliche Betätigung des *Verstandes* durch das Schöne verhält sich *logisch* anstatt *ästhetisch*, eine vorherrschende Wirkung auf das *Gefühl* ist noch bedenklicher, nämlich gerade *pathologisch*.

Alles das, von der allgemeinen Ästhetik 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 als die ästhetische Instanz derselben erkennen. Der bescheidene Vordersatz scheint uns darum rätlich, weil bei dem wichtigen Nachdruck, welcher unermüdlich auf die durch Musik zu erzielende Sänftigung der menschlichen Leidenschaften gelegt wird, man in der Tat oft nicht weiß, ob von der Tonkunst als von einer polizeilichen, einer pädagogischen oder medizinischen Maßregel die Rede ist.

Die Musiker sind aber weniger in dem Irrtume befangen, *alle* Künste gleichmäßig den Gefühlen vindizieren zu wollen, als sie darin vielmehr etwas spezifisch der *Tonkunst* Eigentümliches sehen. Die Macht und Tendenz, beliebige Affekte im Hörer zu erwecken, sei es eben, was die *Musik* vor den übrigen Künsten charakterisiere.[7]

[7] 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 intellektuelle Gefühle, die chronische Form der *Stimmung*, die akute des *Affektes*, Neigung und Leidenschaft, sowie die eigentümlichen Färbungen dieser als »pathos« der Griechen und »passio« der neueren Lateiner wurden in bunter Mischung nivelliert, und von der Musik lediglich ausgesagt, sie sei speziell die Kunst, Gefühle zu erregen.

Allein so wenig wir diese Wirkung als die Aufgabe der Künste überhaupt anerkannten, so wenig können wir in ihr das spezifische Wesen der *Musik* erblicken. Einmal festgehalten, daß die *Phantasie* das eigentliche Organ des Schönen ist, wird eine sekundäre 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 Gemüt? Die Antwort kann nicht zweifelhaft sein. Sie gilt ebenso von der Poesie, ja von mancher außerästhetischen Tätigkeit, z. B. religiöser Erbauung, Eloquenz u. a. Wir sehen, daß die übrigen Künste ebenfalls stark genug auf das Gefühl einwirken. Den angeblichen prinzipiellen Unterschied derselben von der Musik müßte man daher auf ein Mehr oder Weniger dieser Wirkung basieren. Ganz unwissenschaftlich an sich, hätte dieser Ausweg obendrein die Entscheidung, ob man stärker und tiefer fühle bei einer Mozartschen Symphonie oder bei einem Trauerspiele Shakespeares, bei einem Gedicht von Uhland oder einem Hummelschen 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. Unzähligemal 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 irgendeine Beziehung zu unserm Fühlen setzen, *keines* in eine ausschließliche. Man sagt also gar nichts für das ästhetische Prinzip der Musik Entscheidendes, wenn man sie nur ganz allgemein durch ihre Wirkung auf das Gefühl charakterisiert. Ebenso wenig etwa, als man das Wesen des Weins ergründet, indem man sich betrinkt. Es wird einzig auf die *spezifische* Art ankommen, wie solche Affekte *durch Musik* hervorgerufen werden. Statt also an der sekundären und unbestimmten Gefühlswirkung musikalischer Erscheinungen zu kleben, gilt es, in das Innere der Werke zu dringen und die spezifische Kraft ihres Eindrucks aus den Gesetzen ihres eigenen Organismus zu erklären. Ein Maler oder ein Poet überredet sich kaum mehr, Rechenschaft von dem Schönen seiner Kunst abgelegt zu haben, wenn er untersuchte, welche »Gefühle« seine Landschaft oder sein Drama hervorruft: er wird der zwingenden Macht nachspüren, *warum* das Werk gefällt und weshalb gerade in dieser und keiner andern Weise. Daß diese Untersuchung, wie wir später sehen werden, in der Tonkunst viel schwieriger ist als in den andern Künsten, ja daß das Erforschliche in ihr nur bis zu einer gewissen Tiefe hinabreicht, berechtigt ihre Kritiker noch lange nicht, Gefühlsaffektionen und musikalische Schönheit unmittelbar zu vermengen, statt sie in wissenschaftlicher Methode möglichst getrennt darzustellen.

Kann überhaupt das Gefühl keine Basis für ästhetische Gesetze sein, so ist obendrein gegen die Sicherheit des musikalischen Fühlens Wesentliches zu bemerken. Wir meinen hier nicht bloß die konventionelle Befangenheit, die es ermöglicht, daß unser Fühlen und Vorstellen oft durch Texte, Überschriften und andere bloß gelegentliche Gedankenverbindungen, besonders in Kirchen-, Kriegs- und Theaterkompositionen eine Richtung erhält, welche wir fälschlich dem Charakter der Musik an sich zuzuschreiben geneigt sind. Vielmehr ist überhaupt der Zusammenhang eines Tonstückes mit der dadurch hervorgerufenen Gefühlsbewegung kein unbedingt kausaler, sondern es wechselt diese Stimmung mit dem wechselnden Standpunkt unserer musikalischen Erfahrungen und Eindrücke. Wir begreifen heute oft kaum, wie unsere Großeltern *diese* Tonreihe für einen entsprechenden Ausdruck gerade *dieses* Affekts ansehen konnten. Dafür ist z. B. die außerordentliche Verschiedenheit ein Beweis, mit der viele Mozartsche, Beethovensche und Webersche Kompositionen zur Zeit ihrer Neuheit im Gegensatz zu heute auf die Herzen der Hörer wirkten. Wie viele Werke von Mozart erklärte man zu ihrer Zeit für das Leidenschaftlichste, Feurigste und Kühnste, was überhaupt an musikalischen Stimmungsbildern möglich schien. Der Behaglichkeit und dem reinen Wohlsein, welches aus Haydns Symphonien ausströme, stellte man die Ausbrüche heftiger Leidenschaft, ernstester Kämpfe, bitterer, schneidender Schmerzen in Mozarts[8] Musik gegenüber. Zwanzig bis dreißig Jahre später entschied man genau so zwischen Beethoven und Mozart. Die Stelle Mozarts als Repräsentanten der heftigen, hinreißenden Leidenschaft nahm Beethoven ein, und Mozart war zu der olympischen Klassizität Haydns avanciert. Ähnliche Wandlungen seiner Anschauung erfährt jeder aufmerksame Musiker im Laufe eines längeren Lebens an sich selbst. Durch diese Verschiedenheit der Gefühlswirkung ist jedoch die *musikalische* Schätzung vieler einst so aufregend wirkender Werke, der ästhetische Genuß, den ihre Originalität und *Schönheit* uns heute noch bereitet, an und für sich nicht alteriert. Der Zusammenhang musikalischer Werke mit gewissen Stimmungen besteht also nicht immer, überall, notwendig, als ein absolut Zwingendes, er ist vielmehr unvergleichlich wandelbarer als in jeder andern Kunst.

[8] Namentlich von *Rochlitz* existieren manche solcher für uns heute sehr verwunderlichen Aussprüche über Mozarts Instrumentalmusiken. Derselbe Rochlitz bezeichnet das reizende Menuetto capriccio in Webers As-dur-Sonate als einen »ununterbrochen fortströmenden Erguß einer leidenschaftlichen, heftig aufgeregten Seele, und doch mit bewunderungswürdiger Festigkeit zusammengehalten«.

So besitzt denn die Wirkung der Musik auf das Gefühl weder die Notwendigkeit, noch die Ausschließlichkeit, noch die Stetigkeit, welche eine Erscheinung aufweisen müßte, um ein ästhetisches Prinzip 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 durchaus 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 Verwertung dieser Tatsachen für *ästhetische Prinzipien* 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 durch die Todeskrankheit eines Freundes? Solange man Anstand nimmt, deshalb ein Lotterielos den Symphonien, oder ein ärztliches Bulletin den Ouvertüren beizuzählen, so lange darf man auch faktisch erzeugte Affekte nicht als eine ästhetische Spezialität der Tonkunst oder eines bestimmten Tonstücks behandeln. Es wird einzig auf die *spezifische Art* ankommen, *wie* solche Affekte *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 unserer Schrift, konnte die negative Seite, als Protest gegen ein unwissenschaftliches Prinzip, nicht zu scharf hervorgekehrt werden.

Der erste, der meines Wissens diese Gefühlsästhetik in der Musik angegriffen hat, ist *Herbart* (im 9. Kapitel seiner Enzyklopädie). Nachdem er sich gegen die »Deutelei« von Kunstwerken erklärt hat, sagt er: »Die Traumdeuter und Astrologen haben sich Jahrtausende nicht wollen sagen lassen, daß ein Mensch träume, weil er schläft, und daß die Gestirne sich bald da, bald dort zeigen, weil sie sich bewegen. So wiederholen bis auf den heutigen Tag selbst gute Musikkenner den Satz, die Musik drücke Gefühle aus, als ob das Gefühl, das etwa durch sie erregt wird, und zu dessen Ausdruck sie eben deshalb, wenn man will, sich gebrauchen läßt, den allgemeinen Regeln des einfachen und doppelten Kontrapunktes zugrunde läge, auf denen ihr wahres Wesen beruht. Was mögen doch die alten Künstler, welche die möglichen Formen der Fuge entwickelten, auszudrücken beabsichtigt haben? Gar nichts wollen sie *ausdrücken*; ihre Gedanken gingen nicht hinaus, sondern in das innere Wesen der Kunst hinein; diejenigen aber, die sich auf Bedeutungen *legen*, verraten ihre Scheu vor dem innern und ihre Vorliebe für den äußern Schein.« Leider hat Herbart diese gelegentliche Opposition im einzelnen nicht näher begründet, und neben dieser glänzenden finden sich bei ihm auch manche schiefe Bemerkungen über Musik. Jedenfalls haben seine obigen Worte, wie wir sogleich sehen werden, nicht die verdiente Beachtung gefunden.

Anmerkung. Es dünkt uns für den vorliegenden Zweck kaum notwendig, den Ansichten, deren Bekämpfung uns beschäftigt, die Namen ihrer Autoren beizusetzen, da diese Ansichten weniger die Blüte eigentümlicher Überzeugungen, als vielmehr der Ausdruck einer allgemein gewordenen traditionellen Denkweise sind. Nur um einen Einblick in die ausgebreitete Herrschaft dieser Grundsätze zu gewähren, mögen einige Zitate älterer und neuerer Musikschriftsteller aus der großen Menge derer, welche dafür zu Gebote stehen, hier Platz finden.

Mattheson: »Wir müssen bei jeder Melodie uns eine *Gemütsbewegung* (wo nicht mehr als eine) zum Hauptzweck setzen.« (Vollkomm. Kapellmeister. S. 143.)

Neidhardt: »Der Musik Endzweck ist, *alle Affekte* durch die bloßen Töne und deren Rhythmus, trotz dem besten Redner, rege zu machen.« (Vorrede zur »Temperatur«.)

J. N. 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«. (Über die Theorie der Musik. Göttingen 1777. S. 26.)

J. Mosel definiert 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 Affekte« usw. (Über den Geist der Tonkunst, 2. Versuch. 1800. S. 29.)

Marburg: »Der Zweck, den der Komponist 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 von *Leidenschaften*.« (Musikal. Dialoge. 1805. S. 30.)

J. J. Engel: »Eine Sinfonie, eine Sonate usw. muß die Ausführung einer Leidenschaft, die aber in mannigfaltige Empfindungen ausbeugt, enthalten.« (Über musikal. 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 Gemütslage, die ihn hervorgebracht hat, fühlen läßt.« (Kunst des reinen Satzes, II. Teil, S. 152.)

Pierers 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. Schillings Universallexikon der Tonkunst bringt unter dem Artikel »Musik« die gleiche Erklärung.

Koch definiert die Musik als die »Kunst, ein angenehmes Spiel der Empfindungen durch Töne auszudrücken.« (Musik. 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 unsere 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 Gemütszustand* hat an sich und so auch in der Musik seinen besonderen Ton und Rhythmus.« (Ästhetik der Tonkunst, I. Bd. 1837. § 24.)

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 *Gemüt*« usw. (Aphorismen über Musik. Leipzig 1857. S. 329.)

Fermo Bellini: »Musica è l'arte, che esprime i sentimenti e le passioni col mezzo di suoni.« (Manuale di Musica. Milano, Ricordi. 1853.)

Friedrich Thiersch: Allgemeine Ästhetik (Berlin 1846) § 18. S. 101: »Die Musik ist die Kunst, durch Wahl und Verbindung der Töne Gefühle und Stimmungen des Gemütes 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.)

Rich. Wagner, »Das Kunstwerk der Zukunft« (1850. Gesamm. Schr. III, 99 und ähnlich sonst): »Das Organ

des *Herzens* ist der *Ton*, seine künstlerisch bewußte Sprache die Tonkunst.« In den späteren Schriften freilich werden Wagners Definitionen noch nebelhafter; da ist ihm Musik gleich »Kunst des Ausdrucks« überhaupt (in »Oper und Drama«, Ges. Schriften III, 343), die ihm als »Idee der Welt« befähigt scheint, »das Wesen der Dinge in seiner unmittelbarsten Kundgebung zu erfassen« usw. (»Beethoven«, 1870. S. 6 ff.).

II.

Die »Darstellung von Gefühlen« ist nicht der Inhalt der Musik.

Teils als Konsequenz dieser Theorie, welche die Gefühle für das *Endziel* musikalischer Wirkung erklärt, teils als Korrektiv 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. Die Verschiedenheit des Inhalts der Künste (untereinander) und die damit zusammenhängende Grundverschiedenheit ihrer Gestaltung folgt mit Notwendigkeit aus der Verschiedenheit der *Sinne*, an welche sie gebunden sind. 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 Tat Rolands. Das mehr oder minder vollkommene Aufgehen des so bestimmten Inhalts in der künstlerischen Erscheinung begründet dann unser Urteil über die Schönheit des Kunstwerks.

Als *Inhalt der Musik* hat man ziemlich einverständlich 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 bloß Material, Ausdrucksmittel, wodurch der Komponist die Liebe, den Mut, die Andacht, das Entzücken darstellt. Diese Gefühle in ihrer reichen Mannigfaltigkeit seien die Idee, welche den irdischen Leib des Klanges angetan, 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 Tat besitzt die Musik das eine oder das andere; sie kann flüstern, stürmen, rauschen, -- das Lieben und Zürnen aber trägt nur unser eigenes Herz in sie hinein.

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

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

Was macht denn ein Gefühl zu *diesem bestimmten* Gefühl? Zur Sehnsucht, Hoffnung, Liebe? Etwa die bloße Stärke oder Schwäche, das Wogen der inneren 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 Urteile 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 Wehmut vergleicht ein vergangenes Glück mit der Gegenwart. Das sind ganz bestimmte Vorstellungen, Begriffe, *ohne sie*, ohne diesen *Gedanken*apparat, kann man das gegenwärtige Fühlen nicht »Hoffnung«, nicht »Wehmut« nennen, er macht sie dazu. Abstrahiert 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 Adjektiva ausdrücken könne, nie das Substantivum, die Liebe selbst. Ein bestimmtes Gefühl (eine Leidenschaft, ein Affekt) existiert als solches niemals ohne einen wirklichen historischen Inhalt, der eben nur in Begriffen dargelegt werden kann. Begriffe kann die Musik als »unbestimmte Sprache« zugestandenerweise nicht wiedergeben -- ist da 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 Wehmut, Frohsinn u. dgl. *erregen kann* (nicht *muß*), das wollen wir später, wo vom subjektiven Eindruck der Musik die Rede sein wird, untersuchen. Hier mußte bloß theoretisch festgestellt werden, ob die Musik fähig sei, ein bestimmtes Gefühl *darzustellen*. Die Frage war zu verneinen, da die Bestimmtheit der Gefühle von konkreten Vorstellungen und Begriffen nicht getrennt werden kann, welche letztere außer dem Gestaltungsbereich der Musik liegen. -- Einen gewissen Kreis von *Ideen* hingegen kann die Musik mit ihren eigensten Mitteln reichlichst darstellen. Dies sind, entsprechend dem sie aufnehmenden Organ, unmittelbar alle diejenigen Ideen, welche auf hörbare Veränderungen der Kraft, der Bewegung, der Proportionen sich beziehen, also die Idee des Anschwellenden, des Absterbenden, des Eilens, Zögerns, des künstlich Verschlungenen, des einfach Fortschreitenden u. dgl. -- Es kann ferner der ästhetische Ausdruck einer Musik anmutig genannt werden, sanft, heftig, kraftvoll, zierlich, frisch: lauter Ideen, welche in Tonverbindungen eine entsprechende sinnliche Erscheinung finden. 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 Ideenverbindung so schnell zur Musik heranbringt, ja mit den rein musikalischen Eigenschaften unter der Hand zu verwechseln pflegt.

Die Ideen, welche der Komponist 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 konkrete 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 Gemütes auffassen, und *kann* vielleicht sofort bis zur Ahnung eines ewigen jenseitigen Friedens aufsteigen.

Auch die Poesie und bildende Kunst stellen vorerst ein Konkretes dar. Erst mittelbar kann das Bild eines Blumenmädchens auf die allgemeinere Idee mädchenhafter Zufriedenheit und Anspruchslosigkeit, ein beschneiter Kirchhof auf die Idee der irdischen Vergänglichkeit hinweisen. Geradeso, 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 abstrakten *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 gibt Ideen, welche durch die Tonkunst vollkommen repräsentiert werden und trotzdem nicht als *Gefühl* vorkommen, sowie umgekehrt *Gefühle* von solcher Mischung das Gemüt bewegen können, daß sie in keiner durch Musik darstellbaren Idee ihre entsprechende Bezeichnung finden.

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

Nur das *Dynamische* derselben. Sie vermag die Bewegung eines physischen Vorganges nach den Momenten: schnell, langsam, stark, schwach, steigend, 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 Gefühls bezeichnen, wohl aber das Gefühl selbst, z. B. nicht das Objekt 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 Affekt vorkommen kann, immer jedoch das Unwesentliche seines Charakters ist. »Liebe« ist ein abstrakter Begriff, so gut wie »Tugend« und »Unsterblichkeit«. Die Versicherung der Theoretiker, Musik habe keine abstrakten 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.[9] Aber auch die *Ideen* der Liebe, des Zornes, der Furcht können Instrumentalwerke nicht zur Erscheinung bringen, weil zwischen jenen Ideen und schönen Tonverbindungen kein notwendiger Zusammenhang besteht. Welches Moment dieser Ideen ist's denn also, dessen die Musik sich in der Tat so wirksam zu bemächtigen weiß? Es ist die *Bewegung* (natürlich in dem weiteren Sinne, der auch das Anschwellen und Abschwächen des einzelnen Tones oder Akkordes 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.

[9] Vischer (Ästh. § 11 Anmerkung) definiert 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.

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 *symbolisch*.

Wie die Farben, so besitzen nämlich die Töne schon von Haus aus und in ihrer Vereinzelung symbolische Bedeutung, welche außerhalb und vor aller künstlerischen Absicht wirkt. Jede Farbe atmet eigentümlichen Charakter: sie ist uns keine bloße Ziffer, welche durch den Künstler lediglich eine Stellung erhält, sondern eine Kraft, schon von Natur aus in sympathischen 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 Rotgelb »anmutige Würde«, in Violett »philisterhafte Freundlichkeit« usw. (Psychologie, 2. Aufl. S. 102.)

In ähnlicher Weise sind uns die elementaren Stoffe der Musik: Tonarten, Akkorde und Klangfarben schon an sich *Charaktere*. Wir haben auch eine nur zu geschäftige Auslegekunst für die Bedeutung musikalischer Elemente; *Schubarts* Symbolik der Tonarten bietet in ihrer Art ein Seitenstück zu *Goethes* Deutung der Farben. Es folgen jedoch diese Elemente (Töne, Farben) in ihrer künstlerischen Verwendung ganz andern Gesetzen, als jene Wirkung ihrer isolierten Erscheinung. So wenig auf einem Historienbild jedes Rot 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 Septakkord Verzweiflung. Auf ästhetischem Boden neutralisieren sich derlei elementare Selbständigkeiten 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 Zypresse 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, der Ton, die Pflanze an und für sich. Man kann daher weder von einem Akkord an sich sagen, er stelle ein bestimmtes Gefühl dar, noch weniger tut er das im Zusammenhang des Kunstwerkes.

Ein anderes Mittel für den angeblichen Zweck, außer der Analogie der Bewegung und der Symbolik der Töne, hat die Musik nicht.

Läßt sich somit ihr Unvermögen, bestimmte Gefühle darzustellen, leicht aus der Natur der Töne ableiten, so scheint es fast unbegreiflich, daß es auf dem Erfahrungswege nicht noch viel schneller ins allgemeine Bewußtsein gedrungen ist. Versuche jemand, dem noch so viele Gefühlssaiten aus einem Instrumentalstück anklingen, mit klaren Gründen nachzuweisen, *welcher* Affekt den Inhalt desselben bilde. Die Probe ist unerlässlich. -- Hören wir z. B. Beethovens Ouvertüre zu »Prometheus«. Was das aufmerksame Ohr des Kunstfreundes in stetiger Folge aus ihr vernimmt, ist ungefähr folgendes: Die Töne des ersten Taktes perlen nach einem Fall in die Unterquarte rasch und leise aufwärts, wiederholen sich genau im zweiten; der dritte und vierte Takt führen denselben Gang in größerem Umfang weiter, die Tropfen des in die Höhe getriebenen Springbrunnens perlen herab, um in den nächsten vier Takten dieselbe Figur und dasselbe Figurenbild auszuführen. Vor dem geistigen Sinn des Hörers erbaut sich also in der *Melodie* die Symmetrie zwischen dem ersten und dem zweiten Takte, dann dieser beiden Takte zu den zwei folgenden, endlich der vier ersten Takte als eines großen Bogens gegen den gleich großen korrespondierenden der folgenden vier Takte. Der den *Rhythmus* markierende Baß bezeichnet den Anfang der ersten drei Takte mit je einem Schlag, den vierten mit zwei Schlägen; in gleicher Weise bei den folgenden vier Takten. Hier ist also der vierte Takt gegen die drei ersten eine Verschiedenheit, welche durch die Wiederholung in den nächsten vier Takten symmetrisch wird und das Ohr als ein Zug der Neuheit im alten Gleichgewicht erfreut. Die *Harmonie* in dem Thema zeigt uns wieder das Korrespondieren eines großen und zweier kleinen Bogen: dem C-dur-Dreiklang in den vier ersten Takten entspricht der Sekundakkord im fünften und sechsten, dann der Quintsextakkord im siebenten und achten Takt. Dieses wechselseitige Korrespondieren zwischen Melodie, Rhythmus und Harmonie erzeugt ein symmetrisches und doch abwechslungsreiches Bild, welches durch die Klangfarben der verschiedenen Instrumente und den Wechsel der Tonstärke noch reichere Lichter und Schatten erhält.

[Musikbeispiel]

Einen weiteren *Inhalt* als den eben angedeuteten 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 freilich 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 bloß für ein Charakteristikum der älteren »klassischen« Musik, den Affekten abhold zu sein, und gibt von vornherein zu, daß niemand in einer der 48 Fugen und Präludien aus J. S. Bachs »wohltemperiertem Klavier« ein Gefühl werde nachweisen können, das den Inhalt derselben bilde. So dilettantisch und willkürlich diese Unterscheidung auch ist, welche in dem Umstand, daß in der älteren Musik der Selbstzweck noch unverkennbarer, die Deutbarkeit schwieriger und weniger verlockend erscheint, ihre Erklärung findet, -- der Beweis wäre dadurch schon hergestellt, daß die Musik nicht Gefühle erwecken und zum Gegenstand haben *muß*. Das ganze Gebiet der Figuralmusik fiele hinweg. Müssen aber große, historisch wie ästhetisch begründete Kunstgattungen ignoriert werden, um einer Theorie Haltbarkeit zu erschleichen,[10] 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 Mozartschen oder Haydnschen Symphonie, eines Beethovenschen Adagios, eines Mendelssohnschen Scherzos, eines Schumannschen oder Chopinschen Klavierstückes, den Stamm unserer gehaltvollsten Musik;

oder auch die populärsten Overtürenmotive 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? Über die Schönheit und Schönheiten des Musikstückes werden wahrscheinlich alle übereinstimmend denken, von dem Inhalt jeder verschieden. *Darstellen* heißt aber einen Inhalt klar, anschaulich produzieren, 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?

[10] Bachianer wie *Spitta* freilich erstreben dies umgekehrt, indem sie, statt zugunsten ihres Meisters die Theorie selbst zu bestreiten, die Fugen und Suiten desselben mit ebenso beredten und positiven Gefühlsergüssen interpretieren, wie nur ein subtiler Beethovenianer seines Meisters Sonaten.

Wir haben absichtlich *Instrumentalsätze* zu Beispielen gewählt. Denn nur was von der Instrumentalmusik behauptet werden kann, gilt von der Tonkunst als solcher. Wenn irgendeine 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 Vokal- oder die Instrumentalmusik an Wert und Wirkung vorziehen wolle, -- eine unwissenschaftliche Prozedur, bei der meist dilettantische Einseitigkeit das Wort führt, -- man wird stets einräumen müssen, daß der Begriff »Tonkunst« in einem auf Textworte komponierten Musikstück nicht rein aufgehe. In einer Vokalkomposition kann die Wirksamkeit der Töne nie so genau von jener der Worte, der Handlung, der Dekoration getrennt werden, daß die Rechnung der verschiedenen Künste sich streng sondern ließe. Sogar Tonstücke mit bestimmten Überschriften 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.[11]

[11] *Gervinus* hat den Rangstreit zwischen der Vokal- und Instrumentalmusik in seinem »Händel und Shakespeare« (1868) wieder aufgenommen; aber indem er die »Sangkunst« für echte und wahre Musik, die »Spielkunst« für »ein von allem Innerlichen auf das Äußerliche herabgekommenes Kunstwerk«, für ein physikalisches Mittel zu physiologischen Reizen erklärt, beweist er mit allem Aufwand seines Scharfsinnes doch nur, daß man ein gelehrter Händel-Enthusiast und dennoch in wunderlichen Irrtümern über das Wesen der Musik befangen sein kann. Niemand hat diese Irrtümer schlagender widerlegt, als *Ferdinand Hiller*, dessen Kritik des Buches von Gervinus wir nachstehende treffende Stellen entnehmen: »Die Verbindungen des Wortes mit dem Tone sind von der mannigfachsten Art. Von dem einfachsten, in Tönen noch halb gesprochenen Rezitativ bis zu einem Chore von Bach oder einem Opernfinale von Mozart -- Welch eine Reihe von Zusammensetzungen! Aber nur im Rezitativischen, mag es selbständig auftreten oder den Gang eines Gesangstückes auch nur durch einen Ausruf unterbrechen, kann der Text mit der Musik in *gleicher* Kraft den Hörer ergreifen. Sobald die Musik in ihrer vollständigen Wesenheit auftritt, läßt sie das Wort, das sonst omnipotente Wort, weit hinter sich zurück. Der Beweis liegt, *leider* möchte man sagen, allzu nahe. Schön komponiert, kann das schlechteste Gedicht die Freude an der Komposition kaum schmälern, das größte poetische Meisterwerk aber kann eine langweilige Musik nicht einmal stützen. Welch geringes Interesse erregt der Text eines Oratoriums bei der Lektüre; man begreift es kaum, daß er dem genialen Tondichter den Stoff geben konnte zu einer stundenlangen, Ohr, Herz und Seele erfüllenden Musik. Ja, mehr noch, es ist in den meisten Fällen dem Hörer gar nicht möglich, Worte und Melodie gleichzeitig zu erfassen. Die konventionellen Klänge, aus welchen sich ein Satz in der Sprache zusammensetzt, müssen ziemlich rasch miteinander verbunden werden, damit sie, vom Gedächtnisse zusammengehalten, im Geiste zum Verständnisse gelangen. Die Musik aber erfaßt den Hörer mit dem ersten Tone und führt ihn mit sich fort, ohne ihm die Zeit, ja nur die Möglichkeit zu lassen, auf das Gehörte zurückzukommen.... Mögen wir«, fährt Hiller weiter fort, »dem naivsten Volksliede lauschen, mag uns Händels Halleluja, von tausend Stimmen getragen, entgegenklingen, so wird es im ersteren Falle der Reiz einer kaum entfalteten Melodienknospe, im letzteren die Kraft und Pracht der vereinigten Elemente der ganzen Tonwelt sein, was uns reizt oder

begeistert. Das dort vom Feinsliebchen, hier vom Himmelreich die Rede, trägt zu jener ersteren, unmittelbaren Wirkung nichts bei; diese ist rein musikalischer Natur und würde nicht ausbleiben, auch wenn man die Worte weder verstünde, noch verstehen könnte.« (Aus dem Tonleben unserer Zeit. Neue Folge. Leipzig 1871. S. 40 ff.)

Wir haben in der Vokalkomposition ein untrennbar verschmolzenes Produkt vor uns, aus dem es nicht mehr möglich ist, die Größe der einzelnen Faktoren 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* Ästhetik ein Gleiches zu tun.

Die Vokalmusik illuminiert die Zeichnung des Gedichtes.[12] 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 Gesangstücke *darstellen*, sondern der Text. Die Zeichnung, nicht das Kolorit, bestimmt den dargestellten Gegenstand. Wir appellieren an das Abstraktionsvermögen des Hörers, das sich irgendeine 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 leidenschaftlich bewegten *Liebe*, also das gerade Gegenteil, werden vielleicht gleich richtig durch dieselbe Melodie interpretiert sein.

[12] Diesen bekannten bildlichen Ausdruck können wir hier als zutreffend gebrauchen, wo es sich noch, abgesehen von jeder *ästhetischen* Forderung, bloß um das abstrakte Verhalten der Musik zu Textworten überhaupt und damit um die Entscheidung handelt, von welchem dieser beiden Faktoren die selbständige, maßgebende Bestimmung des *Inhaltes* (Gegenstandes) ausgehe. Sobald es sich aber nicht mehr um das *Was*, sondern um das *Wie* der musikalischen Leistungen handelt, hört der Satz freilich auf, passend zu sein. Nur im *logischen* (wir hätten beinahe gesagt im »juristischen«) Sinn ist der Text Hauptsache, die Musik Akzessorium, die *ästhetische* Anforderung an den Komponisten geht viel höher, sie verlangt selbständige (zugleich natürlich textentsprechende) *musikalische Schönheit*. Fragt es sich also nicht mehr abstrakt, was die Musik, indem sie Textworte behandelt, tut, sondern wie sie es im wirklichen Falle *tun soll*, so darf man ihre Abhängigkeit vom Gedicht nicht in gleich enge Schranken bannen, wie sie der Zeichner dem Koloristen zieht. Seit *Gluck* in der großen, notwendigen Reaktion gegen die melodischen Übergriffe der Italiener nicht *auf*, sondern *hinter* die rechte Mitte zurückschritt (genau wie in unsern Tagen Richard Wagner), wird der in der Dedikation zur »Alceste« ausgesprochene Satz, es sei der Text die »richtige und wohlangelegte Zeichnung«, welche die Musik lediglich zu kolorieren habe, unablässig nachgebetet. Wenn die Musik nicht in viel großartigerem, als bloß kolorierendem Sinne das Gedicht behandelt, wenn sie nicht -- selbst Zeichnung und Farbe zugleich -- etwas ganz Neues hinzubringt, das in ureigener 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.

Als die Arie des Orpheus:

»J'ai perdu mon Euridice, Rien n'égale mon malheur«

Tausende (und darunter Männer wie J. J. Rousseau) zu Tränen rührte, bemerkte ein Zeitgenosse Glucks, *Boyé*, daß man dieser Melodie ebensogut, ja weit richtiger die entgegengesetzten Worte unterlegen könnte:

»J'ai trouvé mon Euridice, Rien n'égale mon bonheur.«

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

[Musikbeispiel]

Wir sind zwar durchaus nicht der Meinung, daß in diesem Falle der Komponist 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, welchen die mit ihr verbundenen *Worte* aussprechen.

Allein auch weit bestimmtere und ausdrucksvollere Gesangsstellen werden, losgelöst von ihrem Text, uns höchstens *raten* 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 einzelem gezeigt wurde, erweist sich ebenso an Werken von größerem und größtem Umfang. Man hat ganzen Gesangstücken oft andere Texte untergelegt. Wenn man in Wien Meyerbeers »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 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 Luthers darf hier nicht eingewendet werden; er ist ein *Zitat*. Als Musik paßt er zu jeder Konfession. -- Hat der Leser nie das fugierte Allegro aus der Ouvertüre zur »Zauberflöte« als Vokalquartett sich zankender Handelsjuden gehört? Mozarts 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 Komposition erfreuen, als man hier über die Komik derselben lachen muß. Derlei Belege für das weite Gewissen jedes musikalischen Motivs und jedes menschlichen Affektes ließen sich zahllos vorbringen. Die Stimmung religiöser Andacht gilt mit Recht für eine der musikalisch am wenigsten vergreifbaren. Nun gibt es unzählige deutsche Dorf- oder Marktkirchen, wo zur heiligen Wandlung das »Alphorn« von Proch oder die Schlußarie aus der »Sonnambula« (mit dem koketten Dezimensprung »in meine Arme«) oder ähnliches 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 sanften Charakters klingen, sind weit entfernt, die Gemeinde in ihrer Andacht zu stören, im Gegenteil pflegt alles aufs äußerste erbaut zu sein. Wäre die Musik an sich imstande, religiöse Andacht als Inhalt darzustellen, so würde solch ein quid pro quo ebenso unmöglich sein, als daß der Prediger statt seiner Exhorte eine Tiecksche Novelle oder einen Parlamentsakt von der Kanzel rezitierte. Unsere größten Meister geistlicher Tonkunst bieten Beispiele in Fülle für unsern Satz. Namentlich *Händel* verfuhr hierin mit großartiger Ungeniertheit. *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 bis 1712) für die Kurprinzessin Caroline von Hannover auf *Madrigale* von *Mauro Ortensio* gesetzt hatte. Die Musik zu dem zweiten Duett:

»Nò, di voi non uo' fidarmi, Cieco amor, crudel beltà; Troppo siete menzognere Lusinghiere deità!«[13]

verwendete Händel unverändert in Tonart und Melodie für den Chor im ersten Teil des Messias: »Denn uns ist ein Kind geboren.« -- Der dritte Satz desselben Duettts »Sò per prova i vostri inganni« hat dieselben Motive wie der Chor im zweiten Teil des Messias »Wie Schafe gehen«. Das Madrigal Nr. 16 (Duett für Sopran und Alt) ist im wesentlichen ganz übereinstimmend mit dem Duett im dritten Teil 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!«

[13] »Nein, ich will euch nicht trauen, blinder Amor, grausame Schönheit, ihr seid zu lügenhafte, schmeichlerische Gottheiten!«

Von den zahlreichen anderen Beispielen bei Seb. *Bach* sei nur an sämtliche madrigalische Stücke des »Weihnachts-Oratoriums« erinnert, die bekanntlich aus ganz verschiedenen *weltlichen* Gelegenheitskantaten arglos herübergenommen sind. Und *Gluck*, von dem uns gelehrt wird, er habe die hohe dramatische Wahrheit seiner Musik nur dadurch erreicht, daß er jede Note genau der bestimmten Situation anpaßte, ja seine Melodie aus dem Tonfall der Verse selbst zog, -- *Gluck* hat in die »*Armida*« nicht weniger als fünf Musikstücke aus seinen älteren italienischen Opern herübergenommen. (Vgl. m. »Moderne Oper« S. 16.) Man sieht, daß die *Vokalmusik*, deren Theorie niemals das Wesen der Tonkunst bestimmen kann, auch praktisch nicht imstande 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 eingedrungen, daß auch alle seine Deszendenten und Seitenverwandten sich gleicher Unantastbarkeit erfreuen. Dazu gehört die Theorie von der Nachahmung sichtbarer oder unmusikalisch hörbarer Gegenstände durch die Tonkunst. Mit besonderer 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, spezifische Fühlen. Das Fallen der Schneeflocken, das Flattern der Vögel, den Aufgang der Sonne kann ich nur dadurch 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 gegeneinander erreichen können. Wie es physiologisch ein »Vikarieren« eines Sinnes für den andern bis zu einer gewissen Grenze gibt, so auch ästhetisch ein gewisses Vikarieren eines Sinneseindruckes für den andern. Da zwischen der Bewegung im Raume und jener in der Zeit, zwischen der Farbe, Feinheit, Größe eines Gegenstandes und der Höhe, Klangfarbe, Stärke eines Tones wohlbegründete Analogie herrscht, so kann man in der Tat 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 könnte 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. Vernünftigerweise 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 Affekte 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 künstlerischer Verkörperung, weil diese ohne die Frage: was bewegt sich oder wird bewegt, nirgend Hand anlegen kann. Das Richtige an dem Satz, nämlich die involvierte 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 Kunsttätigkeit besteht aber im *Individualisieren*, in dem Prägen des Bestimmten aus dem Unbestimmten, des Besondern aus dem Allgemeinen. Die Theorie der »unbestimmten Gefühle« verlangt das gerade Gegenteil. 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 Erkenntnis, daß die Musik *gar keine*, weder bestimmte noch unbestimmte, Gefühle schildert. Welcher Musiker hätte aber diese durch unvordenklichen Besitz ersessene Reichsdomäne seiner Kunst aufgeben wollen?[14]

[14] Zu welchen Absurditäten das falsche Prinzip führt, in jedem Musikstück die Darstellung eines bestimmten Gefühles zu finden, und das noch falschere: für jede Gattung musikalischer Kunstformen ein spezielles *Gefühl* als notwendigen Inhalt zu diktieren, -- ersieht man aus den Werken geistreicher Männer wie

Mattheson. Getreu seinem Grundsatz: »Wir müssen bei jeder Melodie uns eine Gemütsbewegung zum Hauptzweck setzen«, lehrt er in seinem »Vollkommenen Kapellmeister« (S. 230 ff.): »Die Leidenschaft, welche in einer Kurrende vorgetragen werden soll, ist die Hoffnung.« »Die Sarabande hat keine andere Leidenschaft auszudrücken, als die *Ehrsucht*.« »Im Concerto grosso führt die *Wollust* das Regiment.« Die *Chaconne* habe »Ersättigung« auszudrücken, die *Ouvertüre* »Edelmut«.

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 großsprechenden Redensarten von der Tendenz der Musik, die Schranken ihrer Unbestimmtheit zu durchbrechen und konkrete Sprache zu werden, die beliebten Lobpreisungen solcher Kompositionen, an welchen man dies Bestreben wahrnimmt oder wahrzunehmen vermeint, zeugen von der wirklichen Verbreitung solcher Ansicht.

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

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

Offenbar können wir diese Fiktion nicht an der *Instrumentalmusik* versuchen, welche die Nachweisung bestimmter Affekte von selbst verwehrt, sondern nur an der *Vokalmusik*, der das Betonen vorgezeichneter Seelenzustände zukommt.[15]

[15] In Kritiken von Vokalmusik hat der Verfasser (und andere seinen Grundsätzen beistimmende Kritiker) der Kürze und Bequemlichkeit halber häufig die Worte »Ausdrücken«, »Schildern«, »Darstellen« von den Tönen u. dgl. arglos gebraucht, und man darf sie wohl gebrauchen, wenn man sich ihrer Uneigentlichkeit streng bewußt bleibt, d. h. ihrer Beschränktheit auf symbolischen und dynamischen Ausdruck.

Hier bestimmen die dem Komponisten vorliegenden *Worte* das zu schildernde Objekt; die Musik hat die Macht, es zu beleben, zu kommentieren, ihm in mehr oder weniger hohem Grade den Ausdruck individueller Innerlichkeit zu verleihen. Sie tut dies durch möglichste Charakteristik der Bewegung und durch Verwertung der den Tönen innewohnenden Symbolik. Faßt sie als Hauptgesichtspunkt den Text ins Auge, und nicht die eigene ausgeprägte Schönheit, so kann sie es zu hoher Individualisierung, 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 Ähnliches mit dem vorgeblichen »Darstellen eines Affektes als Inhalt des bestimmten Musikstücks«. Gesetzt den Fall, jene wirkliche und diese angebliche Kraft der Tonkunst wären kongruent, die Gefühlsdarstellung möglich und Inhalt der Musik, so würden wir folgerichtig solche Kompositionen die vollkommensten nennen, welche die Aufgabe *am bestmtesten lösen*. Allein wer kennt nicht Tonwerke von höchster Schönheit *ohne* solchen Inhalt? (Wir erinnern an Bachs Fugen und Präludien.) Umgekehrt gibt es Vokalkompositionen, welche ein bestimmtes Gefühl aufs genaueste, innerhalb der eben erklärten Grenzen, abzukonterfeien suchen, und welchen die *Wahrheit* dieses Schilderns über jedes andere Prinzip geht. Bei näherer Betrachtung gelangen wir zu dem Ergebnis, daß das rücksichtslose Anschmiegen solcher musikalischen Schilderung meist in umgekehrtem Verhältnis steht zu ihrer selbständigen Schönheit, daß also die *deklamatorisch-dramatische Genauigkeit* und die *musikalische Vollendung* nur die Hälfte Weges miteinander fortschreiten, dann aber sich trennen.

Am deutlichsten zeigt dies das *Rezitativ*, als diejenige Form, welche am unmittelbarsten und bis auf den Akzent des einzelnen Wortes sich dem deklamatorischen Ausdruck anschmiegt, nicht mehr anstrebend, als einen getreuen Abguß bestimmter, meist rasch wechselnder Gemütszustände. Dies müßte, als wahre Verkörperung jener Lehre, die höchste, vollkommenste Musik sein; in der Tat aber sinkt diese im Rezitativ ganz zur Dienerin herab und verliert ihre selbständige Bedeutung. Ein Beweis, daß der Ausdruck bestimmter

Seelenvorgänge mit der Aufgabe der Musik nicht kongruiert, sondern in letzter Konsequenz derselben hemmend entgegensteht. Man spiele ein längeres Rezitativ mit Hinweglassung der Worte und frage dann nach seinem musikalischen Wert und Bedeuten. Diese Probe aber muß *jede Musik* aushalten, welcher *allein* wir die hervorgebrachte Wirkung zuschreiben sollen.

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

Steigen wir empor vom deklamatorischen Prinzip im Rezitativ zum dramatischen in der Oper. Die Musikstücke in *Mozarts* Opern stehen im vollen Einklang mit ihrem Text. Hört man selbst die kompliziertesten, 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 Prinzip der dramatischen Genauigkeit und dem der musikalischen Schönheit, ein unaufhörliches Konzedieren des einen an das andere, dies ist meines Wissens nie erschöpfend entwickelt worden. Nicht die Unwahrheit, daß sämtliche handelnde Personen *singen*, macht das Prinzip 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 Überschreiten oder Nachgeben zwingt, macht, daß die Oper wie ein konstitutioneller Staat auf einem steten Kampfe zweier berechtigter Gewalten beruht. Dieser Kampf, in dem der Künstler bald das eine, bald das andere Prinzip 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 Konsequenzen verfolgt, müssen das musikalische und das dramatische Prinzip einander notwendig durchschneiden. Nur sind die beiden Linien lang genug, um dem menschlichen Auge eine beträchtliche Strecke hindurch *parallel* zu scheinen.

Ähnliches gilt vom *Tanze*, wie wir in jedem Ballett beobachten können. Je mehr er die schöne Rhythmik seiner Formen verläßt, um mit Gestikulation 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 Prinzips im Tanze wird im selben Maß eine Verletzung seiner plastisch-rhythmischen Schönheit. *Ganz* wie ein gesprochenes Drama oder ein reines Instrumentalwerk vermag eine Oper nicht dazustehen. Darum wird das Augenmerk des echten Opernkomponisten wenigstens ein stetes Verbinden und Vermitteln sein, niemals ein prinzipielles verhältnismäßiges Vorherrschen des einen oder des andern Moments. 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 derselben Handlung. Die Vernachlässigung des musikalischen Teils wird uns immer weit empfindlicher treffen.[16]

[16] Ungemein charakteristisch ist, was Mozart *über die Stellung der Musik zur Poesie* in der Oper sagt. Ganz im Gegensatz zu *Gluck*, der die Musik der Poesie untergeordnet wissen will, meint Mozart, daß die Poesie der Musik gehorsame Tochter sein solle. Er weist in der Oper der Musik, wo sie zum Ausdruck der Stimmung verwandt wird, entschieden die Herrschaft zu. Er beruft sich auf das Faktum, daß gute Musik die elendesten Texte vergessen lasse, -- ein Fall, wo das Umgekehrte stattfand, dürfte kaum anzuführen sein --; es folgt aber auch unwidersprechlich aus dem Wesen und der *Natur der Musik*. Schon dadurch, daß sie unmittelbar und mächtiger als jede andere Kunst die Sinne ergreift und ganz in Anspruch nimmt, macht sie den Eindruck, welchen die poetische Darstellung durch die Sprache hervorbringen kann, für den Augenblick zurücktreten; sie wirkt ferner durch den Sinn des Gehörs in einer, wie es scheint, noch nicht aufgeklärten Weise unmittelbar auf die Phantasie und das Gefühl mit einer erregenden Kraft ein, welche ebenfalls die der Poesie momentan überflügelt (O. Jahn, »Mozart«, III. 91).

Die größte kunstgeschichtliche Bedeutung des berühmten Streites zwischen den *Gluckisten* und den

Piccinisten liegt für uns darin, daß dabei der innere Konflikt der *Oper* durch den Widerstreit ihrer beiden Faktoren, des musikalischen und des dramatischen, zum erstenmal ausführlich zur Sprache kam. Freilich geschah dies ohne ein wissenschaftliches Bewußtsein von der unermeßlichen prinzipiellen Bedeutung des Entscheides. Wer sich die lohnende Mühe nicht gereuen läßt, auf die Quellen jenes Musikstreites selbst zurückzugehen,[17] 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 prinzipiellen Teiles, ein solcher Mangel an tieferem Wissen, daß für die musikalische Ästhetik *ein Resultat* aus diesen langjährigen Debatten nicht zutage steht. -- Die bevorzugtesten Köpfe: *Suard* und *Abbé Arnaud* auf Glucks Seite, *Marmontel* und *La Harpe* wider ihn, gingen zwar wiederholt über die Kritik Glucks hinaus zu einer Beleuchtung des *dramatischen* Prinzips in der *Oper* und seines Verhältnisses zum *musikalischen*; allein sie behandelten dieses Verhältnis wie eine Eigenschaft der *Oper* unter vielen, nicht aber als das innerste Lebensprinzip derselben. Sie hatten keine Ahnung, daß von der Entscheidung dieses Verhältnisses die ganze Existenz der *Oper* abhängt. Merkwürdig ist, wie ganz nahe insbesondere Glucks Gegner einigemal dem Punkte sind, von dem aus der Irrtum des dramatischen Prinzips vollkommen erschaut und besiegt werden mag. So sagt *de la Harpe* im *Journal de Politique et de Littérature* vom 5. Oktober 1777: »On objecte, qu'il n'est pas naturel, de chanter un air de cette nature dans une situation passionnée, que c'est un moyen d'arrêter la scène et de nuire 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 mélodieux, je jouirai de son chant en m'intéressant à son infortune.« Sollte man glauben, daß *de 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 Prinzip der *musikalischen* Schönheit, verlassen und verraten, das Prinzip des Gegners stillschweigend, unbewußt anerkennend.

[17] 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.*

Je konsequenter man das *dramatische* Prinzip in der *Oper* rein halten will, ihr die Lebensluft der musikalischen Schönheit entziehend, desto siecher schwindet sie dahin, wie ein Vogel unter der Luftpumpe. Man muß notwendig bis zum rein *gesprochenen* Drama zurückkommen, womit man wenigstens den Beweis hat, daß die *Oper* wirklich *unmöglich* ist, wenn man nicht dem *musikalischen* Prinzip (mit vollem Bewußtsein seiner realitätsfeindlichen 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 Deklamation -- in der Ausübung bricht aber die *musikalische* Natur des Mannes oft genug durch, und stets zum großen Vorteil seines Werkes. Dasselbe gilt von *Richard Wagner*. Für unseren Zusammenhang ist nur scharf hervorzuheben, daß der Hauptgrundsatz *Wagners*, wie er ihn im ersten Band von »*Oper und Drama*« ausspricht: »Der Irrtum der *Oper* als Kunstgenre besteht darin, daß ein Mittel (die *Musik*) zum Zweck, der Zweck (das *Drama*) aber zum Mittel gemacht wird«, -- auf falschem Boden steht. Denn eine *Oper*, in der die *Musik* immer und wirklich *nur als Mittel* zum dramatischen Ausdruck gebracht wird, ist ein musikalisches Unding.[18]

[18] Ich kann mir nicht versagen, hier einige treffende Aussprüche von *Grillparzer* und *M. Hauptmann* zu zitieren:

»Unsinnig« nennt es *Grillparzer*, »die *Musik* bei der *Oper* zur bloßen Sklavin der *Poesie* zu machen«, und fährt weiter fort: »wäre die *Musik* in der *Oper* nur da, um das noch einmal auszudrücken, was der *Dichter* schon ausgedrückt hat, dann laßt mir die Töne weg... Wer deine Kraft kennt, *Melodie!* die du, ohne der

Wortklärung eines Begriffes zu bedürfen, unmittelbar aus dem Himmel durch die Brust wieder zum Himmel zurückziehst, wer deine Kraft kennt, wird die Musik nicht zur Nachtreterin der Poesie machen: er mag der letzteren den Vorrang geben (und ich glaube, sie verdient ihn auch, wie ihn das Mannesalter verdient vor der Kindheit), aber er wird auch der ersteren ihr eigenes, unabhängiges Reich zugestehen, beide wie Geschwister betrachten, und nicht wie Herrn und Knecht oder auch nur wie Vormund und Mündel.« Als Grundsatz will er festgehalten wissen: »Keine Oper soll vom Gesichtspunkte der Poesie betrachtet werden -- von diesem aus ist jede *dramatisch*-musikalische Komposition Unsinn --, sondern vom Gesichtspunkte der Musik.«

Eine andere Stelle bei Grillparzer lautet: »Es wird keinem Opernkompositeur leichter sein, genau auf die Worte des Textes zu setzen, als dem, der seine Musik mechanisch zusammensetzt; da hingegen der, dessen Musik ein organisches Leben, eine in sich selbst gegründete Notwendigkeit hat, leicht mit den Worten in Kollision kommt. Jedes eigentlich melodische Thema hat nämlich sein inneres Gesetz der Bildung und Entwicklung, das dem eigentlich musikalischen Genie heilig und unantastbar ist, und das er den Worten zu Gefallen nicht aufgeben kann. Der musikalische Prosaist kann überall anfangen und überall aufhören, weil Stücke und Teile sich leicht versetzen und anders ordnen lassen; wer aber Sinn für ein Ganzes hat, kann es nur entweder ganz geben oder ganz bleiben lassen. Das soll nicht der Vernachlässigung des Textes das Wort reden, sondern sie nur in einzelnen Fällen entschuldigen, ja rechtfertigen. Daher ist *Rossinis* kindisches Getändel doch mehr wert, als *Mosels* prosaische Verstandesnachäffung, welche das Wesen der Musik zerreißt, um den hohlen Worten des Dichters nachzustottern, daher kann man *Mozarten* häufig Verstöße gegen den Text vorwerfen, *Glucken* nie; daher ist das so gepriesene Charakteristische der Musik häufig ein sehr negatives Verdienst, das sich meistens darauf beschränkt, daß die Freude durch Nicht-Traurigkeit, der Schmerz durch Nicht-Lustigkeit, die Milde durch Nicht-Härte, der Zorn durch Nicht-Milde, die Liebe durch Flöten und die Verzweiflung durch Trompeten und Pauken mit Kontrabässen ausgedrückt wird. Der *Situation* muß der Tonsetzer treu bleiben, den *Worten* nicht; wenn er bessere in seiner Musik findet, so mag er immer die des Textes übergehen.« Klingt nicht vieles in diesen, vor Dezennien geschriebenen Aphorismen wie eine Polemik gegen Wagners Theorien und den Walkürenstil? Einen tiefen Blick in die Natur des Publikums wirft Grillparzer mit dem Ausspruch: »Die von einer *Oper* eine *rein dramatische* Wirkung fordern, sind gewöhnlich jene, die dagegen auch von einem *dramatischen* Gedicht eine *musikalische* Wirkung begehren, d. i. Wirkung mit blinder Gewalt.« IX, 144 ff.

Ähnlich *M. Hauptmann* an O. Jahn: »Mir war's (beim Hören Gluckscher Opern) so oft wie Absicht des Komponisten wahr zu sein, *aber nicht musikwahr, nur wortwahr*, und dadurch wird's nicht selten musikunwahr; das Wort schließt kurz ab, die Musik will ausklingen. Die Musik bleibt doch immer der Vokal, zu dem das Wort nur der Konsonant ist, und den Akzent wird hier wie sonst immer nur der Vokal haben können, das Lautende, nicht das Mitlautende. *Man hört doch immer die Musik, wenn sie noch so wortgetreu ist, auch für sich; so muß sie also auch für sich zu hören sein.*« (Briefe an Spohr usw. ed. F. Hiller. Leipzig 1867. S. 106.)

Eine Konsequenz des *Wagnerschen* Satzes (von Mittel und Zweck) wäre u. a. auch, daß alle Komponisten schweres Unrecht getan haben, wenn sie zu mittelmäßigen Texten und Situationen mehr als mittelmäßige Musik zu machen suchten, und wir ebenso schweres Unrecht begehen, jene Musik zu lieben.

Die Verbindung der Poesie mit der Musik und der Oper ist eine Ehe zur linken Hand. Je näher wir diese morganatische Ehe betrachten, welche die musikalische Schönheit mit dem ihr bestimmt vorgeschriebenen Inhalt eingeht, desto trügerischer dünkt uns ihre Unauflöslichkeit.

Wie kommt es, daß wir in jedem Gesangstück manche kleine Änderung 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 ersten läge. Wie kommt es, daß manches Gesangstück, welches seinen Text tadellos ausdrückt, uns unleidlich schlecht erscheint? Vom Standpunkt des Gefühlsprinzips kann man ihm nicht beikommen. Was bleibt also das Prinzip des Schönen in der Tonkunst, nachdem wir die Gefühle, als dafür unzureichend, abgelehnt?

Ein ganz anderes selbständiges Element, das wir sogleich näher betrachten wollen.

III.

Das Musikalisch-Schöne.

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 hinzubringen, indem wir die Frage beantworten, welcher Natur das Schöne der Tondichtung sei.

Es ist ein spezifisch Musikalisches. Darunter verstehen wir ein Schönes, das unabhängig und unbedürftig eines von außen her kommenden Inhalts, 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 Übereinstimmung 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 Reichtum nicht verschwenderisch genug gedacht werden kann, sind die gesamten *Töne*, mit der in ihnen ruhenden Möglichkeit zu verschiedener Melodie, Harmonie und Rhythmisierung. 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*.

Fragt 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 selbständiges Schöne, ist Selbstzweck und keineswegs erst wieder Mittel oder Material der Darstellung von Gefühlen und Gedanken.

Der Inhalt der Musik sind *tönend bewegte Formen*.

In welcher Weise uns die Musik *schöne Formen* ohne den Inhalt eines bestimmten Affektes bringen kann, zeigt uns entfernt bereits 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 korrespondierend, scheinbar inkommensurabel, doch immer wohlgegliedert, überall ein Gegen- oder Seitenstück begrüßend, eine Sammlung kleiner Einzelheiten und doch ein Ganzes. Denken wir uns nun eine Arabeske nicht tot 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 tätige Ausströmung eines künstlerischen Geistes, der die ganze Fülle seiner Phantasie unablässig in die Adern dieser Bewegung ergießt, -- wird dieser Eindruck dem *musikalischen* nicht einigermaßen nahekommend sein?

Jeder von uns hat als Kind sich wohl an dem wechselnden Farben- und Formenspiel eines *Kaleidoskops* ergötzt. Ein solches Kaleidoskop, jedoch auf unmeßbar höherer idealer Erscheinungsstufe, ist Musik. Sie bringt in stets sich entwickelnder Abwechslung schöne Formen und Farben, sanft übergehend, scharf kontrastierend, immer zusammenhängend und doch immer neu, in sich abgeschlossen und von sich selbst erfüllt. Der Hauptunterschied ist, daß solch unserm Ohr vorgeführtes *Tonkaleidoskop* sich als unmittelbare Emanation eines künstlerisch schaffenden Geistes gibt, jenes sichtbare aber als ein sinnreich-mechanisches

Spielzeug. Will man nicht bloß in Gedanken, sondern in Wirklichkeit die Erhebung der Farbe zur Musik vollziehen, und die Mittel der einen Kunst in die Wirkungen der andern einbetten, so gerät man auf die abgeschmackte Spielerei des »Farbenklaviers« oder der »Augenorgel«, deren Erfindung jedoch beweist, wie die formelle Seite beider Erscheinungen auf gleicher Basis ruht.

Sollte irgend ein gefühlvoller Musikfreund unsere Kunst durch Analogien wie die obige herabgewürdigt finden, so entgegnen wir, es handle sich bloß 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 der Architektur, dem menschlichen Körper, oder einer Landschaft finden, die auch eine primitive Schönheit der Umriss 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 Ästhetiken zugunsten der Moral und des Gemüts, in Hegel zugunsten der »Idee« begegnen. Jede Kunst geht vom Sinnlichen aus und webt darin. Die »Gefühlstheorie« verkennt dies, sie übersieht das *Hören* gänzlich und geht unmittelbar ans *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 »Trommelfell« dichtet kein Beethoven. Aber die *Phantasie*, die auf Gehörsempfindungen organisiert 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 und unmittelbar in deren Anschauung.

Es ist von außerordentlicher Schwierigkeit, dies selbständige Schöne in der Tonkunst, dies spezifisch 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 Fiktionen erzählen. Ihr Reich ist in der Tat »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 »Spezifisch-Musikalische« als bloß akustische Schönheit oder proportionale Symmetrie 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 jeglichen Anteil von 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 eigentümliche Verwirklichung. Die Formen, welche sich aus *Tönen* bilden, sind nicht leer, sondern erfüllte, nicht bloße Linienbegrenzung eines Vakuums, sondern sich von innen heraus gestaltender Geist. Der Arabeske gegenüber ist demnach die Musik in der Tat 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 imstande sind. Es liegt eine tiefsinnige Erkenntnis darin, daß man auch in Tonwerken von »Gedanken« spricht, und wie in der Rede unterscheidet da das geübte Urteil leicht echte Gedanken von bloßen Redensarten. Ebenso erkennen wir das vernünftige 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 inkommensurabel 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 äußeren

Lauterscheinungen gelegt hat. Das Urgesetz der »harmonischen Progression« ist es 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, wengleich nicht in der Form wissenschaftlichen Bewußtseins, instinktiv 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 abgäbe.[19]

[19] »Die Poesie darf das Häßliche (Unschöne) schon einigermaßen freigebig anwenden. Denn da die Wirkung der Poesie nur durch das Medium der unmittelbar von ihr erweckten Begriffe an das Gefühl gelangt, so wird die Vorstellung der Zweckmäßigkeit den Eindruck des Häßlichen (Unschönen) von vornherein insoweit mildern, daß es als Reizmittel und Gegensatz sogar die höchste Wirkung hervorbringen kann. Der Eindruck der Musik aber wird unmittelbar vom Sinn empfangen und genossen, die Billigung des Verstandes kommt zu spät, um die Störungen des Mißfälligen wieder auszugleichen. Daher darf Shakespeare bis zum Gräßlichen gehen, Mozarts Grenze war das Schöne.« (*Grillparzer*, IX. 142.)

In dieser negativen, inneren Vernünftigkeit, welche dem Tonsystem durch Naturgesetze innewohnt, wurzelt dessen weitere Fähigkeit zur Aufnahme *positiven* Schönheitsgehalts.

Das Komponieren ist ein Arbeiten des Geistes in geistfähigem Material. So reichhaltig wir dies musikalische Material befunden haben, so elastisch und durchdringbar erweist es sich für die künstlerische Phantasie. Diese baut nicht wie der Architekt aus rohem, schwerfälligem Gestein, sondern auf der Nachwirkung vorher verklungener Töne. Geistigerer, feinerer Natur als jeder andere 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 Eigentümlichkeit dieser bestimmten Phantasie dem Erzeugnis als *Charakter* auf. Als Schöpfung eines denkenden und fühlenden Geistes hat demnach eine musikalische Komposition 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 anderes Moment desselben verlegt werden, als in die *Tonbildungen selbst*. Unsere Ansicht über den Sitz des Geistes und Gefühls einer Komposition verhält sich zu der gewöhnlichen Meinung wie die Begriffe *Immanenz* und *Transscendenz*. Jede Kunst hat zum Ziel, eine in der Phantasie des Künstlers lebendig gewordene Idee zur äußeren Erscheinung zu bringen. Dies Ideelle in der Musik ist ein *tonliches*, nicht ein 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 Komponisten seinen Ausgang nimmt. Durch jene primitive, geheimnisvolle Macht, in deren Werkstätte das Menschenaue nun und nimmermehr dringen wird, erklingt in dem Geist des Komponisten ein Thema, ein Motiv. Hinter die Entstehung dieses *ersten* Samenkorns können wir nicht zurückgehen, wir müssen es als einfache Tatsache 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 selbständigen einfachen Themas 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 Teile, ohne Beziehung auf ein außerhalb existierendes Drittes. Es gefällt uns an sich, wie die Arabeske, die Säule, oder wie Produkte des Naturschönen, wie Blatt und Blume.

Nichts irriger und häufiger, als die Anschauung, welche »schöne Musik« mit und ohne geistigen Gehalt unterscheidet. Sie faßt den Begriff des Schönen in der Musik viel zu eng und stellt sich die kunstreich

zusammengefügte Form als etwas für sich selbst Bestehendes, die hineingegossene Seele gleichfalls als etwas Selbständiges vor und teilt nun konsequent die Kompositionen in gefüllte und leere Champagnerflaschen. Der musikalische Champagner hat aber das Eigentümliche, er wächst *mit* der Flasche.

Ein bestimmter musikalischer Gedanke ist ohne weiteres durch sich geistvoll, der andere gemein; diese abschließende Kadenz 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 Charakterisierung dieses musikalischen Ausdrucks eines Motivs wählen wir häufig Begriffe aus unserem *Gemütsleben*, als »stolz, mißmutig, zärtlich, beherzt, sehnd«. Wir können die Bezeichnungen aber auch aus anderen Erscheinungskreisen nehmen und eine Musik: »duftig, frühlingsfrisch, nebelhaft, frostig« nennen, Gefühle sind also zur Bezeichnung musikalischen Charakters nur *Phänomene* wie andere, welche Ähnlichkeiten dafür bieten. Derlei Epitheta mag man im Bewußtsein ihrer Bildlichkeit brauchen, ja man kann ihrer nicht entraten, nur hüte man sich zu sagen: diese Musik *schildert* Stolz usf.

Die genaue Betrachtung aller musikalischen Bestimmtheiten eines Themas überzeugt uns aber, daß es -- bei aller Unerforschlichkeit der letzten, ontologischen Gründe -- doch eine Anzahl näherliegender Ursachen gibt, mit welchen der geistige Ausdruck einer Musik in genauem Zusammenhang steht. Jedes einzelne musikalische Element (d. h. jedes Intervall, jede Klangfarbe, jeder Akkord, jeder Rhythmus usf.) hat seine eigentümliche Physiognomie, seine bestimmte Art zu wirken. Unerforschlich ist der Künstler, erforschlich das Kunstwerk.

Dasselbe Thema klingt anders über dem Dreiklang, als über einem Sextakkord; ein Melodienschritt in die Septime trägt ganz anderen Charakter als in die Sexte, der Rhythmus, der ein Motiv begleitet, ob laut oder leise, von dieser oder jener Klanggattung, ändert dessen spezifische Färbung: kurz jeder einzelne Faktor einer Stelle trägt dazu mit Notwendigkeit bei, daß sie gerade *diesen* geistigen Ausdruck annimmt, so und nicht anders auf den Hörer wirkt. Was die *Halévysche* Musik bizarr, die *Aubersche* graziös macht, was die Eigentümlichkeit bewirkt, an der wir sogleich *Mendelssohn*, *Spohr* erkennen, dies alles läßt sich auf rein *musikalische* Bestimmungen zurückführen, ohne Berufung auf das rätselhafte *Gefühl*.

Warum die häufigen Quintsext-Akkorde, die engen, diatonischen Themen bei *Mendelssohn*, die Chromatik und Enharmonik bei *Spohr*, die kurzen, zweiteiligen Rhythmen bei *Auber* usw. 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 darauf kommt es ja in der Kunst vorzüglich an, -- so liegt die leidenschaftliche Einwirkung eines Themas nicht in dem vermeintlich übermäßigen Schmerz des Komponisten, 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 ignoriert, vielmehr bald näher betrachtet werden; festzuhalten ist aber, daß der wissenschaftlichen Untersuchung über die Wirkung eines Themas nur jene *musikalischen* Faktoren unwandelbar und objektiv vorliegen, niemals die vermutliche Stimmung, welche den Komponisten 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 Deduktion, nämlich die *Musik* selbst, wurde übersprungen.

Die *praktische* Kenntnis des Charakters jedes musikalischen Elements hat der tüchtige Komponist, sei es in mehr instinktiver oder bewußter Weise, inne. Zur wissenschaftlichen Erklärung der verschiedenen musikalischen Wirkungen und Eindrücke gehört jedoch eine *theoretische* Kenntnis 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 »rätselhaftes, geheimnisvolles Wunder«, das wir nur »fühlen und ahnen« dürfen, sondern unausbleibliche Konsequenz der musikalischen Faktoren,

welche in dieser bestimmten Verbindung wirken. Ein knapper oder weiter Rhythmus, diatonische oder chromatische Fortschreitung, -- alles hat seine charakteristische Physiognomie und besondere Art uns anzusprechen; darum wird es dem gebildeten Musiker eine ungleich deutlichere Vorstellung von dem Ausdruck eines ihm fremden Tonstückes geben, daß z. B. zuviel verminderte Septakkorde und Tremolo darin vorherrschen, als die poetischste Schilderung der Gefühlskrisen, welche der Referent dabei durchgemacht.

Die Erforschung der Natur jedes einzelnen musikalischen Elementes, seines Zusammenhanges mit einem bestimmten Eindruck, -- nur der Tatsache, nicht des letzten Grundes, -- endlich die Zurückführung dieser speziellen Beobachtungen auf allgemeine Gesetze: das wäre jene »philosophische Begründung der Musik«, welche so viele Autoren ersehnen, ohne uns nebenbei mitzuteilen, was sie darunter eigentlich verstehen. Die psychische und physische Einwirkung jedes Akkords, jedes Rhythmus, jedes Intervalls wird aber nimmermehr erklärt, indem man sagt: dieser ist Rot, jener Grün, oder dieser Hoffnung, jener Mißmut, sondern nur durch Subsumierung der spezifisch musikalischen Eigenschaften unter allgemeine ästhetische Kategorien und dieser unter ein oberstes Prinzip. Wären dergestalt die einzelnen Faktoren in ihrer Isolierung erklärt, so müßte weiter gezeigt werden, wie sie einander in den verschiedensten Kombinationen bestimmen und modifizieren. Der *Harmonie* und der *kontrapunktischen* Begleitung haben die meisten Tongelehrten eine vorzügliche Stellung zu dem geistigen *Gehalt* der Komposition eingeräumt. Nur ging man in dieser Vindikation viel zu oberflächlich und atomistisch zu Werke. Man bestimmte 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 Gehalts aufgeführt, als erlernbar und Produkt des Nachdenkens. Es ist seltsam, wie lange man sich mit einer so dürftigen Anschauungsweise zufrieden stellen konnte. Beiden Behauptungen liegt ein Richtiges zugrunde, doch gelten sie weder in dieser Allgemeinheit, noch kommen sie in solcher Isolierung vor. Der Geist ist Eins und die musikalische Erfindung eines Künstlers gleichfalls. Melodie und Harmonie eines Themas 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 Beethovens Coriolan- und Mendelssohns Hebriden-Ouvertüre, was ihnen den Ausdruck gedankenreichen Tiefsinns verleiht? Wird man *Rossinis* Thema »O, Mathilde« oder ein neapolitanisches Volkslied mit mehr Geist erfüllen, wenn man einen basso continuo oder komplizierte Akkordenfolgen an die Stellen des notdürftigen 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 Verstümmelung eines Gliedes verletzt den Ausdruck auch der übrigen. Das *Vorherrschen* der Melodie oder der Harmonie oder des Rhythmus kommt dem Ganzen zugute, und hier allen Geist in den Akkorden, dort alle Trivialität in deren Mangel zu finden, ist bare Schulmeisterei. Die Kamelie kommt duftlos zutage, die Lilie farblos, die Rose prangt für beide Sinne -- da läßt sich nichts übertragen, und ist doch jede von ihnen schön!

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

Die Art, wie der Akt des Schaffens im instrumentalen Tondichter vorgeht, gibt uns den sichersten Einblick in das Eigentümliche des musikalischen Schönheitsprinzips. Eine *musikalische* Idee entspringt primitiv in des Tondichters Phantasie, er spinnt sie weiter, -- es schießen immer mehr und mehr Kristalle an, bis unmerklich die Gestalt des ganzen Gebildes in ihren Hauptformen vor ihm steht und nur die künstlerische Ausführung, prüfend, messend, abändernd, hinzutreten hat. An die Darstellung eines bestimmten Inhaltes denkt der instrumentale Tonsetzer nicht. Tut er es, so stellt er sich auf einen falschen Standpunkt, mehr neben als in der Musik. Seine Komposition wird die Übersetzung eines *Programms* in Töne, welche dann ohne jenes

Programm unverständlich bleiben. Wir verkennen weder, noch unterschätzen wir *Berlioz'* glänzendes Talent, wenn wir an dieser Stelle seinen Namen nennen. Ihm ist *Liszt* mit seinen weit schwächeren »symphonischen Dichtungen« nachgefolgt.

Wie aus dem gleichen Marmor der eine Bildhauer bezaubernde Formen, der andere eckiges Ungeschick heraushaut, so gestaltet sich die Tonleiter unter verschiedenen Händen zur Beethovenschen Ouvertüre, oder zur Verdischen. 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 Komponist ein geistsprühendes Thema einsetzt, der andere ein gemeines, daß der erstere es nach allen Beziehungen immer neu und bedeutend entwickelt, der letztere seines womöglich immer schlechter macht, die Harmonie des einen wechselvoll und originell sich entfaltet, während die zweite vor Armut nicht vom Flecke kommt, der Rhythmus hier ein lebenswarm hüpfender Puls ist, dort ein Zapfenstreich.

Es gibt keine Kunst, welche so bald und so viele Formen verbraucht, wie die Musik. Modulationen, Kadenzen, Intervallenfortschreitungen, Harmonienfolgen nutzen sich in fünfzig, ja dreißig Jahren dergestalt ab, daß der geistvolle Komponist sich deren nicht mehr bedienen kann und fortwährend zur Erfindung neuer, rein musikalischer Züge gedrängt wird. Man kann von einer Menge Kompositionen, 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 Kombinationen die feinsten, verborgensten entdecken, sie wird Tonformen bilden, die aus freier Willkür erfunden und doch zugleich durch ein unsichtbar feines Band mit der Notwendigkeit verknüpft erscheinen. Solche Werke oder Einzelheiten derselben werden wir ohne Bedenken »geistreich« nennen. Hiermit berichtigt sich leicht *Oulibicheffs* mißverständliche Ansicht, eine Instrumentalmusik könne nicht geistreich sein, indem »für einen Komponisten der Geist einzig und allein in einer gewissen *Anwendung* seiner Musik auf ein direktes oder indirektes Programm bestehe«. Es wäre unserer 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 Juans 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 Übel, 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 vier verschiedenen Phasen genau ausgedrückt. Die G-moll-Symphonie ist Musik und weiter nichts. Das ist jedenfalls genug. Man suche nicht die Darstellung bestimmter Seelenprozesse oder Ereignisse in Tonstücken, sondern vor allem *Musik*, und man wird rein genießen, was sie vollständig gibt. Wo das Musikalisch-Schöne fehlt, wird das Hineinklügeln einer großartigen Bedeutung es nie ersetzen; und dies ist unnütz, wo jenes existiert. Auf alle Fälle bringt es die musikalische Auffassung in eine ganz falsche Richtung. Dieselben Leute, welche der Musik eine vorragende Stellung unter den Offenbarungen des menschlichen Geistes vindizieren wollen, welche sie nicht hat und nie erlangen wird, weil sie nicht imstande ist, *Überzeugungen* mitzuteilen, -- dieselben Leute haben auch den Ausdruck »Intention« in Schwang gebracht. In der Tonkunst gibt's keine »Intention«, welche die fehlende »Invention« ersetzen könnte. 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 scheint er eher ein Tadel, welcher in trockenes Deutsch übersetzt etwa lauten würde: der Künstler möchte wohl, allein 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 Konstruktion 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 voneinander verschiedene *Seelenzustände*, die aber miteinander

(wie?) zusammenhängen, in den einzelnen Sätzen der Sonate darzustellen. Um den unleugbaren Zusammenhang der Sätze zu rechtfertigen und ihre verschiedene Wirkung zu erklären, zwingt man ordentlich den Zuhörer, ihnen bestimmte Gefühle als Inhalt unterzulegen. Die Deutung paßt manchmal, öfter auch nicht, niemals mit Notwendigkeit. Dies aber wird immer mit Notwendigkeit 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 Klavierphantasie op. 80 von *Beethoven*, deren einzelne Sätze der Künstler als zusammenhängende Ereignisse derselben Hauptpersonen auffaßte und bildlich darstellte. Geradeso wie der Maler Szenen und Gestalten aus den Tönen herausieht, so legt der Zuhörer Gefühle und Ereignisse hinein. Beides hat damit einen gewissen Zusammenhang, aber keinen *notwendigen*, und nur mit diesem haben es wissenschaftliche Gesetze zu tun.

Man pflegt oft anzuführen, daß *Beethoven* beim Entwurf mancher seiner Kompositionen sich bestimmte Ereignisse oder Seelenzustände gedacht haben soll. Wo *Beethoven* oder irgend ein anderer Tonsetzer diesen Vorgang beobachtet hat, benützte er ihn bloß als Hilfsmittel, sich durch den Zusammenhang eines objektiven Ereignisses das Festhalten der musikalischen Einheit zu erleichtern. Wenn *Berlioz*, *Liszt* u. a. *mehr* als dies an der Dichtung, dem Titel oder dem Erlebnis zu haben glaubten, so ist es eine Selbsttäuschung. Die Einheit der *musikalischen Stimmung* ist's, was die vier Sätze einer Sonate als organisch verbunden charakterisiert, nicht aber der Zusammenhang mit dem vom Komponisten gedachten *Objekte*. Wo sich dieser solch poetisches Gängelband versagte und rein musikalisch erfand, da wird man keine andere Einheit der Teile finden, als eine musikalische. Es ist ästhetisch gleichgültig, ob sich *Beethoven* allenfalls bei seinen sämtlichen Kompositionen bestimmte Vorwürfe gewählt; wir kennen sie nicht, sie sind daher für das Werk nicht existierend. Dieses selbst, ohne allen Kommentar, ist's, was vorliegt, und wie der Jurist aus der Welt hinausfingiert, was nicht in den Akten liegt, so ist für die ästhetische Beurteilung nicht vorhanden, was außerhalb des Kunstwerks lebt. Erscheinen uns die Sätze einer Komposition als einheitlich, so muß diese Zusammengehörigkeit in *musikalischen* Bestimmungen ihren Grund haben.[20]

[20] Diese Zeilen haben *Beethoven*-Auguren wie Herr *Lobe* u. a. sehr entsetzt. Wir können ihnen nicht besser antworten als mit folgender, unserer Ansicht vollkommen zustimmenden Ausführung *Otto Jahns* in seinem Aufsatz über die neue *Beethoven*-Ausgabe von Breitkopf & Härtel (»Ges. Aufsätze über Musik«). *Jahn* knüpft an *Schindlers* bekannte Mitteilung an, *Beethoven* habe, um die Bedeutung seiner D-moll- und F-moll-Sonate befragt, geantwortet: »Lesen Sie nur Shakespeares *Sturm*.« Vermutlich, sagt *Jahn*, wird der Frager von seiner Lektüre die sichere Überzeugung mitbringen, daß Shakespeares *Sturm* auf ihn anders wirke, als auf *Beethoven* und keine D-moll- und F-moll-Sonaten in ihm erzeuge. Daß gerade dieses Drama *Beethoven* zu solchen Schöpfungen anregen konnte, ist freilich nicht ohne Interesse zu erfahren; aus dem Shakespeare das Verständnis 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 Grabesszene 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? Überschriften und Notizen, auch authentische, von *Beethoven* selbst herrührende, würden das Eindringen in Sinn und Bedeutung des Kunstwerks nicht wesentlich fördern, es ist vielmehr zu fürchten, daß sie ebensowohl Mißverständnisse und Verkehrtheiten hervorrufen würden, wie die, welche *Beethoven* veröffentlicht hat. Die schöne Sonate in Es-dur (op. 81) trägt bekanntlich die Überschriften »Les adieux, l'absence, le retour« und wird daher als zuverlässiges Beispiel von Programm-Musik mit Sicherheit interpretiert. »Daß es Momente aus dem Leben eines liebenden Paares sind«, sagt *Marx*, der es dahingestellt sein läßt, ob die Liebenden verheiratet sind, oder nicht, »setzt man schon voraus, aber die Komposition bringt auch den *Beweis*.« »Die Liebenden öffnen ihre Arme, wie Zugvögel ihre Flügel«, sagt *Lenz* vom Schluß der Sonate. Nun hat *Beethoven* auf das Original der ersten Abteilung 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 protestiert haben, daß er dem *Erzherzoge* gegenüber diese »in schmeichelndem Kosen beseligter Lust« flügel Schlagende

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 Irrtum verleitet haben würden, wer die Überschrift verstehe, der verstehe auch das Kunstwerk. Seine *Musik sagt alles, was er sagen wollte*«.

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 spezifischen Sinn beschränkt sich nicht auf das »Klassische«, noch enthält es eine Bevorzugung desselben vor dem »Romantischen«. Es gilt sowohl in der einen als der andern Richtung, beherrscht Bach so gut wie Beethoven, Mozart so gut wie Schumann. Unsere Theses also enthält auch nicht die Andeutung einer Parteinahme. Der ganze Verlauf der gegenwärtigen Untersuchung spricht überhaupt kein *Sollen* aus, sondern betrachtet nur ein *Sein*; kein bestimmtes musikalisches Ideal läßt sich daraus als das wahrhaft Schöne deduzieren, sondern bloß 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 unleugbare Zusammenhang besteht wohl auch für die Musik. Eine Manifestation des menschlichen Geistes, muß sie wohl auch in Wechselbeziehung zu dessen übrigen Tätigkeiten stehen: zu den gleichzeitigen Schöpfungen der dichtenden und bildenden Kunst, den poetischen, sozialen, wissenschaftlichen Zuständen ihrer Zeit, endlich den individuellen Erlebnissen und Überzeugungen des Autors. Die Betrachtung und Nachweisung dieses Zusammenhangs an einzelnen Tonkünstlern und Tonwerken ist demnach wohl berechtigt und dankenswert. Doch muß man dabei sich stets in Erinnerung halten, daß ein solches Parallelisieren künstlerischer Spezialitäten mit bestimmten historischen Zuständen ein *kunstgeschichtlicher*, keineswegs ein rein *ästhetischer* Vorgang ist. So notwendig die Verbindung der Kunstgeschichte mit der Ästhetik von methodologischem Standpunkt erscheint, so muß doch jede dieser beiden Wissenschaften ihr eigenstes Wesen von einer unfreien Verwechslung 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 Ästhetiker hat sich lediglich an die Werke dieser Männer zu halten, zu untersuchen, was daran schön sei und warum. Die ästhetische Untersuchung weiß nichts und mag nichts wissen von den persönlichen Verhältnissen und der geschichtlichen Umgebung des Komponisten; nur was das Kunstwerk selbst ausspricht, wird sie hören und glauben. Sie wird demnach in *Beethovens* Symphonien, auch ohne Namen und Biographie des Autors zu kennen, ein Stürmen, Ringen, unbefriedigtes Sehnen, kraftbewußtes Trotzen herausfinden, allein daß der Komponist republikanisch gesinnt, unverheiratet, taub gewesen, und all die andern Züge, welche der Kunsthistoriker beleuchtend hinzuhält, wird jene nimmermehr aus den Werken lesen und zur Würdigung derselben verwerten dürfen. Die Verschiedenheit der Weltanschauung eines *Bach*, *Mozart*, *Haydn* zu vergleichen und den Kontrast ihrer Kompositionen darauf zurückzuführen, mag für eine höchst anziehende, verdienstliche Unternehmung gelten, doch sie ist unendlich kompliziert und wird Fehlschlüssen um so ausgesetzt sein, je strenger sie den Kausalnexus darlegen will. Die Gefahr der Übertreibung ist bei Annahme dieses Prinzips außerordentlich groß. Man kann da leicht den losesten Einfluß der Gleichzeitigkeit als eine innere Notwendigkeit 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 Ästhetiker nicht zutage; -- die Idee des notwendigen Zusammenhangs *aller* Erscheinungen kann in ihrer konkreten Nachweisung bis zur Karikatur übertrieben werden. Es gehört heutzutage ein wahrer Heroismus dazu, dieser pikanten, geistreich repräsentierten Richtung entgegenzutreten und auszusprechen, daß das »historische Begreifen« und das »ästhetische Beurteilen« verschiedene Dinge sind.[21] Objektiv 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 Komposition, sei es die strengste *Bachsche* Fuge, oder das träumerischste Notturmo von *Chopin*, mit Recht gefällt, *musikalisch* schön ist.

[21] Wenn wir hier die »Musikalischen Charakterköpfe« von *Riehl* nennen, so geschieht dies gleichwohl mit dankbarer Anerkennung dieses geistreich anregenden Buches.

Noch weniger als mit dem Klassischen kann das »Musikalisch-Schöne« mit dem *Architektonischen* zusammenfallen, das jenes als Zweig in sich faßt. Die starre Erhabenheit übereinander getürmter Figuration, die kunstreiche Verschlingung vieler Stimmen, von denen *keine* frei und selbständig ist, weil es *alle* sind, haben ihre unvergängliche Berechtigung. Doch sind jene großartig düstern Stimmpyramiden der alten Italiener und Niederländer ebenso sehr nur ein kleiner Bezirk auf dem Gebiete der musikalischen Schönheit, als die vielen zierlich ausgearbeiteten Gestalten in den Suiten und Konzerten von Sebastian Bach.

Viele Ästhetiker halten den musikalischen Genuß durch das Wohlgefallen am *Regelmäßigen* und *Symmetrischen* für 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 Verhältnisbegriff und läßt die Frage offen: *Was* ist es denn, das hier symmetrisch erscheint? -- Die regelmäßige Anordnung geistloser, abgenützter Teilchen wird sich gerade in den allerschlechtesten Kompositionen nachweisen lassen. Der musikalische Sinn verlangt immer *neue* symmetrische Bildungen.[22]

[22] Ich erlaube mir, zur Erläuterung hier eine Stelle aus meinem Buch »*Die Moderne Oper*« (Vorwort S. VI) anzuführen:

»Das berühmte Axiom, es könne das 'wahrhaft Schöne' (-- wer ist Richter über diese Eigenschaft? --) niemals, auch nach längstem Zeitverlauf, seinen Zauber einbüßen, ist für die Musik wenig mehr, als eine schöne Redensart. Die Tonkunst macht es wie die Natur, welche mit jedem Herbst eine Welt voll Blumen zu Moder werden läßt, aus dem neue Blüten entstehen. Alle Tondichtung ist Menschenwerk, Produkt einer bestimmten Individualität, Zeit, Kultur und darum stets durchzogen von Elementen schnellerer oder langsamerer Sterblichkeit. Unter den großen Musikformen ist wieder die Oper die zusammengesetzteste, konventionellste und daher vergänglichste. Es mag traurig stimmen, daß selbst neuere Opern von edelster und glänzender Bildung (Spohr, Spontini) schon vom Theater zu verschwinden beginnen. Aber die Tatsache ist unanfechtbar und der Prozeß nicht aufzuhalten durch das in allen Perioden stereotype Schelten auf den bösen 'Zeitgeist'. Die Zeit ist auch ein Geist und schafft ihren Körper. Die Bühne repräsentiert das Forum für die tatsächlichen Bedürfnisse des Publikums, im Gegensatz zu der Studierstube des stillen Partiturenlesers. Die Bühne bedeutet das Leben des Dramas, der Kampf um ihren Besitz den Kampf um sein Dasein. In diesem Kampf siegt gar häufig ein geringeres Kunstwerk über seine besseren Vorfahren, wenn dasselbe den Atem der Gegenwart, den Pulsschlag *unseres* Empfindens und Begehrens uns entgegenbringt. Publikum wie Künstler fühlen einen berechtigten Trieb nach Neuem in der Musik, und eine Kritik, welche nur Bewunderung für das Alte hat und nicht auch den Mut der Anerkennung für das Neue, untergräbt die Produktion. Dem schönen Unsterblichkeitsglauben müssen wir entsagen, -- hat doch jede Zeit mit demselben getäuschten Vertrauen die Unvergänglichkeit *ihrer* besten Opern proklamiert. Noch Adam Hiller in Leipzig behauptete, daß, wenn jemals die Opern *Hasses* nicht mehr entzücken sollten, die allgemeine Barbarei hereinbrechen müßte. Noch *Schubart*, der Musikästhetiker vom Hohenasperg, versicherte von *Jomelli*, es sei gar nicht denkbar, daß dieser Tondichter jemals in Vergessenheit geraten könne. Und was sind uns heute Hasse und Jomelli?«

Zuletzt hat für die Musik die Platonische Ansicht *Oerstedt* an dem Beispiel des Kreises entwickelt, dem er positive Schönheit vindiziert. Sollte er niemals die Entsetzlichkeit einer ganz kreisrunden Komposition an sich erlebt haben?

Vorsichtiger vielleicht als notwendig, sei endlich noch hinzugefügt, daß die musikalische Schönheit mit dem *Mathematischen* nichts zu tun hat. Die Vorstellung, welche Laien (darunter auch gefühlvolle Schriftsteller)

von der Rolle hegen, welche die Mathematik in der musikalischen Komposition spielt, ist eine merkwürdig vage. Nicht zufrieden damit, daß die Schwingungen der Töne, der Abstand der Intervalle, das Konsonieren und Dissonieren sich auf mathematische Verhältnisse zurückführen lassen, sind sie überzeugt, auch das *Schöne* einer Tondichtung gründe sich auf Zahlen. Das Studium der Harmonielehre und des Kontrapunkts gilt für eine Art Kabbala, welche die »Berechnung« der Komposition lehre.

Wenn für die Erforschung des physikalischen Teils 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 Monochordexperimente, Klangfiguren, Intervallproportionen u. dgl. gehören nicht hierher, der *ästhetische* Bereich fängt erst an, wo jene Elementarverhältnisse in ihrer Bedeutung aufgehört haben. Die Mathematik regelt bloß 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?«[23], so bekenne ich, daß ich das nicht verstehe. Was soll denn oder kann berechnet werden? Etwa das Schwingungsverhältnis jedes Tones zum nächstfolgenden, oder die Längen der einzelnen Perioden gegeneinander? 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 Anteil wie an den Hervorbringungen der übrigen 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 Kenntnis muß die Anwendung der Mathematik, als Vernunfttätigkeit, eine Stelle finden. Nur eine wirklich positive, schaffende Kraft muß man ihr nicht einräumen wollen, wie dies manche Musiker, diese Konservativen der Ästhetik, gern 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 bloß bei der Musik.

[23] »Geist in der Natur«, 3. Band, deutsch von Kannegießer. S. 32.

Auch mit der *Sprache* hat man die Musik häufig zu parallelisieren 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 bloß um die subjektive Entäußerung eines inneren Dranges handelt, in der Tat die Gesetzmäßigkeit des *sprechenden* Menschen teilweise maßgebend für den *singenden* sein wird. Daß der in Leidenschaft Geratende mit der Stimme steigt, während die Stimme des sich beruhigenden Redners fällt; daß Sätze besonderen Gewichtes langsam, gleichgültige Nebensachen schnell gesprochen werden: dies und ähnliches wird der Gesangskomponist, insbesondere der *dramatische*, nicht unbeachtet lassen dürfen. Allein man hat sich mit diesen begrenzten Analogien nicht begnügt, sondern die *Musik selbst* als eine (unbestimmtere oder feinere) *Sprache* aufgefaßt und nun ihre Schönheitsgesetze aus der Natur der Sprache abstrahieren wollen. Jede Eigenschaft und Wirkung der Musik wurde auf Ähnlichkeiten mit der Sprache zurückgeführt. Wir sind der Ansicht, daß, wo es sich um das Spezifische einer Kunst handelt, ihre Unterschiede von verwandten Gebieten wichtiger sind als die Ähnlichkeiten. 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 ein Zeichen, d. h. *Mittel* zum Zweck eines diesem Mittel ganz fremden Auszudrückenden ist, während in der *Musik* der *Ton* eine Sache ist, d. h. als *Selbstzweck* auftritt. Die selbständige 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 Prinzipie eine logische Unmöglichkeit ist.

Der Schwerpunkt des Wesens liegt also ganz wo anders bei der Sprache und bei der Musik, und um diesen Schwerpunkt gruppieren sich alle übrigen Eigentümlichkeiten. Alle spezifisch *musikalischen* Gesetze werden sich um die selbständige Bedeutung und Schönheit der Töne drehen, alle *sprachlichen* Gesetze um die korrekte Verwendung des Lautes zum Zweck des Ausdrucks.

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 Komponisten von schwacher Schöpferkraft geeignet erscheinen, die ihnen unerreichbare selbständige musikalische Schönheit als ein falsches, sinnliches Prinzip anzusehen, und die charakteristische Bedeutsamkeit der Musik dafür auf den Schild zu heben. Ganz abgesehen von Richard Wagners Opern, findet man in den kleinsten Instrumentalsächelchen oft Unterbrechungen des melodischen Flusses durch abgerissene Kadenz, rezitativische Sätze u. dgl., welche, den Hörer befremdend, sich anstellen, als *bedeuteten* sie etwas Besonderes, während sie in der Tat nichts bedeuten als Unschönheit. Von modernen Kompositionen, welche fortwährend den großen Rhythmus durchbrechen, um mysteriöse Zusätze oder gehäufte Kontraste vorzudrängen, pflegt man zu rühmen, es strebe darin die Musik, ihre engen Grenzen zu durchbrechen und zur *Sprache* sich zu erheben. Uns ist ein solches Lob immer sehr zweideutig erschienen. Die Grenzen der Musik sind durchaus nicht eng, aber recht genau festgesteckt. Die Musik kann sich niemals »zur Sprache erheben« -- herablassen müßte man eigentlich vom musikalischen Standpunkt sagen --, indem die Musik ja offenbar eine *gesteigerte Sprache* sein müßte.[24]

[24] 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 *Beethovens* »Neunte«. Sie ist eine jener geistigen Wasserscheiden, die weithin sichtbar und unübersteiglich sich zwischen die Strömung entgegengesetzter Überzeugungen legen.

Die Musiker, welchen die Großartigkeit der »Intention«, die geistige Bedeutung der abstrakten Aufgabe über alles geht, stellen die neunte Symphonie an die Spitze aller Musik; während die kleine Schar, welche, an dem überwundenen Standpunkt der Schönheit festhaltend, für rein ästhetische Forderungen kämpft, ihrer Bewunderung einige Einschränkungen setzt. Wie zu erraten, handelt es sich vorzugsweise um das Finale, da über die hohe 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 Gemüt 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 Eigentümlichkeit) unschön finden. Das allgemeine Verdammungsurteil, 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 Notwendigkeit, 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* involviert, und vergleicht *Beethoven* mit einem Bildhauer, der Beine, Leib, Brust, Arme einer Figur aus farblosem Marmor fertigte, den Kopf aber koloriert. 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 Dezennium später erlebten wir die Freude, daß der »beschränkte Kopf« sich als *David Strauß* demaskierte.

Hingegen nennt 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 Eigentümlichkeit der Gestaltung wie an Großartigkeit der Komposition und kühnstem Aufschwung der einzelnen Gedanken völlig inkommensurabeln Ausfluß von *Beethovens* Genialität« und versichert, dies Werk stehe ihm »mit Shakespeares König Lear und etwa einem Dutzend anderer Emanationen des Menschengestes in seiner höchsten poetischen Potenz im Himalayagebirge der Kunst als

Dhawalagirispitze, selbst seine ebenbürtigen Genossen überragend«. Wie fast alle seine Meinungsgenossen gibt Becher eine ausführliche *Schilderung der Bedeutung* des »Inhalts« 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*.

Das vergessen auch unsere Sänger, welche in Momenten größten Affekts Worte, ja Sätze *sprechend* herausstoßen und damit die höchste Steigerung der Musik gegeben zu haben glauben. Sie übersehen, daß der Übergang 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 allsoogleich durch das Experiment geschlagen, sind die *Theorien*, welche der Musik die Entwicklungs- und Konstruktionsgesetze der Sprache aufdringen wollen, wie es in älterer Zeit zum Teil von *Rousseau* und *Rameau*, in neuerer Zeit von den Jüngern *R. Wagners* versucht wird. Es wird dabei das wahrhafte Herz der Musik, die in sich selbst befriedigte Formschönheit, durchstoßen und dem Phantom der »Bedeutung« nachgejagt. Eine Ästhetik 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 Prinzip festzuhalten, daß, wo es sich um Spezifisch-Musikalisches handelt, die Analogien mit der Sprache jede Anwendung verlieren.

IV.

Analyse des subjektiven Eindruckes der Musik.

Erachten wir es auch als Prinzip und erste Aufgabe der musikalischen Ästhetik, daß sie die usurpierte Herrschaft des Gefühls unter die berechnete der Schönheit stelle -- da nicht das Gefühl, sondern die Phantasie, als Tätigkeit des reinen Schauens, das Organ ist, aus welchem und für welches alles Kunstschöne zunächst entsteht -- so behaupten doch die affirmativen Äußerungen des Fühlens im praktischen Musikleben eine zu auffallende und wichtige Rolle, um durch bloße Unterordnung abgetan zu werden.

So sehr die ästhetische Betrachtung sich nur an das Kunstwerk selbst zu halten hat, so erweist sich doch in der Wirklichkeit dieses selbständige Kunstwerk als wirksame Mitte zwischen zwei lebendigen Kräften: seinem *Woher* und seinem *Wohin*, d. i. dem Komponisten und dem Hörer. In dem Seelenleben dieser beiden kann die künstlerische Tätigkeit der *Phantasie* nicht so zu reinem Metall ausgeschieden sein, wie sie in dem fertigen, unpersönlichen Kunstwerk vorliegt -- vielmehr wirkt sie dort stets in enger Wechselbeziehung mit Gefühlen und Empfindungen. Das Fühlen wird somit *vor* und *nach* dem fertigen Kunstwerk, vorerst im Tondichter, dann im Hörer, eine Bedeutung behaupten, der wir unsere Aufmerksamkeit nicht entziehen dürfen.

Betrachten wir den *Komponisten*. 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 fluten wird, nie aber bis zum überwältigenden Affekte, 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 speziell das Schaffen des *Tonsetzers* betrifft, so muß festgehalten werden, daß es ein stetes *Bilden* ist, ein Formen in Tonverhältnissen. Nirgend erscheint die Souveränität des Gefühls, welche man so gern der Musik andichtet, schlimmer angebracht, als wenn man sie im Komponisten während des Schaffens voraussetzt und dieses als ein begeistertes Extemporieren auffaßt. Die schrittweis vorgehende Arbeit, durch welche ein Musikstück, das dem Tondichter anfangs nur in Umrissen vorschwebte, bis in die einzelnen Takte zur bestimmten Gestalt ausgemeißelt wird, allenfalls gleich in der empfindlichen vielgestaltigen Form des Orchesters, ist so besonnen und kompliziert, daß sie kaum verstehen kann, wer nicht selbst einmal Hand daran gelegt. Nicht bloß etwa fugierte oder kontrapunktische Sätze, in welchen wir abmessend Note gegen Note halten, auch das fließendste Rondo, die melodiöseste Arie erfordert, wie es

unsere Sprache bedeutsam nennt, ein »Ausarbeiten« ins kleinste. Die Tätigkeit des Komponisten ist eine in ihrer Art *plastische* und jener des bildenden Künstlers vergleichbar. Ebenso wenig als dieser darf der Tondichter seinem Stoff unfrei verwachsen sein; denn gleich ihm hat er ja sein (musikalisches) Ideal objektiv 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 Komposition nichts leisten?[25] Der Grund liegt -- außer den allgemeinen Bedingungen, welche Frauen von geistigen Hervorbringungen ferner halten -- eben in dem plastischen Moment des Komponierens, das eine *Entäußerung* der Subjektivität nicht minder, wenngleich 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 Komponistinnen neben so zahlreichen Schriftstellerinnen und Malerinnen schwer zu erklären sein. Nicht das Gefühl komponiert, sondern die speziell musikalische, künstlerisch geschulte Begabung. Ergötzlich klingt es daher, wenn *F. L. Schubart* die »meisterhaften Andantes« des Komponisten *Stamitz* ganz ernsthaft als eine natürliche »Folge seines gefühlvollen Herzens« hinstellt,[26] oder *Christian Rolle* uns versichert, »ein leutseliger, zärtlicher Charakter mache uns geschickt, langsame Sätze zu Meisterstücken zu bilden«.[27]

[25] *Rosenkranz*, *Psychologie*. 2. Aufl. S. 60.

[26] *Schubart*, »Ideen zur Ästhetik der Tonkunst«. 1806.

[27] »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 Faktor in ihm. Selbst wenn ein starkes, bestimmtes Pathos ihn gänzlich erfüllt, so wird dasselbe Anlaß und Weihe manches Kunstwerks werden, allein -- wie wir aus der Natur der Tonkunst wissen, welche einen bestimmten Affekt darzustellen weder die Fähigkeit noch den Beruf hat -- niemals dessen Gegenstand.

Ein inneres *Singen*, nicht ein bloßes inneres Fühlen treibt den musikalisch Talentierten zur Erfindung eines Tonstücks.

Wir haben die Tätigkeit des Komponierens als ein *Bilden* aufgefaßt; als solches ist sie durchaus *objektiv*. Der Tonsetzer formt ein selbständiges Schöne. Der unendlich ausdrucksfähige, geistige Stoff der Töne läßt es zu, daß die Subjektivität des in ihnen Bildenden sich in der Art seines Formens auspräge. Da schon den einzelnen musikalischen Elementen ein charakteristischer Ausdruck eignet, so werden vorherrschende Charakterzüge des Komponisten: Sentimentalität, Energie, Heiterkeit usw. sich durch die konsequente Bevorzugung gewisser Tonarten, Rhythmen, Übergänge recht wohl nach den *allgemeinen* Momenten ausdrücken, welche die Musik wiederzugeben fähig ist. Einmal vom Kunstwerk aufgesogen, interessieren aber diese Charakterzüge nunmehr als musikalische Bestimmtheiten, als Charakter der Komposition, nicht des Komponisten.[28] Was der gefühlvolle und was der geistreiche Komponist bringt, der graziöse oder der erhabene, ist zuerst und vor allem *Musik*, objektives Gebilde. Ihre Werke werden sich voneinander durch unverkennbare Eigentümlichkeiten unterscheiden und als Gesamtbild die Individualität ihrer Schöpfer abspiegeln; doch wurden sie alle, die einen wie die andern, als selbständiges Schöne rein musikalisch um ihretwillen erschaffen.

[28] Welche Vorsicht bei Rückschlüssen von den Kompositionen auf den menschlichen Charakter des Komponisten notwendig ist, und wie groß dabei die Gefahr, daß die Phantasie die nüchterne Untersuchung zum Nachteil der Wahrheit beeinflusst, das hat neuerdings u. a. die Beethoven-Biographie von *A. B. Marx* gezeigt, deren musikalisch voreingenommene Panegyrik einer sorgfältigen Untersuchung der Tatsachen überhoben zu sein glaubte und daher durch *Thayers* genaue Quellenforschungen in vielen Punkten drastisch berichtigt worden ist.

Nicht das tatsächliche Gefühl des Komponisten, als eine bloß subjektive Affektion, ist es, was die gleiche Stimmung in den Hörern wachruft. Räumt man der Musik solch eine zwingende Macht ein, so anerkennt man dadurch deren Ursache als etwas Objektives in ihr; denn nur dieses *zwingt* in allem Schönen. Dies Objektive sind hier die *musikalischen* Bestimmtheiten eines Tonstücks. Streng ästhetisch können wir von irgendeinem Thema sagen, es *klinge* stolz oder trübe, nicht aber, es sei ein Ausdruck der stolzen oder der trüben Gefühle des Komponisten. Noch ferner liegen dem Charakter eines Tonwerkes als solchem die sozialen und politischen Verhältnisse, welche seine Zeit beherrschen. Jener *musikalische* Ausdruck des Themas ist notwendige Folge seiner so und nicht anders gewählten Tonfaktoren; daß diese Wahl aus psychologischen oder kulturgeschichtlichen Ursachen hervorging, müßte an dem bestimmten Werke (nicht bloß aus Jahreszahl und Geburtsort) nachgewiesen werden, und nachgewiesen wäre dieser Zusammenhang, wie interessant auch immer, zunächst eine lediglich historische oder biographische Tatsache. Die *ästhetische* Betrachtung kann sich auf keine Umstände stützen, die außerhalb des Kunstwerks selbst liegen.

So gewiß die Individualität des Komponisten 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 Objektivität des künstlerischen Bildens finden. Dahin gehört der Begriff des *Stils*. [29]

[29] Irrig ist deshalb *Forkels* Ableitung der verschiedenen musikalischen Schreibarten aus »den Verschiedenheiten zu denken«, wonach der Stil jedes Komponisten 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 affektiert ist«. (Theorie der Musik. 1777. S. 23.)

Wir möchten den Stil in der Tonkunst von seiten seiner *musikalischen* Bestimmtheiten aufgefaßt wissen, als die vollendete Technik, wie sie im Ausdruck des schöpferischen Gedankens als Gewöhnung erscheint. Der Meister bewährt »Stil«, indem er, die klar erfaßte Idee verwirklichend, alles Kleinliche, Unpassende, Triviale wegläßt und so in jeder technischen Einzelheit die künstlerische Haltung des Ganzen übereinstimmend wahr. Mit Vischer (Ästhetik § 527) würden wir das Wort »Stil« auch in der Musik absolut gebrauchen und, absehend von den historischen oder individuellen Einteilungen, sagen: dieser Komponist *hat Stil*, in dem Sinne wie man von jemand sagt: er hat *Charakter*.

Die *architektonische* Seite des Musikalisch-Schönen tritt bei der Stilfrage recht deutlich in den Vordergrund. Eine höhere Gesetzlichkeit, als die der bloßen Proportion, wird der *Stil* eines Tonstücks durch einen einzigen Takt verletzt, der, an sich untadelhaft, nicht zum Ausdruck des Ganzen stimmt. Genau so wie eine unpassende Arabeske im Bauwerk, nennen wir stillos eine Kadenz oder Modulation, welche als Inkonsequenz aus der einheitlichen Durchführung des Grundgedankens abspringt. Natürlich ist diese Einheit im weiteren, höheren Sinne zu nehmen, wonach sie unter Umständen den Kontrast, die Episode und manche Freiheiten in sich begreift.

In der *Komposition* eines Musikstückes findet daher eine Entäußerung des eigenen persönlichen Affektes nur insoweit statt, als es die Grenzen einer vorherrschend objektiven, formenden Tätigkeit zulassen.

Der Akt, in welchem die unmittelbare Ausströmung eines Gefühls in Tönen vor sich gehen kann, ist nicht sowohl die *Erfindung* eines Tonwerkes, als vielmehr die *Reproduktion*, die Aufführung, desselben. Daß für den philosophischen Begriff das komponierte Tonstück, ohne Rücksicht auf dessen Aufführung, das *fertige* Kunstwerk ist, darf uns nicht hindern, die Spaltung der Musik in Komposition und Reproduktion, eine der folgenreichsten Spezialitäten unserer Kunst, überall zu beachten, wo sie zur Erklärung eines Phänomens beiträgt.

In der Untersuchung des subjektiven Eindrucks der Musik macht sie sich ganz vorzugsweise geltend. Dem *Spieler* ist es gegönnt, sich von dem Gefühl, das ihn eben beherrscht, unmittelbar durch sein Instrument zu befreien und in seinen Vortrag das wilde Stürmen, das sehnliche Glühen, 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 Musizieren recht eigentlich möglich. Eine Subjektivität wird hier unmittelbar in Tönen *tönend* wirksam, nicht bloß stumm in ihnen formend. Der Komponist schafft langsam, unterbrochen, der Spieler in unaufhaltsamem Flug; der Komponist für das Bleiben, der Spieler für den erfüllten Augenblick. Das Tonwerk wird geformt, die Aufführung *erleben* wir. So liegt denn das gefühlstäußernde und erregende Moment der Musik im Reproduktionsakt, welcher den elektrischen Funken aus dunkelm Geheimnis lockt und in das Herz der Zuhörer überspringen macht. Freilich kann der Spieler nur das bringen, was die Komposition enthält, allein diese erzwingt wenig mehr als die Richtigkeit der Noten. »Der Geist des *Tondichters* sei es ja nur, den der Spieler errate 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 andere Mal in mißmutiger Alltäglichkeit aufgefaßt. Die künstliche 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 Akt zusammenfallen. Dies geschieht in der *freien Phantasie*. Wo diese nicht mit formell künstlerischer, sondern mit vorwiegend subjektiver Tendenz (pathologisch in höherem Sinn) auftritt, da kann der Ausdruck, welchen der Spieler den Tasten entlockt, ein wahres Sprechen werden. Wer dies zensurfreie 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 Spielens teilt sich der Ausdruck des Gespielten dem *Hörer* mit. Wenden wir uns zu diesem.

Wir sehen ihn oft von einer Musik ergriffen, froh oder wehmütig bewegt, weit über das bloß 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 zu widmen brauchten. Es handelt sich hier nur um zweierlei: -- worin im Unterschied von andern Gefühlsbewegungen der spezifische Charakter dieser Gefühlsregung 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 Spezifisches, nur *ihr* Eigentümliches nicht abzusprechen. Musik wirkt auf den Gemütszustand rascher und intensiver als irgend ein anderes Kunstschöne. Mit wenigen Akkorden können wir einer Stimmung überliefert sein, welche ein Gedicht erst durch längere Exposition, ein Bild durch anhaltendes Hineindenken erreichen würde, obgleich diesen beiden, im Vorteil gegen die Tonkunst, der ganze Kreis der Vorstellungen dienstbar ist, von welchen unser Denken die Gefühle von Lust und 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 eigentümliche Gewalt auf unser Gemüt erfahren wir am stärksten, wenn wir uns in einem Zustand größerer Aufregung oder Herabstimmung befinden.

In Gemütszuständen, wo weder Gemälde noch Gedichte, weder Statuen noch Bauten mehr imstande sind, uns zu teilnehmender 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 dann 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 öffentliche Exhibition des hiesigen Jägerkorps falten mich auseinander, wie man eine geballte Faust freundlich flach läßt. Ich bin völlig überzeugt, daß ich im ersten Takte Deiner Singakademie den Saal verlassen müßte.« Zu einsichtsvoll, um nicht den großen Anteil *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.«[30] Diese Beobachtungen müssen uns schon aufmerksam machen, daß in den musikalischen Wirkungen auf das Gefühl häufig 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.

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

Die intensivere Einwirkung der Musik auf unser Nervensystem vindiziert ihr in der Tat 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 eigentümliche Qualität auf *physiologischen* Bedingungen ruhe. Der sinnliche Faktor, 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 seiten ihres gegenstandlosen Formspiels die sinnlichste Kunst, zeigt in dieser geheimnisvollen Vereinigung zweier Gegensätze ein lebhaftes Assimilationsbestreben mit den *Nerven*, diesen nicht minder rätselhaften Organen des unsichtbaren Telegraphendienstes zwischen Leib und Seele.

Die intensive Wirkung der Musik auf das Nervenleben ist als Tatsache 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 Akkorde, Klangfarben und Melodien auf den ganzen Organismus des Menschen üben, weil es dabei zuvörderst auf eine spezifische Reizung der Nerven ankommt. Ebenso wenig hat die im Triumph fortschreitende Wissenschaft der *Physiologie* etwas Entscheidendes über unser Problem gebracht.

Was die musikalischen Monographien dieses Zwittergegenstandes betrifft, so ziehen sie es fast durchgängig vor, die Tonkunst durch Ausbreitung glänzender Schaustücke in einen imposanten Nimbus von Wundertätigkeit zu bringen, als in wissenschaftlicher Forschung den Zusammenhang der Musik mit unserm Nervenleben auf sein Wahres und Notwendiges zurückzuführen. Dies allein aber tut uns not, und weder die Überzeugungstreue eines Doktor *Albrecht*, welcher seinen Patienten Musik als schweißtreibendes Mittel verschrieb, noch der Unglaube *Oerstedts*, der das Heulen eines Hundes bei gewissen Tonarten durch rationelle Prügel erklärt, mittelst welcher derselbe zum Heulen abgerichtet worden sei.[31]

[31] »Der Geist der Natur.« III, 9.

Manchem Musikfreunde dürfte es unbekannt sein, daß wir eine ganze Literatur über die körperlichen Wirkungen der Musik und deren Anwendung zu Heilzwecken besitzen. An interessanten Kuriositäten reich, doch in der Beobachtung unzuverlässig, in der Erklärung unwissenschaftlich, suchen die meisten dieser Musiko-Mediziner eine sehr zusammengesetzte und beiläufige Eigenschaft der Tonkunst zu selbständiger Wirksamkeit aufzustelzen.

Von *Pythagoras*, der zuerst Wunderkuren durch Musik verrichtet haben soll, 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, Konvulsionen, Nervenfieber*, ja sogar »*Dummheit*« (stupiditas) geheilt worden sei.[32]

[32] Die höchste Konfusion erreichte diese Lehre bei dem berühmten Arzt *Baptista Porta*, welcher die Begriffe von Medizinalpflanze und Musikinstrument kombinierte 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 *Zimtrohr* geschnitztes Ohnmachten heilen. (Encyclopédie, article »musique«.)

Rücksichtlich der *Begründung* dieser Theorie lassen sich diese Schriftsteller in zwei Klassen teilen.

Die einen argumentieren vom *Körper* aus und gründen die Heilkraft der Musik auf die physische Einwirkung der Schallwellen, welche sich durch den Gehörnerv den übrigen Nerven mitteilen und durch solch allgemeine Erschütterung eine heilsame Reaktion des gestörten Organismus hervorrufen. Die Affekte, welche zugleich sich bemerkbar machten, seien nur eine Folge dieser nervösen Erschütterung, indem Leidenschaften nicht bloß 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*) *Nikolai, Schneider, Lichtenthal, J. J. Engel, Sulzer* u. a. anhängen, würden wir durch die Tonkunst nicht anders bewegt, als etwa unsere Fenster und Türen, die bei einer starken Musik zu zittern beginnen. Als unterstützend werden Beispiele angeführt, wie der Bediente *Boyles*, dem die Zähne zu bluten anfangen, sobald er eine Säge wetzen hörte, oder viele Personen, welche beim Kratzen einer Messerspitze auf Glas Konvulsionen bekommen.

Das ist nur keine *Musik*. Daß Musik mit jenen so heftig auf die Nerven wirkenden Erscheinungen dasselbe Substrat, den Schall, teilt, wird uns für spätere Folgerungen wichtig genug werden, hier ist -- einer materialistischen Ansicht gegenüber -- lediglich hervorzuheben, daß die Tonkunst erst da anfange, wo jene isolierten Klangwirkungen aufhören, übrigens auch die Wehmut, in welche ein Adagio den Hörer versetzen kann, mit der körperlichen Empfindung eines schrillen Mißklangs gar nicht zu vergleichen ist.

Die andere Hälfte unserer Autoren (unter ihnen *Kausch* und die meisten Ästhetiker) erklärt die heilkräftigen Wirkungen der Musik von der *psychologischen* Seite aus. Musik -- so argumentieren sie -- erzeugt Affekte und Leidenschaften in der Seele, Affekte haben heftige Bewegungen im Nervensystem zur Folge, heftige Bewegungen im Nervensystem verursachen eine heilsame Reaktion im kranken Organismus. Dieses Raisonement, auf dessen Sprünge gar nicht erst hingedeutet zu werden braucht, wird von der genannten idealen »psychologischen« Schule gegen die frühere materielle so standhaft verfochten, daß sie, unter der Autorität des Engländers *Whytt*, sogar aller Physiologie zu Trotz den Zusammenhang des Gehörnervs mit den übrigen Nerven leugnet, wonach eine *körperliche* Übertragung des durch das Ohr empfangenen Reizes auf den Gesamtorganismus freilich unmöglich wird.

Der Gedanke, durch Musik bestimmte Affekte als Liebe, Wehmut, Zorn, Entzücken, in der Seele zu erregen, welche den Körper durch wohltätige Aufregung heilen, klingt so übel nicht. Uns fällt dabei stets das köstliche Parere ein, welches einer unserer berühmtesten Naturforscher über die sogenannten »*Goldbergerschen* elektromagnetischen Ketten« abgab. Er sagte: es sei nicht ausgemacht, ob ein elektrischer Strom gewisse Krankheiten zu heilen vermöge, -- das aber sei ausgemacht, daß die »*Goldbergerschen Ketten*« keinen elektrischen Strom zu erzeugen imstande sind. Auf unsere Tondoktoren angewandt, heißt dies: Es ist *möglich*, daß bestimmte Gemütsaffekte eine glückliche Krisis in leiblichen Krankheiten herbeiführen, -- allein es ist nicht möglich, durch Musik jederzeit beliebige Gemütsaffekte 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 Meyerbeers »Propheten« zu schicken, oder statt der Lanzette ein Waldhorn herauszuziehen, ist unangenehm.

Die körperliche Wirkung der Musik ist weder an sich so stark, noch so sicher, noch von psychischen und ästhetischen Voraussetzungen so unabhängig, noch endlich so willkürlich behandelbar, daß sie als wirkliches Heilmittel in Betracht kommen könnte.

Jede mit Beihilfe von Musik vollführte Kur trägt den Charakter eines Ausnahmefalles, dessen Gelingen niemals der Musik allein zuzuschreiben war, sondern zugleich von speziellen, vielleicht von ganz individuellen körperlichen und geistigen Bedingungen abhing. Es ist sehr bemerkenswert, daß die einzige Anwendung von Musik, welche wirklich in der Medizin vorkommt, nämlich in der Behandlung von Irrsinnigen, vorzugsweise auf die geistige Seite der musikalischen Wirkung reflektiert. 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 Gemüt auszuüben vermag. Lauscht der Geisteskranke auch dem Sinnlichen, nicht dem Künstlerischen des Tonstücks, so steht er doch, wenn er mit Aufmerksamkeit hört, schon auf einer, wenngleich untergeordneten Stufe ästhetischer Auffassung.

Was nun alle diese musikalisch-medizinischen Werke für die richtige Erkenntnis der Tonkunst beitragen? Die Bestätigung einer von jeher beobachteten starken physischen Erregung bei allen durch Musik hervorgerufenen »Affekten« und »Leidenschaften«. Steht einmal fest, daß ein integrierender Teil der durch Musik erzeugten Gemütsbewegung *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 Überzeugung 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 den Gang, welchen eine Melodie nehmen muß, um auf unsere Gemütsstimmung zu wirken, so finden wir ihren Weg vom vibrierenden Instrument bis zum Gehörnerv, besonders nach den epochemachenden Bereicherungen dieses Gebiets durch *Helmholtz'* »*Lehre von den Tonempfindungen*« hinreichend aufgeklärt. Die Akustik weist genau die äußeren Bedingungen nach, unter welchen wir einen Ton überhaupt, unter welchen wir diesen oder jenen bestimmten Ton vernehmen; die Anatomie deckt uns unter Mithilfe des Mikroskops den Bau des Gehörorgans bis ins Innerste und Feinste auf; die Physiologie endlich kann zwar an diesem überaus kleinen und zarten, tief verborgenen Wunderbau keine direkten Versuche anstellen, hat aber doch dessen Wirkungsweise zum Teil mit Sicherheit ermittelt, zum Teil durch eine, von Helmholtz aufgestellte Hypothese so klargelegt, daß uns jetzt der ganze Vorgang der Tonempfindung physiologisch verständlich ist. Selbst darüber hinaus, auf dem Gebiete, in dem sich bereits die Naturwissenschaft eng mit der Ästhetik berührt, haben uns die Forschungen von Helmholtz über die Konsonanz und die Verwandtschaft der Töne viel Licht gegeben, wo noch bis vor kurzem viel Dunkel herrschte. Aber damit freilich stehen wir auch am Ende unserer Kenntnis. Das für uns Wichtigste ist und bleibt unerklärt: der Nervenprozeß, durch welchen nun die *Empfindung* des Tones zum *Gefühl*, zur *Gemütsstimmung* wird. Die Physiologie weiß, daß das, was wir als Ton empfinden, eine Molekularbewegung in der Nervensubstanz ist, und zwar wenigstens ebensogut als im Akustikus 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 spezifische Art, wie Musik auf diese Nerven wirkt, noch mehr die Verschiedenheit, mit welcher bestimmte musikalische Faktoren, Akkorde, Rhythmen, Instrumente auf verschiedene Nerven wirken. Verteilt sich eine musikalische Gehörsempfindung auf alle mit dem Akustikus zusammenhängende Nerven oder nur auf einige? Mit welcher Intensität? Von welchen musikalischen Elementen wird das Gehirn, von welchen werden die zum Herzen oder zur Lunge führenden Nerven am meisten affiziert? Unleugbar ist, daß Tanzmusik in jungen Leuten, deren natürliches Temperament nicht durch

die Zivilisation 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* Ideenassoziation reduzieren zu wollen. Was daran psychologisch ist, -- die wachgerufene Erinnerung an das schon bekannte Vergnügen des Tanzes, -- entbehrt nicht der Erklärung, allein diese reicht für sich keineswegs aus. Nicht weil sie Tanzmusik ist, hebt sie die Füße, sondern sie ist Tanzmusik, weil sie die Füße hebt. Wer in der Oper ein wenig um sich blickt, wird bald bemerken, wie bei lebhaften, faßlichen Melodien die Damen unwillkürlich mit dem Kopfe hin- und herschaukeln, nie wird man dies aber bei einem Adagio sehen, sei es noch so ergreifend oder melodisch. Läßt sich daraus schließen, daß gewisse musikalische, namentlich rhythmische Verhältnisse auf motorische Nerven wirken, andere nur auf Empfindungsnerven? Wann ist das erstere, wann das letztere der Fall?[33] Erleidet das Solargeflecht, welches traditionell für einen vorzugsweisen Sitz des Empfindens gilt, bei der Musik eine besondere Affektion? Erleiden sie etwa die »sympathischen Nerven« -- an denen, wie *Purkinje* mir einst bemerkte, ihr Name das Schönste ist --? Warum ein Klang schrillend, widerwärtig, ein anderer rein und wohl lautend erscheine, das wird auf akustischem Wege durch die Gleichförmigkeit und Ungleichförmigkeit der aufeinanderfolgenden Luftstöße -- warum mehrere zusammenklingende Töne konsonieren oder dissonieren, wird durch ihren ungestörten, gleichmäßigen oder gestörten, ungleichmäßigen Abfluß erklärt.[34] Diese Erklärungen mehr oder minder einfacher *Gehörsempfindungen* können aber dem Ästhetiker nicht genügen; er verlangt nach der Erklärung des *Gefühls* und fragt: wie kommt es, daß die 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 Akkorde oder Instrumente von gleich reinem, wohlklingendem Ton dem Hörer unmittelbar einflößen?

[33] 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 eigentümlichen Wirkungen der Gehörseindrücke auf Handlungen des Mutes u. a. ableitet, so ist das eine sehr unsichere Hypothese; denn nicht einmal die Abstammung des Gehörnervs aus dem *kleinen* Gehirn ist eine wissenschaftlich ausgemachte Tatsache.

Harleß (in *R. Wagners* Handwörterbuch der Physiologie, Artikel »Hören«) vindiziert der bloßen *Wahrnehmung* des Rhythmus, ohne allen Gehörseindruck, denselben Trieb zu Bewegungen wie der rhythmischen Musik.

[34] Helmholtz, *Lehre von den Tonempfindungen*. 2. Aufl. 1870. S. 319.

Dies alles kann -- soweit unser Wissen und Urteil reicht -- die Physiologie nicht beantworten. Wie sollte sie auch? Weiß sie doch nicht, wie der Schmerz die Träne 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.[35]

[35] Einer unserer geistvollsten Physiologen, *Lotze*, sagt in seiner »medizinischen Psychologie« (S. 237): »Die Betrachtungen der *Melodien* würde zu dem Geständnis führen, daß *wir gar nichts über die Bedingungen* wissen, unter denen ein Übergang 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 Nerventätigkeit verändern, zu unbekannt ist, als daß wir aus ihr die Größe der Begünstigung oder Störung, die sie erfährt, abzuleiten vermöchten.«

Freilich muß der Grund jedes durch Musik hervorgerufenen Gefühls vorerst in einer bestimmten Affektionsweise der Nerven durch einen Gehörseindruck liegen. Wie aber eine Reizung des Gehörnervs, die wir nicht einmal bis zu dessen Ursprungsstelle verfolgen können, als bestimmte Empfindungsqualität ins Bewußtsein fällt, wie der körperliche Eindruck zum Seelenzustand, die Empfindung endlich zum Gefühle

wird, -- das liegt jenseits der dunkeln Brücke, die von keinem Forscher überschritten ward. Es sind tausendfältige Umschreibungen des einen Urrätsels: vom Zusammenhang des Leibes mit der Seele. Diese Sphinx wird sich niemals vom Felsen stürzen.[36]

[36] Eine neue wertvolle Bestätigung dieser Ansicht enthält *Du Bois-Reymonds* Rede auf der Naturforscherversammlung in Leipzig 1872: »Über die Grenzen des Naturerkennens.«

Was die Physiologie der Musikwissenschaft bietet, ist von höchster Wichtigkeit für unsere Erkenntnis der Gehörseindrücke als solcher; in dieser Beziehung kann durch sie noch mancher Fortschritt geschehen: in der musikalischen Hauptfrage wird dies kaum je der Fall sein.

Aus diesem Resultate ergibt sich für die Ästhetik der Tonkunst die Betrachtung, daß diejenigen Theoretiker, welche das Prinzip des Schönen in der Musik auf Gefühlswirkungen bauen, wissenschaftlich verloren sind, weil sie über das Wesen dieses Zusammenhanges nichts wissen können, also bestenfalls nur darüber zu raten oder zu phantasieren vermögen. Vom Standpunkte des Gefühls wird eine künstlerische oder wissenschaftliche Bestimmung der Musik niemals ausgehen können. Mit der Schilderung der subjektiven Bewegungen, welche den Kritiker bei Anhörung einer Symphonie überkommen, wird er deren Wert und Bedeutung nicht begründen, ebensowenig kann er von den Affekten 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 vindizierte Bedeutung zu behaupten, so wäre es ein leichtes, den angehenden Komponisten bald zur Höhe ergreifendster Kunstwirkung zu leiten. Man wollte dies auch wirklich. *Mattheson* lehrt im dritten Kapitel seines »vollkommenen Kapellmeisters«, wie Stolz, Demut und alle Leidenschaften zu komponieren 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*, gibt in seinem »Generalbaß« acht Bogen Notenbeispiele, wie die Musik »rasende, zankende, prächtige, ängstliche oder verliebte Empfindungen« ausdrücken sollte.[37] Es fehlt nur noch, daß derlei Vorschriften mit der Kochbuchformel »Man nehme« anhüben, oder mit der medizinischen Signatur m. d. s. endigten. Es holt sich aus solchen Bestrebungen die lehrreichste Überzeugung, wie spezielle Kunstregeln immer zugleich zu eng und zu weit sind.

[37] Köstlich sind die Belehrungen des Herrn geheimen Rats und Doktors der Philosophie v. *Böcklin*, welcher S. 34 seiner »Fragmente zur höheren Musik« (1811) unter anderem sagt: »Angenommen, der Komponist wollte einen *Beleidigten* darstellen, so muß in dieser Musik ganz ästhetische Wärme auf Wärme, Schlag auf Schlag, ein *erhabener* Gesang mit äußerster Lebhaftigkeit hervorspringen, die Mittelstimmen *rasen* und schaudervolle Stöße den erwartungsvollen Zuhörer schrecken.«

Diese an sich bodenlosen Regeln für die musikalische Erweckung bestimmter Gefühle gehören aber um so weniger in die Ästhetik, als die erstrebte Wirkung keine rein ästhetische, sondern ein unausscheidbarer Anteil daran *körperlich* ist. Das *ästhetische* Rezept müßte lehren, wie der Tonkünstler das Schöne in der Musik erzeuge, nicht aber beliebige Affekte 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 Elements eine notwendige und erforschbare, so könnte man auf dem Gemüt des Hörers, wie auf einer Klaviatur, 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 Strohalm bietet vor dem Ertrinken.

Man sieht, unsere beiden Fragen -- nämlich, welches spezifische Moment die Gefühlswirkung durch *Musik* auszeichne, und ob dies Moment wesentlich ästhetischer Natur sei -- erledigen sich durch die Erkenntnis ein und desselben Faktors: der intensiven Einwirkung auf das *Nervensystem*. Auf dieser beruht die eigentümliche Stärke und Unmittelbarkeit, mit welcher die Musik im Vergleich mit jeder andern nicht durch *Töne* wirkenden Kunst Affekte aufzuregen vermag.

Je stärker aber eine Kunstwirkung körperlich überwältigend, also pathologisch auftritt, desto geringer ist ihr *ästhetischer* Anteil; ein Satz, der sich freilich nicht umkehren läßt. Es muß darum in der musikalischen Hervorbringung und Auffassung ein anderes Element hervorgehoben werden, welches das unvermischt Ästhetische dieser Kunst repräsentiert und als Gegenbild zu der spezifisch musikalischen Gefühlserregung sich den allgemeinen Schönheitsbedingungen der übrigen Künste annähert. Dies ist die *reine Anschauung*. Ihre besondere Erscheinungsform in der Tonkunst, sowie die vielgestaltigen Verhältnisse, welche sie in der Wirklichkeit zum Gefühlsleben eingeht, wollen wir im folgenden Abschnitt betrachten.

V.

Das ästhetische Aufnehmen der Musik gegenüber dem pathologischen.

Nichts hat die wissenschaftliche Entwicklung der musikalischen Ästhetik so empfindlich gehemmt als der übermäßige Wert, 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 Gegenteil gesehen, daß gerade den überwältigendsten Eindrücken der Musik ein stärkster Anteil *körperlicher* Erregung von seiten des Hörers beigemischt ist. Von seiten der Musik liegt diese heftige Eindringlichkeit in das Nervensystem nicht sowohl in ihrem *künstlerischen* Moment, das ja aus dem Geiste kommt und an den Geist sich wendet, als vielmehr 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 tatsächlich 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 Gemüt sich nur von der Naturgewalt der Töne befangen, so kann die *Kunst* sich solchen Eindruck um so weniger zugute 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, geraten sie in eine vage, nur durch den ganz allgemeinen Charakter des Tonstücks bestimmte übersinnlich sinnliche Erregung. Ihr Verhalten gegen die Musik ist nicht anschauend, sondern *pathologisch*; ein stetes Dämmern, Fühlen, Schwärmen, ein Hangen und Bängen in klingendem Nichts. Lassen wir an dem Gefühlsmusiker mehrere Tonstücke gleichen, etwa rauschend fröhlichen Charakters, vorbeiziehen, so wird er in dem Banne desselben Eindrucks verbleiben. Nur was diesen Stücken gleichartig ist, also die Bewegung des rauschend Fröhlichen, assimiliert sich seinem Fühlen, während das Besondere jeder Tondichtung, das künstlerisch Individuelle, seiner Auffassung entschwindet. Gerade umgekehrt wird der musikalische Zuhörer verfahren. Die eigentümliche künstlerische Gestaltung einer Komposition, das, was sie unter einem Dutzend ähnlich wirkender zum selbständigen Kunstwerk stempelt, erfüllt sein Aufmerken so vorherrschend, daß er ihrem gleichen oder verschiedenen Gefühlsausdruck nur geringes Gewicht beilegt. Das isolierte Aufnehmen eines abstrakten Gefühlsinhalts anstatt der konkreten Kunsterscheinung ist in solcher Ausbildung der Musik ganz eigentümlich. 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 unmotivierte und darum desto eindringlichere Totalempfindung wird in Bausch und Bogen eingesaugt.[38]

[38] Der verliebte Herzog in Shakespeares »Twelfth night« ist eine poetische Personifikation solchen Musikhörens. Er sagt:

»If music be the food of love, play on -- -- -- -- -- O, it came o'er my ear *like the sweet south, That breathes upon a bank of violets, Stealing and giving odour.*«

Und später, im 2. Akt, ruft er:

»Give me some music. -- -- Me thought *it did relieve my passion much*« etc.

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 auszittert, das versetzt sie in einen unbestimmten Empfindungszustand, den sie für rein geistig zu halten so unschuldig sind. Sie bilden das »dankbarste« Publikum und dasjenige, welches geeignet ist, die Würde der Musik am sichersten zu diskreditieren. Das ästhetische Merkmal des *geistigen* Genusses geht ihrem Hören ab; eine feine Zigarre, ein pikanter Leckerbissen, ein laues Bad leistet ihnen unbewußt, was eine Symphonie. Vom gedankenlos gemächlichen Dasitzen der einen bis zur tollen Verzückung der andern ist das Prinzip dasselbe: die Lust am *Elementarischen* der Musik. Die neue Zeit hat übrigens eine herrliche Entdeckung gebracht, welche für Hörer, die ohne alle Geistesbetätigung nur den Gefühlsniederschlag der Musik suchen, diese Kunst weit überbietet. Wir meinen den Schwefeläther, das Chloroform. In der Tat zaubern uns diese Mittel einen, 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 *Naturprodukten*, deren Genuß uns entzücken, aber nicht zwingen kann zu denken, einem bewußt schaffenden Geiste nachzudenken. Der süße Atem eines Akazienbaumes läßt sich auch geschlossenen Auges, träumend einsaugen. Hervorbringungen menschlichen Geistes verwehren das durchaus, wenn sie nicht eben auf die Stufe sinnlicher Naturreize herabsinken sollen.

In keiner andern Kunst ist dies so hohen Grades möglich, wie 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 Akt des Verzehens.

Ein Bild, eine Kirche, ein Drama lassen sich nicht schlürfen, eine Arie sehr wohl. Darum gibt auch der Genuß keiner andern Kunst sich zu solch akzessorischem Dienst her. Die besten Kompositionen 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 unser Haus postiert, muß man *hören*, aber *zuhören* braucht man selbst einer Mendelssohnschen Symphonie nicht.

Die gerügte Art des Musikhörens ist übrigens nicht etwa identisch mit der in jeder Kunst vorkommenden Freude des naiven Publikums an dem bloß sinnlichen Teil derselben, während der ideale Gehalt nur von dem gebildeten Verständnis erkannt wird. Diese unkünstlerische Auffassung eines Musikstückes zieht nicht den eigentlich sinnlichen Teil, die reiche Mannigfaltigkeit der Tonreihen an sich, sondern deren abstrakte, als bloßes Gefühl empfundene Totalidee. Dadurch wird die höchst eigentümliche Stellung ersichtlich, welche in der Musik der geistige *Gehalt* zu den Kategorien der *Form* und des *Inhalts* einnimmt. Man pflegt nämlich das ein Tonstück durchwehende Gefühl als den Inhalt, die Idee, den geistigen Gehalt desselben anzusehen; die künstlerisch geschaffenen, bestimmten *Tonfolgen* hingegen als die bloße Form, das Bild, die sinnliche Einkleidung jenes Übersinnlichen. Allein gerade der »spezifisch-musikalische« Teil ist die Schöpfung des künstlerischen Geistes, mit welchem der anschauende Geist sich verständnisvoll vereinigt. In diesen konkreten Tonbildungen liegt der geistige Gehalt der Komposition, nicht in dem vagen Totaleindruck eines abstrahierten 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 faktische 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.

Aus den obigen Betrachtungen ergibt sich leicht die richtige Wertschätzung für die sogenannten »*moralischen Wirkungen*« der Musik, die als glänzendes Seitenstück zu den vorher 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 Ästhetischen. Überdies liegt das Gemeinschaftliche dieser angeblich »moralischen« Wirkungen mit den anerkannt physischen zutage.

Der drängende Gläubiger, der durch die Töne seines Schuldners bewogen wird, ihm die ganze Summe zu schenken,[39] 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 Überlegenheit oder ethische Schönheit, sondern infolge befördernder Nervenreize. Die Musik löst ihm die Füße oder das Herz, geradeso wie der Wein die Zunge. Solche Siege predigen nur die Schwäche des Besiegten. Ein Erleiden unmotivierter ziel- und stoffloser Affekte durch eine Macht, die in keinem Rapport zu unserem Wollen und Denken steht, ist des Menschengestes unwürdig. Wenn vollends Menschen in so hohem Grade von dem Elementarischen einer Kunst sich hinreißen lassen, daß sie ihres freien Handelns nicht mehr mächtig sind, so scheint uns dies weder ein Ruhm für die Kunst, noch viel weniger für die Helden selbst.

[39] Wird von dem neapolitanischen Sänger *Palma* und von anderen erzählt (Anecdotes on music, by A. Burgh, 1814).

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

Wo man Musik macht als ein Erregungsmittel »unbestimmter Affekte«, 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 aber nicht selbst ein Feuer, das durch *Musik* erzeugt und genährt wird, die willensstarke, denkkräftige Entwicklung des Mannes hemmend zurückhält?

Jedenfalls scheint uns diese Anklage des musikalischen Einflusses würdiger als dessen übermäßige Lobpreisung. Sowie die *physischen* Wirkungen der Musik im geraden Verhältnis stehen zu der krankhaften Gereiztheit des ihnen entgegenkommenden Nervensystems, so wächst der *moralische* Einfluß der Töne mit der Unkultur des Geistes und Charakters. Je kleiner der Widerhall 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 präludierend, am liebsten mit zahlreichen Beispielen, »wie sogar die Tiere« sich der Macht der Tonkunst beugen. Es ist wahr, der Ruf der Trompete erfüllt das Pferd mit Mut und Schlachtbegier, die Geige begeistert den Bären zu Ballettversuchen, die zarte Spinne und der plumpe Elefant bewegen sich horchend bei den geliebten Klängen. Ist es denn aber wirklich so ehrenvoll, in *solcher* Gesellschaft Musikenthusiast zu sein?

Auf die Tierproduktionen folgen die menschlichen Kabinetstücke. Sie sind meist im Geschmack Alexanders des Großen, welcher durch das Flötenspiel des *Timotheus* zuerst wütend gemacht, hierauf durch Gesang wieder besänftigt wurde. So ließ der minder bekannte König von Dänemark Ericus bonus, um sich von der gepriesenen Gewalt der Musik zu überzeugen, einen berühmten Musiker spielen und zuvor alles Gewehr entfernen. Der Künstler versetzte durch die Wahl seiner Modulationen alle Gemüter zuerst in Traurigkeit, dann in Frohsinn. Letzteren wußte er bis zur Raserei zu steigern. »Selbst der König brach durch die Tür, 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 wahrscheinlich vor innerer Empörung gar nicht dazu, sich über die Hexenmacht vernünftig auszusprechen, welche in

souveräner Exterritorialität den Menschengestirb unbekümmert um dessen Gedanken und Entschlüsse bezwingt und verwirrt.

Die Betrachtung jedoch, daß die berühmtesten dieser musikalischen Trophäen dem grauen Altertum 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 als gegenwärtig; weil die Menschheit eben in ihren primitiven Bildungsstufen dem *Elementarischen* viel verwandter und preisgebener ist als später, wo Bewußtsein und Selbstbestimmung in ihr Recht treten. Dieser natürlichen Empfänglichkeit kam der eigentümliche Zustand der Musik im griechischen Altertum hilfreich entgegen. Sie war nicht *Kunst* in unserem Sinn. *Klang* und *Rhythmus* wirkten in fast vereinzelter Selbständigkeit und vertraten in dürftigem Vordrängen die Stelle der reichen, geisterfüllten Formen, welche die gegenwärtige Tonkunst bilden. Alles, was von der Musik jener Zeiten bekannt ist, läßt mit Gewißheit auf ein bloß sinnliches, dafür aber in dieser Beschränkung verfeinertes Wirken derselben schließen. Musik in der modernen, künstlerischen Bedeutung gab's nicht im klassischen Altertum, sonst hätte sie für die spätere Entwicklung ebensowenig verloren gehen können, als die klassische 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 rezitativischen Ausdrucks, endlich die Entwicklungsunfähigkeit des alten Tonsystems zu wahrhaft musikalischem Gestaltenreichtum machten eine absolute Bedeutung der Musik als Tonkunst im musikalischen Sinne unmöglich; sie ward auch fast niemals selbständig, 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 rezitierender *Deklamation* Worte und Gefühle zu kommentieren. Die Tonkunst wirkte daher hauptsächlich nach ihrer *sinnlichen* und ihrer *symbolischen* Seite. Auf diese Faktoren hingedrängt, mußte sie dieselben durch solche Konzentration zu großer, ja raffinierter Wirksamkeit ausbilden. Die Zuspitzung des melodischen Materials bis zur Anwendung der Vierteltöne und des »enharmonischen Tongeschlechts« hat die heutige Tonkunst ebensowenig mehr aufzuweisen, als den charakteristischen Sonderausdruck der Tonarten und ihr enges Anschmiegen an das gesprochene oder gesungene Wort.

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

Desgleichen ein bescheidener Teil der Historien, die uns von der spezifischen 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 Wehmut, und die äolische erklang, wo es in Liebe oder Wein lustig herging. Durch diese strenge, bewußte Trennung von vier Haupttonarten für ebensoviele Klassen von Seelenzuständen, sowie durch ihre konsequente Verbindung *mit nur zu dieser Tonart* passenden Gedichten mußten Ohr und Gemüt unwillkürlich eine entschiedene Tendenz gewinnen, beim Erklingen einer Musik gleich das ihrer Tonart entsprechende Gefühl zu reproduzieren. 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 selbständige *Kunst*. Wenn es bloß einiger phrygischen Klänge bedurfte, um den Soldaten mutig 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 Ästhetiker und der Komponist werden es sich nicht zurückwünschen.

Wir setzen jenem pathologischen Ergriffenwerden das *bewußte* reine Anschauen eines Tonwerks entgegen. Diese kontemplative ist die einzig künstlerische, wahre Form des Hörens; ihr gegenüber fällt der rohe Affekt des Wilden und der schwärmende des Musik-Enthusiasten in Eine Klasse. 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«, »gemütlos«, »Verstandesnatur«. Immerhin. Edel und bedeutend wirkt es, dem schaffenden Geist zu folgen, wie er zauberisch eine neue Welt von Elementen vor uns aufschließt, diese in alle denkbaren Beziehungen zueinander lockt, und so fortan aufbaut, niederreißt, hervorbringt und vernichtet, den ganzen Reichtum eines Gebietes beherrschend, welches das Ohr zum feinsten und ausgebildetsten Sinneswerkzeug adelt. Nicht eine angeblich geschilderte Leidenschaft reißt uns in Mitleidenschaft. Freudigen Geistes, in affektlosem, doch innig-hingebendem Genießen sehen wir das Kunstwerk an uns vorüberziehen und feiner erkennend, was *Schelling* so schön »die erhabene Gleichgültigkeit des Schönen« nennt.[40] Dieses Sich-Erfreuen mit wachem Geiste ist die würdigste, heilvollste und nicht die leichteste Art, Musik zu hören.

[40] »Über das Verhältnis der bildenden Künste zur Natur.«

Der wichtigste Faktor 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 Komponisten fortwährend zu folgen und voranzueilen, sich in seinen Vermutungen hier bestätigt, dort angenehm getäuscht zu finden. Es versteht sich, daß dieses intellektuelle 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 Tätigkeit gibt es überhaupt keinen ästhetischen Genuß. Der *Musik* aber ist *diese* Form von Geistestätigkeit darum vorzüglich eigen, weil ihre Werke nicht unverrückbar und mit Einem Schlag dastehen, sondern sich sukzessiv 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 Kompositionen 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 Volkes, welchem das ausdauernde Durchdringen unerreichbar ist, womit der Nordländer einem künstlichen Gewebe von harmonischen und kontrapunktischen Verschlingungen zu folgen liebt. Dafür wird Hörern, deren geistige Tätigkeit gering ist, der Genuß *leichter*, und solche Musikbolde können Massen von Musik verzehren, vor welchen der künstlerische Geist zurückbebt.

Das bei jedem Kunstgenuß notwendige *geistige* Moment wird sich bei Zuhörern desselben Tonwerks in sehr verschiedener Abstufung tätig 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 unserer Meinung, hier eher etwas nach rechts neigen. Zum Berauschtwerden braucht's nur der Schwäche, aber wirklich ästhetisches *Hören* ist eine *Kunst*.[41]

[41] *W. Heinses* schwärmerisch-dissolutes Temperament mußte es vollkommen entsprechen, von der bestimmten musikalischen Schönheit zugunsten 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 Gegenteil 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 Armut an geistreichen Schriften über Musik hat man sich gewöhnt, *Heinse* als einen vorzüglichen musikalischen Ästhetiker zu behandeln und zu zitieren. Konnte man dabei wirklich übersehen, wie nach einigen treffenden *Aperçus* meist eine Flut von Plattheiten und offenbaren Irrtümern hereinstürzt, daß man über solche Unbildung geradezu erschrickt? Überdies geht Hand in Hand mit technischer Unkenntnis *Heinse's* schiefes ästhetisches Urteil, wie seine Analysen der Opern von *Gluck*, *Jomelli*, *Traëtta* u. a. dartun, 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 nivelliert es das bloß elementarische. Darum ist das ehrwürdige Axiom der Theoretiker: »Eine düstere Musik erregt Gefühle der Trauer in uns, eine heitere erweckt Fröhlichkeit« -- in dieser Ausdehnung nicht immer richtig. Wenn jedes hohle Requiem, jeder lärmende Trauermarsch, jedes winselnde Adagio die Macht haben sollte, uns traurig zu machen -- wer möchte dann 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 *Verdischen* Finales oder einer *Musardschen* Quadrille hat uns nicht immer froh gemacht.

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

Wenn wir sagten, daß unser ästhetisches Wohlgefallen an einem Tonstück sich nach dessen künstlerischem Wert richte, so hindert dies nicht, daß ein einfacher Hornruf, ein Jodler im Gebirg uns mitunter zu größerem Entzücken anrufen kann, als die vortrefflichste 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* 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 gibt also ein Übergewicht an Eindruck, welches das Elementarische über das Artistische erreichen kann, allein die Ästhetik, als Lehre vom Kunstschönen, hat die Musik lediglich von ihrer *künstlerischen* Seite aufzufassen, also auch nur jene ihrer Wirkungen anzuerkennen, welche sie als menschliches Geistesprodukt, durch eine bestimmte Gestaltung jener elementarischen Faktoren, auf die reine Anschauung hervorbringt.

Die notwendigste 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, akzessorisch, dekorativ, da hört sie auf, als reine Kunst zu wirken. Das *Elementarische* der Musik wird unendlich oft mit der *künstlerischen* Schönheit derselben verwechselt, also ein Teil 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. Teil. IV. 4.) sich sterbend Musik machen läßt, so geschieht es wahrlich nicht, um die vorgetragene Komposition anzuhören, sondern um träumend in deren gegenstandslosem Element sich zu wiegen. Ebenso wenig werden *Porzia* und *Bassanio* (im »Kaufmann von Venedig«) gestimmt sein, während der verhängnisvollen Kästchenwahl der bestellten Musik Aufmerksamkeit zu schenken. *J. Strauß* hat reizende, ja geistreiche Musik in seinen bessern Walzern niedergelegt, -- sie hört auf, es zu sein, sobald man lediglich dabei im Takt tanzen will. In allen diesen Fällen ist es ganz gleichgültig, *welche* Musik

gemacht wird, wenn sie nur den verlangten Grundcharakter hat. Wo aber Gleichgültigkeit gegen das Individuelle eintritt, da herrscht *Klangwirkung*, nicht *Tonkunst*. Nur derjenige, welcher nicht bloß die allgemeine Nachwirkung des Gefühls, sondern die unvergeßliche, bestimmte Anschauung eben *dieses* Tonstücks mit sich nimmt, hat es gehört und genossen. Jene erhebenden Eindrücke auf unser Gemüt 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 Produzierendes, sondern als Produkt.

Ebenso häufig als die elementarische Wirkung der Musik wird deren maßhaltendes, Ruhe und Bewegung, Dissonanz und Konkordanz vermittelndes, allgemein harmonisches Wesen 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, sowie auf die Bildung sämtlicher Seelenkräfte nicht gestatten. Die berühmte Apologie der Tonkunst im »Kaufmann von Venedig« (V. I.)^[42] beruht auf solcher Verwechslung der Tonkunst selbst mit dem sie beherrschenden Geist des Wohlklangs, der Übereinstimmung, des Maßes. Man könnte in ähnlichen Stellen ohne viel Änderung 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 Tierbändiger erscheint.

[42] »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.

Die lehrreichsten Beispiele bieten *Bettinas* »musikalische Explosionen«, wie Goethe ihre Briefe über Musik galant bezeichnete. Als der wahrhafte Prototyp aller vagen Schwärmerei über Musik, zeigt Bettina, wie ungebührlich man den Begriff dieser Kunst ausdehnen kann, um sich bequem darum zu tummeln. Mit der Präntension, von der Musik selbst zu sprechen, redet sie stets von der dunklen Einwirkung, welche diese auf ihr Gemüt übt, und deren üppige Traumseligkeit sie absichtlich von jedem forschenden Denken absperrt. In einer Komposition sieht sie immer ein unerforschliches Naturerzeugnis, 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 Faktoren kommt es aber gar nicht an, sondern auf die spezifische 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 *Aristophanes* in den »Wespen« einen feingebildeten Geist »den Weisen und Musikalischen« (sophon kai mousikon) nennt, und finden den Ausdruck Graf *Reinhardts* sinnig, *Oehlenschläger* habe »musikalische Augen«. Wissenschaftliche Betrachtungen jedoch dürfen der Musik nie einen andern Begriff beilegen oder voraussetzen, als den *ästhetischen*, wenn nicht alle Hoffnung zur einstigen Feststellung dieser zitternden Wissenschaft aufgegeben werden soll.

VI.

Die Beziehungen der Tonkunst zur Natur.

Das Verhältnis 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 Erkenntnis in mächtigem Anwachsen begriffen ist. Durch die moderne Forschung geht ein so starker Zug nach der Naturseite aller Erscheinungen, daß selbst die abstraktesten Untersuchungen merklich gegen die Methode der Naturwissenschaften gravitieren. Auch die *Ästhetik*, will sie kein bloßes Scheinleben führen, muß die knorrige Wurzel kennen, wie

die zarte Faser, an welcher jede einzelne Kunst mit dem Naturgrunde zusammenhängt. Und gerade für die musikalische Ästhetik erschließt das Verhältnis der Tonkunst zur Natur die wichtigsten Folgerungen. Die Stellung ihrer schwierigsten Materien, die Lösung ihrer kontroversesten 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 Ästhetik rasch zu besichtigen und zu prüfen, was die vernünftig und darum ungleich schenkende Natur für die Tonkunst getan hat.

Untersucht man, inwiefern die Natur *Stoff* für die Musik biete, so ergibt sich, daß sie dies nur in dem Sinn des rohen Materials tut, welches der Mensch zum Tönen zwingt. Das stumme Erz der Berge, das Holz des Waldes, der Tiere 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 Hauptfaktoren der Tonkunst. Beide finden sich in der Natur nicht vor, sie sind Schöpfungen des Menschengestes.

Das geordnete Nacheinanderfolgen meßbarer Töne, welches wir *Melodie* nennen, vernehmen wir in der Natur auch nicht in den dürftigsten Anfängen; ihre sukzessiven Schallerscheinungen entbehren der verständlichen Proportion und entziehen sich der Reduktion auf unsere Skala. 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 Septimakkord? Wie die Melodie, so war auch (nur in viel langsamerem Fortschreiten) die Harmonie ein Erzeugnis menschlichen Geistes.

Die Griechen kannten keine Harmonie, sondern sangen in der Oktave 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 allmählich vom 12. Jahrhundert an, und bis ins 15. beschränkte man sich bei Ausweichungen auf die Oktave. 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 Altertums sowie die gelehrtesten Tonsetzer des früheren Mittelalters konnten nicht, was unsere Hirtinnen auf der entlegensten Alp: in Terzen singen. Durch die Harmonie aber ist der Tonkunst nicht etwa ein neues Licht aufgegangen, sondern es ist zum erstenmal Tag geworden. »Die ganze Tonschöpfung wurde von dieser Zeit an erst ausgeborn.« (Nägeli.)

Harmonie und Melodie fehlen also in der Natur. Nur ein drittes Element in der Musik, dasjenige, von dem die beiden ersten getragen werden, existiert 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 aufeinander folgende Zeiteilchen sich zusammenfassen und ein anschauliches Ganze bilden. Nicht alle, aber viele Lautäußerungen der Natur sind rhythmisch. Und zwar herrscht in ihr das Gesetz des *zweiteiligen* Rhythmus, als Hebung und Senkung, Anlauf und Auslauf. Was diesen Naturrhythmus von der menschlichen Musik trennt, muß alsbald auffallen. In der *Musik* gibt es nämlich keinen isolierten Rhythmus als solchen, sondern nur Melodie und Harmonie, welche rhythmisch sich äußert. In der Natur dagegen trägt der Rhythmus weder Melodie noch Harmonie, sondern nur unmeßbare Luftschwingungen. Der Rhythmus, das einzige musikalische Urelement in der Natur, ist auch das erste, so im Menschen erwacht, im Kinde, im Wilden am frühesten sich entwickelt. Wenn die Südsee-Insulaner mit Metallstücken und Holzstäben rhythmisch klappern

und dazu ein unfaßliches Geheul ausstoßen, so ist das *natürliche* Musik; denn es ist eben *keine Musik*. Was wir aber einen Tiroler Bauer singen hören, zu welchem anscheinend keine Spur von Kunst gedrungen, ist durchaus *künstliche Musik*. Der Mann meint freilich, er singe, wie ihm der Schnabel gewachsen ist: aber damit dies möglich wurde, mußte die Saat von Jahrhunderten wachsen.

Wir hätten somit die notwendigen Elementarbestandteile unserer Musik betrachtet und gefunden, daß der Mensch von der ihn umgebenden Natur nicht musizieren 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 Ergebnis festzuhalten, daß Melodie und Harmonie, daß unsere Intervallenverhältnisse und Tonleiter, die Teilung von Dur und Moll nach der verschiedenen Stellung des Halbtons, endlich die schwebende Temperatur, ohne welche unsere (europäisch-abendländische) Musik unmöglich wäre, langsam und allmählich 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 Verwechslung, als *ob dieses* (gegenwärtige) *Tonsystem selbst* notwendig in der Natur läge. Die Erfahrung, daß selbst Naturalisten heutzutage mit den musikalischen Verhältnissen unbewußt und leicht hantieren 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 Kultur. *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 immer rein.«[43]

[43] *Hand*, Ästh. d. T. I. 50. Ebendasselbst wird passend angeführt, daß die Gälten in Schottland mit den indischen Völkerstämmen den Mangel der Quart und Septime teilen, die Folge ihrer Töne also *cdegac* lautet. Bei den körperlich sehr ausgebildeten Patagoniern im südlichen Amerika findet sich keine Spur von Musik oder Gesang. -- Sehr gründlich und im Resultat ganz übereinstimmend mit dem Obigen ist die Entwicklung unseres Tonsystems neuerdings von *Helmholtz* (»Lehre von den Tonempfindungen«) dargelegt worden.

Wenn man unser Tonsystem ein »künstliches« nennt, so gebraucht man dies Wort nicht in dem raffinierten Sinn einer willkürlichen konventionellen Erfindung. Es bezeichnet bloß ein Gewordenes im Gegensatz zum Erschaffenen.

Dies übersieht *Hauptmann*, wenn er den Begriff eines künstlichen Tonsystems einen »durchaus nichtigen« nennt, »indem die Musiker ebensowenig haben Intervalle bestimmen und ein Tonsystem erfinden können, als die Sprachgelehrten die Worte der Sprache und die Sprachfügung erfunden haben«.[44] Gerade die Sprache ist in demselben Sinne wie die Musik ein künstliches Erzeugnis, indem beide nicht in der äußeren Natur vorgebildet liegen, sondern allmählich geworden sind und erlernt werden müssen. Nicht die Sprachgelehrten, aber die Nationen bilden sich ihre Sprache nach ihrem Charakter und ändern sie vervollkommend immerfort. So haben auch die »Tongelehrten« unsere Musik nicht »errichtet«, sondern lediglich das fixiert und begründet, was der allgemeine, musikalisch befähigte Geist mit Vernünftigkeit, aber nicht mit Notwendigkeit unbewußt ersonnen hatte.[45] Aus diesem Prozeß ergibt sich, daß auch unser Tonsystem im Zeitverlauf neue Bereicherungen und Veränderungen erfahren wird. Doch sind innerhalb der gegenwärtigen Gesetze noch so vielfache und große Evolutionen möglich, daß eine Änderung im *Wesen* des Systems sehr fernliegend erscheinen dürfte. Bestände z. B. die Bereicherung in der »Emanzipation der Vierteltöne«, wovon eine moderne Schriftstellerin schon Andeutungen bei *Chopin* finden will,[46] so würden Theorie, Kompositionslehre und Ästhetik 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.

[44] *M. Hauptmann*, Die Natur der Harmonik und Metrik. 1853. S. 7.

[45] Unsere Ansicht stimmt mit den Forschungen *Jacob Grimms* überein, welcher u. a. andeutet: »Wer nun

die Überzeugung gewonnen hat, daß die Sprache freie Menschenerfindung war, wird auch nicht zweifeln über die Quelle der Poesie und *Tonkunst*.« (Ursprung der Sprache. 1852.)

[46] *Johanna Kinkel*, Acht Briefe über Klavierunterricht. 1852, Cotta.

Unserem Ausspruch, es gebe keine Musik in der Natur, wird man den Reichtum 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 Tat mit Nein antworten. Alle diese Äußerungen der Natur sind lediglich *Schall* und *Klang*, d. h. in ungleichen Zeiteilen aufeinander folgende Luftschwingungen. Höchst selten und dann nur isoliert 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 Musik noch so mächtig oder reizend das Gemüt anregen, sie sind keine Stufe zur menschlichen Musik, sondern lediglich elementarische Andeutungen einer solchen, welche allerdings später für die ausgebildete menschliche Musik oft sehr kräftige Anregungen bieten. Selbst die reinste Erscheinung des natürlichen Tonlebens, der Vogelgesang, steht zur menschlichen Musik in keinem Bezug, da er unserer Skala nicht angepaßt werden kann. Auch das Phänomen der Naturharmonie -- jedenfalls die einzige und unumstößliche Naturgrundlage, auf welcher die Hauptverhältnisse unserer Musik beruhen -- ist auf seine richtige Bedeutung zurückzuführen. Die harmonische Progression erzeugt sich auf der gleichbesaiteten Äolsharfe 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 »Musik« in der Natur nicht losmachen können. Selbst *Hand*, von dem wir absichtlich früher Beispiele zitierten, welche seine richtige Einsicht in das inkommensurable, kunstunfähige Wesen der natürlichen Schallerscheinungen dartun, bringt ein eigenes Kapitel »von der Musik der Natur«, deren Schallerscheinungen »gewissermaßen« auch Musik genannt werden müssen. Ebenso Krüger.[47] Wo es sich aber um Prinzipienfragen handelt, da gibt 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 Selbsttätigkeit, wodurch unmittelbar ein Inneres zur Aussprache gelangt«. Nach diesem Prinzip müßte der Vogelgesang Musik genannt werden, die mechanische Spieluhr hingegen nicht; während gerade das Entgegengesetzte wahr ist.

[47] Beiträge für Leben und Wissenschaft der Tonkunst, S. 149 ff.

Die »Musik« der Natur und die Tonkunst des Menschen sind zwei verschiedene Gebiete. Der Übergang 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 Verhältnisvorstellungen durch ein verborgenes Messen und Zählen, dessen Gesetzmäßigkeit erst später die Wissenschaft konstatierte.

Dadurch, daß in der Musik alles kommensurabel sein muß, in den Naturlauten aber nichts kommensurabel ist, stehen diese beiden Schallreiche fast unvermittelt nebeneinander. Die Natur gibt 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 Tiere, sondern ihre Gedärme sind uns wichtig, und das Tier, dem die Musik am meisten verdankt, ist nicht die Nachtigall, sondern das Schaf.

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

Der meßbare Ton und das geordnete Tonsystem sind erst, *womit* der Komponist 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 gibt noch eine dritte und höhere Bedeutung von »Stoff«: Stoff im Sinne des behandelten Gegenstandes, der dargestellten Idee, des Sujets. Woher nimmt der Komponist *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 *Skulptur* haben ihren unerschöpflichen Quell von Stoffen in der uns umgebenden Natur. Der Künstler findet sich durch irgendein *Naturschönes* angeregt, es wird ihm Stoff zu eigner 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 Bestandteil desselben müssen sie das Vorbild genau der Natur entnommen haben. Der Maler muß nicht *diesen* Mann, aber er muß viele Männer gesehen haben, wie sie sich bewegen, stehen, gehen, beleuchtet werden, Schatten werfen; der größte Vorwurf wäre gewiß die Unmöglichkeit oder Naturwidrigkeit seiner Figuren.

Dasselbe gilt von der *Dichtkunst*, welche ein noch weit größeres Feld naturschöner Vorbilder hat. Die Menschen und ihre Handlungen, Gefühle, Schicksale, wie sie uns durch eigene 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 studiert 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 gibt 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 *nachzumusizieren* gibt 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 Überdruß abgedroschen, hier keiner weiteren Erörterung. Nicht sklavisch nachbilden soll die Kunst die Natur, sie hat sie *umzubilden*. Der Ausdruck zeigt schon, daß *vor* der Kunst etwas da sein mußte, was umgebildet wird. Dies ist eben das von der Natur dargebotene Vorbild, das Naturschöne. Der Maler findet sich von einer reizenden Landschaft, einer Gruppe, einem Gedicht, der Dichter von einer historischen Begebenheit, einem Erlebnis, zur künstlichen Darstellung des Vorgefundenen veranlaßt. Bei welcher Naturbetrachtung könnte aber der *Tonsetzer* jemals ausrufen: das ist ein prächtiges Vorbild für eine Ouvertüre, eine Symphonie! Der Komponist kann gar nichts *umbilden*, er muß alles *neu erschaffen*. Was der Maler, der Dichter in Betrachtung des Naturschönen findet, das muß der Komponist durch Konzentration 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

seinesgleichen 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 kunstvoll aus der Menschenbrust quellenden Gesang verschwiegen. Der singende Hirt ist nicht Objekt, sondern schon Subjekt der Kunst. Besteht sein Lied aus meßbaren, geordneten, wenn noch so einfachen Tonfolgen, so ist's ein Produkt des Menschengestes, ob es nun ein Hirtenjunge erfunden hat oder Beethoven.

Wenn daher ein Komponist 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 berechnete Frage. Die Antwort kann nur verneinend lauten. Der Volksgesang ist kein Vorgefundenes, kein Naturschönes, sondern die erste Stufe wirklicher Kunst, *naïve Kunst*. Er ist für die Tonkunst ebensowenig ein von der Natur erzeugtes Vorbild, wie die mit Kohle an Wachtstuben und Schuttböden geschmierten Blumen und Soldaten natürliche Vorbilder für die Malerei sind. Beides ist menschliches Kunstprodukt. 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 Komponisten bieten sie bloß *Anregung*, und zwar *poetische* Anregung. Das Naturschöne für den Tondichter müßte ein *Hörbares* sein, wie es für den Maler ein Sichtbares, für den Bildhauer ein Greifbares ist. Nicht die Gestalt Egmonts, nicht seine Taten, Erlebnisse, Gesinnungen sind Inhalt der Beethovenschen Ouvertüre, wie dies im *Bilde* »Egmont«, im *Drama* »Egmont« der Fall ist. Der Inhalt der Ouvertüre sind *Tonreihen*, welche der Komponist vollkommen frei nach musikalischen Denkgesetzen aus sich erschuf. Sie sind für die ästhetische Betrachtung ganz unabhängig und selbständig von der Vorstellung »Egmont«, mit welcher sie lediglich die poetische Phantasie des Tonsetzers in Zusammenhang gebracht hat, sei es, daß diese Vorstellung auf eine unerforschliche Weise den Keim zur Erfindung jener Tonreihen gelegt hat, sei es, daß er diese nachträglich seinem Vorwurf entsprechend fand. Dieser Zusammenhang ist so lose und 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 oktroyierte. *Berlioz'* düstere Ouvertüre hängt an und für sich mit der Vorstellung »König Lear« ebensowenig zusammen, als ein Straußscher Walzer. Man kann das nicht scharf genug aussprechen, da hierüber die irrigsten Ansichten allgemein sind. Erst mit dem Augenblick erscheint der Straußsche Walzer der Vorstellung »König Lear« widersprechend, die Berliozsche Ouvertüre hingegen entsprechend, wo wir diese Musiken mit jener Vorstellung *vergleichen*. Allein eben zu dieser Vergleichung existiert kein innerer Anlaß, sondern nur eine ausdrückliche Nötigung vom Autor. Durch eine bestimmte Überschrift werden wir zur Vergleichung des Musikstückes mit einem außer ihm stehenden Objekt genötigt, wir müssen es mit einem bestimmten Maßstab messen, welcher *nicht der musikalische* ist.

Man darf dann vielleicht sagen, Beethovens 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. Überdies kann ein solcher Anspruch an ein Tonwerk mit bestimmter Überschrift nur auf gewisse charakteristische Eigenschaften lauten: daß die Musik erhaben oder niedlich, düster oder froh klinge, von einfacher Exposition zu betrubtem Abschluß sich entwickle usw. An die Dichtkunst oder Malerei stellt der Stoff die Forderung einer bestimmten konkreten *Individualität*, nicht bloßer Eigenschaften. Darum wäre es recht wohl denkbar, daß Beethovens Ouvertüre zu »Egmont« ebenfalls »Wilhelm Tell« oder »Jeanne d'Arc« überschrieben sein könnte. Das *Drama* Egmont, das *Bild* Egmont lassen höchstens die Verwechslung

zu, daß dies ein anderes Individuum in den gleichen Verhältnissen, nicht aber, daß es ganz andere Verhältnisse sind.

Man sieht, wie eng das Verhältnis 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 vindizieren. Beispiele nämlich, daß Tonsetzer aus der Natur nicht bloß den poetischen Anlaß geschöpft (wie in obigen Historien), sondern wirklich hörbare Äußerungen ihres Tonlebens direkt nachgebildet haben: der Hahnenruf in *Haydns* Jahreszeiten, Kuckuck, Nachtigall- und Wachtelschlag in *Spohrs* »Weihe der Töne« und in *Beethovens* Pastoralsymphonie. Allein wenn wir gleich diese Nachahmung *hören* und in einem *musikalischen* Kunstwerk hören, so haben sie doch darin keine musikalische Bedeutung, sondern eine poetische. Es soll uns der Hahnenschrei alsdann nicht als *schöne* Musik oder überhaupt als Musik vorgeführt, sondern nur der Eindruck zurückgerufen werden, welcher mit jener Naturerscheinung zusammenhängt. »Ich habe Haydns Schöpfung -- gesehen beinahe«, schreibt *Jean Paul* nach einer Aufführung dieses Tonwerks an *Thieriot*. Allgemein bekannte Stichwörter, Zitate sind es, welche uns erinnern: es ist früher Morgen, laue Sommernacht, Frühling. Ohne diese bloß beschreibende Tendenz hat nie ein Komponist Naturstimmen direkt zu wirklichen musikalischen Zwecken verwenden können. Ein *Thema* können alle Naturstimmen der Erde zusammen nicht hervorbringen, eben weil sie *keine Musik* sind,[48] und bedeutungsvoll erscheint es, daß die Tonkunst von der Natur nur Gebrauch machen kann, wenn sie in die Malerei pfuscht.

[48] Von diesem Mißverständnis, den Naturlaut unmittelbar realistisch in das Kunstwerk zu übertragen -- was, wie O. Jahn treffend bemerkt, nur in seltenen Fällen als Scherz zugestanden werden kann, ist es ja gänzlich verschieden und sollte eigentlich nicht Malerei genannt werden, wenn gewisse in der Natur gegebene, durch ihren rhythmischen oder klanglichen Charakter halb musikalisch wirkende Elemente, wie sie im Rauschen und Plätschern des Wassers, im Vogelgesang, in Wind und Wetter, im Schwirren der Pfeile, im Schnurren des Spinnrads u. dgl. enthalten sind, von den Komponisten -- nicht etwa »nachgeahmt« werden, sondern ihnen Impulse zu Motiven von selbständiger Schönheit hergeben, welche sie künstlerisch frei konzipieren und durchführen. »Dieses Rechts bedient sich der Dichter in der Sprache wie im Rhythmus; in der Musik greift es aber noch viel weiter, weil der musikalischen Elemente viele durch die ganze Natur zerstreut sind«, und herrliche Beispiele aus unseren klassischen nicht minder wie aus unseren modernen Komponisten (die nur ungleich raffinierter verfahren als jene) sind jedem in Fülle gegenwärtig.

VII.

Die Begriffe »Inhalt« und »Form« in der Musik.

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 Inhaltslosigkeit der Musik, sie gehören beinahe durchaus den *Philosophen: Rousseau, Kant, Hegel, Herbart*,[49] *Kahlert* u. a. Von den zahlreichen Physiologen, welche diese Überzeugungen unterstützen, sind uns die durch musikalische Bildung hervorragenden Denker *Lotze* und *Helmholtz* die wichtigsten. Die ungleich zahlreicheren Kämpfer fechten für den *Inhalt* der Tonkunst! es sind die eigentlichen *Musiker* unter den Schriftstellern, und das Gros der allgemeinen Überzeugung steht zu ihnen.

[49] Auf *Herbartschen* Grundlagen hat in neuester Zeit *Robert Zimmermann* in seiner »*Allgemeinen Ästhetik als Formwissenschaft*« (Wien 1865) das formale Prinzip in strenger Konsequenz in allen Künsten, somit auch in der Musik, durchgeführt.

Fast mag es seltsam erscheinen, daß gerade diejenigen, welchen die technischen Bestimmungen der Musik vertraut sind, sich nicht von dem Irrtum einer diesen Bedingungen widersprechenden Ansicht lossagen mögen, die man eher den abstrakten 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 tun ist. Sie befehlen 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 losgelassen 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 Erkenntnis 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 es, 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 Teile 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 den »*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 Bestandteilen« geradezu entgegengesetzt. Einen Inhalt in dieser Bedeutung, einen *Stoff* im Sinne des behandelten Gegenstandes hat die Tonkunst in der Tat nicht. *Kahlert* stützt sich mit Recht nachdrücklich darauf, daß sich von der Musik nicht, wie vom Gemälde, eine »Wortbeschreibung« liefern läßt (Ästh. 380), wemgleich seine weitere Annahme irrig ist, daß solche Wortbeschreibung jemals eine »Abhilfe für den fehlenden Kunstgenuß« bieten könne. Aber eine erklärende Verständigung, um was es sich handelt, kann sie bieten. Die Frage nach dem »Was« des musikalischen Inhaltes müßte sich notwendig 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. Sie erinnern abermals an die Baukunst und den Tanz, die uns gleichfalls schöne Verhältnisse ohne bestimmten Inhalt entgegenbringen. Mag nun die Wirkung eines Tonstücks jeder nach seiner Individualität anschlagen und benennen, der *Inhalt* desselben ist keiner, als eben die gehörten Tonformen; denn die Musik spricht nicht bloß *durch* Töne, sie spricht auch *nur* Töne.

Krüger, wohl der kenntnisreichste Verfechter des musikalischen »*Inhalts*« gegen Hegel und *Kahlert*, behauptet, die Musik gebe bloß eine andere *Seite* desselben Inhalts, welcher den übrigen Künsten, z. B. der Malerei, zusteht. »Jede plastische Gestalt«, sagt er (Beiträge, 131), »ist eine ruhende: sie gibt nicht die Handlung, sondern die gewesene Handlung oder das Seiende. Also nicht: Apollo überwindet, sagt das Gemälde aus, sondern es zeigt den Überwinder, den zornigen Kämpfer« usw. Hingegen »die Musik gibt zu jenen stillstehenden plastischen Substantiven das Verbum, die Tätigkeit, 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 bewegenden Inhalt: zürnt, liebt, rauscht, wogt, stürmt.« Letzteres ist nur bis 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. *Krüger* fährt fort, der Bestimmtheit des *gemalten* Inhalts die des *musizierten* 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« usf. Dies ist meines Erachtens 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 Kenntnis des Historisch-Tatsächlichen hinzu. Freilich ist es nicht *Orest*, der Mann mit *diesen* Erlebnissen und bestimmten biographischen Momenten; diesen kann nur der *Dichter* darstellen, weil nur er zu erzählen vermag. Allein das *Bild* »Orest« zeigt uns doch unverkennbar einen Jüngling mit edlen Zügen, in griechischem Gewand, Angst und Seelenpein in den Mienen und Bewegungen, es zeigt uns die furchtbaren Gestalten der Rachegöttinnen, ihn verfolgend und quälend. Dies alles ist klar, unzweifelhaft, sichtlich erzählbar -- ob nun der Mann Orest heiße oder anders. Nur die Motive: daß der Jüngling einen Muttermord begangen usw., sind nicht ausdrückbar. Was kann die Tonkunst jenem sichtbaren (vom Historischen abstrahierten) Inhalt des Gemäldes an Bestimmtheit entgegensetzen? Verminderte Septimakkorde, Mollthemen, wogende Bässe u. dgl., kurz musikalische Formen, welche ebensogut ein Weib, anstatt eines Jünglings, einen von Häschern anstatt von Furien Verfolgten, einen Eifersüchtigen, Rachesinnenden, einen von körperlichem Schmerz Gequälten, kurz alles Erdenkliche bedeuten können, wenn man schon das Tonstück etwas will bedeuten lassen.

Es bedarf wohl auch nicht der ausdrücklichen Berufung auf den früher begründeten Satz, daß, wenn vom Inhalt und der Darstellungsfähigkeit der Tonkunst die Rede ist, nur von der reinen *Instrumentalmusik* ausgegangen werden darf. Niemand wird dies so weit vergessen, uns z. B. den Orestes in Glucks »Iphigenia« einzuwenden. Diesen »Orestes« gibt ja nicht der *Komponist*; die Worte des Dichters, Gestalt und Mimik des Darstellers, Kostüm und Dekorationen des Malers -- dies ist's, was den Orestes fertig hinstellt. Was der Musiker hinzugibt, 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, gibt den historischen, individuell bestimmten Laokoon, der Maler und Bildhauer hingegen einen Greis mit zwei Knaben (von *diesem* bestimmten Alter, Aussehen, Kostüm usf.), von den furchtbaren Schlangen umwunden, in Mienen, Stellung und Gebärden die Qual des nahenden Todes ausdrückend. Vom *Musiker* sagt *Lessing* nichts. Ganz begreiflich; denn nichts ist es eben, was dieser 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 nirgend das Vorbild für seine Kunst, welches den anderen 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 Musik 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 existiert auch kein selbständiger Inhalt. In der Musik aber sehen wir Inhalt und Form, Stoff und Gestaltung, Bild und Idee in dunkler, untrennbarer Einheit verschmolzen. Dieser Eigentümlichkeit der Tonkunst, Form und Inhalt ungetrennt zu besitzen, stehen die dichtenden und bildenden Künste schroff gegenüber, welche denselben Gedanken, dasselbe Ereignis 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 gibt es keinen Inhalt gegenüber der Form, weil sie keine Form hat außerhalb des Inhalts. Betrachten wir dies näher.

Die selbständige, ästhetisch nicht weiter teilbare, musikalische Gedankeneinheit ist in jeder Komposition das *Thema*. Die primitiven Bestimmungen, die man der *Musik* als solcher zuschreibt, müssen sich immer schon am *Thema*, dem musikalischen Mikrokosmos, nachweisbar finden. Hören wir irgendein Hauptthema, z. B. zu Beethovens 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 dargetan zu haben, und wird in diesem wie in jedem andern konkreten 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 in einer höheren Oktave wiederholt wird, seinen Inhalt oder seine *Form*? Behauptet man, wie zumeist geschieht, das letztere, so bliebe als *Inhalt* des Motivs bloß 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 Abstraktum. Es verhält sich damit, wie mit den gefärbten Glasfenstern eines Pavillons, durch welche man dieselbe Gegend rot, blau, gelb erblicken kann. Diese ändert hierdurch weder ihren *Inhalt*, noch ihre *Form*, sondern lediglich die *Färbung*. Solch zahlloser Farbenwechsel derselben Formen vom grellsten Kontrast bis zur feinsten Schattierung ist der Musik ganz eigentümlich und macht eine der reichsten und ausgebildetsten Seiten ihrer Wirksamkeit aus.

Eine für Klavier entworfene Melodie, die ein zweiter später instrumentiert, bekommt durch ihn ebenfalls 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 erwidern muß, er erkenne einen ihm bekannten Inhalt, nur »klinge er verändert«.

Bei ganzen Kompositionen, 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 spezifisch *musikalischen* Bedeutung. Die »Form« einer Symphonie, Ouvertüre, Sonate, Arie, eines Chors usw. nennt man die Architektonik der verbundenen Einzelteile und Gruppen, aus welchen das Tonstück besteht, näher also: die Symmetrie dieser Teile in ihrer Reihenfolge, Kontrastierung, 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 operieren, sondern an dessen letztem, ästhetisch nicht weiter teilbarem 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 konkret Erklingende. Da die Komposition formellen Schönheitsgesetzen folgt, so improvisiert sich ihr Verlauf nicht in willkürlich planlosem Schweifen, sondern entwickelt sich in organisch übersichtlicher Allmählichkeit wie reiche Blüten aus Einer Knospe.

Dies ist das *Hauptthema*, -- der wahre Stoff und Inhalt (Gegenstand) des ganzen Tongebildes. Alles darin ist freie Folge und Wirkung des Themas, durch dieses bedingt und gestaltet, von ihm beherrscht und erfüllt. Es ist das selbständige Axiom, das zwar augenblicklich befriedigt, aber von unserm Geist bestritten und entwickelt gesehen werden will, was dann in der musikalischen Durchführung, analog einer logischen

Entwicklung, stattfindet. Wie die Hauptfigur eines Romans bringt der Komponist das Thema in die verschiedensten Lagen und Umgebungen, in die wechselndsten Erfolge und Stimmungen, -- alles andere, wenn noch so kontrastierend, ist in bezug darauf gedacht und gestaltet.

Inhaltlos werden wir demnach etwa jenes freieste Präludieren nennen, bei welchem der Spieler, mehr ausruhend als schaffend, sich bloß in Akkorden, Arpeggios, Rosalien ergeht, ohne eine selbständige 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 resp. die Themen eines Tonstückes sind also sein wesentlicher Inhalt.

In Ästhetik und Kritik wird auf das *Hauptthema* einer Komposition 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 wird jeder Musiker, ohne von der weiteren Durchführung noch eine Note zu wissen, ahnen, vor welchem Palast er steht. Klingt uns aber ein Thema entgegen, wie das zur Fausta-Ouvertüre von Donizetti oder »Louise Miller« von Verdi, so bedarf es ebenfalls keines weiteren Eindringens in das Innere, um uns zu überzeugen, daß wir in der Kneipe sind. In Deutschland legt Theorie und Praxis einen überwiegenden Wert 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 Beethovenschen 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 *Gehalts* entbehre. »Geistigen Gehalt« meinen offenbar diejenigen, welche mit dem Eifer einer Partei für den »Inhalt« der Musik fechten. Wir müssen hier auf das im 3. Kapitel Gesagte verweisen. 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 Komponist *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 prinzipiell anerkennen, in den Konsequenzen allzuhäufig verleugnet und verletzt wird. Sie denken sich das Komponieren als Übersetzung 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 Vokalmusik bei der Würdigung des *Gehalts* der Tonkunst. Vom einfachen Lied bis zur gestaltenreichen Oper und der altherwürdigen Gottesfeier durch Kirchenmusik hat die Tonkunst nie aufgehört, die teuersten und wichtigsten Bewegungen des Menschengesistes zu begleiten und somit indirekt zu verherrlichen.

Nebst der Vindikation des geistigen *Gehalts* muß noch eine zweite Konsequenz nachdrücklich hervorgehoben werden. Die gegenstandlose Formschönheit der Musik hindert sie nicht, ihren Schöpfungen *Individualität* aufprägen zu können. Die Art der künstlerischen Bearbeitung, sowie die Erfindung gerade dieses Themas ist in jedem Fall eine so einzige, daß sie niemals in einer höheren Allgemeinheit zerfließen kann, sondern als *Individuum* dasteht. Eine Melodie von Mozart oder Beethoven ruht so fest und unvermischt auf eigenen Füßen, wie ein Vers *Goethes*, ein Ausspruch *Lessings*, eine Statue *Thorwaldsens*, ein Bild *Overbecks*. Die selbständigen musikalischen Gedanken (Themen) haben die Sicherheit eines Zitats und die Anschaulichkeit eines Gemäldes; sie sind individuell, persönlich, ewig.

Wenn wir daher schon *Hegels* Ansicht von der Gehaltlosigkeit der Tonkunst nicht teilen können, so scheint es

uns noch irrtümlicher, daß er dieser Kunst nur die Aussprache des »individualitätslosen Innern« zuweist. Selbst von *Hegels* musikalischem Standpunkt, welcher die wesentlich formende, objektive Tätigkeit des Komponisten übersieht, die Musik rein als freie Entäußerung der *Subjektivität* auffassend, folgt nicht die »Individualitätslosigkeit« derselben, da ja der subjektiv produzierende 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 negiert, 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.

[Im folgenden werden alle geänderten Textzeilen angeführt, wobei jeweils zuerst die Zeile wie im Original, danach die geänderte Zeile steht.

Ton und Rhythmus.« (Ästhetik der Tonkunst, I. Bd. 1837. § 24.) Ton und Rhythmus.« (Ästhetik der Tonkunst, I. Bd. 1837. § 24.)

angetan, um als musikalisches Kunstwerk auf Erden zu wandeln. Was uns an angetan, um als musikalisches Kunstwerk auf Erden zu wandeln. Was uns an

erregen kann (nicht *muß*), daß wollen wir später, wo vom subjektiven *erregen kann* (nicht *muß*), das wollen wir später, wo vom subjektiven

wiederlegen. Und so fort. Heißt dies nun ein bestimmtes Gefühl widerlegen. Und so fort. Heißt dies nun ein bestimmtes Gefühl

Abstraktionsvermögen des Hörers, daß sich irgendeine dramatisch wirksame Abstraktionsvermögen des Hörers, das sich irgendeine dramatisch wirksame

Neues hinzubringt, daß in ureigener Schönheitskraft blättertreibend Neues hinzubringt, das in ureigener Schönheitskraft blättertreibend

Mit besonderer Wohlweisheit wird uns bei der Frage von der »Tonmalerei« Mit besonderer Wohlweisheit wird uns bei der Frage von der »Tonmalerei«

malen, das »Gefühl« aber in Tönen schildern zu wollen, daß der fallende malen, das »Gefühl« aber in Tönen schildern zu wollen, das der fallende

Schnee, der krähende Hahn, der zuckende Blitz in uns hervorbringt; ist Schnee, der krähende Hahn, der zuckende Blitz in uns hervorbringt, ist

Politique et de Littérature vom 5. Oktober 1777: «On objecte, qu'il Politique et de Littérature vom 5. Oktober 1777: »On objecte, qu'il

Sammlung: »Mémoires pour servir à l'histoire de la Revolution opérée Sammlung: »Mémoires pour servir à l'histoire de la Révolution opérée

Grillparzer mit dem Ausspruch: »Die von einer *Oper* eine *rein Grillparzer mit dem Ausspruch: »Die von einer Oper eine rein*

Ein ganz anderes selbständiges Element, daß wir sogleich näher Ein ganz anderes selbständiges Element, das wir sogleich näher

ausspricht, so läßt sich von ihr nur mit trocknen technischen ausspricht, so läßt sich von ihr nur mit trocknen technischen

(op. 81) trägt bekanntlich die Überschriften »Les adieux, l'absence, (op. 81) trägt bekanntlich die Überschriften »Les adieux, l'absence,

mit Sicherheit interpretiert. »Das es Momente aus dem Leben eines mit Sicherheit interpretiert. »Daß es Momente aus dem Leben eines

schließen, das gewisse musikalische, namentlich rhythmische Verhältnisse schließen, daß gewisse musikalische, namentlich rhythmische Verhältnisse

[34] Helmholtz, Lehre von den Tonempfindungen. 2. Aufl. 1870. S. 319. [34] Helmholtz, Lehre von den Tonempfindungen. 2. Aufl. 1870. S. 319.

O, it came o'er my ear *like the sweet south*, O, it came o'er my ear *like the sweet south*,

enthusiastische Ausrufungen erhält enthusiastische Ausrufungen erhält.

Kunstwerk, und begreift daher Musik nie anders als rein phänomenologisch. Kunstwerk, und begreift daher Musik nie anders als rein phänomenologisch.

und Auslauf Was diesen Naturrhythmus von der menschlichen Musik trennt, und Auslauf. Was diesen Naturrhythmus von der menschlichen Musik trennt,

[45] Unsere Ansicht stimmt mit den Forschungen *Jacob Grimms*, [45] Unsere Ansicht stimmt mit den Forschungen *Jacob Grimms* überein,

Diesen Unterschied zwischen der Musik und den übrigen Künsten (nur die Dieser Unterschied zwischen der Musik und den übrigen Künsten (nur die

sind sind.]

End of Project Gutenberg's Vom Musikalisch-Schönen, by Eduard Hanslick

*** END OF THIS PROJECT GUTENBERG EBOOK VOM MUSIKALISCH-SCHÖNEN ***

***** This file should be named 26949-8.txt or 26949-8.zip ***** This and all associated files of various formats will be found in: <http://www.gutenberg.org/2/6/9/4/26949/>

Produced by Jana Srna, Norbert H. Langkau and the Online Distributed Proofreading Team at <http://www.pgdp.net>

Updated editions will replace the previous one--the old editions will be renamed.

Creating the works from public domain print editions means that no one owns a United States copyright in these works, so the Foundation (and you!) can copy and distribute it in the United States without permission and without paying copyright royalties. Special rules, set forth in the General Terms of Use part of this license, apply to copying and distributing Project Gutenberg-tm electronic works to protect the PROJECT

GUTENBERG-tm concept and trademark. Project Gutenberg is a registered trademark, and may not be used if you charge for the eBooks, unless you receive specific permission. If you do not charge anything for copies of this eBook, complying with the rules is very easy. You may use this eBook for nearly any purpose such as creation of derivative works, reports, performances and research. They may be modified and printed and given away--you may do practically ANYTHING with public domain eBooks. Redistribution is subject to the trademark license, especially commercial redistribution.

*** START: FULL LICENSE ***

THE FULL PROJECT GUTENBERG LICENSE PLEASE READ THIS BEFORE YOU DISTRIBUTE OR USE THIS WORK

To protect the Project Gutenberg-tm mission of promoting the free distribution of electronic works, by using or distributing this work (or any other work associated in any way with the phrase "Project Gutenberg"), you agree to comply with all the terms of the Full Project Gutenberg-tm License (available with this file or online at <http://gutenberg.org/license>).

Section 1. General Terms of Use and Redistributing Project Gutenberg-tm electronic works

1.A. By reading or using any part of this Project Gutenberg-tm electronic work, you indicate that you have read, understand, agree to and accept all the terms of this license and intellectual property (trademark/copyright) agreement. If you do not agree to abide by all the terms of this agreement, you must cease using and return or destroy all copies of Project Gutenberg-tm electronic works in your possession. If you paid a fee for obtaining a copy of or access to a Project Gutenberg-tm electronic work and you do not agree to be bound by the terms of this agreement, you may obtain a refund from the person or entity to whom you paid the fee as set forth in paragraph 1.E.8.

1.B. "Project Gutenberg" is a registered trademark. It may only be used on or associated in any way with an electronic work by people who agree to be bound by the terms of this agreement. There are a few things that you can do with most Project Gutenberg-tm electronic works even without complying with the full terms of this agreement. See paragraph 1.C below. There are a lot of things you can do with Project Gutenberg-tm electronic works if you follow the terms of this agreement and help preserve free future access to Project Gutenberg-tm electronic works. See paragraph 1.E below.

1.C. The Project Gutenberg Literary Archive Foundation ("the Foundation" or PGLAF), owns a compilation copyright in the collection of Project Gutenberg-tm electronic works. Nearly all the individual works in the collection are in the public domain in the United States. If an individual work is in the public domain in the United States and you are located in the United States, we do not claim a right to prevent you from copying, distributing, performing, displaying or creating derivative works based on the work as long as all references to Project Gutenberg are removed. Of course, we hope that you will support the Project Gutenberg-tm mission of promoting free access to electronic works by freely sharing Project Gutenberg-tm works in compliance with the terms of this agreement for keeping the Project Gutenberg-tm name associated with the work. You can easily comply with the terms of this agreement by keeping this work in the same format with its attached full Project Gutenberg-tm License when you share it without charge with others.

1.D. The copyright laws of the place where you are located also govern what you can do with this work. Copyright laws in most countries are in a constant state of change. If you are outside the United States, check the laws of your country in addition to the terms of this agreement before downloading, copying, displaying, performing, distributing or creating derivative works based on this work or any other Project Gutenberg-tm work. The Foundation makes no representations concerning the copyright status of any work in any country outside the United States.

1.E. Unless you have removed all references to Project Gutenberg:

1.E.1. The following sentence, with active links to, or other immediate access to, the full Project Gutenberg-tm License must appear prominently whenever any copy of a Project Gutenberg-tm work (any work on which the phrase "Project Gutenberg" appears, or with which the phrase "Project Gutenberg" is associated) is accessed, displayed, performed, viewed, copied or distributed:

This eBook is for the use of anyone anywhere at no cost and with almost no restrictions whatsoever. You may copy it, give it away or re-use it under the terms of the Project Gutenberg License included with this eBook or online at www.gutenberg.org

1.E.2. If an individual Project Gutenberg-tm electronic work is derived from the public domain (does not contain a notice indicating that it is posted with permission of the copyright holder), the work can be copied and distributed to anyone in the United States without paying any fees or charges. If you are redistributing or providing access to a work with the phrase "Project Gutenberg" associated with or appearing on the work, you must comply either with the requirements of paragraphs 1.E.1 through 1.E.7 or obtain permission for the use of the work and the Project Gutenberg-tm trademark as set forth in paragraphs 1.E.8 or 1.E.9.

1.E.3. If an individual Project Gutenberg-tm electronic work is posted with the permission of the copyright holder, your use and distribution must comply with both paragraphs 1.E.1 through 1.E.7 and any additional terms imposed by the copyright holder. Additional terms will be linked to the Project Gutenberg-tm License for all works posted with the permission of the copyright holder found at the beginning of this work.

1.E.4. Do not unlink or detach or remove the full Project Gutenberg-tm License terms from this work, or any files containing a part of this work or any other work associated with Project Gutenberg-tm.

1.E.5. Do not copy, display, perform, distribute or redistribute this electronic work, or any part of this electronic work, without prominently displaying the sentence set forth in paragraph 1.E.1 with active links or immediate access to the full terms of the Project Gutenberg-tm License.

1.E.6. You may convert to and distribute this work in any binary, compressed, marked up, nonproprietary or proprietary form, including any word processing or hypertext form. However, if you provide access to or distribute copies of a Project Gutenberg-tm work in a format other than "Plain Vanilla ASCII" or other format used in the official version posted on the official Project Gutenberg-tm web site (www.gutenberg.org), you must, at no additional cost, fee or expense to the user, provide a copy, a means of exporting a copy, or a means of obtaining a copy upon request, of the work in its original "Plain Vanilla ASCII" or other form. Any alternate format must include the full Project Gutenberg-tm License as specified in paragraph 1.E.1.

1.E.7. Do not charge a fee for access to, viewing, displaying, performing, copying or distributing any Project Gutenberg-tm works unless you comply with paragraph 1.E.8 or 1.E.9.

1.E.8. You may charge a reasonable fee for copies of or providing access to or distributing Project Gutenberg-tm electronic works provided that

- You pay a royalty fee of 20% of the gross profits you derive from the use of Project Gutenberg-tm works calculated using the method you already use to calculate your applicable taxes. The fee is owed to the owner of the Project Gutenberg-tm trademark, but he has agreed to donate royalties under this paragraph to the Project Gutenberg Literary Archive Foundation. Royalty payments must be paid within 60 days following each date on which you prepare (or are legally required to prepare) your periodic tax returns. Royalty payments should be clearly marked as such and sent to the Project Gutenberg Literary Archive Foundation at the address specified in Section 4, "Information about donations to the Project Gutenberg Literary Archive Foundation."

- You provide a full refund of any money paid by a user who notifies you in writing (or by e-mail) within 30 days of receipt that s/he does not agree to the terms of the full Project Gutenberg-tm License. You must require such a user to return or destroy all copies of the works possessed in a physical medium and discontinue all use of and all access to other copies of Project Gutenberg-tm works.
- You provide, in accordance with paragraph 1.F.3, a full refund of any money paid for a work or a replacement copy, if a defect in the electronic work is discovered and reported to you within 90 days of receipt of the work.
- You comply with all other terms of this agreement for free distribution of Project Gutenberg-tm works.

1.E.9. If you wish to charge a fee or distribute a Project Gutenberg-tm electronic work or group of works on different terms than are set forth in this agreement, you must obtain permission in writing from both the Project Gutenberg Literary Archive Foundation and Michael Hart, the owner of the Project Gutenberg-tm trademark. Contact the Foundation as set forth in Section 3 below.

1.F.

1.F.1. Project Gutenberg volunteers and employees expend considerable effort to identify, do copyright research on, transcribe and proofread public domain works in creating the Project Gutenberg-tm collection. Despite these efforts, Project Gutenberg-tm electronic works, and the medium on which they may be stored, may contain "Defects," such as, but not limited to, incomplete, inaccurate or corrupt data, transcription errors, a copyright or other intellectual property infringement, a defective or damaged disk or other medium, a computer virus, or computer codes that damage or cannot be read by your equipment.

1.F.2. LIMITED WARRANTY, DISCLAIMER OF DAMAGES - Except for the "Right of Replacement or Refund" described in paragraph 1.F.3, the Project Gutenberg Literary Archive Foundation, the owner of the Project Gutenberg-tm trademark, and any other party distributing a Project Gutenberg-tm electronic work under this agreement, disclaim all liability to you for damages, costs and expenses, including legal fees. YOU AGREE THAT YOU HAVE NO REMEDIES FOR NEGLIGENCE, STRICT LIABILITY, BREACH OF WARRANTY OR BREACH OF CONTRACT EXCEPT THOSE PROVIDED IN PARAGRAPH F3. YOU AGREE THAT THE FOUNDATION, THE TRADEMARK OWNER, AND ANY DISTRIBUTOR UNDER THIS AGREEMENT WILL NOT BE LIABLE TO YOU FOR ACTUAL, DIRECT, INDIRECT, CONSEQUENTIAL, PUNITIVE OR INCIDENTAL DAMAGES EVEN IF YOU GIVE NOTICE OF THE POSSIBILITY OF SUCH DAMAGE.

1.F.3. LIMITED RIGHT OF REPLACEMENT OR REFUND - If you discover a defect in this electronic work within 90 days of receiving it, you can receive a refund of the money (if any) you paid for it by sending a written explanation to the person you received the work from. If you received the work on a physical medium, you must return the medium with your written explanation. The person or entity that provided you with the defective work may elect to provide a replacement copy in lieu of a refund. If you received the work electronically, the person or entity providing it to you may choose to give you a second opportunity to receive the work electronically in lieu of a refund. If the second copy is also defective, you may demand a refund in writing without further opportunities to fix the problem.

1.F.4. Except for the limited right of replacement or refund set forth in paragraph 1.F.3, this work is provided to you 'AS-IS' WITH NO OTHER WARRANTIES OF ANY KIND, EXPRESS OR IMPLIED, INCLUDING BUT NOT LIMITED TO WARRANTIES OF MERCHANTABILITY OR FITNESS FOR ANY PURPOSE.

1.F.5. Some states do not allow disclaimers of certain implied warranties or the exclusion or limitation of certain types of damages. If any disclaimer or limitation set forth in this agreement violates the law of the state applicable to this agreement, the agreement shall be interpreted to make the maximum disclaimer or limitation

permitted by the applicable state law. The invalidity or unenforceability of any provision of this agreement shall not void the remaining provisions.

1.F.6. INDEMNITY

- You agree to indemnify and hold the Foundation, the trademark owner, any agent or employee of the Foundation, anyone providing copies of Project Gutenberg-tm electronic works in accordance with this agreement, and any volunteers associated with the production, promotion and distribution of Project Gutenberg-tm electronic works, harmless from all liability, costs and expenses, including legal fees, that arise directly or indirectly from any of the following which you do or cause to occur: (a) distribution of this or any Project Gutenberg-tm work, (b) alteration, modification, or additions or deletions to any Project Gutenberg-tm work, and (c) any Defect you cause.

Section 2. Information about the Mission of Project Gutenberg-tm

Project Gutenberg-tm is synonymous with the free distribution of electronic works in formats readable by the widest variety of computers including obsolete, old, middle-aged and new computers. It exists because of the efforts of hundreds of volunteers and donations from people in all walks of life.

Volunteers and financial support to provide volunteers with the assistance they need, is critical to reaching Project Gutenberg-tm's goals and ensuring that the Project Gutenberg-tm collection will remain freely available for generations to come. In 2001, the Project Gutenberg Literary Archive Foundation was created to provide a secure and permanent future for Project Gutenberg-tm and future generations. To learn more about the Project Gutenberg Literary Archive Foundation and how your efforts and donations can help, see Sections 3 and 4 and the Foundation web page at <http://www.pgla.org>.

Section 3. Information about the Project Gutenberg Literary Archive Foundation

The Project Gutenberg Literary Archive Foundation is a non profit 501(c)(3) educational corporation organized under the laws of the state of Mississippi and granted tax exempt status by the Internal Revenue Service. The Foundation's EIN or federal tax identification number is 64-6221541. Its 501(c)(3) letter is posted at <http://pgla.org/fundraising>. Contributions to the Project Gutenberg Literary Archive Foundation are tax deductible to the full extent permitted by U.S. federal laws and your state's laws.

The Foundation's principal office is located at 4557 Melan Dr. S. Fairbanks, AK, 99712., but its volunteers and employees are scattered throughout numerous locations. Its business office is located at 809 North 1500 West, Salt Lake City, UT 84116, (801) 596-1887, email business@pgla.org. Email contact links and up to date contact information can be found at the Foundation's web site and official page at <http://pgla.org>

For additional contact information: Dr. Gregory B. Newby Chief Executive and Director gbnewby@pgla.org

Section 4. Information about Donations to the Project Gutenberg Literary Archive Foundation

Project Gutenberg-tm depends upon and cannot survive without wide spread public support and donations to carry out its mission of increasing the number of public domain and licensed works that can be freely distributed in machine readable form accessible by the widest array of equipment including outdated equipment. Many small donations (\$1 to \$5,000) are particularly important to maintaining tax exempt status with the IRS.

The Foundation is committed to complying with the laws regulating charities and charitable donations in all 50 states of the United States. Compliance requirements are not uniform and it takes a considerable effort, much paperwork and many fees to meet and keep up with these requirements. We do not solicit donations in

locations where we have not received written confirmation of compliance. To SEND DONATIONS or determine the status of compliance for any particular state visit <http://pglaf.org>

While we cannot and do not solicit contributions from states where we have not met the solicitation requirements, we know of no prohibition against accepting unsolicited donations from donors in such states who approach us with offers to donate.

International donations are gratefully accepted, but we cannot make any statements concerning tax treatment of donations received from outside the United States. U.S. laws alone swamp our small staff.

Please check the Project Gutenberg Web pages for current donation methods and addresses. Donations are accepted in a number of other ways including checks, online payments and credit card donations. To donate, please visit: <http://pglaf.org/donate>

Section 5. General Information About Project Gutenberg-tm electronic works.

Professor Michael S. Hart is the originator of the Project Gutenberg-tm concept of a library of electronic works that could be freely shared with anyone. For thirty years, he produced and distributed Project Gutenberg-tm eBooks with only a loose network of volunteer support.

Project Gutenberg-tm eBooks are often created from several printed editions, all of which are confirmed as Public Domain in the U.S. unless a copyright notice is included. Thus, we do not necessarily keep eBooks in compliance with any particular paper edition.

Most people start at our Web site which has the main PG search facility:

<http://www.gutenberg.org>

This Web site includes information about Project Gutenberg-tm, including how to make donations to the Project Gutenberg Literary Archive Foundation, how to help produce our new eBooks, and how to subscribe to our email newsletter to hear about new eBooks.

Vom Musikalisch-Schönen, by Eduard Hanslick

A free ebook from <http://manybooks.net/>