

Zur musikalischen Literatur  
. Ein Beitrag zur Revision der Aesthetik der Tonkunst. Von

.  
, R.

.  
. Gr. 8. 15 Ngr.

Der Kritiker in der Kritik: Die Rezensionen zu Eduard  
Hanslicks Traktat „  
“ (1854–1857)

Blätter für literarische Unterhaltung  
Herausgegeben von Hermann Marggraff

Anonym

12. April 1855

**1 Blätter für literarische Unterhaltung. Nr. 15. 12. April  
1855.**

Die Relativität der Musik hat von jeher den Leuten viel Kopfzerbrechens gemacht; die Unfaßbarkeit des Materials einerseits und die Unfähigkeit zur begrifflichen Bestimmtheit andererseits haben in der Tonkunst einem bloßen Symbolisiren und traumdeuterischen Construiren Thür und Thor geöffnet, und die Anforderungen an die Wirkung und Möglichkeit des durch Töne Darzustellenden sind über alle Beschreibung widersprechend und von keiner Norm gebündelt. Ein Theil der Componisten will z. B. dem Mangel an Concretion unter die Arme greifen und sagt: man muß beim Produciren immer eine bestimmte Situation vor Augen haben, die man in Tönen abbildern soll; oder anders ausgedrückt: man muß von einem außer der Tonkunst Liegenden ausgehen und die Erscheinungswelt zum Ausgang seines Schaffens machen. Andere wieder verdammen dieses Verfahren als materialistisch und grobsinnlich; sie flüchten sich in die Welt der Ahnungen und Träume, huldigen einer transcendenten und spiritualistischen Richtung und hüllen sich in einen Schleier von Gemüthsmysticismus und grauem Weltschmerz. Eine dritte Partei erhebt das bloß äußerlich Gefällige und sinnlich Reizende aufs Schild und verlacht alle Bestrebungen, die nicht auf den reinen Effect hinzielen.

Das Verhältniß des Genießenden gegenüber dem musikalischen Kunstwerk gestaltet sich nun natürlich ebenso vielfältig zersplittert und zerspalten: ein Theil der Hörer hat nur Sinn für das Descriptive; er freut sich kindisch über das wohlnachgeahmte Rauschen der Meereswogen, das Flöten der Nachtigall und überhaupt über die gelungene Schilderung dieses oder jenes Naturereignisses, das ihm im Programm verheißen worden. Wieder eine Masse zermartert sich mit Hineintragungen in das Gehörte und mit geistreichen Hypothesen über Das, was wol der Componist im Allgemeinen und Besondern hat ausdrücken wollen, und so geht es fort in unendlichen

Schattirungen und Begriffsverwirrungen. Das eigentliche Musikalisch-Schöne ist bei diesem geistigen und materiellen Experimentiren immer am schlechtesten weggekommen; man hat über die Verkörperungs- und Veranschaulichungsfrage der Schönheit diese letztere selbst fast immer vernachlässigt, und unsere Aesthetiken declamiren zwar viel über die Schönheit an sich, aber die musikalische Schönheit wird mehr oder weniger mit der Schönheit in den andern Künsten zusammengeworfen. Zwar gibt es nur eine Schönheit und unter deren Joch müssen sich alle Künste beugen; aber es gibt auch Schönheiten, die durch das Material jeder einzelnen Kunst bedingt sind und deren Zusammenfluß und Vereinigung, je nach den Gesetzen der jeder Kunst eignenden speciellen Darstellbarkeit, der Ausgangs- und Zielpunkt für den schönen Inhalt sein muß. Der Verfasser des obengenannten Werks zieht nun gegen die bisjetzt gang und gäbe gewesene Ansicht zu Felde: daß neben dem Zweck und der Bestimmung die musikalische Kunst auch ihren Inhalt in der Darstellung „schöner Gefühle“ suchen müsse. Er setzt sehr scharfsinnig auseinander, daß die ältern Schriftsteller über Musik den Unterschied zwischen Gefühl und Empfindung nicht festgehalten und beide Begriffe in einem fort verwechselt haben; dann weist er nach, daß nicht das Gefühl, sondern die Phantasie, als die Thätigkeit des reinen Schauens, das Organ sei, mit dem das Schöne aufgenommen werde. Unter Anderm sagt er in dieser Beziehung: „Aus der Phantasie des Künstlers entsteht das Tonstück für die Phantasie des Hörers. Freilich ist die Phantasie gegenüber dem Schönen nicht blos ein Schauen, sondern ein Schauen mit Verstand, d. i. Vorstellen und Urtheilen, letzteres natürlich mit solcher Schnelligkeit, daß die einzelnen Vorgänge uns gar nicht zum Bewußtsein kommen und die Täuschung entsteht, es geschehe unmittelbar, was doch in Wahrheit von vielfach vermittelnden Geistesprocessen abhängt.“ Ueber die Haltlosigkeit der bloßen Gefühlsbasis bei musikalischen Kunstwerken ist wol folgende Stelle hervorzuheben: „Jede Zeit und Gesittung bringt ein verschiedenes Hören, ein verschiedenes Fühlen mit sich. Die Musik bleibt dieselbe; allein es wechselt ihre Wirkung mit dem wechselnden Standpunkt conventioneller Befangenheit.“

Im zweiten Capitel leugnet der Verfasser geradezu, daß die Tonkunst Gefühle oder Affecte aus eigenstem Vermögen darstellen könne, indem „die Bestimmtheit der Gefühle von concreten Vorstellungen und Begriffen nicht getrennt werden kann, welche letztere außer dem Gestaltungsbereich der Musik liegen“. „Die Musik kann von den Gefühlen nur das Dynamische darstellen. Sie vermag die Bewegung eines psychischen Vorgangs nach den Momenten: schnell, langsam, stark, schwach, steigernd, fallend nachzubilden. Bewegung ist aber nur eine Eigenschaft, ein Moment des Gefühls, nicht dieses selbst.“ Es ist dieses Capitel überhaupt jener in unserer Einleitung angeführten Partei von somnambülen Musikern sehr zum Studium anzuempfehlen; vielleicht lernen sie daraus, daß die subjective Verhimmelung und zugespitzteste Empfinderei beileibe nicht Endzweck der Musik sei; ebenso können die Materialisten und ewig nach Concretion Strebenden daraus ersehen, daß sie über ein bloßes Symbolisiren doch nicht hinauskommen und ewig der Relativität wieder in die Hände fallen müssen. Das bisherige negative Verfahren vertauscht nun der Verfasser im dritten Capitel mit einem positiven und stellt die Natur des Musikalisch-Schönen als ein specifisch Musikalisches hin. Er versteht darunter ein Schönes, das, „unbedürftig und unabhängig eines von außen her kommenden Inhalts, einzig in den Tönen und ihrer künstlerischen Verbindung liegt“. Es ist dieses Capitel wol der Cardinalpunkt des ganzen Buchs und am meisten geeignet, darüber aufzuklären, was die musikalische Kunst eigentlich bieten soll und kann, und widerlegt am siegendsten und methodischsten die verrotteten Vorurtheile und nebulösen Ansichten, die in den musikalischen Ansichten noch ihr Wesen treiben. Hier finden Die ihre schärfste Züchtigung, die hinter jeder etwas ungewöhnlichen Accordverbindung oder Melodiewendung gleich die sublimsten Motive in der Seele des Compositeurs wittern, die jede Scurrität und Unform mit geistreichen Wendungen vertheidigen und plausibel machen,

und die, weil sie nicht richtig musikalisch hören können, zu allerhand außermusikalischen Hilfsmitteln greifen, um nur ihre dialektische Escamotage nicht aufgeben zu müssen.

Einige Stellen über das rein Musikalisch-Schöne mögen hier noch Platz finden. „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 ältern Aesthetiken zu Gunsten der Moral und des Gemüths, in Hegel zu Gunsten der «Idee» begegnen. Jede Kunst geht vom Sinnlichen aus und webt darin. Die «Gefühlstheorie» verkennt dies, sie übersieht das Hören gänzlich und geht unmittelbar ans Fühlen. Die Musik schaffe für das Herz, meinen sie, das Ohr aber sei ein triviales Ding; — ja, was sie eben Ohr nennen; — für das «Labyrinth» oder die «Eustachische Trompete» dichtet kein Beethoven. Aber die Phantasie, die auf Gehörempfindungen organisirt ist und welcher der Sinn etwas ganz Anderes bedeutet als ein bloßer Trichter an der Oberfläche der Erscheinungen, sie genießt in bewußter Sinnlichkeit die klingenden Figuren, die sich aufbauenden Töne und lebt frei unmittelbar in deren Anschauung.“ — „Ein bestimmter musikalischer Gedanke ist ohne weiteres durch sich geistvoll, der andere gemein. Mit voller Richtigkeit bezeichnen wir ein musikalisches Thema als großartig, graziös, innig, geistlos, trivial u. s. w.; all diese Ausdrücke bezeichnen aber den musikalischen Charakter der Stelle.“ — „Was unterscheidet eine Beethoven'sche Symphonie von einer Verdi'schen Musik? Etwa, daß die eine höhere Gefühle oder dieselben Gefühle richtiger darstellt? Nein, sondern daß sie schönere Tonformen bildet.“

Von den noch übrigen vier Capiteln wollen wir blos noch die Ueberschriften geben, da es nicht in der Absicht dieser kurzen Besprechung liegen kann, dem Verfasser in alle Abzweigungen seiner Abhandlungen Schritt für Schritt zu folgen; zudem sind diese vier letzten Capitel gleichsam nur ausgeführtere Erläuterungen der drei erstern und kommen nach verschiedenen Abschweifungen in verschiedene Gebiete doch immer wieder auf das specifisch Musikalische und auf das Verwerfen der Gefühlsästhetik zurück. Die Ueberschriften lauten also: „Analyse des subjectiven Eindrucks der Musik“; „Das ästhetische Aufnehmen der Musik, gegenüber dem pathologischen“; „Die Beziehungen der Tonkunst zur Natur“; „Die Begriffe Inhalt und Form in der Musik“.

Zum Schluß können wir nicht anders, als den lebhaften Wunsch ausdrücken: das vorliegende Buch möge von Vielen, Musikern und Kunstfreunden, recht aufmerksam gelesen werden, damit doch endlich einmal die vage Begriffslosigkeit und das Umhertappen im Nebel bei der Beurtheilung musikalischer Kunstwerke aufhöre. Vom Verfasser scheiden wir mit der dankbarsten Anerkennung und Hochachtung für Das, was er ausgesprochen, und für die Art, wie er es ausgesprochen hat, und hoffen, daß er es nicht bei dem bloßen „Zutragen einiger Grundsteine“ — wie er in seiner Vorrede sagt — bewenden lassen, sondern daß er bis zur Vollendung des musikalisch-ästhetischen Neubaus nicht aufhören wird, Hand und Auge dem Werke fortwährend zu schenken.