

bei Rud.

. Ein Beitrag zur Revision der Aesthetik der Tonkunst. Von
Dr. Ed.

. IV u. 104 S. in Octav

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

Göttingische gelehrte Anzeigen
Herausgegeben von Akademie der Wissenschaften zu Göttingen

Hermann Lotze

5. Juli 1855

1 Göttingische gelehrte Anzeigen. 106. 107. Stück. Den 5. Juli 1855.

„Die Zeit jener ästhetischen Systeme ist vorüber, welche das Schöne nur in Bezug auf die dadurch wachgerufenen Empfindungen betrachtet haben. Der Muth und die Fähigkeit, zu untersuchen, was losgelöst von den tausendfältig wechselnden Eindrücken, die sie auf den Menschen ausüben, das Bleibende, Objective, wandellos Gültige in den Dingen sei, charakterisiren die moderne Wissenschaft in allen ihren Zweigen.“ Mit diesen Worten leitet der Verf. seine Darstellung der specifischen Weise ein, in welcher die allgemeine Natur des Schönen sich in der Tonkunst verwirkliche und bestimme. Und noch einmal fügt er hinzu, daß bei aller Verschiedenheit der Standpunkte die einzelnen Kunstlehren sich doch in der einen unverlierbaren Ueberzeugung vereinigen müssen, daß in allen ästhetischen Untersuchungen vorerst das schöne Object, und nicht das empfindende Subject zu erforschen sei. So knüpft der Verf., indem er einen lebhaften Kampf gegen die leere Verherrlichung der Gefühle beginnt, welche nach der gemeinen Meinung Inhalt und Ziel der Musik bilden sollen, seine Reflexionen an die herrschende Richtung unserer philosophischen Aesthetik an, von welcher ihm die Theorie der Musik zu ihrem Nachtheil bisher zu wenig durchdrungen scheint.

Je seltener sich das technische Verständniß einer Kunst mit der Neigung und Fähigkeit zu wissenschaftlicher Aesthetik verbunden findet, um so mehr müssen wir dem Verf. für diese Richtung seiner Studien danken. Und diese Anerkennung nehmen wir nicht zurück, obgleich jene herrschende ästhetische Theorie, deren die oben erwähnten Worte gedenken, uns von dem Vorwurfe einer großen Einseitigkeit nicht frei zu sprechen scheint. Die Ansicht des Verfs hängt in ihrem Kerne nur wenig mit dieser speculativen Aesthetik zusammen; und eben der Anschluß an jene Richtung auf das objectiv Schöne scheint mir die Ursache zu sein, daß die richtige und fein empfundene Auffassung des Musikalisch-Schönen, die er uns gibt, namentlich in den ersten Abschnitten seiner Schrift nicht ganz klar hervortritt.

Ich kann nicht glauben, daß der subjective Eindruck des Schönen nur ein Nebepunkt der Aesthetik sein dürfe; ich bin vielmehr überzeugt, daß gerade die Vernachlässigung dieser doch zunächst vor Augen liegenden Seite der Sache die neuere Aesthetik abgehalten hat, der wirklichen Kunstübung alles das zu sein, was sie ihr bei dem Reichthum ihrer Anschauungen und der geistigen Tiefe ihrer Auffassung hätte sein können. Ohne das Schöne zu dem Nützlichen in eine zu nahe Verwandtschaft rücken zu wollen, müssen wir doch eine formelle Aehnlichkeit der Begriffe beider hervorheben. Niemand hält die Nützlichkeit für eine fertige, dem Gegenstand inwohnende Eigenschaft, die etwa neben andern Eigenschaften den Bestand seines Wesens mit zusammensetzen hülfe; sie ist offenbar nichts als die Möglichkeit einer Wirkung, die der Gegenstand in Zukunft einmal äußern kann und die selbst dann nicht aus seiner eigenen Natur allein, sondern nur aus dem Verhältniß derselben zu der Organisation eines andern Elements hervorgehn wird, in welches er umgestaltend eingreift. Nichts ist daher nützlich überhaupt, sondern nur fürein bestimmtes Anderes, und nichts nützlich an sich, sondern nur in dem Augenblick seiner Beziehung auf dieses Andere; eine objective Bedeutung aber wird dem Prädicate der Nützlichkeit nur insofern zukommen, als ein Theil der Bedingungen des künftigen Nutzens in den wirklichen und beständigen Eigenschaften des Gegenstandes enthalten ist. Wie groß nun der Unterschied des Nützlichen und Schönen sein möge, bei der ersten Feststellung der Aufgaben wird doch auch die Aesthetik von einer ähnlichen Auffassung ausgehn müssen. Denn auch das Schöne kennen wir ursprünglich doch nur durch den Werth, den es für uns hat, und der wie jeder Werth von Dingen oder Ereignissen zuletzt lediglich durch ein bestimmtes Gefühl gemessen wird. Die Farbe, in der uns ein Körper zu strahlen scheint, hat in Wahrheit ihr Dasein doch nur in uns, den Empfindenden; der Körper selbst leistet nichts, als daß er durch Eigenschaften, die an sich nichts mit der Natur der Farbe gemein haben, unser Auge zu der Erzeugung der bestimmten Farbe reizt. Nicht anders hat die Schönheit, in der ein Gegenstand zu leuchten scheint, doch ihr wahres Dasein nur in der lebendigen Bewegung unsers Gefühls, in der ihr Werth genossen wird; auch hier fällt dem Gegenstande zunächst nichts Anderes zu, als dies, eine Summe irgend welcher Merkmale zu hegen, in denen ein Theil der Bedingungen liegt, die ihn uns schön erscheinen lassen. Ein anderer Theil dieser Bedingungen wird stets in der Natur des Geistes liegen, der den Eindruck aufnimmt, und der nun die Uebereinstimmung desselben mit der Form seiner eigenen Thätigkeit eben in der Gestalt des schönen Gefühls empfindet. So ist der Geist nicht allein die unumgängliche zweite Bedingung und der eigentliche Ort für die Entstehung der Schönheit, sondern zugleich ihr Maß. Aenderte sich dieses Maß und träte der früher schöne Eindruck des Gegenstandes nun in Widerstreit mit der lebendigen Thätigkeit des Geistes, so würden wir kein Recht haben zu sagen, daß dennoch ein Rest objectiver, wandelloser Schönheit zurückgeblieben sei, dem jetzt nur das empfängliche Subject zum Genusse fehle; vielmehr ist der Gegenstand in demselben Sinne jetzt häßlich geworden, in welchem er früher schön war; beide Prädicate drücken nichts aus, was zu dem Bestande seiner wandellosen Natur gehörte, sondern sie bezeichnen den verhältnißmäßigen Werth, den seine Erscheinung für verschiedene auffassende Subjecte hat.

Gewiß würde es der Untergang aller Aesthetik sein, wenn wir bei dieser völligen Relativität des Schönen stehen bleiben wollten, durch die sein Begriff in der That nur auf den eines in feinerer Weise Nützlichen zurückgebracht würde. Aber indem wir das an sich Schöne suchen, mußten wir gleichwohl von dem Grund und Boden ausgehen, auf dem es, obgleich zu unvergleichlich reinerer Höhe sich erhebend, mit jenem doch in der That zugleich wurzelt. Innerhalb dieser formellen Aehnlichkeit selbst aber fordert uns der Begriff des Schönen zu einer ganz andern weitem Bearbeitung auf, als der des Angenehmen oder des Nützlichen. Die regellose Veränderlichkeit, mit welcher dieselben Gegenstände diese letztern Prädicate bald von uns for-

dern, bald durch entgegengesetzte uns abstoßen, lehrt uns hinlänglich, daß sie beide überhaupt nur Beziehungen der Dinge zu einem selbst wandelbaren Theile unseres Wesens ausdrücken, der verschieden in Verschiedenen organisirt, und selbst in demselben Gemüthe dem wechselnden Einfluß der Umstände unterworfen ist. Was so individuellen oder so flüchtigen und im Ganzen unsers Lebens bedeutungslosen Zuständen sich anpaßt, hat wohl Werth für die flüchtige Dauer dieses Augenblicks oder für das vergängliche einzelne Gemüth; eigene innere Würde dagegen werden wir nur demjenigen zugestehn, was an dem Maßstabe eines Allgemeinen, Unvergänglichen und in sich Werthvollen gemessen diesem Maße sich congruent zeigt. Von dem nun, was wir schön nennen, verlangen wir es wenigstens, daß es Allen ebenso erscheine; wir können aber diese Allgemeingültigkeit seines Eindruckes nicht fordern wollen, wenn wir nicht voraussetzen, daß es auch in uns selbst sich nicht an den individuellen Geist, sondern an jene allgemeine Form des geistigen Lebens wandte, die in allen Einzelnen entweder in gleicher Weise organisirt vorhanden ist, oder von jedem mit gleicher Verbindlichkeit in sich erzeugt werden soll. Nennen wir nun schön das, dessen Eindruck in Uebereinstimmung ist sowohl mit der allgemeinen und unverlierbaren Organisation unserer Thätigkeiten, als mit der idealen Form, die unser geistiges Leben mit gleicher Allgemeinheit annehmen soll, so können wir jetzt wieder das Verlangen theilen, dasjenige aufzusuchen, was abgesehn von den tausendfältig wechselnden Eindrücken auf uns das Objective und Wandellose im Schönen sei. Denn eben nicht mehr nach den wechselnden Eindrücken, welche die Gegenstände dem unvorbereiteten Gemüth, veränderlich je nach dem Grade und der Richtung seiner Bildung gewähren, beurtheilen wir das Schöne, sondern ein unveränderlicher Maßstab ist durch jene Annahme bestimmt, und die Frage ist beantwortbar gemacht, wie jeder Gegenstand in seinem specifischen Elemente sich gestalten müsse, um in seiner Weise die Erwartungen des Geistes zu erfüllen; Erwartungen, die, weil sie überall die gleichen sind, auch eine durchgehende Analogie der Züge voraussetzen, durch welche in den verschiedenartigsten Kreisen der Erscheinung das Schöne schön ist. Darin also würde die Objectivität der Schönheit liegen, daß sie nicht eine Coincidenz der Gegenstände mit der zufälligen Organisation ist, durch welche das einzelne endliche Subject sich von andern unterscheidet, sondern ein Zusammentreffen mit den Formen des Daseins und der Thätigkeit, welche die ideale Bestimmung des geistigen Lebens überhaupt zu ihrer eigenen Erfüllung überall fordert und voraussetzt. Von dieser letzten Beziehung auf eine allgemeine Subjectivität aber können wir das Schöne so wenig trennen, als wir überhaupt den Begriff einer Erscheinung ohne Rücksicht auf das dem sie erscheint, oder den eines Nützlichen ohne Rücksicht auf ein Anderes denken können, dem es nützt.

Und wie wir hierin dem Verf. nicht Recht geben können, so folgen wir ihm auch nur mit Vorbehalt in seine Polemik gegen die ästhetische Bedeutung des Gefühls. So lange wir unter dem Schönen etwas verstehn, was wir schätzen, bewundern und verehren, und dem wir nicht bloß die gleichgültige Betrachtung eines theoretischen Erkennens zuwenden, so lange werden wir auch zugestehn müssen, daß uns sein Werth nur im Gefühle gegenwärtig ist. Denn alles Erkennen wird den Werth irgend eines Gegebenen nur durch Unterordnung desselben unter ein Höheres bestimmen, dessen Werth an sich feststeht, und dieser letzte Werth, der durch keine Subsumption mehr zu begründen ist, wird immer wieder auf der unmittelbaren Evidenz des Gefühls beruhen. Gerade für die Hervorbringung des Schönen aber und für seinen Genuß wird diese vermittelnde Thätigkeit der Erkenntniß von der geringsten Bedeutung sein; gerade hier verlangen wir, daß der Werth der gegebenen Erscheinung nicht durch diesen weitläufigen Weg der Reflexion gefunden werden müsse, sondern sich unmittelbar auch an ihr selbst durch die Evidenz des ihr antwortenden Gefühls offenbare. Wenn der Verf. behauptet, nicht das Gefühl, sondern die Phantasie sei das Organ für die Hervorbringung und den Genuß des Schönen, so können wir

darin wohl einstimmen, denn die Bedeutung des Ausspruchs hängt dann noch von der ab, die wir dem Namen der Phantasie geben. Wenn er aber die Phantasie eben im Gegensatz zum Gefühl als die Thätigkeit des reinen Schauens bezeichnet, so glaube ich nicht, daß wir in einem Gebilde, das aus reinem Schauen entstanden durch reines Schauen wahrgenommen wird, das wiedererkennen, was uns als Kunstwerk begeistern und erheben soll. Mehr Recht hätten wir vielleicht, die Phantasie als jene feine und bewegliche Urtheilskraft des Gefühls zu bezeichnen, die nicht wie das gleichgültige Erkennen, nur die Thatbestände von Eigenschaften, Verhältnissen und Beziehungen auffaßt, sondern in jedem dieser Gegenstände ihres Schauens zugleich seinen Werth mitempfindet, in jeder Form überhaupt das Glück oder Leid der Regsamkeit, welcher sie natürlich ist, unmittelbar gegenwärtig fühlt. In dieser Phantasie werden die Werke der Kunst geboren, welche die Welt der Werthe in die Welt der Formen einführen, und sie ist ebenso das Organ des Verständnisses, durch das wir allein die äußerlichen Formen, mit denen alle Kunst spielt, auf jenes intensive Reich zurückzudeuten vermögen, in welchem unser eigenes Wesen seine wahre Heimath hat. Diesen beständigen Antheil des Gefühls zu leugnen, darf die Aesthetik uns nicht verführen; sie würde damit nur dies erlangen, daß das Reich des Schönen uns als eine gänzlich fremde Natur gegenüberstände, für die irgend ein Interesse zu hegen, kein Motiv in unserm eigenen Innern läge. Und ich fürchte, daß in der That diese Geringschätzung des subjectiven Eindrucks ihren nachtheiligen Einfluß auf die Kunstübung bereits geäußert hat. An Erzeugnissen, die in sich vielleicht consequent und tiefsinnig entwickelt sind, und die doch mit dieser inneren Vortrefflichkeit durchaus keinen Eindruck machen, hat es in der Kunst nie gefehlt; unsere Zeit aber scheint Anstalt zu machen, diese Gattung vorsätzlich auszubilden.

Mit dem Allen streite ich, wie sich zeigen wird, nicht eigentlich gegen die Ansicht des Verfs selbst, sondern gegen die wissenschaftliche Einleitung, die er für sie der herrschenden Aesthetik entlehnt hat, und die mit dem, was er meint, fast mehr im Widerspruch als im Einklang ist. Aus jener Lehre von dem reinen Schauen der Phantasie läßt sich die Theilnahme nicht erklären, die unser Gefühl, wenn auch nur accessorisch, so doch thatsächlich an dem gelungenen Kunstwerk nimmt; aus den Annahmen dagegen, welche wir oben machten, entspringt für uns die Nothwendigkeit ganz derselben Polemik, welche der Verf. mit Recht gegen die geläufige unmittelbare Beziehung der Musik und der Kunst überhaupt auf Erregung der Gefühle richtet. Nicht Gefühle überhaupt, nicht Gefühle um jeden Preis soll das Kunstwerk erregen, nicht der beschränkten, krankhaften einseitigen Sentimentalität des Einen schmeicheln, oder die träge Empfänglichkeit des Andern durch ein Aufgebot heftiger Reize aufstacheln, nicht durch jedes Mittel, am wenigsten durch das am kürzesten zum Ziele führende, soll sie eine Erschütterung des Gemüths erzwingen. Alle diese einseitigen, heftigen, an einzelne Veranlassungen geknüpften Erregungen sind nicht jene ideale Form des geistigen Lebens, die sich in dem Schönen ausdrücken soll; eine vollendete Uebersicht vielmehr, die keinem Einzelnen mehr Werth ertheilt als ihm zukommt, die Alles an seinen Ort stellend, die Welt als ein unendliches Ganzes zusammenstimmender Entwicklungen weiß, eine Festigkeit des Gemüthes, die von keinem besondern Eindrucke sich weiter hinreißen läßt, als die Gerechtigkeit gegen die übrige Gesamtheit des Weltinhalts gestattet, und die eben deswegen in jeder einzelnen Erregung die Erinnerung an diese Gesamtheit mitklingen fühlt: diese innere Bildung müssen wir als das Maß bezeichnen, mit welchem das Kunstwerk übereinstimmen soll. Gewiß kann daher die Kunst, wenn sie nicht den natürlichen Menschen, sondern den idealen in uns ergreifen soll, jenes Gefühl, das wir als ihren Zweck bezeichnen müssen, nur durch eine Darstellung dieses Baues der Welt, nur durch eine consequente Verknüpfung von Formen hervorbringen, in denen die Umrisse dieses Baues, die wahrhaft in ihm wirksamen Kräfte in dem Gewichte ihrer gegenseitigen Beziehungen anschaulich uns entgentreten, und stets wird es ihrer Bestimmung

unwürdig sein, das Gemüth an einzelnen Seiten anzugreifen und Gefühle hervorzu-
 rufen, die in ihrer Einseitigkeit über dies harmonische Maß einer idealen Stimmung
 hinausgehen. Man sieht leicht, wie sehr auf diese Weise die Consequenz ins Gewicht
 fällt, mit der jede Kunst zunächst die Elemente mit denen sie wirkt, nach den Regeln
 ihrer eigenen Technik zu dem Ganzen einer zusammengehörigen Bildung verbindet.
 Sie will nur durch dieses Ganze, nicht durch die sinnliche Gewalt der Elemente wir-
 ken. Und hieraus kann leicht dies Mißverständniß entstehen, als sei das Kunstwerk
 überhaupt nur eine auf sich selbst beruhende Vegetation, der die Beziehung auf das
 Gefühl kaum äußerlich zukomme. Durch den völlig berechtigten Kampf gegen jene
 pathologischen Gefühlseindrücke scheint uns auch der Verf. über das gebotene Maß
 hinausgekommen zu sein und die ersten Abschnitte seiner Schrift verrathen zuwei-
 len durch die wunderlichen Consequenzen, die er entschlossen zieht, den Zwiespalt
 seiner theoretischen Grundlage mit seinem lebendigen künstlerischen Gefühl. Er er-
 zürnt sich, daß man dem Wesen der Musik immer von dieser Seite beikommen wolle;
 sei es denn je einem vernünftigen Architekten beigefallen, durch Baukunst Gefühle
 erregen zu wollen, oder ergründe man das Wesen des Weines, indem man ihn trinke?
 Warum sollen wir beide Fragen nicht bejahen? Wie anders, als durch Trinken, könn-
 te man die Güte des Weins prüfen, denn von dieser, nicht von seinem Wesen, mußte
 consequent die Rede sein; und welchen andern Zweck hat der Architekt, sobald er
 mehr baut, als das nackte Bedürfniß erheischt, als eben den, eine Stimmung hervor-
 zubringen? Denn freilich in dieser ruhigen Form, nicht in der eines in veränderlicher
 Melodie fortströmenden Gefühls wird sich hier die Anregung des Gemüthes äußern
 müssen.

Daß nun gerade Reflexionen über Musik mehr als über andere Künste sich in jene
 leere Gefühlsschwärmerei verlieren, die dem Verf. so anstößig ist, ist nicht wunder-
 bar. Die Töne haben keine eigene Bedeutung, die durch directe Anregung von Er-
 innerungen ein bedeutendes stoffartiges Interesse hervorbringen könnte; es ist na-
 türlicher, daß man das Gefühl, welches sie hervorrufen, unmittelbar sogleich als den
 Inhalt der Musik und als ihren nächsten Zweck ansieht. Die Widerlegung dieser Auf-
 fassungen leitet den Verf. zu sehr richtigen und aufklärenden Reflexionen. Er zeigt,
 wie wenig das angeregte Gefühl in den Melodien selbst liegt, da vielmehr dieselbe
 Tonfolge sich gleich adäquat den Aeüßerungen der allerentgegengesetztesten Stim-
 mungen anschließt; er spricht es geradezu aus, daß die Darstellung eines Gefühles
 oder Affectes gar nicht in dem eigenen Vermögen der Tonkunst liege. „Was macht
 denn ein Gefühl zu diesem bestimmten Gefühl, zur Sehnsucht, Hoffnung, Liebe? Nur
 auf Grundlage einer Anzahl von Vorstellungen und Urtheilen kann unser Seelenzu-
 stand sich zu einem bestimmten Gefühl verdichten. Hoffnung ist unabtrennbar von
 der Vorstellung eines glücklichen Zustandes, welcher kommen soll und mit dem ge-
 genwärtigen verglichen wird. Die Wehmuth vergleicht ein vergangenes Glück mit
 der Gegenwart. Ohne diesen Gedankenapparat kann man das gegenwärtige Fühlen
 nicht Hoffnung, nicht Wehmuth nennen; er macht sie dazu. Abstrahirt man von ihm,
 so bleibt eine unbestimmte Bewegung, allenfalls die Empfindung allgemeinen Wohl-
 befindens oder Mißbehagens. Was also kann die Musik von den Gefühlen darstellen,
 wenn nicht deren Inhalt? Nur das Dyderselben. Sie vermag die Bewegungsnamische
 eines psychischen Vorgangs nach den Momenten schnell, langsam, stark, schwach,
 steigend, fallend, nachzubilden. Was uns außerdem in der Musik bestimmte Seelen-
 zustände zu malen scheint, ist durchaus symbolisch.“ Diese Aeüßerungen, die ich
 zusammengestellt habe, zeigen uns also, daß nach der Meinung des Verfs die Musik
 nicht die empirischen Gefühle malt, wie sie im Gemüthe sich aus einzelnen Veranlas-
 sungen entwickeln, als bestimmte Größen der Lust und Unlust, welche eben von dem
 Inhalte und Werthe ihrer Anlässe abhängen; daß sie vielmehr die allgemeinen For-
 men der Bewegung allein festhält, in die das Gemüth geräth, und die allerdings für
 sehr verschiedene, ja für entgegengesetzte empirische Gefühle dieselben sein kön-

nen. Sie zeichnet gewissermaßen die Temperamente der Seele, aber nicht die mit Namen benennbaren Gefühle, in die das Temperament unter bestimmten Anlässen ausbricht. Daran schließt sich eine andere paradoxe und doch sehr richtige Bemerkung des Verfs über den bekannten Satz, die Musik könne nicht die außer ihrem Bereich liegende Erscheinung schildern, sondern nur das Gefühl malen, das in uns durch sie erregt wird. „Gerade umgekehrt. Die Musik kann nur die äußere Erscheinung nachzuahmen trachten, niemals aber das durch sie bewirkte specifische Fühlen. Das Fallen der Schneeflocken, das Flattern der Vögel kann ich musikalisch so malen, daß ich analoge, diesen Phänomenen dynamisch verwandte Gehörseindrücke hervorbringe. In Höhe, Stärke, Schnelligkeit, Rhythmus der Töne bietet sich dem Ohre eine Figur, deren Eindruck jede Analogie mit der bestimmten Gesichtswahrnehmung hat, welche Sinnesempfindungen verschiedener Gattungen erreichen können. Zwischen der Bewegung im Raume und jener in der Zeit, zwischen der Farbe, Feinheit, Größe eines Gegenstandes und der Höhe, Stärke, Klangfarbe eines Tones herrscht eine wohlbegründete Analogie, die uns erlaubt, in der That einen Gegenstand musikalisch zu malen; das Gefühl aber in Tönen schildern zu wollen, das der fallende Schnee, der zuckende Blitz in uns hervorbringt, ist widersinnig.“ Auch hier also hebt die musikalische Darstellung nur Verknüpfungs- und Bewegungsformen des Mannichfaltigen hervor, aber sie läßt die empirische Bestimmtheit des Bewegten und Verknüpften völlig fallen. Und so scheint dem Verf. die Beziehung der Musik auf Gefühle überhaupt aus der Aesthetik zu verbannen; da sie bestimmte nicht zeichne, so zeichne sie gar keine, unbestimmte darzustellen, sei ein Widerspruch. Aber zwischen jenen scharfsinnigen Bemerkungen, denen wir völlig beistimmen müssen, und dieser Folgerung liegt doch vielleicht noch etwas mitten inne, zu dessen Aufsuchung ohnehin naheliegende Gründe drängen. Da die Musik kein Naturproduct ist, das wir nehmen müßten, wie es ist, was ist es dann, was den Menschen antreibt, sie beständig hervorzubringen, wenn ihr Inhalt nichts Anderes ist, als jenes Dynamische und die unendlich mannichfachen Variationen seiner Elemente? Worin anders kann dieser Antrieb liegen, als eben darin, daß alle diese Formen der Verknüpfung und Entwicklung, in denen die Musik ihre Töne verbindet, nicht bloß mögliche Thatsachen, sondern Gebilde sind, in denen unser Gemüth einen eigenthümlichen Werth findet, dessen Genuß sein Gefühl zu befriedigen vermag? Wenn es zugegeben werden muß, daß die Musik keines jener Gefühle darstellt, die in ihrem ganzen Inhalt nur begreiflich sind durch die Vorstellung der empirischen Veranlassungen, von denen sie ausgehen, warum können nicht an die Figuren der Tonkunst sich andere Gefühle knüpfen, die darum nicht unbestimmter sind, weil sie wegen des Mangels kenntlicher Objecte, auf die sie sich beziehen, größtentheils namenlos bleiben müssen? Die Erörterungen des Verf. führen uns nur zu der Nothwendigkeit, den empirischen Gefühlen eine Gattung anderer entgegenzustellen, und zu derselben Forderung leitet uns die Annahme, von welcher unsere ganze Betrachtung ausging.

Wie die moralische Beurtheilung auf die allgemeine Gesinnung, aus der eine Handlung unternommen wurde, aber nur sehr wenig auf die Größe des Vortheils Gewicht legt, der durch sie für die Welt gewonnen wird, so wird jene ideelle Gemüthslage, von der wir ausgingen, auf die empirischen Veranlassungen ihrer Gefühle gleichfalls keinen höheren Werth legen, sondern sie eben als Gelegenheiten betrachten, die ihr nur die Erinnerung an ein allgemeineres Glück erwecken. Wir freuen uns nicht bloß der bestimmten Mannichfaltigkeit von Gegenständen, die uns in diesem Augenblicke, zusammengefaßt in unserm Bewußtsein, Unterhaltung gewährt, wir freuen uns vielmehr auch des allgemeinen Gedankens einer Mannichfaltigkeit überhaupt, die doch zur Einheit sich verbinden läßt. In unserer Erinnerung verschwindet allmählig der bestimmte Gehalt der einzelnen, uns vom Glücke geschenkten Eindrücke, die im Augenblicke, als wir sie empfangen, einzelnen Bedürfnissen und Wünschen entsprachen; aber es bleibt uns die allgemeine, nicht minder von tiefem Gefühl durchdrun-

gene Anschauung, daß es überhaupt in der Welt diese gegenseitige freundliche Beziehung ihrer Elemente auf einander gibt, aus der einzelne hellere Punkte des Glückes hervortreten können. Finden wir uns durch unablässige Consequenz des Handelns einem bestimmten Ziele näher geführt, so schätzen wir nicht nur diesen bestimmten Vortheil, der aus dem Inhalte dieses Zieles entspringt, sondern wir erfreuen uns nicht minder an dem Gedanken der Consequenz und Stetigkeit überhaupt, der nirgends die Erreichung ihres Zweckes fehlen werde. Wird unsere Hoffnung auf eine bestimmte einzelne Wendung unsers Schicksals befriedigt, so liegt doch der ganze Genuß weder in der Erwartung, noch in der Erlangung dieses einzelnen Vortheils, sondern auch die allgemeine Ueberzeugung, daß es im Laufe der Schicksale überhaupt Wendungen und erreichbare Punkte der Befriedigung gibt, schließt ein beständiges und dauerndes Gefühl ein. Ueberblicken wir endlich die Welt im Ganzen und finden wir, daß sie nicht in principlose Mannichfaltigkeiten zerfällt, sondern daß fest bestimmte Gattungen der Geschöpfe, in verschiedenen Graden der Verwandtschaft auf einander bezogen, jede sich in ihrer Weise stetig entwickelt, und jede zu ihrer Entwicklung in der umgebenden äußern Welt die günstigen und hinlänglichen Bedingungen antrifft, so bleibt aus dieser Anschauung, wenn wir längst die einzelnen Punkte vergessen haben, dies Bild einer harmonisch geordneten Fülle zurück, in der jeder einzelne lebendige Trieb nicht allein und verlassen sich ins Leere ausbreitet, sondern darauf hoffen kann, begleitende Bewegungen zu finden, die ihn heben, verstärken und zum Ziele führen.

Und dieses große Bild können wir kaum aussprechen, ohne daß es von selbst sich für uns in Musik verwandelte; ohne daß wir sogleich inne würden, wie gerade dies die Aufgabe der Tonkunst ist, das tiefe Glück auszudrücken, das in diesem Baue der Welt liegt, und von welchem die Lust jedes einzelnen empirischen Gefühls nur ein besonderer Widerschein ist. Indem die Musik die endlichen Veranlassungen verschweigt, von denen im wirklichen Leben unsere Gefühle ausgehen, sagt sie sich doch nicht von dem Gefühle überhaupt los, sondern sie idealisirt es in einer so eigenthümlichen Weise, daß sie hierin von keiner andern Kunst erreicht, noch weniger überboten werden kann. Nicht dadurch nämlich wirkt sie, daß sie in sich selbst das fertige Gefühl enthielte und uns überlieferte, sondern dadurch, daß sie uns die allgemeinen Beziehungen des Mannichfaltigen anschaulich vorführt, in deren gemeinsamer, aber unendlich bildsamer Form Alles sich entwickelt, was im Laufe des äußern und des innern Lebens für unser Gemüth von Werth ist. So geben wir völlig dem Verf. Recht, wenn er als den unmittelbaren Inhalt der Musik nur jenes Dynamische bezeichnet, d. h. farblose Umrisse von Ereignissen, welche selbst namenlos und ungenannt bleiben; aber der Werth dieser Figuren selbst ist kein eigener; sie erscheinen schön, indem sie der Phantasie die Erinnerung unzähliger Güter erwecken, die in dem gleichen Rhythmus des Geschehens, in denselben Formen der Entwicklung auftraten und nur in ihnen denkbar sind. (Schluß folgt).

2 Leipzig

Die Musik wird hierin auf das günstigste durch die Natur ihres Materials, der Töne, unterstützt. Ortlos und gestaltlos, aber nicht vorstellbar ohne eine gewisse Zeitdauer, ist der Ton von Anfang an zum Ausdruck eines innerlichen geistigen Daseins bestimmt, und zwar eines Daseins, welches nur als beständige Thätigkeit, nicht als ruhendes unlebendiges Bestehen erscheint. Einer unendlichen Abstufung der Stärke und Dauer und beider zugleich fähig, geben die Töne uns ferner in ihren Unterschieden nach Höhe und Tiefe die lebhafteste Anschauung einer eigenthümlichen qualitativen Energie, deren Analogien im geistigen Leben uns wohl fühlbar sind, während keine andere Sinnesempfindung sie gleich mannichfaltig und gleich streng in einer vollkommen deutlich geordneten Skala darbietet. Wir finden endlich, daß der gerad-

linige Fortschritt der Höhe doch jene eigenthümlichen Wahlverwandtschaften der Harmonie einschließt, vermöge deren entlegene Punkte der Skala einander näher stehen, als zunächst sich folgende. So wird in diese Reihe von Elementen unmittelbar ergreifend dieser Eindruck einer qualitativen Mannichfaltigkeit eingeführt, deren Glieder dennoch gerade durch das, was sie zu verschiedenen macht, innerlich auf einander bezogen sind. Jede Tonfolge, indem sie irgend einer Tonart angehört, und nur nach bestimmten Gesetzen in eine andere übergehen kann, symbolisirt uns auf diese Weise das Wesen jeder Entwicklung überhaupt, die individuelle lebendige Kraft, die ihrer eigenen Eingebung folgt, und die allgemeine Gesetzmäßigkeit, der sie nicht entgeht, an deren beständiger Gegenwart sie aber zugleich die Begünstigungen ihrer eigenen Entfaltung, die sicheren Punkte findet, an denen sie ruhen, oder auf welche gestützt sie neue Wendungen versuchen kann. Und alle diese innere Organisation des Tonreichs ist durch eine physiologische Nothwendigkeit so bereits mit sinnlichen Gefühlen verbunden, daß um so mehr die Verknüpfung, welche erst die Kunst seinen Elementen gibt, jede bedeutungsvolle Form auch zum Gegenstand eines lebhaften ästhetischen Gefühls macht.

Gewiß also kann die Musik weder ein bestimmtes Element der Sittlichkeit, noch ein concretes Ereigniß oder einen besonderen Gegenstand darstellen; sie gibt statt ihrer aller nur Figuren von Tönen, aber sie trägt auf diese Figuren den Gefühlswerth über, den für uns der Inhalt hat, an welchen sie erinnern, und nur durch diese Symbolik erscheint sie schön. Nicht die Gerechtigkeit, wohl aber die unverrückbare Consequenz des Handels, die ihr formelles Symbol ist, läßt sich musikalisch darstellen, nicht das bestimmte unablässige Streben des menschlichen Gemüths nach irgend einem Ziel, wohl aber der Wechsel von Anspannung und Ermüdung und die beständige Rückkehr zu demselben sich doch immer steigernden Aufschwung; nicht Wohlwollen und Hoffnung, aber das nachgiebige Eingehen auf Umstände, die der ursprünglichen Richtung der Entwicklung fremdartig, nun doch harmonisch von ihr aufgenommen und verklärt werden; nicht eine Pflanze, nicht ein Thier läßt sich in Tönen malen, aber wohl die Stetigkeit, Kraft, Elasticität und Mannichfaltigkeit ihrer Erscheinung. Alle diese Formen des Daseins gewähren uns lebhaft, obgleich empirisch unbestimmte, nicht wieder ausschließlich auf einzelne Objecte zu deutende Gefühle. Aber gerade in ihnen, die der Verf. verwirft, glauben wir die wesentlichste Eigenthümlichkeit der Musik zu finden. Die zeichnenden Künste und die Poesie fesseln unsere Einbildungskraft an bestimmte Gestalten der wirklichen Welt. Gewiß ist nun gerade diese Wirklichkeit mit der Anordnung dieser ihrer Umstände für uns die unentbehrliche Grundlage zur Gewinnung der wesentlichsten Güter. Aber es bleibt uns doch die Sehnsucht, die Mannichfaltigkeit und Kraft der geistigen Regsamkeit anzuschauen und zu genießen, so wie sie an sich selbst ist vor aller Beziehung auf besondere und beschränkte Objecte ihres Handelns; es bleibt das Verlangen, uns in das Innere der Erscheinungen zu versetzen, deren Formen keine Aehnlichkeit mit den Lebensbedingungen unserer eigenen Gattung, und deren Zwecke nichts mit den unsrigen gemein haben. Die Musik löst diese Aufgabe, indem sie uns eben jenes Dynamische der Regsamkeit an sich zwar in unendlich mannichfaltiger Thätigkeit, aber gebahrend mit einem Material darstellt, das an sich ohne Bedeutung, sich eben nur als Substrat geltend macht, an welchem die Fülle des mannichfaltigen Lebens sich äußern kann. So ist jede Musik eine unendliche Allegorie; ohne etwas Bestimmtes darzustellen, erinnert sie an unzählige Bilder des Geschehens und Strebens, und gewährt uns ein Versenken in die schaffende Kraft, wie sie sich regt, noch ehe sie an der vollendeten Schöpfung bestimmter Gattungen der Dinge und bestimmter Ordnungen der Umstände eine Schranke für die Freiheit ihrer weiteren Entwicklung gefunden hat. Hierin liegt ebensowohl der Grund der mächtigen Erhebung, welche sie stets in dem Gemüthe hervorbringen wird, als die Erklärung für die kraftlose, dem wirklichen Leben und seinen praktischen Zielen abgewendete Entnervung, die ih-

re ausschließliche populäre Cultur zum großen Theil in unserer Zeit mitverschuldet hat.

Die Aufgabe der Specialästhetiken einzelner Künste würde es sein, zu zeigen, wie in den verschiedensten Weisen sich doch überall diese Figuren wiederfinden, an welche sich neben dem Werthe des erkennbaren Gedankeninhaltes die Schönheit der Kunstwerke knüpft. Die Musik dürfte mit der Architectur allein vielleicht in Bezug auf die Ergiebigkeit der hierher gehörigen Betrachtungen wetteifern können, und dem Verf. dieser Schrift würden wir sehr dankbar sein müssen, wenn er die scharfsinnige und eingehende Untersuchung, die er hier dem allgemeinen Standpunkte der Musik zugewandt hat, zu dem Versuch einer ästhetischen Verwerthung und Erläuterung der in der musikalischen Technik anerkannten einzelnen Formen ausdehnte.

H. Lotze.