

Ueber den subjektiven Eindruck der Musik und
seine Stellung in der Aesthetik I
Dokumente und Material zu Eduard Hanslicks
Ästhetik-Traktat „Vom Musikalisch-Schönen“
Oesterreichische Blätter für Literatur und Kunst
Herausgegeben von Leopold Schweitzer

Eduard Hanslick

25. Juli 1853

1 Oesterreichische Blätter für Literatur und Kunst. Montag, den 25. Juli 1853. No 30.

Erachten wir es gleich als Prinzip und erste Aufgabe der musikalischen Aesthetik, daß sie die usurpirte Herrschaft des Gefühls unter die berechtigte der Schönheit stelle, so behaupten doch die affirmativen Aeüßerungen des Fühlens im praktischen Musikleben eine zu auffallende und wichtige Rolle, um durch bloße Unterordnung abgethan zu werden.

Nachdem nicht das Gefühl, sondern die Phanta, als Thätigkeit des reinen Schauens, das Organie ist, aus welchem und für welches alles Kunstschöne entsteht, so erscheint auch das musikalische Kunstwerk als ein von unserm Fühlen nicht bedingtes, spezifisch ästhetisches Gebild, das die wissenschaftliche Betrachtung abgelöst von dem psychologischen Beiwerk seines Entstehens und Wirkens in seiner inneren Beschaffenheit erfassen muß. In der Wirklichkeit erweist sich aber dies begrifflich von unserem Fühlen unabhängige, selbstständige 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 Thätigkeit der Phantasie, nicht so zu reinem Metall ausgeschieden sein, wie sie in dem fertigen, unpersönlichen Kunstwerk vorliegt, — vielmehr wirkt sie dort stets in enger Wechselbeziehung mit Gefühlen und Empfindungen. Das Fühlen wird somit vor und nach der Schöpfung des Kunstwerks, 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 Kunstwerks annehmen, daß sie bald hoch, bald mäßiger fluthen wird, nie aber bis zum überwältigenden Affekte, der das künstlerische Hervorbringen vereitelt, daß die klare Besinnung hierbei wenigstens gleiche Wichtigkeit behauptet mit der Begeisterung, — dies 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 fugirte oder kontrapunktische Sätze, in welchen wir abmessend Note gegen Note halten, das fließendste Rondo, die melodiöseste Arie erfordert, wie es unsere Sprache bedeutsam nennt, ein „Ausarbeiten“ ins Kleinste. Die Thätigkeit des Komponisten ist eine in ihrer Art plastische und jener des bildenden Künstlers vergleichbar. Eben so wenig als dieser darf der Tondichter mit seinem Stoff unfrei verwachsen sein, denn gleich ihm hat er ja sein (musikalisches) Ideal objektiv hinzustellen, zur reinen Form zu gestalten.

Das dürfte von vielleicht übersehen Rosenkranz 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? Der Grund Rosenkranz Psychologie, 2. Aufl. S. 60. liegt, — außer den allgemeinen Bedingungen, welche Frauen von geistigen Hervorbringungen ferner halten — eben in dem plastischen Moment des Komponirens, das eine Entäußerung der Subjektivität nicht minder, wenn gleich in verschiedener Richtung erheischt, als die bildenden Künste. Wenn die Stärke und Lebendigkeit des Fühlens wirklich maßgebend für das Tondichten wäre, so würde der gänzliche Mangel von Komponistinnen neben so zahlreichen Schriftstellerinnen und Malerinnen schwer zu erklären sein. Nicht das Gefühl komponirt, sondern die speziell musikalische, künstlerisch geschulte Begabung. Ergötzlich klingt es daher, wenn F. L. die „meisterhaften Andantes“ Schubart des Komponisten ganz ernsthaft als eine na Stanztürliche „Folge seines gefühlvollen Herzens“ darstellt „Schubart Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst 1806. oder Christian versichert „ein leutseliger, zärt Rollelicher Charakter mache uns geschickt, langsame Sätze zu Meisterstücken zu bilden.“ „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. Gesetzt selbst, ein starkes, bestimmtes Pathos erfüllte ihn gänzlich, so wird dasselbe Anlaß und Weihe manches Kunstwerks werden, allein, — wie wir aus der Natur der Tonkunst wissen, welche einen bestimmten Affekt darzustellen weder die Fähigkeit nach den Beruf hat, — niemals dessen Gegenstand.

Ein inneres Singen, nicht ein inneres Fühlen treibt den musikalisch Talentirten zur Erfindung eines Tonstücks. Es ist Regel, daß die Komposition reinerdacht wird, und ihr Charakter kein musikalisch Ergebniß der persönlichen Gefühle des Komponisten ist. Nur ausnahmsweise extemporirt dieser die Melodien als Ausdruck eines bestimmten, ihn eben erfüllenden Affektes. Der Charakter dieses Affektes, einmal vom Kunstwerk aufgesogen, interessirt aber sodann nurmehr als musikalische Bestimmtheit, als Charakter des Stücks, nicht mehr des Komponisten.

Wir haben die Thätigkeit des Komponirens als ein Bildenaufgefaßt; als solches ist sie wesentlich ob. Der Tonsetzer formt ein selbstständiges objektiv 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 der Komponisten: Sentimentalität, Energie, Nettigkeit, sich durch die konsequente Bevorzugung gewisser Tonarten, Rhythmen, Uebergänge recht wohl nach den allgemeinen Momenten abdrücken, welche die Musik wiederzugeben fähig ist. Was der gefühlvolle und was der geistreiche Komponist bringt, der graziöse oder der erhabene, ist zuerst und vor Allem Musik (objektives Gebilde).

Prinzipiell untergeordnet bleibt das subjektive Moment immer, nur wird es nach Verschiedenheit der Individualität in ein verschiedenes Größenverhältniß zu dem objektiven treten. Man vergleiche vorwiegend subjektive Naturen, denen es um Aussprache ihrer gewaltigen oder sentimental Innerlichkeit zu thun ist, (Beethoven, Spohr) im Gegensatz zu klar Formenden, (Mozart, Mendelssohn). Ihre Werke werden sich von einander durch unverkennbare Eigenthümlichkeiten unterscheiden, und als Gesamtbild die Individualität ihrer Schöpfer abspiegeln, doch wurden sie alle, die einen wie die andern, als selbstständiges Schöne, rein musikalisch um ihretwillen erschaffen, und erst innerhalb der Grenzen dieses künstlerischen Bildens mehr oder weniger subjektiv ausgestattet. Ins Extrem gesteigert, läßt sich daher wohl eine Musik denken, welche bloß Musik, aber keine, die bloß Gewäre, fühl

Nicht das thatsächliche 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 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 irgend einem Thema sagen: es klingt stolz oder trübe, nicht aber: es sei ein Ausdruck der stolzen oder trüben Gefühle des Komponisten. Noch ferner liegen dem Charakter eines Tonwerkes die sozialen und politischen Verhältnisse, welche seine Zeit beherrschten. Jener musikalische Ausdruck des Themas ist nothwendige 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 zunächst eine lediglich historische oder biographische Thatsache. Die ästhetische Betrachtung kann sich auf keine Umstände stützen, die außerhalb des Kunstwerkes selbst liegen.

So gewiß die Individualität des 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 Styls. Irrig ist deshalb Ableitung der verschiednen musikalischen Schreibarten aus „den Verschiedenheiten zu denken,“ wornach der Styl 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 affektirt ist.“ („Theorie.“ der Musik 1777. S. 23.)

Wir möchten den Styl in der Tonkunst von Seite seiner musikalischen Bestimmtheiten aufgefaßt wissen, als die vollendete Technik, wie sie im Ausdruck des schöpferischen Gedankens als Gewöhnung erscheint. Der Meister bewährt „Styl“ indem er die klar erfaßte Idee verwirklichend, alles Kleinliche, Unpassende, Triviale wegläßt und so in jeder technischen Einzelheit die künstlerische Haltung des Ganzen übereinstimmend wahrt. Mit (Vischer Aesthetik §. 527) würden wir das Wort „Styl“ auch in der Musik absogebrauchen und, absehend von den historischen oder individuellen Eintheilungen, sagen: Dieser Komponist hat Styl, in dem Sinne als man von Jemand sagt, er hat Charakter.

Die architektonische Seite des musikalisch Schönen tritt bei der Stylfrage recht deutlich in den Vordergrund. Eine höhere Gesetzlichkeit, als die der bloßen Proportion, wird der Style 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 styllos eine Kadenz, oder Modulation, welche als Inkonsequenz aus der einheitlichen Durchführung des Grundgedankens abspringt. Einen äußerst richtigen Blick hat bewährt, als er in einigen in Nügelinstrumentalwerken von „Styllosigkeiten“ Mozart nachwies und dabei nicht vom Charakter des Komponisten, sondern von objektiv musikalischen Bestimmungen ausging, freilich ohne

den Begriff selbst zu erklären oder zu begründen.

In der Komposition eines Musikstückes findet daher eine Entäußerung des eigenen, persönlichen Affektes nur insoweit Statt, als es die Grenzen einer vorherrschend objektiven, formenden Thätigkeit 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 desselben. Daß für den philosophischen Begriff das komponirte 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 des Gefühls, das ihn eben beherrscht, unmittelbar durch sein Instrument zu befreien und in seinen Vortrag das wilde Stürmen, das sehnliche Ausbrennen, die heitere Kraft und Freude seines Innern zu hauchen. Schon das körperlich Innige, das durch meine Fingerspitzen die innere Bebung unvermittelt an die Saite drückt oder den Bogen reißt, oder gar im Gesange selbsttönend wird, macht den persönlichsten Erguß der Stimmung im 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 einem unaufhaltsamen Flug; der Komponist für das Bleiben, der Spieler für den erfüllten Augenblick. Das Tonwerk wird geformt, die Aufführung erleben wir. So liegt denn das Gefühlsentäußernde und erregende Moment der Musik im Reproduktionsakt, welcher den elektrischen Funken aus dunklem Geheimniß lockt und in das Herz der Zuhörer überspringen macht. Freilich kann der Spieler nur das bringen, was die Komposition enthält, allein diese erzwingt wenig mehr als die Richtigkeit der Noten. „Der Geist des Tondichters sei es ja nur, den der Spieler errathe und offenbare“ — wohl, aber eben diese Aneignung im Moment des Wiederschaffens ist sein, des Spielers, Geist. Dasselbe Stück belästigt oder entzückt, je nachdem es zu tönender Wirklichkeit belebt wird. Es ist wie derselbe Mensch, einmal in seiner verklärendsten Begeisterung, das andermal in mißmuthiger Alltäglichkeit aufgefaßt. Die künstlichste Spieluhr kann das Gefühl des Hörers nicht bewegen, doch der einfachste Musikant wird es, wenn er mit voller Seele bei seinem Liede ist.

Zur höchsten Unmittelbarkeit befreit sich die Offenbarung eines Seelenzustandes durch Musik, wo Schöpfung und Ausführung in Einen 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 censurfreie Sprechen, dies entfesselte Sichselbstgeben mitten in strengem Bannkreise je an sich selbst erlebt hat, der wird ohne Weiters wissen, wie da Liebe, Eifersucht, Wonne und Leid unverhüllt und doch unfahndbar hinausrauschen aus ihrer Nacht, ihre Feste feiern, ihre Sagen singen, ihre Schlachten schlagen, bis der Meister sie zurückruft, beruhigt, beunruhigend.

Durch die entbundene Bewegung des Spielers theilt sich der Ausdruck des Gespielten dem Hörer mit. Wenden wir uns zu diesem.

Wir sehen ihn von einer Musik ergriffen, froh oder wehmüthig bewegt, weit über das bloß ästhetische Wohlgefallen hinaus im Innersten emporgetragen oder erschüttert. Die Existenz dieser Wirkungen ist unläugbar, wahrhaft und echt, oft die höchsten Grade erreichend, zu bekannt endlich, als daß wir ihr ein beschreibendes Verweilen widmen dürften. Es handelt sich hier nur um zweierlei: worin im Unterschied von andern Gefühlsbewegungen der spezifische Charakter dieser Gefühlserregung durch Musik liegt? und wieviel von dieser Wirkung ästhetisch sei?

Müssen wir auch das Vermögen, auf die Gefühle zu wirken, allen Künsten aus-

nahmslos zuerkennen; so ist doch der Art und Weise, wie die Musik ausübt, etwas Spezifisches, nur ihr Eigenthümliches nicht abzusprechen. Musik wirkt auf den Gemüthszustand rascher und intensiver, als irgend ein anderes Kunst schöne. Mit wenigen Akorden können wir einer Stimmung überliefert sein, welche ein Gedicht erst durch längere Exposition, ein Bild durch anhaltendes Hineindenken erreichen würde, obgleich diesen beiden, im Vortheil gegen die Tonkunst der ganze Kreis der Vorstellungen dienstbar ist, von welchen unser Denken die Gefühle von Lust oder Schmerz abhängig weiß. Nicht nur rascher, auch unmittelbarer und intensiver ist die Einwirkung der Töne. Die andern Künste überreden, die Musik überfällt uns. Diese ihre eigenthümliche Gewalt auf unser Gemüth erfahren wir am stärksten, wenn wir uns in einem Zustand größerer Aufregung oder Herabstimmung befinden.

In Gemüthszuständen, wo weder Gemälde, noch Gedichte, weder Statuen noch Bauten mehr im Stande sind, uns zu theilnehmender Aufmerksamkeit zu reizen, wird Musik noch Macht über uns haben, ja gerade heftiger als sonst. Wer in schmerzhaft aufgeregter Stimmung Musik hören oder machen muß, dem schwingt sie wie Essig in der Wunde. Keine Kunst kann da so tief und scharf in unsere Seele schneiden. Form und Charakter des Gehörten verlieren ganz ihre Bedeutung, sei es nächstgrübes 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 mit Zauberaugen glühend an die Nerven unseres ganzen Leibes rückt. Briefwechsel, 3. Bd. S. 332.

Als in hohem Alter noch einmal die Goethewalt der Liebe erfuhr, da erwachte in ihm zugleich eine nie gekannte Empfänglichkeit für Musik. Er schreibt über jene wunderbaren Marienbader Tage (1823) an : „Die ungeheure Gewalt der Musik auf mich Zelter in diesen Tagen! Die Stimme der Milder, das Klangreiche der Szymanowska, ja sogar die öffentlichen Exhibitionen 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 Antheil nervöser Aufregung in dieser Erscheinung zu erkennen, schließt Goethe mit den Worten: „Du würdest mich von einer krankhaften Reizbarkeit heilen, die denn doch eigentlich als die Ursache jenes Phänomens anzusehen ist.“ Diese Beobachtungen müssen uns schon aufmerksam machen, daß in den musikalischen Wirkungen auf das Gefühl ein fremdes nicht rein ästhetisches Element mit im Spiele sei. Eine rein ästhetische Wirkung wendet sich an die volle Gesundheit des Nervenlebens, und zählt auf kein krankhaftes Mehr oder Weniger desselben.

Die intensivere Einwirkung der Musik auf gesunde und ihre alleinige Einwirkung auf krankhafte Nervensysteme vindiziert ihr in der That einen Machtüberschuß vor den anderen Künsten. Wenn wir aber die Natur dieses Machtüberschusses untersuchen, so erkennen wir, daß er ein qualitativer sei und daß die eigenthümliche Qualität auf physiologischen Bedingungen ruhe. Der sinnliche 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 Seite ihres gegenstandlosen Formenspiels die sinnlichste Kunst, zeigt in dieser geheimnißvollen Vereinigung zweier Gegensätze ein lebhaftes Assimilationsbestreben mit den Nerven, diesen nicht minder räthselhaften Organen des unsichtbaren Telegraphendienstes zwischen Leib und Seele.

(Schluß folgt.)