

Zur Aesthetik der Tonkunst
Der Kritiker in der Kritik: Die Rezensionen zu Eduard
Hanslicks Traktat „
“ (1854–1857)
Oesterreichische Blätter für Literatur und Kunst
Herausgegeben von Leopold Schweitzer

Robert von Zimmermann

20. November 1854

1 Oesterreichische Blätter für Literatur und Kunst. Mon-
tag, den 20. November 1854. No. 47.

Es gibt wenig Partien, die für den Aesthetiker dorniger wären als die Aesthetik der Tonkunst. In keiner andern Kunst scheint die Kenntniß des Technischen so unentbehrlich und ist doch zugleich nur von so Wenigen und zumeist nur von Solchen, die Musiker vom Fach sind, zu erlangen. In keiner andern zugleich scheint andererseits das Verständniß so nahe zu liegen und oft von Leuten besessen zu werden, denen wir sonst nur einen niederen Grad von Bildung zutrauen. Daher der seltsame Umstand, daß wir die Musik von den Aesthetikern bald als die höchste gepriesen, bald als die niederste aller Künste herabgesetzt sehen. Im Allgemeinen stellen sich auf jene Seite die Musiker vom Fach, die Dilettanten, die in keiner andern Kunst so zahlreich sind und der größte Theil der Laien; auf diese Seite der größere Theil der Aesthetiker vom Fach. Die Erscheinung ist zu auffallend, um nicht Aufmerksamkeit zu verdienen. Eine tief durchgreifende Vorstellung von der Natur der Musik muß Ursache daran sein und je nachdem diese von Verschiedenen hoch, oder niedrig angeschlagen wird, die Werthschätzung der Tonkunst bestimmen.

Der Philosoph, der selbst nicht Tonkünstler ist, kann in solchem Streit nicht vorsichtig genug auftreten. Haben wir doch selbst, unter den Herbart neuen großen Denkern den einzigen musikalisch nicht bloß Gebildeten, sondern Gelehrten, sich über Musik stets nur mit Vorbehalt der Zurücknahme aussprechen hören. An hat es uns stets eine anerken Hegelnenswerthe Bescheidenheit geschienen, daß er von der Musik redend sein „geringes Bewandertsein“ darin hervorhebt und „sich im Voraus entschuldigt, wenn er sich nur auf allgemeinere Gesichtspunkte und einzelne Bemerkungen beschränke,“ auch am Schluß des Abschnitts über die Musik seine Betrachtungen nur für aus der Musik „heraus gehört“ und die allgemeinen Gesichtspunkte für „abstrahirt“ ausgibt. In der That, wo selbst das „absolute Wesen“ so gedämpft auftritt, darf das „nichtabsolute“, ohne Zagen seine Schüchternheit eingestehen.

Nur mit diesem Vorbehalt entschließen wir uns, Dr. uns sehr werthvoll dünkende Schrift Hanslick's vom Standpunkt eines nicht musikalischen Beurtheilers mit unsern Bemerkungen zu begleiten.

Der Verfasser, den Lesern dieser Blätter durch seine geistvollen Musikkritiken längst bekannt, hat auch Bruchstücke dieser Schrift in denselben bereits veröffentlicht. Sie haben nicht verfehlt, Aufmerksamkeit zu erregen. Man fand darin große

Schärfe der Auffassung, entschiedenen Kampf gegen liebgewordene Vorurtheile, insbesondere gegen eine allgemein verbreitete Meinung, die das Wesen der Musik in den Ausdruck von Gefühlen setzt. Diese Aufsätze hat der Verfasser in seinem Schriftchen gesammelt, durch neue vermehrt und ergänzt, so daß sie nun ein zusammenhängendes Ganzes bilden, das die wichtigsten Fragen der musikalischen Aesthetik bespricht, ohne Anspruch zu machen eine Aesthetik der Tonkunst zu sein. Er nennt es bescheiden nur einen „Beitrag zur Revision der Aesthetik der Tonkunst“, aber es ist kein Zweifel, daß, wenn seine Ansichten die richtigen sind, die ganze Aesthetik der Tonkunst sich umgestalten müßte.

Die Hauptfrage, die den Verfasser beschäftigt, ist die nach Zweck und Inhalt der Musik. Er bestimmt beide negativ: „Gefühle sind weder Zweck noch Inhalt der Musik.“ Das Schöne hat überhaupt keinen Zweck, denn es ist bloße Form, welche wohl mit beliebigem Inhalt erfüllt und dadurch zu den verschiedensten praktischen Zwecken verwandt werden kann, aber an sich keinen andern hat, als, wenn man so sagen soll, sich selbst. Wenn aus seiner Betrachtung angenehme Gefühle für den Betrachter entstehen, so gehe diese das Schöne als Solches nichts an. Ich kann wohl dem Betrachter Schönes vorführen in der bestimmten Absicht, daß er an seiner Betrachtung Vergnügen finden möge, aber diese Absicht hat mit der Schönheit des Vorgeführten selbst nichts zu thun. Das Schöne ist schön und bleibt schön, auch wenn es keine Gefühle erzeugt, ja auch wenn es weder geschaut noch betrachtet wird. Denn das Schöne beruht auf sich gleich bleibenden Verhältnissen. Wo gewisse Verhältnisse stattfinden, ist Schönheit, wo die entgegengesetzten, Häßlichkeit, wo disparate, weder jene noch diese vorhanden. Diese Verhältnisse sind unter allen Umständen dieselben. Ewig werden Farbenzusammenstellungen wie: Roth und Grün, Blau und Orange, Violett und Gelb gefallen; solche dagegen wie: Roth und Blau, Gelb und Orange u. s. w. mißfallen. Grundton und Terz werden immer ein gefälliger, Grundton und Sekunde, Grundton und Septime ein mißfälliges Verhältniß darstellen, jene schön, diese häßlich genannt werden. Diese Verhältnisse sind objectiv, wenn auch ihre Erkenntnisquelle zunächst subjektiv die allgemeine Wahrnehmung des unbedingten, d. i. weder durch die Rücksicht der Nützlichkeit, noch der Annehmlichkeit, noch der Sittlichkeit, sondern einzig und allein durch ihre Betrachtung hervorgerufenen Gefallens oder Mißfallens ist. Ihr Stattfinden würde den Gegenstand, an dem sie stattfinden, zum schönen oder häßlichen machen, auch wenn kein Beschauer vorhanden wäre; ihr Inbegriff bildet eine Welt von Formen, die gleichviel ob wirklich oder unwirklich, mit reelem oder Gedankeninhalt erfüllt oder nicht, angeschaut oder nicht, das Schöne an sich, das objectiv Schöne

Es thut nichts zur Sache, daß der Verfasser den Akt der Betrachtung des objectiv Schönen mit Vischer Anschauung, das Vermögen desselben Phantasie nennt, da er doch nichts als die rein intellektuelle Auffassung dieser Verhältnisse von Seiten des Beschauers meint, durch welche das interessenlose ästhetische Urtheil des Beifalls oder Mißfallens herbeigeführt wird. Gefährlich bleibt aber die Benennung deshalb, weil unter „Anschauung“ im Hegelschen Sinn die „Wahrnehmung des Unendlichen im Endlichen“, unter Phantasie das Vermögen dieser Wahrnehmung verstanden, damit also zugleich auf einen bestimmten und zwar den einzigen Inhalt des Schönen hingedeutet wird, was die wichtige Erkenntnis, daß das Schöne bloße Form sei, wieder aufhebt. Es ist dies das bedenkliche Dilemma, in welches alle spekulative Aesthetik und namentlich der scharfsinnige und geistreiche geräth, daß sie Vischer einerseits das Schöne richtig in die Form setzt, andererseits die Form nur schön heißt, wenn sie zugleich einen bestimmten Inhalt nämlich das Unendliche, das Absolute, die Idee hat. Beides vereint widerspricht sich. Das Schöne ist entweder bloße Form und dann ist der Inhalt ästhetisch (nicht ethisch) gleichgiltig, oder das Schöne ist nur ein bestimmter einziger Inhalt und dann ist es stofflich, nicht formell, schön durch das was, nicht durch die Art wie es ist, eine Behauptung, die doch gerade aufs Lebhafteste

ablehnt. Es ist dies Vischer ein Hauptpunkt, auf welchem der natürliche ästhetische Takt mit dem Prokrustesbett des Systems in Konflikt kommt. Zum Glück trägt ersterer gewöhnlich, wie auch bei unserm Verfasser, den Sieg davon.

Der Verf. kämpft kräftig gegen das Vorurtheil, daß musikalische Schönheit in der Erzeugung von Gefühlen bestehe. Die Musik, sagt er, flüstert, stürmt und rauscht; „das Lieben und Zürnen aber trägt nur unser eigenes Herz in sie hinein.“ (S. 13.) „Sie stellt keine Gefühle dar, da die Bestimmtheit der Gefühle von konkreten Vorstellungen und Begriffen nicht getrennt werden kann, welche außerhalb des Gestaltungsreiches der Musik liegen. Einen Kreis von Ideen hingegen kann die Musik mit ihren eigensten Mitteln reichlich darstellen. Dies sind unmittelbar alle diejenigen, welchen auf hörbare Veränderungen der Zeit, der Kraft, der Proportionen sich beziehen, also die Idee des Anschwellenden, des Absterbenden, des Eilens, Zögerns, des künstlich Verschlungenen, des einfach Begleitenden u. dgl. m. (S. 14.) „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.“ Bis hieher sind wir mit dem Verfasser vollkommen einverstanden. Die musikalischen Ideen sind Melodien, Tonfolgen, deren Theile bestimmte Verhältnisse haben, die um ihrer selbst willen gefallen. Ueberflüssig erscheint uns, daß, wie der Verfasser fortfährt, diese reinen Tonverhältnisse noch etwas Anderes als sich selbst zur Erscheinung bringen, z. B. „bis zur Ahnung des Absoluten steigen.“ Das Absolute ist kein Tonverhältniß und also dünkt uns, auch nicht musikalisch. Soll es musikalisch dargestellt werden, so kann dies schwer und nur dadurch geschehen, daß Töne, Rhythmen gebraucht werden, die durch Ideenassoziation den Begriff des Erhabenen und so des Absoluten erwecken, als mittelbar, nicht unmittelbar durch Töne. Die Ideenassoziation kann freilich weit gehen und so im Rothgelb „anmuthige Würde,“ Rosenkranz im Violett „philisterhafte Freundlichkeit,“ in diesem Ton dies, in jenem Jenes erblicken. Der Verfasser nennt dies richtig kein eigentliches „Ausdrücken“ oder „Darstellen“, sondern einen „physiologisch-psychologischen Zusammenhang mit Bestimmtheiten dieser Gefühle,“ der, wenn wir die Untersuchung fortsetzen uns wieder auf gewisse Analogien im Rhythmus, im obigen Beispiel der Schnelligkeit der Schwingungen führt, die z. B. zwischen Roth als der Farbe mit der größten Schwingungsanzahl und der raschen Bewegung der Freude stattfindet. Wie tief der Verfasser dies erkennt, zeigen die Beispiele S. 18 aus Beethos Ouverture zum Prometheus. Manchen Gefühlsenthusiasten wird es wie kaltes Wasser überlaufen, wenn er hört, daß er es hier statt mit himmelstürmenden Gefühlen, bloß mit Rhythmen, Symmetrien und korrespondirenden Tonfolgen zu thun hat. Der Aesthetiker aber wird es dem Verfasser danken, daß er einen Laienvorurtheil einmal als Musiker gründlich zerstört. Er sagt mit Recht, wenn die Musik Gefühle darstellen muß, „das ganze Gebiet der Figuralmusik fiele dann weg. Müssen aber große historisch, wie ästhetisch begründete Kunstgattungen ignoriert werden, um einer Theorie Haltbarkeit zu erschleichen, dann ist diese falsch. Ein Schiff muß untergehen, sobald es auch nur Ein Leck hat.“ S. 19. Den Hauptgrund dieser falschen Gefühlstheorie setzt der Verfasser in die Nichtachtung der Instrumentalmusik. „Nur sie ist die reine absolute Tonkunst; was sie nicht kann, von dem darf nie gesagt werden, die Musikkönne es.“ Es versteht sich, daß, die menschliche Stimme, so lange sie nicht Worte, bloß Tönesingt, hier mit zu den Instrumenten müßte gerechnet werden. Vocal- und Instrumentalmusik stehen einander nur wie begleitende und selbstständige Musik gegenüber. Und nun bedenke man, daß selbst Goethe seinen Meistersagen läßt: „Das Instrument sollte nur die Stimme begleiten; denn Melodien, Gänge und Läufe ohne Wort und Sinn schienen ihm Schmetterlingen oder schönen bunten Vögeln ähnlich zu sein die in der Luft vor unsern Augen herumschweben, die wir allenfalls haschen und uns zueignen möchten, da sich der Gesang dagegen, wie ein Genius gegen Himmel hebt und das bessere sich in uns ihn zu begleiten anreizt.“ (S. W. XVIII. S. 204). Bedenken wir, daß also ein

selbst die begleitende Musik, Goethe die dadurch, daß ihr Text Worte enthält, schon gar nicht reine Musik mehr ist, als die eigentliche Musik ansah, und man wird sich nicht wundern, wenn das richtige Verlangen, das an die Worte gestellt wird, bestimmte Vorstellungen und Begriffe zu erwecken, an die Musik wenigstens in der Form bestimmter Gefühle gestellt wird. Diese falsche Auffassung bekämpft der Verfasser mit allem Nachdruck, den ein zäh gewordenes Vorurtheil erfordert. Am wichtigsten wird der Streit bei der Oper. „Das gleichmäßige Genügen an die musikalischen und dramatischen Anforderungen gilt 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 Concediren 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 Ueberschreiten oder Nachgeben zwingt, macht, daß die Oper wie ein konstitutioneller Staat auf einem steten Kampfe zweier berechtigter Gewalten ruht. 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 dramatische Prinzip einander nothwendig durchschneiden. Nur sind die beiden Linien lang genug, um dem menschlichen Auge eine beträchtliche Strecke hindurch parallel zu scheinen“. Das ist einmal ein ehrliches Wort, das doppelt angenehm überrascht von einem Mann ausgesprochen, den Niemand der Feindschaft gegen die neue deutsche Musik beschuldigen wird. Der Verfasser nennt eine „spezifisch dramatische Tendenz“ wie die Richard Wagner's offen eine Verirrung. Die Oper, sagt er, „ist vorerst Musik, nicht Drama“. Aus selbem Grund stellt er sich auch in dem berühmten Gluckstreit nicht unbedingt auf Glucks Seite. „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 nothwendig bis zum rein gesprochenen Drama zurückkommen, womit man wenigstens den Beweis hat, daß die Oper wirklich unmöglich ist, wenn man nicht dem musikalischen Prinzip die Oberherrschaft in der Oper einräumt.“ Uns scheint, der Verfasser hätte kürzer noch sagen können: die Oper gehört gar nicht mehr in die Aesthetik der Tonkunst. Es ist überhaupt ein Fehler, der in der Verkennung der ersten ästhetischen Prinzipien seinen Sitz hat, von jeder Kunst Alles zu verlangen, was die andere besitzt. Die Forderung einer dramatischen Musik entspringt aus dem Dasein einer dramatischen Poesie. Mit demselben Grund müßte es auch eine epische Musik geben. Die Liebe zum Parallelismus in den Künsten, die daraus entspringt, weil man eigentlich nur eine Kunst in allen finden will, der Hang zum Schematischen, der dahin geführt hat, die Genre- mit der dramatischen, die historische mit der epischen, die Landschaftsmalerei mit der lyrischen Poesie zu vergleichen, diese Sucht zu verwischen, was seiner Natur nach disparat ist, hat auch diese Konfusion der Begriffe veranlaßt. Die wahre Wurzel des Irrthums sitzt in dem Streben, alles Schöne auf ein Prinzip zurückführen zu wollen. Das Schöne liegt aber in Verhältnissen, und diese sind nicht Eines, sondern Viele. Für das Verhältniß der Töne gelten andere Gesetze als für das der Farben, für diese wieder andere als für die Worte u. s. w. Was in Tönen schön ist, kann gar nicht auf Farben angewendet werden und umgekehrt. Die Begriffe: lyrisch, episch, dramatisch, die von der Poesie gelten, haben für reine Tonverhältnisse gar keinen Sinn. Oder warum sollte z. B. eine Tonart dramatischer sein als die andere? Entweder also man erkläre die Oper für ein rein musikalisches Kunstwerk und leiste dann auf ihre dramatische Natur, als der Musik gar nicht zugehörig, geradezu Verzicht, oder man rette ihren dramatischen Charak-

ter, indem man aufhört sie als reines Tonwerk zu betrachten. Ein Drittes gibt es nicht. Die Oper ist eben nicht Werk einer einfachen Kunst, sondern des Zusammenwirkens aller Künste. Poesie, Musik, Tanz, bildende Kunst, alle wirken zusammen. Jenachdem die Musik oder die Poesie vorwiegt, nennen wir sie dramatisches Tonwerk oder musikalisches Drama. Der Streit der Gluckisten und Piccinisten ist nicht zu entscheiden, weil sein Objekt an sich gar nicht besteht. Wo der Ausdruck „dramatisch“ von Tonverhältnissen gar nicht gebraucht werden kann, hat der Streit über die Bevorzugung der Worte oder der Musik eben nur die Bedeutung eines Mehr oder Minder. Vom rein musikalischen Standpunkt handelt es sich eben nur um Töne. Dès qu'on admet le chant, il faut l'admettre le plus beau possible, zitiert der Verfasser aus La Harpe und der Piccinianer hat Recht. Erst vom Standpunkte der Oper als keines rein musikalischen, sondern eines zusammengesetzten Kunstwerkes handelt es sich darum, daß der musikalische Theil in Rhythmik und Tonart dem Text nicht allzugreulich widerspreche, daß ein Trinklied z. B. nicht in langsamen Rhythmen und ein Trauergesang nicht im Zweivierteltakt einherbrause. Dann tritt der „Kampf“ ein, von dem der Verfasser spricht, weil mehrere Künste zusammenwirken, deren jede an sich gleich berechtigt ist. Keine ordnet sich freiwillig der andern unter, sondern jede verlangt in ihrer Eigenthümlichkeit geduldet zu werden. Von der Oper verlangen, daß sie dramatisch sei, wie es das Drama ist, heißt sie eben so gut aufheben, als wenn man vom Drama verlangte, es solle musikalisch sein, wie es die Oper ist. Mißverständene Begriffe vom Drama der Alten sind der historische, mißverständene Begriffe von der Einheit der Kunst der philosophische Quell dieser Irrthümer. Wenn das Drama der Alten von Musik begleitet war, so dürfen wir nicht vergessen, daß dies eben nur Begleitung, daß eine selbstständige im Sinn des Verfassers reine Instrumentalmusik den Alten so gut wie unbekannt war. Sie auf das Maß der Alten als bloße Begleitung beschränken, hieße ihre ganze selbstständige Entwicklung negiren, die musikalische Schönheit als rein vernichten, die Musik als einfache Kunst für sich aufheben wollen. Wir brauchen bloß an Fr. Schlegels Alarkos, an die Opertragödien Z. Werners und ähnliche Geburten der Romantik zu erinnern. Die Einheit der Kunst sollte der Vielheit der Künste ein Ende machen. Das in der Kunst sich selbst anschauende Absolute kann sich nur auf einerlei Weise anschauen, die Vielheit der Künste gehört nur dem sinnlichen Scheine. Das Wesen der einen Kunst muß in jeder der Künste zu finden sein, denn in Allen ist es der eine Geist, der sich äußerlich darstellt. Daraus mußte nothwendig die entsetzlichste Verwirrung entstehen. Die Musik mußte malerisch, die Malerei musikalisch, die Plastik architektonisch, die Architektur plastisch, die Poesie alles dies werden, weil die eine Kunst, die Urmutter der Künste Alles sein mußte, was jeder ihrer Brüder für sich ist. Der Gipfel romantischer Kunst war folgerichtig die Oper, das Werk aller Künste, d. h. in ihrem Sinn der ganzen und vollen Kunst. Diese Zeit ist längst zu Grabe und doch spuckt sie noch immer fort in den übertriebenen Forderungen, die an die Oper gestellt werden. Nur soll sie, was dort als Repräsentantin der einen ganzen Kunst, jetzt bloß als Werk der reinen Musik leisten, d. h. zugleich musikalisch schön und dramatisch untadelhaft sein. Das Ungereimte dieser Forderung hat der Verfasser gründlich nachgewiesen.

Wir fragen mit ihm: welcher Natur ist nun das Schöne einer Tondichtung? und antworten mit ihm: „Es ist ein spezifisch Musikalisches,“ die Ausführung dieses Gedankens gibt der Verfasser mit solcher Klarheit und Einsicht, daß wir dem Leser diesen Abschnitt der Schrift besonders auf das Angelegentlichste empfehlen. So fremdartig es Vielen klingen wird, den „tiefen Inhalt“ der Musik zuletzt in bloße „Töne und ihre künstlerische Verbindung“ aufgelöst zu sehen, so wahr ist es und so schlagend sind die Gründe und Beispiele des geistreichen Verfassers. „Das Material, aus dem der Tondichter schafft und dessen Reichthum nicht verschwenderisch genug gedacht werden kann, sind die gesammten Töne mit der in ihnen ruhenden Möglichkeit zu verschiedener Melodie, Harmonie und Rhythmisirung. Unausgeschöpft und

unerschöpflich waltet vor Allem die Melodie, als Grundgestalt musikalischer Schönheit; mit tausendfachem Verwandeln, Umkehren, Verstärken bietet ihr die Harmonie immer neue Grundlagen; beide vereint, bewegt der Rhythmus, die Pulsader musikalischen Lebens, und färbt der Reiz mannigfaltiger Klangfarben. Frägt es sich, was mit diesem Tonmaterial ausgedrückt werden soll, so lautet die Antwort: „Musikalische Ideen!“

Vortrefflich! aber warum trübt der Verfasser diese richtige Erkenntniß gleich wieder durch eine überflüssige Konzession an eine falsche Aesthetik? „Die musikalische Idee“, sagt er richtig, „ist selbstständiges Schöne, ist Selbstzweck und keineswegs erst wieder Mittel oder Material zur Darstellung von Gefühlen und Gedanken, wenn sie gleich in hohem Grad jene symbolische, die großen Weltgesetze wieder spiegelnde Bedeutung besitzen kann, welche wir in jeder Kunstsphäre vorfinden“, d. h. welche eine gewisse Aesthetik darin vorzufinden glaubt. Ueber die Sphärenmusik, dünkt uns, ist unsere heutige Physik hinaus. Sie spuckt höchstens noch in den Köpfen derselben Naturphilosophen, von welchen auch jene Aesthetik herrührt. Die musikalische Idee braucht keine „Weltgesetze wiederzuspiegeln“ um schön zu sein, mit der Metaphysik hat sie nichts zu schaffen. Die sogenannte „Gedankenmusik“ ist ein musikalisches Unding; die stete Forderung, die Musik solle noch andere als musikalische „Gedanken“ ausdrücken, baarste Nichtästhetik. Der Vergleich mit der Arabeske, den der Verfasser S. 33 ausführt, ist darum der treffendste weil er den echten Reiz, der in den mannigfaltigsten Tonverschlingungen ruht, „schöne Formen ohne den Inhalt eines bestimmten Affekts“ gleichsam plastisch vor Augen bringt. „Wenn man die Fülle von Schätzen nicht zu erkennen verstand, die im rein Musikalischen lebt, so trägt die Unterschätzung des Sinnlichen viel Schuld, welcher wir in älteren Aesthetiken zu Gunsten der Moral und des Gemüths, in Hegel zu Gunsten der „Idee“ begegnen. Jede Kunst geht vom Sinnlichen aus und webt darin. Die „Gefühlstheorie“ verkennt dies, sie übersieht das Hörengänzlich und geht unmittelbar ans Fühlen“. (S. 34.)

Damit will der Verfasser, wie sich von selbst versteht, den bloßen „Ohrenkitzel“ nicht für das Wesen der musikalischen Schönheit ausgegeben haben. Vielmehr erklärt er das „Spezifisch-Musikalische“ eben so wenig für blos „akustische Schönheit“ oder „proportionale Dimension“, die er beide nur „untergeordnet“ nennt, sondern „dadurch, daß wir auf musikalische Schönheit dringen, haben wir den geistigen Gehalt nicht ausgeschlossen, sondern ihn vielmehr bedingt.“ Es ist dies einer der Punkte, die am schwierigsten klar zu machen sind, da der Verfasser selbst sagt, das Reich der Musik „sei nicht von dieser Welt.“ Eben so wenig das einer andern Kunst, die Poesie ausgenommen, denn stets gewohnt in Worten zu denken, haben wir keinen Begriff davon, wie man in Tönen, Farben oder geometrischen Maßen denken solle. Wir fordern „Geist“ von der Musik wie von einer andern Kunst und können doch unmöglich meinen, daß darunter ein stofflicher Gedankeninhalt verstanden sein soll, weil wir sonst wieder auf das abgeschmackte gänzlich irrige Vorurtheil zurückkommen würden das den ästhetischen Wertheines Kunstwerkes von seinem haec fabula docet abhängig macht. Der „Geist“, den wir fordern, kann in der Musik kein malerischer, in der Malerei kein musikalischer, er kann einzig und allein nur dem Bereich jeder einzelnen Kunst in der er sich zeigt, angemessen sein, musikalisch in der Musik, malerisch in der Malerei, er kann sich in jener nur in Tonverhältnissen, in dieser in Farbenverbindungen äußern. Was wir „Geist“ nennen, und wenn wir das geistvolle vom leeren Kunstwerk unterscheiden, ist also wesentlich Erfindung, Sache des Künstlers, Auffindung neuer Motive und Tonverbindungen in der Musik, als solche aber unberechenbar und außerhalb der Aesthetik gelegen, in das reinpsychologische Gebiet gehörend. „Unerforschlich“, sagt der Verfasser sehr wahr, „ist der Künstler, erforschlich das Kunstwerk.“ Die Aesthetik hat es nur mit diesem letzteren zu thun. An ihm zeigen sich die Verhältnisse, die gefallen oder mißfallen, schön oder häßlich sind; wie der Künstler dazugekommen, gerade diese Verhältnisse zu erfinden

und zu verbinden, ist sein Geheimniß, macht die Geschichte des Kunstwerkes aus, ist biographisch-psychologischer Natur und bleibt uns in den allermeisten Fällen, in vielen dem Künstler selbst ein psychologisches Räthsel.

„Der wissenschaftlichen Untersuchung über die Wirkung eines Themas“, sagt der Verfasser, „liegen nur jene musikalischen Faktoren unwandelbar und objektiv vor; niemals die vermuthliche Stimmung, welche den Komponisten dabei erfüllte. Die leidenschaftliche Einwirkung eines Themas liegt 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.“ S. 38.

Daß man ja nicht befürchte, über dem streng objektiven Charakter des Musikalischen als reiner Tonverhältnisse gehe der subjektive Antheil der Persönlichkeit des Komponisten verloren. Im Gegentheil, wo der Geist der Musik in der Erfindung, aber nur in musikalischer Erfindung liegt, da hat die Subjektivität des Künstlers in der Eigenthümlichkeit seiner Erfindung mehr als hinreichenden Spielraum. Aber „was die Halévy'sche Musik bizarr, die Auber'sche graziös macht, was die Eigenthümlichkeit bewirkt, an der wir sogleich Mendelssohn, Spohrerkennen, dies Alles läßt sich auf rein musikalische Bestimmungen zurückführen, ohne Berufung auf das räthselhafte Gefühl. Warum die häufigen Quintsextakkorde, die engen diatonischen Themen bei, die Chromatik und Mendelssohn Enharmonik bei, die kurzen zweitheiligen Spohr Rhythmen bei u. s. w. gerade diesen bei Auber stimmten unvermischbaren Eindruck erzeugen, dies kann freilich weder die Psychologie noch die Physiologie beantworten. „Man muß sich eben daran gewöhnen, was der Laie so ungern thut, daß bei der Musik nicht erst „Uebersetzung eines bestimmten Inhalts in Töne“ stattfinde, es ist eben Original— Tonschönes und nur Tonschönes, was uns vorliegt.

„Die Erforschung der Natur jedes einzelnen musikalischen Elements, seines Zusammenhanges mit einem bestimmten Eindruck (— nur der Thatsache, 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 mitzuthellen, 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 Roth, jener Grün, oder dieser Hoffnung, jener Mißmuth, sondern nur durch Subsummirung der spezifisch musikalischen Eigenschaften unter allgemeine ästhetische Kategorien und dieser unter ein oberstes Prinzip. Wären dergestalt die einzelnen Faktoren in ihrer Isolirung erklärt, so müßte weiter gezeigt werden, wie sie einander in den verschiedensten Kombinationen bestimmen und modifiziren“ . . . (S. 40.) Eine solche musikalische Aesthetik auf dem Boden der Erfahrung wird freilich lange noch auf sich warten lassen. Welche bestimmten Tonverhältnisse unbedingt gefallen und mißfallen anzugeben, ist allerdings schwerer und erfordert mehr Zeit und Kenntniß, als in allgemeinen Phrasen das Wesen der Musik in das dumpfe Weben des Genius“ zu setzen oder sie mit als die vorzugsweise „romantische“ Hegel Kunst zu bezeichnen, die „in ihrer Objektivität zugleich subjektiv bleibt.“ Das Musikschöne an sich ist weder „klassisch“ noch „romantisch,“ wie der Verfasser sehr richtig bemerkt, „es gilt sowohl in der einen wie in der andern Richtung, beherrscht Bach so gut als, Beethoven so gut als Mozart.“ Der Unterschied zwischen klassischer Schumann und romantischer Musik ist vielmehr anderswo zu suchen, gerade dort, wo auch der Unterschied zwischen reiner und gemischter, ästhetischer und pathologischer Schönheit, intellektueller Betrachtung und sinnlichem Reizinteresse zur Sprache kommt.

Der keineswegs zufällige, aber rein historische Umstand, daß die Musik erst im spätern Mittelalter und in der neuern Zeit zur Vollendung kam, darf die ästhetische Bestimmung ihres Begriffes nicht trüben. Der Verfasser bemerkt trefflich, daß „ein solches Parallelisiren künstlerischer Spezialitäten (und ganzer Kunstgattungen) mit

bestimmten historischen Zuständen ein kunstgeschichtlicher, keineswegs ein rein ästhetischer Vorgang“ sei. „Mag der Historiker,“ sagt er, „eine künstlerische Erscheinung im Ganzen und Großen auffassen, in den Spontini „Ausdruck des französischen Kaiserreichs“, in die „politische Restauration“ erblicken — der Rossini Aesthetiker hat sich lediglich an die Werke dieser Männer zu halten, zu untersuchen, was daran schön sei und warum?“ Wir empfehlen diese Stelle unsern modernen Kritikern; sie werden daraus lernen, daß die Anwendung jenes „kunsthistorischen“ statt des „ästhetischen“ Prinzips leicht zur „Karrikatur“ werden kann; daß man leicht in Gefahr geräth, „den losesten Einfluß der Gleichzeitigkeit als eine innere Nothwendigkeit darzustellen“ und „daß es rein auf die schlagfertige Durchführung desselben Paradoxens ankommt, daß es im Munde eines geistreichen Mannes eine Weisheit, in jenem des schlichten ein Unsinn erscheine.“

Referent hat obige Stelle mit wahrer Befriedigung gelesen. Er hat selbst bei einer andern Gelegenheit, („Oesterr. Bl. für Lit. und Kunst, 1854, Nr. 6. Ueber), der sich spekulativ nen spek. Aesthetik und Kritik nenden Kritik die ewige Wahrheit vorgehalten, daß „historisches Begreifen“ und „ästhetisches Beurtheilen“ verschiedene Dinge sind. Mit wahrer Freude begegnet Referent S. 46 der Wiederholung seines damaligen Ausspruchs. „Heroismus“ nennt es der scharfsinnige Verfasser „einer geistreich und pikant repräsentirten Richtung entgegenzutreten und auszusprechen, daß das „historische Begreifen“ und das „ästhetische Beurtheilen verschiedene Dinge sind.“ Schlimm genug, daß es so weit gekommen ist, daß dazu „Heroismus“ gehört! Man sollte denken, an sich wäre nichts einfacher einzusehen. Hier wie überall, wo es moderne Begriffsverwirrung gibt, trifft Hegel die erste und schwerste Schuld. „Er hat in Besprechung der Tonkunst oft irregeführt, indem er seinen vorwiegend kunstgeschichtlichen Standpunkt unmeßlich mit dem rein ästhetischen verwechselt und in der Musik Bestimmtheiten nachweist, die sie niemals hatte.“ (S. 46.) Dies Geständniß eines Musikers überhebt uns jeder Bemerkung.

Wir eilen mit unserer Anzeige zum Schlusse. Der Verfasser legt konsequent der Musik einen streng „objektiven Charakter“ bei und nennt die Thätigkeit des Komponisten „plastisch“ wie die des bildenden Künstlers. Das Schwatzen von „subjektiver Herrlichkeit“ hat damit ein Ende. „In's Extrem gesteigert, läßt sich wohl eine Musik denken, die bloß Musik, aber keine, die bloß Gefühl wäre“ S. 55. Dabei verkennt er den ungeheuern Antheil nicht, den physiologische Bedingungen am Eindruck der Musik haben. Eine Stelle in Briefwechsel mit Goethes be Zelter weist, wie nervöse Aufregung übergroße Empfänglichkeit für Musik erzeugt. „Derlei Beobachtungen“, heißt es S. 60, „müssen uns 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.“

Der Verfasser hat die Bedingungen des subjektiven Eindrucks der Musik mit großer Genauigkeit analysirt, freilich nur um zu dem Resultat zu gelangen, daß wir, wenn wir einmal alles eingebildete Wissen von uns werfen, über die physiologischen Bedingungen des Musikeindrucks bisher gar nichts wissen. Diese negative Erkenntniß bewahrt uns wenigstens für künftig vor groben Täuschungen. Daran knüpft sich ohne Anstand die Unterscheidung der rein ästhetischen von der pathologischen Wirkung der Tonkunst. Jene ist rein künstlerisch, diese elementar, jene nimmt die bestimmte Anschauung gerade dieses individuell besonderen Tonwerkes in sich auf; diese ist zufrieden, wenn nur überhaupt Musik gemacht wird, gleichviel welche.“

Mit der Betrachtung des Verhältnisses der Musik zur Natur und der wichtigeren Frage: Hat die Musik einen Inhalt? beschließt der Verfasser die Reihe seiner geistreichen und anregenden Erörterungen. In der erstern fällt er den richtigen Ausspruch: Es gibt kein Naturschönes für die Musik! Die Natur kennt nur Klänge, keine Töne. In Bezug auf Letztere unterscheidet er richtig zwischen Inhalt und Gegenstand. Den

Ersteren hat die Musik, nemlich die Töne; einen eigentlichen Gegenstand aber hat sie nicht. Wunderbarerweise sind es gerade die Musiker, die für den Inhalt d. i. für einen bestimmten Gegenstand der Musik streiten. „Der Gegenstand des Musikstücks ist sein Thema. Ein solches läßt sich wohl dem ganzen Tonwerk wie Inhalt der Form entgegenstellen, ist aber selbst schon geformt. Einen musikalischen Inhalt ohne alle Form gibt es nicht.“ Der Verfasser zeigt trefflich, wie die Musik weil inhaltlos, darum nicht gehaltlos sei. Ihr Gehalt liegt in der „bestimmten Tongestaltung als der freien Schöpfung des Geistes aus geistfähigem begrifflosem Material.“ (S. 104.)

Gern möchten wir hier abschließen und dem Verfasser für den Genuß, den uns sein scharfsinniges, gedankenreiches und geistreich geschriebenes Buch gespendet hat, herzlich danken, wenn uns der Schluß nicht noch zu einer kleinen Rüge veranlaßte. Je entschiedener die Schrift auf gesonderte Geltung des rein Musikalisch-Schönen dringt, desto mehr hätte ihr Verfasser auch jeden Schein vermeiden sollen, sich selbst zu widersprechen. Warum sagt er doch schließlich: „dem Hörer wirkt die Musik nicht bloß und absolut durch ihre eigenste Schönheit, sondern zugleich als tönendes Abbild der großen Bewegungen im Weltall?“ Durch tiefe und geheime Naturbeziehungen steigert sich die Bedeutung der Töne hoch über sie selbst hinaus und läßt uns in dem Werke menschlichen Talents immer zugleich das Unendliche fühlen.“ Ja wohl sind diese Naturbeziehungen „geheim“, denn sind sie denn überhaupt? Welche Bewegungen im Weltall sollen denn wiederklingen in der Musik? Etwa die der Himmelskörper? Wäre die Musik eine tönende Astronomie? Und hätte denn nicht die Musik in der That ein Vorbild in der Natur, was doch vorher geleugnet worden? Warum hebt der Verfasser den Hauptsatz seiner Schrift: das Musikalisch-Schöne gefällt durch sich selbst, diese goldene Wahrheit am Schluß dadurch auf, daß es als „tönendes Abbild der Bewegungen im Weltall“ gefallen soll? Mich dünkt, hier hat der Verfasser sich unwillkürlich durch Reminiscenzen derselben Aesthetik überraschen lassen, die er sonst so schlagend und siegreich bekämpft.

Doch genug der Fragen, wo wir fest überzeugt sind, daß sie der Verfasser in unserem Sinne beantworten würde. Wir scheiden von seinem Buch mit der innigen Ueberzeugung, daß es eine Lücke ausfüllt, in der Literatur der Aesthetik und wissen dem Verfasser nichts Besseres zu wünschen, als daß es ihm bald vergönnt sein möge, das Ideal der musikalischen Aesthetik, das er mit so sichern Strichen zu zeichnen weiß, im Zusammenhang auszuführen. Fügen wir noch hinzu, daß die Ausstattung seiner Schrift eben so empfehlend ist, als sein Styl anmuthvoll und lebendig, so dürfen wir zu den Lesern, Musikern und Laien getrost sagen: Wir haben das Unsere gethan, thun Sie das Ihre!

Prag im Oktober 1854.

Professor Dr. Robert. Zimmermann