

Eduard Hanslick
Der Kritiker in der Kritik: Die Rezensionen zu Eduard
Hanslicks Traktat „
“ (1854–1857)
Niederrheinische Musik-Zeitung für Musikfreunde und
Künstler
Herausgegeben von Ludwig Bischoff

Ludwig Bischoff

17. Februar 1855

**1 Niederrheinische Musik-Zeitung für Musikfreunde
und Künstler. Nr. 7. Köln, 17. Februar 1855. III. Jahr-
gang.**

Wenn irgend etwas in unserer Zeit der Verwirrung der Gedanken über Musik noth thut, so ist es die Erkenntniss ihres wahren Wesens als selbstständige Kunst. Das Unkraut auf dem Felde der musicalischen Aesthetik hat in den letzten Jahren dermassen gewuchert, dass es den gesunden Menschenverstand zu ersticken droht; ja, es muss dies letztere wohl schon bei einem Theile der Zeitgenossen, die sich um die Tonkunst bekümmern, gelungen sein, sonst wäre es unmöglich, dass ein Gewäsch, wie z. B. dasjenige, das der Artikel „Moderne Kritik“ in unserer Nr. 5 zum Besten gegeben, noch irgend einen Leser fände. Die Verwirrung der Begriffe ist aber vorzüglich dadurch entstanden und wird täglich noch dadurch vergrössert, dass die Meisten von denen, die sich zur Schriftstellerei über Musik, Gottweiss, wodurch! berufen fühlen, entweder wissenschaftlich gebildete Denker und nicht zugleich Musiker, oder Musiker und nicht zugleich Männer der Wissenschaft sind, womit wir keineswegs eine dritte Classe läugnen wollen, welche diejenigen bilden, die weder Philosophen noch Musiker sind. Welche Classe von Wortführern das Wesen der Tonkunst mehr verkannt und den grösseren Schaden angerichtet habe, ist schwer zu entscheiden. So viel scheint uns jedoch ausgemacht, dass die wirklichen Philosophen, wenn sie auch nichts von Musik verstehen, wie z. B. Hegel, doch zum Denken über die Kunst anregen und gar manche Sätze aufstellen, welche theils positiv fördernd werden, theils negativ, d. h. durch Anregung zur Prüfung und Widerlegung derselben; dass aber die schriftstellernden Musiker mit ihrem Symbolisiren und schöngeistischen Raisonniren mehr Verwirrung anrichten als jene, sobald ihnen die zwei Grundlagen aller Erkenntniss menschlicher Dinge, das historische Wissen und das logische Denken, abgehen.

Mit wahrer Freude reichen wir daher einem Manne die Hand, der in einer nicht umfang-, aber inhaltreichen Schrift das Wesen der Musik als einer selbstständigen Kunst zu ergründen sucht, und sich zu dieser Untersuchung sowohl durch musicalische Kenntnisse als durch wissenschaftlichen Sinn, logische Schärfe der Gedanken-Entwicklung und klare Darstellung als vollkommen berechtigt ausweis't. Die Schrift heisst:

„Ein Beitrag zur vom Musicalisch-Schönen Revision der Aesthetik der Tonkunst. Von Dr. Ed. Hanslick. Leipzig, 1854, bei R. Weigel.“

Zwar ist sie in diesen Blättern bereits (in Nr. 44 des vor. Jahrgangs, v. 4. Nov.) von unserem Herrn Correspondenten in Wiensehr warm empfohlen worden; allein ihre Bedeutung ist viel zu gross und ihr Erscheinen für uns und die seit Jahren von uns vertretenen Grundsätze viel zu erfreulich, als dass wir ihr nicht eine wiederholte und ausführlichere Besprechung widmen sollten. Um aber die tüchtige Arbeit von vorn herein durch eine Probe ihres Geistes und ihrer Resultate sich selbst empfehlen zu lassen theilen wir zunächst das letzte Capitel derselben im Auszuge mit, und werden die weitere Entwicklung des Ideenganges des Verfassers daran knüpfen.

„Hat die Musik einen Inhalt?

So lautet, seit man gewohnt ist, über unsere Kunst nachzudenken, ihre hitzigste Streitfrage. Sie wurde für und wider entschieden. Gewichtige Stimmen behaupten die Inhaltlosigkeit der Musik, sie gehören beinahe durchaus den Philosophen; Rousseau, Kant, Hegel, Vischer u. A. Die ungleich zahlreicheren Kämpfer fecht Kahlertten für den Inhalt der Tonkunst; es sind die eigentlichen Musiker unter den Schriftstellern, und das Gros der allgemeinen Ueberzeugung steht zu ihnen.

Fast mag es seltsam erscheinen, dass gerade diejenigen, welchen die technischen Bestimmungen der Musik vertraut sind, sich nicht von dem Irrthume einer diesen Bedingungen widersprechenden Ansicht lossagen mögen, die man eher dem abstracten Philosophen verzeihen könnte. Das kommt daher, weil es vielen Musik-Schriftstellern in diesem Punkte mehr um die vermeintliche Ehre ihrer Kunst, als um die Wahrheit zu thun ist. Sie befehlen die Lehre von der Inhaltlosigkeit der Musik nicht wie Meinung gegen Meinung, sondern wie Ketzerei gegen Dogma. Die gegnerische Ansicht erscheint ihnen als unwürdiges Missverstehen, als grober, frevelnder Materialismus. Es handelt sich hier um keinen Ehrenpunkt, kein Partei-Zeichen, sondern einfach um die Erkenntniss des Wahren, und zu dieser zu gelangen, muss man sich vor Allem über die Begriffeklar sein, die man bestreitet.

Die Verwechslung der Begriffe Inhalt, Gegenstand, Stoffist, was in dieser Materie so viel Unklarheit verursacht hat und noch immer veranlasst, da Jeder für denselben Begriff eine andere Bezeichnung gebraucht, oder mit dem gleichen Worte verschiedene Vorstellung verbindet. „Inhalt“ im ursprünglichen und eigentlichen Sinne ist, was ein Ding enthält, in sich hält. In dieser Bedeutung sind die Töne, aus welchen ein Musikstück besteht, welche als dessen Theile es zum Ganzen bilden, der Inhalt desselben. Dass sich mit dieser Antwort Niemand zufrieden stellen mag, sie als etwas ganz Selbstverständliches abfertigend, hat seinen Grund darin, dass man gemeiniglich „Inhalt“ mit „Gegenstand“ verwechselt. Bei der Frage nach dem „Inhalt“ der Musik hat man die Vorstellung von „Gegen“ (Stoff, Sujet) im Sinne, welchen man als die Idee, stand das Ideale den Tönen als „materiellen Bestandtheilen“ geradezu entgegengesetzt. Einen Inhalt in dieser Bedeutung, einen Stoffim Sinne des behandelten Gegenstandes hat die Tonkunst in der That nicht. stützt sich mit Kahlert Recht nachdrücklich darauf, dass sich von der Musik nicht, wie vom Gemälde, eine „Wortbeschreibung“ liefern lässt (Aesth. 380), wengleich seine weitere Annahme irrig ist, dass solche Wortbeschreibung jemals eine „Abhülfe für den fehlenden Kunstgenuss“ bieten kann. Aber eine erklärende Verständigung, um was es sich handelt, kann sie bieten. Die Frage nach dem „Was“ des musicalischen Inhalts müsste sich nothwendig in Worten beantworten lassen, wenn das Musikstück wirklich einen „Inhalt“ (einen Gegenstand) hätte. Denn ein „unbestimmter Inhalt“, den sich „Jedermann als etwas Anderes denken kann“, der sich „nur fühlen“, „nicht in Worten wiedergeben lässt“, ist eben kein Inhalt in der genannten Bedeutung.

Die Musik besteht aus Tonreihen, Tonformen; diese haben keinen anderen Inhalt, als sich selbst. Wir erinnern abermals an die Baukunst und den Tanz, die uns gleichfalls schöne Verhältnisse ohne bestimmten Inhalt entgegenbringen. Mag nun

die Wirkung eines Tonstückes Jeder nach seiner Individualität anschlagen und benennen, der Indesselben ist keiner, als eben die gehörten Tonformen; halt denn die Musik spricht nicht bloss durch Töne, sie spricht auch nur Töne. — —

Es bedarf wohl nicht der ausdrücklichen Berufung auf den früher begründeten Satz, dass, wenn vom Inhalt und von der Darstellungsfähigkeit der „Tonkunst“ die Rede ist, nur von der reinen Instrumental-Musik ausgegangen werden darf. Niemand wird dies so weit vergessen, uns z. B. den Orestesin Gluck's „Iphigenia“ einzuwenden. Diesen „Orestes“ gibt ja nicht der Componist; die Worte des Dichters, Gestalt und Mimik des Darstellers, Costume und Decorationen des Malers — dies ist's, was den Orestes fertig hinstellt. Was der Musiker hinzugibt, ist vielleicht das Schönste von Allem; aber es ist gerade das Einzige, was nichts mit dem wirklichen Orest zu schaffen hat: Gesang.

hat mit wunderbarer Klarheit aus einander Lessing gesetzt, was der Dichter und was der bildende Künstler aus der Geschichte des Laokoon zu machen vermag. Der Dichter, durch das Mittel der Sprache, gibt den historischen, individuel bestimmten Laokoon, der Maler und Bildhauer hingegen einen Greis mit zwei Knaben (von diesem bestimmten Alter, Aussehen, Costume u. s. f.), von den furchtbaren Schlangen umwunden, in Mienen. Stellung und Geberden die Qual des nahenden Todes ausdrückend. Vom Musiker sagt Lessing nichts. Ganz begreiflich; denn nichts ist es eben, was er aus dem Laokoon machen kann.

Wir haben bereits angedeutet, wie enge die Frage nach dem Inhalt der Tonkunst mit deren Stellung zum Nazusammenhängt. Der Musiker findet nichtturschönen das Vorbild für seine Kunst, welches den anderen Künsten die Bestimmtheit und Erkennbarkeit ihres Inhalts gewährleistet. Eine Kunst, der das vorbildende Naturschöne abgeht, wird im eigentlichen Sinne körperlos sein. Das Urbild ihrer Erscheinungsform begegnet uns nirgend, fehlt daher in dem Kreise unserer gesammelten Begriffe. Es wiederholt keinen bereits bekannten, benannten Gegenstand, darum hat es für unser in bestimmte Begriffe gefasstes Denken keinen nennbaren Inhalt.

Vom Inhalte eines Kunstwerkes kann eigentlich nur da die Rede sein, wo man diesen Inhalt einer Form entgegenhält. Die Begriffe „Inhalt“ und „Form“ bedingen und ergänzen einander. Wo nicht eine Form von einem Inhalt dem Denken trennbar erscheint, da existirt auch kein selbstständiger Inhalt. In der Musik aber sehen wir Inhalt und Form, Stoff und Gestaltung, Bild und Idee in dunkler, untrennbarer Einheit verschmolzen. Dieser Eigenthümlichkeit der Tonkunst, Form und Inhalt ungetrennt zu besitzen, stehen die dichtenden und bildenden Künste schroff gegenüber, welche denselben Gedanken, dasselbe Ereigniss in verschiedener Form darstellen können. Aus der Geschichte des Wilhelm Tell machte einen historischen Ro Florianman, ein Drama, Schiller begann, sie als Epos Göthe zu bearbeiten. Der Inhalt ist überall derselbe, in Prosa aufzulösende, erzählbare, erkennbare; die Form verschieden. Die dem Meere entsteigende Aphrodite ist der gleiche Inhalt unzähliger gemalter und gemiselter Kunstwerke, die durch die verschiedene Form nicht zu verwechseln sind. Bei der Tonkunst gibt es keinen Inhalt gegenüber der Form, weil sie keine Form hat außerhalb des Inhalts. Betrachten wir dies näher.

Die selbstständige, ästhetisch nicht weiter theilbare, musicalische Gedanken-Einheit ist in jeder Composition das Thema. Die primitiven Bestimmungen, die man der Musik als solcher zuschreibt, müssen sich immer ansik Thema, dem musicalischen Mikrokosmos, nachweisbar finden. Hören wir irgend ein Haupt-Thema, z. B. zu Beethoven's B-dur-Sinfonie. Was ist dessen Inhalt? was seine Form? Wo fängt diese an? wo hört jene auf? Dass ein bestimmtes Gefühl nicht Inhalt des Satzes sei, hoffen wir dargethan zu haben, und wird in diesem, wie in jedem anderen concreten Falle nur immer einleuchtender erscheinen. Was also will man den Inhalt nennen? Die Töne selbst? Gewiss; allein sie sind eben schon geformt. Was die Form? Wieder die Töne selbst — sie aber sind schon erfüllte Form.

Jeder praktische Versuch, in einem Thema Form von Inhalt trennen zu wollen, führt auf Widerspruch oder Willkür. Zum Beispiel: Wechselt ein Motiv, das von einem anderen Instrumente oder einer höheren Octave wiederholt wird, seinen Inhalt oder seine Form? Behauptet man, wie zumeist geschieht, das Letztere, so bliebe als Inhalt des Motivs bloss die Intervallen-Reihe als solche, als Schema der Notenköpfe, wie sie in der Partitur dem Auge sich darstellt. Dies ist aber keine musicalische Bestimmtheit, sondern ein Abstractum. Es verhält sich damit, wie mit den gefärbten Glasfenstern eines Pavillons, durch welche man dieselbe Gegend roth, blau, gelb erblicken kann. Diese ändert hiedurch weder ihren Inhalt, noch ihre Form, sondern lediglich die Färbung. Solch zahlloser Farbenwechsel derselben Formen vom grellsten Contrast bis zur feinsten Schattirung ist der Musik ganz eigenthümlich und macht eine der reichsten und ausgebildetsten Seiten ihrer Wirksamkeit aus.

Eine für Clavier entworfene Melodie, die ein Zweiter später instrumentirt, bekommt durch ihn allenfalls eine neue Form, aber nicht erst Form; sie ist schon geformt. Noch weniger wird man behaupten wollen, dass ein Thema ändere durch Transposition seinen Inhalt und behalte die Form, da sich bei dieser Ansicht die Widersprüche verdoppeln und der Hörer augenblicklich erwidern muss, er erkenne einen ihm bekannten Inhalt, nur „klinge er verändert.“

Bei ganzen Compositionen, namentlich grösserer Ausdehnung, pflegt man freilich von deren Form und Inhalt zu sprechen. Dann gebraucht man aber diese Begriffe nicht in ihrem ursprünglich logischen Sinne, sondern schon einer specifisch musicalischen Bedeutung. Die „Form“ einer Sinfonie, Ouverture, Sonate nennt man die Architectonik der verbundenen Einzelheiten und Gruppen, aus welchen das Tonstück besteht; näher also: die Symmetrie dieser Theile in ihrer Reihenfolge, Contrastirung, Wiederkehr und Durchführung. Als den Inhalt begreift man aber dann die zu solcher Architectonik verarbeiteten Themen. Hier ist also von einem Inhalt als „Gegenstand“ keine Rede mehr, sondern lediglich von einem musicalischen. Bei ganzen Tonstücken wird daher „Inhalt“ und „Form“ in einer künstlerisch angewandten, nicht in der rein logischen Bedeutung gebraucht; wollen wir diesen den Begriff der Musik legen, so müssen wir nicht an einem ganzen, daher zusammengesetzten Kunstwerke operiren, sondern an dessen letztem, ästhetisch nicht weiter theilbarem Kern. Dies ist das Thema, oder die Themen. Bei diesen lässt sich in gar keinem Sinne Form und Inhalt trennen. Will man Jemandem den „Inhalt“ eines Motivs namhaft machen, so muss man ihm das Motiv selbst vorspielen. So kann also der Inhalt eines Tonwerkes niemals gegenständlich, sondern nur musicalisch aufgefasst werden, nämlich als das in jedem Musikstücke concret Erklingende. Nachdem die Composition formellen Schönheits-Gesetzen folgt, so improvisirt sich ihr Verlauf nicht in willkürlich planlosem Schweifen, sondern entwickelt sich in organisch übersichtlicher Allmählichkeit wie reiche Blüthen aus Einer Knospe.

Dies ist das Haupt-Thema— der wahre Stoff und Inhalt des ganzen Tongebildes. Alles darin ist Folge und Wirkung des Thema's, durch es bedingt und gestaltet, von ihm beherrscht und erfüllt. Es ist das selbstständige Axiom, das zwar augenblicklich befriedigt, aber von unserem Geiste bestritten und entwickelt gesehen werden will, was denn in der musicalischen Durchführung, analog einer logischen Entwicklung, Statt findet. Wie die Haupt-Figur eines Romans bringt der Componist das Thema in die verschiedensten Lagen und Umgebungen, in die wechselndsten Erfolge und Stimmungen — alles Andere, wenn noch so contrastirend, ist in Bezug darauf gedacht und gestaltet.

Inhaltlos werden wir demnach etwa jenes freieste Präludiren nennen, bei welchem der Spieler, mehr ausruhend als schaffend, sich bloss in Accorden, Arpeggio's, Rosalien ergeht, ohne eine selbstständige Tongestalt bestimmt hervortreten zu lassen. Solche freie Präludien werden als Individuen nicht erkennbar oder unterscheidbar sein; wir werden sagen dürfen, sie haben (im weiteren Sinne) keinen Inhalt, weil

kein Thema.

Das Thema eines Tonstückes ist also sein wesentlicher Inhalt.

In Aesthetik und Kritik wird auf das Haupt-Thema einer Composition lange nicht das gehörige Gewicht gelegt. Das Thema allein offenbart schon den Geist, der das ganze Werk geschaffen. Wenn ein Beethovendie Ouverture zur „Leonore“ soanfängt, oder ein Mendelssohndie Ouverture zur „Fingalshöhle“ so— da muss jeder Musiker, ohne von der weiteren Durchführung noch eine Note zu wissen, erkennen, vor welchem Palast er steht. Klingt uns aber ein Thema entgegen, wie das zur Faust-Ouverture von Donizetti, oder „Louise Miller“ von Verdi, so bedarf es ebenfalls keines Eindringens in das Innere, um uns zu überzeugen, dass wir in der Kneipe sind. In Deutschland legt Theorie und Praxis einen überwiegenden Werth auf die musicalische Durchführunggegenüber dem thematischen Gehalt. Was aber nicht (offenkundig oder versteckt) im Thema ruht, kann später nicht organisch entwickelt werden, und weniger vielleicht in der Kunst der Entwicklung, als in der symphonischen Kraft und Fruchtbarkeit der Themenliegt es, dass unsere Zeit keine Beethoven'schen Orchesterwerke mehr aufweis't. In fleissiger Verwendung des Geringen kann sich ein kluger Hausvater erproben; ein Fürstmuss mit vollen Händen schenken. Es ist auch von der blossen Durchfuhr in der Musik eben so wenig Jemand reich geworden, als in der National-Oekonomie.

Bei der Frage nach dem Inhaltder Tonkunst muss man sich insbesondere hüten, das Wort in lobender Bezu nehmen. Daraus, dass die Musik keinen Indeutunghalt (Gegenstand) hat, folgt nicht, dass sie des Gehaltes entbehre. „Geistigen Gehalt“ meinen offenbar diejenigen, welche mit dem Eifer einer Partei für den „Inhalt“ der Musik fechten. Mag man den „Gehalt“ nun mit Göthe (45, 419) als „etwas Mystisches ausser und über dem Gegenstande und Inhalt“ eines Dinges begreifen oder, dem allgemeinen Verstande gemässer, als die substantiel werthvolle Grundlage, das geistige Substrat überhaupt, immer wird man ihn der Tonkunst zuerkennen und in ihren höchsten Gebilden als gewaltige Offenbarung bewundern müssen. Die Musik ist ein Spiel, aber keine Spielerei. Gedanken und Gefühle rinnen wie Blut in den Adern des ebenmässig schönen Tonkörpers; sie sind nicht er, sind auch nicht sichtbar, aber sie beleben ihn. Der Componist dichtet und denkt. Nur dichtet und denkt er, entrückt aller gegenständlichen Realität, in Tönen. Muss doch diese Trivialität hier ausdrücklich wiederholt sein, weil sie selbst von denjenigen, die sie principiel anerkennen, in den Consequenzen allzu häufig verläugnet und verletzt wird. Sie denken sich das Componiren als Uebersetzung eines gedachten Stoffes in Töne, während doch die Töne selbst die unübersetzbare Ursprache sind. Daraus, dass der Tondichter gezwungen ist, in Tönenzu denken, folgt ja schon die Inhaltlosigkeit der Tonkunst, indem jeder begriffliche Inhalt in Wortenmüsste gedacht werden können.

So strenge wir bei der Untersuchung des Inhalts alle Musik über gegebene Texte, als dem reinen Begriffe der Tonkunst widersprechend, ausschliessen mussten, so unentbehrlich sind die Meisterwerke der Vocal-Musik bei der Würdigung des Gehaltesder Tonkunst. Vom einfachen Liede bis zur gestaltenreichen Oper und der althehrwürdigen Gottesfeier durch Kirchenmusik hat die Tonkunst nie aufgehört, die theuersten und wichtigsten Bewegungen des Menschengeistes zu theilen und zu verherrlichen.

Nebst der Vindication des geistigen Gehaltesmuss noch eine zweite Consequenz nachdrücklich hervorgehoben werden. Die gegenstandlose Formschönheit der Musik hindert sie nicht, ihren Schöpfungen Individualität aufprägen zu können. Die Art der künstlerischen Verarbeitung, so wie die Erfindung gerade dieses Thema's ist in jedem Falle eine so einzige, dass sie niemals in einer höheren Allgemeinheit zerfliessen kann, sondern als Individuumdasteht. Ein Motiv von Mozartoder Beethovenruht so fest und unvermischbar auf eigenen Füßen, wie ein Vers, ein Ausspruch Gö'sthe, eine Statue Lessing's, ein Bild Thorwald'ssen . Die selbstständigen musica Overbeck'slischen Gedanken (Themen) haben die Sicherheit eines Citats und die An-

schaulichkeit eines Gemäldes; sie sind individuell, persönlich, ewig. — —

Gegenüber dem Vorwurf der Inhaltlosigkeit, also hat die Musik Inhalt, allein musicalischen, welcher ein nicht geringerer Funke des göttlichen Feuers ist, als das Schöne jeder anderen Kunst. Nur dadurch aber, dass man jeden anderen „Inhalt“ der Tonkunst unerbittlich negirt, rettet man deren „Gehalt“. Denn aus dem unbestimmten, worauf sich jener Inhalt im besten Falle zurück Gefühlführt, ist ihr eine geistige Bedeutung nicht abzuleiten, wohl aber aus der bestimmten Tongestaltung, als der freien Schöpfung des Geistes aus geistfähigem, begrifflosem Material.

Dieser geistige Gehalt verbindet nun auch im Gemüthe des Hörers das Schöne der Tonkunst mit allen anderen grossen und schönen Ideen. Ihm 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. Da die Elemente der Musik: Schall, Ton, Rhythmus, Stärke, Schwäche, im ganzen Universum sich finden, so findet der Mensch wieder in der Musik das ganze Universum.“

2 Niederrheinische Musik-Zeitung für Musikfreunde und Künstler. Nr. 8. Köln, 24. Februar 1855. III. Jahrgang

Wir haben durch den Abdruck des letzten Abschnittes von Hanslick's Büchlein (in der vor. Nummer) den Leser sogleich in medias res, oder eigentlich in ultimas, hineingeführt. Man könnte es sonderbar finden, mit dem Ende anzufangen; unsere Absicht aber war, eines der schlagendsten Resultate der ganzen Untersuchung des scharfsinnigen Verfassers sogleich mitzuthemen, um dadurch zu zeigen, was man bei ihm zu erwarten habe. Auch läugnen wir nicht, dass die Befriedigung, dasjenige, was wir seit Beginn der Herausgabe unserer ehemals Rheinischen, jetzt Niederso oft deutlich, wiewohl aphorheinishen Musik-Zeitungristisch, ausgesprochen und an zerstreuten Stellen angedeutet haben, hier in ein System gebracht und durch eine logische Entwicklung festgestellt zu sehen, mit dazu beigetragen hat, den Inhalt gerade dieses letzten Capitels zunächst mitzuthemen.

Schon im I. Jahrgange 1850 der Rhein. Musik-Zeitung sagten wir in dem Aufsätze über J. Haydn's Musik (S. 242): „Einer wahren künstlerischen Natur, wie Haydn, erscheint Alles musicalisch; seine Empfindung ist Musik, er denkt nicht Philosophie, nicht Aesthetik, nicht Geschichte, nicht Romantik u. s. w., er denkt Musik — seine Anschauungen und Vorstellungen sind Musik — — er hört in sich keine andere Sprache als Musik, und so redeter denn auch keine andere — darin ist er Original-Schriftsteller, während Andere die musicalische Sprache zu reden vermeinen, wenn sie in diese zu übersetzen versuchen, was sie in der gewöhnlichen Sprache gedacht haben.“ (Vgl. Hanslick in der vor. Nr., S. 52, Sp. 2.)

Dasselbe Thema behandelte in Nr. 46 (vom 17. Mai 1851) der Artikel „Plastische Musik“, in welchem die „lächerlichen Präntionen der neueren Componisten, die uns zumuthen, durch ihre Musik die speciellen Vorstellungen in uns hervorzurufen, welche sie durch Ueberschriften u. dgl. bezeichnen“, so wie die Programme zu Musikstücken verspottet werden, „bei denen man sich einstweilen noch des alltäglichen Mittels der Vermittlung der Ideen zwischen den Menschen bedient, bis völlig ausgebildete musicalische Formen und Phrasen für „jede Gegenständlichkeit“ erfunden sind“ — und wo es unter Anderem heisst: „Es klingt in Worten ganz prächtig, dass der Componist bei seinen Schöpfungen etwas Höheres (?) denken müsse, als Musik, dass er aus der Subjectivität in die Objectivität treten müsse, damit die Musik die Elemente der Zeit, die weltbewegenden Ideen der gegenwärtigen Menschheit in sich

aufnahme und darstelle. Schade nur, dass Töne keine Worte sind und der Schlüssel noch nicht gefunden, die Hieroglyphen der Notenschrift durch den Klang der Instrumente urplötzlich in das Alphabet der Muttersprache der Zuhörer zu verwandeln.“

Man vergleiche ferner das Programm zu dem III. Jahrgange in Nr. 1 vom 3. Juli 1852, die humoristische Polemik in den Artikeln „Stoppellese“ gegen die After-Philosophen, die Aufsätze über „Kunst und Kunststil“ (Nieder, I. Jahrg., Nr. 9 v. 27. Aug. rheinische Musik-Ztg. 1853) bei Gelegenheit von A. Helfferrich's Schrift u. s. w. — überall wird auf den einzig möglichen Inhalt der Musik, nämlich den musicalischen, hingewiesen, was denn in dem Programm zum II. Jahrgange der Niederrh. Musik-Ztg., unter der Ueberschrift „Nichts Neues“, in Nr. 1 v. 7. Januar 1854 auch mit dürren Worten ausgesprochen wird: „Wollt ihr wissen, was der wahre Inhalt der Musik ist? Die Melodie ist es, der musicalische Gedanke, das Thema; und ein denkender Tonkünstler ist nicht der, der einen Inhalt ausser der Musik halb sucht, sondern der in der Sphäre der Musik bleibt, nur Musik denkt und den Verstand nur gebraucht, die Thema's, die ihm aus der Seele gequoll, als den musicalischen Gedanken durch diejenigen Mittel zu entwickeln, welche ihm seine Kunst und sein Wissen in dieser darbieten.“

Wir brauchen wohl kaum hinzuzufügen, dass Niemand glauben möge, wir wollten durch diese Anführungen dem Dr. Hanslick etwa beweisen, dass er nichts Neues gesagt habe. Es kann kein Mensch ein abgesagter Feind jenes Schlagwortes der heutigen Kritik in allen Kunstfächern: „Das ist zwar nicht neu, aber —“ u. s. w. sein, als wir selbst. Es ist mit dem wirklich Neuen in geistigen Dingen überhaupt eine eigene Sache, und Ben Akiba's: „Das alles war schon einmal da!“ enthält eine gewisse Wahrheit, wenngleich ebenfalls keine neue. Auf das eigentliche Wesen der Sache trifft Göthe, wenn er sagt: „Alles Gescheidte ist schon gedacht worden; man muss nur versuchen, es.“ Ferner ist es auch viel leicht noch einmal zu denken, den Irrthum zu erkennen, als die Wahrheit zu finden; mit jenem wird man wohl fertig, aber dadurch hat man noch lange nicht das Wahre an dessen Stelle gesetzt, vollends nicht in der Gestalt, dass Alle davon überzeugt werden.

Wer also das Verfahren zur Erforschung der Wahrheit und zur Erhärtung und evidenten Darlegung der gefundenen gründlich durchmacht, wer alles in Beziehung auf dieselbe in einem besonderen Falle Gedachte noch einmal denkt, d. h. logisch verfolgt, entwickelt, in ein System bringt, der ist als der wirkliche Schöpfer oder Finder derselben mit dem vollsten Rechte zu betrachten. Und dies Verdienst wollen gerade wir dem Dr. Hanslick im vorliegenden Fall am allerwenigsten schmälern. Seine kleine Schrift enthält offenbar die Saatzu einer Revision der Aesthetik der Tonkunst; und nach der ganzen Art und Weise, wie er sich hier gibt, glauben wir nicht, dass er zu denjenigen Reformatoren gehört, die da meinen, ihre Originalität zu verlieren, wenn sie das Wahre anerkennen, das schon von Anderen anerkannt worden ist.

Seine Untersuchung beginnt, nach einigen einleitenden Sätzen über den bisherigen wissenschaftlichen Standpunkt der Aesthetik der Tonkunst, die da noch nicht dahin gelangt sei, eben so wie die übrigen Kunstlehren vor Allem „das schöne Object, nicht das empfindende Subject zu erforschen“, mit der Polemik gegen den Satz, dass die Bestimmung der Musik sei, Gefühl zu erregen. Das Organ, womit das Schöne ausgenommen wird, ist nicht das Gefühl, sondern die Phantasie, als die Thätigkeit des reinen Schauens (Vischer's Aesthetik §. 384) — d. h. eines Schauens mit Verstand, das ist Vorstellen und Urtheilen, welches letztere aber mit solcher Schnelligkeit geschieht, dass dessen einzelne Vorgänge uns gar nicht zum Bewusstsein kommen. — Der Hörer genießt das Tonstück in reiner Anschauung, jedes stoffliche Interesse muss ihm fern liegen; ein solches ist aber die Tendenz, Affecte in sich erregen zu lassen.

Eine secundäre Wirkung auf das Gefühl, nämlich durch die Phantasie, kommt in jeder Kunst vor, also auch in der Musik, allein eine unmittelbare findet nicht Statt. Indem nun nachgewiesen wird, dass der Zusammenhang eines Tonstückes mit der dadurch hervorgerufenen Gefühlsbewegung weder ein nothwendiger (vielmehr häu-

fig ein conventioneller, durch äussere Zwecke bis zu den lächerlichsten Ueberschriftenherab beeinflusster), noch ein stetiger, noch ein ausschliesslicher sei, so wird damit der Eindruck der Musik auf das Gefühl keineswegs geläugnet — „zu den schönsten Mystereien der Tonkunst gehört es ja, dass sie solche Gefühle ohne irdischen Anlass, recht von Gottes Gnaden, hervorzurufen vermag.“ (S. 9) —, sondern nur gegen die Verwerthung dieser Thatsachen für ästhetische Principien Verwahrung eingelegt. Nicht aus der unsicheren Wirkung, sondern aus den Kunstwerken selbst und aus den Gesetzen ihres Organismus ist zu erklären, was ihr Inhalt ist, worin ihr Schönes besteht.

Diese Grundsätze hat bereits erschöpfend als Hegel allein richtig für alle und jede Aesthetik dargelegt und gezeigt, dass die Untersuchung der Empfindungen, welche eine Kunst erweckt, nicht anders als ganz im Unbestimmten stehen bleiben könne, was Hanslick auch erwähnt. Dass dieselben aber auf die Tonkunst bisher fast gar nicht oder doch nur mangelhaft angewandt wurden, ist nicht zu läugnen, und wie sehr sie in der neuesten Zeit durch das Unkraut der philosophischen Unwissenheit in der Lehre von der Gegenständlichkeit der Musik unterdrückt worden sind, haben wir in diesen Blättern oft genug dargethan.

Der zweite Abschnitt hat es mit der Behauptung des Satzes zu thun, dass die Gefühle eben so wenig der Inder Tonkunst sein können, als deren Erregung ihre halt Bestimmung sei. Der Ideengang des Verfassers ist folgender:

Die Gefühle stehen nicht isolirt in der Seele da, sie sind abhängig von physiologischen und pathologischen Voraussetzungen, und bedingt durch das ganze Gebiet des Denkens, welchem man so gern das Gefühl als Gegensatz gegenüber stellt.

Das Gefühl wird ein bestimmtes erst durch Vorstellungen und Urtheile, es lässt sich als solches von concreten Vorstellungen und Begriffen nicht trennen, es ist ohne einen historischen Inhalt nicht denkbar. Dieser ist aber nur in Begriffen darzulegen. Begriffe kann jedoch eingestandener Maassen die Musik nicht wiedergeben, folglich vermag sie auch nicht, bestimmte Gefühle darzustellen (was natürlich nicht mit Erregung zu verwechseln ist).

Nur das Dynamische der Gefühle, die Bewegung eines psychischen Vorganges nach den Momenten: schnell, langsam, stark, schwach, steigend, fallend — kann die Musik ausdrücken. Was uns ausserdem in der Musik bestimmte Seelenzustände zu malen scheint, ist durchaus symbolisch (wie z. B. der Charakter der Tonarten oder Accorde eben so nur auf Deutung beruht, wie das Grün sich uns mit Hoffnung, das Blau mit Treue u. s. w. verbindet).

Auch die Vocal-Musik, wiewohl ihre Theorie niemals das Wesen der Musik bestimmen kann, ist nicht im Stande, den aufgestellten Satz Lügen zu strafen. Nicht die Töne, sondern der Text stellt dar.

Alles dies wird durch Beispiele erläutert, denen man, wenn man nur, wie es die Sache fordert, die Begriffe mit logischer Schärfe auf die Spitze stellt, ihre Beweiskraft nicht absprechen kann. Auch der Ausweg, dass die Musik zwar nicht bestimmte, aber wohl unbestimmte Gefühle erwecken und darstellen solle, wird gründlich verstopft.

Angenommen aber auch, dass musicalische Gefühlsdarstellung möglich sei — was jedoch schlechtweg geläugnet wird —, so kann sie doch niemals das ästhetische der Tonkunst abgeben. Es wird diestische Princip sodann an der Vocal-Musik, welcher das Betonen von Seelenzuständen zukommt, nachgewiesen und gezeigt, dass das Schöne der Musik mit der Genauigkeit der Gefühlsdarstellung auch dann nicht congruiren würde, wenn diese möglich wäre. Was bei dieser Gelegenheit über das Wesen der Oper und gegen R. Wagner, selbst gegen Gluck gesagt wird, ist ganz vortrefflich. Gar Manches, was von uns in der kritischen Analyse des „Tannhäuser“ in der Rheinischen Musik-Zeitung (Jahrg. III. vom Nov. 1852 an), und von Prof. in dem Artikel „Jahn Lohengrin“ in den Grenzboten, ferner in unseren Aufsätzen über Gluck Vgl. namentlich Art. IV. in Nr. 44 vom 4. Nov. 1854, wo es bei Gelegenheit der Dedication

zu „Paris und Helena“ heisst: „Wer möchte eine so gefährliche Lehre unterschreiben, die das Wesen des musicalischen Kunstwerks zerstört, und zum Realismus führt!“ u. s. w. Und wenn Hanslick S. 30 sagt, dass Gluck zwar die falsche Theorie aufgestellt habe: die Opern-Musik habe nichts Anderes zu sein, als eine gesteigerte Declamation, „in der Ausübung aber breche die muNatur des Mannes oft genug zum Vortheil seiscalischeses Werkes durch“, so stimmten wir mit ihm bereits völlig überein, als wir a. a. O. S. 345 äusserten: „Dass Gluck in der Praxis nievergass, dass die Musikin der Oper die Hauptsache sei, und dies auch gar nicht vergessen konnte, weil er eben ein musicalisches Geniewar, welches (S. 347) die Reflexion nur auf Augenblicke auf einen Abweg führen konnte.“ gesagt ist, findet hier seinen Wiederhall, seine Ausführung und Begründung.

Nachdem der Verfasser bis hierher negativ verfahren, wendet er sich im dritten — dem ausführlichsten — Abschnitte zu der positiven Frage: welcher Natur das Schöne einer Tondichtung sei

„Es ist ein specifisch Musicalisches, d. h. ein Schönes, das, unabhängig und unbedürftig eines von aussen her kommenden Inhalts, einzig in den Tönen und ihrer künstlerischen Verbindung liegt.“

„Das Urelement der Musik ist Wohllaut, ihr Wesen Rhythmus. Unausgeschöpft und unerschöpflich waltet vor Allem die Melodie, als Grundgestalt musicalischer Schönheit. Immer neue Grundlagen bietet ihr die Har; beide vereint bewegt dermonie Rhythmus, und es versehen sie mit mannigfaltigem Reiz die Klangfarben.“

„Was soll ausgedrückt werden? Musicalische, als Selbstzweck, als selbstständiges Schönes. Ideen Tösind einzig und allein Inhaltend bewegte Formen und Gegenstand der Musik.“

„Wie das Schöne eines Tonstücks nur in dessen musicalischen Bestimmungen wurzelt, so folgen auch die Gesetze seiner Construction nur diesen.“

Dies sind die Hauptsätze, deren Ausführung in der Schrift selbst nachzulesen ist. Es reihen sich daran eine Menge von treffenden Bemerkungen über das Sinnliche und Geistige in der Musik, über das Gemeine oder Edle der musicalischen Gedanken, über das Hineindeuten und Hineinlegen durch den Hörer, über das Verhältniss der Musik zur Sprache u. s. w. — welche zwar grossentheils nicht so neu, wie sie vielleicht dem Verfasser vorgekommen, aber einzig wahr sind, und desshalb nicht oft und eindringlich genug gemacht werden können. Wenn es S. 40 heisst: „Melodie und Harmonie eines Thema's entspringen zugleich in Einer Rüstung aus dem Haupte des Tondichters“, so sind wir um so sicherer derselben Ansicht, als wir in dem schon oben angeführten Aufsatz über „Haydn's Musik“ aus dem Jahre 1851, S. 243 sagten: „Die Melodie bringt ihre Harmonisirung gewisser Maassen schon mit auf die Welt“ — ; und wenn Hanslick S. 51 die Theorieen verwirft, „welche der Musik die Entwicklungs- und Constructionsgesetze der Sprache aufdringen wollen, wie es von den Jüngern Wagner's versucht wird“, so verweisen wir auf unsere Beurtheilung der Schrift von L. Köhler: „Die Me“, in Nr. 14 vom I. Jahrgang dieser Blättlodie der Spracher (vom 1. Oct. 1853) und unterschreiben mit voller Ueberzeugung seine Worte: „Dabei wird das wahrhafte Herz der Musik, die in sich selbst befriedigte Formschönheit, durchstossen und dem Phantom der „„Bedeutung““ nachgejagt.“

3 Niederrheinische Musik-Zeitung für Musikfreunde und Künstler. Nr. 9. Köln, 3. März 1855. III. Jahrgang

Der vierte Abschnitt behandelt den subjectiven Eindruck der Musik.

Die Phantasie, als das Organ, aus welchem und für welches das Kunstschöne entsteht, erweis't sich in der Wirklichkeit als Vermittlerin zwischen dem Fühlen des Componisten und des Hörers.

Das Gefühl wird beim Tondichter, wie bei jedem Poeten, sich reich entwickelt vorfinden; aber es ist nicht der schaffende Factor in ihm. Die Thätigkeit des Componisten ist eben so gut eine bildende, wie die des plastischen Künstlers; denn das geringste Musikstück erfordert eine Ausarbeitung bis ins Kleinste, welche nur bei einem gewissen Grade der Entäusserung der Subjectivität zu vollenden ist. Allein der unendlich ausdrucksfähige geistige Stoff der Töne lässt es zu, dass die Subjectivität des musicalischen Bildners sich in der Art seines Formens ausprägen. Es werden demnach vorherrschende Charakterzüge sich nach den allgemeinen Momenten abdrücken, welche die Musik wiederzugeben fähig ist. Das selbstständige, rein musicalische Schöne wird innerhalb der Grenzen des musicalischen Bildens mehr oder weniger subjectiv ausgestattet. Daher unverkennbare Eigenthümlichkeit der Werke verschiedener Meister, wie z. B. gewaltige oder sentimentale Innerlichkeit (Beethoven, Spohr) im Gegensatz zu klarem Formen (Mozart, Mendelssohn). — Die unmittelbare Ausströmung des Gefühls findet nicht bei der Composition, wohl aber bei der Reproduction des Tonwerkes Statt, beim Spieler oder Sänger.

So richtig diese letzte Bemerkung ist, so können wir doch der Subjectivität des Spielers keine so volle Berechtigung einräumen, als Hanslick zu thun scheint, wenn er sagt: „Dem Spieler ist es gegönnt, sich von dem Gefühle, das ihn eben beherrscht, durch sein Instrument zu befreien.“ Das kann nur von der „freien Phantasie“ gelten, worauf Hanslick zuletzt auch selbst kommt. Im Uebrigen müssen wir vor der Lehre von der subjectiven Auffassung bei der Reproduction von Tonwerken sehr ernstlich warnen, da sie neuerdings gewaltig auszuarten droht und eben sowohl die verkehrtesten Grundsätze für die Praxis des Dirigirens von Orchestersachen, als widerliche Unarten der Sänger erzeugt hat. Vergleiche unsere Bemerkungen über correcten Vortrag in Nr. 6, S. 48, unter „Köln“.

Hiernach kommt der Verfasser zu dem Eindruck der Musik auf den Hörer.

Der Hörer wird durch die Musik weit über das bloss ästhetische Wohlgefallen hinaus ergriffen; keine andere Kunst wirkt so schnell, so intensiv und so unmittelbar auf das Gefühl. „Die anderen Künste überreden, die Musik überfällt uns.“ Sehr wahr heisst es ferner: „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. Form und Charakter des Gehörten verlieren ganz ihre Bedeutung, sei es nächtig trübes Adagio oder ein hell funkelnder 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.“

Es entstehen nun die zwei Fragen: worin der specieller Charakter der Wirkung der Musik auf das Gefühl liege, und wie viel von dieser Wirkung ästhetischer Natur sei. Sie erledigen sich beide durch die Erkenntniss der intensiven Einwirkung der Musik auf das. Die eigenthümliche Qualität der Macht Nerven-System der Musik beruht auf physiologischen Bedingungen. „Die Musik, durch ihr körperloses Material die geistig, durch ihr gegenstandsloses Formenspiel die sinnlich Kunst, zeigt in dieser geheimnisvollen Vereinigungste zweier Gegensätze ein lebhaftes Assimilations-Bestreben mit den Nerven, diesen nicht minder räthselhaften Organen des unsichtbaren Telegraphendienstes zwischen Leib und Seele.“

Die intensive Wirkung der Musik auf das Nervenleben ist als Thatsache von der Psychologie wie von der Physiologie anerkannt. Aber eine ausreichende Erklärung derselben fehlt. „Es vermag die Psychologie eben so wenig das Magnetisch-Zwingende des Eindrucks gewisser Accorde, Melodien und Klangfarben auf den Organismus des Menschen zu ergründen, weil es dabei zuvörderst auf eine specifische Reizung der Nerven ankommt, als die im Triumph fortschreitende Wissenschaft der Physiologie bis jetzt etwas Entscheidendes über dieses Problem gebracht hat, zumal die letzte-

re bei der Untersuchung des Hörens vielmehr den Schall und Klang überhaupt, als insbesondere den musiverwendeten, im Auge zu haben pflegt.“ calisch

„Steht einmal fest, dass ein integrierender Theil der durch Musik erzeugten Gemüthsbewegung physisch ist, so folgt weiter, dass dieses Phänomen auch von seiner rein körperlichen Seite erforscht werden muss.“

„Je stärker aber eine Kunstwirkung körperlich überwältigend, also pathologisch, auftritt, desto geringer ist ihr ästhetischer Antheil. Es muss darum bei der Musik in der Hervorbringung und Auffassung ein anderes Element hervorgehoben werden, welches das unvermischte Aesthetische dieser Kunst repräsentirt und als Gegenbild zu der specifisch-musicalischen Gefühls-Erregung sich den allSchönheits-Bedingungen der übrigen Künstergemeinen nähert. Dies ist die reine Anschauung.“ Ueber ihre Erscheinungsform in der Tonkunst handelt der folgende Abschnitt.

4 Niederrheinische Musik-Zeitung für Musikfreunde und Künstler. Nr. 10. Köln, 10. März 1855. III. Jahrgang

Der Abschnitt Nr. V. enthält zwar ebenfalls treffliche Wahrheiten und ist vielleicht einer der unterhaltendsten von allen; allein auch er verweilt, wie die anderen, mehr auf dem Verneinen, auf dem Oppositionellen, als dass er das Positive, die Bedingungen, unter welchen die reine Anschauung des Schönen in der Musik allein möglich ist, und die Art und Weise, wie sie zur Erscheinung kommt, systematisch darlegt. Die Grundlage zu einem ästhetischen System ist aber nicht zu verkennen, und es wird dem Verfasser auch sicher gelingen, bei weiterer Forschung auf dem eingeschlagenen Wege den positiven Ausbau desselben zu bewerkstelligen.

Der fragliche Abschnitt kommt zuvörderst noch einmal auf die Wirkung der Musik auf das Gefühl zurück und erkennt dessen Recht auf die Musik, da es sich tatsächlich mehr oder minder mit der reinen Anschauung paart, allerdings an, aber nur dann, wenn es sich seiner ästhetisch bewusst bleibt, d. h. der Freude ansehn Herkunft einem bestimmten Schönen, also hier dem Musicalisch-Schönen. Fehlt dieses Bewusstsein, so ist es nur das Elementarische der Musik, d. i. Klang und Bewe, welches das Gefühl erregt, und diese Erregung ist pathologisch, nicht ästhetisch.

Für solche reine Gefühls-Auffassung stehen die Werke der Tonkunst den Naturproducten gleich, welche man mit Vergnügen genießt, die uns aber keineswegs zwingen, einem Geiste, der bewusst geschaffen, nachzu denken. Und die sinnliche Seite der Musik lässt allerdings einen geistlosen Genuss zu, und zwar mehr, als jede andere Kunst. (Ei nun! die Ledavon da Vinci, die Iovon Correggio, selbst die Ariadne von Dannecker u. s. w. machen auf das rohe Gefühl auch einen Eindruck, dem das ästhetische Bewusstsein noch weit ferner liegen dürfte, als dem Genusse des blossen Gefühls-Musikers.)

Dies führt auf die richtige Würdigung der so genannten moralischen Wirkungen der Musik. Diese wird dabei nicht als ein Schönes genossen, sondern als Naturgewalt empfunden. Die Anklage derselben (schon bei den Alten) als verweichlichend, entnervend, ist am Ende noch würdiger, als ihre Lobpreisung in dieser Beziehung; denn der moralische Einfluss der Töne wächst mit der Uncultur des Geistes und Charakters, und die stärkste Wirkung der Art übt bekanntlich die Musik auf Wilde.

Dem pathologischen Ergriffenwerden ist nun eben das reine Anschauen entgegen zu setzen; die contemplative ist die einzig künstlerische, ästhetische Form des Hörens. Ihr gegenüber fällt der rohe Affect des Wilden und der schwärmende des Gefühls-Enthusiasten in eine Classe. Dem Schönen entspricht ein Genießen, nicht ein Er. Das Genießen muss aber ein thätiges sein, einleiden geistiges Begleiten und Folgen, welches bei der Musik, deren Werke sich successiv abspinnen, ganz eigentlich ein Nach-

denken der Phantasie genannt werden kann. — Nur solche Musik bietet künstlerischen Genuss, welche dieses geistige Nachfolgen hervorruft und lohnt. Es kann sich dies allerdings bis zur geistigen Arbeit steigern, aber auch bei sinnlichen Naturen auf ein Minimum sinken. Es gibt also eine Kunst des Hörens, und sie ist nicht leicht. „Die siegende Alleinherrschaft der Oberstimme bei den Italiänern hat einen Hauptgrund in der geistigen Bequemlichkeit dieses Volkes, welchem das ausdauernde Durchdringen unerreichtbar ist, womit der Nordländer einem künstlichen Gewebe von harmonischen und contrapunktischen Verschlingungen zu folgen liebt.“ S. 79. — Darin liegt etwas Wahres, allein auch eine Ungerechtigkeit; denn sollte die wunderbare Leichtigkeit der Italiäner im Hervorbringen des musicalischen Gedankens, der Melodie, und dieser gegenüber die ausserordentliche Empfänglichkeit des Volkes dafür, nicht eben so gut auf die reine Anschauung des Musicalisch-Schönen zurück zu führen sein, und zwar auf eine primitive, von der Natur verliehene Kraft derselben? Wäre dies nicht der Fall, so würden wir ja auch kein Thema an und für sich schön finden können, und doch muss die Hauptschönheit eines Musikstückes im Thema oder in den verschiedenen Thema's desselben liegen, wie der Verfasser ganz richtig meint.

Die Hauptforderung einer ästhetischen Aufnahme der Musik ist, dass man ein Tonstück um seiner selbst willen höre. Sobald die Musik nur als Mittelangewandt wird, also accessorisch, decorativ, so hört sie auf, als Kunst zu wirken. (In dem Verkennen dieser Wahrheit liegt, beiläufig gesagt, der Grund-Irrthum Richard Wagner's.) Namenlose Verwirrung ist dadurch entstanden, dass man das Elementarische der Musik mit ihrer künstlerischen Schönheit verwechselte. Die reizende Musik in J. Strauss' besseren Walzern z. B. hört auf, es zu sein, wenn man nichts will, als dabei im Tacte tanzen. — Sehr zu beachten ist auch die Bemerkung, welche der Verfasser bei dieser Gelegenheit eben hinwirft, dass die Kritik überall zu entscheiden habe, was bei einer vorhandenen Wirkung künstlerisch, was elementarisch sei.

Sollen wir diesem Abriss des fünften Abschnittes des Büchleins eine Bemerkung zufügen, so wird es der Ausspruch der Befürchtung sein, dass die darin aufgestellten Ansichten von der Kunst des Hörens und der Schwierigkeit derselben das Missverständniss veranlassen könnten, dass sich der Mensch, auch der gebildete, nur durch das Zeugniss einer musicalischen Studien-Anstalt, in der er seinen Cursus gemacht, zum Genusse der Werke der Tonkunst legitimiren müsse. Wir sagen: das Missverständniss; denn wir glauben nicht, dass dieses die Meinung des Verfassers sei. Das würde die Kunst als nur für die Künstler, nicht für die Menschen existirend charakterisiren, und wenn dem also wäre, so wäre das ein grosses Unglück. Es entsteht also hier die sehr wichtige Frage: „Welcher Art muss die Bildung sein, die der Mensch erlangt haben muss, um der künstlerischen Auffassung des Musicalisch-Schönen wenigstens annähernd theilhaftig zu werden?“ Und die zweite, für die schaffende Tonkunst noch unendlich wichtigere: „Welcher Art der Darstellung und Ausarbeitung des Musicalisch-Schönen bedarf es, um alle auf jene Weise gebildeten Menschen anzuziehen und geistig anzuregen und zu befriedigen?“ — Wir hoffen, auf diese Fragen zurück zu kommen; für jetzt erinnern wir nur an die trefflichen Aufsätze von C. F. W. U. (Uhlemann): „Die Tonkunst für Alle“, im I. Jahrgang der von uns herausgegebenen Rheinischen Musik-Zeitung

In dem sechsten Abschnitte handelt der Verfasser von dem Verhältnisse der Tonkunst zur Natur. Dass die richtige Einsicht in dasselbe zu den wichtigsten Folgerungen für die musicalische Aesthetik führe, geben wir zu; dass aber das Resultat: „es gibt keine Musik in der Natur“, erst jetzt gefunden sei, stellen wir in Abrede, da, Nägeli, Hand und vielleicht noch Andere im Krüger Wesentlichendasselbe bereits ausgesprochen haben. legt allerdings Nachdruck auf die „geistige Besehung“ im musicalischen Tone im Gegensatz zu den Naturtönen, allein er sagt auch geradezu: „Nimmer gelingt es, die Folge der Töne der Vögel unserer musicalischen Scala anzupassen“, was denn doch mit anderen Worten heisst: „sie sind nicht messbar“, wor-

auf Hanslickallerdings mit Recht den Haupt-Nachdruck legt. Auch bei Handist das Ergebniss das, dass die Musik ein Product des Menschegeistes sei. Was betrifft, so geht dieser nicht nur Nägeli in diesem Punkte, sondern überhaupt schon einen Weg, welcher dem von Hanslickeingeschlagenen sehr nahe liegt, indem z. B. einer von Nägeli's Hauptsätzen ist, dass die Musik keinen Inhalt habe, sondern nur Formen und geregelte Verbindung von Tönen und Tonreihen gewähre. — Der Gedankengang bei unserem Verfasser ist folgender:

Die Musik gestaltet den durch Höhe und Tiefe bestimmten, d. i. den messbaren Tonzu Melodieund Harmonie; beide finden sich in der Natur nicht vor, sie sind Schöpfungen des Menschegeistes. Vor dem Menschen existirt in der Natur nur das Eine Element der Musik, der Rhythmus. Aber auch dieser ist nicht der Rhythmus der menschlichen Musik, er trägt nur unmessbare Luftschwingungen, weder Melodie noch Harmonie. (Vergl. Hand, I., S. 40.)

Unser Tonsystem und alles, was damit zusammenhängt, ist kein natürliches, sondern ein künstliches, etwas Geworim Gegensatz zu einemdenes Geschaffenen. (Hauptmann Die Natur der Harmonik und Metrik) irrt, wenn er den Begriff eines künstlichen Tonsystems einen durchausnennt (S. 7), „indem die Musiker eben so we nichtigennig haben Intervalle bestimmen und ein Tonsystem erfinden können, als die Sprachgelehrten die Worte der Sprache und die Sprachfügung erfunden haben.“ Sehr zur Sache führt der Verfasser dagegen J. Ansicht an: „Wer Grimm's nun Ueberzeugung gewonnen hat, dass die Sprache freie Menschen-Erfindung war, wird auch nicht zweifeln über die Quelle der Poesie und Tonkunst“ (Ueber den Ursprung). Nicht die Sprachgelehrten, aber die Völker der Sprache bilden sich ihre Sprache und ändern sie fortwährend; und so haben auch nicht die „Tongelehrten die Musik errichtet“, sondern das fixirt und begründet, was der musicalisch befähigte Geist mit Vernünftigkeit, aber nicht mit Nothersonnen hatte.wendigkeit

Alle Naturstimmen sind lediglich Schallund Klang; selbst die reinste Erscheinung des natürlichen Tonlebens, der Vogelgesang, steht zur menschlichen Musik in keinem Bezuge, da er unserer Scala nicht angepasst werden kann. In der Musik muss Alles commensurabel sein, in den Naturlauten ist nichts commensurabel. „Nicht die Stimmen der Thiere, sondern ihre Därme sind uns wichtig, und nicht der Nachtigall, sondern dem Schafe verdankt die Musik am meisten.“

Die Poesie, Malerei, Sculptur haben den Quell ihrer Stoffe in der Natur; irgend ein Naturschönesregt sie an, wird ihnen Stoff zu eigener Hervorbringung, wird ihnen Vorbild . Die Tonkunst hat kein Vorbild in der Natur, für (Vischer Aesthetik, II.), dem Hanslick, wie er unter dem Text bemerkt, hier in den allgemeinen Bestimmungen über das Naturschöne folgt, nimmt die Baukunstaus, als kein Vorbild habend in der Natur. Sollten die hohen Bogengänge in den deutschen Wäldern auf den germanischen Spitzbogen- Styl nicht denselben Einfluss gehabt haben, wie die Blätter und Blumen auf die architektonischen Verzierungen? die Musik gibt es kein Naturschönes. — Der Maler, der Dichter (dieser in der Betrachtung des Menschen, seiner Handlungen, Schicksale u. s. w.) finden in naturschönen Vorbildern das, was sie künstlerisch umbilden; der Musiker findet nichts dergleichen — er kann nichts umbilden, er muss Alles neu erschaffen. „Der Componist muss der guten Stunde warten, wo es in ihm anfängt, zu singen und zu klingen; da wird er dann aus sich heraus schaffen, was in der Natur nicht seines Gleichen hat und daher auch, ungleich den Erzeugnissen anderer Künste, geradezu nicht von dieser Welt ist.“

Man könnte aber den Einwand machen (und die neuere Afterlehre von der Gegenständlichkeit der Musik macht ihn oft genug theoretisch und praktisch!), dass der Mensch, wie dem Dichter, so auch dem Musiker Stoff zum Umbilden gebe. Führen wir Ein Beispiel für hundert andere an: Beet's Ouverture zuhoven Egmont. Hier ist nun eben die Verwirrung der Begriffe zu lösen. „Dem Dichter ist die (historische) Gestalt wirkliches Vorbild, das er umbildet, dem Componisten bietet sie bloss Anregung, und

zwar poe, nicht musicalische. Nicht die Gestalttische Egmont's, nicht seine Thaten, Erlebnisse, Gesinnungen sind Inhalt der Beethoven'schen Overture, wie dies allerdings im Bilde Egmont, im Drama Egmont der Fall ist. Der Inhalt der Overtures sind Tonreihen, welche der Componist vollkommen frei nach musicalischen Denkgesetzen aus sich erschuf. Mit der Vorstellung „Egmont“ bringt sie lediglich die poetische Phantasie des Tonsetzers in Verbindung. Diese Verbindung ist aber so willkürlich, dass niemals die Hörer des Musikstückes auf dessen angeblichen „Gegenstand“ verfallen würden, wenn nicht der Autor durch die ausdrückliche Benennung unserer Phantasie von vorn herein die bestimmte Richtung octroyirte.“

Sehr schlagend fügt der Verfasser später noch hinzu: „Uebrigens kann der Anspruch an ein Tonwerk mit bestimmter Ueberschrift, die zur Vergleichung des Musikstückes mit einem ausser ihm stehenden Objecte nöthigt, nur auf gewisse charakteristische Eigenschaften lauten, z. B. dass die Musik erhaben, düster, oder niedlich, froh klinge, sich zu betrübtem oder freudigem Abschluss entwickle, u. s. w. An die Malerei und an die Dichtkunst aber stellt der Stoff die Forderung einer bestimmten, concreten Individualität.“

Einen zweiten Einwand könnte man aus der musicalischen Literatur holen, indem ja doch Tonsetzer wirklich hörbare Aeusserungen des natürlichen Tonlebens nachgebildet haben, z. B. Haydn, Beethoven, Spohr (Weihe der). Allein die genannten Componisten führen uns ja das Töne Krähen des Hahns, den Wachtelschlag, den Kuckucksruf, den Schlag der Nachtigall nicht als Musikvor (oder als ein naturschönes Vorbild, welches sie umbilden oder musicalisch-künstlerisch gestalten), „sondern nur als Citate, um den Eindruck zurückzurufen, welcher mit jenen Natur-Erscheinungen zusammenhängt; sie entspringen einzig und allein der Tendenz, uns zu erinnern: es ist Morgen, es ist Frühling u. s. w. Ein Themakönnen alle Naturstimmen der Welt zusammen nicht hervorbringen.“

Man sieht, dass das Verhältniss der Musik zum Naturschönen mit der ganzen Frage vom Inhalt der Musik enge zusammenhängt. Und diese Frage ist es dann eben, welche der letzte Abschnitt der Hanslick'schen Schrift beantwortet, welchen wir bereits in dem ersten Artikel über dieselbe (in Nr. 7) im Auszuge gegeben haben.

Unsere Leser werden sich überzeugt haben, welche wichtige Punkte der musicalischen Aesthetik der Verfasser zur Sprache bringt, welche Menge von Problemen er der Lösung entgegenführt, welche eingewurzelte Vorurtheile er bekämpft. Seine Schrift ist uns ein Zeichen des Auflebens der tonkünstlerischen Vernunft gegen die wissenschaftliche Unmündigkeit und den faselnden Wahnsinn der Scharwächter der realistischen Propaganda; wir begrüßen dieses Morgenroth mit freudigem Zurufe und wünschen dem wackeren Kämpfer in dessem Lichte und für dessen Licht die nöthige Ruhe und Musse, das alles noch mehr zu präcisiren und zu einem vollständigen System der musicalischen Aesthetik auszuarbeiten. L. . Bischoff