

Populäre Aesthetik.
Der Kritiker in der Kritik: Die Rezensionen zu Eduard
Hanslicks Traktat „
“ (1854–1857)
Blätter für literarische Unterhaltung
Herausgegeben von Hermann Marggraff

Moritz Carriere

4. Juni 1857

1 Blätter für literarische Unterhaltung. Nr. 23. — 4. Juni 1857.

Wenn auf dem Gebiete der Aesthetik Schriften wie die beiden erstgenannten erscheinen, die nicht durch neue Ideen oder Forschungen die Wissenschaft als solche weiterführen, sondern das in ihr Errungene für die allgemeine Bildung verständlich und fruchtbar machen wollen, so ist das immer ein erfreuliches Zeichen, daß sich in weitem Kreisen auch ein Verlangen nach der Einsicht in das Wesen des Schönen und der Kunst rege, wiewol es immer besser wäre, wenn auch die selbständigen Denker und Forscher von Haus aus weniger für die Schule und mehr für das Leben schrieben. Der Ton, den Schiller in den „Briefen über die ästhetische Erziehung des“, den Menschen Lessing im „Laokoon“, den Schelling in seiner Rede „Ueber das Verhältniß der bildenden Künste zur Natur“ angeschlagen, sollte maßgebend sein; denn diese Werke beweisen, daß man zugleich die Wissenschaft weiterführen und zugleich auf die Nationalbildung einwirken, daß man tief und klar, scharf und schön zugleich über ästhetische Fragen schreiben kann. Die im vorigen Decennium begonnene „Aesthetik“ von Vischer bietet neben den eigenen Gedanken und Urtheilen des Verfassers zugleich ein ziemlich vollständiges Repertorium aller Leistungen auf ästhetischem Gebiet; sie hat zugleich die Kunstgeschichte und ihre Resultate mit der Hegel'schen Philosophie in Verbindung gebracht. So ist sie für Nachfolgende, die keineswegs alle Studien des Verfassers mitgemacht haben, eine Fundgrube von Gelehrsamkeit, eine Sammlung von mannichfaltigen Ansichten, die man weiter erörtern kann; ihr großer Umfang reizt dazu, sie mehr ins Enge zu ziehen, und die Form der abstract gehaltenen Paragraphen und der erläuternden Anmerkungen veranlaßt dazu, beide ineinander zu arbeiten. Das scheint sich denn Bayer zur Aufgabe gemacht zu haben. Er und A. Grün nehmen im Wesentlichen den Vischer'schen Standpunkt ein, Bayer zeigt sich aber überall von ihm abhängig. Er kennt kaum etwas Anderes oder Neueres. So sind ihm z. B. Zei's „sing Proportionslehre“ und „Aesthetische Forschungen“ fremd geblieben, und was ich über das Ungenügende von Vischer's, d. h. Hegel's philosophischen Principien in Fichte's Zeitschrift, was ich selbständig darstellend in meiner „Poetik“, namentlich in den einleitenden Abschnitten veröffentlichte, ist für ihn nicht geschrieben gewesen. Er will das Schwierige durch einen blühenden Stil leicht machen und setzt Metaphern an die Stelle des begriffsmäßigen Ausdrucks. Von einem großen Verdienste um die Wissenschaft kann bis jetzt weder bei ihm noch bei Grün die Rede sein; aber ihren Zweck, eine bestimmte Entwicklungsstufe der Aesthetik

auf eine leichtfaßliche und ein größeres Publicum leicht ansprechende Weise popularisirend zu schildern, diesen Zweck haben sie glücklich erreicht.

Vorlesungen sind durch jugendliche Frische und Grün's Wärme ausgezeichnet, das lebendige Wort des Redners klingt auch im Druck durch die stummen Lettern hindurch, er sagt Weniges, was geradezu falsch wäre, aber er meint oft ein Problem dadurch gelöst zu haben, daß er es beschreibt, wie z. B. das Produciren der Phantasie. Wenn er selbst laut seiner Vorrede „weit entfernt ist, dem hier von ihm Gebotenen große Bedeutung beizulegen“, so wird er auch von uns nicht fordern können, daß wir es thun; aber um einen Ueberblick über das Gebiet der Aesthetik zu gewinnen, um einmal, was jetzt Eigenthum aller Gebildeten ist, dem heranwachsenden Geschlechte in gedrängtem Zusammenhange vorzutragen, ist sein Büchlein empfehlenswerth. Daß er die landschaftliche Schönheit leugnet, mit der für viele Menschen doch die ästhetischen Eindrücke beginnen, der zuliebe Tausende jetzt in die Schweiz und jetzt ans Meer reisen, ist eine Consequenz davon, daß er das Schöne zunächst in den Dingen statt in dem auffassenden Subjecte gesucht hat. Diesen Irrthum theilt er mit Bayer. Wir wollen etwas näher auf die Frage eingehen.

Wir glauben nach gewöhnlicher Ansicht der Dinge in einer tönenden, hellen, farbenreichen Welt zu leben und sie, die für sich fertig ist, mit unsern Sinnen und Gedanken nur aufzunehmen, uns mit ihrem Inhalt zu erfüllen. Aber die kritische Philosophie lehrt uns, daß wir zunächst nur die Aenderung der eigenen Zustände im Bewußtsein erfassen und die innern Bilder, die wir danach produciren, als eine Erscheinungswelt außer uns setzen, indem wir sie vorstellen und von unserm Selbst unterscheiden. Nur daß wir denken, ist das unmittelbar und unzweifelhaft Gewisse, weil ein Zweifel daran selbst ein Gedanke wäre und weil dieser das sich selbst erfassende Sein ist; und wäre kein Bewußtsein, keine Wahrnehmung und Empfindung, so würde das bloße Dasein einer materiellen Welt weder genossen, noch angeschaut, noch irgendwie erfaßt werden und so gut wie gar nicht vorhanden sein. Ohne Kant's „Kri“ studirt zu haben, sollte Niemand intik der reinen Vernunft ästhetischen Dingen ein Wort mitreden wollen, aber weder bei Bayern noch bei Grün sind die Spuren eines Verständnisses dieses Buchs. Mit diesem aber stimmt die Naturwissenschaft überein, wenn sie lehrt, daß Ton und Farbe außer uns als solche nicht erfunden, daß sie erst in uns und durch uns erzeugt werden. Außer uns vorhanden sind Luft und Aether, sind Dinge, deren Bewegungen sich der Luft oder dem Aether mittheilen. Die an sich lautlosen und dunkeln Weltenschwingungen durchwogen die Luft und den Aether, und erst wo sie an ein Ohr, wo sie an ein Auge schlagen und durch dies Sinnesorgan die in ihm verzweigten Nerven berühren und nach Maßgabe der eigenen Bewegung erregen, empfinden wir diese Umstimmung unserer Organe und vernehmen sie als Schall und Licht. Die Sterne stehen am Himmel, wenn auch alle Augen geschlossen sind, aber sie glänzen erst, wenn ihre Strahlen vom offenen Auge aufgenommen werden; wir hören die Stimme der Nachtigal nicht außer uns, erst in unserm Ohr, erst unserer Empfindung beginnt sie zu tönen.

Da nun alles Schöne in Natur und Kunst uns durch die Sinne vermittelt wird, da es durch Formen, Farben, Töne unserm Gemüthe mitgetheilt werden muß, so ergibt sich aus der obigen Betrachtung, daß es nicht außer uns in den Dingen fertig besteht, sondern in uns durch unsere Empfindung erst erzeugt wird. Wir wissen zunächst nicht von schönen Gegenständen, sondern von Lustgefühlen, in welchen unser Dasein erhöht, unser ganzes Gemüth durch ein sinnlich-geistiges Wohlbehagen, durch den Genuß voller Gesundheit befriedigt und beseligt wird. Dann werden wir inne, daß wir diese Gefühle nicht willkürlich hervorrufen, daß sie nicht zufällig auftauchen, sondern in einem Zusammenwirken bestimmter Vorstellungen mit unserer Seele entstehen, und wir nennen die Gegenstände dieser Vorstellungen schön im Unterschiede von andern, welche andere Empfindungen in uns erwecken.

Hätte dies erwogen, so würde er es nicht für ein Bayer Besonderes der Schönheit

in der unorganischen Natur erachtet haben, daß dieselbe in uns, in unserm fühlenden Auge, in unserm sinnigen Schauen sei; auch die Farben des Gemaldes sind erst unsere Empfindung, auch die Melodie eines Liedes besteht außer uns nur als Luftschwingungen, die in unserm Ohr zum Tone werden; das Ohr vernimmt nur Töne nacheinander; wenn der eine gehört wird, ist der andere verklungen, das Bewußtsein muß die Töne in ihrer Folge festhalten und zur Einheit verknüpfen, die Seele hört also die Melodie durch eigene Thätigkeit, und wer eine Dichtung genießen will, der muß sie miterzeugen, der muß sie dem Dichter in sich selbst nachschaffen.

Bayer hat von unserm Leben eine sehr schlechte, von der Aesthetik eine sehr gute Meinung. Er sagt: „Das aus der Welt geschiedene Schöne, das die Basis einer schönen Wirklichkeit verloren hat, muß in die Sphäre des Gedankens erhoben werden, um uns so gesichert und unverloren zu bleiben.“ Aber all seine Erhebungen in den Gedanken würden uns ein schlechter Ersatz sein, wenn „Rafael's Sixtinische Madonna“ oder „Mozart's Don Juan“ verlorengingen. Das ist ja gerade die Eigenthümlichkeit des Schönen, daß die ewige Idee nicht bloß gedacht, sondern angeschaut und empfunden wird, und darum ist für den Verstand in jedem schönen Werke ein Unererschöpfliches und Unsagbares vorhanden. Der Künstler wäre ein rechter Thor, welcher jahrelang an einem Werke meißelte oder malte, wenn er dasselbe mit ein paar Worten ausdrücken könnte, wenn nicht das Bild eine Offenbarung ewiger Wesenheit auf eine ganz eigene Art wäre, die in ihrer eigenen Sphäre bestehen will, die nicht in einer andern aufgehoben werden kann. Bayer sieht in den griechischen Tempeln Weihgeschenke, die das Volk seinen Göttern brachte, während Schinkel's Berliner, Klenzels münchener Bauten in keinem Zusammenhange zur preußischen oder bairischen Staatsidee ständen; aber müßte er nicht mit den Tempeln vielmehr unsere Kirchen zusammenstellen, die doch aus unserer Religion hervorgehen? Er nennt die burgschützende Athene auf der Akropolis das durch die Siege über die Perser auch zu geistiger Riesengröße emporgewachsene Palladium, während die Bavaria in München nur deshalb so kolossal dastehe, weil sie König Ludwig so bestellt habe. Aber ist denn jenes Erzbild des Phidias nicht auch durch Pebe bestellt und von Nikles Phidias gegossen worden, sollte es wirklich gewachsen sein wie jene Flinte, die der Judenjunge schon als kleines Pistölchen gekannt haben wollte? Er meint, Kaul's Bilder im Neuen Museum hätten mit dem bairischen Saate nichts zu thun, während die Maleien Polygnots, welche die Großthaten der Griechen darstellten, eine lebensvolle Bedeutung für Athen gehabt hätten. Aber ließ nicht Ludwig in Philipp Versaille die Großthaten der Franzosen malen, stehen nicht in Berlin die Statuen der Helden aus dem Befreiungskriege, und ist unsere Gegenwart zu denken ohne die großen Epochen der Culturgeschichte, die uns Kaulbach veranschaulicht? Ehemals, meint Bayer, sei die Architektur das Haus der Kunst gewesen, jetzt wohne diese aber nur in Concertsälen, Buchläden und Kunsthandlungen zur Miete; er fragt, was da zu thun sei, und antwortet: „Die Kunst muß eine neue Heimat im Gedanken suchen, da sie dieselbe nicht mehr durch Vermittelung der Architektur im unmittelbaren Volksdasein findet: das moderne Pantheon, das sich nicht aus Stein bauen läßt, das neue Haus, in das die Kunst nun als in ihr eigenes einziehen soll, ist die Aesthetik.“ Die Aesthetik ist aber nicht eine Kunst, die Darstellung des Schönen ist nicht ihr Zweck, sondern sie ist eine philosophische Wissenschaft, welche die Wirklichkeit des Schönen erkennen und im Zusammenhang des geistigen Lebens begreifen, ihre Idee erfassen und daraus ihre Gesetze entwickeln will. Das erfordert freilich das Verständniß der Natur und des Geistes, es erfordert eine gründliche philosophische Bildung, und es ist das Schwerste, über den Begriff des Schönen auch volksverständlich zu schreiben.

Nachdem ich der Redaction die Besprechung von Bayer's Buch zugesagt, habe ich es genau durchgenommen und besonders in den ersten Heften eine Menge halbwarer oder falscher Vorstellungen neben den zusammengelesenen wirklichen Resultaten der seitherigen Forschung gefunden. Eigenthümliches ist anfangs wenig vorhan-

den, später findet sich mehr davon; doch wäre uns auch eine lesbare und übersichtliche Zusammenstellung des von Andern Geleisteten willkommen gewesen; aber freilich wie soll sie Jemand veranstalten, der nicht das Princip im eigenen Wissen gefunden und damit einen Maßstab der Beurtheilung gewonnen hat! Doch wir müssen noch einen Augenblick bei unserm obigen Satze verweilen. Eine Kunst, was die Architektur ist, ersetzen zu wollen durch Aesthetik, ist nichts Anderes, als wenn man dem Mann mit hungerigem Magen statt des Brotes eine Abhandlung über die Physiologie der Nahrungsmittel böte. Daß die erkannte Wahrheit, daß die Einsicht in das Wesen der Kunst dem Künstler förderlich wird, bestreitet kein Vernünftiger; wir Alle wissen, was nach Goethe's eigenem Bekenntniß die deutsche Poesie Lessing's Kritik verdankt, und Lessingselbst, der sich nicht einmal für einen Dichter im vollen Sinne des Worts halten wollte, erklärte doch, daß er mittels seines künstlerischen Wissens das beste Stück Corneille's besser machen wolle als sein gepriesener Autor. Aber eben im Künstler muß die Kunstlehre wieder fruchtbar werden, sonst bleibt es bei dem Distichon:

Fortzupflanzen die Welt sind alle vernünft'gen Discurse Ungenügend, auch kommt durch sie kein Kunstwerk hervor.

Für Bayer's Zweck war es ganz angemessen, nicht mit der Idee des Schönen zu beginnen, sondern mit der Betrachtung der Wirklichkeit, um aus ihr jene zu gewinnen. So wendet er sich zuerst zur Natur und macht hier manche feine Bemerkung, die zwar oft einer andern Begründung bedarf, dadurch aber in ihrem Werthe nicht beeinträchtigt wird, z. B. daß die schöne Naturgestalt in ihrem rechten Glanz erscheint, wenn das Individuum durch seine eigene Thätigkeit das in ihm schlummernde Urbild weckt, so das wohlgeformte Roß in seiner Bewegung, der Adler im majestätischen Flug. Er hat Recht, wenn er sagt, daß wir eine Pflanze oder ein Thier schön nennen, insofern sie den gattungsmäßigen Ausdruck der vegetabilischen oder animalischen Daseinsform vollkommen erreichen; wenn er aber diese Schönheit eine That der Gattung nennt, an welcher das Individuum keinen Antheil habe, so verkennt er, daß alles Leben sich aus individuellen Keimen und nicht aus allgemeinen Gesetzen, sondern nur nach denselben entwickelt, und daß uns das Einzelwesen schön heißt, welches das Gesetz in eigener freier Triebkraft erfüllt und verwirklicht. Eine Ahnung davon, daß das Schöne immer ein Freies ist und aus bloßer Nothwendigkeit nicht entwickelt und verstanden werden kann, hat auch Vischer gehabt, aber auf sehr verkehrte Weise den Zufall herangezogen, wofür ihn Bayer mit schülerhaftem Nachsprechen preist, ohne zu bedenken, daß Nothwendigkeit und Zufälligkeit zusammen noch lange keine Freiheit geben, und daß der Zufall als das Grundlose in Wirklichkeit gar nicht ist, sondern nur eine Ansicht der Menschen bei mangelnder Erkenntniß der Gründe, oder ein Ausdruck für Dasjenige, was sich ohne unsere Absicht ereignet, was uns zufällt, ohne daß wir daran gedacht, oder einsehen, woher es kam, sodaß es nur für uns zufällig, an sich aber wohlbegründet und auch sein Zusammentreffen mit uns durch den Weltzusammenhang bedingt war. „Es gibt keinen Zufall, Zufall wäre Gotteslästerung“, rief einmal Lessing wie von dem Blitz der Wahrheit hingerissen, und vor den Physikern macht man sich lächerlich, wenn man den Zufall wieder in die Natur einführen will. Der Geist ist so wenig ohne Gesetz und Nothwendigkeit, als die Natur ohne Freiheit. Die Freiheit aber in ihrem ganzen Wesen und in ihrem innigen Verhältniß zur Schönheit darzustellen, erfordert eine eigene Abhandlung, die ich bald im systematischen Zusammenhang einer Aesthetik den Freunden dieser Wissenschaft vorzulegen hoffe.

Was mag sich Bayer bei folgender Phrase gedacht haben, die das Goethe'sche Wort „Im Anfang war die That“ erläutern soll? Unter That verstehen wir Andern das Werk der Freiheit, des Selbstbewußtseins, er aber sagt: „Im Anfang war der Gedanke nur als Naturthat, als denkbare, aber noch nicht selbst denkendes Schaffen.“ Ein Gedanke, der nicht denkt und nicht gedacht wird, denn das ursprüngliche Schaffen soll ja

nicht denken, wenn das nicht jenes Messer ohne Klinge ist, dessen Stiel abhanden kam.

Mit Wohlgefallen liest man dagegen die Schilderung vom „Geistschönen“, d. h. den Abschnitt, welcher das menschliche Leben vom ästhetischen Standpunkt betrachtet; hier ist Manches selbständig und sinnig weiter entwickelt, während die Darstellung der Phantasie oder des künstlerischen Schaffens bei vielen trefflichen Einzelheiten dadurch ungenügend bleibt, daß Bayersich das Unfreiwillige und Freiwillige, das hier stets zusammenwirkt, nicht recht vor Augen gestellt, geschweige die Erklärung der Thatsache versucht hat, wie das Kunstwerk zugleich als des Künstlers eigene That und als ein ihm zutheil gewordenes Geschenk einer höhern Macht sein kann; denn als Eingebung und als eigener Kraft Erzeugniß, als Werk der Begeisterung und besonnenen Erwägung zugleich stehen nach der Aussage der Künstler selbst ihre Schöpfungen da. Ich habe in einem Abschnitte meiner „Poetik“ das Problem aufgestellt und das Wort ausgesprochen, welches die Thatsache nicht leugnet, sondern begreift und damit das Räthsel löst, für mich nämlich, und ich hätte gern erfahren, ob auch für Andere; aber der Verfasser hat es nicht der Mühe werth erachtet, auf diese Fragen einzugehen. Doch hätte sich gerade hier der Verfasser es klar machen können, ob er selbst auf pantheistischem Standpunkte, den Vischer für den allein möglichen und zulänglichen ausgibt, stehenbleiben oder auf einen andern mit uns sich erheben wolle, der die Innen- und Ueberweltlichkeit Gottes Unendlichkeit und freies Selbstbewußtsein zugleich festhält, sowie die Seele des Menschen allgegenwärtig im Leibe lebt und doch über ihm als Geist bei sich selbst ist.

Im Abschnitt über das Kunstschöne betrachtet der Verfasser das Architektonische, Plastische, Malerische und Musikalische, und wir müssen ihm das Zeugniß geben, daß sein Werk sich hebt, je mehr er ins Concrete kommt. Die Poesie und ihre Verbindung mit der Musik, die Begriffe des Erhabenen, Tragischen, Komischen, Humoristischen hat er noch nicht erörtert; wir empfehlen ihm hierfür Zeising's „Aesthetische Forschungen“. Gar manches treffende Wort sagt er über jene Künste; seine Urtheile über einzelne Werke sind fein und zeigen eine preiswürdige Gedicgenheit der Geschmacksbildung, und so ergibt sich, daß Bayerein warmer Freund des Schönen ist, der es für sich zu genießen versteht, der in einzelnen bestimmten Fragen über besondere Gegenstände Ausgezeichnetes leisten kann, aber für die grundlegenden allgemeinen Untersuchungen des philosophischen Talents und der Reife des Geistes für metaphysische Fragen ermangelt. Um das bereits von der Wissenschaft Errungene in weitere Kreise einzuführen, ist sein Werk geeignet, aber es führt auch Irrthümer mit sich, auf die schon hingewiesen war, ohne daß er es wußte. In der Darstellung hüte er sich bei dem Streben, Licht und Wärme zu verbinden und über ästhetische Dinge auch ästhetisch zu schreiben, vor der Gefahr, den noch unklaren Gedanken durch einen blühenden Stil aufzuputzen und die Schärfe des begrifflichen Ausdrucks durch Metaphern zu ersetzen, die jene immerhin veranschaulichen mögen, sobald sie für sich vorhanden ist.

Auch gibt sich in seiner Schrift „Ambros Die Grenzen“ als gebildeten Dilettanten zu erkennen; der Musik und Poesie er entwickelt nicht aus Principien, noch steigt er zu ihnen empor, er begründet seine Ansichten weder auf das Wesen der Kunst noch auf die Natur des Geistes; er hält das Thema weniger direct und scharf im Auge, als daß er sich darüber und um dasselbe herum in mannichfaltigen Bemerkungen ergeht, und es gelingt ihm nicht, das Gesetz mit der Präcision und Unantastbarkeit für den Unterschied der Musik und Poesie festzustellen, wie es Lessing in seinem ästhetischen Meisterwerke in Bezug auf die Grenzen der Malerei und Dichtkunst gethan. Aber nur an diesem höchsten Maßstab gemessen, läßt das Werkchen etwas vermissen; als „Studie zur Aesthetik der Tonkunst“, als eine Sammlung kunstsinniger Betrachtungen und seiner Urtheile wird es den Freunden der Musik wie der Aesthetik willkommen sein und kann ihnen wegen der Richtigkeit der aufgestellten Ansich-

ten empfohlen werden, wenn auch diese Ansichten der philosophischen Begründung und Entwicklung noch bedürfen.

Mit Fug erklärt sich Ambros gegen solche Musiker, welche (wie Félicien Davidim „L'avant d'homme“) den Zustand des Planeten in der Lias- oder Keuperperiode malen, welche, wie Berlioz, einzelne Scenen aus Shakspeare's „Romeo und Julie“ nacherzählen wollen, und nennt solche Tonstücke Programmmusik, weil sie ohne die erläuternden Worte gar nicht verständlich sind. Hier wird also der Musik etwas aufgegeben, was ihr unmöglich ist, was darzustellen einer andern Kunst überlassen bleiben muß. Jeder Kunst eignet ein bestimmter Lebensinhalt, den nur sie vollkommen darstellen kann, und wie sie unübertrefflich ist auf ihrem eigenen Gebiete, so bleibt sie nothwendig zurück, wenn sie in die Sphäre einer andern Kunst übergreift. Gegen die Verkehrtheit, Tonwerke mit Bildern oder Worten schildern zu wollen, statt das Schöne in der musikalischen Form zu verstehen und zu genießen, oder Bilder und Worte musikalisch darstellen zu wollen, hat Hanslick bekanntlich ein ebenso einseitiges als geistvolles Schriftchen gerichtet. „Der Componist“, sagt Hanslick, „dichtet und denkt, nur dichtet und denkt er, entrückt aller gegenständlichen Realität, in Tönen.“ Der Musiker componirt nicht mit dem Gefühl, sondern wie jeder Künstler mit der Phantasie. Aber Hanslick leugnet auch, daß das Gefühl der Inhalt der Musik sei, während gerade diese Kunst allein das Gefühl als solches offenbart, d. h. die Selbsttinnigkeit unserer Seele, die Zuständlichkeit unsers Gemüths als solche, wie sie durch Vorstellungen und Gedanken angeregt und verändert wird, aber selbst weder Anschauung noch Gedanke, sondern Stimmung ist, deren Empfindung sich im Ton, zunächst im Schrei des Schmerzes und der Freude kundgibt. Der Wechsel der Zustände in der ununterbrochenen Einheit des Ich, der Fluß des innern Lebens hat sein äußeres Gegenbild im Flusse der Zeit und in deren Erfüllung durch den Ton, und in der Stärke, im Rhythmus, im Auf- und Absteigen der höhern und tiefern Töne und in ihrem Zusammenklang prägt sich der Verlauf eines Gefühls selbst künstlerisch aus und kann es allein auf diese Weise, da die bildende Kunst nicht die Bewegung als solche auszudrücken, sondern nur einen Moment im Raum zu fixiren vermag, die Poesie aber die Vorstellungen und Gedanken des Geistes, nicht dessen eigene, sie begleitende Zuständlichkeit ausspricht und zur Bestimmtheit des Wortes fortgeht, während das Gefühl ein ganz Individuelles und zugleich Unsagbares ist. Hanslick aber sagt, „daß tönend bewegte Formen einzig und allein Inhalt und Gegenstand der Musik sind“. Aber es gibt keine Form als solche, sie ist immer an einem Inhalt, sie ist das selbstgesetzte Maß innerer Bildungskraft, das Wesen bringt sich in ihr auch für Andere zur Erscheinung, und das unterscheidet die Melodie vom leeren Klingklang, daß sie der Ausdruck des fühlenden Geistes ist, der eine Stimmung nach ihrer Natur und ihrem Verlaufe künstlerisch abgerundet in ihr auf ideale Weise kundthut, in ihrem Rhythmus und Wohlklang die Harmonie der Welt vernehmen und das Gesetz der Entwicklung empfinden läßt. Allerdings kann die Musik nicht sagen: „Ich liebe dich“, oder: „Es ist heute trübes Wetter“; aber anders ist die Stimmung der Seele im Freudvoll und Leidvoll der Liebe, anders, wenn ein schwerer Herbstnebel die Natur belastet, und die Resonanz der Gedanken oder äußern Wahrnehmungen im Gemüthe offenbart eben die Tonkunst. Anders empfindet der Denker im Ringen mit dem Zweifel um das Geheimniß des Daseins und in der Beseligung der selbstgefundenen Wahrheit, anders das Landmädchen, wenn es den Burschen zum Tanz unter der Linde trifft; der Genius eines Beethoven hat auch für jenes den Ausdruck gefunden, während dieses bereits in der Melodie des Ländlers erklingt. Endlich gibt uns die Musik den Verlauf des Gefühls als solchen ohne das Bild des bestimmten Gegenstandes, des bestimmten Gedankens, der es erregte; aber wie auch das Gemälde und das Gedicht in uns zum Gefühle wird, so weckt der Ausdruck des Gefühls wieder Vorstellungen gleich Klangfiguren in der Seele, in jeder andere nach ihren Lebenserfahrungen. Die Musik gibt sozusagen die Buchstabenformel, die der Hörer dann mit benannten oder

unbenannten Zahlen ausfüllt.

So sagt denn auch Ambros viel Treffendes gegen Hans, indem er die Thaten der großen Musiker der mangelhafteren Theorie des leeren Formalismus entgegenstellt. Er erörtert Händel's „Alexanderfest“, um darzuthun, wie der Künstler des Ausdrucks und der Erweckung der Gefühle fähig ist. Er nennt es ästhetischen Materialismus, wenn man in der Musik nur den äußern Klang und seine Verbindung, nicht auch einen idealen Gehalt wahrnimmt, und in der That ist ja alles Schöne die Offenbarung des Geistes in sinnlich wohlgefälligen Formen, und wenn die Musik nur eine tönende Arabesque wäre, könnten wir sie so wenig als den Tanz zu den eigentlichen Künsten rechnen, die mit der Philosophie, mit der Religion das Höchste im Leben sind. Ambros entwickelt, wie in der Harmonie, in dem symmetrischen Gliederbau, im Rhythmus der Leib des Tonstücks besteht; aber der Leib verlangt auch eine Seele! Brächte die Musik, sagt er, nur die physikalische Nervenreizung hervor — und mehr könnte sie nicht, wenn sie ohne idealen Gehalt wäre —, so befänden wir uns ihr gegenüber auf dem Standpunkte eines galvanisirten Froschschenkels. Ihre Wirkung allein in den Rhythmus setzen, hieß den Eindruck eines Trauerspiels von Sophokles dem Versmaß zuschreiben. Das Wesen der Musik nur in der anmuthigen Tonverbindung sehen, hieß die Malerei auf die bloße Darstellung von Körperformen beschränken und es ihr versagen, auch die Seele und den Charakter der Personen oder die geistige Bedeutung einer veranschaulichten Handlung auszudrücken.

In jeder Kunst wirkt der ganze Geist; auch im Bildhauer, wie im Dichter, ist das Gefühl lebendig, und sein Werk wirkt gefühlerregend, auch der Musiker hat eine Fülle von Anschauungen und Gedanken in seiner Seele und erweckt solche wieder im Hörer. Der Musiker aber stellt Gefühle dar und wirkt unmittelbar auf unser Gefühl und mittels der erregten Stimmung auf das mit ihr zusammenhängende geistige Leben; der Dichter spricht in Worten die Gedanken und Thaten aus und ruft mittels derselben Bilder vor unsere innere Anschauung, Gefühle in unserm Herzen wach. Aehnlich sagt Ambros: „Gemüthsstimmungen sind in der Regel das Resultat von Reihen bestimmter Vorstellungen. Diese letztern lassen sich in bestimmte klare Worte fassen, jene nicht. Die Musik bringt uns nur fertige Stimmungen entgegen, über deren vorgängige Vorstellungsreihen sie uns keine Rechenschaft gibt; die Stimmung, welche der Hörer von der Musik empfängt, trägt er nun zurück auf sie über, er sagt, sie drücke dieselbe aus.“ Ich möchte die Anhänger des bloßen Ergötzens am Formenspiel daran erinnern, daß der Ton nicht bloß Ausdruck unserer Empfindung, sondern überhaupt eine Empfindung von uns ist. Die Betrachtung der Schwingungsverhältnisse könnte, wie die eines jeden mathematischen Satzes, dem Denker eine Befriedigung gewähren, aber als Ton werden sie empfunden, wenn sie mittels der Luftwellen an unser Ohr schlagen, der Ton ist das Product der Seelenthätigkeit, die sich in ihm bestimmte Zustandsänderungen der Leiblichkeit zur Empfindung bringt. So sind auch Roth, Blau etc. unsere Empfindungen und noch etwas Anderes als so oder so viele Aetherschwingungen von so oder so großer Wellenbreite, nämlich Das, was wir subjectiv aus diesen objectiven Bewegungen machen. In jeder Wahrnehmung schreiben wir der Natur des Gegenstandes Dasjenige zu, was unsere Subjectivität im Zusammenwirken mit ihm erzeugt, indem wir uns dieses vorstellen und das in uns hervorgebrachte Bild wieder außer uns den Gegenstand decken lassen, dem wir die Anregung dazu verdanken.

Ambros bemerkt weiter: „Wenn das erste Buch Samuel von der Heilung des trübsinnigen Saul durch David's Harfenspiel erzählt, so hat man sich doch wol keinen Kammermusiker zu denken, der zu allerhöchster Gemüthsergötzung «beliebte Motiven» vortrug und Virtuosenkünste machte, sondern den begeisterten Sänger, der durch seine Tonweisen die Stimmung des kranken Königs veränderte und ihm innere Ruhe gab. Die hellenische Dichtung hat das ideale Moment der Musik sehr schön in der Sage vom Orpheus ausgedrückt, vor dessen Sang wilde Thiere sanft wurden,

sowie das formale Moment in der Sage vom Amphion, der durch sein Spiel bewirkte, daß vor dem geordneten Maße der Töne die rohe Materie selbst sich zu maßvoller Ordnung zusammenfügte.“

Ein junger Mann hatte Mendelssohn's „Lieder ohne Worte“ in Worte übersetzen wollen; der Componist gab ihm zur Antwort, daß der Ausdruck der Musik in Regionen reicht und dort lebt und weht, wohin das Wort nicht mehr nachkann und daher nothwendig erlahmen muß, wenn es doch nachwill. Ambros erinnert hierbei an eine Stelle in Goethe's „Erwin.“ und Elmirer Erwin: „Ich bin's!“ — Elmirer: „Du bist's!“ (Die Musik wage es, setzt der Dichter hinzu, die Gefühle dieser Pausen auszudrücken.) Die Musik ist auch wirklich den Beweis nicht schuldig geblieben, daß sie so etwas wagen darf. In dem unsterblichen Jubelduett im „Fidelio“ hat sie nach den gleichlautenden Worten: „Ich bin's! Du bist's!“, da die wiedervereinigten Gatten nur noch ausrufen: „Leonore— Flo!“ und dann verstummen, ausgedrückt, was in den Herrestanzen der Glücklichen Unaussprechliches wogt.

Schließlich möchte ich noch aufmerksam machen, daß über Händel's „Messias“, über Beethoven's „Fidelio“, über einige Symphonien dieses Meisters vortreffliche Worte künstlerischer Charakteristik im vorliegenden Büchlein zu finden sind. Auch der „Tanhäuser“ von Richard Wagner erfährt eine gerechte Würdigung.

Dies führt uns zu dem Schriftchen, in welchem ein Ungenannter seinen Beitrag „Zur Reform der modernen Kunst“ gegeben hat. Da heißt es, daß ein vollendetes Werk niemals das Erzeugniß mehrerer Künste zugleich sei, daß der Eindruck des Schönen von dem reinen Auseinanderhalten der Künste in ihrer Besonderheit abhänge. Hier möchte ich doch zu bedenken geben, daß in der griechischen Tragödie Poesie und Musik, daß an der Schauseite des griechischen Tempels Sculptur und Malerei mit der Architektur zusammenwirkten, und daß namentlich das Giebelfeld ohne den Schmuck der Bildwerke leer sein würde. Wenn die Anhänger des Kunstwerks der Zukunft meinen, daß Poesie, Musik, Malerei nicht mehr gesondert für sich bestehen sollen, sondern in der Oper aufzugehen haben, so irren sie sehr; es ist eine Untugend unserer Zeit, daß man individuelle Leistungen gleich allgemein gesetzgeberisch machen will. Aber ebenso wenig dürfen wir um der falschen Theorie willen verkennen, daß Richard Wagner, der weder ein Dichter noch ein Musiker ersten Ranges ist, doch im „Tanhäu“ durch die Verbindung beider Künste eins der hervorstechendsten Werke unserer Zeit geschaffen hat. Es ist ungehörig, die Musik ohne den Text hören, den Text als solchen wie ein Drama beurtheilen zu wollen, Eins ist eben ursprünglich auf das Andere bezogen, und die stimmungslose Magerkeit des Gedichts gewinnt eben Farbe und Fülle durch die Töne und diese einen Anhaltspunkt der Entwicklung und des Verständnisses im Text. Sonst wird man dem Verfasser vielfach beistimmen. Er schildert die Einseitigkeiten des Idealismus wie des Realismus in der Kunst, um auf die Nothwendigkeit einer Versöhnung und Durchdringung hinzuweisen, deren Ansätze und Keime er bereits in ausgezeichneten Schöpfungen unserer Tage erblickt. Ganz gereift und selbst ohne Widersprüche ist sein Urtheil freilich nicht, aber die Darstellung klar, die Gesinnung entschieden und wohlwollend. Das Büchlein wird den Künstlern zwar nichts Neues von Einfluß auf ihr Wirken sagen, da bedeuten eben die Worte nicht viel, wol aber kann es zur Orientirung des Publicums und zur Bildung des Geschmacks einen Beitrag gewähren. Moritz. Carriere