

Oesterreichische Blätter für Literatur und Kunst. Herausgegeben von
Leopold Schweitzer. Montag, den 25. Juli 1853. No 30.

Eduard Hanslick, Ueber den subjektiven Eindruck der
Musik und seine Stellung in der Aesthetik I.

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

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

Nachdem nicht das Gefühl, sondern die *Phanta*, als Thätigkeit des reinen Schauens, das Organ *sie* ist, aus welchem und für welches alles Kunstschöne entsteht, so erscheint auch das *musikalische* Kunstwerk als ein von unserm Fühlen nicht bedingtes, spezifisch ästhetisches Gebild, das die wissenschaftliche Betrachtung abgelöst von dem psychologischen Beiwerk seines Entstehens und Wirkens in seiner inneren Beschaffenheit erfassen muß. In der Wirklichkeit erweist sich aber dies begrifflich von unserem Fühlen unabhängige, selbstständige Kunstwerk als wirksame Mitte zwischen zwei lebendigen Kräften: seinem *Woher* und seinem *Wohin*, d. i. dem Komponisten und dem Hörer. In dem Seelenleben dieser Beiden kann die künstlerische Thätigkeit der *Phantasie*, nicht so zu reinem Metall ausgeschieden sein, wie sie in dem fertigen, unpersönlichen Kunstwerk vorliegt, — vielmehr wirkt sie dort stets in enger Wechselbeziehung mit Gefühlen und Empfindungen. Das Fühlen wird somit *vor* und *nach* der Schöpfung des Kunstwerks, vorerst im Tondichter, dann im Hörer eine Bedeutung behaupten, der wir unsere Aufmerksamkeit nicht entziehen dürfen.

Betrachten wir den *Komponisten*. Ihn wird während des Schaffens eine gehobene Stimmung erfüllen, wie sie zur Befreiung des Schönen aus dem Schacht der Phantasie kaum entbehrlich gedacht werden kann. Daß diese gehobene Stimmung, nach der Individualität des Künstlers, mehr oder minder die Färbung des werdenden Kunstwerks annehmen, daß sie bald hoch, bald mäßiger fluthen wird, nie aber bis zum überwältigenden Affekte, der das künstlerische Hervorbringen vereitelt, daß die klare Besinnung hierbei wenigstens gleiche Wichtigkeit behauptet mit der Begeisterung, — dies sind bekannte, der allgemeinen Kunstlehre angehörige Bestimmungen. Was speziell das Schaffen des *Tonsetzers* betrifft, so muß festgehalten werden, daß es ein stetes *Bilden* ist, ein *Formen* in Tonverhältnissen. Nirgend erscheint die Souveränität des Gefühls, welche man so gern der Musik andichtet, schlimmer angebracht, als wenn man sie im Komponisten während des Schaffens voraussetzt, und dieses als ein begeistertes Extemporiren auffaßt. Die schrittweis vorgehende Arbeit, durch welche ein Musikstück, das dem Tondichter anfangs nur in Umrissen vorschwebte, bis in die einzelnen Takte zur bestimmten Gestalt ausge-meißelt wird, allenfalls gleich in

der empfindlichen viel gestaltigen Form des Orchesters, ist so besonnen und kompliziert, daß sie kaum verstehen kann, wer nicht selbst einmal Hand daran gelegt. Nicht bloß etwa fugirte oder kontrapunktische Sätze, in welchen wir abmessend Note gegen Note halten, das fließendste Rondo, die melodiöseste Arie erfordert, wie es unsere Sprache bedeutsam nennt, ein „Ausarbeiten“ ins Kleinste. Die Thätigkeit des Komponisten ist eine in ihrer Art *plastische* und jener des bildenden Künstlers vergleichbar. Eben so wenig als dieser darf der Ton dichter mit seinem Stoff unfrei verwachsen sein, denn gleich ihm hat er ja sein (musikalisches) Ideal objektiv hinzustellen, zur reinen Form zu gestalten.

Das dürfte von vielleicht übersehen *Rosenkranz* worden sein, wenn er den Widerspruch bemerkt aber ungelöst läßt, warum die *Frauen*, welche doch von Natur vorzugsweise auf das Gefühl angewiesen sind, in der Komposition nichts leisten? Der Grund liegt, — außer den allgemeinen Bedingungen, welche Frauen von geistigen Hervorbringungen ferner halten — eben in dem plastischen Moment des Komponirens, das eine *Entäußerung* der Subjektivität nicht minder, wenn gleich in verschiedener Richtung erheischt, als die bildenden Künste. Wenn die Stärke und Lebendigkeit des Fühlens wirklich maßgebend für das Tondichten wäre, so würde der gänzliche Mangel von Komponistinnen neben so zahlreichen Schriftstellerinnen und Malerinnen schwer zu erklären sein. Nicht das Gefühl komponirt, sondern die speziell musikalische, künstlerisch geschulte Begabung. Ergötzlich klingt es daher, wenn F. L. die „meisterhaften Andantes“ *Schubart* des Komponisten ganz ernsthaft als eine na *Stanitz*türliche „Folge seines gefühlvollen Herzens“ darstellt oder Christian versichert „ein leutseliger, zärt *Rolle*licher Charakter mache uns geschickt, langsame Sätze zu Meisterstücken zu bilden.“

Ohne innere Wärme ist nichts Großes, noch Schönes im Leben vollbracht worden. Das Gefühl wird beim Tondichter, wie bei jedem Poeten, sich reich entwickelt vorfinden, nur ist es nicht der schaffende Faktor in ihm. Gesetzt selbst, ein starkes, bestimmtes Pathos erfüllte ihn gänzlich, so wird dasselbe Anlaß und Weihe manches Kunstwerks werden, allein, — wie wir aus der Natur der Tonkunst wissen, welche einen bestimmten Affekt darzustellen weder die Fähigkeit nach den Beruf hat, — niemals dessen Gegenstand.

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

Wir haben die Thätigkeit des Komponirens als ein *Bilden* aufgefaßt; als solches ist sie wesentlich *obj.* Der Tonsetzer formt ein selbstständiges *objektiv* Schöne. Der unendlich ausdrucksfähige, geistige Stoff der Töne läßt es zu, daß die Subjektivität des in ihnen Bildenden sich in der Art seines Formens auspräge. Da schon den einzelnen musikalischen Elementen ein charakteristischer Ausdruck eignet, so werden vor herrschende Charakterzüge der Komponisten: Sentimentalität, Energie, Nettigkeit, sich durch die konsequente Bevorzugung gewisser Tonarten, Rhythmen, Uebergänge recht wohl nach den *allgemeinen* Momenten abdrücken, welche die Musik wiederzugeben fähig ist. Was der gefühlvolle und was der geistreiche Komponist bringt, der graziöse oder der erhabene, ist zu erst und vor Allem *Musik* (objektives Gebilde). Prinzipiell untergeordnet bleibt das *subjektive* Moment immer, nur wird es nach Verschiedenheit der Individualität in ein verschiedenes Größenverhältnis zu dem objektiven treten. Man vergleiche vorwiegend subjektive Naturen, denen es um Aussprache ihrer gewaltigen oder sentimental Innerlichkeit zu thun ist, (Beethoven, Spohr) im Gegensatz zu klar Formenden, (Mozart, Mendelssohn). Ihre Werke werden

sich von einander durch unverkennbare Eigenthümlichkeiten unterscheiden, und als Gesamtbild die Individualität ihrer Schöpfer abspiegeln, doch wurden sie alle, die einen wie die andern, als selbstständiges Schöne, rein musikalisch um ihretwillen erschaffen, und erst innerhalb der Grenzen dieses künstlerischen Bildens mehr oder weniger subjektiv ausgestattet. Ins Extrem gesteigert, läßt sich daher wohl eine Musik denken, welche *blos Musik*, aber keine, die *blos Ge wäre. fühl*

Nicht das thatsächliche Gefühl des Komponisten, als eine *blos subjektive Affektion*, ist es, was die gleiche Stimmung in den Hörern wachruft. Räumt man der Musik solch' eine zwingende Macht ein, so anerkennt man dadurch etwas Objektives in ihr; denn nur dieses *zwingt* in allem Schönen. Diese Objektivität sind hier die *musikalischen Bestimmtheiten* eines Tonstücks. Streng ästhetisch können wir von irgend einem Thema sagen: es *klinge* stolz oder trübe, nicht aber: es sei ein Ausdruck der stolzen oder trüben Gefühle des Komponisten. Noch ferner liegen dem Charakter eines Tonwerkes die sozialen und politischen Verhältnisse, welche seine Zeit beherrschten. Je *musikalischer* Ausdruck des Themas ist nothwendige Folge seiner so und nicht anders gewählten Tonfaktoren, daß diese Wahl aus psychologischen oder kulturell geschichtlichen Ursachen hervorging, müßte an dem bestimmten Werke (nicht *blos* aus Jahreszahl und Geburtsort) nachgewiesen werden, und nachgewiesen, wäre dieser Zusammenhang zunächst eine lediglich historische oder biographische Thatsache. Die *ästhetische Betrachtung* kann sich auf keine Umstände stützen, die außerhalb des Kunstwerkes selbst liegen.

So gewiß die Individualität des Komponisten in seinen Schöpfungen einen symbolischen Ausdruck finden wird, so irrig wäre es, aus diesem *persönlichen* Moment Begriffe ableiten zu wollen, die ihre wahre Begründung nur in der *Objektivität* des künstlerischen Bildens finden. Dahin gehört der Begriff des *Styls*.

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

Die *architektonische* Seite des musikalisch Schönen tritt bei der *Stylfrage* recht deutlich in den Vordergrund. Eine höhere Gesetzmäßigkeit, als die der bloßen Proportion, wird der *Styl* eines Tonstücks durch einen einzigen Takt verletzt, der an sich untadelhaft, nicht zum Ausdruck des Ganzen stimmt. Genau so wie eine unpassende Arabeske im Bauwerk, nennen wir *styllos* eine Kadenz, oder Modulation, welche als Inkonsequenz aus der einheitlichen Durchführung des Grundgedankens abspringt. Einen äußerst richtigen Blick hat bewährt, als er in einigen *Nägelistrumentalwerken* von „*Styllosigkeiten*“ *Mozart* nachwies und dabei nicht vom Charakter des Komponisten, sondern von objektiv musikalischen Bestimmungen ausging, freilich ohne den Begriff selbst zu erklären oder zu begründen.

In der *Komposition* eines Musikstückes findet daher eine Entäußerung des eigenen, persönlichen Affektes nur insoweit Statt, als es die Grenzen einer vorherrschend objektiven, formenden Thätigkeit zu lassen.

Der Akt, in welchem die unmittelbare Ausströmung eines Gefühls in Tönen vor sich gehen kann, ist nicht sowohl die Erfindung eines Tonwerkes, als vielmehr die *Reproduktion* desselben. Daß für den philosophischen Begriff das komponirte Tonstück, ohne Rücksicht auf dessen Aufführung, das *fertige Kunstwerk* ist, darf uns nicht hindern, die Spaltung der Musik in *Komposition* und *Reproduktion*, eine der

folgenreichsten Spezialitäten unserer Kunst, überall zu beachten, wo sie zur Erklärung eines Phänomens beiträgt.

In der Untersuchung des subjektiven Eindrucks der Musik macht sie sich ganz vorzugsweise geltend. Dem *Spieler* ist es gegönnt, sich des Gefühls, das ihn eben beherrscht, unmittelbar durch sein Instrument zu befreien und in seinen Vortrag das wilde Stürmen, das sehnliche Ausbrennen, die heitere Kraft und Freude seines Innern zu hauchen. Schon das *körperlich* Innige, das durch meine Fingerspitzen die innere Bebung unvermittelt an die Saite drückt oder den Bogen reißt, oder gar im Gesange selbsttönend wird, macht den persönlichsten Erguß der Stimmung im Musizieren recht eigentlich möglich. Eine Subjektivität wird hier unmittelbar in Tönen *tönend* wirksam, nicht bloß stumm in ihnen formend. Der Komponist schafft langsam, unterbrochen, der Spieler in einem unaufhaltsamen Flug; der Komponist für das Bleiben, der Spieler für den erfüllten Augenblick. Das Tonwerk wird geformt, die Aufführung *erleben* wir. So liegt denn das Gefühlsentäußernde und erregende Moment der Musik im Reproduktionsakt, welcher den elektrischen Funken aus dunklem Geheimniß lockt und in das Herz der Zuhörer überspringen macht. Freilich kann der Spieler nur das bringen, was die Komposition enthält, allein diese erzwingt wenig mehr als die Richtigkeit der Noten. „Der Geist des *Tondichters* sei es ja nur, den der Spieler errathe und offenbare“ — wohl, aber eben diese Aneignung im Moment des Wiederschaffens ist *sein*, des Spielers, Geist. Das selbe Stück belästigt oder entzückt, je nachdem es zu tönender Wirklichkeit belebt wird. Es ist wie derselbe Mensch, einmal in seiner verklärendsten Begeisterung, das andremal in mißmuthiger Alltäglichkeit aufgefaßt. Die künstlichste Spieluhr kann das Gefühl des Hörers nicht bewegen, doch der einfachste Musikant wird es, wenn er mit voller Seele bei seinem Liede ist.

Zur höchsten Unmittelbarkeit befreit sich die Offenbarung eines Seelenzustandes durch Musik, wo Schöpfung und Ausführung in Einen Akt zusammenfallen. Dies geschieht in der *freien Phantasie*. Wo diese nicht mit formell künstlerischer, sondern mit vorwiegend subjektiver Tendenz (pathologisch in höherem Sinn) auftritt, da kann der Ausdruck, welchen der Spieler den Tasten entlockt, ein wahres Sprechen werden. Wer dies censurfreie Sprechen, dies entfesselte Sichselbstgeben mitten in strengem Bannkreise je an sich selbst er lebt hat, der wird ohne Weiters wissen, wie da Liebe, Eifersucht, Wonne und Leid unverhüllt und doch unfahndbar hinausrauschen aus ihrer Nacht, ihre Feste feiern, ihre Sagen singen, ihre Schlachten schlagen, bis der Meister sie zurückruft, beruhigt, beunruhigend.

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

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

Müssen wir auch das Vermögen, auf die Gefühle zu wirken, *allen* Künsten ausnahmslos zuerkennen; so ist doch der Art und Weise, wie die *Musik* es ausübt, etwas Spezifisches, nur *ihr* Eigenthümliches nicht abzusprechen. Musik wirkt auf den Gemüthszustand rascher und intensiver, als irgend ein anderes Kunstschöne. Mit wenigen Akorden können wir einer Stimmung überliefert sein, welche ein Gedicht erst durch längere Exposition, ein Bild durch anhaltendes Hineindenken erreichen würde, obgleich diesen beiden, im Vortheil gegen die Tonkunst der ganze Kreis der Vorstellungen dienstbar ist, von welchen unser Denken die Gefühle von Lust oder Schmerz abhängig weiß. Nicht nur rascher, auch unmittelbarer und intensiver ist die Einwirkung der Töne. Die andern Künste überreden, die Musik überfällt uns. Diese

ihre eigenthümliche Gewalt auf unser Gemüth erfahren wir am stärksten, wenn wir uns in einem Zustand größerer Aufregung oder Herabstimmung befinden.

In Gemüthszuständen, wo weder Gemälde, noch Gedichte, weder Statuen noch Bauten mehr im Stande sind, uns zu theilnehmender Aufmerksamkeit zu reizen, wird *Musik* noch Macht über uns haben, ja gerade heftiger als sonst. Wer in schmerzhaft aufgeregter Stimmung Musik hören oder machen muß, dem schwingt sie wie Essig in der Wunde. Keine Kunst kann da so tief und scharf in unsere Seele schneiden. Form und Charakter des Gehörten verlieren ganz ihre Bedeutung, sei es nächstgrübes Adagio oder ein hellfunkelnder Walzer, wir können uns nicht loswinden von seinen Klängen, — nicht mehr das Tonstück fühlen wir, sondern die Töne selbst, die Musik als gestaltlos dämonische Gewalt, wie sie mit Zauberaugen glühend an die Nerven unseres ganzen Leibes rückt.

Als in hohem Alter noch einmal die *Goethewalt* der Liebe erfuhr, da erwachte in ihm zugleich eine nie gekannte Empfänglichkeit für Musik. Er schreibt über jene wunderbaren Marienbader Tage (1823) an: „Die ungeheure Gewalt der Musik auf mich *Zelter* in diesen Tagen! Die Stimme der Milder, das Klang reiche der Szymanowska, ja sogar die öffentlichen Exhibitionen des hiesigen Jägerkorps falten mich auseinander, wie man eine geballte Faust freundlich flach läßt. Ich bin völlig überzeugt, daß ich im ersten Takte deiner Singakademie den Saal verlassen müßte.“ Zu einsichtsvoll, um nicht den großen Antheil *nervöser* Aufregung in dieser Erscheinung zu erkennen, schließt Goethe mit den Worten: „Du würdest mich von einer krankhaften Reizbarkeit heilen, die denn doch eigentlich als die Ursache jenes Phänomens anzusehen ist.“ Diese Beobachtungen müssen uns schon aufmerksam machen, daß in den musikalischen Wirkungen auf das Gefühl ein fremdes nicht rein ästhetisches Element mit im Spiele sei. Eine rein ästhetische Wirkung wendet sich an die volle Gesundheit des Nervenlebens, und zählt auf kein krankhaftes Mehr oder Weniger desselben.

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

(Schluß folgt.)