

Oesterreichische Blätter für Literatur und Kunst. Herausgegeben von
Leopold Schweitzer. Montag, den 15. August 1853. No 33.

Eduard Hanslick, Ueber den subjektiven Eindruck der
Musik und seine Stellung in der Aesthetik II. (Schluß.).

1 Oesterreichische Blätter für Literatur und Kunst. Montag, den 15. August 1853. No. 33.

Nichts hat die wissenschaftliche Entwicklung der musikalischen Aesthetik so empfindlich gehemmt, als der übermäßige Werth, welchen man den Wirkungen der Musik auf die Gefühle beilegte. Je auffallender sich diese Wirkungen zeigten, desto höher pries man sie als Herolde musikalischer Schönheit. Wir haben im Gegentheil gesehen, daß gerade den überwältigendsten Eindrücken der Musik der stärkste Antheil *körperlicher* Erregung von Seite des Hörers beigemischt ist. Von Seite der Musik liegt diese heftige Eindringlichkeit in das Nervensystem eben so wenig in ihrem *künstlerischen* Moment, das ja aus dem Geiste kommt, *rischen* und an den Geist sich wendet, — sondern in ihrem *Material*, dem die Natur jene unergründliche physiologische Wahlverwandtschaft eingeboren hat. Das *Elementarische* der Musik, der *Klang* und die *Bewegung* ist es was die wehrlosen Gefühle so vieler Musikfreunde in die Ketten schlägt, mit denen sie so gerne klirren. Weit sei es von uns, die Rechte des Gefühls an die Musik verkürzen zu wollen. Allein dies Gefühl, welches sich thatsächlich mehr oder minder mit der reinen Anschauung paart, kann nur dann als künstlerisch gelten, wenn es sich seiner *ästheti*, d. h. der *schönen Herkunft bewußt bleibt* Freude an einem und zwar gerade diesem, bestimmten *Schönen*. Fehlt dies Bewußtsein, fehlt die freie Anschauung des bestimmten Kunstschönen und fühlt das Gemüth sich nur von der Naturgewalt der Töne befangen, so kann die *Kunst* sich solchen Eindruck um so weniger zu Gute schreiben, je stärker er auftritt. Die Zahl derer, welche auf solche Art Musik hören oder eigentlich fühlen, ist sehr bedeutend. Indem sie das Elementarische der Musik in passiver Empfänglichkeit auf sich wirken lassen, gerathen sie in eine Vage nur durch den Charakter des Tonstücks bestimmte über sinnlich-sinnliche Erregung. Ihr Verhalten gegen die Musik ist nicht anschauend, sondern *pathologisch*; ein stetes Dämmern, Fühlen, Schwärmen, ein Hangen und Bangen in klingendem Nichts. Lassen wir an dem Gefühlsmusiker mehrere Tonstücke gleichen, etwa rauschend fröhlichen Charakters, vorbeiziehen, so wird er in dem Banne desselben Eindrucks verbleiben. Nur was diesen Stücken gleichartig ist, also die Bewegung des rauschend Fröhlichen assimiliert sich seinem Fühlen, während das Besondere jeder Tondichtung, das künstlerisch Individuelle seiner Auffassung entschwindet. Gerade umgekehrt wird der musikalische Zuhörer verfahren. Die eigenthümliche künstlerische Gestaltung einer Komposition, das, was sie unter einem Dutzend ähnlich wirkender zum selbstständigen Kunstwerk stempelt, erfüllt sein Aufmerken so vorherrschend, daß er ihrem gleichen oder verschiedenen Gefühlsausdruck nur geringes Gewicht beilegt. Das isolirte Aufnehmen eines abstrakten Gefühlsinhaltes anstatt der konkreten

Kunsterscheinung ist in solcher Ausbildung der Musik ganz eigenthümlich. Nur die Gewalt einer besonderen *Be* erscheint ihr nicht selten analog, wenn *leuchtung* sie Manchen so ergreift, daß er über die beleuchtete Landschaft selbst sich gar keine Rechenschaft zu geben vermag. Eine unmotivirte und darum desto eindringlichere Totalempfindung wird in Bausch und Bogen eingesaugt.

Halbwach in ihren Fauteuil geschmiegt, lassen jene Enthusiasten von den Schwingungen der Töne sich tragen und schaukeln, statt sie scharfen Blickes zu betrachten. Wie das stark und stärker anschwillt, nachläßt, aufjauchzt oder auszittert, das versetzt sie in einen unbestimmten Empfindungszustand, den sie für rein geistig zu halten so unschuldig sind. Sie bilden das „dankbarste“ Publikum, und dasjenige, welches geeignet ist, die Würde der Musik am sichersten zu diskreditiren. Das ästhetische Merkmal des *geistigen* Genusses geht ihrem Hören ab; eine feine Cigarre, ein pikanter Leckerbissen, ein laues Bad leistet ihnen unbekannt, was eine Symphonie. Vom gedankenlos gemächlichen Dasitzen der Einen bis zur tollen Verzückung der Andern ist das Prinzip dasselbe: die Lust am *Elementarischen* der Musik. Die neue Zeit hat übrigens eine herrliche Entdeckung gebracht, welche für Hörer, die ohne alle Geistesbethätigung nur den Gefühlsniederschlag der Musik suchen, diese Kunst weit überbietet. Wir meinen den Schwefeläther. In der That zaubert uns die Aethernarkose einen höchst angenehmen, wachsenden, den ganzen Organismus süßtraumhaft durchbebenden Rausch, — ohne die Gemeinheit des Weintrinkens, welches auch nicht ohne musikalische Wirkung ist.

Die Werke der Tonkunst reihen sich für solche Auffassung zu den *Naturprodukten*, deren Genuß uns entzücken, aber nicht zwingen kann zu denken, einem bewußt schaffenden Geiste *nach zu denken*. Der süße Athem eines Akazienbaums läßt sich auch geschlossenen Auges, träumend einsaugen. Hervorbringungen menschlichen Geistes verwehren das durchaus, wenn sie nicht eben auf die Stufe sinnlicher Naturreize herabsinken sollen.

In keiner andern Kunst ist dies so hohen Grades möglich, als in der *Musik*, deren sinnliche Seite einen geistlosen Genuß wenigstens *zuläßt*. Schon das *Verrauschen* derselben, während die Werke der übrigen Künste *bleiben*, gleicht in bedenklicher Weise dem Akt des *Verzehrens*.

Ein Bild, eine Kirche, ein Drama lassen sich nicht schlürfen, eine Arie sehr wohl. Darum gibt auch der Genuß keiner andern Kunst sich zu solch accessorischem Dienst her. Die besten Kompositionen können als *Ta* gespielt werden und die Verdauung der *felmusik* Fasane erleichtern. Musik ist die zudringlichste und auch wieder die nachsichtigste Kunst. Die jämmerlichste Drehorgel, so sich vor unserem Haus postirt, *muß* man *hören*, aber *zuzuhören* braucht man selbst einer *Mendelssohn'schen* Symphonie nicht.

Aus diesen Betrachtungen ergibt sich leicht die richtige Werthschätzung für die sogenannten „*moralischen*“ der Musik, die als glänzendes *schon Wirkungen* Seitenstück zu den im ersten Artikel erwähnten „*physischen*“ von älteren Autoren mit so viel Vorliebe her ausgestrichen werden. Da hierbei die Musik nicht im Entferntesten als ein Schönes genossen, sondern als rohe Naturgewalt empfunden wird, die bis zu besinnungslosem Handeln treibt, so stehen wir an dem geraden Widerspiel alles Aesthetischen. Ueberdies liegt das *Gemeinschaftliche* dieser angeblich „*moralischen*“ Wirkungen mit den anerkannt physischen zu Tage.

Der drängende Gläubiger, der durch die Töne seines Schuldners bewogen wird, ihm die ganze Summe zu schenken ist dazu nicht anders angetrieben, als der Ruhende, den ein Walzermotiv plötzlich zum Tanz begeistert. Der Erstere wird mehr durch die geistigeren Elemente: Harmonie und Melodie, der Zweite durch den sinnlicheren Rhythmus bewegt. Keiner von Beiden handelt aber aus freier Selbstbestimmung, keiner überwältigt durch geistige Ueberlegenheit oder ethische Schönheit, sondern in

Folge befördernder Nervenreize. Die Musik löst ihnen die Füße oder das Herz, gerade so wie der Wein die Zunge. Solche Siege predigen nur die Schwäche des Besiegten.

Ein Erleiden unmotivirter ziel- und stoffloser Affekte durch eine Macht, die in keinem Rapport zu unserm Wollen und Denken steht, ist des Menschegeistes unwürdig. Wenn vollends Menschen in so hohem Grade von dem Elementarischen einer Kunst sich hinreißen lassen, daß sie ihres freien Handelns nicht mehr mächtig sind, so scheint uns dies weder ein Ruhm für die Kunst noch viel weniger für die Helden selbst.

Die Musik hat diese Bestimmung keineswegs, allein ihr intensives Gefühlsmoment macht es möglich, daß sie in solcher Tendenz genossen werde. Dies ist der Punkt, in welchem die ältesten Anklagen gegen die Tonkunst ihre Wurzel haben: daß sie entnerve, verweichliche, erschlafe.

Wo man Musik als Erregungsmittel „unbestimmter Affekte“ macht, als Nahrung des „Fühlens“ an sich, da wird jener Vorwurf nur zu wahr. *Beethoven* verlangte, die Musik solle dem Mann „Feuer aus dem Geiste schlagen.“ Wohl gemerkt, „soll.“ Ob nicht selbst ein Feuer, das durch *Musik* erzeugt und genährt wird, die willensstarke, denkkraftige Entwicklung des Mannes hemmend zurückhält?

Jedenfalls scheint uns diese Anklage des musikalischen Einflusses würdiger als dessen übermäßige Lobpreisung. Sowie die *physischen* Wirkungen der Musik im geraden Verhältniß stehen zu der krankhaften Gereiztheit des ihnen entgegenkommenden Nervensystems, so wächst der *moralische* Einfluß der Töne mit der Unkultur des Geistes und Charakters. Je kleiner der Widerhalt der Bildung, desto gewaltiger das Dreinschlagen solcher Macht. *Die stärkste Wirkung übt Musik bekanntlich auf Wilde*

Das schreckt unsere Musik-Ethiker nicht ab. Sie beginnen, gleichsam präludierend, am liebsten mit zahlreichen Beispielen, „wie sogar die Thiere“ sich der Macht der Tonkunst beugen. Es ist wahr, der Ruf der Trompete erfüllt das Pferd mit Muth und Schlachtbegier, die Geige begeistert den Bären zu Balletversuchen, die zarte Spinne und der plumpe Elephant bewegen sich horchend bei den geliebten Klängen. Ist es denn aber wirklich so ehrenvoll, in *solcher* Gesellschaft Musik-Enthusiast zu sein?

Auf die Thierproduktionen folgen die menschlichen Kabinettsstücke. Sie sind meist im Geschmack Alexanders des Großen, welcher durch das Saitenspiel des zuerst wüthend gemacht, hierauf durch *Timotheus* den Gesang des wieder besänftigt *Antigenides* wurde. So ließ der minder bekannte König von Dänemark Ericus bonus, um sich von der gepriesenen Gewalt der Musik zu überzeugen, einen berühmten Musikus spielen, und zuvor alles Gewehr entfernen. Der Künstler versetzte durch die Wahl seiner Modulationen alle Gemüther zuerst in Traurigkeit, dann in Frohsinn. Letzteren wußte er bis zur Raserei zu steigern. „Selbst der König brach durch die Thür, griff zum Degen und brachte von den Umstehenden vier ums Leben.“ Und das war noch der „gute.“ (Albert Erich Krantzius, Dan. lib. V., cap. 3.)

Wären solche „moralische Wirkungen“ der Musik noch an der Tagesordnung, so käme man unseres Erachtens vor innerer Empörung gar nicht dazu, sich über die Hexenmacht vernünftig auszusprechen, welche in souveräner Exterritorialität den Menschegeist, unbekümmert um dessen Gedanken und Entschlüsse bezwingt und verwirrt.

Die Betrachtung jedoch, daß die berühmtesten dieser musikalischen Trophäen dem grauen Alterthum ange hören, macht wohl geneigt, der Sache einen historischen Standpunkt abzugewinnen.

Es leidet gar keinen Zweifel, daß die Musik bei den alten Völkern eine weit unmittelbarere Wirkung äußerte wie gegenwärtig, weil die Menschheit eben in ihren primitiven Bildungsstufen dem *Elementa* viel verwandter und preisgegebener ist, als *rischen* später, wo Bewußtsein und Selbstbestimmung in ihr Recht treten. Dieser natürlichen Empfänglichkeit kam der eigenthümliche Zustand der Musik im Römischen

und Griechischen Alterthum hilfreich entgegen. Sie war nicht Kunst in unserem Sinn. *Klang* und *Rhyth* wirkten in fast vereinzelter Selbständigkeit und *mus* vertraten in dürftigem Vordrängen die Stelle der reichen, geisterfüllten Formen, welche die gegenwärtige Tonkunst bilden. Alles was von der Musik jener Zeiten bekannt ist, läßt mit Gewißheit auf ein bloß sinnliches, dafür aber in dieser Beschränkung verfeinertes Wirken derselben schließen. Musik in der modernen, künstlerischen Bedeutung gab's nicht im klassischen Alterthum, sonst hätte sie für die spätere Entwicklung eben so wenig verloren gehen können, als die klassische Dichtkunst, Plastik und Architektur verloren gegangen sind. Die Vorliebe der Griechen für ein gründliches Studium ihrer ins Subtilste zugespitzten Tonverhältnisse gehört als eine rein *wissenschaftliche* nicht hierher.

Der Mangel an Harmonie, die Befangenheit der Melodie in den engsten Grenzen rezitativischen Ausdrucks; endlich die Entwicklungsunfähigkeit des alten Tonsystems zu wahrhaft musikalischem Gestaltenreichtum machten eine absolute Bedeutung der Musik als Tonkunst im ästhetischen Sinne unmöglich; sie ward auch fast niemals selbstständig, sondern stets in Verbindung mit Poesie, Tanz und Mimik angewendet, mithin als eine Ergänzung der andern Künste. Musik hatte nur den Beruf durch rhythmischen Pulsschlag und Verschiedenheit der Klangfarben zu beleben; endlich als intensive Steigerung rezitirender *Deklama* Worte und Gefühle zu kommentiren. Die *Tonkunst* wirkte daher lediglich nach ihrer *sinnlichen* und ihrer *symbolischen* Seite. Auf diese beiden Faktoren hingedrängt, mußte sie dieselben durch solche Konzentration zu großer, ja raffinirter Wirksamkeit ausbilden. Die Zuspitzung des melodischen Materials bis zur Anwendung der Vierteltöne und des „enharmonischen Tongeschlechts“ hat die heutige Tonkunst eben so wenig mehr aufzuweisen, als den charakteristischen Sondausdruck der Tonarten und ihr enges Anschmiegen an das gesprochene oder gesungene Wort.

Diese gesteigerten tonlichen Verhältnisse der Alten fanden für ihren engen Kreis überdies eine viel größere Empfänglichkeit in den *Hörern* vor. Wie das Griechische unendlich feinere Intervallen-Unterschiede fassen zu fassen fähig war, als es das unsere in der schwelgenden Temperatur auferzogene ist, so war auch das Gemüth jener Völker der wechselnden Umstimmung durch Musik weit zugänglicher und begehrllicher, als wir, die an dem künstlerischen Bilden der Tonkunst ein kontemplatives Gefallen hegen, das deren elementarischen Einfluß paralysirt. So erscheint denn eine intensivere Wirkung der Musik im Alterthum wohl begreiflich.

Desgleichen ein bescheidener Theil der Historien, die uns von der spezifischen Wirkung der verschiedenen *Ton* bei den Alten überliefert sind. Sie gewinnen *arten* einen Erklärungsgrund in der strengen Scheidung, mit welcher die einzelnen Tonarten zu bestimmten Zwecken gewählt und unvermischt erhalten wurden. Die *do* Tonart brauchten die Alten für ernste, namentlich religiöse Anlässe; mit der *phrygischen* feuerten sie die Heere an; die *lydische* bedeutete Trauer und Wehmuth, und die *äolische* erklang, wo es in Liebe oder Wein lustig herging. Durch diese strenge, bewußte Trennung von vier Haupttonarten für eben so viel Klassen von Seelenzuständen, so wie durch ihre konsequente Verbindung mit *nur zu dieser Ton* passenden Gedichten mußten Ohr und Gemüth *art* unwillkürlich eine entschiedene Tendenz gewinnen, beim Erklängen einer Musik gleich das ihrer Tonart entsprechende Gefühl zu reproduziren. Auf der Grundlage dieser einseitigen Ausbildung war nun die Musik unentbehrliche, fügsame Begleiterin aller Künste, war Mittel zu pädagogischen, politischen und andern Zwecken, sie war alles, nur keine selbstständige *Kunst*. Wenn es bloß einiger *phrygischer* Klänge bedurfte, um den Soldaten muthig gegen den Feind zu treiben, und die Treue der Strohvitwen durch *dorische* Lieder gesichert war, so mag der Untergang des Griechischen Tonsystems von Feldherrn und Ehegatten beschtrauert werden, — der *Aesthetiker* wird es nicht zurückwünschen.

Wir setzen jenem pathologischen Ergriffenwerden das *bewußte* reine Anschauen eines Tonwerks entgegen. Diese kontemplative ist die einzig künstlerische, wahre Form des Hörens; ihr gegenüber fällt der rohe Affekt des Wilden und der schwärmende des Musikenthusiasten in Eine Klasse. Dem Schönen entspricht *ein*, *Genießen kein Erleiden*, wie ja das Wort „Kunstgenuß“ sinnig ausdrückt. Die Gefühlvollen halten es freilich für Ketzerei gegen die Allmacht der Musik, wenn Jemand von den Herzens-Revolutionen und Krawallen Umgang nimmt, welche sie in jedem Tonstück antreffen und redlich mitmachen. Man ist dann offenbar „kalt,“ „gemüthlos,“ „Verstandesnatur.“ Immerhin. Edel und bedeutend wirkt es, dem schaffenden Geiste zu folgen, wie er zauberisch eine neue Welt von Elementen vor uns aufschließt, diese in alle denkbaren Beziehungen zu einander lockt, und so fortan aufbaut, niederreißt, hervorbringt und vernichtet, den ganzen Reichthum eines Gebietes beherrschend, welches das Ohr zum feinsten und ausgebildeten Sinneswerkzeug adelt. Nicht eine angeblich geschilderte Leidenschaft reißt uns in Mitleidenschaft. Ruhig freudigen Geistes, in affektlosem, doch innig-hingebendem Genießen sehen wir das Kunstwerk an uns vorüberziehen und feiern erkennend was so schön „die Schelling erhabene Gleichgiltigkeit des Schönen“ nennt. Dieses Sich-Erfreuen mit wachem Geiste ist die würdigste, heilvollste und nicht die leichteste Art, Musik zu lieben.

Der wichtigste Faktor in dem Seelenvorgang, welcher das Auffassen eines Tonwerks begleitet und zum Genuß macht, wird am häufigsten übersehen. Es ist die *geistige Befriedigung*, die der Hörer darin findet, den Absichten des Komponisten fortwährend zu folgen und voran zu eilen, sich in seinen Vermuthungen hier bestätigt, dort angenehm getäuscht zu finden. Es versteht sich, daß dieses intellektuelle Hinüber- und Herüberströmen, dieses fortwährende Geben und Empfangen, unbewußt und blitzvoll vor sich geht. Nur solche Musik wird vollen künstlerischen Genuß bieten, welche dies geistige Nachfolgen, welches ganz eigentlich ein *Nachdenken der Phantasie* genannt werden könnte, hervorruft und lohnt. Ohne geistige Thätigkeit gibt es überhaupt keinen ästhetischen Genuß. Der Musik aber ist *diese* Form von Geistes thätigkeit darum vorzüglich eigen, weil ihre Werke nicht unverrückbar und mit Einem Schlag dastehen, sondern sich successiv am Hörer abspinnen, daher sie von diesem kein, ein beliebiges Verweilen und Unterbrechen zulassendes *Betrachten*, sondern ein in schärfer Wachsamkeit unermüdliches *Begleiten* fordern. Diese Begleitung kann bei verwickelten Kompositionen sich bis zur geistigen Arbeit steigern. Wie viele einzelne Individuen, so können auch manche Nationen sich ihr nur sehr schwer unterziehen. Die sie beherrschende Alleinherrschaft der Oberstimme bei den Italienern hat einen Hauptgrund in der geistigen Bequemlichkeit dieses Volks, welchem das ausdauernde Durchdringen unerreicht ist, womit der Nordländer einem künstlichen Gewebe von harmonischen und kontrapunktischen Verschlingungen zu folgen liebt. Dafür wird Hörern, deren geistige Thätigkeit gering ist, der Genuß *leichter*, und solche Musikbolde können Massen von Musik verzehren, vor welchen der künstlerische Geist zurückbebt.

Das bei jedem Kunstgenuß nothwendige *geistige* Moment wird sich bei mehreren Zuhörern desselben Tonwerks in sehr verschiedener Abstufung thätig erweisen; es kann in sinnlichen und gefühlvollen Naturen auf ein Minimum sinken, in vorherrschend geistigen Persönlichkeiten das geradezu Entscheidende werden. Die wahre „rechte Mitte“ muß sich, nach unserm Gefühl, hier etwas nach rechts neigen. Zum Berauscht-werden braucht nur der Schwäche, aber es gibt eine *Kunst des Hörens*.

Das Gefühlsschwelgen ist meist Sache jener Hörer, welche für die künstlerische Auffassung des musikalischen Schönen keine Ausbildung besitzen. Der Laie fühlt bei Musik am meisten, der gebildete Künstler am wenigsten. Je bedeutender nämlich das *ästhetische* Moment im Hörer (grade wie im Kunstwerk), desto mehr nivellirt es das bloß elementarische. Darum ist das ehrwürdige Axiom der Theoretiker: „eine düstere Musik erregt Gefühle der Trauer in uns, eine heitere erweckt Fröhlichkeit,“ — in

dieser Ausdehnung nicht richtig. Wenn jedes hohle Requiem, jeder lärmige Trauermarsch, jedes winselnde Adagio die Macht haben sollte, uns traurig zu machen, — wer möchte denn länger so leben? Blickt eine Tondichtung uns an mit klaren Augen der Schönheit, so erfreuen wir uns in niglich daran, und wenn sie alle Schmerzen des Jahr hunderts zum Gegenstand hätte. Der lauteste Jubel aber eines Verdi'schen Finales oder einer Musard'schen Quadrille hat uns noch nie froh gemacht.

Der Laie und Gefühlsmensch fragt gerne, ob eine Musik lustig sei oder traurig? — Der Musiker, ob sie gut sei oder schlecht? Dieser kurze Schlagschatten weist deutlich, auf welch verschiedener Seiten beide Parteien gegen die Sonne stehen.

Wenn wir sagten, daß unser ästhetisches Wohlge fallen an einem Tonstück sich nach dessen künstlerischem Werth richte, so hindert dies nicht, daß ein einfacher Hornruf, ein Jodler im Gebirg uns zu größerem Ent zücken aufrufen kann, als jede'sche Sym *Beethoven*phonie. In diesem Fall tritt aber die Musik. Nicht als in die Reihe des Naturschönen dieses bestimmte Gebilde in Tönen, sondern als diese bestimmte Art von Naturwirkung in solchen kommt uns das Gehörte entgegen und kann übereinstimmend mit dem landschaftlichen Charakter der Umgebung und der persönlichen Stimmung jeden Kunstgenuß an Macht hinter sich zurücklassen. Es gibt also ein Uebergewicht an Eindruck, welches das Elementarische über das Artistische erreichen kann, allein die Aesthetik (— oder wenn man strengstens formuliren will, derjenige Theil derselben, welcher das Kunstschöne behandelt —) hat die Musik lediglich von ihrer künstlerischen Seite aufzufassen, also auch nur jene ihrer Wirkungen anzuerkennen, welche sie als menschliches Geistesprodukt, durch eine bestimmte jener elementarischen Faktoren auf die Gestaltung reine Anschauung hervorbringt.

Die nothwendigste Forderung einer ästhetischen Aufnahme der Musik ist aber, daß man ein Tonstück um seiner selbst willen höre, welches es nun immer sei und mit welcher Auffassung immer. Sobald die Musik nur als Mittel angewandt wird, eine gewisse Stimmung in uns zu fördern, accessorisch, dekorativ, da hört sie auf, als Kunst zu wirken. Das Elementarische der Musik wird unendlich oft mit der künstlerischen Schönheit derselben verwechselt, also ein Theil für das Ganze genommen, und dadurch namenlose Verwirrung verursacht. Hundert Aussprüche, die über „die Tonkunst“ gefällt werden, gelten nicht von dieser, sondern von der sinnlichen Wirkung ihres Materials.

Wenn bei *Heinrich der Vierte* Shakespeare (II. Theil. IV. 4.) sich sterbend Musik machen läßt, so geschieht es wahrlich nicht, um die vorgetragene Komposition anzuhören, sondern um träumend in deren gegenstandlosem Element zu wiegen. Eben so wenig werden und *Porzia* (im „*Bassanio* Kaufmann von“) gestimmt sein, während der verhängnißvollen Venedig Kästchenwahl der bestellten Musik Aufmerksamkeit zu schenken. J. hat reizende, ja geistreiche *Strauß* Musik in seinen bessern Walzern niedergelegt, — sie hören auf es zu sein, sobald man lediglich dabei im Takt tanzen will. In allen diesen Fällen ist es ganz gleichgiltig, welche Musik gemacht wird, wenn sie nur den verlangten Grundcharakter hat. Wo aber Gleichgiltigkeit gegen das Individuelle eintritt, da herrscht Klangwirkung, nicht Tonkunst. Nur derjenige, welcher nicht bloß die allgemeine Nachwirkung des Gefühls, sondern die unvergeßliche, bestimmte Anschauung eben dieses Tonstücks mit sich nimmt, hat es gehört und genossen. Jene erhebenden Ein drücke auf unser Gemüth und ihre hohe psychische, wie physiologische Bedeutung dürfen nicht hindern, daß die Kritik überall unterscheidet, was bei einer vorhandenen Wirkung künstlerisch, was elementarisch sei. Eine ästhetische Anschauung hat Musik niemals als Ursache, sondern stets als Wirkung aufzufassen, nicht als Produzirendes, sondern als Produkt.

Eben so häufig als die elementarische Wirkung der Musik, wird deren maßhaltendes, Ruhe und Bewegung, Dissonanz und Konkordanz vermittelndes, allgemein harmonisches Element mit der Tonkunst selbst verwechselt. Bei dem gegenwärtigen Stand der Tonkunst und der Philosophie dürfen wir uns im Interesse beider die

Altgriechische Ausdehnung des Begriffes „Musik“ auf *alle* Wissenschaft und Kunst, so wie auf die Bildung sämtlicher Seelenkräfte nicht gestatten. Die berühmte Apologie der Tonkunst im „Kaufmann von“ (V. 1.) Venedig beruht auf solcher Verwechslung der Tonkunst selbst mit dem sie beherrschenden Geist des Wohlklangs, der Uebereinstimmung des Maßes. Man könnte in ähnlichen Stellen ohne viel Aenderung statt „Musik“ auch „Poesie“, „Kunst“, ja „Schönheit“ überhaupt setzen. Daß aus der Reihe der Künste gerade die *Musik* hervorgeholt zu werden pflegt, verdankt sie der zweideutigen Macht ihrer Popularität. Gleich die weiteren Verse der angeführten Rede bezeugen dies, wo die zähmende Wirkung der Töne auf Bestien sehr ge rühmt wird, die Musik also wieder einmal als van Aken erscheint.

Die lehrreichsten Beispiele bieten „mu Bettina’ssikalische Explosionen,“ wie Goethe ihre Briefe über Musik galant bezeichnete. Als das wahrhafte Prototyp aller vagen Schwärmerei über Musik, zeigt Bettina, wie ungebührlich man den Begriff dieser Kunst aus dehnen kann, um sich bequem darin umherzutummeln. Mit der Prätension, von der Musik selbst zu sprechen, redet sie stets von dunkler Einwirkung, welche diese auf ihr Gemüth übt, und deren üppige Traumseligkeit sie absichtlich von jedem forschenden Denken absperrt. In einer Komposition sieht sie immer ein unerforschliches Naturerzeugniß, nicht ein menschliches Kunstwerk, und begreift daher Musik nie anders, als rein phänomenologisch. „Musik,“ „musikalisch“ nennt Bettina unzählige Erscheinungen, die lediglich ein oder das andere Element der Tonkunst: Wohlklang, Rhythmus, Gefühls erregung mit ihr gemein haben. Auf diese Faktoren kömmt es aber gar nicht an, sondern auf die *spezi* wie sie in *fische Art künstlerischer Gestalt* erscheinen. Es versteht sich von *tung als Tonkunst* selbst, daß die musiktrunkne Dame in, ja Goethe in große Musiker sieht, obwohl von Letz Christusterem Niemand weiß, daß er einer, von Ersterem Je dermann, daß er keiner gewesen.

Das Recht historischer Bildungen und poetischer Freiheit halten wir in Ehren. Wir begreifen es, war um in den „Aristophanes Wespen“ einen feinge bildeten Geist „den Weisen und Musikalischen“ nennt (σοφον και μεξιόν), und finden den Ausdruck Graf sinnig, Reinhardt’s habe Oehlenschläger „musikalische Augen.“ Wissenschaftliche Betrachtungen jedoch dürfen der Musik nie einen andern Begriff bei legen oder voraussetzen, als den streng *ästhetischen*, wenn nicht alle Hoffnung zur einstigen Feststellung die ser zitternden Wissenschaft aufgegeben werden soll.