

Oesterreichische Blätter für Literatur und Kunst. Herausgegeben von
Leopold Schweitzer. Montag, den 13. März 1854. No. 11.

Eduard Hanslick, Die Tonkunst in ihren Beziehungen zur Natur.

1 *Oesterreichische Blätter für Literatur und Kunst.* Mon- tag, den 13. März 1854. No. 11.

Das Verhältniß zur Natur ist für jedes Ding das Erste, darum das Ehrwürdigste und das Einfluß reichste. Wer auch nur flüchtig an den Puls der Zeit gefühlt, der weiß wie die Herrschaft dieser Erkenntniß in mächtigem Anwachsen begriffen ist. Durch die moderne Forschung geht ein so starker Zug nach der Naturseite aller Erscheinungen, daß selbst die abstraktesten Untersuchungen merklich gegen die Methode der Naturwissenschaften gravitieren. Auch die *Aesthetik*, will sie kein bloßes Scheinleben führen, muß die knorrige Wurzel kennen wie die zarte Faser, an welcher jede einzelne Kunst mit dem Naturgrund zusammenhängt. Hat in dieser Erkenntniß die Wissenschaft des Schönen für Maler und Poeten Fragmentarisches geliefert, so schuldet sie dem Musiker nicht viel weniger als Alles.

Man, pflegte die Naturbeziehungen der Musik haupt sächlich nur aus physikalischem Standpunkte zu be trachten und ist über Schallwellen, Klangfiguren, Monochord u. s. w. wenig hinausgekommen. Ge schah irgend ein Schritt zu großartigerer Untersu chung, so gerieth er alsbald ins Stocken, weil er vor seinen eigenen Resultaten erschreck oder doch vor dem allzuheftigen Konflikt mit der herrschenden Lehre. Und doch erschließt das Verhältniß der Tonkunst zur Natur die wichtigsten Folgerungen für die musika lische Aesthetik. Die Stellung ihrer schwierigsten Ma terien, die Lösung ihrer kontroversesten Fragen hängt von der richtigen Würdigung dieses Zusammen hangs ab.

Die Künste — vorerst als empfangend, noch nicht als rückwirkend betrachtend, — stehen zu der umge benden Natur in einer doppelten Beziehung. Erstens durch das rohe körperliche Material, aus welchem sie schaffen, dann durch den schönen Inhalt, den sie für künstlerische Behandlung vorfinden. In beiden Punk ten verhält sich die Natur zu den Künsten als müt terliche Spenderin der ersten und wichtigsten Mitgift. Es gilt den Versuch, diese Ausstattung im Interesse der musikalischen Aesthetik rasch zu besichtigen und zu prüfen, was die vernünftig und darum ungleich schenkende Natur für die Tonkunst gethan hat.

Untersucht man, in wiefern die Natur *Stoff* für die Musik biete, so ergibt sich, daß sie dies nur in dem untersten Sinn des rohen Materials thut, wel ches der Mensch zum Tönen zwingt. Das stumme Erz der Berge, das Holz des Waldes, der Thiere Fell und Gedärm sind Alles was wir vorfinden, um den eigentlichen Baustoff für die Musik: den *reinen* Ton zu bereiten. Wir erhalten also vorerst nur *rohen* Material zum Material. Dies letztere ist der *reine*,. Er ist erste und unumgängliche *Bestimmung* nach Höhe und Tiefe bestimmte, d. i. meß bare Tondingung jeder Musik. Diese gestaltet ihn zu *Melodie* und

Harmonie, den zwei Hauptfaktoren der Tonkunst. Beide finden sich in der Natur nicht vor, sie sind Schöpfungen des Menschengestes. Das geordnete Nacheinanderfolgen meßbarer Töne, welches wir *Melodie* nennen, begegnen wir in der Natur auch nicht in den dürftigsten Anfängen; ihre successiven Schallerscheinungen entbehren der verständlichen Proportion und entziehen sich der Reduktion auf unsere Skala. Die Melodie aber ist, mit einem neuern Schriftsteller zu sprechen, „der springende Punkt,“ das Leben, die erste Kunstgestalt des Tonreichs, an sie ist jede weitere Bestimmtheit, alle Erfassung des Inhaltes geknüpft.

Eben so wenig wie Melodie kennt die Natur, diese großartige Harmonie aller Erscheinungen, *Harmo* im musikalischen Sinn, als Zusammenklingen *nie* bestimmter Töne. Hat Jemand in der Natur einen Dreiklang gehört, einen Sext- oder Septimakkord? Wie die Melodie, so war auch (nur in viel langsameren Fortschreiten) die Harmonie ein Erzeugniß menschlichen Geistes.

Die Griechen kannten keine Harmonie, sondern sangen in der Oktave oder im Einklang, wie noch heut zu Tage jene asiatischen Völkerschaften, bei welchen überhaupt Gesang angetroffen wird. Der Gebrauch der *Dissonanzen*, wozu *auch Terz und Sext* gehörten, begann allmähig vom zwölften Jahrhundert an, und bis ins fünfzehnte beschränkte man sich bei Ausweichungen auf die Oktave. Jedes der Intervalle, die jetzt unserer Harmonie dienstbar sind, mußte einzeln gewonnen werden, und oft reichte ein Jahrhundert nicht hin für solch kleine Errungenschaft. Das kunstgebildetste Volk des Alterthums, sowie die gelehrtesten Tonsetzer des früheren Mittelalters konnten nicht, was unsere Hirtinnen auf der entlegensten Alpe: in Terzen singen. Durch die Harmonie aber ist der Tonkunst nicht etwa ein neues Licht aufgegangen, sondern zum ersten Mal Tag geworden. „Die ganze Tonschöpfung wurde von dieser Zeit an erst ausgehoben.“ (Nägeli.)

Harmonie und Melodie fehlen also in der Natur. Nur ein drittes Element in der Musik, dasjenige von dem die beiden ersten getragen werden, existirt schon vor und außer dem Menschen: der *Rhythmus*. Im Galopp des Pferdes, dem Klappern der Mühle, dem Gesang der Amsel und Wachtel äußert sich eine Einheit, zu welcher aufeinanderfolgende Zeittheilchen sich zusammenfassen und ein anschauliches Ganze bilden. Nicht alle, aber viele Lautäußerungen der Natur sind rhythmisch. Und zwar herrscht in ihr das Gesetz des zweitheiligen Rhythmus, als Hebung und Senkung, Anlauf und Auslauf. Was diesen Naturrhythmus von der menschlichen Musik trennt, muß alsbald auf fallen. In der *Musik* gibt es nämlich keinen isolirten Rhythmus als solchen, sondern nur Melodie oder Harmonie, welche rhythmisch sich äußert. In der Natur hingegen trägt der Rhythmus weder Melodie noch Harmonie, sondern nur unmeßbare Luftschwingungen. Der Rhythmus, das einzige musikalische Urelement in der Natur ist auch das erste, so im Menschen erwacht, im Kinde, im Wilden sich am frühesten entwickelt. Wenn die Südsee-Insulaner mit Metallstücken und Holzstäben rhythmisch klappern und dazu ein unfäßliches Geheul ausstoßen, so ist das *natürliche* Musik, denn es ist eben *keine* Musik. Was wir aber einen Tiroler Bauer singen hören, zu welchem anscheinend keine Spur von Kunst gedrungen, ist durch aus *künstliche* Musik. Der Mann meint freilich, er singe, wie ihm der Schnabel gewachsen ist: aber damit dies möglich wurde, mußte die Saat von Jahrhunderten wachsen.

Wir hätten somit die nothwendigen Elementarbestandtheile unserer Musik betrachtet und gefunden, daß der Mensch von der ihn umgebenden Natur nicht musizieren lernte. In welcher Art und Folge sich unser heutiges Tonsystem ausgebildet hat, lehrt die Geschichte der Tonkunst. Wir haben diese Nachweisung voraussetzen und nur ihr Ergebnis festzuhalten, daß Melodie und Harmonie, daß unsere Intervallen-Verhältnisse und Tonleiter, die Theilung von Dur und Moll nach der verschiedenen Stellung des Halbtons, endlich die schwebende Temperatur, ohne welche unsere (europäisch-abendländische) Musik unmöglich wäre, langsam und allmähig entstandene Schöpfungen des menschlichen Geistes sind. Die Natur hat dem Men-

schen nur die Organe und die Lust zum Singen mitgegeben, dazu die Fähigkeit, sich auf Grundlage der einfachsten Verhältnisse nach und nach ein Tonsystem zu bilden. Man hüte sich vor der Verwechslung, als ob *dieses* (gegenwärtige) *Ton* nothwendig in der Natur läge. Die *system selbst* Erfahrung, daß selbst Naturalisten heut zu Tage mit den musikalischen Verhältnissen unbewußt und leicht handtiren, wie mit angeborenen Kräften, die sich von selbst verstehen, stempelt die herrschenden Tongesetze keineswegs zu Naturgesetzen; es ist dies bereits Folge der unendlich verbreiteten musikalischen Kultur., *Hand* bemerkt ganz richtig, daß darum auch unsere Kinder in der Wiege schon besser singen, als erwachsene Wilde. „Läge die Tonfolge der Musik in der Natur fertig vor, so sänge auch jeder Mensch und immer rein“.

Wenn man unser Tonsystem ein „künstliches“ nennt, so gebraucht man dies Wort nicht in dem raffinierten Sinn einer willkürlichen, konventionellen Erfindung. Es bezeichnet bloß ein *Gewordenes* im Gegensatz zum *Erschaffenen*.

Dies übersieht M., wenn er den *Hauptmann* Begriff eines künstlichen Tonsystems einen „durchaus nichtigen“ nennt, „indem die Musiker eben so wenig haben Intervalle bestimmen und ein Tonsystem erfinden können als die Sprachgelehrten die Worte der Sprache und die Sprachfügung erfunden haben“. Grade die Sprache ist in demselben Sinn wie die Musik ein künstliches Erzeugniß, indem beide nicht in der äußeren Natur vorgebildet liegen, sondern *unerschaffen* sind und *erlernt* werden müssen. Nicht die Sprachgelehrten, aber die Nationen bilden sich ihre Sprache nach ihrem Charakter und Bedürfniß, erneuern und ändern sie fortwährend. So haben auch die „Tongelehrten“ unsere Musik nicht „errichtet“, sondern lediglich das fixirt und begründet, was der allgemeine musikalisch befähigte Geist mit *Ver* aber nicht mit *nünftigkeit* *Nothwendig* unbewußt ersonnen hatte *keit*.

Aus diesem Prozeß ergibt sich, daß auch unser Tonsystem im Zeitverlauf neue Bereicherungen und Veränderungen erfahren wird. Doch sind innerhalb des gegenwärtigen Systems noch zu große und viel fache Evolutionen möglich, als das eine Aenderung im *Wesen* des Systems anders als sehr fernliegend erscheinen dürfte. Bestände diese Bereicherung z. B. in der „Emancipation der Vierteltöne“, wovon eine moderne Schriftstellerin schon Andeutungen im finden will, *Chopin* so würde Theorie, Kompositionslehre und Aesthetik der Musik eine total andere. Der musikalische Theoretiker kann daher gegenwärtig den Ausblick auf diese Zukunft noch kaum anders frei lassen, als durch die einfache Anerkennung ihrer Möglichkeit.

Unserem Anspruch, es gebe keine Musik in der Natur, wird man den Reichthum mannigfaltiger Stimmen einwenden, welche die Natur so wundervoll beleben. Sollte das Rieselndes Bachs, das Klatschen der Meereswellen, der Donner der Lawinen, das Stürmen der Windsbraut nicht Anlaß und Vorbild der menschlichen Musik gewesen sein? Hatten all die lispelnden, pfeifenden, schmetternden Laute mit unserm Musikwesen nichts zu schaffen? Wir müssen in der That mit Nein antworten. Alle diese Aeußerungen der Natur sind lediglich *Schall* und *Klang*, d. h. in ungleichen Zeittheilen aufeinanderfolgende Luftschwingungen. Höchst selten und dann nur isolirt bringt die Natur einen *Ton* hervor, d. i. einen Klang von bestimmter, meßbarer Höhe und Tiefe. *Töne* sind aber die Grundbedingung aller Musik. Mögen diese Klangäußerungen der Natur noch so mächtig oder reizend das Gemüth anregen, sie sind keine *Stufe* zur menschlichen Musik, sondern lediglich elementarische *Andeutungen* einer solchen. Selbst die reinste Erscheinung des natürlichen Tonlebens, der *Vogelgesang*, steht zur menschlichen Musik in keinem Bezug, da er unserer Skala nicht angepaßt werden kann. Auch das Phänomen der *Naturharmonie* ist auf seine richtige Bedeutung zurückzuführen. Die harmonische Progression erzeugt sich auf der gleichbesaiteten Aeolsharfe von selbst, gründet also auf einem Naturgesetz, allein das Phänomen selbst hört man nirgend von der Natur unmittelbar erzeugt. Sobald nicht auf einem musikalischen Instrument ein bestimmter, meßbarer *Grundton* angeschlagen wird, erscheinen auch keine sympathischen Nebentöne, keine harmo-

nische Progression. Der Mensch muß also *fragen*, damit die Natur Antwort gebe. Die Erscheinung des *Echo* erklärt sich noch einfacher. Es ist merkwürdig, wie selbst tüchtige Schriftsteller sich von dem Gedanken einer eigentlichen (nur unvollkommenen) „Musik“ in der Natur nicht losmachen können. Selbst, *Hand* von dem wir absichtlich früher Beispiele zitierten, welche seine richtige Einsicht in das inkommensurable, kunstunfähige Wesen der natürlichen Schallerscheinungen darthun, bringt ein eigenes Kapitel von der „Musik der Natur,“ deren Schallerscheinungen „gewissermaßen“ auch Musik genannt werden müssen. Ebenso *Krüger*. Wo es sich aber um Prinzipienfragen handelt, da gibt es kein „gewissermaßen,“ — was wir in der Natur vernehmen *ist* entweder *Musik*, oder es ist *keine* Musik. Das entscheidende Moment kann nur in die Meßbarkeit des Tons gelegt werden. legt den Nachdruck überall *Hand* auf die „geistige Beseelung“ „den Ausdruck inneren Lebens, innerer Empfindung,“ „die Kraft der Selbstthätigkeit, wodurch unmittelbar ein Inneres zur Aussprache gelangt.“ Nach diesem Prinzip müßte der Vogelgesang Musik genannt werden, die mechanische Spieluhr hingegen nicht; während gerade das Entgegengesetzte wahr ist.

— Die „Musik“ der Natur und die Tonkunst des Menschen sind zwei verschiedene Gebiete. Der Uebergang von der ersten zur zweiten geht durch die *Ma*. Ein wichtiger, folgenreicher Satz. Frei *thematiklich* darf man ihn nicht so denken, als hätte der Mensch seine Töne durch absichtlich angestellte Berechnungen geordnet; es geschah dies vielmehr durch unbewußte Anwendung ursprünglicher Größen- und Verhältniß-Vorstellungen, durch ein verborgenes Messen und Zählen, dessen Gesetzmäßigkeit erst später die Wissenschaft konstatierte.

Dadurch, daß in der Musik alles kommensurabel sein muß, in den Naturlauten aber Nichts kommensurabel ist, stehen diese beiden Schallreiche unvermittelt neben einander. Die Natur gibt uns nicht das künstlerische Material eines fertigen, vorgebildeten Tonsystems, sondern nur den rohen Stoff der Körper, die wir der Musik dienstbar machen. Nicht die Stimmen der Thiere, sondern ihre Gedärme sind uns wichtig, und das Thier dem die Musik am meisten verdankt, ist nicht die Nachtigall, sondern das Schaf.—

Nach dieser Untersuchung, welche für das Verhältniß des musikalisch *Schönen* nur ein Unterbau, aber ein nothwendiger war, heben wir uns eine Stufe höher, auf eigentlich *ästhetisches* Gebiet.

Der meßbare Ton und das geordnete Tonsystem sind erst *womit* der Komponist schafft, nicht *was* er schafft. Wie Holz und Erz nur „Stoff“ waren für den Ton, so ist der Ton nur „Stoff“ (Material) für die Musik. Es gibt noch eine dritte und höhere Bedeutung von „Stoff,“ Stoff im Sinn des behandelten Gegenstandes, der dargestellten Idee, des *Sujets*. Woher nimmt der Komponist *diesen* Stoff? Woher erwächst einer bestimmten Tondichtung der Inhalt, der Gegenstand, welcher sie als Individuum hinstellt und von andern unterscheidet?

Die *Poesie*, die *Malerei*, die *Skulptur* haben ihren unerschöpflichen Quell von Stoffen in der uns umgebenden Natur. Der Künstler findet sich durch irgend ein *Naturschönes* angeregt, es wird ihm Stoff zu eigener Hervorbringung.

In den *bildenden* Künsten ist das Vorschaffen der Natur am auffallendsten. Der Maler könnte keinen Baum, keine Blume zeichnen, wenn sie nicht schon in der äußern Natur vorgebildet wären; der Bildhauer keine Statue, ohne die wirkliche Menschengestalt zu kennen und zum Muster zu nehmen. Das selbe gilt von erfundenen Stoffen. Sie können nie im strengen Sinn „erfunden“ sein. Besteht nicht die „ideale“ Landschaft aus Felsen, Bäumen, Wasser und Wolkenzügen, lauter Dingen die in der Natur vorgebildet sind? Der Maler kann nichts malen, was er nicht *gesehen* und genau beobachtet hat. Gleich viel ob er eine Landschaft malt, oder ein Genrebild, ein Historiengemälde erfindet. Wenn uns Zeitgenossen einen „Achilles“ „Egmont“ malen, so haben sie ihren Gegenstand nie wirklich gesehen, aber für jeden Bestandtheil des-

selben müssen sie das Vorbild genau der Natur entnommen haben. Der Maler muß nicht *diesen* Mann, aber er muß viele Männer gesehen haben, wie sie sich bewegen, gehen, stehen, beleuchtet werden, Schatten werfen; der gröbste Vorwurf wäre gewiß die *Unmöglichkeit* oder *Naturwidrigkeit* seiner Figuren.

Dasselbe gilt von der *Dichtkunst*, welche ein noch weit größeres Feld naturschöner Vorbilder hat. Die Menschen und ihre Handlungen, Gefühle, Schicksale, wie sie uns durch eigene *Wahrnehmung* oder durch *Tradition* (— denn auch diese gehört zu dem *Vorgefundenen*, dem Dichter *Darge* —) gebracht werden, sind Stoff für das *botten* Gedicht, die Tragödie, den Roman. Der Dichter kann keinen Sonnenaufgang, kein Schneefeld beschreiben, keinen Gefühlszustand schildern, keinen Bauer, Soldaten, Geizigen, Verliebten auf die Bühne bringen, wenn er nicht die Vorbilder dazu in der Natur gesehen und studiert oder richtige Traditionen so in seiner Phantasie belebt hat, daß sie die unmittelbare Anschauung ersetzen.

Stellen wir nun diesen Künsten die *Musik* entgegen, so erkennen wir, daß sie ein Vorbild, einen Stoff für ihre Werke nirgend vorfindet.

Es gibt kein Naturschönes für die Musik.

Dieser Unterschied zwischen der Musik und den übrigen Künsten (— nur die *Baukunst* findet gleichfalls kein Vorbild in der Natur —) ist tiefgehend und folgenreich.

Das Schaffen des Malers, des Dichters ist ein stetes (inneres oder wirkliches) Nachzeichnen, Nachformen, — etwas *Nachzumusizieren* gibt es in der Natur nicht. Die Natur kennt kein Rondo, keine Sonate, keine Ouvertüre. Wohl aber Landschaften, Genrebilder, Idyllen, Trauerspiele. Der Aristotelische Satz von der Naturnachahmung in der Kunst, welcher noch bei den Philosophen des vorigen Jahrhunderts gang und gäbe war, ist längst berichtigt, und bedarf, bis zum Ueberdruß abgedroschen, hier keiner weiteren Erörterung. Nicht sklavisch nachbilden soll die Kunst die Natur; sie hat sie *umzubilden*. Der Ausdruck zeigt schon, daß vor der Kunst etwas da sein mußte, *was* umgebildet wird. Dies ist eben das von der Natur dargebotene Vorbild, das Naturschöne. Der Maler findet sich von einer reizenden Landschaft, einer Gruppe, einem Gedicht, der Dichter von einer historischen Begebenheit, einem Erlebnis, zur künstlerischen Darstellung dieses Vorgefundenen veranlaßt. Bei welcher Naturbetrachtung könnte aber

der *Tonsetzer* jemals ausrufen: das ist ein prächtiges Vorbild für eine Ouvertüre, eine Symphonie! Der Komponist kann gar nichts *umbilden*, er muß alles *neu erschaffen*. Was der Maler, der Dichter in Betrachtung des Naturschönen findet, das muß der Komponist durch Konzentration seines Innern herausarbeiten. Er muß der guten Stunde warten, wo es *in* ihm anfängt zu singen und zu klingen: da wird er sich versenken und aus sich heraus etwas schaffen, was in der Natur nicht seines Gleichen hat und daher auch, ungleich den andern Künsten, geradezu nicht von dieser Welt ist.

Es unterliegt keineswegs eine partielle Begriffsbestimmung, wenn wir zu dem „Naturschönen“ für den Maler und Dichter den *Menschen* hinzu rechnen, für den Musiker hingegen den kunstlos aus der Menschenbrust quellenden Gesang verschwiegen. Der singende Hirte ist nicht Objekt sondern schon Subjekt der Kunst. Besteht sein Lied aus meßbaren, geordneten, wenn noch so einfachen Tonfolgen, so ist es ein Produkt des Menschengesistes, ob es nun ein Hirtenjunge erfunden hat, oder Beethoven.

Wenn, daher ein Komponist wirkliche Nationalmelodien benützt, so ist dies kein Naturschönes, denn man muß bis zu Einem zurückgehen, der sie erfunden hat, — woher hatte sie dieser? Fand *er* ein Vorbild dafür in der Natur? Dies ist die berechtigte Frage. Die Antwort kann nur verneinend lauten. Der Volksgesang ist kein Vorgefundenes, kein Naturschönes, sondern die erste Stufe wirklicher Kunst, *naïve Kunst*. Er ist für die Tonkunst eben so wenig ein von der Natur erzeugtes Vorbild als die mit Kohle an Wachtstuben und Schütthöden geschmier ten Blumen oder Soldaten natür-

liche Vorbilder für die Malerei sind. Beides ist menschliches Kunstprodukt. Für die Kohlenfiguren lassen die Vorbilder in der Natur sich nachweisen, für den Volksgefang nicht; man kann nicht *hinter* ihn zurückgehen.

Zu einer sehr gangbaren Verwirrung gelangt man, wenn man den Begriff des „Stoffs“ für die Musik in einem angewandten höheren Sinn nimmt und darauf hinweist, daß Beethoven wirklich eine Ouvertüre zu Egmont oder — damit das Wörtchen „zu“ nicht an dramatische Zwecke mahne, — eine Musik „geschrieben hat, *Egmont* Berlioz einen „*König Lear*“ Mendelssohn eine „*Haben Melusina*“ diese Erzählungen, fragt man, dem Tondichter nicht ebenso den Stoff geliefert, als dem Dichter? Keineswegs. Dem Dichter sind diese Gestalten wirkliches Vorbild, das er umbildet, dem Komponisten bieten sie bloß *Anregung* und zwar *poetische* Anregung. Das Naturschöne für den Tondichter müßte ein *hör* sein, wie es für den Maler ein sichtbares, *bares* für den Bildhauer ein greifbares ist. Nicht die Gestalt Egmont's, nicht seine Thaten, Erlebnisse, Gesinnungen sind Inhalt der Beethoven'schen Ouvertüre, wie dies im *Bilde* „Egmont“ oder im *Drama* „Egmont“ der Fall. Der Inhalt der Ouvertüre sind *Tonreihen*, welche der Komponist vollkommen frei nach musikalischen Denkgesetzen aus sich erschuf. Sie sind ganz unabhängig und selbstständig von der Vorstellung „Egmont“, mit welcher sie lediglich die poetische Phantasie des Tondichters in Zusammenhang bringt. Dieser Zusammenhang aber ist so willkürlich, daß niemals ein Hörer der Musik auf deren angeblichen Gegenstand verfallen würde, wenn nicht der Autor durch die *ausdrückliche Benennung* unserer Phantasie im vorhinein die bestimmte Richtung oktroyirte. großartige *Berlioz's* Ouvertüre hängt mit der Vorstellung „König Lear“ eben so wenig nothwendig zusammen, als ein Strauß'scher Walzer. Man kann dies nicht scharf genug aussprechen, da hierüber die irrigsten Anschauungen all gemein sind. Erst mit dem Augenblick erscheint der Strauß'sche Walzer der Vorstellung „König Lear“ widerstrebend, die *Berlioz's* Ouvertüre hingegen ihr entsprechend, wo wir diese Musiken mit jener Vorstellung *vergleichen*. Allein eben zu dieser Vergleichung existirt kein innerer Anlaß, sondern nur eine ausdrückliche Nothigung vom Autor. Durch eine bestimmte Ueberschrift werden wir zur Vergleichung des Musikstückes mit einem außer ihm stehenden Objekt genöthigt, wir müssen es mit einem bestimmten Maßstab messen, welcher *nicht der musika ist. lische*

Man darf dann vielleicht sagen: Beethoven's Ouvertüre „sei zu wenig großartig *Prometheus*“ für diesen Vorwurf. Allein nirgend kann man ihr von Innen her beikommen, nirgend ihr eine musikalische Lücke oder Mangelhaftigkeit nachweisen. Sie ist vollkommen, weil sie ihren *musikalischen* Inhalt vollständig ausführt; ihr *dichterisches* Thema analog auszuführen ist eine zweite, ganz verschiedene Forderung. Diese entsteht und verschwindet mit dem *Titel*. Uebrigens kann solcher Anspruch an ein Tonwerk mit bestimmter Ueberschrift nur auf gewisse charakteristische *Eigenschaften* lauten: daß die Musik erhaben, düster oder niedlich, froh klinge, von einfacher Exposition zu gewaltigem Ringen, endlich zu betrübtem oder freudigem Abschluß sich entwickle u. s. w. An die Dichtkunst oder Malerei stellt der Stoff die Forderung einer bestimmten, konkreten *Individualität*, nicht bloßer Eigenschaften. Darum wäre es recht wohl denkbar, daß Beethoven's Ouvertüre zu „*Egmont*“ allenfalls „Wilhelm Tell“ oder „Jeanne d'Arc“ überschrieben sein könnte. Das *Drama* Egmont, das *Bild* Egmont lassen höchstens die Verwechslung zu, daß dies ein anderes Individuum in den gleichen Verhältnissen, nicht aber daß es ganz andere Verhältnisse sind.

Man erräth, wie eng das Verhältniß der Musik zum Naturschönen mit der ganzen Frage von ihrem *Inhalt* zusammenhängt.

Noch einen Einwand wird man aus der musikalischen Literatur herholen, um der Musik ein Naturschönes zu vindiziren. Beispiele nämlich, daß Tonsetzer aus der Natur nicht bloß den poetischen Anlaß geschöpft (wie in obgenannten Historien), sondern wirklich hörbare Aeüßerungen ihres Tonlebens nachgebildet haben: der Hahnenruf in *Haydn's* Jahreszeiten, Kuckuk, Nachtigall und Wachtelschlag in *Spohr's*

„Weihe der Töne“ und *Beethoven's Pastoral*-. Allein wenn wir gleich diese Nachahmungen *hören* und in einem *musikalischen* Kunstwerk hören, so haben sie doch darin keine musikalische Bedeutung, sondern eine poetische. Es soll uns der Hahnenschrei nicht als *schöne* Musik oder überhaupt *als Musik* vorgeführt werden, sondern nur der Eindruck zurückgerufen, welcher mit jener Naturerscheinung zusammenhängt. Allgemein bekannte Stichwörter, Citate, sind es, welche uns erinnern: Es ist früher Morgen, laue Sommernacht, Frühling. Ohne diese beschreibende Tendenz hat nie ein Komponist Naturstimmen zu wirklich musikalischen Zwecken verwenden können. Ein *Thema* können alle Naturstimmen der Erde zusammen nicht hervorbringen, eben weil sie *keine Musik* sind, und sehr bedeutungsvoll erscheint es, daß die Tonkunst von der Natur nur Gebrauch machen kann, wenn sie in die Malerei pfuscht.