

Neue Zeitschrift für Musik. Herausgegeben von Franz Brendel.

Zweiundvierzigster Band. No. 8. Den 16. Februar 1855.

Franz Brendel, Bücher, Zeitschriften. Dr. Eduard Hanslick,
Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der
Aesthetik der Tonkunst. — Leipzig, R. Weigel, 1854.

1 Neue Zeitschrift für Musik. Zweiundvierzigster Band. No. 8. Den 16. Februar 1855.

Es ist in dies. Bl. wiederholt auf die bedeutungs volle Thatsache hingewiesen worden, daß seit einigen Jahren schon eine so rege Thätigkeit auf musikwissenschaftlichem Gebiet erwacht ist, wie eine solche früher kaum jemals vorhanden war. Auch dieser Fortschritt muß zum Theil als eine Folge des durch R. Wagner gegebenen Anstoßes betrachtet werden. Uns gereicht derselbe zu besonderer Befriedigung, da wir es gewesen sind, die immer auf die Nothwendigkeit einer solchen Wendung für die Gegenwart hingewiesen haben. Unberührt geblieben war bis jetzt noch das ästhetische Gebiet im engeren und speciellen Sinne. Jetzt hat der Verf. der hier angezeigten Schrift nun auch einen Beitrag nach dieser Seite hin gegeben, und zwar einen beachtenswerthen, einen Fortschritt, wenn auch noch nicht begründenden, so doch anregenden, so daß nun auch, was Aesthetik betrifft, ein erneuter, dem wissenschaftlichen Standpunkt der Neuzeit entsprechender Anfang gemacht worden ist.

Die Wichtigkeit der Schrift rechtfertigt ein etwas ausführlicheres Eingehen; ich will zunächst den Leser mit dem Princip und Gedankengang derselben bekannt zu machen suchen.

„Die bisherige Aesthetik der Tonkunst bedarf einer durchgängigen Revision.“ Dies ist der Grundgedanke des Verfs., und der Zweck der vorliegenden Schrift daher, „die Grundsätze hinzustellen, die eine solche Revision in ihrer kritischen und construirenden Thätigkeit festzuhalten hat.“ Demzufolge beschäftigt sich der Verf. in dem ersten Kapitel mit der Nachweisung des unwissenschaftlichen Standpunktes der bisherigen Aesthetik. Die Zeit, heißt es hier, wo man das Schöne nur in Bezug auf die dadurch wachgerufenen „Empfindungen“ betrachtet habe, sei vorüber, der Drang der Neuzeit auf objectiven Erkenntniß der Dinge ge richtet. *Die ästhetische Untersuchung hat das. Näher ist man diesem Prinzip schon in den anderen Künsten gekommen, nur in der Musik treiben die „Empfindungen“ noch den alten Spuk.* Die Musik habe es mit dem Gefühl zu thun, so werde gelehrt; Zweck und Bestimmung der Musik sei, schöne Gefühle zu erwecken, auch als Inhalt der Tonkunst bezeichne man das Gefühl. Beides ist nach der Ansicht unseres Verfs. ein Irrthum. Er bestimmt zunächst die Begriffe „Empfindung“ und „Gefühl“ näher, jene der Sinneswahrnehmung, diese dem Seelenleben vindicirend, und bezeichnet (nach Vischer) die *Phantasie* als das Organ, womit das Schöne aufgenommen werde. Merkwürdig sei es, fährt er fort, daß die Musiker immer nur in

dem Contrast von Gefühl und Verstand sich bewegt hätten, als läge nicht die Hauptsache gerade *inmitten* dieses angeblichen Dilemmas. Die Musiker sahen in der Wirkung auf das Gefühl etwas der *Tonkunst* specifisch Eigenthümliches. Eine Wirkung auf das Gefühl aber wird, obschon als etwas Secundäres, in jeder Kunst vorkommen. Den angeblich principiellen Unterschied der übrigen Künste von der Musik mußte man daher auf ein Mehr oder Minder der Wirkung auf das Gefühl basiren, ob man z. B. bei einem Werke von Shakespeare oder Mozart stärker und tiefer fühle; na türlich etwas ganz Vages. Der Verf. will die starken Gefühle, die schmerzlichen Stimmungen u. s. w., welche die Musik hervorruft, nicht unterschätzen; nur gegen dieselben als *Princip* legt er Protest ein.

Eben so wenig sind die Gefühle *Inhalt der*. Die Begründung und Entwicklung die *Tonkunst*ses Satzes bildet den Gegenstand des zweiten Kapitels. Was der Inhalt eines Werkes der dichtenden oder bildenden Kunst sei, heißt es hier, lasse sich mit Worten ausdrücken. Als Inhalt der Tonkunst habe man ziemlich einverständlich die ganze Stufenleiter menschlicher *Gefühle* genannt. Demnach seien die Töne bloß das Material, das Ausdrucksmittel, wo durch der Componist dieselben darstellt, diese Gefühle seien die Idee, welche den irdischen Leib des Klanges angethan, um als musikalisches Kunstwerk auf Erden zu wandeln. Was an einer reizenden Melodie er götzt, sei nicht diese selbst, sondern was sie bedeutet. Dieser Ansicht tritt der Verf. entschieden gegenüber. „Die Darstellung eines Gefühls oder Affects liegt gar nicht in dem eigenen Vermögen der Tonkunst,“ denn die Gefühle stehen nicht isolirt da, sie hängen zusammen mit Vorstellungen, Urtheilen, Begriffen. Diese aber vermag die Tonkunst nicht darzustellen. Die Ideen, welche der Componist darstellt, sind vor Allem und zuerst rein *musikalische*. Nur das *Dynamische* der Gefühle ist deshalb das Bereich der Tonkunst. Sie vermag die Bewegung eines psychischen Vorgangs nach den Momenten: schnell, langsam, stark, schwach, steigend, fallend nachzubilden. Was uns außerdem in der Musik bestimmte Seelen zustände zu malen scheint, ist durchaus *symbolisch*. Wie die Farben, so besitzen die Töne von Natur aus und in ihrer Vereinzelung symbolische Bedeutung. So die elementaren Stoffe der Musik: Tonarten, Accorde, Klangfarben. Aber auf ästhetischem Boden neutralisiren sich derlei elementarische Selbstständig keiten unter der Gemeinsamkeit höherer Gesetze. Von einem *Ausdrücken* oder *Darstellen* ist solche Naturbeziehung weit entfernt, denn der Zusammenhang liegt nur in unserer Deutung. Andere Mittel aber hat die Musik nicht. Zum Beweis des Gesagten geht der Verf. auf Beispiele ein, die er zunächst aus der reinen Instrumentalmusik entlehnt. Hören wir z. B. Beethoven's Ouvertüre zu „Prometheus“. Was das aufmerksame Ohr vernimmt, ist etwa Folgendes: Die Töne des ersten Tactes perlen rasch und leise aufwärts, wiederholen sich genau im zweiten; der dritte und vierte Tact führen denselben Gang in größerem Umfange weiter, die Tropfen des in die Höhe getriebenen Springbrunnens perlen herab, um in den nächsten vier Tacten dasselbe Figurenbild auszuführen. Der Verf. führt dies noch etwas weiter aus, und schließt dann: Einen weiteren Inhalt, als den eben ausgedrückten, vermögen wir durchaus nicht in dem Thema zu erkennen, am wenigsten ein *Gefühl* zu nennen, welches es darstellte oder im Hörer erwecken müßte. Wie mit diesem, ganz zufällig gewählten Motiv, geht es mit *jedem* anderen Instrumental thema. Von Bach's wohltemperirten Clavier z. B. wird von vornherein zugegeben, daß Niemand ein Gefühl werde nachweisen können, das den Inhalt dieser Stücke bilde. Aber auch die Vocalmusik ist nicht im Stande, die aus dem Begriffe der Instrumentalmusik gewonnenen Grundsätze Lügen zu strafen. So könne man z. B. zum Thema aus dem zweiten Finale der Hugenotten statt der Worte: „Schändlich ist es, unerhört etc.“ eben so gut singen: „O Geliebte ich hab' Dich wieder etc.“, oder zu denselben Tönen, in welchen Florestan jubelt „O namenlose Freude etc.“, könne Pizarro wüthen: „Er soll mir nicht entkommen etc.“ Die Ouvertüre zur Zauberflöte ist zum Vocalquartett zankender Handelsjuden umgewandelt und Mozart's Musik paßt zum Entsetzen gut auf

den niedrig komischen Text. Unzählige deutsche Dorf- und Marktkirchen giebt es, wo zur heil. Wandlung das „Alphorn“ von Proch u. dergl. auf der Orgel zu großer Erbauung der Gemeinde vorgetragen wird. Dieselbe Erscheinung haben wir in Italien. Dies Resultat ließe vielleicht noch der Meinung Raum, daß die Darstellung bestimmter Gefühle für die Musik zwar ein Ideal sei, das sie niemals ganz erreichen, dem sie sich aber immer mehr nähern könne und solle. Das *Schöne* in der Musik aber würde mit der Genauigkeit der Gefühlsdarstellung auch dann nicht congruieren, wenn diese *möglich* wäre. Diese Möglichkeit ist aber nicht einmal in der *Vocalmusik* vorhanden. Die Forderung der Wahrheit kommt mit der der Schönheit in Conflict. Eine möglichst bestimmte Musik gewährt als Musik am wenigsten Befriedigung, weshalb auch Gluck und neuerdings Wagner viel zu weit gegangen sind. In der Oper kämpern dramatische Genauigkeit und musikalische Schönheit unaufhörlich mit einander.

Der Verf. war bisher *negativ* verfahren. Im dritten Kapitel ist es demnach seine Aufgabe, die *positiven* Bestimmungen zu geben, indem er die Frage *tiven* beantwortet, „welcher Natur das Schöne einer Tondichtung sei.“ Das Schöne einer Tondichtung ist ein *specifisch Musikalisches*, ein Schönes, das unabhängig und unbedürftig eines von Außen herkommenden Inhaltes einzig in den Tönen und ihrer künstlerischen Verbindung liegt. *Musikalische Ideen*, sind einzig und allein *tönend bewegte Formen* Inhalt und Gegenstand der Musik. Allerdings ist das Schöne nicht ohne geistigen Gehalt. Schöpfung eines denkenden und fühlenden Geistes hat die musikalische Composition im hohen Grade die Fähigkeit, selbst geist- und gefühlvoll zu sein. Dieser geistige Gehalt aber steht im engsten Zusammenhang mit den Tonformen. Wir dürfen denselben nicht von dem Kunstwerk sondern, er darf in kein anderes Moment verlegt werden, als in die *Tonbildungen* selbst. Des Verf.'s Ansicht über den Sitz eines besonderen Geistes und Gefühls einer Composition verhält sich demnach zu der gewöhnlichen Meinung, wie die Begriffe *Im* und *manenz Transcendenz*. Das Ideelle in der Musik ist durchaus ein *Tonliches* nicht Begriffliches, welches erst in Töne zu übersetzen wäre; nicht der Vorsatz, eine bestimmte Leidenschaft zu schildern, sondern die Erfindung einer Melodie ist der springende Punkt. Was daher einen Componisten von dem anderen unterscheidet, das läßt sich auf *rein musikalische* Bestimmungen zurückführen. Fragt man *kalische* nach der nächsten Ursache, so liegt die leidenschaftliche Einwirkung eines Themas nicht in dem vermeintlich übermäßigen Schmerz des Componisten, sondern in dessen übermäßigen Intervallen, nicht in dem Zittern seiner Seele, sondern in dem Tremolo der Pauken, nicht in seiner Sehnsucht, sondern in der Chromatik.

Obschon es nun zwar die erste Aufgabe einer musikalischen Aesthetik ist, die usurpirte Herrschaft des Gefühls unter die berechnete der Schönheit zu stellen, so behaupten doch die affirmativen Aeußerungen des Fühlens im praktischen Musikleben eine zu auffallende und wichtige Rolle, um durch bloße Unterordnung abgethan zu werden. Der Verf. giebt daher im vierten Kapitel eine Analyse des subjectiven Eindruckes der Musik. In der Wirklichkeit erweist sich das begrifflich von unserem Fühlen unabhängige, selbstständige Kunstwerk als die wirksame Mitte zwischen zwei lebendigen Kräften: seinem *Woher* und *Wohin*, d. h. dem Componisten und dem Hörer. Was das Schaffen des *Tonsetzers* betrifft, so muß durchgängig festgehalten werden, daß es ein stetes *Bilden* ist, ein *Formen* in Tonverhältnissen. Nirgend erscheint die Souveräne That des Gefühls, welche man so gern der Musik an dichtet, schlimmer angebracht, als wenn man sie im Componisten während des Schaffens voraussetzt und dieses als ein begeistertes Extemporiren auffaßt. Ohne innere Wärme zwar ist nichts Großes noch Schönes im Leben vollbracht worden. So kann ein starkes, bestimmtes Pathos Anlaß und Weihe manches Kunstwerkes werden, allein niemals dessen Gegenstand. Ein inneres *Singen*, nicht ein inneres *Fühlen* treibt den Musiker zur Erfindung eines Tonstückes. Was die Wirkung der Musik auf den *Hörer* betrifft, so handelt es sich hier um Zweierlei: worin im Unterschied von anderen Gefühls-

bewegungen der specifische Charakter der Gefühlserregung *durch Musik* liege? und wie viel von dieser Wirkung *ästhetisch* sei? Müssen wir auch das Vermögen auf die Gefühle zu wirken, *allen* Künsten ausnahmslos zu gestehen, so ist doch der Art und Weise, wie die *Musik* es aus übt, etwas Specifisches, nur *ihr* Eigenthümliches nicht abzusprechen. Die intensivere Wirkung der Musik ruht auf *physiologischen* Bedingungen. Leider kann die Physiologie zur Zeit noch keine befriedigen den Antworten auf die hierhin gehörigen Fragen geben. Aus diesen physiologischen Resultaten aber ergiebt sich für die Aesthetik der Tonkunst die Betrachtung, daß diejenigen Theoretiker, welche das Princip des Schönen in der Musik auf deren Gefühlswirkungen bauen, wissenschaftlich verloren sind, weil sie über das Wesen dieses Zusammenhanges nichts *wissen* können. Mit der Schilderung der subjectiven Bewegungen, welche den Kritiker bei Anhörung einer Symphonie überkommen, wird er deren Werth und Bedeutung nicht ergründen. Die beiden Fragen, — welches *specifische* Moment die Gefühlswirkung durch *Musik* auszeichne, und ob dies Moment wesentlich *ästhetischer* Natur sei? — erledigen sich durch die Erkenntniß eines und desselben Factors; der intensiven *Einwirkung*. Je stärker aber eine *auf das Nervensystem* Kunstwirkung körperlich überwältigend, also pathologisch auftritt, desto geringer ist ihr *ästhetischer* Antheil.

Der Verf. wird auf diese Weise zur Beschreibung des wahren Kunstgenusses geführt, der ästhetischen Wirkung gegenüber der pathologischen, die er im fünften Kapitel darlegt. Er betont hier das bewußte Genießen, die Kunst des Hörens, gegenüber falschen Aeußerungen des Enthusiasmus, der Berausung.

Das sechste Kapitel handelt von den Beziehungen der Tonkunst zur Natur. Es ist zu untersuchen, was die Natur für die Tonkunst gethan. Die Antwort hierauf ist, daß die Natur das Material zum Material liefert; das eigentliche Material der Tonkunst ist ein künstliches. Ebenso wenig giebt es ein *Naturschönes* für die Musik. Die anderen Künste empfangen Stoffe von der Natur, die Musik nicht.

Die Untersuchung über das Verhältniß der Musik zum Naturschönen hängt deshalb eng zusammen mit der Frage nach dem *Inhalt* der Musik überhaupt. Das siebente und letzte Kapitel beschäftigt sich daher mit dieser Frage. *Hat die Musik einen Inhalt?* fragt der Verfasser. Die Philosophen antworten verneinend, die Musiker bejahend. Erstere haben Recht. In der Musik sind Stoff und Form in engster untheilbarer Einheit verbunden. Andere Künste vermögen einen und denselben Stoff vielfach zu gestalten, die Musik nicht. Die primitiven Bestimmungen, welche man der Musik zuschreibt, müssen sich immer am *Thema*, dem musikalischen Mikrokosmos, nachweisbar finden. Was aber ist dessen Inhalt? Was seine Form? Wo fängt diese an, wo hört jener auf? Jeder praktische Versuch, in einem Thema Form und Inhalt trennen zu wollen, führt auf Widerspruch oder Willkühr. Deshalb aber, schließt der Verf., ist die Musik nicht ohne geistigen Gehalt. Sie ist ein Spiel, aber keine Spielerei. Die gegenstandslose Formschönheit der Musik hindert sie nicht, ihren Schöpfungen sogar *Individualität* aufprägen zu können.

Betrachten wir jetzt die hier aufgestellten Sätze näher, so muß ich zunächst meine vollkommene Uebereinstimmung mit dem Princip des Verf.'s erklären. Ich kann demselben um so leichter meine Zustimmung schenken, als ich schon vor einer längeren Reihe von Jahren in dies. Bl. (Bd. 22, Nr. 1) dasselbe gesagt habe. Es heißt dort S. 10: „Die Kunst ist die innigste Vereinigung von Geist und Materie, Idee und Stoff. Beide Seiten können nicht getrennt existiren und in der Betrachtung auseinander gerissen werden. Der Geist ist nichts ohne das sinnliche Material, in dem er erscheint und das sinnliche Material nichts ohne den Geist. *Der Geist ist nichts Jenseitiges*, nichts *nur äußerlich und locker an die harmonische Grundlage gebunden* wäre flüchtig Verschwebendes, nichts von der technischen Ausarbeitung zu Trennendes, sondern in diese Combinationen hineingebannt und hier, so zu sagen, mit Händen zu greifen und zu erfassen. Beide Seiten sind nur vereint vorzustellen und aus der technischen

Ge staltung heraus ist der Geist zu begreifen. *Der bis*, die nur die verschiedenen *herige Irrthum lag darin, daß zwei Seiten, die wesentlich eins sind* Wendungen eines und desselben sind, *auseinander*.“ Ich *gerissen und als etwas gleichgültig neben einander Bestehendes gefaßt wurden* habe hiermit dasselbe ausgesprochen, was unser Verf. als Princip voranstellt, und freue mich um so mehr, bei ihm einer erneuten Anregung dieses Satzes zu be gegnen, als ich selbst durch das fort und fort drängende Tagesleben, durch vieles Näherliegende von der weiteren Verfolgung dieses Zieles abgelenkt wurde. Die *bis herige* Vorstellung von dem Verhältniß des Geistes in der Musik zu ihrem Material war in der That die von dem Verf. bekämpfte, namentlich bei dem auf nehmenden Publikum, ein Irrthum, dem auch ich in dem angeführten Satze entgegentrat. Ich unterschreibe daher auch die Consequenzen, die sich für den Verf. als unmittelbare Folge aus seinem Princip ergeben. Wir müssen den subjectiven Standpunkt verlassen, das Kunstwerk an sich selbst, nicht in Rücksicht auf seinen Eindruck betrachten, wenn wir zu einer festen Grund lage gelangen wollen. Der Geist des Künstlers liegt vollständig in seinen Tönen und es ist darüber hinaus weder etwas zu suchen noch zu finden. Richtig fer ner ist das über die Phantasie, als das vorwaltend künstlerische Vermögen Gesagte. Richtig und durch aus treffend sind die im dritten Kapitel aufgestellten Sätze, sowie Alles, was sich hieran schließt.

Aber der Verf. wird in dem Drange nach Objec tivitt der Erkenntniß ungerecht gegen die bisher gel tende subjective Auffassungsweise, die ihre große Be rechtigung hatte und dieselbe auch fernerhin neben dem neuen Princip behaupten wird. Der allgemeine Gang der Entwicklung, der Fortschritt in der Erkenntniß überhaupt besteht nicht darin, daß an die Stelle eines durchaus Irrigen plötzlich das Wahre gestellt werden könnte. Der Fortgang ist der, daß für das meist gleich Anfangs richtig *Gemeinte* aber ungenügend *Gesagte* später die immer entsprechendere Fassung, der adäquateren Ausdruck gefunden wird. Das gilt auch von dem vorliegenden Fall. Diese subjective Auffassungsweise, das Ergehen in Gefühlen, der Stand punkt der psychologischen Beschreibung, war nothwendig, um aus dem rein Technischen, was früher als das Einzige galt, herauszukommen. Er war die Folge des großen Aufschwunges der Kunstwissenschaft seit der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts und hat zum Resultat gehabt, daß man auch in der Tonkunst ein künstlerisches Schaffen anerkennen lernte, während früher nur die Arbeit des Verstandes als das Wesent liche erschien. Der Verf. stellt den Standpunkt der psychologischen Beschreibung zu sehr als Irrthum dar, während er nur eine Einseitigkeit war. Unsere Auf gabe kann nicht darin bestehen, das auf diese Weise Gewonnene als etwas Unbrauchbares bei Seite zu werfen, es kann nur darauf ankommen, dasselbe durch den gegenwärtig versuchten Fortschritt tiefer zu be gründen. Das Ungenügende bestand bloß darin, in dem subjectiven Eindruck, statt in dem Kunstwerk selbst, die Erkenntniß zu suchen. Der subjective Eindruck und das was dadurch gewonnen wurde aber bleibt in der Hauptsache in Geltung. Aus diesem Grunde glaube ich auch das Richtigere gesagt zu haben, wenn ich in dem oben angef. Art. den neuen Standpunkt als Ergänzung und Resultat des bisherigen darstellte, nicht wie der Verf. thut, als das einzig Wahre einem schlechthin Verwerflichen gegenüber.

Zunächst freilich könnte der Verf. hierauf erwidern, daß er einen Gehalt, wie ihn die psychologische Be schreibung zu Tage förderte, gar nicht anerkenne, daß ein solcher gar nicht für ihn existire und daß er erst in Folge dieser Auffassung zu solchen Consequenzen gekommen sei. Dieser Einwand jedoch erledigt sich durch Nachstehendes.

Es ist gegen den Verf. noch ein zweiter, wich tigerer Einspruch zu erheben. Der Verf. nämlich wird in dem Streben nach Objectivität zu weit geführt, er gelangt zu einer einseitigen Spitze, schießt über das Ziel hinaus, er fllt in den entgegengesetzten Fehler, indem er der alten Einseitigkeit eine neue gegenüber stellt. Richtig ist das Princip, begründet und festzu halten der große Fortschritt der *Immanenz*, die

Einsicht, daß wir es einzig und allein mit den Tönen zu thun haben. Der Geist, das Gefühl ist nicht etwas über den Tönen schwebendes, nicht etwas äußerlich und locker damit Verbundenes. *Statt nun. Allerdings ver aber den Geist, das Gefühl wirklich in den Tönen zu suchen, in der bestimmten Gestaltung eines Tonstückes diesen bestimmten Geist zu finden, dem Princip der Immanenz gemäß, wird der Verf. fast zu dem Extrem geführt, ein Lügner des Geistes zu werden, nur Töne zu erblicken, nicht die denselben immanente Idee* sichert er wiederholt, daß die musikalische Composition im hohen Grade die Fähigkeit besitze, geist- und gefühlvoll zu sein. Weiter aber, als bis zu diesen Versicherungen gelangt er auch nicht und er bleibt darum bei derselben Unbestimmtheit stehen, die er nach an derer Seite hin dem von ihm bekämpften Standpunkt zum Vorwurf macht. Indem er einseitig die objective Seite accentuirt, kommt er dahin, die subjective ganz zu übersehen. Der Geist, der dem Verf. zufolge in dem Tonwerk enthalten sein soll, ist fast nicht mehr als ein ganz willkürliches Spiel der Phantasie, jeden falls ein Geist, den er gar nicht näher bestimmen kann. Richtig ist, daß der Tonsetzer nicht mit einem Inhalt zu thun hat, den er gewissermaßen in Töne übersetzt, richtig das über das „innere Singen“ Gesagte, richtig, daß nicht der Vorsatz „eine bestimmte Leidenschaft zu schildern, sondern die Erfindung einer Melodie der springende Punkt“ sei, aber diese gesammte musikalische Thätigkeit ruht ja doch auf einem psychologischen Grunde, auf bestimmten Erregungen der Seele, nur daß die Töne dafür nicht mit Bewußtsein gewählt werden, wie es bei der Sprache der Fall ist, sondern der von dem Tonsetzer instinctmäßig getroffene Ausdruck sind, ein Ausdruck, der sich *unmittelbar* darbietet, und auch dadurch von dem sprachlichen unter scheidet, daß er sich nicht in willkürlich gewählten Zeichen giebt, sondern die Sache selbst enthält. Wäre dies nicht der Fall, so erschiene das Tonstück nur als ein leeres Spiel nach technisch-musikalischen Gesetzen, nicht als wirkliches Kunstwerk nach den Begriffen der modernen Kunstphilosophie. Auf dem Wege des Verf.'s ferner wäre nie dahin zu gelangen, das Kunstwerk als das Resultat inneren Seelenlebens, d. h. als ein *organisch Entstandenes* zu begreifen. Wie Geist und Gefühl in einem Tonstück enthalten sein können, bleibt für den Verf. ebenfalls ein Räthsel. Er muß das versichern, weil die Unhaltbarkeit seiner Theorie dann allzuoffenbar wäre. Die alte Frage ist darum nicht gelöst, sondern nur nach einer anderen Seite hin geschoben. Es genügt endlich ebenso wenig, wenn der Verf. behauptet, daß die Tonkunst nur das *Dy* der Gefühle, d. h. einen bloßen *namische Abdruck*, in der sich das Gefühl bewegt, zu geben *der Form* im Stande sei. Die Tonkunst thut auch dies; aber sie gewährt mehr. Sie besitzt die Mittel zu wahrhaft seelischem Ausdruck, indem der Geist, wie in aller Kunst, in das sinnliche Material eingeht, in der Durchdringung mit denselben zur Erscheinung gelangt. Diese Verbindung des Geistigen und Stofflichen in der Tonkunst geschieht bei derselben durch die künstlerische Gestaltung der verschiedenen Ausdrucksmittel. Ich wähle als Beispiel die *Modulation*. Das Reich der Accorde ist zwar kein unmittelbar und fertig in der Natur Vorgefundenes, ebenso wenig aber auch ein willkürlich Gemachtes; es ist Resultat der Erkenntniß gewisser Naturgesetze. Die Ineinsbildung des Geistigen und Stofflichen geschieht nun in der Weise, daß der Geist zunächst mit dem Natürlichen Hand in Hand geht, in unmittelbarer Einheit mit demselben sich befindet. Dies sind die einfachsten modulato rischen Gestaltungen nach den Gesetzen der Naturverwandtschaft der Accorde, Ausweichungen in die nächst verwandten Tonarten. Eine solche unmittelbare Einheit aber kann nur für kurze Zeit genügen. Der Geist schreitet weiter, indem er die nächsten, natürlichen Beziehungen der Accorde negirt und aus diesen fortgesetzten Negationen sein reicher gestaltetes Gebäude aufbaut. Der Irrthum des Verf.'s besteht daher, wie schon bemerkt, darin, indem er ganz richtig den Geist in den Tönen selbst sucht, nur an diese sich hält, *diesen nun Geist doch nicht in den Tönen zu erken*, sondern beinahe in jene alte Auffassungsweise *nen* zurückzufallen, der zufolge man in dem Tonstück nur technische Combinationen erblickte, und außerdem nur so viel

Geist, als zu solchem Spiele eines *abstracten* Verstandes und einer *abstracten* Phantasie nothwendig ist. Der Trugschluß ist dieser: weil das Gefühl den Tönen nicht bloß äußerlich angeheftet ist, weil das für eine sichere Erkenntniß Erste die Töne selbst sind, weil der Tonsetzer zunächst mit ihnen als seinem Gegenstand, nicht mit dem auszudrückenden Gefühl zu thun hat, die psychologischen Motive, die allen diesen Combinationen unmittelbar und unbewußt zu Grunde liegen, in Abrede zu stellen; weil es falsch ist, das Gefühl zum Ausgangspunkt zu nehmen, und dann erst die Töne zu betrachten, so, meint der Verf., sei es ebenfalls irrig, von dem Letzteren auf das Erstere zu schließen, in den Tönen selbst das Gefühl zu erkennen.

Im Gegensatz hierzu ist das Wahre, jenen von dem Verf. sowohl, wie von mir zuerst bezeichneten Standpunkt der Immanenz festzuhalten, nun aber in den Tönen selbst den gestaltenden, *concreten* Geist zu erfassen, die Idee, welche diese bestimmten Gestaltungen hervorrief; schärfer gefaßt, zu erkennen, daß diese bestimmten Toncombinationen *unmittelbar* dieser bestimmte Gedanke, dieses *und an sich selbst* Gefühl sind. Jedes Naturproduct, die Pflanze, der Stein, das Thier, auch der Mensch macht seiner Eigen thümlichkeit gemäß einen bestimmten Eindruck auf das Gefühl. Ein solcher Gefühlseindruck ist dasselbe, was für den denkenden Geist der erkannte Gedanke ist, der in diesen Gestaltungen lebt, nur mit dem Unterschied, daß wir dort denselben in der Form eines unmittelbaren Bewußtseins, hier in der Form vermittelter Erkenntniß haben. So auch das Kunstwerk. Der Weg der Erkenntniß jedoch geht nicht durch das Gefühl hindurch, wie der Standpunkt der psychologischen Beschreibung glaubte, die Erkenntniß wird gewonnen durch objective Betrachtung, welche dann rückwärts auf das Gefühl zu schließen erlaubt, indem sie die Identität von Gedanke und Gefühl begreift. Dieser Stein, dieser Krystall macht diesen bestimmten Eindruck auf unser Gefühl. Dieses Gefühl ist dasselbe, was im Reiche des Gedankens das mathematische Gesetz seiner Krystallisation. So das Kunstwerk. Es macht diesen bestimmten Eindruck. Dieser Eindruck ist dasselbe, was in dem Kunstwerk der, natürlich im künstlerischen Geiste nicht mit Bewußtsein vorhandene Gedanke war, der sämtliche Ausdrucksmittel in ein bestimmtes Verhältniß zu einander setzte, diese bestimmte Modulation, diesen Rhythmus u. s. w. gebot. Haben wir demnach erkannt, welcher *Gedanke* in einer jeden künstlerischen Mittelverwendung sich ausprägt, so haben wir dann auch den Schlüssel in den Händen, den ästhetischen Eindruck objectiv und zunächst ganz abgesehen von allem subjectiven Beiwerk zu erfassen. Die Frage, welche offen bleibt, ist dann nur noch die, wie Gedanke und Gefühl einander correspondiren, wie Ein und Dasselbe hier in dieser, dort in jener Gestalt erscheinen kann. Natürlich ist mit dieser rein wissenschaftlichen Erkenntniß zunächst noch nicht das Geringste für das *künstlerische* Verständniß des Kunstwerkes gewonnen. Eine objective Basis aber wird dadurch erlangt. Die theoretische Erkenntniß und die subjective Erfahrung müssen sich weiterhin zu einem Ganzen zusammen schließen.

So viel im Allgemeinen. Ich wende mich nur zu dem Einzelnen. Aus der schiefen Stellung, welche der Verf. seinem Princip gegeben hat, erklärt sich eine Menge von Irrthümern, die die Schrift enthält. Diese Irrthümer sind meist unzweifelhaft, lassen sich mit Evidenz darthun. Die Nachweisung derselben gewährt daher meiner Entgegnung noch eine zweite, von der principiellen Betrachtung unabhängige Begründung. Gesetzt auch, es wäre mir nicht gelungen, das Irrige principiell nachzuweisen, so muß sich dies jetzt aus der Einzelbetrachtung ergeben. Weil die Schrift der Verf.'s im Einzelnen viele Irrthümer enthält, so muß seine Entwicklung des Principes eine irrige oder einseitige sein. Die practischen Bemerkungen beweisen die theil weise Unhaltbarkeit seiner Theorie. Selbst den Verf. hätte der allzuschroffe Widerspruch, in den er zu vielem allgemein als mehr Angenommenen tritt, vor manchen seiner Consequenzen warnen können. Er schließt zu sehr von einer einseitigen Theorie aus auf die Erfahrung, statt seine Theorie der Erfahrung gemäß zu gestalten.

(Fortsetzung folgt.)

2 Neue Zeitschrift für Musik. Zweiundvierzigster Band. No. 9. Den 23. Februar 1855.

Der Verf. tritt (S. 6) jener Ansicht gegenüber, welche in der Wirkung der Musik auf das Gefühl etwas derselben specifisch Eigenes erblickt. „Allein eben so wenig“, heißt es am angef. O., „als wir diese Wirkung als die Aufgabe der Künste überhaupt anerkannten, können wir in ihr eine specifische Wirkung der *Musik* erblicken. Einmal festgehalten, daß die *Phantasie* das eigentliche Organ des Schönen ist, wird eine secundäre Wirkung dieser auf das Gefühl in *jeder Kunst* vorkommen.“ Ich muß dem Verf. gegenüber die bisherige Ansicht als die entprechendere vertreten. Sehr richtig zwar wird bemerkt, daß alle Künste etwas Verwandtes, Gemeinschaftliches in ihrer Wirkung auf das Gefühl haben. Mit der bisher gebräuchlichen Ansicht aber ist durchaus nicht gemeint, daß die Tonkunst *allein* das Gefühl beschäftige, es ist eben so wenig gesagt, daß hier das Gefühl *unmittelbar* in Anspruch genommen werde, in anderen Künsten aber nur durch Vermittlung anderer Seelenthätigkeiten; die Bedeutung jenes Satzes ist diese: Die ästhetische Wirkung der Künste ist bei allen wesentlich dieselbe, für alle Künste ist die harmonische Erregung der Seelenkräfte das Charakteristische. Jede Kunst aber unterscheidet sich in ihrer Wirkung dadurch von den anderen, *daß in der*. Die Poesie wirkt harmonisch anregend *harmonischen Erregung der Seelenkräfte eine einseitige Bestimmtheit überwiegend hervortritt* auf Gefühl, Phantasie u. s. w. Eigenthümlich aber ist derselben das Reich bewußter Vorstellungen. In derselben Weise wirkt die Musik; eigenthümlich aber ist derselben die *musikalische Stimmung*, das *gegenstandslose Fühlen*. Dasselbe gilt von den bildenden Künsten; hier aber überwiegt die *sinnliche Anschauung*. Die Geistesthätigkeit in allen Künsten ist demnach in der Hauptsache dieselbe und der Unterschied nur der, daß auf gemeinschaftlicher Basis eine bestimmte Seite überwiegend hervortritt. Dadurch erhält das schon weiter oben von mir erwähnte „Mehr oder Minder“, auf das sich, nach des Verf.'s Ansicht, der Unterschied in der Wirkung der Künste der gewöhnlichen Ansicht nach reduciren soll, eine sehr bestimmte Stellung.

S. 8 wird die Thatsache, daß ein und dasselbe Tonstück auf verschiedene Hörer einen ganz entgegen gesetzten Eindruck macht, benutzt, um darzuthun, daß der Zusammenhang desselben mit der dadurch hervorgerufenen Gemüthsbewegung kein *nothwendig* sei. Diese Thatsache indeß beweist durchaus *saler* nichts. Wenn von gemeinschaftlicher Wirkung die Rede sein soll, so muß man voraussetzen, daß die Hörer auf gleicher Stufe der Bildung und Empfänglichkeit stehen, eben so, wie man voraussetzen muß, daß die Hörer eines Vortrags in irgend einer Sprache diese Sprache alle gleich gut verstehen, wenn von einem gleichen Verständniß die Rede sein soll. Der Schluß von der Unverständlichkeit der Rede für Einen, der die Sprache nicht versteht, auf die Sinnlosigkeit des Vortrags wäre fast nicht irrthümlicher, als im vorliegenden Fall. Außerdem ist zu sagen, daß die Wirkung der Musik, sobald dieselbe eine andere, zwinendere wäre, als sie thatsächlich ist, nicht mehr als eine *geistig freie*, sondern als eine *naturnoth* erschiene. *wendige*

Daß der Verf. (S. 18) das Beispiel der Beet'schen hoven Ouvertüre zu Prometheus beibringt, um daran die Unbestimmtheit und Vieldeutigkeit des musikalischen Ausdrucks darzuthun, wurde gleichfalls in meiner im Eingange gegebenen Darstellung des Hauptgedankenganges erwähnt. Der Verf. versucht das Gefühl, welches im Thema enthalten sein soll, in Worte zu fassen. Der Irrthum besteht hier zunächst darin, das Gefühl *unmittelbar* in Worte übersetzen zu wollen. Das, was im Reiche der Empfindung vorgeht, ist allerdings in Worte zu fassen, aber nur nach Zurücklegung eines längeren Weges, nach Beendigung des Vermittlungsprocesses, welcher die Reproduction des Gefühls im Reiche des *Gedan* zur Folge hat, und dann auch nur Schritt vor *kens* Schritt, je tiefer man in den Schacht des Bewußtseins hinabsteigt. Das Gefühl unmittelbar in Worte übertragen zu wollen, ist eine Unmöglichkeit, weil das Gefühl

eine Totalität unterschiedener Bestimmungen, das Wort eine einseitige Bestimmtheit ist. Ein zweiter Irrthum ist der Schluß auf das Nichtvorhanden sein einer Sache, weil dieselbe nicht mit Worten bezeichnet werden kann. Eine seltsame Folgerung! Als ob das Unsagbare überhaupt nicht vorhanden wäre. Hierzu kommt noch, daß der Fortschritt in der geistigen Entwicklung stets darin besteht, daß das, was auf der einen Stufe noch unaussprechbar erscheint, für die folgende schon zu etwas leicht Definirbaren wird. Endlich ist noch zu sagen, — und dies ist der dritte Irrthum — daß der Versuch einer Fassung in Worte — gesetzt auch, die eben bezeichneten Schwierigkeiten seien beseitigt — um so schwieriger wird, je unentwickelter der musikalische Gedanke ist, der uns vorliegt. Will man einen solchen Versuch machen, so hält man sich natürlich lieber an die ganze Composition, an den entwickelten Kern, statt an das Thema, den noch unentwickelten. Der Verf. hat die Frage falsch gestellt, und weil er auf diesem Wege eine Antwort nicht finden kann, so schließt er, daß die Antwort überhaupt unmöglich sei.

Auch in der Vocalmusik ist es nicht die Musik, welche dem darzustellenden Gegenstande die nöthige Bestimmtheit verleiht, sondern der Text. Der Verf. erinnert an Beispiele aus den Hugenotten und Fidelio. Ich kann diese Beweisführung ebenfalls keine glückliche nennen. Daß die Musik der Bestimmtheit der Vorstellung ermangelt, ist eine längst ausgesprochene, bekannte Sache. Ein Anderes aber ist es, ob ganz verschiedenartige Vorstellungen auf ein und dieselbe Musik bezogen werden sollen, ein Anderes die Wahl nur solcher Vorstellungen, die alle ein und dasselbe Gefühl im Gefolge haben. Das Gefühl ist mehrdeutig, in so weit sehr verschiedene Vorstellungen *dasselbe* Gefühl zur Begleitung haben können. An sich selbst aber ist das Gefühl sehr bestimmt und gar nicht mit anderen zu verwechseln. Dasselbe gilt von der Musik. Ob also z. B. die Sehnsucht nach dem Meere oder nach der Schweiz gerichtet ist, ist für das Gefühl und in Folge davon für die Musik sehr gleichgültig. Die Sehnsucht an sich aber wird in dem Tonstück, wenn es rechter Art ist, so bestimmt ausgesprochen sein, daß man sie durchaus nicht z. B. mit einem Zornesausbruch verwechseln kann. Selbst wenn die Musik nichts vermöchte, als nur die Form, in der sich die Leidenschaft bewegt, äußerlich nachzubilden, die Umrisse, die Linien zu zeichnen, die ein Gefühl umgrenzen, die Form seiner Bewegung in Bezug auf Schnelligkeit oder Langsamkeit, würde sie größerer Bestimmtheit fähig sein. Wenn Florestan singt: O namenlose Freude etc., so haben wir sogar körperlich dabei die Empfindung eines ungehinderten Ausströmens des Gefühls, erhöhter Lebensthätigkeit, schnelleren Blutumslauf, während eine Stimmung, wie die in den Worten „Er soll mir nicht entkommen“ ausgesprochene das Gefühl in sich zurückdrängt, die Lebensthätigkeit hemmt, körperlich das Athemholen beeinträchtigt. Beide Stimmungen geben sich schon körperlich in ganz entgegengesetzten Formen, und wenn die Musik allein diese abbildete, würde sie zu ganz verschiedenen Ausdrucksmitteln greifen müssen. Ein paar Noten freilich können hier nichts entscheiden, und deshalb ist auch *hier* das Beispiel des Verf.'s falsch gewählt. Eine so kurze Figur kann mit gleichem Rechte bei der Darstellung ganz verschiedenartiger Affecte vorkommen. Es ist dies derselbe Irrthum, wie oben bei der Ouverture zu Prometheus, wo auch schon das Thema genügen sollte. Daraus, daß die ausdrucksvollsten Gesangsstellen, wie der Verf. sagt, uns höchstens *rathen* lassen, welches Gefühl sie ausdrücken, folgt nicht, daß die Musik wie weiches Wachs wäre, das bildsam sich jeder Bestimmtheit fügt, der Grund ist der schon an gegebene, daß ein und dasselbe Gefühl mit verschiedenen Vorstellungen vergesellschaftet sein kann, er liegt ferner darin, daß zur Zeit das bewußte Erkennen noch weit hinter dem, was der geniale Instinkt gefunden hat, zurücksteht.

Der Verf. kommt S. 23 auf die Theorie von der Nachahmung sichtbarer oder unmusikalisch hörbarer Gegenstände durch die Tonkunst, auf die musikalische Malerei zu sprechen. Mit lehrsamer Wohlweisheit, heißt es, werde uns versichert, die Musik könne keineswegs die außer ihrem Bereich liegende *Erscheinung* selbst malen,

sondern nur das *Gefühl*, welches da durch in uns erzeugt wird. Umgekehrt aber verhalte sich die Sache. Die Musik könne nur die äußere Erscheinung nachzuahmen trachten, niemals aber das durch dieselbe bewirkte specifische Fühlen. Das Fallen der Schneeflocken, das Flattern der Vögel, den Aufgang der Sonne könne man nur so musikalisch malen, daß man analoge, diesen Phänomenen dynamisch verwandte Gehörseindrücke hervorbringe. Es ist hierauf zu erwidern, daß der Verf. nicht richtig verstanden hat, was mit der bisherigen Lehre *gemeint* ist. Die bisherige Ansicht ist die richtige, nur daß dieselbe ungenügend ausgedrückt wurde, und der wahre Sinn dieser: Der Künstler soll nicht mit dem *Verstande*, nicht mit den *Augen des Naturforschers* beobachten, nicht *äußerlich nachbilden*, — auf diese Weise würde er nur eine trockene Copie, ein todtes Gebild, ein künstlerisches Monstrum zu Tage fördern — der Künstler soll mit der *Phantasie* aufnehmen, soll den Gegenstand schildern, wie er in seiner Phantasie sich abspiegelt. Daß er dabei ganz der Nachbildung der äußeren Erscheinung entbehren könne, ist noch Niemand eingefallen zu behaupten. Der Mangel der bisherigen Lehre war demnach, daß sie nur vom Gefühl sprach, und die Nachbildung des Äußeren dabei still schweigend voraussetzte, der größere Mangel in der Fassung des Verf.'s, daß er das *künstlerische* Aufnehmen der Erscheinung übersieht. Daß man bezüglich der musikalischen Malerei im gegenwärtigen Jahrhundert meist nur vom Gefühl gesprochen hat, lag darin, daß die frühere Zeit in der That solche trockene Copien oder Schilderungen ganz gewöhnlicher, prosaischer Vorkommnisse geliefert hat. Man fand mit Recht, daß das keine Kunstwerke seien, und erkannte in der Mitwirkung des Gefühls, d. h. in der künstlerischen Erfassung das Wahre, indem man dabei, wie gesagt, stillschweigend voraussetzte, was schon erreicht und vorhanden war, die Nachbildung des Äußeren nämlich.

(Schluß folgt.)

3 Neue Zeitschrift für Musik. Zweiundvierzigster Band. No. 10. Den 2. März 1855.

Noch entschiedener, als der Verf. die *Möglich* musikalischer Gefühlsdarstellung bekämpft, glaubt derselbe (S. 26) die Meinung abwehren zu müssen, als könne dieselbe jemals das *ästhetische Princip* der Tonkunst abgeben. Es kann hier nur von der *Vocalmusik* die Rede sein, da die *Instrumentalmusik*, der Auffassung des Verf.'s zufolge, die Nachweisung bestimmter Affecte von selbst verwehrt. Ge setzt nun, eine solche Genauigkeit der Gefühlsdarstellung in der Vocalmusik wäre möglich, so würden wir folge richtig solche Compositionen die vollkommensten nennen, welche die Aufgabe am bestmtesten lösen. Allein wer kennt nicht Tonwerke von höchster Schönheit ohne solchen Inhalt. Umgekehrt giebt es Vocalcompositionen, welche ein bestimmtes Gefühl auf das Genaueste abzuconterfeien suchen. Diese rücksichtslose Wahrheit steht indeß meist in umgekehrtem Verhältniß zu ihrer Schönheit. Die *musikalische Schönheit* ist stets geneigt, dem *speciell Auszudrückenden* zu weichen, weil jene ein selbstständiges Entfalten, dieses ein dienendes Verleugnen erheischt. — Das drama tische und das musikalische Princip in der Oper führen zu einem steten Conflict. Es ist der Kampf zweier berechtigter Gewalten, wie in einem constitutionellen Staate. In ihren Consequenzen verfolgt, müssen da her das musikalische und das drama tische Princip ein ander nothwendig durchschneiden. Die größte kunst geschichtliche Bedeutung des Streites zwischen den Gluckisten und Piccinisten liegt daher für den Verf. darin, daß dabei der innere Conflict der Oper durch den Widerstreit ihrer beiden Factoren, des musikalischen und des drama tischen, zum ersten Male ausführlich zur Sprache kam. Je consequenter man das *drama tische* Princip in der Oper rein zu halten sucht, *matisthe* ihr die Lebenslust der musikalischen Schönheit entziehend, desto siecher schwindet sie dahin. Man muß nothwendig auf diesem Wege

bis zum *gesproche* Drama zurückkommen, wenn man nicht dem *nen* musikalischen Princip in der Oper die Oberherrschaft gestatten will. In der Wirklichkeit ist dies auch nie mals geleugnet worden, und oft genug bricht bei Gluck die musikalische Natur durch, seine Theorie Lü gen strafend. Dasselbe gilt von Wagner. Auch Wagner hätte sich manche Mühe ersparen können, wenn er in den Schriften des Gluck'schen Musikstreites sich unterrichtet, auf Gluck's Grundsätzen fortgebaut hätte. Darum steht Tannhäuser (S. 28) höher als Lohengrin. In jenem hatte W. den Standpunkt echt musikalischer Schönheit zwar noch nicht erklommen, aber auch noch nicht überwunden.

Ich habe diese schon oben in Kürze bezeichnete Ansicht des Verf.'s hier noch etwas ausführlicher wie dergegeben, weil sie von Wichtigkeit ist, reich an Beziehungen auf die Fragen der Gegenwart. Der Verf. hat zunächst in gewissem Sinne Recht. Das *ein* Ringen nach Bestimmtheit des Ausdrucks *seitige* hat stets mit dem Streben nach musikalischer Schönheit in Widerspruch gestanden, in der Oper sowohl, als auch in der Instrumentalmusik, dies Letztere für uns wenigstens, da wir auch in dieser einen bestimmten Gehalt finden. Daß eine solche *Einseitigkeit* etwas Kunstwidriges ist, ist das Richtige in seinen Sätzen. Möglichste Bestimmtheit des Ausdrucks kann nicht allein Zweck und Ziel der Tonkunst sein. Aber er übersieht, daß dieses *einseitige* Streben nach Bestimmtheit des Ausdrucks nur ein *Mißverständnis* war. Als das einzige *niß einzelner Tonsetzer Wahre* hat stets gegolten, Bestimmtheit des Ausdrucks auf der *Basis musikalischer Schönheit*, mit Bewahrung dieser letzteren, zu erreichen. Seiner Angabe, daß es Tonwerke von höchster musikalischer Schönheit giebt ohne solchen bestimmten Gehalt, um gekehrt andere, welche diesen anstreben aber mit Vernachlässigung der Schönheit, muß man daher zunächst die Bemerkung gegenüberstellen, daß die große Mehrzahl der Werke, die wirklichen Meisterschöpfungen, namentlich die der neueren Zeit, insbesondere Beet's, beide Forderungen vereinigen. hoven

Ich muß, bevor ich weiter gehe, noch auf einige andere Sätze des Verf.'s Rücksicht nehmen. Der Verf. kämpft (S. 25) gegen die auch von uns vertretene Ansicht einer Zuspitzung der Tonkunst zu immer größerer Bestimmtheit des Ausdrucks im Laufe ihrer geschichtlichen Entwicklung. S. 50 wird als falsch und unzulässig gerügt, wenn man sage, die Musik habe sich „zur Sprache erhoben“. „Herablassen“, müsse man es eigentlich nennen, meint der Verf. Wir haben hier ganz dasselbe Mißverständnis, was so eben schon angedeutet wurde. Wenn gesagt wird, die Musik solle sich zur Sprache erheben, so heißt das nicht, sie solle der Sprache sich unterordnen, das Wesen derselben in sich aufnehmen mit Hintanstellung ihrer Eigenthümlichkeit; es heißt: die Musik soll auf der *Grund*, mit *lage ihres Wesens Bewahrung ihrer*, so daß dies immer in erster *Eigenthümlichkeit* Linie steht, *sich nach Seite der Bestimmtheit*, damit *der Sprache hin möglichst erweitern* sie nun zu den ihr von Haus aus eigenen Vorzügen die Erweiterung, den Vortheil dieser Bestimmtheit hinzu erhält. In beiden Stellen übersieht der Verf., daß nicht von einem Aufgeben des der Tonkunst Eigenen die Rede ist, nicht von einem Umschlagen in's andere Extrem, sondern von der harmonischen Eini gung beider Forderungen.

Es handelte sich in dem eben Gesagten nur um die Berichtigung eines einzelnen Mißverständnisses, nur um die Nachweisung, daß Künstler und Aesthetiker in der Regel und in der großen Mehrzahl von der von dem Verf. untergeschobenen *Einseitigkeit* frei gewesen sind, mit einem Worte, daß der Verf. diese Aussprüche *falsch verstanden hat*. Der Conflict selbst aber bleibt stehen. Bis zum Extrem verfolgt, hebt eine Seite die andere auf; die Wahr heit vernichtet die Schönheit und umgekehrt. *Dies*. Mit dem bisherigen musikalischen Princip stritt *Alles galt indeß nur für die bisherige Entwicklung der Tonkunst, für den Stand punkt, den dieselbe bis jetzt eingenommen hat* eine zu weit geführte Bestimmtheit des Ausdrucks. *Jetzt handelt es sich um eine neue Schön*, und hierin liegt die Lösung des *heit, auf deren Grundlage höchste Bestimmtheit möglich ist* angedeuteten Conflicts. Dies Streben aber verkennt der Verf. total, und so gelangt er zu dem verkehrten, nebenbei auch sehr rücksichtslosen

Urtheil über Wagner. Auch den Kampf Gluck's mißversteht der Verf. Nicht der Widerstreit des dramatischen und musikalischen Princip's kam damals zur Sprache, es war der Kampf zwischen Gesangsvirtuosität und tieferem musikalischen Ausdruck. Allerdings ist ein Widerstreit vorhanden zwischen Gluck's Theorie und seiner Praxis. In der Ersteren geht er weiter; in der Letzteren ist er weit mehr specifischer Musiker. In der Theorie greift Gluck seiner Zeit vor und nähert sich Wagner; in der Praxis ist auch für ihn die Musik in der Oper das Erste und Wesentliche. Sein Irrthum bestand darin, daß er als *specifischer Musiker* jene Theorie realisiren, daß er sich als solcher dem Dichter auf das Innigste anschließen wollte. So ist es zuerst Wagner gewesen, der wirklich zur Ausführung gebracht hat, was Gluck anstrebte. Streng genommen hat demnach der Verf. *keine Ahnung* von dem, was durch die Wagner'sche Bewegung erstrebt werden soll. Wäre die Absicht nur darauf gerichtet, höchste Bestimmtheit des Ausdrucks und dramatische Bewegung auf Kosten der Schönheit zu erreichen, so müßte das etwas sehr Trostloses genannt werden. Das aber denkt sich der Verf. Er hat in Wien keine Gelegenheit gehabt, sich eine unmittelbare Anschauung, vom Lohengrin z. B., zu verschaffen und sieht darum die Wahrheit nur wie aus weiter Ferne. Nur die *specifisch musika* wird vernichtet, eine *liche Schönheit* neue aus dem neuen Princip geboren. Deßhalb beruht auch sein Einspruch gegen Wagner's Princip: „die Oper war ein Irrthum etc.“ auf Mißverständniß, so sehr ich zugesteh, daß dieser Satz, wie ich schon in meiner „Musik der Gegenwart“ erwähnt habe, noch einer Erläuterung und Ergänzung bedarf.

S. 37 bemerkt der Verf., es sei nichts irriger und häufiger, als die Anschauung, welche schöne Musik mit oder ohne geistigen Gehalt unterscheidet. Auch hier versteht er nicht, was mit diesem Satze *gemeint* ist. Nur die Fassung ist ungenügend, der Sinn aber richtig. *Alles wahre Verständniß*, beiläufig bemerkt, *beruht nicht darauf, daß man sich an die*, insbesondere auf einem Gebiet, wie *Worte hält* dem unsrigen, wo Alles noch so schwankend ist; die wahre Tiefe der Auffassung, die allein Förderung verspricht, ist die, daß man versteht, was gemeint ist, und das Gemeinte besser zu formuliren sucht. Wir müssen einander entgegenkommen und uns ergänzen, nicht unsere Einseitigkeiten kämpfend gegen einander vertreten. So in dem vorliegenden Fall. Man unterscheidet schöne Musik mit — *neuem, eigenthüm* — geistigem Gehalt, und schöne Musik, welche *lichem* nur den in einer Zeit herrschenden Geist *reproducirt*.

Es könnte auf diese Weise das Verzeichniß der Irrthümer des Verf.'s noch um ein sehr Beträchtliches vermehrt werden. Nur zum kleinsten Theile sind die selben bis jetzt besprochen. Der Verf. ist zu wenig mit dem musikalischen Sprachgebrauch vertraut, er tritt zu sehr nur als Mann der Wissenschaft, als Systematiker hervor und hält sich an die in der That oft ungenügenden Worte. Eine weitere ausführlichere Erörterung aber würde den mir vergönnten Raum über schreiten. Derartige Untersuchungen können überhaupt nur in Büchern geführt werden. Ich beschränke mich daher nur noch auf eine kurze Angabe einiger Hauptpunkte.

Durchgreifender Ergänzung und Berichtigung bedarf, was (S. 48) über die Versuche, die Musik mit der Sprache zu parallelisiren gesagt wird. Unbegründet ist (S. 51) der Vorwurf gegen Dr. Becher, wenn derselbe in einer 1843 gedruckten Abhandlung über die 9te Symphonie über die „Bedeutung“ derselben spricht, und der „Musik“ mit keinem Worte gedenkt, schief aufgefaßt die Parteistellung in Bezug auf die 9te Symphonie (S. 50). In Bezug auf erstgenannten Punkt gedenke ich ein anderes Mal mich ausführlicher auszusprechen. Zur Rechtfertigung Becher's ist zu sagen, daß man nicht eher von einem höheren Standpunkt aus operiren kann, bevor nicht dieser Standpunkt selbst begründet und entwickelt ist. Damals aber war von dem Princip der Immanenz noch gar nicht die Rede. Auch jetzt hilft uns die Erkenntniß desselben so lange noch nichts, als wir nicht die wirklich durchgeführte, diesem Princip entsprechende Aesthetik besitzen. Mit der Schilderung der subjectiven Bewegung, welche den Kritiker bei Anhörung einer Symphonie überkommt (S. 68), ist

daher in der That noch keineswegs Alles gethan, es ist damit durchaus nur die *eine* Seite der Sache erfaßt, wir werden uns aber damit bis zu jenem Moment begnügen müssen, wo die Grundzüge objectiver Erkenntniß wirklich gegeben sind. Was endlich die 9te Symphonie betrifft, so hat zum wenigsten unsere Partei dieselbe nie für ein voll endetes Kunstwerk ausgegeben, und der Verf. ist da her im Irrthum, wenn er die Ansichten über dieselbe so schroff einander gegenüber stellt.

Ebenso bedürfen die im sechsten und siebenten Kapitel verhandelten Fragen noch einer tiefer eingehenden Erörterung, obschon die Anregungen des Verf.'s, so wie überhaupt, auch hier sehr dankenswerth genannt werden müssen. Richtig ist zunächst, was über die von den anderen Künsten abweichende Stellung der Tonkunst zur Natur gesagt wird. Es finden hier durchgreifende Verschiedenheiten Statt. Aber die gegebenen Bestimmungen sind doch nur der erste Schritt für die Erfassung dieses Verhältnisses. Daraus, daß die Stellung des Tonkünstlers zur Natur eine *andere* ist, folgt nicht, daß er *in gar keiner Beziehung* zu derselben, sowohl der sinnlichen, wie der geistigen steht. Das Verhältniß ist nur ein abweichendes, wo bei die eigene Thätigkeit des Tonkünstlers in einem höheren Grade in Anspruch genommen ist, als in den übrigen Künsten. Wie der Dichter, der Maler erhält auch der Tonkünstler Anregungen von der Natur, wie jene beobachtet er das menschliche Herz, die Leiden schaften, Affecte u. s. w., nur daß er bei der Darstellung derselben einen längeren Weg zurückzulegen hat, bevor er ihnen eine künstlerische Gestalt verleihen kann. Deshalb kann ich mich auch nicht mit den Bestimmungen des Verf.'s über Form und Inhalt ein verstanden erklären. Der Inhalt der Tonkunst sind die Stimmungen der Seele. Dieß ist der für alle Tonkünstler in gleicher Weise vorhandene Stoff. Die selbe Stimmung aber erhält durch verschiedene Künstler einen verschieden gestalteten, bald mehr bald weniger adäquaten Ausdruck. Das ist die Form. Dieser Proceß ist natürlich aber nicht so zu fassen, wie ihn der Verf. vorstellt, als ein *Uebersetzen* der Stimmung in die Sprache der Töne. Der ganze Vorgang ist ein über wiegend bewußtloser, die Tonreihen sind der *unmit*, mit bald größerer, bald *telbare, instinktmäßig* geringerer Naturnothwendigkeit gefundene Ausdruck dafür. Trennung von Form und Inhalt ist daher auch in der Tonkunst — natürlich nur für die Betrachtung — möglich. Im fertigen Kunstwerk freilich können Form und Inhalt nie geschieden werden. Dieß gilt aber im gleichen Grade auch von den übrigen Künsten, nicht allein von der Tonkunst. Der Verf. hebt nur die Verschiedenheit hervor, übersieht aber das Verwandte. *Leichter, augenfälliger* ist in den übrigen Künsten die Trennung von Form und Inhalt, der dichterische Stoff z. B. von seiner Einkleidung. Schwerer zu packen sind die Stimmungen der Seele, der noch unbearbeitete Stoff für die Tonkunst. Aus dieser Schwierigkeit der Erfassung aber folgt nicht das Nichtvorhandensein. Daß freilich der Verf. zu diesen uns durchaus unhaltbar erscheinenden Resultaten gelangt, geschieht für ihn ganz consequent, da er in dem Bestreben die bisher vernachlässigte, objective Seite hervorzuheben, von Haus aus die subjective allzusehr vernachlässigt hat.

Ich habe mit etwas größerer Ausführlichkeit die vorliegende Schrift besprochen, weil in ihr auf eigen thümliche Weise Wahres und Irriges vermenget ist. Gegen manchen der angeführten Sätze wird jeder Mä siger sogleich protestiren, und zwar mit vollem Recht. Dabei aber liegt die Gefahr nahe, daß das durchaus Begründete in den Ansichten des Verf.'s, das, was einen Fortschritt verspricht, zugleich mit verkannt wird. Es sind daher die verschiedenen Elemente sorgfältig zu scheiden. Die Aufgabe, die sich der Verf. stellt, muß auf's Neue in Angriff genommen werden, mit Bewahrung des richtigen Ausgangspunktes, aber mit Vermeidung der falschen Consequenzen. Statt sein Princip mit der Erfahrung in Einklang zu bringen, jenes durch diese zu ergänzen, zu entwickeln, diese durch jenes zu läutern und auf gedankliche Bestimmungen zurückzubringen, folgert er aus seinem einseitig erfaßten Princip gegen die Erfahrung, schlägt ihr ins Gesicht. Das ist der Grundirrthum in dem Verfahren des Verf.'s. Ich wiederhole daher noch einmal:

Daß das musikalische Kunstwerk Nichts *blos aus*, Nichts *drückt blos bedeutet*, sondern die Sache selbst ist, ist richtig. Irrig aber ist, daß wir darum nur Töne vor uns hätten, nur ein, wenn auch geist volles Spiel mit denselben, so daß sich darin nur eine specifisch musikalische Thätigkeit ausdrückte. Der Verf. übersieht, daß das gesammte Tonleben auf einem sehr reellen psychologischen Grunde ruht, daß ein bestimmter geistiger Gehalt den Tonverbindungen in der Weise immanent ist, daß die verschiedenartige Verwendung der Mittel des Ausdruckes der Geist selbst, eine bestimmte Gestaltung dieser bestimmte Geist ist.

Indem ich so meine Auffassung der des Verf.'s gegenüber stellte, muß ich ausdrücklich betonen, daß ich weit entfernt bin von der Meinung, als ob durch meine Entgegnung die Sache ihre Lösung gefunden und zum Abschluß gekommen wäre. Auch meine Sätze sind nur annähernde Bestimmungen, vorarbeitende Andeutungen, bestimmt, in eine erschöpfendere Fassung auszumünden. Weiter können wir überhaupt zur Zeit nichts thun. Ich habe schon bemerkt, daß wir einander in die Hände arbeiten müssen. Nichts ist verwerflicher, als unbedingtes Absprechen, so sehr dies leider auf musikalischem Gebiet Mode geworden ist und — ich füge hinzu, so wenig auch unser Verf. an einzelnen Stellen davon frei ist. Bestimmtheit der Ansicht ist allerdings nothwendig, denn ohne eine solche ist nicht von der Stelle zu kommen. Aber man muß stets bereit sein, wohlmeinender Berichtigung und Ergänzung gegenüber, das, was sich als Irrthum her ausstellt, sofort aufgeben zu können. Bewältigen konnte unser Verf. seine Aufgabe schon darum nicht, weil er der neueren und neuesten Richtung gegenüber zu viele Mißverständnisse mitbringt. Jetzt ist derselbe in der That unser Gegner. Hoffen und wünschen wir, daß eine Annäherung stattfinden möge. Fr. Br.