



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Aesthetische Feldzüge.

urn:nbn:de:gbv:46:1-908

Aesthetische Feldzüge.

Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Aesthetik der Tonkunst. Von Dr. Eduard Hanslick. Leipzig, T. Weigel. 1854. —

Es ist in diesen Blättern bereits in einer kurzen Notiz auf die vorliegende Schrift hingewiesen, wir glauben aber noch einmal ausführlicher darauf zurückkommen zu müssen, da sie bei weitem eine größere Beachtung verdient, als sie bisher gefunden zu haben scheint. In der Musik thut es vor allen Dingen noth, die unklaren Bestimmungen der bisherigen Tonlehre durch festere Begriffe zu ersetzen. In allen übrigen Künsten ist darin schon viel geleistet worden, vor allem in der Poesie, aber auch in der Plastik, weil hier ein greifbarer Gegenstand vorhanden ist, an den sich Reflexionen jeder Art leicht anknüpfen lassen. Fast jeder Philosoph und Kritiker, der ein Lehrbuch der Aesthetik schrieb, hatte sich über die bildende Kunst wenigstens einige nothdürftige Begriffe erworben; in Beziehung auf die Musik fühlt man fast allgemein heraus, daß ein eingehendes Verständniß mangelt: weder in Hegel, noch in Vischer würde der Tonkünstler für die Erweiterung und Aufklärung seiner Begriffe fördernde Lehrsätze finden. Auf der andern Seite gibt sich ein gebildeter Musiker nicht leicht dazu her, philosophische Abhandlungen zu schreiben. Wenn er einmal aus seiner productiven oder reproductiven Thätigkeit herausgeht, so geschieht es nur, um für den einzelnen Fall einen Einfluß auf das Urtheil der Menge zu gewinnen.

Der Verfasser der vorliegenden Schrift hat nun den großen Vorzug, beide Voraussetzungen der Kunsttheorie zu vereinigen; er hat eine reife technische Durchbildung und zugleich eine ungewöhnliche philosophische Einsicht. Schon durch seine klare, gebildete Form macht das Werk einen wohlthuernden Eindruck, noch mehr durch den Reichthum seines Inhalts. In den einzelnen Ausführungen wird man belehrt und im Ganzen hat man das Gefühl, mit dem Verfasser in allen wesentlichen Punkten übereinzustimmen. Wenn trotzdem manche einzelne Bemerkungen einen befremdenden Eindruck machen, ja sich dem gewöhnlichsten Verstand als durchaus irrig und verfehlt augenblicklich darstellen, so hat das einen doppelten Grund.

Einmal einen individuellen. Der Verfasser hat den Fehler begangen, seine Polemik voranzuschicken und die eigentliche Deduction folgen zu lassen. Sene befremdenden Behauptungen finden sich aber vornehmlich im ersten Theil. In der Polemik kann es wol geschehen, daß man einer falschen Ansicht die entgegengesetzte sehr scharf und pointirt entgegenstellt und nun darüber vergißt, daß auch diese näher bedingt und modificirt werden muß, um nach allen Seiten hin das Richtige zu treffen. So ist es Herrn Hanslick im ersten Theil ergangen. Um die Behauptungen der Wagnerianer, daß die Musik weiter nichts sein solle, als der adäquate Ausdruck des Textes, recht scharf und eindringlich zurückzuweisen, läßt er sich zu Behauptungen verführen, die fast so aussehen, als sei das Verhältniß des Textes zur Musik ein völlig gleichgiltiges; ja als könne die Musik es niemals dahin bringen, eine poetische Stimmung wirklich auszudrücken. Um diese seltsame Behauptung, die durch jeden beliebigen Walzer, Marsch oder Choral widerlegt wird, zu begründen, führt er Beispiele an, die so handgreiflich falsch sind, daß man erschrickt. Wenn man dann freilich weiter liest, so findet man diese Behauptungen in dem zweiten, positiven Theil fast durchaus soweit modificirt und erläutert, daß sie wieder in die richtige Stellung kommen. Allein bei dem größern Publicum, daß mehr den einzelnen Ansichten, als der gesammten Deduction seine Aufmerksamkeit schenkt, wird dadurch der erste Eindruck nicht verwischt und so hat der Verfasser blos durch die ungeschickte Stellung der beiden Theile die wohlthätigen Wirkungen seines Buchs beeinträchtigt.

Der zweite Grund ist ein allgemeiner. Als man über Kunst zu reflectiren oder zu philosophiren anfing, wurde man gewahr, daß Poesie, Musik und bildende Kunst etwas Gemeinsames hätten, welches man unter dem Begriff „schöne Kunst“ zusammenfaßte. Man construirte sich den Inhalt dieses Begriffs, indem man sich aus der Beobachtung jener drei Gebiete das Gemeinsame zusammenfaßte und ihm eine möglichst logische Ordnung gab. Nun versiel die deutsche Philosophie schon früh auf die Unart, a priori deduciren zu wollen, was sie aus der Beobachtung gewonnen. Aus jenem Begriff der schönen Kunst heraus suchte sie die drei verschiedenen schönen Künste in ihrer innern Nothwendigkeit und in ihrer nähern Beschaffenheit zu deduciren. Dazu kam die Neigung zu Definitionen, d. h. zu Erklärungen nicht eines Begriffs, welcher der Erklärung bedurste, sondern einer Vorstellung, die an und für sich vollkommen klar war. Was Musik ist, oder Malerei, oder Sculptur, oder Baukunst, braucht man nicht erst zu definiren, weil es gar keine Vorstellung gibt, die damit verwechselt werden kann. In der Poesie möchte es schwieriger sein, da auf dem Gebiet der allgemeinen Redekunst, zu dem auch die Poesie gehört, die Grenzen sich nicht leicht abstecken lassen. Jede echte Definition enthält den zunächstliegenden allgemeinen Begriff und die Grenzbestimmung innerhalb

desselben. Soviel uns bekannt ist, hat man für die Poesie diese Grenzbestimmung noch nicht so genau aufgefunden, daß sie jedem Auge ersichtlich wäre.

Für die Musik oder Tonkunst ist eine solche Grenzbestimmung überflüssig. Wenn man den Unterschied zwischen Ton und Schall festgestellt hat, so hat man auch den Begriff der Musik, denn es gibt keine andre Kunst, die sich mit den Tönen beschäftigt. Aber damit war man durchaus nicht zufrieden. Man wollte aus dem Begriff der schönen Kunst heraus die schönen Künste auf eine ideale Weise classificiren und so kam man auf die Idee, die Musik als diejenige Kunst zu definiren, welche Empfindungen darstellt oder erregt, eine Definition, die in der That nicht viel sagen will, die aber den Verfasser so verlegt hat, daß er eine ziemlich überflüssige Gelehrsamkeit daran verschwendet und daß er seinerseits hin und wieder andeutet, die Musik habe es überhaupt weder mit der Darstellung, noch mit der Erregung von Empfindungen zu thun; wenn so etwas vorkäme, sei es nur accidentell: eine Behauptung, deren Ungereimtheit wiederum jeder beliebige Walzer, Marsch oder Choral nachweisen kann. Freilich nimmt der Verfasser selbst seine Behauptung später einigermaßen zurück, aber er hätte sie lieber ganz austreichen sollen.

Jene Deduction a priori war solange unbedenklich, als sich die Philosophie auf transcendentalen Gebiet bewegte, d. h. als sie sich damit begnügte, das Wesen und den Begriff des Schönen aus dem Wesen und dem Begriff der menschlichen Seele zu entwickeln. Was Kant in dieser Beziehung geleistet hat, wird ein ewiger Gewinn für die Einsicht in den menschlichen Geist bleiben. Seitdem aber die Philosophie versuchte, objectiv zu werden, d. h. aus dem Begriff des Geistes den Begriff der realen Welt herleiten zu wollen, hörte die Unbedenklichkeit dieser Versuche auf. Jeder Versuch, aus dem Begriff des Schönen heraus ein beliebiges Gesetz der bestimmten Kunst, so groß oder so unbedeutend es sein mochte, herzuleiten, mußte ebenso illusorisch sein, als Hegels bekannte Deduction, die Existenz der Asteroiden sei mit dem Wesen des Geistes unverträglich; eine metaphysische Beweisführung, die bekanntlich noch in demselben Jahr durch die Entdeckung des ersten dieser niedlichen kleinen Sterne factisch widerlegt wurde.

Anderß ist es mit einer andern Deduction beschaffen, mit der Deduction der Kunstgesetze aus den Gesetzen der Natur. Daß eine Aufeinanderfolge von Quinten das Ohr beleidigt, ist ein Naturgesetz, dessen Zusammenhang mit den andern Naturgesetzen sich wissenschaftlich erweisen lassen muß; aber leider sind wir noch nicht soweit, diesen Beweis wirklich zu führen und wenn wir einmal soweit sein werden, wird es wol mit der Kunst überhaupt zu Ende sein. So sind wir vorläufig mit der Tonkunst theils auf die Beobachtung der empirisch aufgenommenen Naturgesetze, theils, wie in andern Künsten, auf

Inspiration angewiesen. Die Theorie und Kritik hat weiter nichts zu thun, als eine Verwechslung der Inspiration mit dem bloßen Einfall zu verhüten, wobei sie wiederum hauptsächlich auf das im menschlichen Ohr sich manifestirende Naturgesetz hinzuweisen hat.

Schon aus dieser Bemerkung ergibt sich die naheliegende polemische Richtung jeder Theorie. Die Theorie des vorliegenden Buchs ist durch die Polemik gegen Wagner hervorgerufen, und Wagners Theorie vorzüglich durch den Verdruss eines gebildeten Mannes über die unsinnigen Operntexte. Wenn Wagner weiter nichts behauptet hätte, als daß ein wahrhaft künstlerischer Eindruck in der Oper nur dann hervorgebracht wird, wenn die Musik mit dem Text, der Text mit sich selbst und das Ganze mit den allgemeinen poetischen Gesetzen übereinstimmt, so hätte ihm jeder Verständige beigeplichtet, auch wenn er den einzelnen Versuchen, einen poetischen Text und eine mit diesem Text übereinstimmende Musik herzustellen, seinen Beifall hätte versagen müssen. Aber Wagner ging weiter. Er behauptete, daß die Kunst überhaupt kein andres Recht habe, als Ausdruck der Poesie zu sein, und aus dieser Behauptung leitete er erstens die Verwerfung aller textlosen Musik her, zweitens das noch viel erstaunlichere Axiom, daß in der Musik eigentlich zum Text kein neuer Inhalt hinzukomme, daß sie nur vervollständige, was im Text bereits liegen müsse. Um die Unhaltbarkeit dieser Behauptung nachzuweisen, hatte man gar nicht nöthig, auf das Wesen der Musik einzugehen, man durfte nur Shakespeares Tragödie mit der zu Grunde gelegten Novelle vergleichen. Auch in der Poesie wird durch die zu Grunde gelegte Begebenheit nur der Rahmen gegeben; der Werth der Ausführung muß dann nach den Gesetzen des Dramas, des Romans, des Epos ic. beurtheilt werden. Schon der Dichter verdankt nichts, was wahrhaft dichterisch ist, dem Stoff; in wieviel höhern Grade muß das bei der Oper der Fall sein, wo eine ganz neue, dem Stoff (dem Text) ursprünglich ganz fremde Kunst hinzutritt. Daß aber eine Vereinigung zwischen diesen beiden Künsten dennoch möglich ist, liegt eben darin, daß allerdings der Ton nicht bloß durch seine Bewegung, durch seinen Rhythmus, durch Stärke oder Schwäche ic., sondern an und für sich durch seine Dualität eine unmittelbare Erregung des Gefühls ist. Wir kommen darauf noch weiter zurück.

Bei Wagner war jener Irrthum nur aus der individuellen Beschaffenheit seines Talents zu erklären. Er besaß keine musikalische Productivität im höhern Grade, wol aber eine lebhaftige Gabe der Combination. Um diese individuelle Beschaffenheit zu rechtfertigen, machte er daraus ein Gesetz, nach welchem das erste werthlos, das zweite dagegen sehr werthvoll sein sollte; und daß er mit diesen unerhörten Behauptungen Glück machte, lag an der correspondirenden Neigung eines großen Theils im Publicum, der Neigung, mühelos erregt zu

werden und mühelos geistreich zu sein, wie wir das seiner Zeit ausführlich auseinandergesetzt haben. In diesem Augenblick hat alle Gefahr von jener Seite aufgehört. Die Kunst wird nicht mehr durch Barbarei, sondern durch das alte Uebel der Unproductivität gefährdet, und dieser wird keine Kritik abhelfen. Man wird uns also jetzt nicht mißverstehen, uns namentlich nicht für Wagnerianer halten, wenn wir im entschiedenen Gegensatz gegen den polemischen Theil unsres Verfassers die Ueberzeugung aussprechen, daß in der Musik der Ausdruck und die Erregung von Empfindungen nicht etwas Accidentelles, sondern etwas Wesentliches und Nothwendiges ist. Prüfen wir, um dies zu begründen, einzelne von den Ansichten des Verfassers.

Der Zusammenhang eines Tonstücks mit der dadurch hervorgerufenen Gefühlsbewegung ist kein nothwendig causaler; unter verschiedenen Verhältnissen wird dieselbe Musik sehr ungleich wirken. Im Concertpublicum fühlt die eine Hälfte in Beethovens Symphonien die stärksten Regungen geweckt, während die andere darin nur schwerfällige Verstandesmusik findet. In manchen Augenblicken regt uns ein Musikstück zu Thränen auf, ein ander Mal läßt es kalt u. s. w. — Dies und Aehnliches behauptet der Verfasser S. 8.

Hier dürfte nun zunächst entgegnet werden, daß der Eindruck der Kunst überhaupt kein zwingender ist, daß er zwingend ist nur für diejenigen, die erstens wirklich zuhören, und die zweitens die nöthige Vorbildung haben. Wenn jemand von andern Gedanken und Bedürfnissen absorbiert ist, so wird er auch in Shakespears Macbeth keine Leidenschaft empfinden; und jede Kunst, namentlich die höher entwickelte, enthält gewisse Voraussetzungen, die man innehalten muß, um sie so aufzunehmen, wie man sie aufnehmen soll. Die lyrische Poesie ist doch gewiß auch der Ausdruck der Empfindung; trotzdem wird auch das beste lyrische Gedicht bei empfindungslosen Gemüthern oder bei Gemüthern, die anderweitig absorbiert sind, keine Empfindung hervorrufen. In der Musik ist das in noch weit höhrem Grade der Fall, denn es gibt Naturen, die überhaupt keine musikalische Empfindung haben, denen eine fortgesetzte Quintenfolge den lieblichsten Eindruck von der Welt macht, es gibt andere, deren musikalische Empfindung durch schlechte Gewohnheiten verwildert ist. Wenn wir also von der nothwendigen Beziehung des Kunstwerks zum recipirenden Publicum sprechen, so kann nur von einem normalen Publicum die Rede sein; und hier behaupten wir, daß die Beziehung der Empfindungen allerdings eine nothwendige ist. Nebenbei müssen wir bemerken, daß wir auch diese Einschränkung nur für die feineren Nuancen gelten lassen. Wir möchten z. B. das Publicum sehen, das durch den Trauermarsch der Eroica oder durch das Schlußmotiv der Emollsymphonie in seinen Empfindungen anders erregt würde, als so, wie der Componist es hat erregen wollen. Zu der richtigen Aufnahme complicirter Tonverhältnisse gehört ein feiner gebildetes Ohr; aber die allereinz-

fachsten Tonverhältnisse geben unmittelbar, real, nicht blos symbolisch, wie der Verfasser S. 16 meint, einen bestimmten Inhalt des Gefühls. Wenn man einen harten Dreiklang anschlägt, so ist der Gefühlseindruck ein anderer, als beim weichen Dreiklang. Nun fragt der Verfasser sehr lebhaft: „Wie wollt Ihr das Gefühl ausdrücken, das durch diese oder jene Tonart hervorgerufen wird?“ — Gefühle sind überhaupt nicht in Worten auszudrücken. Wenn die Romantiker behaupteten, daß die süße Liebe in Tönen denkt, da die Gedanken zu fern stehen, so ist das zwar insofern unrichtig, als man in Tönen überhaupt nicht denken kann, aber die eigentliche Meinung des Sages ist vollkommen gegründet. Wenn man also versucht hat, theils Symphonien in Worte zu übersezen, theils für jeden bestimmten Accord, für jede Tonreihe u. s. w. einen begrifflichen Ausdruck zu finden, so ist das allerdings absurd, grade so absurd, als wenn man in der rothgelben Farbe „anmuthige Würde,“ in der violetten Farbe „philisterhafte Freundlichkeit“ suchte u. s. w. (S. 17); aber die Absurdität liegt lediglich darin, daß man für ein Gefühl nach einem Wort sucht. Jedes Tonstück, es gehöre zur Vocal- oder zur Instrumentalmusik, muß den normal empfindenden Menschen genau auf dieselbe Weise in seinem Gefühl afficiren, wie der Componist es beabsichtigt hat, sonst mag man es ohne weiteres wegwerfen. Herr Hanslick geht freilich in seiner Consequenz soweit, daß er ein Mal dem bekannten Freundduett Fidelios jeden beliebigen andern Text unterzuschieben unternimmt, wobei man nur sagen kann, daß auch die verständigsten Menschen zuweilen einem schwachen Augenblick haben. Freilich muß man aber das Tonstück nicht in den schwarzköpfigen Noten des Thema suchen. Die Noten sind nur Symbole. Wenn ich jenes Thema pfeife, oder mit Paukenbegleitung recht langsam auf dem Brummbaß spiele, so drückt es freilich etwas Anderes aus, dann ist's aber auch nicht mehr dasselbe Tonstück. Hier sind übrigens grade gebildete Musiker leicht einem Irrthum ausgesetzt. Da sie sich daran gewöhnen müssen, die Effecte zu berechnen, so müssen sie ihren eignen Gefühlen dabei Gewalt anthun; zuletzt sehn sie blos die Technik, die Mache, und Inhalt und Empfindung werden ihnen Nebensache. Aber für den wahrhaft gebildeten Musiker wird dieser reflectirte Zustand nur ein Durchgang sein, durch welchen er sich zum reinsten und reichsten Genuß und Gefühl hindurcharbeitet.

Die Untersuchung wird einfacher, wenn wir die beiden Hauptzweige der Musik, die gesungene und die gespielte, voneinander trennen. In dieser Beziehung stellt der Verfasser sein Glaubensbekenntniß S. 20 auf. „Nur was von der Instrumentalmusik behauptet werden kann, gilt von der Tonkunst als solcher. Wenn irgendeine allgemeine Bestimmtheit der Musik untersucht wird, etwas, das ihr Wesen und ihre Natur kennzeichnen, ihre Grenzen und Richtung feststellen soll, so kann nur von der Instrumentalmusik die Rede sein.

Was die Instrumentalmusik nicht kann, von dem darf nie gesagt werden, die Musik könne es, denn nur sie ist reine absolute Tonkunst. . . . In einer Vocalcomposition kann die Wirksamkeit der Töne nie so genau von jener der Worte, der Handlung, der Decoration getrennt werden, daß die Rechnung der verschiedenen Künste sich streng sondern ließe. . . . Die Vereinigung mit der Dichtkunst erweitert die Macht der Poesie, aber nicht ihre Grenzen."

Nun ist es aber doch wol ein höchst willkürliches Verfahren, aus dem Gebiet der reinen absoluten Tonkunst denjenigen Ton auszuschließen, der nach dem Zeugniß aller Musiker und Nichtmusiker der ergreifendste, dasjenige Instrument, welches das am reichsten ausgestattete ist. Wie kommt die Geige und das Waldhorn dazu, der menschlichen Kehle vorgezogen zu werden? auf welcher doch der geschickte Künstler viel herrlichere Melodien spielen, aus welcher er viel tiefinnigere Harmonien entwickeln kann, als auf allen Blas- und Saiteninstrumenten zusammengenommen. Die Willkürlichkeit ist um so größer, da bei allen Nationen die Entwicklung der Tonkunst von der Vocalmusik anfängt, der die Instrumente nur zur Begleitung dienen. Die reine Orchester- und Kammermusik hat sich erst in weit späterer Zeit und eigentlich im vollsten Sinne nur bei den Deutschen entwickelt, aus Tänzen, Märschen, Volksliedern und religiösen Chören, aus welchen allmählig dann jenes wunderbare Kunstwerk hervorgegangen ist, das wir in Beethoven bewundern. Nun würde es zwar unstatthaft sein, den Werth der verschiedenen Zweige der Musik genetisch festzustellen, aber eine unerhörte Einseitigkeit ist es doch, den ursprünglichsten und wichtigsten Zweig derselben geradezu von dem Gebiet der Musik auszuschließen.

Hier steht man, wie gefährlich es ist, an eine objective Untersuchung mit einer bestimmten Voraussetzung zu gehen. Der Verfasser will die Tonkunst als eine von dem Gefühl und Wort ganz unabhängige darstellen. In dieser Darstellung ist ihm aber die Vocalmusik aus zwei Gründen unbequem: einmal wird bei der Beurtheilung eines Sängers jeder Musiker oder Nichtmusiker sich für unbefriedigt erklären, wenn bei dem reichsten Stimmmaterial und der glänzendsten technischen Entwicklung dasjenige fehlt, was man in Ermanglung eines bessern Ausdrucks Seele oder Empfindung nennt; sodann wird das Instrument der menschlichen Stimme durch seine eigne Natur getrieben, über das bloße Oeffnen des Mundes hinauszugehen und die Lippen, Zähne, Gaumen u. s. w. anzuwenden, mit andern Worten, sich zu Buchstaben zu moduliren. Da nun aber zufällig der Träger dieses Instruments zugleich ein vernünftig empfindendes und denkendes Wesen ist, so wird es ihm widerstreben, sinnlose Combinationen von Buchstaben hervorzubringen, er wird dieselben in der gewohnten Weise zu Worten zusammenfügen, die Worte werden irgendetwas ausdrücken sollen und das der menschlichen Natur immanente Be-

streben, alles im Zusammenhang vorzunehmen, wird diese Worte in einem Sinn wählen, der den gesungenen Lauten entspricht. Da wir also hier sehen, daß bei dem wichtigsten musikalischen Instrument Laut, Wort und Empfindung nicht voneinander getrennt werden dürfen, so wird man sich dieser Trennung, auch wenn sie zum Behuf einer abstracten Kunsttheorie geschieht, wol mit Recht widersetzen müssen.

Was wir hier uns aus der nothwendigen Verbindung der Töne und Worte ausgedacht haben, ist keineswegs aus der Luft gegriffen. Man beobachte die Entstehung von Volksliedern. Es wird durchaus unmöglich sein, hier festzustellen, was früher war, der Text oder die Melodie. Es liegt wol ursprünglich irgend ein Text zu Grunde, aber dieser verändert und erweitert sich im Laufe der Zeiten, wenn man das Ursprüngliche vergessen hat. Nicht bloß das Lied sucht seine Melodie, sondern auch die Melodie sucht ihr Lied; und darum ist die moderne, von Mendelssohn erfundene Gattung der Lieder ohne Worte, die auf dem Clavier zu spielen sind, so reizend sie das Talent dieses unvergleichlichen Meisters ausgebildet hat, doch immer nur eine Spielerei, die im Grunde keine andere Berechtigung hat, als was man in Gartenconcerten so häufig hört, wo etwa das Duett zwischen Don Juan und Zerline von der Bassposaune und der Oboe gespielt wird. Herr Hanslick geht einmal zwar in der That soweit, den rein musikalischen Werth des Don Juan nach solchen Transcriptionen abschätzen zu wollen; zur Strafe für diese Sünde am heiligen Geist sollte er aber verurtheilt werden, täglich eine halbe Stunde ein solches Concert anhören zu müssen.

Wir behaupteten, der Ton sucht das Wort, wie das Wort den Ton. Damit wollten wir aber keineswegs sagen, daß mit dem einem auch das andere bereits gegeben ist. Wenn Kind versicherte, man dürfe seinen schönen grünen Jungfernkranz nur richtig aussprechen, um die Weberische Melodie zu singen, so war das freilich ebenso thöricht, als wenn man annehmen wollte, mit jedem männlichen Subject sei auch das weibliche zugleich gesetzt, das ihm als Ergänzung dienen müsse. Aber allerdings wird das Eine vom Andern gesucht, und jenachdem man geschickt oder ungeschickt verfährt, wird das Passende oder Unpassende gefunden, grade wie es mit der Melodie der Fall ist.

Hier wollen wir sogleich eine weitere Betrachtung anknüpfen, indem sich oft eine doppelte Einseitigkeit geltend gemacht hat. In den Zeiten der Romantiker, wo man sich überhaupt daran gewöhnt hatte, alle möglichen Gattungen der Kunst bunt durcheinanderzuwerfen, kam das Bemühen auf, Symphonien in Worte zu übersetzen, und aus dieser Spielerei ging das entsprechende, noch schlimmere Unternehmen hervor, aus Worten oder Gedanken eine Symphonie zu machen. Jeder wahre Musiker hat sich auf das entschiedenste über die Un-

statthastigkeit dieser geistreichen Musik und dieses musikalischen Denkens ausgesprochen. Wenn man aber in dieser Beschäftigung nichts weiter sieht, als ein subjectives Mittel, sich den ungefähren Gang des Musikstücks festzuhalten, so wüßten wir nicht, was man dagegen einwenden wollte. Eine einfache Melodie singt man nach, ein großes Musikstück kann der Nichtmusiker nur dadurch bezwingen, daß er sich die Empfindungen, die er bei den einzelnen Theilen gehabt, in einem ungefähren Zusammenhang ausdichtet. Die Methode ist keine andere, als die bei der sogenannten Mnemotechnik angewandte. Weiter ist freilich nichts damit erreicht; aber daß ein solches Verfahren überhaupt möglich ist, zeigt, daß die Stimmung der Seele und die Stimmung der Musik keineswegs so ganz voneinander getrennt sind, als der Verfasser meint.

Als letztes Resultat seiner Untersuchungen stellt der Verfasser folgendes fest (S. 32): „Tönend bewegte Formen sind einzig und allein Inhalt und Gegenstand der Musik. In welcher Weise uns die Musik schöne Formen ohne den Inhalt eines bestimmten Affectus bringen kann, zeigt uns recht treffend ein Zweig der Ornamentik in der bildenden Kunst: die Arabeske. Wir erblicken geschwungene Linien, hier sanft sich neigend, dort kühn emporstrebend, sich findend und lassend, in kleinen und großen Bogen correspondirend, scheinbar incommensurabel, doch immer wohlgegliedert, überall ein Gegen- oder Seitenstück begrüßend, eine Sammlung kleiner Einzelheiten, und doch ein Ganzes. Denken wir uns nun eine Arabeske nicht todt und ruhend, sondern in fortwährender Selbstbildung vor unsern Augen entstehend. Wie die starken und die feinen Linien einander verfolgen, aus kleiner Biegung zu prächtiger Höhe sich heben, dann wieder senken, sich erweitern, zusammensiehen und in sinnigem Wechsel von Ruhe und Anspannung das Auge stets neu überraschen! Da wird das Bild schon höher und würdiger. Denken wir uns vollends diese lebendige Arabeske als thätige Ausströmung eines künstlerischen Geistes, der die ganze Fülle seiner Phantasie unablässig in die Aebem dieser Bewegung ergießt, wird dieser Eindruck dem musikalischen nicht sehr nahekommend sein? Jeder von uns hat als Kind sich wol an dem wechselnden Farben- und Formenspiel eines Kaleidoskops ergötzt. Ein solches Kaleidoskop auf incommensurabel höherer Erscheinungsstufe ist Musik. Sie bringt in stets sich entwickelnder Abwechslung schöne Formen und Farben, sanftübergehend, scharf contrastirend, immer symmetrisch und in sich erfüllt.“

Eine solche Arabesken- und Kaleidoskopemusik gibt es allerdings; sie wird vorzugsweise von solchen Musikern gemacht, deren technische Bildung das productive Talent bei weitem überwiegt. Allein wenn wir auch dieser Musik ihre Berechtigung nicht absprechen wollen, so ist sie jedenfalls nicht die höchste Leistung der Kunst, auch nicht einmal in der Instrumentalmusik. Der Verfasser kann sich am besten davon überzeugen, wenn er die Aufführung einer

von den Beethovenschen Sinfonien und deren Eindruck auf das Publicum beobachtet. Er wird hier keineswegs jenes theilnahmlose Wohlgefallen finden, welches hüpfende Arabesken allenfalls erregen können, sondern ein inneres Ergriffensein, das sich in jedem Blick verräth. Der Meister wirkt unmittelbar durch seine Kunst auf die Gefühle ein und reißt sie gewaltsam mit sich fort in der Richtung, die er selbst anweist, und ohne das Verständniß zu haben, sich an der technischen Geschicklichkeit, der Kunstfertigkeit der Verbindungen und Ueberzeugungen u. dgl. zu erfreuen, wird der empfängliche Nichtmusiker freudig mit fortgezogen. Dies würden wir auch der Behauptung entgegensetzen, welche der Verfasser S. 91 aufstellt: „Es gibt kein Naturschönes für die Musik; dieser Unterschied zwischen der Musik und den übrigen Künsten ist tiefgehend und folgenschwer. Das Schaffen des Malers, des Dichters ist ein stetes Nachzeichnen, Nachformen, etwas nachzumusciren gibt es in der Natur nicht; die Natur kennt keine Sonate, keine Ouvertüre u. s. w.“

Wir sind vom Gegentheil überzeugt. Wir glauben auch, daß die so häufig ausgesprochene Behauptung, daß man sich in der Oper erst künstlich an die Möglichkeit, die Empfindungen durch den Gesang ausdrücken zu hören, gewöhnen müsse, ganz aus der Luft gegriffen ist; im Gegentheil tritt die Empfindung bei dem normal gebildeten Menschen ebenso aus der Kehle heraus, wie bei den Vögeln und bei den wilden Thieren. Freilich macht man von Natur keine Triller und ähnliches; aber die Natur zu veredeln, ist eben Sache der Kunst. Man betrachte doch nur die Fechtkunst. Von Natur wird es gewiß keinem, der einen andern tödten will, einfallen, mit seinem Degen dreimal um den Degen des andern zu fahren, dann wieder zurück u. s. w., kurz eine Reihe anscheinend zweckloser Bewegungen zu machen. Die Kunst aber lehrt uns, daß die anscheinende Zwecklosigkeit dieser Bewegungen schneller und entschiedener zum Zweck führt, als das naturalistische Draufloschlagen; und so ist es auch in der Tonkunst. Der Naturalist drückt seine Empfindungen durch Naturlaute aus, der künstlerisch Gebildete findet dagegen einen vollständigen, tiefen und richtigern Ausdruck seines Innern im künstlerisch modulirten Gesang. Der bloße Virtuos bleibt freilich innerlich ebenso unbetheiligt, wenn er seine Triller schlägt, als wenn er seine Finger in fabelhafter Geschwindigkeit über die Tasten laufen läßt; aber der bloße Virtuos gehört auch nicht in das Gebiet der Kunst.

Wir haben unsre Abweichungen von den Ansichten des Verfassers so vielfach und scharf ausgesprochen, daß man an unsrer ursprünglichen Empfehlung des Werks irre werden könnte und doch war sie ernst gemeint. Wir hoffen, über diesen Gegenstand von kundigerer Hand eine ausführliche Auseinandersetzung bringen zu können; hier bemerken wir nur zweierlei.

Einmal kommt es ja wol öfters vor, daß man etwas Falsches sucht und auf dem Wege die bedeutendsten Entdeckungen macht. So ist's auch dem

Verfasser gegangen. Die einzelnen seiner Bemerkungen, soweit sie nicht von dem ängstlichen Bestreben erfüllt sind, das Gefühl von der Kunst so fern als möglich zu halten, verrathen durchweg den gebildeten Musiker, der auf das feinste über seine Kunst nachgedacht hat und gewähren jedem Bildungsbedürftigen die reichste Ausbeute.

Sodann liegt die Fehlerhaftigkeit des Princips mehr in der metaphysischen Form, als in dem wirklichen Inhalt. Das, was er eigentlich sagen will, ist vollkommen richtig, er drückt es nur ungenau aus. Er will sagen, daß man aus dem bloßen Gefühl, aus der poetischen Stimmung nicht das geringste musikalische Gesetz herleiten kann; die Musik hat ihr eignes Gesetz, welches aus der Natur des Tons, aus der Natur der Harmonie hergeleitet werden muß und dieses Gesetz ist bei allen Zweigen der Kunst dasjenige, welches zuerst und vor allen Dingen beobachtet werden muß. Der echte Componist geht nicht von einer beliebigen poetischen Empfindung oder Idee aus, sondern die Empfindung lebt bei ihm sogleich als eine musikalische und strebt, sich nach musikalischen Gesetzen zu ergänzen, zu erweitern, zu vervollständigen. Diese Theorie macht sich allerdings am deutlichsten in der reinen Instrumentalmusik geltend, wo die Abwesenheit bestimmter musikalischer Formen und die Ersetzung derselben durch bloße Stimmungen (Berlioz, Liszt u. s. w.) auch dem ungeübtesten Ohr unerträglich wird. Sie ist aber auch auf die Vocalmusik anzuwenden. Die modernen Reformatoren der Oper gehen, um dieselbe zu einer Kunstform zu erheben, von einem ganz falschen Princip aus, indem sie den Componisten auffordern, die Gesetze seiner Kunst vollständig den poetischen Intentionen des Textdichters unterzuordnen. Ebenso falsch ist freilich die bisherige Praxis, den Text nur als Behikel der musikalischen Form zu betrachten. Die geistvollste Musik geht dem normalen Publicum verloren, wenn sie an einen unsinnigen Text verschwendet ist, wie man ja an der Zauberflöte sieht, wie man aber an noch vielen andern Opern erkennen würde, wenn sich das Publicum nicht daran gewöhnt hätte, zum Behuf des musikalischen Genusses künstlich seinen Verstand zum Schweigen zu bringen, und wenn nebenbei dieser Verstand nicht schon durch das recitirende Drama theilweise corumpirt wäre. Die einzige Möglichkeit, ein Kunstwerk hervorzubringen, besteht darin, daß der Textdichter neben seiner poetischen Intention sich stets bemüht, in der Seele des Musikers zu empfinden. In der neuesten Oper speculirt man lediglich auf die Einfalt des Pöbels, der aufgehende Sonnen, Geister, Zigeuner &c. sehen, Barcarolen, Choräle und Märsche durcheinander hören will. Dichter, wie Metastasio, bemühten sich im Gegentheil, sich die Empfindungen ihrer Helden sofort musikalisch vorzustellen. Die Form der Arie z. B. ist nicht willkürlich erdacht. Um das Ohr und durch das Ohr das Gefühl anzuregen und zu befriedigen, muß sie im Wesentlichen die Form haben, wie sie durch die Kunst festgestellt ist; wenn sie

aber den Verstand nicht beleidigen soll, so muß sie der Dichter bereits so empfunden haben, daß sie sich dieser Form von selbst fügt. Wer darin eine Beeinträchtigung der poetischen Freiheit sucht, verwechselt die Freiheit mit Anarchie, und so geschieht es bei den modernen Künstlern der Zukunft, die das reine Formgefühl unterdrückt haben und deshalb bereits in der Anlage die Möglichkeit jeder Form abschneiden. Weil der Verfasser dies Gesetz scharfsinnig und eindringlich erörtert hat, verdient er die Aufmerksamkeit aller derer, denen es nicht um ein bloßes unbestimmtes Gefühl zu thun ist, sondern die sich klares Bewußtsein bilden wollen. Auch wir gehören zu diesem Kreise; aber wenn wir dem Gefühl nicht die höchste Instanz einräumen, auch in der Musik nicht, so wollen wir deshalb doch den mächtigen Einfluß des Gefühls und die Nothwendigkeit desselben nicht verkennen, denn das wäre Vandalismus.

Das neue Ministerium in Belgien.

Brüssel, den 29. April.

Grade vier Wochen lang, vom 2. bis zum 30. März, hatte die Geburt des jetzt das Staatsruder führenden Ministeriums gedauert, und, was wir seit beinahe acht Jahren nicht mehr erlebt haben, ein klerikales Ministerium, mit allen seinen retrograden Gelüsten, befindet sich wieder einmal an der Spitze der Geschäfte. Das letzte klerikale Ministerium war das des Grafen de Theux, welches im August 1847 dem liberalen Ministerium Rogier Platz machte. Hätte die Rechte ein Cabinet bilden können, aus Männern bestehend, die alle von einer politischen Ehrlichkeit so rein und unverdächtig, wie die des Herrn de Theux, das Land würde für die Zukunft seiner freisinnigen Institutionen weniger zu befürchten haben. Aber gewisse Herren von der Rechten haben seit einigen Jahren ihre Namen in den mehr als zweideutigen Intriguen gewisser industrieller Gesellschaften compromittirt, und wieder andere haben in letzter Zeit ihre Doctrinen verdorben mit der Beistimmung zu den Theorien eines glücklichen Despotismus, der den humanen Fortschritt und die Freiheit leugnet, weil er bis dahin erfolgsglücklich und reich genug gewesen ist, um sich der Unterstützung von einer halben Million von Bajonetten zu versichern.

Das neue Ministerium findet in der öffentlichen Meinung, die bei uns noch ihre mächtige Wirkung hat, durch seinen Ursprung, durch seinen politischen Charakter und seine Zusammensetzung eine ernsthafte Repulsion. Sein Ursprung ist nicht ehrenwerth; sein politischer Charakter ist in manifestirter Opposition mit der Gesinnung der großen Majorität des Landes, die sich noch