



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Riemann, H.: Das formale Element in der Musik.

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

Das formale Element in der Musik.

Eine wichtige Principienfrage beschäftigt immer wieder aufs neue die musikalischen Aesthetiker und wird bald in diesem bald in jenem Sinne beantwortet: die Frage nach dem Inhalte der musikalischen Kunstwerke oder — insofern dieselbe nothwendigerweise auch mit der Form sich beschäftigen muß, da eine starke Partei Inhalt und Form identificirt — : die Frage nach dem Musikalisch-Schönen. Mit einiger Heftigkeit ist der Streit der Meinungen darüber entbrannt seit dem ersten Erscheinen von Hanslicks Schrift vom Musikalisch-Schönen (1854), doch ist die Spaltung selbst alt und muß es sein; denn da der Musik die Fähigkeit, Stimmungen hervorzurufen, nicht abgesprochen werden kann, auch von jeher zugeschrieben worden ist, so müssen und mußten die Aesthetiker in der Alternative schwanken, ob es Beruf der Musik sei, bestimmte vom Componisten intendirte Affecte zu erwecken, indem sie dieselben ihrer Dynamik nach darstellt, oder ob die Kunst vielmehr dann die höchste Stufe der Vollkommenheit erstiegen hat, wenn sie die Seele von der Erscheinungswelt weg in die Welt der schaffenden Kräfte entrückt und sich nur nach den ihr immanenten Schönheitsgesetzen gestaltet.

Aber nicht allein durch das kleine Häuflein derer geht der Riß, welche aus edlem Wissensdurst nach dem innersten Wesen der Kunst fragen, sondern auch durch die große Schar der schaffenden und interpretirenden Künstler, sowie durch das Gros der Musik-Consumenten. Wir haben in der That zwei große Parteien zu unterscheiden, deren eine in der Musik unter allen Umständen eine außer dem Bereiche der Musik liegende Bedeutung, eine concrete Beziehung zu bestimmten Affecten, zu seelischen Erlebnissen, ja wohl gar zu äußeren Ereignissen sucht, sei es nun, daß diese Beziehungen durch das mit der Musik verbundene Wort direct gegeben sind, wie im Liede, in der Cantate, der Oper, oder daß ein Programm die fessellos schweifende Phantasie in bestimmte Bahnen treibt, oder endlich auch, wie man dann ergänzend anzunehmen gezwungen ist, daß der Componist versäumt hat, den durch seine Musik wiedergegebenen Gedankengang anderweit anzudeuten; in dem letzteren Falle fühlt sich wohl jeder mit der Feder gut oder schlecht vertraute Anhänger dieser Richtung verpflichtet, das, was er für die nicht ausgesprochene Intention des Componisten hält, zu dessen besserem Verständniß auseinanderzusetzen. Einzelne unserer Musikzeitungen bringen uns fast allwöchentlich wahre Monstra derartiger Analysen, und Beethovens Symphonien, Sonaten und Quartette haben sich längst gefallen lassen müssen, in dieser Weise mit und ohne Geist zerpfückt zu werden. Die

ganze Lächerlichkeit derartiger Versuche tritt zu Tage, wenn man zwei von einander unabhängige Analysen desselben Werkes mit einander vergleicht; die Willkür eines derartigen Verfahrens, der gänzliche Mangel an positiven Anhalten geht dann sofort aus ihren Widersprüchen hervor.

Die andere Richtung ist freilich in ihrem Extrem gleich verirrt, sieht in der Musik nur ein ergößliches Combinationspiel gleich den wechselnden Gestaltungen des Kaleidoskops und meint die unleugbare Fähigkeit den Musik, dem Ausdrucke des Wortes zu folgen und ihn zu verstärken, dadurch zu vernichten, daß sie nachweist, wie derselben Melodie mit gutem Erfolg ganz verschiedene Texte untergelegt werden können und wie derselbe Text tausendfach verschieden componirt werden kann. Sie schüttet das Kind mit dem Bade aus, indem sie mit der der Musik sicher mangelnden Fähigkeit, bestimmte Gefühle wie Heimweh oder Eifersucht zu schildern, ihr zugleich die Fähigkeit abspricht, Stimmungen zu erwecken, welche den allgemeinen Grundcharakter einer größeren Anzahl von Affecten bilden. Sicher kann Musik einen elegischen, wehmüthigen, oder einen sehnennden, verlangenden, oder einen aufgeregten, stürmischen Charakter haben; ob aber die Trauer dem Verluste der Geliebten oder dem scheidenden Sommer gilt, ob die Sehnsucht Liebe oder religiöses Heilsbedürfniß ist, ob der heldenhafte Ansturm ein endlich erreichtes Glück oder den Kampf mit dem Todfeinde bedeutet, das kann die Musik nicht sagen. Die Verbindung mit der Poesie giebt ihr allerdings jene fehlenden Bestimmungen, aber die Wagnerianer irren, wenn sie meinen, damit die Grenzen der Musik zu erweitern, daß sie Motiven, die in bestimmter Situation zuerst aufgetreten sind und dort concrete Bedeutung gewonnen haben, diese concrete Bedeutung auch für die Folge lassen; wenn auch niemand die Möglichkeit, ja die Geneigtheit des Hörers bestreiten wird, beim Wiedererklingen der Motive jener Situationen sich zu erinnern, so ist es doch ein arger Fehlschluß, daß die Musik damit selbst die Fähigkeit bewiesen habe, auch ohne das specialisirende Wort mehr als eine allgemeine Stimmung auszudrücken und darum ähnliches auch ohne Scene und ohne Wort nach einem ungefähren Programm zu leisten vermöge — ganz abgesehen von der Gefahr, durch die Beibehaltung und Weiterbildung des Gebrauchs der Leitmotive einer mechanischen, geistlosen Symbolik in die Arme zu laufen. Ein Genie wie Wagner braucht diese Gefahr nicht zu fürchten, aber ein weniger geniales Epigonthum wird ihr rettungslos verfallen. Vielleicht dürfen wir, ohne uns den Vorwurf eines hinkenden Vergleichs zuzuziehen, auf die Attribute der antiken Gottheiten hinweisen; wenn ein Phidias der Pallas Athene den Helm und die Aegis zuertheilt, so will er doch damit nur der Auffassung des Beschauers zu Hilfe kommen durch die Erinnerung an die Bedeutung jener Attribute; eine Frauengestalt mit Helm und Aegis ist aber darum noch lange kein Pallas. So ist

auch den Leitmotiven nur eine nebensächliche Bedeutung zuzugestehen, und bei näherer Betrachtung erscheinen sie auch bei Wagner durchaus nicht als der Kern seiner neueren Schöpfungen, wenngleich sein Nachbeter und Anbeter sie dafür ansehen, wie zur Genüge die „Führer“ durch die Musik der Nibelungen, die Analysen Wagnerscher „Tondramen“ in verschiedenen Musikzeitungen und ein Heer von Broschüren bewiesen.

In inniger Beziehung zu jener principiellen Scheidung der Ansichten über das Musikalisch-Schöne steht eine verschiedenartige Behandlung der musikalischen Darstellungsmittel. Die Vorkämpfer für die obligatorische Bedeutsamkeit der Musik erscheinen als Gegner der historisch gewordenen musikalischen Formen nicht nur, sondern auch der Gestaltungsweise innerhalb dieser Formen. Welche Principien diese Formgebung beherrschen, werden wir sogleich untersuchen; hier sei nur bemerkt, daß z. B. die Einheit der Tonart von den Gegnern der formalistischen Richtung als ein ganz unnöthiger Zwang angesehen wird, daß sie ferner eine Wiederkehr entwickelter Themen durch die Verarbeitung der Motive überboten zu haben glauben, daß sie überhaupt eine übersichtliche Gliederung des Tonmaterials als Schematismus verwerfen, die naturgemäße gemeingefällige Entwicklung einer Melodie in der Oper für eine unberechtigte Hemmung der Handlung halten, mit einem Worte, der Musik nur schmale Rechte gegenüber der Poesie einräumen und ihre eigenen Bildungsgeetze nur in sehr beschränktem Maße zur Geltung kommen lassen. Wenn diese Beschränkungen in der Oper in gewissem Grade berechtigt sind, so muß es doch als eine starke Verirrung bezeichnet werden, wenn auch Instrumentalwerke mit Programm in derselben Weise die eigentliche musikalische Gestaltung vermeiden und lebensunfähige Zwittergebilde schaffen, welche als Opernmusik ohne Text und Scene bezeichnet werden müssen.

Im allgemeinen kann man behaupten, daß eine charakteristische Verschiedenheit in der Behandlung der musikalischen Mittel besteht zwischen denen, welche der Musik eine anderweite Bedeutung octroyiren, und denen, welche in ihr nichts anderes sehen und suchen als eben Musik; die Verschiedenheit erstreckt sich selbst bis auf das harmonische Material, und die extremsten Zunkunfts- musiker scheuen sich nicht, das Wort auszusprechen, daß das Wesen der Musik nicht die Consonanz, sondern die Dissonanz sei, die Consonanz aber nur etwa in ähnlicher Weise die naturgemäße Folge bilden müsse, wie sich die Widersprüche des Lebens in des Todes allgleiches Eins endlich auflösen. Der Classicist sucht statt der schwarzen Fittiche des Todesengels vielmehr die rosenfarbenen Schwingen freundlicher Genien für den Flug seiner Phantasie zu gewinnen; nicht in finstere Abgründe, nicht in das Grauen des von Gewitterstürmen aufgewühlten Oceans führt er uns, sondern zu sonnigen Höhen und lachenden

Gefilden, und wenn einmal ein ernsterer Ton angeschlagen wird, so sind's Wolkenschatten, welche nur für Momente den Glanz verdunkeln.

In einer Zeit wie der unserigen, wo der Repräsentant der romantischen Richtung — zugleich das Haupt der Antiformalisten — wie ein siegreicher König im Triumph durch die Welt zieht und mit Ehren überhäuft wird, haben wir nicht nöthig für diese Richtung einzutreten; im Gegentheil wird es, wenn wir bekennen, diesen Strömungen nicht feindlich gegenüber zu stehen, sondern uns gern selbst von ihnen mit treiben zu lassen, der ausdrücklichen Versicherung bedürfen, daß wir dennoch das Wesen der Musik nicht in der Fähigkeit sehen, dem Worte zu folgen und seine Bedeutung zu verstärken, d. h. also Gefühlsvorgänge oder gar äußere Ereignisse zu schildern, sondern vielmehr in ihren formalen Principien als Kunst. Nicht das Lied, nicht die Programmsymphonie, sondern allein die absolute Musik kann uns Aufschluß geben über das Wesen der Musik selbst; nur in ihr wird sie frei und ungehemmt ihre Kräfte entfalten können. Es versteht sich von selbst, daß damit kein Tadel gegen jene Mischgattungen als solche ausgesprochen ist; nur werden wir zu der Annahme berechtigt sein, daß die Musik, wenn sie eine Verbindung mit den Schwesterkünsten eingeht, ihre volle Freiheit aufgibt und gleichsam in Gütergemeinschaft mit jenen tritt. Es unterliegt keinem Zweifel, daß damit die Möglichkeit gegeben ist, gelegentlich großartiger und intensiver zu wirken, als die einzelne Kunst mit ihren bescheidneren Mitteln wirken kann; dennoch wird die Leistung der einzelnen Kunst, eben weil ihr die volle Freiheit fehlt, nicht hoch anzuschlagen sein, ja herausgenommen aus jenem Rahmen kann sie sogar dürftig und arm erscheinen.

Die Richtigkeit dieser Ansicht wird sich ergeben, wenn wir in Kürze die Factoren des specifisch musikalischen Eindrucks entwickeln, besonders aber die Aufmerksamkeit auf das formale Element in der Musik concentriren.

* * *

Zunächst haben wir als elementare Factoren zu unterscheiden die elementare Wirkung des Rhythmus und die elementare Wirkung der Melodie. Es ist eine bisher wohl kaum genügend beachtete Thatsache unseres Empfindens, daß für die Geschwindigkeit der Aufeinanderfolge regelmäßiger Schläge oder Bewegungsstöße, z. B. für den Hin- und Hergang eines Pendels oder für das Anschlagen einer Glocke, für Hämmern, Klopfen u. dgl., eine ungefähr abgegrenzte Mitte existirt, nach deren beiden Seiten hin wir nicht die Empfindung des Schnelleren und Langsameren, sondern geradezu des Schnellen und Langsamen haben. In einzelnen Fällen bestimmen freilich associative Momente die Empfindung mit; so wird ein Pendel sich schnell zu bewegen scheinen, wenn es sich auffallend schneller bewegt als wir es von einem Pendel gewöhnt sind,

z. B. an der in unserem Zimmer hängenden Uhr; ein Mensch wird schnell zu gehen scheinen, wenn er seine Beine viel schneller bewegt, als dies gewöhnlich beim Gehen zu geschehen pflegt. Nichtsdestoweniger existirt für das Pendel ein Mittel, welches nicht das Mittel zwischen den langsamsten und schnellsten üblichen Pendelbewegungen ist, sondern ein davon unabhängiges und abweichendes; das Pendel an einer großen Thurmuhr bewegt sich sovielman langsamer als das einer Stutzuhr, daß die Mitte viel weiter auf die Seite der Langsamkeit fallen müßte, als sie thatsächlich fällt. Um kurz zu sein: die Mitte der Bewegungsgeschwindigkeitsempfindung fällt ungefähr zusammen mit der Geschwindigkeit des Pulschlags. Wir sagen ungefähr, denn nach beiden Seiten ist noch ein erheblicher Spielraum gelassen, ehe mit Entschiedenheit die Empfindung der Schnelligkeit oder Langsamkeit sich geltend macht; mit Fechner zu reden: die Schwelle ist nach beiden Seiten eine breite. Ohne eine Norm aufstellen zu wollen oder zu können, möchten wir aus unseren bisherigen Erfahrungen constatiren, daß etwa zwischen 60 und 120 Schlägen in der Minute jene breite Mitte liegt. Daß wirklich der Pulsschlag dabei eine Rolle spielt, scheint auch daraus hervorzugehen, daß uns in aufgeregter Stimmung, d. h. wenn unser Puls schnell geht, Bewegungen langsamer erscheinen. Es wird gewiß nicht schwer sein, eine umständliche psychophysische Begründung für diese Neigung zu geben, die Zeit von einem Pulschlage zum anderen als Zeiteinheit aufzufassen; doch würde die genauere Bestimmung der beiden Schwellen eine große Anzahl von Versuchsreihen erfordern.

Auf dieser mittleren Empfindung basiert die elementare Wirkung des Rhythmus, sofern wir denselben zunächst einfach als Maß der Bewegung auffassen. Das Forttreibende einer schnellen, das Mäßigende, Bändigende, Hemmende, ja selbst Beängstigende einer langsamen Bewegung sind ohne Frage ganz elementare, von jeglicher Reflexion und Ideenassociation unabhängige Wirkungen. Eine Folge von Schlägen, die vielmal schneller sind als die der Schwelle naheliegenden, werden wir gern durch Zusammenfassen mehrerer Schläge zu einer Zeiteinheit der Mitte nahe bringen, und ebenso werden wir gern die vielmal langsameren durch gedachte, eingeschobene verbinden und so ebenfalls der Mitte nahe kommen. Diese Gliederung ist freilich ohne anderweite Hilfe kaum möglich; eine endlose Reihe gleichstarker Schläge in Gruppen von drei oder vier zu zerlegen ist eine Arbeit, die den Geist stark anstrengt. Dagegen ist die Gliederung direct gegeben, wenn jeder dritte oder vierte Schlag stärker ist als die anderen. In dieser Weise regelmäßig gliedernd ist freilich die verschiedene Dynamik als Accent schon ein entschiedenes Kunstelement, auch die künstlichen Hemmungen und Beschleunigungen der allgemeinen zu Grunde liegenden Bewegungsart durch Zusammenziehung mehrerer Takteinheiten zu Noten längerer Geltung oder durch

Auflösung anderer in kleinere Notenwerthe — durch Punktirungen, Pausen u. s. w. — sind auf die verschiedene Dynamik zu beziehen, gehören aber erst recht nicht mehr in das Gebiet der elementaren Wirkung, wenn sie auch selbstverständlich als Modificationen derselben anzusehen sind. Sofern dieselben nicht willkürlich und ordnungslos geschehen, sondern eine gewisse Regelmäßigkeit aufweisen, werden wir sie als Gestaltungen des elementaren Materials durch ästhetische Principien wiederfinden. Dagegen ist allerdings der verschiedenen Dynamik an sich eine elementare Wirkung zuzuschreiben, welche der der verschiedenen Bewegungsgeschwindigkeit ganz ähnlich ist, sofern die größere Klangstärke als größere Kraft, als ein Wachsen, Schwellen, und umgekehrt die geringere Klangstärke als ein Schwinden empfunden wird.

Neben der elementaren Wirkung des Rhythmus nannten wir die elementare Wirkung der Melodie als elementaren Factor des musikalischen Eindrucks. Die Melodie als wohlgeordnete Reihe von Tönen verschiedener Tonhöhe und verschiedener Dauer ist freilich kein elementarer Factor, sondern sogar, wenn wir von der Mehrstimmigkeit absehen, ein vollständiges Kunstwerk. Das Elementare in der Melodie ist eben das, was sie ohne die rhythmische Ordnung und ohne die harmonische Beziehung der Töne nicht ist, d. h. die nackte Veränderung der Tonhöhe.

Da gilt es denn wiederum ein Factum unseres Empfindens zu constatiren, freilich ohne den Versuch einer Erklärung. Denn wenn es auch ungefähr eine Mitte giebt, jenseit deren die Töne uns hoch oder tief erscheinen, welche Mitte im allgemeinen mit der Mitte der für uns überhaupt wahrnehmbaren Töne zusammenfallen, im besonderen aber der Mitte der für ein Instrument oder eine Singstimme erreichbaren Töne entsprechen wird, so giebt es doch keine Erklärung für die Empfindung der Höhe und Tiefe selbst. Daß dieselbe von der langsameren oder schnelleren Schwingungsfolge abhängt, ist bekannt; in der Empfindung der Tonhöhe ist jedoch von dieser Beziehung nichts zu spüren. Selbst die häufig ausgesprochene Bemerkung, daß die tieferen Töne uns schwerer, massiger, plumper erscheinen als die leichten, beweglichen, hohen, ist nur mit Reserve zu bestätigen; denn staccato vorgetragene schnelle Bassfiguren im *pianissimo* haben ganz bestimmt nichts Schwerfälliges und dürften an Flüchtigkeit und gespensterhafter Körperlosigkeit mit den höchsten Flöten- oder Violinfiguren rivalisiren. Doch ist allerdings im allgemeinen zu constatiren, daß hohe Töne beweglicher erscheinen, tiefe dagegen lastender. Unzweifelhaft erscheinen uns die sogenannten hohen Töne heller, die tiefen dunkler, und der Uebergang aus den dunkleren in die helleren und umgekehrt erscheint als ein Steigen und Fallen. Der Wechsel der Tonhöhe bringt also eine elementare, durch keine Reflexion hinwegzuschaffende Wirkung hervor, welche sich etwa einem Emporziehen

Grenzboten III. 1880.

und Herablassen vergleichen läßt. Der langausgehaltene Ton erscheint als Stillstand dieser Bewegung, als Ruhepunkt.

Ueberblicken wir die elementaren Factoren, so finden wir in dreifacher Weise den Gegensatz von positiver und negativer Bewegungsart vertreten, nämlich als Beschleunigung und Verlangsamung, als Schwellen und Schwinden und als Steigen und Fallen. Es leuchtet ein, daß durch diese Wirkungen auf unser Empfinden die Musik die Seele ganz ähnlich bewegen muß, wie Affecte sie bewegen, daß daher der Verlauf eines Musikstückes den Eindruck eines feelischen Geschehens machen kann, vorausgesetzt, daß ästhetische Principien in jenen elementaren Bewegungsacten zur Geltung kommen und das Geschehene zu einem nach natürlichen Gesetzen Verlaufenden machen. Jedenfalls geben die elementaren Factoren die Erklärung für die Möglichkeit, die Musik in der Verbindung mit dem Worte zur Interpretation der Gefühlsvorgänge zu machen; die Darstellungsfähigkeit der Musik liegt also direct in der Wirkung der elementaren Factoren. Die chromatischen Scalen, die rauschenden Violinfiguren mit reichlicher Benutzung fremder Durchgangstöne, die schroffen Wechsel der Dynamik, die oft genug harmonisch undefinirbaren Säufeleien, welche die moderne illustrirende Musik so reichlich verbraucht, rechnen durchaus mit jenen elementaren Wirkungen, und es ist keine thörichte Prüderie, wenn die Formalisten jene Mittel in gewissem Grade perhorresciren, wenigstens vor ihrem häufigen Gebrauche warnen. Die chromatische Scala steht in der That, wo sie in schnellem Tempo zur Verwendung kommt, der stetigen Veränderung der Tonhöhe sehr nahe und kann oft ohne merklichen Unterschied in der Wirkung durch dieselbe ersetzt werden; als Beispiel sei nur der „Fliegende Holländer“ genannt, wo die häufigen chromatischen Bassfiguren, welche ohne Frage den die See aufwühlenden Sturm malen sollen, ebensogut durch einfaches Hinaufgleiten eines Fingers auf der Saite hervorgebracht werden können, wie durch eine die Halbtöne trennende Applikatur. Dergleichen ist durchaus naturalistisch. Dagegen findet der ästhetische Genuß, den die Formalisten vom musikalischen Kunstwerk haben, erst seine Erklärung durch die Principien der Formgebung selbst.

Was ist nun aber musikalische Form? welches sind die ästhetischen Principien, von denen durchdrungen die elementaren Wirkungsmittel zur Crystallisation gebracht werden? — Wir deuteten schon vorher darauf hin, daß die Melodie als geordnete Reihe harmonisch bezogener Töne ein fertiges Kunstwerk sei. Es handelt sich darum, festzustellen, was unter dieser harmonischen Bezogenheit zu verstehen ist.

Man ist gewohnt, die Harmonie in einer Reihe mit dem Rhythmus und der Melodie zu nennen. Doch ist diese Zusammenstellung nicht ganz unbedenklich, sobald man Rhythmus und Melodie in dem eben entwickelten Sinne elementarer

Factoren faßt, was freilich gewöhnlich nicht geschieht. Die Harmonie ist kein elementarer Factor, die Wirkung selbst des einzelnen Accordes können wir nicht als eine elementare bezeichnen; die resultirende Empfindung der Consonanz oder Dissonanz setzt einen Vergleichungsact voraus, dem ähnlich, welcher eine Tonfolge gefällig oder widersinnig findet. Bei näherer Betrachtung stellt sich heraus, daß in der That ganz dieselben Principien für Tonfolgen wie für Zusammenklänge maßgebend sind. Sofern die Melodie etwas anderes ist als bloße Veränderung der Tonhöhe, sofern sie Steigung und Fall durchaus nur stufenweise geschehen läßt, d. h. die Verhältnisse einer diatonischen Tonleiter innehält, ist sie nicht mehr nur sie selbst, sondern ist bereits von dem Princip der Harmonie durchdrungen. Moritz Hauptmann sagt in seiner „Natur der Harmonik und Metrik“: Die melodische Folge als Zusammenklang gesetzt, ist Dissonanz und setzt damit die Melodie bereits voraus als Folge harmonisch bezogener Töne. Wir können daher umgekehrt auch sagen: die Harmonie in ein Nacheinander ihrer Elemente zerlegt, ist musikalische Melodie. So führt die Harmonie direct über zur Musik als Kunst, aber doch nur, indem sie das rohe Material des elementaren Factors der Melodik für die Kunst verwendbar gestaltet und sozusagen behauene Steine aus der formlosen Masse bildet. Die Harmonie selbst ist trotzdem noch immer kein Kunstprincip, vielmehr von der Natur als Mittelglied für den Uebergang zu künstlerischer Gestaltung gegeben.

Das Wesen der Harmonik erklärt sich aus gewissen akustischen Phänomenen, aus gewissen innigen Wechselbeziehungen zwischen der Natur der tönenden Körper und der Construction des die Töne auffassenden menschlichen Gehörorgans. Bekanntlich sind diese Phänomene das der Obertöne und das der Combinationstöne. Die Auffassung von Tönen im Sinne von Klängen, welche sich durch die Zusammensetzung des einzelnen Klanges aus der Reihe der Obertöne erklärt, ist die erste logisch-kritische Thätigkeit unseres Geistes beim Musikhören oder Musikschaffen. Sie ist daher der eigentliche Anfang der Kunst. Denn nun beginnt die Verkettung der Beziehungen — die verschiedenen Klänge, welche nacheinander oder gleichzeitig vertreten sind, werden wieder ebenso wie die einzelnen Töne auf einander bezogen und treten zu Klanggruppen zusammen, die ebenso ihre einheitliche Beziehung zu einem mittleren Klange, der Tonika, finden, wie die Töne desselben Klanges zum Klanghauptide. Wir erhalten daher über dem Begriffe der Consonanz den weiteren der Tonalität. Die Tonfolge wie der Zusammenklang kann nicht willkürlich sein, ohne zu mißfallen, die innere Einheit in der Verschiedenheit, welche zuerst als consonanter Accord und ausgeprägte Tonart auftritt, macht also in der That aus den rohen Elementen der Tonhöhenveränderung brauchbares Material für die Bildungen der Kunst. Die Natur weist durch die harmonischen Phänomene direct auf die Wege zur

musikalischen Formgebung hin. Sehen wir nun zu, wie sich allein durch die wechselnde Geltendmachung der Principien der Einheit und der Mannigfaltigkeit gleichsam von selbst die Bildungsgesetze für das musikalische Kunstwerk ergeben.

Zunächst wird die Tonfolge oder Accordfolge durch Aufhebung der Willkürlichkeit, durch die Bedingung der Uebersichtlichkeit und des inneren Zusammenhangs zum organischen Bilden, zum Werden, Wachsen. Als solches erscheint schon die Harmonieverkettung, wenn aus einem Duraccorde der Duraccord seiner Quinte gleichsam herauswächst, oder wenn er unter sich Wurzeln treibt in den Duraccord seiner Unterquint. Weiterhin haben wir aber noch deutlicher das Bild des organischen Wachsens in der musikalischen Themenbildung aus rhythmisch-melodischen Motiven; wie der Halm immer neue Glieder emportreibt, so schießt Motiv an Motiv, sei es, daß dasselbe Motiv in anderer Tonlage wiederholt wird, oder daß ein anderes dazwischen tritt, immer die Einheit in der Mannigfaltigkeit wachend. Die Themenbildung wird zur musikalischen Steigerung, wenn die Motive in höhere Tonlage sich hinaufarbeiten, oder wenn sie rhythmisch lebendiger gestaltet oder harmonisch pikanter gewürzt werden, ohne doch ihren melodisch-rhythmischen Grundcharakter zu verändern. Schon die dynamische Steigerung allein, sei es durch stärkeres Spiel derselben Instrumente oder durch Vermehrung der Zahl der Instrumente, auf der Orgel durch Anziehen kräftigerer Register oder Uebergang auf ein Manual mit stärkeren Stimmen, auf dem Clavier durch vollgriffigeres Spiel, vermag diesen Eindruck hervorzubringen.

Am gewordenen, d. h. von dem in der Erinnerung sich aus dem Nacheinander allmählich zum Miteinander aufbauenden Tonstücke erscheint Einheit in der Mannigfaltigkeit als Symmetrie, nämlich als Parallelität rhythmischer Glieder, als Wiederkehr von Themen, als pyramidale Gipfelung der Melodie, als Wiederkehr der Tonarten, überhaupt als Ebenmaß in der ganzen Anlage.

Aber es kann auch die Verschiedenheit sich hervortretend geltend machen gegenüber der Einheit, so daß das Princip des Contrastes zur Erscheinung kommt, welcher, sofern er nicht Disparates, sondern Disjunctes einander gegenüberstellt, einer höheren Einheitsbeziehung nicht entbehrt. Der Contrast erscheint zuerst in der einfachen Ton- oder Accordfolge als Auftreten eines anderen Klanges, weiter als Wechsel der Tonart, als Auftreten eines zweiten, vom ersten in Tonart, Rhythmik und Dynamik unterschiedenen Themas, in der Fuge als der dem Führer gegenüber tretende Gefährte, in der Doppelfuge als zweites Subject, für größere mehrsäßige Formen als ein ganz anders angelegter zweiter Satz u. s. w. Auch die Pause kann als künstlerisches Wirkungsmittel contrastirend zur Verwendung kommen.

Das Aufeinanderplagen der Gegensätze, der Kampf der contrastirenden

Elemente im Miteinander wird zum Conflict, zunächst in der Dissonanz als Widerspruch zugleich vertretener Klänge gegen einander, im Sonatensatz als Durchführungstheil, der die Themen zerstückt und die Motive durch einander wirft, als theilweise oder gänzliche Verkoppelung der beiden contrastirenden Themen, oder auch nur durch Uebergang der rhythmischen Eigenthümlichkeit des einen in das harmonische Beiwerk des anderen, als Auftreten des Hauptthemas in der Tonart der Nebenthemas, und was sonst dergleichen der Componist an geistreichen Combinationen ersinnen mag.

Der Conflict bedingt endlich die ästhetische Versöhnung, die letztmalige Geltendmachung des Princips der Einheit über dem der Mannigfaltigkeit. Dieselbe finden wir als Auflösung der Dissonanz, als Neugeburt der Themen aus den Wirren des Durchführungstheils, im Sonatensatze als schließendes Auftreten des zweiten Themas, welches wir als Contrast des ersten kennen lernten, in der Tonart des ersten Themas, überhaupt als breite endliche Festsetzung der Haupttonart, in den großen Formen als Uebereinstimmung des Schlusssatzes in Character und Tonart mit dem ersten Satze. Stand der erste Satz in einer Molltonart, so erscheint auch wohl der letzte Satz in der nächstverwandten gleichnamigen Durtonart, den Schleier, welcher über dem Moll liegt, hinwegziehend und dasselbe zum helleren, freundigeren Dur verklärend.

* * *

Die vorstehende Skizze der musikalischen Formgebung ist bei aller Kürze doch ziemlich erschöpfend; sie erklärt Klangfolge, Tonartenordnung, Themenbildung, Durchführung, Engführung und zwar einzig aus der Geltendmachung der Principien der Mannigfaltigkeit und der Einheit an den elementaren Wirkungsmitteln der Musik. Unzweifelhaft vermag die Musik, wenn sie in dieser Weise Kunstgestaltung gewonnen hat, nicht nur zu ergötzen, sondern auch zu ergreifen und zu erschüttern, ohne daß sie nachzuahmen, zu schildern, darzustellen brauchte; vielmehr kann sie ohne Beziehung zum Verlauf von Seelenzuständen oder gar äußeren, unsere Stimmung leitenden Ereignissen, nur nach den ihr gleichsam immanenten, jedenfalls sich für sie wie von selbst ergebenden Gesetzen die der Phantasie entsprungnen Keime zur gedeihlichen Entwicklung bringen, und wird dann mindestens um nichts tiefer zu stellen sein als jene einer andauernden Reflexion entsprungnen und durch den abwägenden Verstand weiter ausgebildeten Kunstformen, welche dem Verlauf eines Tonstückes ein gedankliches Programm unterlegen, welche die gesammte Musik zum — Symbol machen. In der Musik ist fogut wie in den bildenden Künsten die Symbolik eine Möglichkeit, aber nicht eine Nothwendigkeit; der vieldeutige Ausdruck eines sinnenden Menschenantlitzes gewinnt nicht an künstlerischem Werth, an Schön-

heit durch einen Namen, durch eine Unterschrift, ein Motto, so sehr es auch die Maler und Bildhauer lieben, ihren Werken Titel zu geben. Der Name wird vielmehr aus der reichen Fülle dessen, was das Bildniß für unser Empfinden und für unsere Phantasie sein kann, nur einen kleinen Theil herausgreifen, und es ist fraglich, ob nicht häufig ein vortreffliches Bild durch einen unglücklich gewählten Titel seiner Wirkung theilweise oder ganz verlustig geht. Gerade so kann eine Musik von undefinirbarem Stimmungsgehalt, die ohne Titel vorzüglich wirkt, durch ein untergelegtes Programm als vollständig verfehlt, als geradezu lächerlich erscheinen. Die moderne Sucht, auch dem kleinsten Clavierstück wenigstens einen Namen zu geben, hat schon manche Composition zur Farce gemacht, die eigentlich recht gute Musik ist. Freilich wird ja alle Musik, sicher die beste, einer Stimmung des Componisten entsprungen sein und diese ausprägen; andererseits ist es unvermeidlich, daß die Stimmung, welche das Stück geschaffen, oder die in ihm lebt, den Hörer erfaßt und sich ihm mittheilt; besonders werden diejenigen Compositionen, welche nicht reflectirend ein Programm illustriren, sondern gleichsam ganz frei aus dem Herzen herauswachsen, am sichersten den Hörer in jeder Stimmung empfänglich finden, und das unschuldige Spiel des gegenstandslosen Affectes wird am sichersten seine Seele läutern, seine Stimmung mildern, also lösend, heilend wirken. Das ist ja das Herrliche an der Kunst, daß sogar die Werke ihre Schöpfer selbst erheben und daß die Klage, welche sein gequältes Herz in Tönen ausströmt, durch die schöne Form, welche sie gewonnen, wie lindernder Balsam ihn erquickt, ihn tröstet. Die Beziehung zur Erscheinungswelt, welcher seine Schöpfung entsprang, geht sogar für den Künstler selbst verloren, seine Stimmung verallgemeinert sich durch ihre Ergießung in die Formen des musikalischen Kunstwerkes, und es ist eine Art Hyänenarbeit, welche die Analytiker mit innigem Behagen betreiben, wenn sie die Wurzeln des Kunstwerkes bis in die Seele des Componisten hinein verfolgen und sich an dem Erdklumpen erfreuen, aus dem die Blume ihren Lebenssaft gesogen.

Associative Momente gefallen sich freilich gern und schnell, meist unbemerkt, zum Genuß des musikalischen Kunstwerkes; derselbe ist dann dem Genuße zu vergleichen, den das Landschaftsbild oder auch die Landschaft selbst, die Naturbetrachtung gewährt. Eine schöne Landschaft, sei es auf dem Bilde oder in der Natur, hat gewiß Stimmung, d. h. sie ist gerade so gut im Stande, durch ihre Formen und Farben Stimmung zu erwecken wie die Musik, aber niemand wird es einfallen, ein Gemälde, das nichts sein will als ein Stück Natur, zu verdammen. Es ist nicht nöthig, daß das fallende Laub, der rieselnde Bach an die Vergänglichkeit gemahnen und dadurch unsere Wehmuth erwecken, wenn dies auch oft genug geschehen mag; ebensowenig ist die Wirkung der blühenden

hellen Sommerlandschaft auf die Association des Gedankens an die strotzende Fülle der sommerlichen Vegetation zurückzuführen. Wäre dies nothwendig, so könnte eine Winterlandschaft nur einen traurigen oder beängstigenden Eindruck machen, da das Leben in Bande geschlagen ist und alle Vegetation stockt. Es verhält sich aber ganz anders. Nicht jene Reflexionen bedingen den Eindruck der Landschaft, sondern ihre Formen, ihre Gestaltung selbst in ihrer Besonderheit ohne Rückblick auf das Gewesene, ohne Vorblick auf das Kommende, nicht was die Landschaft bedeutet, sondern was sie in ihrer Totalität wie in ihren Einzelheiten ist. Jeder Baum, jede Blume darin wirkt auf uns ein und trägt ihren Theil bei zu der träumerischen Stimmung, die der Naturgenuß erweckt; weit entfernt davon über das, was wir sehen, zu reflectiren, werden wir vielleicht mit unseren Gedanken in ganz heterogene Gebiete schweifen, während von der Landschaft nur etwas wie die Beleuchtung als ein milder Reflex in unsere Seele fällt. Trotzdem würden wir uns selbst belügen, wollten wir uns vorreden, die Beschaffenheit der Landschaft wäre gleichgiltig für unsere Stimmung. Voge giebt in seiner „Geschichte der Aesthetik“, in der Kritik von Herders „Kalligone“ eine feine Darstellung unseres Empfindens beim anschauenden Naturgenuß; er sagt: „Nicht nur in die Lebensgefühle dessen dringen wir ein, was an Art und Wesen uns nahe steht, in den fröhlichen Flug des Vogels oder die zierliche Beweglichkeit der Gazelle; wir ziehen nicht nur die Fühlfäden unseres Geistes auf das kleinste zusammen, um das engbegrenzte Dasein eines Muschelthieres mitzuträumen und den einförmigen Genuß seiner Oeffnungen und Schließungen; wir dehnen uns nicht nur mitschwellend in die schlanken Formen des Baumes aus, dessen feine Zweige die Luft anmuthigen Schwebens und Beugens beseelt; mit einer ahnungsvollen Kraft der Deutung vielmehr, die alle bestimmte Erinnerung an unsere eigene Gestaltung entbehren kann, vermögen wir selbst die fremdesten Formen einer Curve, eines regelmäßigen Vielecks, irgend einer systematischen Vertheilung von Punkten als eine Art der Organisation oder als einen Schauplatz aufzufassen, worin mit namenlosen Kräften sich hin- und herzubewegen uns als ein nachfühlbares charakteristisches Glück erscheint. Und so wirken denn alle nämlichen Gebilde auf uns, sofern sie Symbole eines von uns erlebbaren eigenthümlichen Wohls oder Wehes sind.“ Dieser anschauende Genuß der Gestaltungen der Erscheinungswelt, welche in der That in ganz ähnlicher Weise durch elementare Factoren zu Gegenbildern unseres Ich werden, wie wir die elementaren Factoren in der Musik zu Gleichnissen unseres Seelenlebens werden sahen, hat sein vollständiges Analogon im Genuß der musikalischen Kunstwerke. So gewiß der Gesang der Vögel, das Säuseln des Windes, das Rauschen des Wasserfalles, das Klappern der Mühle, das Stampfen des Kupferhammers uns in eine träumende Stim-

nung versehen kann, deren Grundcharacter durch die Einförmigkeit jener Laute, durch die regelmäßigen Pulschläge jener Lebensäußerungen bedingt ist, ohne daß irgend welche Associationen nothwendig hinzukommen müßten, um den Eindruck zu dem zu machen, was er ist, etwa die Vorstellung der lustigen, gefiederten Säger und ihrer kleinen Neckereien, oder die der geschäftigen großen Welt, der ländlichen Einsamkeit oder gar des eisernen Ganges des Weltgefüges — ebenso sicher wird sich das reichere Leben eines Musikstückes durchleben lassen, ohne jede Association, wenigstens ohne jede, welche den Eindruck wesentlich bestimmen müßte. Vielfach bildet man sich wohl ein, daß gewisse musikalische Bildungen mit Nothwendigkeit die Erinnerung an die Erscheinungswelt wachrufen, welche doch eine derartige Wirkung nur facultativ haben, wenn ein Programm oder die Scene darauf hinweist, z. B. daß jene vielbeliebten säuselnden Figuren der Streichinstrumente, als deren neuestes Beispiel wir die Instrumentalstelle in Wagners „Siegfried“ vor dem Gesange des Waldbvögels nennen wollen, nothwendig die Vorstellung des in den Blättern säuselnden Windes hervorrufen. Das ist ein Irrthum; vielmehr bringen jene Klangwirkungen nur eine ähnliche Stimmung hervor wie auch das Säuseln des Windes in der Waldesstille hervorbringen kann. Wenn wir bei dem einen uns des anderen erinnern, so ist das der Effect einer Gewöhnung, welche wir dem Theater und der Liedcomposition verdanken. In diesen Fällen hat die musikalische Gestaltung eine symbolische Bedeutung gewonnen, die zum Theil sogar conventionell ist, etwa wie uns die langsamen Accordfolgen des Chorals auch ohne Text auf die Kirche hinweisen. Derartige Beispiele stehen nicht vereinzelt da, es entstände sogar die Gefahr, daß die Musik sich im großen Maßstabe in solche symbolische Darstellungen verläre, wenn nicht der wechselnde Geschmack und die fortschreitende Ausbildung der Darstellungsmittel dafür sorgte, daß eine neue Zeit immer die usuellen Symbole der alten über Bord wirft.

Die Nothwendigkeit der Hervorrufung bestimmter Associationen durch rein musikalische Mittel bestreiten wir also durchaus, wenn wir auch der Musik die Fähigkeit zuerkennen, nicht nur bestimmte Stimmungen zu erwecken, sondern sogar Gefühlsvorgänge durch die Nachahmung der Dynamik der Affecte zu schildern, ja selbst äußere Ereignisse zu illustriren, sobald unsere Vorstellung durch das begleitende Wort im Gesange, durch die Scene in der Oper in bestimmter Weise angeregt wird. Die allgemeinen Fähigkeiten der Musik werden dann concret zu Illustrationen. Die Frage bleibt nur, ob die Wirkung der Kunst und ihre Leistung dann eine gesteigerte ist, wenn sie den concreten Fall illustriert, wenn aus der unendlichen Fülle von seelischen Erlebnissen, welche die Musik durch ihre Bewegungsformen darstellen kann, ein einzelner concreter Fall durch die gegebenen Beziehungen zur Erscheinungswelt herausgenommen ist, oder

wenn sie uns aus der Erscheinungswelt in die Welt der schaffenden Kräfte selbst einführt. Wir meinen: in letzterem Falle. Doch wird die Frage wohl ewig die beiden einander widersprechenden Antworten finden.

Bromberg.

H. Riemann.

Vom deutschen Unterrichte und von deutscher Bildung.

(Schluß.)

Mancherlei Uebelstände, über die wir uns hier nicht verbreiten können, unter anderen die Zeitrichtung mit ihrem Cultus des bloßen Wissens und der damit wohl in Zusammenhang stehenden Schuldressur mögen es verschuldet haben, daß im allgemeinen in der Methode des alt- und fremdsprachlichen grammatischen Unterrichts — wo überhaupt von einer solchen die Rede sein kann — noch so wenig ein Grundsatz zur Anerkennung hat gelangen können, durch den der vielfach erstarrte Betrieb wenigstens der alten (in dem Falle wirklich „todten“) Sprachen neues Leben gewinnen könnte, der Satz nämlich, daß den Schülern nichts gelehrt werde, was sie aus sich selber finden können. Daß mancher junge, noch unerfahrene Lehrer, dem man auf dem Gymnasium ja meist diese harte Nuß des Elementarunterrichts zu knacken giebt, in einer freieren Bewegung und einem pädagogisch vernünftigeren Verfahren durch die Macht der Tradition und mancherlei äußere Rücksichten gehemmt ist und gradezu dahin gedrängt wird, durch Drillen und Einpauken sich seinen Ruf als tüchtiger Pädagog zu erringen, ist eine männiglich bekannte, deshalb aber nicht minder traurige Thatsache. Es soll nicht bezweifelt werden, daß durch eine gewisse didaktische Routine gar viele Lehrer es heutzutage zu Erfolgen bringen, die sie in den Augen „strammer“ Directoren als künftige Meister von der Schule erscheinen lassen, solcher Directoren, die auf einen soliden Fonds an positiven Kenntnissen etwas halten, der zumeist darin besteht, daß alles wie am Schnürchen gewußt wird, oder, um mit Hildebrand zu reden, daß „das Gewußte aus dem Vorrathe wie blindlings herausgeholt wird oder gleichsam von selber an einander hängend herausfällt.“ Es mag auch zugegeben werden, daß ein kleiner Sextaner und Quintaner — höher hinauf zu greifen hüten wir uns — mit Lust und Freude seine lateinischen Vokabeln u. s. w. lernt, ohne sich weiter viel dabei zu denken — was reizt nicht die Lernlust, die Eroberungslust solch wissensstolzer Bürschchen! Wieviel aber damit an wirklicher Bildung gewonnen wird, die nicht bloß dem Gedächtniß und dem allerdürftesten Verstandesleben zu Gute kommt, wieweit bei diesem ewigen Memoriren und den einseitigen Verstandesexercitien von einer allseitigen Förderung des inneren Lebens die Rede sein kann, auf diese Frage möchte die ehrliche Antwort wohl in einer Weise ausfallen, die den Aufwand an Zeit und Kräften auf beiden Seiten, bei Lehrer und Schüler, schwerlich gelohnt erscheinen ließe. Verdienst solcher Lehrmethode ist es gewiß nicht, wenn der jugendliche Geist noch so frisch und empfänglich für die Zukunft bleibt, wie er es Gott sei Dank im Ganzen immer noch ist; es geht eben nichts über die Unverwüstlichkeit jugendlicher Frische. Daß der simpelste Satz, um mit einem concreten Beispiele aufzuwarten, ein ganz elementares mensa est rotunda, sich als vortrefflicher, formal bildender Stoff eigne, wenn die Sache richtig und lebendig angefaßt und von einem weiten