



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Riemann, Hugo: Programmmusik, Tonmalerei und musikalischer
Kolorismus.

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

seiner zufälligen Lebensbedingungen hinaus. Aber ein Charakter kann er nur werden, wenn alle die Vorzüge und Schwächen, die als Erbstücke nationaler Entwicklung in ihm liegen, hindernd und fördernd, je nachdem, auf ihn wirkten und von seinem bewußten Willen zum Ausbau seines Lebensplans herbeigezogen wurden. Nur Charaktere aber können handeln, und wo es gilt, die Menschen zu unentwegtem Handeln für das Wohl ihres Geschlechts zu erziehen, ist es vorläufig bedenklich, sie vom nationalen Boden hinweg auf den wenig gefestigten eines allgemeinen Menschheitsideals zu stellen.

Nun ist es soviel des Tadelns und des Lobes so wenig geworden. Und doch liegt ein Lob, kräftiger als aller Tadel, in den Zeilen selbst, die wir jetzt beschließen. Was einen Menschen anregen kann, sich über das Höchste, was Kopf und Herz erfüllt, Rechenschaft abzulegen, das ist gewiß von tieferem Wert, als daß es durch Worte des Tadelns herabgesetzt werden könnte. Und so möge sich unser Buch nur Leser erwerben, so wird es ihm auch nicht an Freunden fehlen.

Trier.

G. Hartung.



Programmmusik, Tonmalerei und musikalischer Kolorismus.

Von Hugo Riemann.



ag der Himmel verhüten, daß jemand im Eifer des Dozirens über Nutzen, Berechtigung und Vorteil des Programms dem alten Glauben abschwören sollte mit dem Vorgeben, die himmlische Kunst sei nicht um ihrer selbst willen da, sie finde kein Genüge in sich, entzünde sich nicht am eignen Gottesfunken und habe nur Wert als Repräsentantin eines Gedankens, als Verstärkung des Wortes! Wenn zwischen einer solchen Versündigung an der Kunst und der gänzlichen Ablehnung des Programms gewählt werden müßte, dann wäre unbedingt vorzuziehen, eine ihrer reichsten Quellen eher verstiegen zu lassen, als durch Verleugnung ihres Bestehens durch eigene Kraft ihren Lebensnerv zerschneiden zu wollen. Das Gefühl inkarnirt sich in der reinen Musik, ohne wie es bei seinen übrigen Erscheinungsmomenten, bei den meisten Künsten und insbesondere bei denen des Wortes der Fall ist, seine Strahlen am Gedanken brechen, ohne notwendig sich mit ihm verbinden zu müssen. Wenn die Musik einen Vorzug vor den andern Mitteln besitzt und der Mensch durch sie die Eindrücke seiner Seele wiedergeben kann,

so hat sie diesen Vorzug jener höchsten Eigenschaft zu danken, jede innere Regung ohne Mithilfe der so mannichfachen und doch so beschränkten Formen des Verstandes mitteilen zu können, was diese schließlich doch nur ermöglichen, indem sie unsere Affekte bestätigen und beschreiben. Die volle Intensität der letzteren unmittelbar ausdrücken können sie nicht oder nur annähernd, weil sie gezwungen sind, es durch Bilder und Vergleiche zu thun. Die Musik dagegen giebt gleichzeitig Stärke und Ausdruck des Gefühls; sie ist verkörperte, faßbare Wesenheit des Geistes. . . . Das Gefühl selbst lebt und leuchtet in der Musik ohne bildliche Verkleidung, ohne vermittelnde That, ohne vermittelnden Gedanken. . . . Einzig in der Musik hebt das Lebendig gegenwärtige, ausstrahlende Gefühl den Bann auf, welcher mit den Leiden irdischer Dhyrnacht unsern Geist belastet.

Hier könnte ich abbrechen, den Namen des Autors dieser weisen und wahren Zeilen darunter schreiben und alles weitere dem Leser überlassen. Ich würde dann schon ungefähr das gethan haben, was ich thun will, nämlich einen Beitrag liefern zur Ausgleichung des Gegensatzes zwischen den Verfechtern der Programm- und denen der absoluten Musik. Ist doch gerade der Mann der Verfasser jener Worte, den man als den Vertreter der extremsten Richtung der Programm- und Musik anzusehen gewohnt ist — Franz List.*) Wenn ich dennoch diesen Aussprüchen des von seinen Anhängern ebenso glühend verehrten wie von seinen Feinden verunglimpften Meisters einige spezialisirende Gedanken nicht über die absolute, sondern über die darstellende Musik folgen lasse, so geschieht dies hauptsächlich, um die in der Überschrift genannten Begriffe, die vielfach konfundirt werden, schärfer zu unterscheiden und besonders den letzten bisher weniger beachteten dem Gemeinbewußtsein näherzurücken und ihn in die ästhetische Terminologie einzuführen.

Von jeher hat das Kolorit in der Musik fogut eine Rolle gespielt wie in der Malerei. Selbst in der unisonen, unbegleiteten Vokalmusik der urältesten Zeiten konnte es nicht unbeachtet bleiben, daß derselbe Gesang ganz anders klingt, wenn er von einer Baßstimme statt von einer Tenorstimme, oder wenn er von einer Frauenstimme statt von einer Männerstimme vorgetragen wird, ja daß die verschiedene Klangfarbe des tiefen und hohen Registers derselben Stimme dem Kolorit einen bedeutsamen Anteil an der Wirkung des Gesangsvortrags anweist. In neuester Zeit tritt aber die Verwertung des ästhetischen Eindrucks der Klangfarben in einer Weise in den Vordergrund, daß man berechtigt ist, vom Kolorismus als einer ausgeprägten Kunststrichtung unsrer Tage zu reden. Daß durch die damit bewirkte Verfeinerung des musikalischen Farbensinns und die erhöhte technische Beherrschung der Farbengebung der Kunst ein

*) Berlioz und seine Harold-Symphonie. Heft 35 und 36 der „Sammlung musikalischer Vorträge“ (Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1881). Abdruck aus dem 4. Bande der Gesammelten Schriften von Franz List (herausgegeben von L. Namann).

wesentlicher Fortschritt, ein wirklicher Zuwachs zu Teil werden muß, möchte wohl nur blinde Voreingenommenheit leugnen. Andererseits muß aber aufs ernstlichste vor der Gefahr des Kolorismus gewarnt werden: nur zu leicht wird über der schimmernden Hülle die Geringwertigkeit des Kerns übersehen, den sie birgt, nur zu leicht täuscht die glänzende Gewandung über die schlotterigen, kraft- und saftlosen Formen, die sie bekleidet. Ein künftiger neuer Klassizismus, der die Errungenschaften des Kolorismus assimiliert und absorbiert, wird erst den vollen Wert desselben offenbaren. Damit soll keineswegs geleugnet werden, daß die Gegenwart Kunstgebilde von tief ergreifender ästhetischer Wirkung hervorbringt; aber diese Wirkung beruht, wie man bei näherer Betrachtung kaum leugnen wird, vielfach auf der einseitigen Ausbeutung und meisterlichen Beherrschung eines einzelnen Darstellungsmittels, eben des Kolorits. Diese einseitige technische Meisterschaft ist aber ohne allen Zweifel als eine Art Virtuosität zu bezeichnen; beim Kolorismus in der Malerei ist man darüber längst im klaren — in der Musik scheint man es bisher noch nicht recht bedacht zu haben.

Um zunächst den Begriff des musikalischen Kolorismus durch ein lebendiges Beispiel zu illustrieren, sei an Brahms' „Rhapsodie“ (Fragment aus Goethes „Harzreise im Winter“) erinnert, die für Alt solo, Männerchor und Orchester geschrieben jedem, der sie gehört und verstanden, als ein Nachbild menschlichen Empfindens erinnerlich ist, wie es düstrier kaum gedacht werden kann. An dieser Wirkung hat die Wahl der Klangfarben einen sehr bedeutsamen Anteil, der elegische Klang der Solo=Altstimme, den nirgends der helle Klang des Soprans aufhebt, die gesättigte, aber gedämpfte Fülle der Männerstimmen, denen nur die tiefere Hälfte des Tongebietes zu Gebote steht, die auf tiefe Lagen beschränkte Behandlung der Streichinstrumente — ich denke, die düstere Stimmung ist allein schon durch diese Instrumentierung gegeben, und der Komponist hat mit dem übrigen halbe Arbeit. Daß ein Pfuscher trotz der raffiniertesten Wahl der Instrumente und Stimmcharaktere die Stimmung doch noch verfehlen könnte, soll nicht bestritten werden; es ist aber interessant, zu verfolgen, wie herrlich bei Brahms das Kolorit mithilft.

Dieses Rembrandtsche Hell dunkel ist jetzt sehr in der Mode; und wenn auch nicht jeder ein Rembrandt ist wie Brahms, so verfehlt doch die Anwendung des fahlen Lichtes allein schon nicht einen gewissen Effekt hervorzubringen, der bei den speziellen Freunden des Kolorismus Erfolg bedeutet. Was wir bei näherer Betrachtung in diesem Dämmerlichte zu erkennen vermögen, die Sujets dieser Tonbilder, sie sind oft herzlich unbedeutend, und doch — ein interessantes Werk! ein bedeutendes Werk! hören wir hier und dort und gerade von seiten derer, welche mit ihrem Urteil auf der Höhe der Zeit zu stehen scheinen, aussprechen. Und wahrhaftig, man kann ihnen nicht ganz Unrecht geben. Es ist auch interessant, zu sehen, was sich allein durch das Kolorit machen läßt. Ich will nicht weiter spezialisieren, kein Beispiel mehr anführen. Das Brahms'sche

Werk habe ich nur zur vorläufigen Erklärung des Begriffs erwähnt. Da es sich um eine Signatur unsrer Zeit handelt, um Hervorhebung einer herrschenden Richtung, so wird unschwer jedermann erkennen, wo der Kolorismus auf ihn wirkt, und wo die thematische Gestaltung. Denn das ist ja die Rehrseite der Medaille, daß die Koloristen, die Meister oder Jünger und Lehrlinge, welche dem Ideale origineller Farbengebung nachjagen, darüber die Hauptsache leicht aus dem Auge verlieren, die Erfindung prägnanter Themen, die sichere Zeichnung der Figuren, welche sie zu beleuchten haben.

Je nach dem in Bewegung gesetzten Apparat ist das Gebiet des Kolorismus ein beschränkteres oder weiteres; am weitesten dehnt es sich natürlich da aus, wo ein Ensemble vieler Instrumente zusammenwirkt, also in der Komposition für Orchester oder für Singstimmen oder Soloinstrumente mit Orchester. Die Kunst der Instrumentation im modernen Sinne ist nicht die des rechten Gebrauchs der Instrumente in Hinsicht auf ihren Tonumfang und ihre Technik, sondern die der rechten Ausnutzung ihrer eigenartigen Klangfarben, ja der verschiedenen Klangfarben ihrer einzelnen Register. Die Beschränkung auf ein oder wenige Instrumente zieht die Grenzen eng und weist dem Kolorismus besonders die Ausnutzung der Klangverschiedenheit der Register desselben Instrumentes zu. Bei der Orgel bedeutet das noch immer sehr viel, denn sie ist thatsächlich eine Kombination einer großen Anzahl von Blasinstrumenten verschiedener Klangfarbe; die Kunst der Registrirung ist die Kunst des Kolorirens. Vom dumpfen Ton der Hohlflöten oder dem ätherischen der Koline bis zum fast schreienden der Posamentstimme — welch ein Abstand! Dem Klavier ist durch die Verschiebung oder die allmählich veraltende Dämpfung, den Streichinstrumenten durch Aufsetzen der Sordinen, den Hörnern durch Stopfen die Anwendung wirklich verschiedener Klangfarben ermöglicht. Aber selbst ohne diese Veränderungen der natürlichen Töne der Instrumente hat der Kolorismus noch ein weites Feld. Es unterliegt keinem Zweifel, daß der einzelne Ton schon vermöge seiner Tonhöhe eine eigne ästhetische Qualität besitzt. Je höher oder je tiefer ein Ton ist, desto intensiver wirkt er durch seine absolute Tonhöhe; die geringste Charakteristik haben die Töne mittlerer Lage. Daß solchergestalt die Tonhöhe selbst als koloristisches Element wirkt, bewies uns bereits das Beispiel der Brahms'schen Rhapsodie. Hoch ist hell, tief ist dunkel. Man muß wohl die ästhetische Wirkung der absoluten Tonhöhe zurückführen auf die Wirkung von Steigen und Fallen der Tonhöhe: das hohe wirkt wie das gestiegene, das tiefe wie das gefallene, ähnlich, wie wenn von dem Niveau mittlerer Tonhöhe zum hohen erst emporgestiegen, zum tiefen erst hinabgestiegen wäre. Das gilt wieder für den besonderen Umfang jedes Instrumentes. Die höchsten Töne des Horns fallen in die Mittellage des gesammten Tongebietes, wirken aber ästhetisch nicht als mittlere, sondern als hohe; umgekehrt wirken die tiefsten Töne der Flöte, welche ebenfalls in die Mittellage reichen, als entschiedene tiefe Töne. Vielleicht spricht zur vollen Em-

pfindung dieser Wirkungen eine Kenntnis der Eigenart der Instrumente ein Wort mit; doch ist nicht zu leugnen, daß der Klang der tiefsten Flötentöne besonders dumpf, der der höchsten Hornöne besonders hell ist.

So kommen wir denn schließlich dahin, auch auf dem Klavier oder im Ensemble der Streichinstrumente von der Mitte des Gesamtumfangs eine nach beiden Seiten zu sich steigende Charakteristik der Höhenlage, d. h. ein entschieden koloristisches Element zu finden, und es darf uns nicht wundern, wenn wir in der jüngsten Strömung der tonrichterischen Thätigkeit einer besondern Vorliebe für die Ausbeutung der höchsten und tiefsten Tonlage begegnen. Nicht als ob das etwas absolut neues wäre; Beethoven, der so gern als der Stammvater der charakteristischen Tendenzen herangezogen wird, hat gelegentlich hervorragende Effekte erzielt durch das dumpfe Murren in den tiefsten Bassregionen oder das zarteste Weben im höchsten Diskant — aber erfunden hat er's so wenig, als er es etwa bereits zur Manier ausgebildet hat; es tritt bei ihm hervor als gelegentliche Bethätigung des univiersellen Genies auch nach dieser Richtung. Dagegen gehe man die Klavierwerke Liszts durch und frage sich, wie enorm das koloristische Element sich seit Beethoven fortentwickelt hat. Jetzt ist es Manier geworden, und der ruhige Gesang, die kraftvolle thematische Gestaltung in mittlerer Tonlage erscheint oft genug als Folie für die sichere Wirkung der Kontraste besonders hoher und besonders tiefer Tonlagen. Wer wollte dem Meister einen Vorwurf machen, der es verstand, durch wiederholte bewußte Verwendung diese eigentümlichen Wirkungsmittel ihrem Werte nach hervorzuheben? Für die koloristische Instrumentation des großen Orchesters wurde besonders Berlioz bahnbrechend, nachdem die bei Haydn und Beethoven bemerkbaren koloristischen Tendenzen bei den Epigonen ins Stocken geraten waren und ein mehr oder minder schablonenhafter Schematismus Platz gegriffen hatte; die Einführung neuer Instrumente, die Ausnutzung des vollen Umfangs und aller Nuancen der Tongebung der bisher gebräuchlichen behufs Gewinnung einer möglichsten Fülle verschiedener Klangfarben wurde von ihm — wohl zuerst — zum Prinzip erhoben und systematisch durchgeführt. Seit Berlioz und Liszt ist der Kolorismus Dogma, und Berlioz sowohl wie Liszt waren es auch, welche das koloristische Virtuositentum schufen und auf dem gefährlichen Wege vorangingen, auf eigentlich thematische Gestaltung mehr oder minder Verzicht zu leisten, wo sie durch originelles Kolorit dem genießenden Geiste Beschäftigung boten. Auf diesem Wege haben sich zahlreiche Nachahmer gefunden; es ist nicht nur das Programm, was die von den genannten ohne Zweifel genialen und schöpferischen Meistern inaugurierte Richtung kennzeichnet; gar viele jedwedes Programms, wenigstens jedes übergeschriebenen entbehrende Instrumentalwerke, besonders auch Kammermusikwerke, gehören ebenso unzweifelhaft der Berlioz-Lisztschen Richtung an, wie die symphonischen Dichtungen und Charakterstücke mit Titeln. Was sie als dieser Richtung angehörig kennzeichnet, ist eben jenes Ersetzen natürlicher thematischer Entwicklung, überhaupt

eigentlicher Themen, durch ein Spielen mit Wechsellern der Klangfarben, dessen innere Berechtigung man oft genug anzuzweifeln Ursache hat. Neben dem Wechsel hoher und tiefer Tonregionen, finsterner und heiterer Klänge, ist es der scharfe Wechsel der Dynamik und der Bewegungsart, was das Interesse beschäftigt. Das Donnern und Brausen auf der einen, das Wispern und Säuseln auf der andern Seite sind nicht mit Unrecht sprichwörtlich als karikierende Terminologie für diese Art von Musik, die wohl vortreffliche Klangwirkungen, aber keine eigentlichen Gedanken aufzuweisen hat. Man suche nicht dieses harte Urteil — dessen Schroffheit unerlässlich ist, wenn der Thatbestand einmal ernstlich klar gemacht werden soll — durch den Einwurf zu entkräften, daß der Begriff des Themas doch schließlich ein sehr vager sei, und daß Themen doch auf alle Fälle sich aus höheren und tieferen Tönen zusammensetzen und daß der Wechsel der Dynamik und der Bewegungsart integrierende Faktoren aller musikalischer Gestaltung seien; dermaßen steckt die Erforschung der Gesetze der Melodiebildung und des Aufbaus musikalischer Gedanken nicht mehr in den Kinderschuhen, daß man ernstlich hohles Passagenwerk und lärmende Arpeggien, zwischen denen wie Nasen winzige Motive ohne Lebenskraft auftauchen, für Themen ausgeben dürfte, würdig neben die Grundsäulen der Werke unsrer Klassiker und Romantiker oder wohl gar über dieselben gestellt zu werden. Es ist wahr, jene kurzen, seufzerartigen Motivchen, welche die Stelle singender zweiter Themen vertreten sollen, bringen an ihrer Stelle einen guten Effekt hervor, obgleich sie, aus dem Zusammenhange herausgerissen und neben ein Beethovensches oder Schumannsches Thema gestellt, nichtig und unfähig embryonal erscheinen — Keime, aus denen etwas werden könnte, die aber leider nicht zum Keimen kommen. Sener gute Effekt ist aber wie gesagt der der Nase in der Wüste, des Hafens nach dem Sturm; nachdem man genügend lange ruhelos hin- und hergeschleudert worden, dankt man dem Himmel für den Moment der Ruhe — eine Kontrastwirkung, weiter nichts. Diese Art zu komponiren ist billig, sie setzt nur eine, nicht gerade ohne Übung, aber doch ohne strenge Arbeit zu erwerbende Kenntnis der Effektmittel voraus, einige Routine im Mischen der Farben auf der Palette; diese Scheinkünstler, welche eine gestaltlose Phantasie als ein Kunstwerk hinstellen, das die Erzeugnisse einer hohen Blüteperiode wahrer Kunst in Schatten stellen soll, vermögen vielleicht nicht, ein schlichtes Lied mit einigem Geschick zu komponiren.

Vielleicht gehe ich zu weit — desto besser! dann möge man es als meine Absicht ansehen, durch Übertreibung die Gefahr des betretenen Weges desto abschreckender darzustellen. Ich gestehe aber, oft genug durchaus den geschilderten Eindruck empfangen zu haben durch Werke, welche von der Kritik (wer ist freilich die Kritik?) und von den Fanatikern der neudeutschen Richtung mit Begeisterung aufgenommen wurden.

Das Kolorit ist ein höchst schätzbares, ein unentbehrliches Wirkungsmittel der Kunst; aber es darf nicht Selbstzweck, nicht die glänzende Hülle des Nichts

werden. Das Kolorit als bewußte, zweckvolle Farbmischung ist zwar ein notwendiger Bestandteil der Detailausführung eines jeden Kunstwerkes; es gelangt aber zu erhöhter Bedeutung — ohne doch aber wirklich Selbstzweck zu werden — in der Tonmalerei. Diese ist alt. Schon die antike Welt kannte sie. Es ist uns überliefert, daß Saladas, der um 585 v. Chr. dem Solo-Flötenspiel Gleichberechtigung mit den andern Künsten bei den pythischen Preiskämpfen in Delphi verschaffte, den Nomos Pythios komponierte, welcher den Kampf Apollons mit dem Drachen Python ohne gesprochenen oder gesungenen Text rein musikalisch darstellte. Clement Jannequin stellte um 1550 in vierstimmigen Chansons eine Schlacht (*La bataille*), Vogelgesang (*Le chant des oiseaux*), eine Hirschjagd (*Chasse au cerf*), zweimal eine Hasenjagd (*Chasse au lièvre*), den Gesang der Lerche (*L'alouette*), der Nachtigall (*Le rossignol*) u. a. dar. Auch sein Zeitgenosse Matthias Herrmann lieferte ein musikalisches Schlachtgemälde (*Battaglia Taliana*) und Nicolaus Gombert, ein anderer berühmter Meister derselben Zeit, gab ähnliche charakteristische Stücke. Die Charakteristik dieser Werke beruhte aber mehr auf direkter Nachbildung von Naturlauten, und das Kolorit spielte nur eine untergeordnete Rolle. Weiter ging schon Drazio Vecchi, der in seiner *Veglie de Siena* (1604) geradezu Stimmungen zum Objekt seiner Komposition macht und z. B. *L'humor grave* (Ernst), *L'humor allegro* (Frohfinn), *L'humor dolente* (Trauer), *L'humor melancolico* (Trübsinn) u. d. darzustellen suchte. Während im sechzehnten Jahrhundert die Instrumente überwiegend als Ersatz oder als Verstärkungsmittel der Singstimmen betrachtet und behandelt wurden und die für Singstimmen geschriebenen Werke vielfach mit dem Zusatz erschienen: „für Singstimmen oder Instrumente aller Art,“ ja selbst ein Johannes Gabrieli (gestorben 1612) seinen Sonaten (1615 erschienen) noch die Anweisung gab: *per sonare con ogni sorte di instrumenti*, und man zur Ausführung vierstimmiger Stücke bald vier Posauern bald vier Hornharte oder vier Streichinstrumente u. nahm, eine eigentliche Instrumentalmusik aber nur für Laute, Klavier und Orgel sich zu entwickeln begann, finden wir zuerst in den musikdramatischen Versuchen der Florentiner leise Ansätze zur charakteristischen Verwendung der Klangfarben der Instrumente und bei Monteverde bereits eine durchgeführte bewußte Verwertung des neuen Elements. Orpheus (im *Orfeo*, 1608) klagt unter Begleitung von Bassviolen, der Gesang Plutos wird dagegen durch vier Posauern verstärkt, der Chor der Geister durch zwei kleine Positive (Orgeln mit Flötenstimmen). Die italienischen Nachfolger Monteverdes nivellierten den Gebrauch der Orchesterinstrumente wieder durch fast ausschließliche stereotype Beschränkung auf die Streichinstrumente; in der neapolitanischen Schule (Scarlatti, Durante u.) wurde der *bel canto*, der verzierte Gesang bald derart Hauptsache, daß das Instrumentale mehr und mehr wieder in der Hintergrund trat und selbst die rein instrumentalen Nummern (Symphonien und Ritornelle) sich vom Vokalsatz nicht zu emanzipieren vermochten. Erst in dem Franzosen Rameau

(1682—1764) erstand wieder ein Förderer der Kunst der Instrumentation und ein zum Teil sehr kühn wagender Tonmaler. Um dieselbe Zeit (in der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts) breiteten die beiden Tonriesen Händel und Bach ihren Ruhm aus; wie alle großen Genies nutzten diese alle Darstellungsmittel der Kunst und wurden so auch hervorragende Förderer des instrumentalen und vokalen Kolorismus. So gelangte bereits ein stattliches Erbe auf Haydn, Mozart und Beethoven, das sogleich durch den ersten derselben außerordentlich erweitert wurde, indem dieser das Zusammenspiel der Orchesterinstrumente zu einem Dialog charakteristisch unterschiedener Individuen umgestaltete. Doch blieb immer noch ein weiter Sprung selbst von Beethoven bis zu Berlioz und Liszt. Die Fähigkeit der Musik, die Wirkung des Wortes und der Handlung intensiver zu gestalten durch direkte Übermittlung der Empfindungen der Beteiligten an die Zuhörer, hatte die Kunstgattung der Oper und des Oratoriums zu hoher Bedeutung entwickelt; die Musik hatte dabei gelernt, sich dem äußern Gang der Handlung derart anzuschmiegen, daß sie mit Recht als illustrierend bezeichnet werden muß und der Gedanke schließlich kommen mußte, durch die Musik allein eine ganze Handlung darstellen zu wollen. Wir sehen ja, daß schon die alten Griechen einmal so weit gekommen waren. Welch ein Abstand mag freilich bestehen zwischen Liszts Faustsymphonie oder Berlioz' Symphonie phantastique und der pythischen Weise des Sakadas, die uns leider nicht erhalten ist. Der Zweck, das Hauptprinzip ist dasselbe, aber zwei Jahrtausende und vier ganz besonders schnellschreitende Jahrhunderte (von 1485 bis heute) haben die Darstellungsmittel der Kunst enorm vervielfältigt. Ob nicht die Fähigkeit unserer Seele, die Intentionen der Komponisten zu verstehen, sich rückwärts statt vorwärts entwickelt hat, ist freilich eine andre Frage. Es ist noch nicht so gar lange her, daß ein vermindeter Septimenakkord zum Ausdruck des tiefsten Seelenschmerzes hinreichte; wer weiß, ob uns nicht heute der Kampf Apollons mit dem Drachen als eine monotone Psalmodie oder lustige Tanzweise erscheinen würde?

Hanslick*) leugnet kategorisch die Fähigkeit der Musik, etwas darzustellen. Daß er darin etwas zu weit gegangen, dürfte allein schon aus dem Umstande zur Genüge hervorgehen, daß die Musik, welche etwas darstellen soll, nicht ein vorübergehendes Experiment der neuesten Zeit, sondern ein von jeher mehr oder minder kultivirter Kunstzweig ist. Denn daß z. B. ein Tonstück, das den Gesang der Vögel nachahmt, diesen selbst vorstellt oder darstellt, nicht aber etwa seinen Eindruck auf den Menschen, bedarf wohl keines Nachweises. Eine andre Frage ist es, wie weit die Darstellungsfähigkeit der Musik reicht und ob sie wirklich vermag, einem detaillirten Programm gerecht zu werden? Daß es nicht spezielle Aufgabe der Musik ist, etwas darzustellen, habe ich bereits früher einmal in diesen Blättern nachgewiesen**); übrigens hat der Mann, welcher für

*) Vom Musikalisch-Schönen (1854, 6. Aufl. 1881).

***) Das formale Element in der Musik. Grenzboten 1880, III. Quartal, S. 288 ff.

die Gegner dieser Ansicht die höchste Autorität ist, in dem an die Spitze dieser Zeilen gesetzten Ausspruche sein gleichlautendes Votum deutlich genug formulirt.

Hanslick nennt unter den Beispielen, die er in seinem epochemachenden Buche für die Tonmalerei giebt, das Fallen der Schneeflocken und bemerkt dazu, daß man dasselbe musikalisch nur dadurch malen könne, daß man analoge, dem durch dieses Phänomen hervorgebrachten Gesichtseindrucke dynamisch verwandte Gehörseindrücke hervorrufe. Er konstatirt dafür ein Vikariren des einen Sinnes für den andern. Diese Bemerkung ist äußerst fein und bisher zu wenig ausgeführt worden, auch von Hanslick selbst. Nicht nur der zuckende Blick, das Flattern der Vögel und ähnliche Erscheinungen, welche nicht selbst Gehörseindrücke von hinreichender Stärke hervorbringen, um durch stilisirte Nachahmung dieser für die Musik verwertbar zu werden, nein selbst Erscheinungen wie das Rauschen des Meeres, das Fallen eines Gegenstandes, der erst beim Aufschlagen ein Geräusch hervorbringt und viele andre nehmen die Nachbildung des Gesichtsbildes zu Hilfe. Das ist in der That gar nichts wunderbares, besonders für die Musik ohne Scene, die von rechts wegen mit geschlossenen Augen angehört werden müßte. Der Vikariren beschränkt sich nicht allein auf Ohr für Auge; auch für den Tastsinn kann das Ohr eintreten; ich erinnere nur an Berlinens: „Fühlst du, wie es klopft hier?“ wo das nachgeahmte Pochen des Herzens doch ohne Zweifel die Wirkung auf Mascettos Hand versinnlicht. Wagner geht noch weiter und malt den Duft des Glieders, der eigenartig die Sinne berauscht; oder sollen wir leugnen, daß hier das Ohr für die Nase eintritt? Beispiele für die Geschmackswirkung sind mir zwar nicht bekannt, aber wer will sagen, daß sie unmöglich seien? Angenommen, in einer humoristischen Gesangskomposition soll die Wirkung des sauren und süßen Weines zum Ausdruck kommen — würde ein geschickter Tonsetzer auch nur einen Augenblick verlegen sein um die Ausprägung des Unterschiedes von sauer und süß? Das scheinbar Abstruse der Behauptung verliert sich bei näherem Nachdenken gänzlich.

Jede musikalische Nachahmung ist nicht nackte Nachahmung, sondern stilisirte. Wie das zu verstehen sei, müssen wir genauer präzisiren. Das Heulen des Windes ist eine reine Gehörerscheinung und kann durch musikalische Instrumente bis zur völligen Illusion nachgeahmt werden; die Kunst wird es aber vorziehen, die stetige Tonhöhenveränderung durch die stufenweise zu erzeugen, d. h. sie wird Skalen, gleichviel ob chromatische oder diatonische durchlaufen, statt etwa die Violinisten oder Cellisten einfach mit dem Finger auf den tönenden Saiten herauf- und heruntergleiten zu lassen. Das ist Stilisirung, d. h. Beschränkung der Nachahmung durch die Bildungsgesetze der Kunst. Analogien auf dem Gebiete der bildenden Künste sind allbekannt; der Ausdruck stilisiren ist dort ganz geläufig. So wird auch der Gesang der Vögel, wenn er musikalisch dargestellt wird, stilisirt, d. h. die deutlich auffaßbare und harmonisch geregelte Tonhöhenveränderung tritt an Stelle der regellosen. Die Täuschung wird dadurch aller-

dinge eingeschränkt, aber sie ist auch nur ein nebensächlicher Zweck. Die wirkliche Nachahmung des Vogelgesangs mag zur Praxis des Vogelstellers gehören oder ein gesellschaftlicher Scherz sein, als Vorwurf der Kunst ist sie nur von untergeordneter Bedeutung. Ebenso verhält es sich mit der musikalischen Nachbildung des Meeresrauschens, bei dem wie angedeutet die Nachahmung des regelmäßigen Wellenschlags eine hervorragende Rolle spielt, während der Gehörseindruck des anhaltenden Rauschens und Säusens zurücktritt. Stilisierung ist es auch, wenn Erscheinungen in verkürzter Form, in zeitlicher Zusammendrängung nachgeahmt werden, wie z. B. der Aufgang der Sonne, der durch Steigen der Tonhöhe ausgedrückt werden kann, wie im „Oberon“ durch die harmonischen Schritte der Hörner; die Wirkung ist eine vortreffliche, durchaus entsprechende, obgleich hier in eine beschränkte Anzahl Takte, d. h. in wenige Minuten ein Eindruck zusammengedrängt ist, der in Wirklichkeit vielleicht Stunden, jedenfalls Viertelstunden erfordert. Unter steter Berücksichtigung des Prinzips der Stilisierung, dessen Bedeutung ja nicht zu unterschätzen ist, finden wir also eine reiche Möglichkeit der Naturnachahmung durch die Musik. Die nächstliegenden Mittel der Nachahmung sind:

1. Steigen der Tonhöhe für Aufwärtsbewegung (Emporfliegen des Vogels, Sichaufrichten eines Menschen, Wachsen der Bäume [zusammengedrängt]), Vorwärtsbewegung, Hellerwerden (vikarierend), überhaupt für positive Bewegungsformen.
2. Fallen der Tonhöhe für Abwärtsbewegung, Dunkelwerden, Stillwerden, überhaupt für negative Bewegungsformen.
3. Steigerung der Tonstärke für positive Entwicklungen aller Art.
4. Minderung der Tonstärke für negative Entwicklungen aller Art.
5. Beschleunigung des Tempos (positiv).
6. Verlangsamung des Tempos (negativ).
7. Steigerung der Figuration (positiv).
8. Abnahme der Figuration (negativ).
9. Rhythmische Figuren aller Art zur Nachahmung bestimmter Bewegungsformen (Galopp des Pferdes, Summen des Spinnrades etc.) überhaupt Nachahmung der Schallerscheinungen in nächstliegender, direktester Weise.

Zu diesen Mitteln kommt nun, als gewöhnlich bei der Zusammenstellung derselben übersehen, die Ausbeutung der ästhetischen Wirkung der Klangfarben, des Kolorits. Dieselbe spielt gerade bei der Naturnachahmung eine hervorragende Rolle. Ich habe nicht nötig, die eigenartige Wirkung jedes Instruments, seiner einzelnen Register und seiner sonstigen Klangmodifikation noch mehr hervorzuheben, als ich bereits gethan. Jede Instrumentationslehre, besonders die von Berlioz, die in Originalausgabe deutsch und französisch, sowie in kleinerer Ausgabe deutsch von Dörffel (1864) erschien, giebt Spezialaufschlüsse in Menge.