

nachzuhuschen, versetzt so zu sagen in dessen weibliche Stimmung hinein.

Bei Burke (vom Sch. u. E. 246) lese ich Folgendes, was hieher gehört. »Spon erzählt uns in s. Recherches d'Antiquité eine hieher gehörige, sonderbare Geschichte, von dem berühmten Physiognomist Campanella. Dieser Mann hatte, allem Ansehen nach, nicht nur sehr genaue Beobachtungen über die menschlichen Gesichtszüge gemacht, sondern er besass auch in einem hohen Grade die Kunst, die merklichsten nachzumachen. Wenn er Lust hatte, die Neigungen derer, mit welchen er umging, zu erforschen, so nahm er, so genau als er konnte, das Gesicht, die Geberde, die ganze Stellung der Personen an, welche er untersuchte. Und dann gab er genau Acht, in was für eine Gemüthsverfassung er durch diese Veränderung versetzt wurde. Auf diese Weise, sagt mein Schriftsteller, war er im Stande, so vollkommen in die Gesinnungen und Gedanken des Andern einzudringen, als wenn er sich in die Person desselben verwandelt hätte. So viel habe ich oft selbst erfahren, dass, wenn ich die Mienen und Geberden eines zornigen, sanftmüthigen, kühnen oder furchtsamen Menschen nachmache, ich in mir einen ganz unwillkürlichen Hang zu der Leidenschaft finde, deren sichtbare Zeichen ich nachzuahmen suche.«

Wäre nun die Erkenntniss des fremden Seelenzustandes aus seiner körperlichen Aeusserung Sache eines eben so entschiedenen Instincts als die Aeusserung selbst, so bedürfte es nicht erst der Nachahmung zur genauern Erkenntniss. Von andrer Seite ist nicht ausser Acht zu lassen, dass es sich hiebei um complicirte Seelenzustände handelt, womit nicht ausgeschlossen wäre, dass doch die Aeusserungen der einfachsten Seelenbewegungen eben so sicher instinctiv verstanden als gethan würden. Wir können aber die Fragen in dieser Hinsicht um so leichter unentschieden lassen, als sie in das Feld unsrer ästhetischen Betrachtungen nicht eben tief eingreifen.

[ein fauler Empirismus]

XIII. Vertretung des directen Factors ästhetischer Eindrücke gegenüber dem associativen.

1) Vorbemerkungen.

Dass im Wandel und Streit ästhetischer Ansichten nicht blos der associative sondern auch der directe Factor ästhetischer Eindrücke mitunter Unrecht leidet, ist früher im Allgemeinen besprochen;

und nachdem wir dem ersten früher sein Recht und seine Bedeutung zu wahren gesucht, wollen wir dem zweiten mit folgenden Betrachtungen gleich gerecht zu werden suchen.

2
 Dass Formen, Farben, Töne und selbst Verhältnisse von solchen, deren Eindruck schon über den rein sinnlichen hinausgeht, uns rücksichtslos auf angeknüpften Sinn, Bedeutung, Zweck und ohne eine Erinnerung an äusserlich oder innerlich früher davon Erfahrenes, kurz vermöge directer Einwirkung, mehr oder weniger gefallen oder missfallen können, bezweifelt Niemand. Jedem gefällt abgesehen von Association reines gesättigtes Roth oder Blau besser als schmutziges fahles, und die Zusammenstellung von Roth und Blau besser als von Gelb und Grün, jedem ein reiner voller Ton besser als ein unreiner oder ein Gekreisch, jedem ein rein symmetrisches Rechteck besser als ein windschiefes; einheitlich verknüpfte Mannichfaltigkeit überhaupt besser als Monotonie oder unregelmässiges Formgewirr. Wo aber Association hinzutritt, kann sie eben sowohl die, vom directen Eindruck abhängige, Wohlgefälligkeit stören als steigern. Alles das ist in früheren Betrachtungen theils stillschweigend vorausgesetzt, theils besonders besprochen worden, im Laufe dieser Besprechung aber behauptet worden, dass während in den Künsten der Sichtbarkeit der associative Factor die Hauptrolle spielt, in der Musik diese vielmehr dem directen Factor zufalle.

Letztre Behauptung soll jetzt ihre Ausführung und so weit möglich Begründung in aufzeiglichen Verhältnissen finden, hienach aber gezeigt werden, dass, wenn schon in den Künsten der Sichtbarkeit der directe Factor eine viel untergeordnetere Rolle als in der Musik spielt, seine Leistung doch auch hier keineswegs zu verachten sei.

2) Der directe Factor in der Musik.

Im Eindruck der Musik spielen alle unterscheidbaren Momente, welche in dieselbe eingehen oder aus welchen sich dieselbe zusammensetzt, auch eine unterscheidbare Rolle, sofern mit Abänderung eines jeden derselben der Eindruck sich in anderer Weise abändert. Die Sprache hat aber keine Mittel, alle Modificationen und Abänderungen des Eindruckes hienach zulänglich und erschöpfend zu bezeichnen, wenn nicht durch Angabe der ursächlichen Momente selbst, wovon der Eindruck nun eben abhängt.

Inzwischen kann man doch Uebersichts halber die Weisen oder Seiten des Eindruckes, welche von Modificationen des Tempo's, Tactes, Rhythmus, der Richtung und dem Wechsel des Auf- und Absteigens in der Skala der Stärke und Höhe der Töne abhängen, unter dem Ausdrücke musikalischer Stimmungen zusammenfassen, hiegegen die, welche von den, durch die Obertöne vermittelten Verwandtschaftsbeziehungen der Töne (Klänge) abhängen, als Empfindung von Melodie und Harmonie, und hienach kurz ein Stimmungselement und ein specifisches Element der Musik unterscheiden, sofern letzteres der Musik eigenthümlicher ist als erstres.

Auf diesen beiden Elementen, im Grunde Collectiv-Elementen, beruhen die wesentlichen Wirkungen der Musik; sie sind von Vorstellungsassociationen unabhängig, und so viel sich von Vorstellungen, Erinnerungen und Resultanten derselben bezüglich auf Dinge und Verhältnisse ausserhalb der Musik daran anknüpfen kann, bleibt es doch für diese wesentlich musikalischen Wirkungen beiläufig und wechselt innerhalb gewisser Gränzen bei derselben Musik nach zufälligen Nebenumständen.

Die, hier so genannten, musikalischen, Stimmungen stimmen zum Theil mit solchen überein, oder klingen an solche von gewisser Seite an, die auch ohne Einwirkung der Musik im Menschen da sein können, als da sind Stimmungen der Heiterkeit, des Ernstes oder selbst der Traurigkeit, der Aufregung oder Sänftigung, der Kraft oder Milde, der Erhabenheit oder Lieblichkeit, des mehr oder minder leichten Flusses innerer Bewegung. Nennen wir solche Stimmungen in Ermangelung eines andern bezeichnenden Ausdrucks kurz lebensverwandte Stimmungen der Musik. Obwohl die musikalischen Stimmungen dadurch bei Weitem nicht erschöpft werden, — denn für wie viele vermöchte man keine andre Charakteristik zu finden, als durch die musikalischen Figuren oder Gänge selbst, von welchen sie abhängen — sind sie doch von besonderer Wichtigkeit insofern, als die Musik darin eins ihrer Mittel findet, mit andern Künsten und dem Leben ausserhalb der Musik in Beziehung zu treten.*)

*) Ob die lebensverwandten Stimmungen, was wir hier so genannt haben, nicht auch, wenigstens zum Theil, von den melodischen und harmonischen Verwandtschaftsbeziehungen der Töne (Klänge) mit beeinflusst wer-

Satzung

2 (Syst-)
S. U.

In Betreff dieser lebensverwandten Stimmungen dürfte man wohl füglich als Princip aussprechen können, dass die Bestimmungen und Verhältnisse der Musik, wodurch eine solche Stimmung erweckt wird, sich in wesentlichsten Punkten mit der activen Ausdrucksweise derselben Stimmung in Stimme und Bewegungen des Menschen begegnen, so weit diess nämlich nach der verschiedenen Einrichtung der musikalischen Instrumente und menschlichen Organisation möglich ist. Eine lustige Musik hat ein anderes Tempo, einen andern Rhythmus als eine tragische, und einen analogen Gegensatz zeigt der eigne Ausdruck der Lustigkeit und Trauer in Stimme und Bewegung. Dabei aber ist keinesfalls nöthig anzunehmen, dass wir, um durch die Musik in eine Stimmung von gegebenem Charakter versetzt zu werden, uns eines schon geäußerten activen Ausdrucks derselben Stimmung erst erinnern müssen; sondern in der Uebereinstimmung der, durch die Musik in uns erzeugten rhythmischen und überhaupt für eine Stimmung charakteristischen Bewegungsverhältnisse mit solchen, welche vorweg in uns mit unsern Stimmungen in natürlicher Beziehung stehen, erscheint auch die Uebereinstimmung der betreffenden Stimmungen von selbst natürlicherweise begründet. Da der active Ausdruck unsrer Stimmungen nicht wesentlich melodisch oder harmonisch ist, wird man um so weniger Grund haben, den Eindruck der Melodie und Harmonie in der Musik von einer Erinnerung an einen solchen Ausdruck abhängig zu machen.

Vermittl.-B.

Es giebt aber Gefühle mancherlei Art, die von obgenannten lebensverwandten Stimmungen, welche zu erwecken oder zu unterhalten im Vermögen der Musik liegt, und die noch einen sehr allgemeinen Charakter tragen, sofern sie sehr verschiedenen Vorstellungsreihen gemein sein können, eine grössere Bestimmtheit dadurch voraus haben, dass sie mit Associationsvorstellungen von

den, kann zweifelhaft sein; doch ist jedenfalls nicht nöthig, es voraussetzen. Unstreitig zwar hat die Richtung des Auf- und Absteigens und der Wechsel in der Höenskala der Töne Einfluss darauf, und hierauf führte man sonst die melodischen Beziehungen selbst zurück; aber wenn Helmholtz's Ansichten, wie es allen Anschein hat, in dieser Beziehung richtig sind, sind es nicht die Höhen-Beziehungen an sich, welche die Melodie geben, sondern die Beziehungen zwischen den Obertönen, welche dabei mitgehen, und ohne welche sich die Höhenbeziehungen nur nicht haben lassen.

zukünftigem, vergangenem, verlornem Glück oder Unglück, oder von Verhältnissen der Neigung und Abneigung zu Andern complicirt sind, als da sind die Gefühle der Hoffnung, Furcht, Sehnsucht, Wehmuth, Liebe, des Hasses, Zornes, der Rache; — und so hat unstreitig Hanslick*) ganz Recht, wenn er der Musik das Vermögen abspricht, solche Gefühle mit Bestimmtheit hervorzurufen oder wie man sagt auszudrücken. Sie vermag es nicht, weil sie die charakteristischen Associationsvorstellungen dieser Gefühle nicht mit Bestimmtheit hervorrufen kann. Anders mit jenen allgemeinen Stimmungen. Es bedarf in der That keiner Association, um durch eine sanfte Musik sanft gestimmt, durch eine lebhaftere erregt, durch eine traurige tragisch gestimmt zu werden. Zu keinem traurigen Liede passt eine lustige Melodie, zu keinem lustigen eine traurige. Insofern nun Vorstellungsassociationen selbst den einen oder den andern Charakter tragen können, wird allerdings auch ihr Hervortreten durch diese oder jene Stimmung und mithin eine Musik von dieser Stimmung begünstigt, aber die Stimmung nicht durch die Association erst hervorgerufen. Und da derselbe Stimmungscharakter sehr verschiedenen Vorstellungsreihen gemeinsam sein kann, z. B. die Trauer von sehr verschiedenen Ursachen herrühren kann, welche den Inhalt der traurigen Vorstellungen bilden, wird es auch allgemein gesprochen unbestimmt bleiben und nur von zufälligen subjectiven oder objectiven Nebenbedingungen abhängen, ob eine Musik von bestimmtem Stimmungscharakter diese oder jene von den damit überhaupt verträglichen Vorstellungsreihen mitführt.

Auch entwickelt und verfeinert sich der Sinn des Musikers für den Eindruck musikalischer Verhältnisse nicht dadurch, dass er ihnen je länger je mehr eine associative nicht musikalische Bedeutung abgewinnt, sondern dass er sich immer mehr in das Gebiet der Tonbeziehungen selbst hineinlebt, höhere und verwickeltere Beziehungen dazwischen auffassen lernt, die der rohen ungeübten Auffassung entgehen. Damit aber bleiben sie doch Sache des directen Eindrucks. \

Allerdings können die rhythmischen Bewegungen und Beziehungen der Musik, die Wechsel und Contraste der Stärke und Schwäche und selbst der Klang mancher Töne in ihr auch unmit-

X

) (warum nicht Dogma)

*) »Vom musikalisch Schönen. Rud. Weigel. 1854.«

syeb. = Ass.

telbar an Manches ausserhalb der Musik erinnern, als den Wellenschlag, das Brausen des Meeres, das Rieseln des Baches oder Rauschen des Wasserfalles, das Säuseln oder Heulen des Windes, das Rollen des Donners, das Fallen der Schneeflocken, den Galopp des Pferdes, den Flügelschlag der Vögel, das Trillern der Lerche, den Gesang der Amsel u. s. w.; und so ist ein Mitspiel von Associationsvorstellungen dieser Art bei der Musik in demselben Sinne zuzugestehen, als auch beim Anblick gelber, rother, concaver, convexer Gegenstände Erinnerungen an alle mögliche gelbe, rothe, concave, convexe Gegenstände mitspielen können; aber doch eben nur nebensächlich mit dem eignen Eindruck mitspielen. Und so sieht man nicht ein, warum man den Hauptindruck der musikalischen Beziehungen erst der Nachahmung anderer, der Erinnerung an andre zuschreiben sollte, warum sie nicht das Recht, ihren eigenen Eindruck geltend zu machen, von vorn herein hauptsächlich und unabhängig von solchen Erinnerungen geltend machen sollten, deren stilles Mitspiel dabei nicht ausgeschlossen, aber nur eben nicht wesentlich und fast immer nur in Anklängen mitunterlaufend ist. Keine Musik repräsentirt doch in ihrer ganzen Durchführung vollkommen den Wellenschlag des Meeres oder den Galopp eines Pferdes u. s. w., vielmehr werden Erinnerungen daran, welche die Musik etwa erweckt, eben so leicht wieder gestört, verdrängt, zerstört, als sie sich geltend machen, wenn sie sich überhaupt geltend machen. Für die specifisch musikalischen Empfindungen aber, welche von den sich verkettenden melodischen und harmonischen Verwandtschaftsbeziehungen der Töne abhängen, giebt es überhaupt nur höchst unvollständige Analogie in unserm übrigen Erfahrungskreise, welche nicht entfernt den Zauber der Musik wiedergeben; warum sollte man also erst auf solche Analogie weisen, um diesen Zauber für ein Resultat der Erinnerung daran zu erklären.

Zwar mag man es aus dem Gesichtspuncte eines sehr allgemein gehaltenen Vergleiches gelten lassen, wenn Lotze (Gesch. S. 490) sagt: »dass die Tonarten jene unendliche Beziehbarkeit, Vergleichbarkeit, Verwandtschaft und abgestufte Verschiedenheit des Weltinhaltes überhaupt repräsentiren, durch welche es geschehen kann, dass die Mannichfaltigkeit des Wirklichen, das den allgemeinen Gesetzen gleichmässig unterliegt, zugleich ein geordnetes Ganze auf einander hindeutender, in einander übergehender

oder einander ausschliessender Gattungen bildet;« aber nicht eben so möchte Lotze ich darin Recht geben, dass es die »Erinnerung« an diese Verhältnisse des Weltinhaltes sei, was die Figuren, Rhythmen, Beziehungen der Musik für uns werthvoll mache.*)\` Vielmehr eben deshalb, weil die Musik selbst das schönste Beispiel einer werthvollen Fügung, Beziehung, Abstufung des Weltinhaltes bietet, wird es keiner Erinnerung an Etwas über die Musik hinaus zur Erweckung eines werthvollen Eindruckes bedürfen. \` Auch glaube ich nicht, dass Mozart und Schubert die Leute waren, in Schöpfung ihrer Symphonieen durch Erinnerungen an den Weltgang über die Welt der Musik hinaus bestimmt zu werden; ja man kann fragen, ob eine Bewegung des Geistes in grossen oder harmonischen Verhältnissen des Lebens und Denkens ausserhalb der Musik überhaupt productiver für solche innerhalb der Musik macht. Denn eben so leicht tritt in dieser Beziehung ein antagonistisches als sympathisches Verhältniss ein.

Unstreitig zwar kann das ganze geistige Besitzthum des Menschen durch den Eingriff der Musik in Schwingungen versetzt werden, und je nachdem diess Besitzthum ein bedeutendes oder unbedeutendes, so oder so geartetes ist, was von dem frühern Bildungsgange des Menschen abhängt, wird die Musik durch die Schwingung oder Stimmung, in die sie den Inhalt dieses Besitzthums versetzt, bedeutendere oder unbedeutendere, so oder so geartete Wirkungen zu äussern im Stande sein; doch kann jemand verhältnissmässig sehr wenig allgemeine Bildung besitzen, und stärkere und höhere directe musikalische Eindrücke erhalten, die Musik im eigentlichsten Sinne besser verstehen und mehr geniessen, als der Gebildete, wenn er geübter als dieser im Auffassen und Verfolgen musikalischer Beziehungen ist und mehr musikalische Anlage hat, trotz dem, dass er wenig, der Andre viel und Bedeutendes associiren kann; nur eben das Nebenproduct der Musik ist bei dem Andern bedeutender.

Das Vorige hindert nicht, dass wir in einer allgemeinen Betrachtung der Künste, wie sie im Gange von Oben einzuschlagen

*) »Den Werth derselben halten wir für keinen eigenen, sie erscheinen schön, indem sie die Erinnerung der unzähligen Güter erwecken, die in dem gleichen Rhythmus des Geschehens und nur in ihm denkbar sind.« (Gesch. S. 487.) Vergl. auch »Ueber die Bed. d. Kunstschönh.« S. 24.

ist, dem wir mit unserm Gange nur entgegenzukommen haben, uns der Unterordnung der musikalischen Beziehungen unter werthvolle allgemeinere Beziehungen des Weltganzen erinnern, nur möchte ich die specifische Wirkung der Musik selbst nicht in einer solchen Erinnerung suchen.

7 dicit

In Betreff der Regeln, von welchen die musikalische Wohlgefälligkeit abhängt, ist nach besondern Beziehungen auf musikalische Special- und Fachwerke zu verweisen. Die fundamentalsten Gesetze in dieser Beziehung freilich scheinen mir noch im Dunklen zu liegen, oder wenigstens noch einer hinlänglichen Bestimmtheit zu ermangeln. Wie S. 66 erwähnt, glaube ich, dass das Princip der einheitlichen Verknüpfung des Mannichfaltigen eine Hauptrolle dabei spielt, wozu (bezüglich der Auflösung von Dissonanzen) ein Princip der ästhetischen Versöhnung in Mitrücksicht kommen mag. Die Beziehungen des Tacts und Rhythmus, die Beziehungen verschiedener Grundtöne in Betreff der Gleichheit und Ungleichheit der Obertöne so wie unter einander, und der Aufbau höherer Beziehungen über niedren dazwischen geben Angriffspuncte für erstres Princip und zwar höchst mannichfache und wechselnde Angriffspuncte. Das Princip scheint sich so zu sagen mit Lust darin zu entfalten und zu ergehen, in um so höheren Regionen, je höher die musikalische Entwicklung ansteigt. Kein andres Gebiet bietet in dieser Beziehung einen Spielraum gleich günstiger Bedingungen dar. Aber es ist zuzugestehen, dass diess Princip in der allgemeinen Aufstellung, die sich ihm bisher hat geben lassen, viel zu unbestimmt ist, um eine in Besonderheiten ausgeführte musikalische Theorie oder gar ein Mass musikalischer Wohlgefälligkeit darauf zu gründen. Der fundamentalen Aufgabe in dieser Hinsicht wird überhaupt schwer zu entsprechen sein, und ich verzichte selbst auf den Versuch dazu.

Hanslick vergleicht in seiner Schrift (S. 32. 33) den Eindruck der Musik einmal mit dem der Arabesken, ein andermal mit dem der kaleidoskopischen Figur. Beide Vergleiche sind bis zu gewissen Gränzen sehr treffend und erläuternd, obschon nur bis zu gewissen Gränzen. Die Vergleichspuncte liegen darin, dass erstens beiderlei Eiguren eben wie die musikalischen, wenn man von Figuren in der Musik sprechen will, ohne wesentliche Mitwirkung der Association ästhetisch wirken, nur dass man dabei bloß Arabesken aus sich dahinschlängelnden und verflechtenden Zügen von einheit-

X

lichem Charakter ohne die, freilich gewöhnlich mit eingehenden, pflanzlichen, thierischen und menschlichen Bildungen vor Augen haben muss; — zweitens darin, dass bei jenen sichtbaren Figuren eben so wie bei den hörbaren der Grund der Wohlgefälligkeit im Princip der einheitlichen Verknüpfung des Mannichfaltigen gesucht werden kann. Aber mit all' dem sind jene sichtbaren Figuren weit entfernt, einen musikalischen Eindruck zu machen; und das liegt an allgemeineren Unterschieden, die den Künsten der Sichtbarkeit überhaupt die Fähigkeit versagen, Musik zu machen. Zwar dass die Arabesken und kaleidoskopischen Figuren sich dem Auge als bleibend darbieten, indess die Figuren der Musik in der Zeit ablaufen, begründet keinen wesentlichen Unterschied; denn nicht nur, dass man Arabesken mit Auge und Aufmerksamkeit zeitlich verfolgen kann, findet man auch im Spiel des Farbenklaviers, namentlich aber in dem prachtvollen Schauspiel der Kalospinthechromokrene den zeitlichen Ablauf der Musik in dem Spiel sich ändernder Farbe wieder, und darf in der That sagen, dass, wenn irgend etwas im Gebiete der Sichtbarkeit sich dem Eindruck der Musik nähert, es ein solches Schauspiel ist. Doch ist diese grösste Annäherung noch eine sehr grosse Entfernung zwischen beiden. Worin liegt das? — Leicht zu finden sind folgende Unterschiede:

Jeder musikalisch verwerthbare Ton (Klang), den wir vernehmen, ist aus einem Grundton und einer Reihe von bestimmt abgestuften, um Schwingungsverhältnisse in einfachen ganzen Zahlen differirenden, durch Richtung der Aufmerksamkeit bis zu gewissen Gränzen scheidbaren, Obertönen zusammengesetzt*),

*) Selbst von Tönen, die ausserhalb unseres Ohres als einfache erzeugt werden, gilt diess; sie geben alle in unserm Ohre nach dessen Einrichtung mit dem äusserlich erzeugten Grundtone die Reihe sog. harmonischer Töne, welche eine angeschlagene Saite als Obertöne mit dem Grundtone liefert, wenn schon in geringerer Stärke, als wenn die objectiven Bedingungen zu ihrer Entstehung vorhanden sind. Auch mag es sein, da diese harmonischen Töne bei der gewöhnlichen Musik durch menschliche Stimme und Saiteninstrumente constant vermöge objectiver Erzeugung mitgehen, dass die Association etwas mitwirkt, die innerlich erzeugten auch da, wo sie objectiv fehlen, verstärkt ins Bewusstsein zu rufen. Vergl. Helmholtz, Tonempfindung (3), 248. 249 und eine Abhandlung von J. J. Müller in den Berichten der sächs. Soc. 1871. 413. — Die bewusste Scheidung der Obertöne vom Grundtone ohne Zuziehung besonderer Hilfsmittel gelingt allerdings nur

wodurch, wie schon bemerkt, mannichfache und in Höhe variierende Beziehungen der Gleichheit und Ungleichheit zwischen den verschiedenen Tönen möglich werden, die zwischen den verschiedenen Farben nicht eben so möglich sind. Denn es giebt zwar zusammengesetzte Farben so gut als zusammengesetzte Töne (Klänge), ja es ist sehr wahrscheinlich*), dass selbst jeder objectiv einfache homogene Farbenstrahl in der Opticusfaser oder der Verbindung von Opticusfasern, die er trifft, ein Farbengemisch, nur mit Uebergewicht einer gewissen Farbe, auslöst. Aber die Componenten eines Farbengemisches sind absolut nicht durch Aufmerksamkeit scheidbar**), halten sich überall nur innerhalb der Grenzen einer Octave plus einer Quarte, denn weiter reicht überhaupt die Sichtbarkeit der Farben nicht, indess schon der zweite Oberton diese Gränze übersteigt, und sind allgemeingesprochen vielmehr der Zusammensetzung der Geräusche als der Zusammensetzung eines musikalischen Tones (Klanges) analog. Mit entsprechenden Mitteln würde sich auch im Tongebiete keine Musik machen lassen, und es lässt sich schon nach vorigen Unterschieden erklären, warum das Schauspiel der Kalospinthechromokrene uns vielmehr nur den Eindruck eines prachtvollen Nach- und Nebeneinander als eines zugleich innerlich Bezogenen wie Melodie und Harmonie macht. Doch ist fraglich, ob mit vorigen Puncten die fundamentalsten Unterschiede zwischen Tönen und Farben getroffen oder erschöpft sind, auf die es hiebei ankommt; jedenfalls giebt es noch tiefergreifende aber bisher nicht genügend aufgeklärte Unterschiede. Warum z. B. steigt bei Tönen die Empfindung der Tonhöhe mit der Schwingungszahl ohne Aenderung des Charakters continuirlich, indess sich bei Farben ein Wechsel charakteristisch verschiedener Eindrücke, Roth, Gelb, Blau zeigt, der mit Unterschieden in Empfindung der Tonhöhe gar nichts gemein hat. Warum giebt das Zusammenschlagen aller Töne einer

mittelst grosser Uebung und Anstrengung der Aufmerksamkeit (vergl. Elem. d. Psychoph. II. 272); unstreitig aber hat die an sich bestehende Möglichkeit der Scheidung einen Einfluss bei Vergleichung zweier Töne oder vielmehr Klänge, insofern man nach strengerer Unterscheidung unter Klang einen Ton mit Obertönen versteht.

*) Vergl. hierüber m. El. d. Psychophys. II. S. 304.

**) Diess hängt wahrscheinlich davon ab, dass sie nicht eben so wie die eines Tongemisches durch verschiedene Nervenfasern percipirt werden.

Octave ein unangenehmes Geräusch, indess man einen entsprechend angenehmen als von weissem Lichte erwarten sollte u. s. w. *) Ich vertiefe mich auch in diese bis jetzt ungelösten Fragen nicht weiter.

Da sich die musikalischen Eindrücke durch Vermittelung der Nerven auf die Seele überpflanzen, die äusseren Schwingungen der Musik aber doch wohl entsprechende innere Nervenschwingungen hervorrufen, so ist man zur Erklärung der psychischen Wirkungen der Musik mehrfach auf diese inneren Nervenbewegungen zurückgegangen. Und warum nicht; nur dass man damit um kein Haar weiter kommt, als durch Bezugnahme auf die äusseren Schwingungen, denn warum erwecken nun diese inneren Schwingungen diese psychischen Wirkungen? Das ist eine Frage der inneren Psychophysik, die aber keine bestimmtere Antwort darauf hat, als die äussere Psychophysik auf die Frage, warum, d. h. nach welchen Gesetzen, die äusseren Schwingungen diese Wirkung haben. Sollte aber jene einmal die Antwort geben können, würde es doch nur auf Grund von Erfahrungen in der äusseren Psychophysik sein können. Und dass die Aesthetik überhaupt sich auf Fragen der innern Psychophysik bisher nicht wohl einlassen kann, ist schon mehrfach erinnert. Die hierher beziehbaren beiläufigen Bemerkungen (S. 79) sind auch eben nur als beiläufige in den Kauf zu nehmen.

Lassen wir alle fundamentalen Fragen, die bis jetzt nicht zu erledigen sind, überhaupt bei Seite, und kommen auf einige, der Oberfläche näher liegende, hiemit der Erörterung zugänglichere Punkte zurück, die oben vielmehr nur berührt als discutirt worden sind, in neuerer Zeit aber die musikalische Welt vielfach beschäftigt und einer gegensätzlichen Auffassung unterlegen haben. Bezeichnen wir dabei fortan Kürze halber die lebensverwandten Stimmungen der Heiterkeit, des Ernstes, der Aufregung, der Sanftheit u. s. w., die zu erwecken oder wie man sagt auszudrücken im Vermögen der Musik liegt, meist schlechthin als Stimmungen, die Gefühle der Liebe, Sehnsucht u. s. w., die wegen ihrer Complication mit Associationen besonderer Art bestimmt

*) Eine eingehendere Zusammenstellung und Discussion der Verwandtschafts- und Verschiedenheits-Beziehung zwischen Tönen und Farben findet sich in m. Elem. d. Psychoph. II. S. 237 ff.

hervorzurufen nicht im Vermögen der Musik liegt, schlechthin als Gefühle, und betrachten das Verhältniss der Musik zu beiden etwas näher.

⌈ Eine Musik von gegebenem Stimmungscharakter kann diesen Charakter in vierfacher Weise beweisen, und wenn man sagt, dass eine Musik den Ausdruck einer gewissen Stimmung gewähre, versteht man im Grunde nichts Anderes als einen solchen Beweis darunter. Einmal dadurch, dass sie den Menschen, wenn sie ihn in gleichgültigem Zustande trifft, Empfänglichkeit desselben für Musik überhaupt vorausgesetzt, in die betreffende Stimmung versetzt; zweitens, dass sie ihn, wenn er schon in der betreffenden Stimmung ist, darin erhält und diese steigert; drittens dass sie, wenn er sich in der entgegengesetzten Stimmung findet, diese aber nicht zu stark ist, dieselbe überwindet und ihren eigenen Stimmungscharakter an die Stelle setzt; viertens aber, wenn die entgegengesetzte Stimmung zu stark ist, sie nicht überwindet, nun aber ihren fortbestehenden Widerspruch dagegen mit Unlust geltend macht, wogegen, wenn ihr Charakter mit dem der vorhandenen Stimmung zusammentrifft, diese Zusammenstimmung als wohlthuend empfunden wird, was auch dann statt hat, wenn die entgegengesetzte Stimmung überwunden ist, indem nun die entsprechende vorhanden ist. In der That muss ausser der ästhetischen Wirkung, welche die Musik abgesehen von schon vorhandener Stimmung zu äussern vermag, die Einstimmung oder der Widerspruch mit dieser selbst als ästhetisches Wirkungselement in Betracht gezogen werden.

⌋ Im Vorigen liegt begründet, dass eine lustige Musik den Traurigen, dessen Trauer nicht zu tief geht, erheitern kann, hingegen, wenn dieselbe tiefer geht, ihm nur Missbehagen erweckt und ihn, wenn möglich, sich derselben entziehen lässt, indess eine Musik, welche Trauer ausdrückt, ihm zusagen kann, trotz dem, dass ihr Stimmungscharakter an sich nur dahin gehen kann, seine Unlust zu verstärken, und ihn sich um so tiefer in die Vorstellungen, die diesen Charakter tragen, versenken zu lassen; aber diess Unlustmoment wird durch die Zusammenwirkung zweier Lustmomente überwogen, die Zusammenstimmung des Charakters der Anregung, die er von der Musik empfängt, mit der vorhandenen Stimmung und den specifisch wohlgefälligen Eindruck der Musik, der auch bei einem tragischen Charakter derselben bestehen bleibt. Die

entsprechende Anwendung hievon beim Lustigen wird man leicht machen. Der Schläfrige, ist er nicht zu schläfrig, wird sich durch eine muntere Musik ermuntert finden, ist er aber sehr schläfrig, nur mit Unlust dadurch gestört finden.

Dass wirklich zum wohlthuenden Eindruck, den eine traurige Musik auf den Traurigen machen kann, der specifisch wohlgefällige Eindruck der Musik wesentlich gehört, ergiebt sich daraus, dass, wenn man ihn wegfallen lässt, auch das Wohlthuende des Eindrucks wegfällt. Eine Musik mit herzerreissenden Dissonanzen mag der Stimmung Jemandes ganz entsprechen, doch wird er sie nicht hören wollen. Andererseits wird man allgemeinesprochen heitre Musik bei gleich vollendeter musikalischer Composition im Ganzen öfter hören mögen, als Trauermusik, weil der Stimmungscharakter dort vortheilhafter ist. Wenn man aber, selbst ohne in Trauer zu sein, doch mitunter Trauermusik gern hört, so ist es, abgesehen vom Reize der Abwechslung, weil wir, einmal in die Stimmung des Traurigen durch die Musik versetzt, dann auch den wohlthuenden Einfluss derselben wie dieser spüren, wie denn die Forterhaltung einer, einmal durch die Musik eingeleiteten Stimmung durch den Fortgang der Musik den Vortheil der Zusammenstimmung der späteren Stimmungsanregung mit der schon vorhandenen Stimmung gewährt. In dieser Beziehung ist die abändernde Durchcomposition eines Liedes in Nachtheil gegen die (doch auch noch in andrer Beziehung vortheilhafte) Wiederholung der Composition der Verse, vorausgesetzt, dass damit der das Ganze beherrschende Stimmungscharakter des Liedes gut getroffen ist. Was übrigens nicht ausschliesst, einmal, dass Ausweichungen von einer Grundstimmung, die sich im Fortgange versöhnen, von Vortheil sein können, und dass an der Durchcomposition Vortheile anderer Art als an der Wiederholung hängen, die unter Umständen überwiegen können; worauf hier nicht näher einzugehen.

Was die Gefühle anlangt, die in entsprechender Bestimmtheit als die Stimmungen hervorzurufen nicht im Vermögen der Musik liegt, so verhält sich die Musik doch nicht ganz gleichgültig dazu, weil diese Gefühle, ohne ganz aus Stimmungen zu bestehen, doch am Charakter derselben Theil haben, und je nachdem sie in diesem oder jenem Stimmungscharakter auftreten, dann auch in voriger Weise von der Musik beeinflusst werden. Indem aber bei demselben Gefühle der Stimmungscharakter wechseln kann, wird

auch der Einfluss der Musik darauf wechseln, wie denn z. B. das Gefühl der Liebe ein sanftes oder feuriges sein, ja selbst stürmisch werden, das heisst zum höchsten Grade der Erregtheit sich steigern kann, der Zorn ein stiller oder höchst aufgeregter sein kann, woraus dann wieder erhellt, dass man es einer Musik nicht mit Bestimmtheit abhören kann, ob sie Liebe oder Zorn ausdrücken will, wenn sie überhaupt etwas ausdrücken will.

Inzwischen kann nicht jedes Gefühl jeden Stimmungscharakter gleich leicht annehmen, und manches Gefühl manchen Charakter gar nicht; z. B. das Gefühl des Hasses, der Furcht nicht den der Heiterkeit, Lieblichkeit, das der Wehmuth nicht den der starken Aufgeregtheit; und wenn Liebe zugestandenermassen im Zustande höchster Aufgeregtheit, Zorn als stiller Grimm auftreten kann, wird es immerhin nur ausnahmsweise sein. Also kann auch nicht jede Musik von einem bestimmten Stimmungscharakter zu jedem Gefühle gleich gut und gleich oft passen. Melodien für Lieder, welche Liebe, Hoffnung, Sehnsucht, Wehmuth ausdrücken, mögen sich, als gleich passend zum einen wie zum andern Gefühle, leicht verwechseln lassen, aber sie werden sich nicht wohl mit Melodien von Liedern verwechseln lassen, welche Zorn, Hass, Rache, Wuth ausdrücken, weil sich der Stimmungscharakter der beiderlei Gefühle nicht oder nur ausnahmsweise verwechselt. Auch wird bei den Gefühlen von wechselndem Stimmungscharakter doch nicht jeder Charakter oder jede Modification desselben ästhetisch gleich vortheilhaft sein, also in der Kunst auch aus diesem Gesichtspuncte eine Wahl stattfinden können. Kurz durch Vermittelung der musikalisch ausdrückbaren Stimmungen, die in bestimmtere Gefühle eingehen, werden doch auch diese einem mehr oder weniger passenden Ausdruck durch die Musik innerhalb gewisser, freilich sehr unbestimmt bleibender, Gränzen zugänglich sein.

(syst. 2
yl wort)

B².

Bei Melodien von Liedern, welche ein bestimmtes Gefühl der Liebe, Sehnsucht u. s. w. ausdrücken, liegt nun auch ein Interesse darin, den Charakter der Musik dazu noch so adäquat als möglich zu seinem Stimmungscharakter und hiemit zum Gefühle selbst zu halten, und wird man fragen können, ob nicht der Charakter verfehlt ist. Es ist in dieser Beziehung mit der Melodie des Liedes wie mit dem Versmass desselben, was sich auch für Lieder von verschiedenem Inhalt und doch nicht von jedem Inhalt verwechseln lässt. Hingegen bei selbständigen Musikstücken, als wie So-

naten, Symphonieen u. a. hat es gar kein Interesse, zu fragen, welchen Gefühlen sie etwa angemessen sind, und die gar nicht zu hebende Unbestimmtheit in dieser Hinsicht heben zu wollen. Sie sind ja nicht, wie die Compositionen von Liedern, darauf berechnet, bestimmten Gefühlen der Liebe, Sehnsucht und dgl. zur Unterstützung zu dienen, sondern durch ihre specifisch musikalischen und rhythmischen Beziehungen mit dem Stimmungscharakter, der nun eben daran hängt, und der nicht einmal überall ungewungen oder rein auf einen auch ohne Musik erzeugbaren (lebensverwandten) zurückzuführen ist, zu erfreuen, gleichgültig, mit welchem Gefühle etwa dieser Stimmungscharakter in Beziehung gesetzt werden könne. Das rathen zu wollen, würde nicht nur an sich vergeblich sein, sondern auch vom wesentlich musikalischen Eindrucke abführen, indess bei der Composition des Liedes die Unbestimmtheit und hiemit das Rathen dadurch von selbst wegfällt, dass das Lied unter allen Gefühlen, auf welche die Composition bezogen werden könnte, dasjenige ausspricht, auf welches sie bezogen werden soll und sich nun auch wirklich bezieht, weil das Gefühl im Liede wirklich ausgesprochen mitgeht.

Aehnliche und zum Theil mit den vorigen zusammenhängende Betrachtungen sind anzustellen, wenn sich fragt, inwiefern die Musik im Stande sei, den Ausdruck irgend eines nicht musikalischen Geschehens zu geben, und im Rechte sei, ihn geben zu wollen. Auf S. 162 haben wir mancherlei genannt, was die Musik mit der Welt ausserhalb der Musik gemein hat, ja sie kann, wie Lotze hervorgehoben, in ihrem Rhythmus und ihren Verhältnissformen noch Allgemeineres und Höheres damit gemein haben. Insofern und in so weit nun dergleichen der Fall ist, wird sie auch passend als Einleitung oder Accompagnement zur dichterischen respectiv dramatischen Darstellung eines Geschehens oder zu einem Geschehen selbst ausserhalb der Musik dienen können, aus dem vierfachen Gesichtspuncte: erstens die Momente oder den Rhythmus dieses Geschehens, insoweit es wirklich deren Geltendmachung gilt, um so wirksamer zur Geltung zu bringen, zweitens die Stimmung, welche etwa daran hängt, zu unterstützen, drittens die einheitliche Verknüpfung des specifisch musikalischen Elementes mit dem Inhalt des Geschehens zu vermitteln, viertens durch diese Vermittelung eine Gemeinsamkeit und wechselseitige Steigerung des Gefallens an beiden möglich zu machen.

Natürlich am besten, wenn diese Gesichtspuncte so viel als möglich in Verbindung erfüllt werden, aber die beiden ersten, an welchen das Charakteristische der Musik hängt, können auch in Conflict mit den Forderungen der specifisch musikalischen Wohlgefälligkeit kommen, und man wird dann keiner beider Seiten ein unbedingtes und alleiniges Recht einräumen dürfen. Denn möchte die Musik noch so charakteristisch sein, wenn sie nicht auch Momente musikalischer Wohlgefälligkeit in sich einschliesse oder diese zu sehr schwinden liesse, so würde sie, da sie doch die Aufmerksamkeit eben so gut als das Gedicht und nicht bloß nach ihrer Beziehung zum Gedicht in Anspruch nimmt, leicht langweilen und ermüden, wogegen sie, wollte sie sich gar nicht um den Inhalt des Gedichtes, zu dem sie doch ausdrücklich in Bezug gesetzt ist, kümmern, sondern bloß die eignen Wege musikalischer Schönheit gehen, mit diesem Inhalt zusammen einen zersplitterten oder gar widerspruchsvollen Eindruck gewähren. Ist doch in der Oper schon dadurch, dass die Leute mehr singen als sprechen, der musikalischen Schönheit eine starke Concession auf Kosten der Angemessenheit gemacht; soll auch die Beziehung zum Inhalt wegfallen, so hört, so zu sagen, Alles auf; und praktisch ist man auch nie zu einem vollen Extrem in dieser Hinsicht gegangen. \ Inzwischen darf die Musik schon deshalb in der Charakteristik nicht aufgehen wollen, weil sie überhaupt nicht darin aufgehen kann; ihr specifisch musikalisches Element und zum Theil selbst ihr Stimmungselement greift darüber hinaus und stellt auch seine Ansprüche, die befriedigt sein wollen. \

In der Hauptsache wird die Charakteristik immer so zu halten sein, dass nur solche Momente durch dieselbe zur Geltung gebracht werden, welche zugleich dem gewollten Stimmungscharakter entsprechen. Eine bestimmte Abgränzung der Charakteristik in dieser Beziehung von dem, was gemeinhin als Tonmalerei verworfen wird, möchte aber nicht zu finden sein, und die Verwerflichkeit nur da beginnen, wo entweder diesem gewollten Stimmungscharakter oder der specifisch musikalischen Wohlgefälligkeit nicht mehr genügt wird.

In selbständig auftretender Musik ist natürlich auf Charakteristik in obigem Sinne kein Gewicht zu legen, weil die Aufgabe hier überhaupt nicht ist, etwas ausserhalb der Musik Bestehendes damit darzustellen oder dessen Eindruck zu unterstützen. Das

schliesst nicht aus, dass man Charaktergemeinschaften der Musik mit Andern finde, aber man kann es dem Scharfsinn überlassen, solche zu suchen und der Phantasie, solche auszumalen, und hat die eigentliche Bedeutung selbständiger Musik nicht darin zu suchen. Wird, wie es wohl vorkommt, eine, für selbständiges Auftreten bestimmte, musikalische Composition doch ausdrücklich vom Componisten in Bezug zu einem Gedichte, Drama oder einer historischen Begebenheit mit dem Anspruche gesetzt, einen entsprechenden Eindruck im Ganzen zu gewähren, so mag diess immerhin Seitens des Stimmungscharakters und sonst gemeinsamer Momente bis zu gewissen Gränzen der Fall sein können, aber doch nur in sehr allgemeiner Weise, und der Haupteindruck der Musik wird weder von einer Kenntniss noch einem Errathen des Bezuges zu etwas ausser der Musik abhängen. Ganz verkehrt ist jedenfalls, jeder Musik zuzumuthen, dass sie noch etwas, was nicht Musik ist, darstellen solle.

Dass es, namentlich bei bedeutenderen, wenn auch selbständig auftretenden, musikalischen Compositionen ein gewisses Interesse haben kann, ihnen eine Auslegung über die Musik hinaus zu geben, beweist sich jedenfalls darin, dass man solchen Auslegungen mehrfach begegnet; auch liegt im Vorigen die Möglichkeit begründet, dass Auslegungen derselben Composition sogar Seitens Verschiedener im allgemeinen Charakter und manchen Hauptmomenten übereinstimmen, zugleich aber die Gewissheit, dass sie (insofern sie nicht von einander abhängen) in sehr verschiedene Bestimmtheiten auslaufen werden. Immer wird die Durchführung einer solchen Auslegung erst nachträglich zur Musik hinzugebracht, ohne in ihrer Bestimmtheit während des Genusses der Musik selbst vorzuschweben, ohne dass es dieser Bestimmtheit zum Genusse bedarf, und ohne damit den musikalischen Genuss zu erschöpfen, ja ohne den specifisch musikalischen Genuss, welcher der Kern des Ganzen bleibt, damit zu berühren.

Zur Erläuterung folgendes Beispiel der Auslegung einer Beethovenschen Symphonie durch Ambros (die Gränzen d. Musik u. Poesie. S. 32. 46).

»Wir haben die C-moll-Symphonie von Beethoven gehört. Nach dem gewaltigen Kämpfen und Ringen des von Leidenschaften durchwühlten ersten Satzes, in welchem, wie Beethoven sagte, »das Schicksal an die Pforte klopft«, hat die hold tröstende Stimme des Andante mit seinen Flötenklängen vergebens den Frieden zu geben getrachtet — jeder triumphirende Auf-

schwung verlor sich jedesmal wie in düster hereindämmernden Nebelschatten, unverändert kehrte immer und immer dieselbe Tongestalt wieder — ein schmerzlicher Blick zum Himmel voll stiller Entsagung. — Da begannen im dritten Satze die Bässe wie finster drohende Geistergestalten aufzusteigen gegen die Lichtwelt, die uns das Andante wie in weiter Ferne gezeigt, Klagestimmen wurden laut, zum Lachen verzerter Schmerz, toll herumwüsthende Lustigkeit, die ersten Weisen wiederkehrend, aber wie in sich gebrochen, an der Stelle des vollen Saitenklanges matte Pizzicati, statt des markigen Horn-tones die schwächliche Oboe — wir langten endlich bei der finstersten Stelle an, wo die Bässe auf As liegen blieben, während die Pauke in dumpfen Schlägen rastlos ihr C dazu klopfte, die Geigen das Thema in verzerter Gestalt hastig höher und höher rückten, bis in dem Crescendo der letzten acht Tacte der schwarze Vorhang plötzlich zerriss und im vollen Triumphe des hereinbrausenden C-dur wir in einen Ocean von Licht hineingerissen wurden, in einen Jubel ohne Ende, in ein Reich glorreicher Herrlichkeit ohne Gränzen — kaum dass wir noch einen Blick auf die überwundene finstere Larvenwelt zurückwarfen, um uns dann in dem uns nun erschlossenen Licht-reiche wie selbst zu verlieren. Wir fühlen uns, wenn die letzten Accorde ausgebraust, in freudiger Erhebung als Bürger einer höhern Welt, die kleinen Sorgen des Alltagslebens liegen uns wie in weiter Ferne.« . . .

»Die Wirkung, welche wir vorhin der C-moll-Symphonie zugeschrieben haben, ist nicht etwa der Reflex dieses Werkes in dem Kopfe eines vereinzelt Enthusiasten, sie hat — thatsächlich — genau dieselbe bei Tausenden hervorgebracht, und wo ein des Wortes mächtiger Künstler oder Kunstfreund über sie das Wort genommen, ist bei aller Verschiedenheit des Ausdruckes der Sinn der Rede immer derselbe gewesen. So T. E. O. Hoffmann in s. Aufsätze über Beethovens Instrumentalmusik, so Berlioz in einem äusserst geistreichen Feuilletonartikel im Journal des débats, so W. R. Griepenkerl (Kunstgenius der deutschen Literatur), so Robert Schumann (gesammelte Schriften I. Band, S. 316), so B. A. Marx (die Musik des 19. Jahrh. S. 216). Ja, wenn beim triumphirenden Jubelthema des Finals der napoleonische Invalide im Saale des pariser Conservatoriums aufspringt und laut sein vive l'empereur schreit, so will dieser wahrhafte Naturlaut aus der Brust eines braven alten Soldaten eben auch nichts Anderes sagen.«

Analysirt man die vorige Auslegung des Sinnes der Beethovenschen Symphonie näher, so findet man, dass sie fast in lauter lebensverwandten Stimmungselementen sich bewegt, und nur diese können es sein, von welchen gilt, was der Verf. sagt, dass die Wirkung überall »g e n a u« dieselbe gewesen, indess »die düster hereindämmernden Nebelschatten«, der »schmerzliche Blick zum Himmel«, die »finster drohenden Geistergestalten« u. s. w. unstreitig zu dem gehören, was er als »Verschiedenheit des Ausdrucks« fasst, indem die Durchführung der Stimmung durch die möglichen Ausdrucksweisen sich bei jedem andern Ausleger anders gestaltet haben wird.

Ein junger Tonsetzer hatte die einzelnen Nummern des ersten Heftes von Felix Mendelssohns Liedern ohne Worte mit den Benennungen: »ich denke

dein, Melancholie, Lob Gottes, fröhliche Jagd« bezeichnet, und bei M. anfragt, ob er die richtige Deutung getroffen. Dieser erwiederte: ob er sich dabei dasselbe oder etwas Andres gedacht, wisse er kaum zu sagen. Ein Anderer werde vielleicht in dem, was der Ausleger Melancholie genannt »ich denke dein« finden, und ein rechter Waidmann möchte die »fröhliche Jagd« eben für das »rechte Lob Gottes« halten. Der Ausdruck der Musik reiche und lebe und webe in Regionen, wohin das Wort nicht mehr nachkönnen u. s. w. *)

Nun machen sich, wie bei allen ästhetischen Conflicten, wo es eigentlich gälte, die um den Vortheil streitenden Momente möglichst günstig gegen einander abzuwägen und nur nach Umständen mehr das eine oder andere vorwiegen zu lassen, auch in Betreff der vorbetrachteten Punkte Einseitigkeiten geltend, und wird bald ein alleiniges oder übertriebenes Gewicht auf die eine oder andere Seite, Charakteristik oder auf sich beruhende musikalische Wohlgefälligkeit, gelegt. Es kann aber um so weniger die Absicht sein, auf den in der musikalischen Welt darüber bestehenden Zwiespalt hier näher einzugehen, als dazu eine musikalische Fachkenntniss gehören würde, die ich nicht besitze.

Unstreitig ist der Nachdruck, mit welchem Hanslick das ästhetische Recht und den ästhetischen Werth einer selbständigen »musikalischen Schönheit« gegenüber fremdartigen Gefühls-Anmuthungen an die Musik geltend macht, in vollem Rechte, und wird man die vorigen Betrachtungen mit denen von Hanslick in dieser Beziehung stimmend finden; hiegegen ist unstreitig die Beziehung, welche die Musik zur Welt ausser der Musik gewinnen kann, und namentlich die Verpflichtung, welche eine begleitende Musik gegen den begleitenden Inhalt hat, nicht hinreichend von ihm zur Geltung gebracht. Besonders entschieden ist Ambros der Einseitigkeit Hanslick's entgegengetreten, dabei aber der gegenheiligen Einseitigkeit einer Unterschätzung oder vielmehr Nichtachtung des specifisch musikalischen Elementes verfallen. Auch noch von Andern ist der Streit in dieser Beziehung aufgenommen worden; doch gestehe ich, der Literatur darüber nicht weiter gefolgt zu sein.

Dass Schallempfindungen Träger sehr bestimmter Associationsvorstellungen werden können, beweist sich in der den Worten anhängenden Bedeutung; aber Musik ist eben etwas Anderes als Poesie, und beide Künste ergänzen sich in dieser Hinsicht vielmehr, als sich zu wiederholen. An sich zwar sind auch die melodischen und harmonischen Beziehungen der Musik nicht un-

*) Hier nach Ambros Schrift S. 71.

fähig, bestimmte Associationsvorstellungen zu wecken, können vielmehr sogar geradezu Worte vertreten, wie so manche militärische Signale beweisen; es kommt nur auf Erlernen und Uebung an; aber diese besteht eben bloß für solche ausnahmsweise Fälle; sonst würde unstreitig nichts hindern, z. B. die Worte Vater und Mutter durch eine musikalische Quinte und Terz oder einen Dur- und Mollaccord zu ersetzen, um noch gleich gut verstanden zu werden, als jetzt. Man hätte dazu nur nöthig, von Anfang herein dem Kinde die Aeltern statt mit den Worten Vater und Mutter oder Papa und Mama vielmehr unter Hörenlassen einer Quinte, Terz, oder des einen und andern Accords in constanter Wiederholung zu zeigen. Ja es liesse sich selbst die curiose Frage aufwerfen, ob nicht eine musikalische Sprache möglich wäre, welche gestattete, den Sinn eines Gedichtes in einem auf den blossen Vocal a gesungenen Liede rein aus den musikalischen Intervallen eben so gut herauszuhören, als jetzt aus den articulirten Worten, und in der Melodie eines Liedes zugleich den Sinn desselben zu geben; nur würden sich bei näherer Erwägung unstreitig überwiegende praktische Schwierigkeiten hiegegen ergeben, welche es müßig erscheinen lassen, solchen Gedanken weitere Folge zu geben.

Mehrfach hat man den Eindruck der Vocale mit dem von bestimmten Farben verglichen, und eine gewisse Vergleichbarkeit muss wohl stattfinden, da sie jedenfalls in negativem Sinne so weit besteht, dass Niemand den Eindruck des u mit dem des Weiss oder Roth, den des i mit dem des Schwarz oder Violet analog finden wird, ohne einen eben so entschiedenen Widerspruch bei andern Vocalen und Farben zu finden. Gesteht man eine Vergleichsbeziehung überhaupt zu, so kann man fragen, ob sie direct oder associativ sei. Wahrscheinlich zusammengesetzterweise beides, wonach zu untersuchen, auf welchen gemeinsamen Ursprungsmomenten die directe Vergleichbarkeit beruhe; womit wir uns aber hier nicht befassen wollen. Associativ liegt auf der Hand, dass es von hauptsächlichstem Einflusse sein muss, in die Wortbezeichnung welcher Farbe und welcher farbigen Gegenstände der Vocal eingeht. Das Zusammenwirken dieser verschiedenen Momente hat aber jedenfalls eine grosse Unbestimmtheit des Farbeneindruckes der Vocale zum Resultat, indem verschiedene Personen sich sehr verschieden darüber äussern, insoweit sie überhaupt etwas darüber äussern mögen, wie folgende Angaben beweisen.

Mir selbst macht e den sehr entschiedenen Eindruck eines fahlen Gelb, was ich darauf schreibe, dass e im Worte gelb vorkommt, und fahles Gelb häufiger als jedes andre ist. Aber a macht mir nicht den Eindruck des Schwarz, ungeachtet es im Worte schwarz vorkommt, und würde mir wahr-

scheinlich direct mehr den Eindruck des Weiss machen, wenn nicht der Umstand, dass es zur Bezeichnung des Schwarz beiträgt, doch gegenwirkte; daher der Eindruck unbestimmt bleibt. Hiegegen möchte mir u vielleicht direct den Eindruck des Schwarz machen; da es aber nicht in das Wort Schwarz eingeht, macht es mir vielmehr den Eindruck einer düstern, insbesondere grünbraunen, Farbe. Von o dürfte ich vielleicht direct den Eindruck des Blau erhalten; aber da es nicht in dem Worte blau vorkommt, macht sich dieser Eindruck nicht entschieden geltend. Das i scheint mir am Meisten vom Charakter eines stechenden Glanzes zu haben.

Dr. Feddersen hat mir angegeben, dass er a weiss, e grau, i feuergelb, o blaugrau, u schwarz finde; Prof. Hofmeister (der Botaniker) i gelbgrün, o roth.

Prof. Zöllner hat mir mitgetheilt, dass sein Bruder, Musterzeichner in einer technischen Anstalt, nicht blos mit den Vocalen, sondern auch den meisten Consonanten sehr entschieden die Vorstellung von bestimmten Farben oder Färbungseigenthümlichkeiten verbinde. a roth (etwas dunkel, entschieden), e weiss, i metallisch (silberfarbener, heller als c), o dunkelblau (entschieden), u schwarz (sehr entschieden), b hellgelb (weisslich gelb), c metallisch (stahlfarben), d elfenbeinern, f kirschbraun, g weissblau, h dunkle Farbe (unbestimmt), k unbestimmt (bläulich?), l weisslich, braungelb, m röthlichbraun, n unbestimmt, p unbestimmt, q schwarzbraun, r röthlichbraun, s weissmetallisch (blechfarben), t graublau (stumpfe Farbe), v unbestimmt aber doch ähnlich wie p, w ähnlich wie m, x, y beide entschieden metallisch, x insbesondere kupferfarbig, y hellbronzefarben, z bräunlich.

Da c und z, f und v, k und q, i und y, obwohl gleich klingend hier mit verschiedenem Farbencharakter auftreten, so kann dieser nur von Vorstellungen, die sich an den verschiedenen Gebrauch und vielleicht sogar an die verschiedene Gestalt dieser Buchstaben knüpfen, abhängen.

Nach einer anderweitigen Mittheilung von Zöllner verbindet Dubois in Berlin mit gewissen Tönen oder Geräuschen sehr bestimmt die Vorstellung gewisser Figuren, z. B. mit langen getragenen Tönen die Vorstellung langer Cylinder, mit der des Donners die eines Haufens sich kuglich wölbender Figuren, mit der von scharfen Tönen die eines fünfspitzigen Sterns u. s. w.

3) Der directe Factor in den Künsten der Sichtbarkeit.

Wenden wir uns zu den Künsten der Sichtbarkeit, so haben wir einer Unterschätzung des directen Factors darin zu begegnen, welche sich auf Betrachtungen folgender Art zu stützen sucht.

Factisch und zugestandenermassen lassen sich Form- und Farbeverhältnisse nicht eben so wie die melodischen und harmonischen Beziehungen der Musik zu Werken von höherer ästhetischer Wirkung, welche den Namen schön im engern und höhern Sinne verdienen, zusammensetzen, wenn nicht ein Sinn, eine

Bedeutung hinzutritt, die über die directen Form- und Farbebeziehungen hinausgreift. Zwar können Gegenstände von geringer oder nebensächlicher ästhetischer Bedeutung, als wie ein Teppich, eine Zimmerwand, durch Farben- und Formverhältnisse ihrer Fläche, Kanten, Muster, directe Wohlgefälligkeit erlangen, beweisen aber eben damit, dass sie zu keiner höhern und selbständigen ästhetischen Bedeutung erhoben werden können, wie gering und niedrig die ästhetische Leistung dieser Verhältnisse ist; auch sieht man selbst wohl an solchen Gegenständen gern Verzierungen in Pflanzen- und Thierformen angebracht, welche durch Erinnerung ihrer Bedeutung den Eindruck associativ mitbestimmen. In eigentlichen Kunstwerken endlich kann man der directen Wohlgefälligkeit gegenüber der höheren, welche aus dem angeknüpften Sinne der Bedeutung erwächst, überhaupt keine Bedeutung mehr beilegen.

Planimetrie

In der That, so wohlgefällig die Symmetrie im Kaleidoskop erscheinen mag, wird sie doch weder in einem Landschafts- noch historischen Bilde vertragen, weil sie zur Bedeutung der dargestellten Gegenstände nicht passt; wogegen die grössten Unregelmässigkeiten, die uns abgesehen von ihrer Bedeutung nur gleichgültig oder gar missfällig erscheinen könnten, in Kunstwerken durch die angeknüpfte Bedeutung Interesse erwecken und wohlgefällig werden können. Eben so bestimmt sich das Colorit des Bildes vielmehr durch die Forderungen der Bedeutung als die Regeln der Farbenharmonie; denn so gut auch Blau oder Grün zu Roth ausserhalb eines Bildes stehen mag, kann man doch zum Roth der Wange das Gesicht nicht blau oder grün malen.

Am häufigsten ist von schönen reinen Verhältnissen eines Bauwerkes, schönen Formen und Verhältnissen einer Menschengestalt, überhaupt also in der unorganischen und organischen Baukunst die Rede, und nirgends häufiger als hier wird das Gefallen von Dimensions- und Formverhältnissen rücksichtslos auf angeknüpfte Bedeutung abhängig gemacht. Aber der Thurm und Tempel fordern andre Verhältnisse als der Palast und das Wohnhaus; das Weib, das Kind andre als der Mann, der Erwachsene; Jupiter und Hercules andre als Apoll und Bacchus. Ueberall also müssen sich die Verhältnisse nach Bestimmung des Baumaterials, nach Geschlecht, Alter und Charakter der Individuen ändern, um als wohlgefällig oder schön zu gelten. Sie erscheinen überall nur wohlgefällig,

insofern sie zur Bedeutung der Gegenstände passen, und schön, sofern sie passend in den Ausdruck höherer und ansprechender Ideen hineintreten, demselben dienen, nicht durch ihren eigenen Reiz, der vielmehr im höheren Reize aufgeht oder gegen denselben verschwindet, wie eben daraus zu entnehmen, dass sie überall aufhören zu gefallen, wo sie aufhören zu passen. Weil sie aber nie vollkommen passen, so treten sie auch nie vollkommen rein in Kunstwerken höhern Stils auf. So sieht man in vielen religiösen Bildern eine angenäherte symmetrische Composition, nie eine vollkommene. Der Künstler hat daher überhaupt von der Rücksichtnahme auf direct wohlgefällige Verhältnisse zu abstrahiren, und nur darauf zu achten, dass die Form- und Farbeverhältnisse, die er anwendet, zu der [gewollten Bedeutung] passen und die Bedeutung selbst eine zusagende sei, gleichviel, ob die zur Darstellung derselben verwandten Verhältnisse an sich selbst wohlgefällig sind oder nicht.

Insofern man sich einen Begriff von der Bedeutung der Gegenstände macht, kann man auch sagen: nur insofern eine Form den Begriff dessen erfüllt, was sie darstellen soll, kommt sie ästhetisch in Betracht, und so sagt Bötticher in s. Tectonik der Hellenen: »Körperform, ganz abstract betrachtet, kann weder schön noch unschön sein. Das Kriterium von körperlicher Form giebt die Analogie mit dem Begriffe der Wesenheit, der Function des Körpers. Es ist jedesmal die Form, welche dem innern Begriffe desselben am folgerechtesten und innigsten entspricht, und seine Wesenheit in der äussern Erscheinung ethisch (geistig sittig) am wahrsten und schlagendsten darstellt, die schönste. Wenn daher von Ausbildung einer Form die Rede ist, so kann das nur so viel heissen, als: ihr Schema technisch plastisch vollkommen für ihren inliegenden Begriff entwickeln.«

So wenig nun die vorigen, von einem einseitigen Standpunct aus geführten, Betrachtungen das Richtige scharf treffen oder erschöpfen, bleiben sie doch in so weit triftig, als sie der gegentheiligen Einseitigkeit widersprechen, indem es überall unmöglich bleiben wird, die Schönheit der sichtbaren Dinge allein oder nur aus höherem Gesichtspuncte durch Formen und Verhältnisse zu erklären, die rücksichtslos auf angeknüpfte Bedeutung gefallen; aber sie leiden an zwei Grundirrhümern, einmal daran, dass die nicht wegzuläugnende Wohlgefälligkeit niedern Charakters, welche

manche Formen und Verhältnisse an sich haben, durch passenden Eintritt in höhere Beziehungen ihrer ästhetischen Wirkung nach verschwinde, da sich vielmehr diese Wirkung nach dem Hilfsprincipe wechselseitig mit der höhern Wirkung steigert; zweitens, dass, weil an sich wohlgefällige Formen und Verhältnisse uns zu missfallen anfangen, wenn sie zu einer Bedeutung, der sie entsprechen sollen, einer Idee, deren Darstellung sie dienen sollen, nicht passen, sie auch bei Einstimmung damit nur nach Massgabe des Dienstes, den sie der Idee leisten, nur durch ihr Passen zum Sinne, zur Bedeutung etwas zum Gefallen beitragen können, da sie vielmehr diess Gefallen durch ihren eigenen Lustwerth erhöhen, und zwar nach jenem Principe mehr erhöhen, als man nach ihrer Leistung für sich zu schliessen hätte.

In der That, wenn sich das ästhetische Hilfsprincip in den Werken der Poesie, Musik wie auch Natur überall bewährt hat (S. 50), warum sollte es bei Werken der bildenden Kunst und Architektur seine Triftigkeit und Gültigkeit versagen. Vielmehr wird man annehmen dürfen, dass auch im Gebiete dieser Künste Formen und Verhältnisse, die uns ausserhalb der Kunst ein, wenn selbst nur niedres, geringes oder vergleichsweise zur Geltung kommendes, Wohlgefallen durch ihre eigenthümliche Beschaffenheit erwecken, beim widerspruchslosen Eingehen in Zweck und Motiv der Kunst etwas Wirksames zur Schönheit ihrer Werke werden beizutragen im Stande sein, nicht blos sofern sie dem Zwecke, Motive dienen, sondern auch, sofern Zweck, Motiv sich eben ihrer und keiner andern bedienen. Nur widersprechen dürfen sie dem Zwecke, dem Motive, der zur Geltung zu bringenden Bedeutung, dem Sinne um den sich handelt, nicht, weil sie dann nicht als Bedingung, sondern als Hinderungsmittel der Lust auftreten, die an diesem Factor hängt.

Bei näherem Zusehen findet sich nun allerdings, dass ein solcher Widerspruch in den Werken der bildenden Kunst leichter und häufiger eintritt, als in Werken der Poesie und vollends der Musik, welche überhaupt nicht wesentlich an Associationen gewiesen ist, dass daher nicht leicht eine so reine Durchbildung direct wohlgefälliger Verhältnisse durch die Werke der bildenden Kunst möglich ist als des Versmasses, des Reimes durch die Werke der Poesie, des Tactes und Wohllautes durch die der Musik; und hieraus folgt allerdings eine beschränktere Anwendbar-

keit und beschränktere Wichtigkeit direct wohlgefälliger Formen und Verhältnisse in der bildenden Kunst als in Poesie und Musik, aber keine verschwindende, da noch unzählige Fälle übrig bleiben, wo statt Widerspruches zwischen dem directen und associativen Factor der Wohlgefälligkeit sei es volle oder partielle Einstimmung zwischen beiden besteht, in deren Gränzen die Schönheit durch die Wohlgefälligkeit des ersten gesteigert werden kann; ja es gehört zu den Foderungen eines sog. guten Stiles (wenn schon er nicht allein darauf beruht), die direct wohlgefälligeren Formen und Verhältnisse den minder wohlgefälligen vorzuziehen, so weit es sich mit der Angemessenheit zum Sinne verträgt; auch wenn die Angemessenheit zum Sinne dieselben nicht wesentlich fodert.

So sieht man in der sixtinischen und Holbeinschen Madonna, dem Leonardoschen Abendmahle und unzähligen andern Bildern der religiösen Kunst die Symmetrie in der Hauptanordnung so weit durchgeführt, als es sich mit dem Sinne der Darstellung einer lebendigen Scene verträgt, ohne dadurch wesentlich gefodert zu sein, und man würde einen Nachlass daran in einem beträchtlichen Verluste an Wohlgefälligkeit spüren. Und selbst in Landschaften und Genrebildern, wo eine so weit gehende Durchführung der Symmetrie dem Sinne widersprechen würde, achten doch die Maler auf eine gewisse Abwägung der Massen der Art, dass nicht der Hauptinhalt zu sehr auf eine Seite falle, ohne dass diess durch eine Rücksicht auf den Sinn an sich bedingt wäre.

Interessant war mir eine auffällige Verletzung dieser Regel in einer Grablegung von Tizian (in der Gallerie zu Verona), worin sämtliche Figuren sich zu einem Knäuel auf der linken Seite des Bildes (bez. des Beobachters) zusammengeballt finden, der sich nach der rechten, fast leeren Seite zuspitzt; diess macht einen sehr unangenehmen Eindruck.

Man kann einen gewissen Widerspruch darin finden, dass schon eine geringe Abweichung von der Symmetrie an einem Rechtecke uns missfällt, während die Annäherung an eine symmetrische Anordnung in einem religiösen Bilde uns wohlgefällt, die doch im Grunde eine viel grössere Abweichung von der Symmetrie als jene uns an dem Rechteck missfällige ist. Aber es kommt hiebei in Betracht, dass wir beim nicht ganz symmetrischen Rechteck den Vergleich mit der vollen Symmetrie ziehen, bei dem nicht ganz symmetrischen religiösen Bilde vielmehr mit der ganz fehlenden Symmetrie der Bilder; wonach uns nur jenes als Abweichung von Symmetrie, dieses als Annäherung an Symmetrie, jenes ein Fehler, dieses ein Gewinn scheint, der freilich da zu nichte wird, wo die Annäherung der Angemessenheit widerspricht.

Auch das Colorit wird bei guten Bildern keineswegs blos durch die Angemessenheit zum Sinne bestimmt, sondern darauf gesehen, dass das Bild nicht im Ganzen unregelmässig fleckig, scheckig, in grellen Contrasten oder zu unscheinbar oder monoton in der Färbung gehalten sei, weil alles diess abgesehen von aller Bedeutung weniger gut gefällt, als eine gewisse Abstufung und Abwechselung der Töne ohne schroffe Uebergänge, wenn schon starke Foderungen des Sinnes Ausnahmen hievon bedingen können. Aus diesem Gesichtspuncte macht ein Gemälde schon von Weitem, noch ehe wir seinen Inhalt erkennen oder wenn wir von demselben abstrahiren, einen erfreulicheren Eindruck als das andre. Um diese Abstraction zu erleichtern und ein Bild um so sichrer in Betreff seiner blossen Farbenwirkung zu beurtheilen, geben Manche die Regel, dasselbe in umgekehrter Lage zu betrachten. Trifft nun eine an sich gefällige Haltung des Colorits ganz mit den Foderungen des Sinnes zusammen, so entsteht als Erfolg des Hilfsprincips ein Reiz des Colorits, der einem Bilde einen hohen ästhetischen Werth verleiht, von manchem Künstler aber freilich selbst auf Kosten der Foderungen des Sinnes angestrebt wird. Insofern die Verhältnisse der grössern Farbenmassen für die totale Farbenwirkung von hauptsächlichstem Belange sind, werden namentlich die Farben der Gewänder, in denen eine gewisse Freiheit betreffs der Angemessenheit besteht, gern so gewählt, dass wohlgefällige Farbenbeziehungen dabei herauskommen, die mit dem Sinne des Bildes nichts wesentlich zu schaffen haben.

Ueberhaupt kann man bemerken: erstens, dass Idee, Zweck, Bedeutung unbeschadet ihres wesentlichen oder Hauptgesichtspunctes meist einen erheblichen Spielraum in der Anwendung dieser oder jener Formen oder Verhältnisse lassen, welchen man mit Vortheil benutzen kann, die direct wohlgefälligsten vorzuziehen, oder, was wesentlich auf dasselbe herauskommt, dass man die darzustellende Idee, den Zweck, die Bedeutung oft nach untergeordneten oder Nebenbestimmungen so moduliren kann, dass sie vielmehr zur Anwendung der wohlgefälligeren als ungefälligeren Verhältnisse Gelegenheit geben. Zweitens, dass, wenn schon Idee, Zweck, Bedeutung nach Hauptgesichtspuncten die höhere Foderung stellen, welcher die Rücksicht auf directe Wohlgefälligkeit weichen muss, doch nach untergeordneten Bestimmungen nicht selten das Umgekehrte einzutreten hat, wenn ein wichtiger Vortheil directer Wohl-

gefälligkeit durch einen geringen Nachtheil der Angemessenheit zum Sinne oder zur Wohlgefälligkeit des Sinnes erkauft werden kann. So muss in einem Gedichte selbst eine minder günstige Gedankenwendung vorgezogen werden, wenn die günstigere sich dem Versmasse und Reime durchaus nicht fügen will, und lässt man in der Architektur die Symmetrie der Seitentheile eines Gebäudes auch dann gewöhnlich noch durchgreifen, wenn dieselben einer verschiedenen Bestimmung dienen, was nach allgemeineren Kunstprincipien vielmehr zu einem Ausdruck der innern Verschiedenheit durch eine symbolisch oder teleologisch zugehörige äussere auffodert; ohne damit auszuschliessen, dass es auch Gebäude geben darf, in denen die Symmetrie ganz gegen überwiegende associative Motive zurückgestellt wird.

➤ Kann man hienach dem Factor directer Wohlgefälligkeit selbst in den höhern Künsten der Sichtbarkeit seine wichtige Bedeutung nicht absprechen, so wächst doch dieselbe, wenn wir von Plastik und Malerei zur Architektur und von dieser zur Kunstindustrie oder den sog. technischen Künsten und der Ornamentik herabgehen; indem nach Massgabe dieses Herabgehens einerseits der associative Factor selbst an Bedeutung in Verhältniss zum directen verliert, anderseits Conflicte des directen mit dem associativen minder leicht eintreten. Namentlich gewinnt in diesen Kunstgebieten die anschaulich verknüpfte Mannichfaltigkeit eine erhöhte Wichtigkeit, wohin die Symmetrie, der goldne Schnitt, das regelmässige Muster, die Wellenlinie, die Volute, der Mäander u. s. w. gehören, was Alles in den höhern Künsten der Sichtbarkeit leichter fehlen kann, und aus angegebenen Gründen meist fehlen muss, weil man darin für die anschauliche Verknüpfung die associative durch die Idee hat. Aber auch Glanz, Reinheit und Sättigung der Farbe, gefällige Farbenzusammenstellungen spielen in den niedrigen Künsten der Sichtbarkeit eine wichtigere Rolle als in den höhern, welche sich die niedern Vortheile nur versagen, um höhere dafür zu bieten.